

Pour une poétique musicale des profondeurs

Pierre Albert CASTANET
Université de Rouen
GRHis

À Jean-Luc Tamby,
en souvenir de discussions fécondes
portant sur une pluralité de musiques.

« POÉTIQUE
L'étant, multiple infini dans sa subsistance ».
Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*

Le recours au prédicat « poétique » invite à embrasser une bonne part de la phénoménologie artistique qui illumine le monde. Au sein de la sphère esthétique, l'« étant poétique » concerne alors autant le producteur que le récepteur, autant le faiseur¹ que le jouisseur². Et si dans le *Banquet*, Platon désigne par *poiesis* à la fois la « fabrication » des artisans et la « production » des poètes, Édouard Glissant remarque que « les anciens découvreurs / découverts s'équivalent dans la Relation³ ». Ainsi, si la légitimité peut se substituer à l'éventualité, alors la poétique peut sans complexe prendre des allures de gestualité artistique et des factures d'universalité esthétique. À ce propos, Rudolf Otto ne comptait-il pas sur cette définition : « Est esthétique tout jugement qui n'est ni rationnel ni moral, et qui implique une activité du sentiment⁴ » ?

Au cœur de ses différents écrits relatifs à la parafilosophie⁵ et aux principes de la Relation, Édouard Glissant a semé çà et là quelques graines conceptuelles repérées sous sa plume comme étant des « poétiques⁶ » (poétique des profondeurs, poétique de l'extension, poétique de la structure, poétique de la durée et de l'instant, poétique du

¹ Dans ses conférences prononcées en 1939 à l'université de Harvard, Igor Stravinsky affirme qu'il prenait le mot « poétique » au sens propre. Il entendait ainsi par « poétique musicale » l'étude de « l'œuvre à faire » (Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, Paris, Flammarion, 2011, p. 63). À noter que dans *L'Œuvre ouverte* (Seuil, 1965, p. 10), Umberto Eco parlera également de ce concept de « l'œuvre à faire ».

² Voir Platon, *Le Banquet*, Paris, Mille et une nuits, 2004. Lire également du même auteur, « Cratyle » inclus dans *Protagoras et autres dialogues* (Paris, Garnier-Flammarion, 1967). Par ailleurs, on pourra aussi se reporter à *La Poétique* d'Aristote (Paris, Le Livre de Poche, 1990).

³ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation / Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, p. 73.

⁴ Rudolf Otto, *Le Sacré*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 12.

⁵ Voir Georges Desportes, *La Parafilosophie d'Édouard Glissant*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁶ Voir Édouard Glissant, *Poétiques* (avec André Velter, Patrick Le Mauff), Paris, Disques Radio France, 1996. Lire également : *Poétiques d'Édouard Glissant* (sous la dir. de Jacques Chevrier), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.

Divers⁷...), autant de catégories métaphoriques qu'à présent le musicologue peut à loisir examiner au prisme colorimétrique de l'art sonore. En l'occurrence, évoquant ses propres préceptes « relationnels », le poète du Tout-Monde⁸ a parlé de la « poétique » en ces termes : elle est « précisément cette double portée, d'une théorie qui tâche à conclure, d'une présence qui ne conclut (ne présume) de rien. Non point l'une sans l'autre. C'est par là que l'instant et la durée nous confortent. Toute poétique est un palliatif d'éternité⁹. » En outre, notons que, ramenant ostensiblement la réflexion à l'ordre du sensible, Gaston Bachelard avouait réagir au « doublet phénoménologique des résonances et du ressentiment », précisant que « les résonances se dispersent sur les différents plans de notre vie dans le monde » et que « le ressentiment nous appelle à un approfondissement de notre propre existence¹⁰ ».

Naissance, connaissance

« Il faut que le rhizome multiplie au loin. »
Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*

Si « la Relation, qui s'écarte de l'être, affirme le sujet », alors « le sujet est à lui-même une nuée de connaissance¹¹ ». Dans *Race et histoire*, Claude Lévi-Strauss avait aussi insisté sur le fait civilisateur qui implique d'emblée la coexistence des connaissances : « La civilisation mondiale ne saurait être autre chose que la coalition, à l'échelle mondiale, de cultures préservant chacune son originalité¹². » Se fondant sur les éléments d'une philosophie pessimiste et chaotique qui dénoncent la stérilité du XX^e siècle, Oscar Splenger avait, quant à lui, raisonnablement pensé que « chaque culture est déterminée par son héritage, ses valeurs et son sentiment du destin¹³ ». Dans l'illumination de sa propre lignée « totémiste¹⁴ », le compositeur européen reste donc intimement mêlé au contexte historique de sa destinée paramétrée (incluant le fait génétique, politique, religieux, festif, rituel, culturel et social) même si, pour Édouard Glissant, « l'idée de filiation, son énergie, sa force linéaire ne fonctionne plus – pour nous –, ni ne s'impose la légitimité enracinante et conquérante, ni par conséquent la généralisation à fondement ontologique¹⁵ ».

Réfléchissant aux assises de l'art, Léon Tolstoï avait pointé que « poétique, cela signifie simplement : emprunté ailleurs¹⁶ ». De même, Édouard Glissant relate : « le pouvoir de ressentir le choc de l'ailleurs est ce qui nomme le poète. » Par conséquent, qu'il soit en prise directe avec les agissements du peuple ou qu'il veuille atteindre – même avec un esprit d'athée – la sphère rituelle du culturel, l'artiste ou l'artisan doit prendre soin d'arborer indéfectiblement les « signes de la tribu¹⁷ » pour une refondation utopique

⁷ Comme Gaston Bachelard a disserté sur la poétique des ailes, de la tempête, de la chute, de l'espace...

⁸ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

⁹ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 197.

¹⁰ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, Paris, Presses Universitaires de France / Quadrige, 2012, p. 6.

¹¹ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 200.

¹² Voir Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Gallimard, 1987.

¹³ Voir Oscar Splenger, *Le Déclin de l'Occident – Esquisse d'une morphologie de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1948.

¹⁴ Michel Serres, *Écrivains, savants et philosophes font le tour du monde*, Paris, Éditions Le Pommier, 2009, p. 15.

¹⁵ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶ Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, Presses Universitaires de France / Quadrige, 2006, p. 119.

¹⁷ Jean-Claude Guillebaud, *La Refondation du monde*, Paris, Seuil, 1999, p. 259.

et atypique du monde. S'exprimant sur la notion d'intégration culturelle, Edgar Morin a même montré que « la récréation est vécue mythologiquement comme une re-création du monde. Et la fête, loin d'écarter provisoirement les *sapiens* de sa propre voie, révèle, exprime et nourrit sa nature ubrique et extatique¹⁸ ».

Dès lors, imprégnés autant de la philosophie de l'*homo symbolicus*¹⁹ que de la spiritualité de l'*homo religiosus*²⁰, les gestes de hiérophanies²¹ artistiques de certains musiciens (tels Migot, Messiaen, Scelsi, Jolivet, Stockhausen, Penderecki, Pärt... à des degrés divers) ont impliqué une réalité méta-empirique en ce sens qu'ils se sont présentés en tant que manifestation intime du sacré. Ainsi, face à l'histoire de l'humanité emplie de mysticisme et d'utopie, de primitivisme et de spiritualité, de tradition et de religion, d'impacts psychologiques et de chocs mémoratifs, l'œuvre musicale contemporaine a été épisodiquement composée à des fins invocatoires. Et si l'on disserte sur les souches rhizomatiques et les couches stratigraphiques des musiques ancestrales, il est possible de conclure avec Jean During que « toute tradition musicale a quelque chose de sacré²² ». Ainsi que l'a distingué Emmanuel Gorge, par l'intermédiaire de leur « idéologie » respective, le primitivisme et l'utopie entretiennent « des liens profonds à travers l'imaginaire de la création. Cet imaginaire s'est focalisé sur différents thèmes, sur différents espaces, ainsi que sur différentes temporalités des cultures humaines²³. »

Introversion, extension

« Extension vertigineuse, non pas sur le monde,
mais vers les abîmes que l'homme porte en lui. »
Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*

À travers le cycle intitulé *In die Tiefe der Zeit* entrepris dans les années 1990, Toshio Hosokawa a travaillé, à l'image d'un Luigi Nono, sur « l'écoute profonde du son ». Le compositeur japonais s'est ainsi expliqué comme suit : « Cette écoute lente, verticale, du paysage sonore prend du temps, le temps qu'il faut pour regarder ce paysage en constante mouvance, comme si l'on contemplait un tableau. Le temps de l'écoute, en se demandant d'où vient le son et comment il est arrivé là. L'air a traversé un espace vide, vide de sons, il a heurté un solide, il a produit un son. L'écoute captive du paysage de la genèse, de la création et de l'extinction de ce son... Comme si l'on suivait attentivement le lent cheminement d'un nuage dans le ciel. Mais peut-être n'est-il pas possible d'écouter le son de cette manière ? Depuis les profondeurs de ses origines, le moindre son porte en lui un monde d'une richesse infinie. Je voudrais que l'expérience de ce son nous fasse ressentir l'énergie de la nature qui circule dans les profondeurs les plus lointaines de notre

¹⁸ Edgar Morin, *Le Paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Seuil, 1973, p. 182.

¹⁹ « Le monde "parle" par les symboles, se "révèle". Il ne s'agit pas d'un langage utilitaire et objectif. Le symbole n'est pas un décalque de la réalité objective. Il révèle quelque chose de plus profond et plus fondamental », note le mythologue philosophe (Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1962, p. 296).

²⁰ Voir Julien Ries, « Les origines et le problème de l'*homo religiosus* », dans *Traité d'anthropologie du sacré*, Paris, Desclès / Edisud, 1992, volume 1. Lire également : Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, chapitre VI.

²¹ Voir Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, p. 15-45.

²² Jean During, « Le sacré et le profane : une distinction légitime ? Le cas des musiques du Proche-Orient », dans *Musiques – Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Paris, Actes Sud / Cité de la musique, 2005, tome 3, p. 343.

²³ Emmanuel Gorge, *Le Primitivisme musical – Facteurs et genèse d'un paradigme esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 85.

être, qu'elle nous fasse prendre conscience d'un profond silence²⁴ », a développé l'ancien élève de Isang Yun, à propos de *In die Tiefe der Zeit* (1994-1996 – « La profondeur du temps »), partition écrite pour violoncelle et accordéon.

À vivre le « silence profond », à penser le « Chaos-Monde²⁵ » ou à vouloir les outrepasser d'une manière sincère, dévouée, voire engagée, certains compositeurs « inspirés » (tels Karlheinz Stockhausen ou Sun Ra – pour ne citer que deux exemples « créolisés²⁶ » pris dans les chapelles de la musique savante et de la musique populaire – ont brandi les symboles²⁷ multiples de cette volonté d'évasion spirituelle par le truchement non pondéré de leur mode d'expression respectif. Adeptes de la « transmolécularisation²⁸ », le jazzman gourou a par exemple avoué que, parmi moult expériences d'ordre cosmique, sa peau noire s'est un jour transformée en rayons de lumière, d'une intense énergie : « Tandis que je priais, un ange vint, me toucha, et c'était comme si j'étais un homme neuf. [...] J'aperçus alors mon vieux corps au-dessus d'une fournaise ardente²⁹ [...] ».

C'est précisément ce mythique caldarium³⁰ évoqué dans l'apocryphe au *Livre de Daniel* (chapitre III) qui a servi de contexte au *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) de Karlheinz Stockhausen. Il faut dire qu'à partir de cette œuvre mixte (pour voix d'enfants et sons électroniques – la première du genre, dix ans après la *tabula rasa* de la Seconde Guerre mondiale), l'expérimentateur de musique électronique a toujours manifesté un goût prononcé pour le rituel (*Zyklus* – 1959, *Prozession* – 1967) ainsi que pour la prière syncrétique (*Stimmung* – 1968, *Alphabet für Liège* – 1972, *Inori* – 1973-1977)... « J'essaie depuis très longtemps de former un rituel différent pour chaque œuvre, pour chaque programme, pour que l'on n'oublie pas cette œuvre. C'est-à-dire, j'écris des

²⁴ Notes de programme extrait du site : <http://brahms.ircam.fr/toshio-hosokawa#bio>. En outre, Marc de Smedt dit que le silence « fonde notre regard, notre écoute, nos perceptions » car il est le « lieu de la conscience profonde » (Marc de Smedt, *Éloge du silence*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 11).

²⁵ « Le chaos-monde n'est ni fusion ni confusion : il ne reconnaît pas l'amalgame uniformisé – l'intégration vorace – ni le béant brouillon. Le chaos n'est pas "chaotique" », professe Édouard Glissant (*Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 108). Ailleurs, il dira : le « chaos-monde » est « caractérisé non pas par le désordre, mais par l'imprévisible » (entretien avec T. Clermont et O. Casamayor, *La Création*, 31 janvier 1998). De son côté, Edward Estlin Cummings ne parlait-il pas du concept de « *Unworld* » ? (voir Eleanor Sickels, « The unworld of E.E. Cummings », *American Literature*, vol. 26, n° 2, 1954, p. 223-238).

²⁶ « La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation « s'intervalorisent » » (Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 18). « La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures » (Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 37). « Le monde tremble, se créolise, c'est-à-dire se multiplie, mêlant ses forêts et ses mers, ses déserts et ses banquises... » (Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin*, Paris, Gallimard, 2005, p. 75).

²⁷ Notons que, parmi les principaux facteurs qui ont contribué à généraliser l'intérêt pour le symbolisme, Mircea Eliade a placé en bonne place « la psychologie des profondeurs » (Mircea Eliade, *Métophysiques et l'androgyne*, *op. cit.*, p. 279).

²⁸ Dans « En descendant » (pour ensemble) inclus dans *Aus den sieben Tagen*, Karlheinz Stockhausen demande à l'instrumentiste (indéterminé) de jouer – entre autres – « une vibration » au rythme de ses « molécules ».

²⁹ Propos de Sun Ra reproduits dans le livre d'Aurélien Tchiemessom, *Sun Ra – Un Noir dans le cosmos*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 193.

³⁰ Remarquons que Charles Baudelaire évoquait volontiers l'image de « l'incandescence de la fournaise » en parlant des sensations éprouvées à l'écoute de la musique de Richard Wagner (lettre adressée à Richard Wagner datée du vendredi 17 février 1860 et reproduite dans : Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1986, p. 922).

suggestions pour les interprètes, pour certains costumes ; les gestes sont indiqués dans pas mal d'œuvres, ainsi que les poses³¹... », confiera le musicien allemand.

« À quelle profondeur philosophique peut atteindre un poète qui accepte la leçon totale de la rêverie³² ? », demande alors Gaston Bachelard. Précisément rêvée durant sept jours, la partition d'*Aus den sieben Tagen* (mai 1968) a tenté de donner des éléments de réponse à une interrogation fortement existentielle. En effet, c'est à cette époque que Stockhausen a compris, en lisant notamment les écrits de Satprem portant sur Aurobindo, qu'une force supra-mentale pouvait avoir une réalité : « Les êtres humains ne sont rien que des incarnations de courants spécifiques de forces spirituelles³³ », affirmait alors le futur auteur de *Licht* (1977-2003³⁴). Conséquemment, des textes de méditation profonde, d'ascèse contenue, de prospection cosmique, d'écoute intérieure ont été écrits dans le but de favoriser la découverte de la musique que nous portons en nous, l'œuvre étant « archive des corps [...], silencieusement encore actif sous lui³⁵ », analyse à sa manière Bernard Vecchione.

Pragmatiquement parlant, cette poésie stockhauseniennne, quasi automatique, doit impliquer de la part du chanteur ou de l'instrumentiste (car rien n'est arrêté à ce niveau, ni même en ce qui concerne la gestion du temps des parties) une nouvelle forme de virtuosité improvisée et une prise de conscience de l'imagination intuitive. Parfois théâtralisées, les quinze pièces du cycle proposent ainsi d'aborder les notions de « Durées justes », d'« Illimité », de « Communion », de « Litanie » ou de « Venue »... En guise de partition, le mouvement intitulé « Liaison » doit prendre en compte ce texte renvoyant exclusivement au domaine de l'introversioin :

Joue une vibration au rythme de ton corps
 Joue une vibration au rythme de ton cœur
 Joue une vibration au rythme de ton souffle
 Joue une vibration au rythme de ta pensée
 Joue une vibration au rythme de ton intuition
 Joue une vibration au rythme de ton illumination
 Joue une vibration au rythme de l'univers
 Mêles ces vibrations en une succession libre
 Laisse entre elles assez de silence³⁶.

³¹ Propos recueillis par Danielle Cohen-Levinas lors d'une émission *Euphonia* émise sur les ondes de France Culture en 1988.

³² Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 108.

³³ Propos figurant dans Karlheinz Stockhausen, *Towards a Cosmic Music*, Shaftesbury, Dorset, 1989, p. 67.

³⁴ Dans ce septénaire qui englobe trente heures de musique scénique réparties en sept journées d'opéra dit de « Lumière », alors que la figure de Lucifer arbore un registre vocal grave, le personnage de Michel possède l'esprit de l'archange Michel – ange guerrier qui combat les forces négatives en affrontant le diable campé sous l'aspect d'un dragon. Synonyme de péché pour les civilisations occidentales (et en particulier pour le christianisme), cet animal fabuleux est habituellement terrassé, terminant son périple précipité dans les abîmes des enfers. Diverses hagiographies mentionnent des saints contraints d'affronter ce gigantesque reptile cracheur de feu : Georges, Marguerite, Marthe, Sylvestre, d'Antioche, Bernard de Clairvaux... À ce titre, l'image du dragon que l'on aperçoit souvent aux pieds de la Vierge dans l'iconographie de l'Immaculée Conception désire symboliser l'idée du mal vaincu.

³⁵ Bernard Vecchione, « Fictions d'incorporel ou corps, archéocorps, archicorps dans l'esthétique musicale de Gino Stefani », *La Coscienza di Gino – Esperienza musicale e arte di vivere – Saggi in onore di Gino Stefani* (sous la dir. de Francesco Spampinato et Dario Martinelli), Helsinki, UMWEB, 2009, p. 262.

³⁶ « Liaison » extrait d'*Aus den sieben Tagen* de Karlheinz Stockhausen (Vienne, Universal Edition, UE 14790 F, p. 7).

Cimentant toute prière solipsiste et auréolant toute incantation solitaire, ce rapport au « silenciaire³⁷ » (pour prendre le titre d'un opus de Maurice Ohana de 1969) est à l'image de certains monochromes qui laissent volontiers vagabonder l'esprit au travers de l'unique, de l'étale et du discret. Ici, rien n'est apparence, tout est essence. Et si la totalité semble prégnante, rien n'est palpable ; l'ordre de la sensibilité gérant de la même manière le subtile et l'inexprimable³⁸. Blaise Pascal ne pensait-il pas que « les appréhensions des sens sont toujours vraies³⁹ » ? Dans ce contexte d'ordre quasi médiumnique, partisan d'une religion « flottante⁴⁰ » et messenger zélé⁴¹ exerçant spirituellement entre la terre et le cosmos, Giacinto Scelsi affirmait que « tout art n'est que la projection dans une matière verbale, sonore ou plastique des images créées par les éléments fondamentaux. Par l'analyse de ces éléments dans l'œuvre d'art, on obtient la révélation des impulsions créatrices extériorisées et cristallisées par l'artiste⁴² ». Parmi tant d'opus pertinents du grand œuvre scelsien, *Okanagon* écrit en 1968 pour harpe, contrebasse et tam-tam est par exemple présenté par le compositeur poète comme une prière au « caractère rituel⁴³ ».

Dans cette optique, exposant sporadiquement des signes de représentation spirituelle plus ou moins affirmés, la ligne esthétique des improvisations et des partitions corollaires scelsiennes est manifestement orchestrée par (ou pour) une famille de serviteurs multiples⁴⁴. De fait, d'aura anti-nietzschéenne et d'indice globalisant, le catalogue du maestro romain s'est laissé porter par plusieurs vents solaires reliés à une kyrielle de

³⁷ Marc de Smedt évoque également ce mot qui « désigne l'officier qui faisait observer le silence aux esclaves et, par extension, les religieux qui gardent un grand silence, tels les Trappistes et tous ceux qui se taisent longtemps » (Marc de Smedt, *Éloge du silence*, op. cit., p. 11-12).

³⁸ Voir Pierre Albert Castanet, « L'avènement du silence des profondeurs » / « The Advent of the Silence of the Depths », *Testi sulla pittura di / Writings on the Painting of Alfonso Fratteggiani Bianchi*, Perugia, 2004. Repris dans : *Alfonso Fratteggiani Bianchi : dale Alpi alle Piramidi dal Manzanarre al Reno* (sous la dir. de Carlo Vanoni), Gallerie d'arte Orler, 2012, p. 69-70. Par ailleurs, Plotin ne dit-il pas dans les *Ennéades* que la « musique sensible est engendrée par une musique antérieure au sensible » ? Dans ce sillage, Pascal Quignard conclut : « La musique est liée à l'autre monde » (Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 211).

³⁹ Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Seuil, 1962, p. 289.

⁴⁰ Voir Pierre Albert Castanet, « L'esprit de l'ouïe – Le souffle, la prière et le rituel, bases de la 'religion flottante' de Giacinto Scelsi », dans *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, dir. Pierre Albert Castanet, Paris, CDMC, 2008, p. 83-99.

⁴¹ « Je ne suis pas un prophète, je ne suis qu'un tout petit intermédiaire. J'aimerais même que l'on me considère seulement comme un "facteur", celui qui parfois reçoit des messages à transmettre, et qui va les livrer », expliquait le musicien poète (Giacinto Scelsi, *Les Anges sont ailleurs...*, dir. Sharon Kanach, Arles, Actes Sud, 2006, p. 177). Édouard Glissant écrivait pour sa part : « Est relais neutre ce facteur qui se consume dans son propre éclat » (Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 191).

⁴² Giacinto Scelsi, « Sens de la musique », *Les Anges sont ailleurs...*, op. cit., p. 96.

⁴³ Voir Giacinto Scelsi, *Okanagon*, Paris, Salabert, 1984, p. 3 (texte figurant sur la page de garde de la partition).

⁴⁴ À ce titre, John Cage, ami de Giacinto Scelsi, a d'ailleurs souligné que « le monde n'est jamais abandonné sans un Bouddha (John Cage, « Soixante réponses à trente questions de Daniel Charles », *Musiques nouvelles*, *Revue d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 12).

divinités⁴⁵ rencontrées tant en Orient⁴⁶ qu'en Occident : Brahma⁴⁷, Visnù⁴⁸, Shiva⁴⁹, Krishna⁵⁰, Jésus⁵¹... Comme l'écrit Heinrich Zimmer : « Tous les dieux sont en nous⁵². » Ainsi, l'œuvre d'art possède-t-elle des racines enfouies qui alimentent les reflets⁵³ sensibles d'une archéologie instinctive du devenir sonore. Comme le relate Michel Serres, « nous sommes ensevelis en nous-mêmes, nous émettons des gestes, des signes et des sons, indéfiniment, inutilement⁵⁴. »

L'artisanat de la méditation et de l'introspection était si fort que, prônant les vertus des « profondeurs de l'objet⁵⁵ » acoustique, Giacinto Scelsi, en pionnier naïf de la spectralité intuitive⁵⁶, militait pour que les compositeurs œuvrent à « l'intérieur du son⁵⁷ ». En effet, « dans le son, on découvre un univers entier avec des harmoniques que l'on n'entend jamais [...] Tout est là-dedans. Il y a déjà dans ce son-là, tout le cosmos entier qui remplit l'espace. Tous les sons possibles sont contenus en lui⁵⁸ », remarquait

⁴⁵ De même, dans *Stimmung* (1968) de Karlheinz Stockhausen, les voix sont amenées à chanter des poésies amoureuses du compositeur ainsi qu'à faire référence à 72 noms magiques de divinités de toutes les civilisations (Jésus, Allah, Bouddha, Shiva, Chronos, Dionysos, Zeus, Poséidon, Venus...). En outre, dans « L'étendue et la filiation » incluse dans la *Poétique de la Relation* (*op. cit.* p. 59-75), Édouard Glissant parle du Buddha et du Christ...

⁴⁶ Voir Pierre Albert Castanet, « Giacinto Scelsi et l'Orient : vers une archéologie du sonore », *Musique et globalisation : musicologie – ethnomusicologie* (sous la dir. de Jacques Bouët et Makis Solomos), Paris, L'Harmattan, 2011.

⁴⁷ Nom dérivant du Sanscrit *brahman* qui désigne le principe spirituel absolu. Primitivement, il signifie « force magique, parole sacrée, hymne » mais aussi « lumière qui s'élève et gloire qui brille ». Marius Schneider affirme que c'est de la bouche de Brahma que sortirent les premiers dieux. Selon lui, « ces immortels sont des chants » (Marius Schneider, « Musique, Mythologie, Rites », *Histoire de la musique*, Paris, Gallimard, « Encyclopédie La Pléiade », 1960, tome 1, p. 133).

⁴⁸ Désignant une gravure indienne représentant Visnù, Giacinto Scelsi a déclaré à la fin de sa vie : « Ce n'est pas moi qui compose, c'est lui... je ne suis qu'un médiateur... » (propos reproduits dans : Marc Texier, « La Musique du III^e millénaire – Portrait de Giacinto Scelsi en quatre épisodes », *Musica Falsa*, n° 2, Paris, février-mars 1998, p. 86).

⁴⁹ Dans *La Musique de l'Inde du Nord*, Alain Danielou indique que l'enseignement de la musique est attribué à Shiva. Cet apprentissage remonterait « au-delà de l'âge védique et de l'invasion aryenne » (Alain Danielou, Paris, Buchet Chastel, 1985, p. 24).

⁵⁰ Krishna est « Lumière en Soi » (Voir Édouard Schuré, *Les Grands initiés*, Paris, Librairie académique Perrin, 1960, livre II).

⁵¹ Au nom de cette pluralité d'obédience spirituelle et religieuse, prière d'écouter les *Quattro illustrazioni* – 1953 – pour piano, *Aiôn* – 1961 – pour orchestre et percussions, *Ko-Tha* – 1967 – pour guitare, *Antifonia* – sur le nom de Jésus – 1970, *Krishna e Radha* pour flûte et piano – 1986... de Giacinto Scelsi.

⁵² Heinrich Zimmer, *Les Philosophes de l'Inde*, Paris, Payot, 1997, p. 467.

⁵³ À l'image de *Reflet de l'ombre* (2013) pour grand orchestre et électronique *live* de Carmine Emanuele Cella dont la partie technologique a été assurée par l'IRCAM (Paris).

⁵⁴ Michel Serres, *Le Parasite*, Paris, Grasset, 1980, p. 163.

⁵⁵ Expression bachelardienne développée dans « Les rêveries de l'intimité matérielle », premier chapitre de *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 8. Dans *Réveil profond* (1972) pour contrebasse à cordes de Giacinto Scelsi, le sentiment de profondeur provient d'une sombre turbulence (due à la *scordatura* de deux cordes) qui semble infinie (comme un poly-bourdon ininterrompu). Tantôt traité euphoniquement, tantôt malmené par des dynamiques brutales et insistantes, l'unique motif nodal impose un tour méditatif singulier. Ayons aussi en mémoire qu'un fragment gnostique conservé par Hippolyte (Réfut., V, 14,1) débute par l'idée d'un messenger qui réveille l'homme de son sommeil en lui apportant à la fois la « Vie » et le « salut » : « Je suis la voix qui réveille du sommeil dans l'Éon de la nuit » (Hans Jonas, *The Gnostic Religion*, Boston, 1958, p. 23 – Paris, Payot, 2004).

⁵⁶ « Il faut inventer le cœur des choses, si l'on veut un jour le découvrir », préconisait Jean-Paul Sartre dans *L'Homme ligoté* (Voir *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947).

⁵⁷ Voir *Giacinto Scelsi : Viaggio al centro del suono*, dir. Pierre Albert Castanet et Nicola Cisternino, La Spezia, Lunaeditore, 1993 (2^e éd. augmentée 2001 avec CD).

⁵⁸ Giacinto Scelsi, *Les Anges sont ailleurs...*, *op. cit.*, p. 77.

l'auteur des *Quattro pezzi (su una nota sola)*. Alors, comme dans le mythe de Väinämöinen à propos duquel le chaman na-khi chante : « Si on ignore l'origine de la danse, on ne peut pas danser⁵⁹ », ne pourrions-nous pas tout aussi bien dire au sujet des opus scelsiens : « on ne peut musiquer si l'on ne connaît pas l'origine de la musique » ?

Étant multiple, état poétique

« La pensée fait de la musique. »
Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*

Quant à la « poétique des profondeurs », Édouard Glissant a vu en la figure tutélaire de Charles Baudelaire le premier explorateur du genre littéraire⁶⁰. Pour mémoire, concernant la troisième édition des *Fleurs du mal* en 1868, n'était-il pas l'auteur d'un sonnet – parmi tant d'autres – symboliquement intitulé *Le Gouffre*⁶¹ ? Si « l'identité-Relation autorise infiniment⁶² », sur un plan d'ordre identitaire, la question de l'« étant poétique⁶³ » (d'obédience humaine comme artistique) doit se poser à la fois sur un modèle d'envergure collective (délimitation « objective » de l'œuvre visant l'appartenance à une civilisation, une religion, une communauté, une ethnie, une classe sociale, une génération, un courant politique, etc.) et sur un prototype d'aura individuelle (détermination « subjective » montrant comment l'artiste ou l'artisan se situe par rapport à ces déterminants).

Ainsi au travers des vapeurs diffusées par l'échappement de ce moteur binaire se laissent dessiner les volutes d'« une dialectique de l'interne et de l'externe, du dehors et du dedans⁶⁴ », ces « polarités signifiantes⁶⁵ » occupées également par les dominos suivants : passé des origines⁶⁶ / actualité du présent ; positif / négatif⁶⁷ ; objectif / subjectif ; collectif / individuel ; archaïsme / modernité ; culturel / cultuel ; chute / surgissement⁶⁸ ; silence / bruit⁶⁹ ; clair / obscur ; jour / nuit⁷⁰ ; enfer / paradis ; étant / état⁷¹... Dans *Nocturne en plein jour*, le poète Jules Supervielle se posait une question :

⁵⁹ Joseph Francis Rock, *Zhi-mā funeral ceremony of the Na-khi*, Wien, Mödling, 1955, p. 87.

⁶⁰ Voir Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 36.

⁶¹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 128.

⁶² Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin*, op. cit., p. 38.

⁶³ « L'étant demeure, d'autant que l'être se dissipe », affirme le poète (Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 200).

⁶⁴ Claude Lévi-Strauss, *La Potière jalouse*, Paris, Plon, 1985, p. 235.

⁶⁵ Meyer Schapiro, *Les Mots et les Images*, Paris, Macula, 2000, p. 207.

⁶⁶ Voir Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1978.

⁶⁷ Dialectique mise en valeur par Gaston Bachelard dans *L'Air et les Songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 181.

⁶⁸ « Un peu de volonté de tomber – maladie de la volonté de surgir », écrit Bachelard (Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 121).

⁶⁹ « Quand le silence enfin s'emmêle au bruit, commence la mystérieuse bleuité de toute musique » (Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin*, op. cit., p. 244).

⁷⁰ « Comme la nuit (*nox*), le noir (*niger*) est nuisible (*noxius*) », écrit Michel Pastoureau (Michel Pastoureau, « La mort et sa couleur », *Noir – Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008, p. 43).

⁷¹ Concept également appelé l'« état poétique » par Paul Valéry. Dans le chapitre consacré aux « droits du poète sur la langue », l'écrivain note aussi (en 1934) que « l'usage poétique est dominé par des conditions personnelles, par un sentiment musical conscient, suivi, maintenu... » (Paul Valéry, « Pièces sur l'Art », *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, tome II). Par ailleurs, dans *Variété*, le poète philosophe écrit que dans un « univers poétique », la « résonance l'emporte sur la causalité, et la « forme », loin de s'évanouir dans son effet, est comme redemandée par lui. L'Idée revendique sa voix. » (*Ibid.*). Enfin, l'idée d'« état poétique » sera également reprise par Gérard Genette, « Langage poétique, poétique du langage », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 152, ainsi que par Edgar Morin (*Amour, poésie, sagesse*,

« Mais laquelle des deux nuits / Du dehors ou du dedans ? / L'ombre est une et circulante / Le ciel, le sang ne font qu'un⁷². » Quant à la pertinence de l'ouïe en situation noctambule, David Herbert Lawrence ne notait-il pas dans *Psychanalyse et Inconscient* que « l'oreille peut entendre plus profondément que les yeux ne peuvent voir⁷³ » ? L'oreille est alors « le sens de la nuit, et surtout le sens de la plus sensible des nuits : la nuit souterraine, nuit enclose, nuit de la profondeur, nuit de la mort⁷⁴ », avait anticipé Gaston Bachelard.

Au travers du texte rédigé en faveur de l'exécutant pour la réalisation de « Litanie » extraite d'*Aus den sieben Tagen* (op. cit.), Karlheinz Stockhausen a bien évidemment évoqué la phénoménologie d'une écoute intérieure, et notamment celle de la capture des ondes courtes et de leur source intarissable. Dans la conclusion, en fervent défenseur de la concentration méditative et de l'art sonore intuitif, il en est venu à disserter sur « les vibrations venant d'une région plus élevée et directement agissante ; plus élevée non pas au-dessus, en dehors de nous, mais plus élevée à la fois en nous et au dehors⁷⁵ ». Selon Giacinto Scelsi qui parlait souvent du « yoga du son », « les vibrations créent une forme qui est moulée selon la loi d'affinité, s'accordant à sa voûte de résonance, mais en la transformant aussi. C'est la base de la doctrine, car selon celle-ci, le SON est à la source de toute révélation révélée de l'intérieur⁷⁶ ».

Souvenons-nous : écrit pour violoncelle et contrebasse, *Dharana* (1975) de Scelsi fait référence à la profonde concentration de la pratique du yoga (ex. 1). Architecturée selon plusieurs séquences enchaînées, la partition⁷⁷ est fondée sur des notes pédales qui gouvernent une suite de polarités essentielles (omniprésence de faux unissons ou de fausses octaves, grâce à des micro-intervalles : quart ou huitième de ton). Accusé par des nuances extrêmes, le vocabulaire des cordes frottées demande également des sons obscurs ou plus clairs (*più chiaro*), des gestes *portamento*, divers vibratos et trémolos, des bruits de percussion complémentaires... autant de spasmes qui ébranlent sporadiquement la tranquillité idéale de l'âme, autant d'éléments dynamico-timbriques (colorés la plupart du temps au travers d'un registre grave, même si parfois le violoncelle joue la partie de véritable basse) censés perturber l'itinéraire d'un voyage méditatif à l'intérieur de soi. « Pourquoi fallait-il que la beauté au lieu de rayonner directement à l'extérieur et au grand jour, comme la splendeur resplendie de l'âme, se cachât pudiquement, honteusement, farouchement dans les profondeurs, de façon à rendre inévitable le malheur nécessaire de l'interprétation avec ses aléas et ses méprises⁷⁸ ? », demandait inopinément Vladimir Jankélévitch.

Paris, Le Seuil, 1997, p. 45), ou encore par le poète haïtien René Depestre (« L'état de poésie », *En état de poésie*, Paris, éditeurs français réunis / Messidor, coll. Petite Sirène, 1980).

⁷² Jules Supervielle, *La Fable du monde*, Paris, Gallimard, 1938, p. 88.

⁷³ Paris, Éditions Desjoncquières, 2005.

⁷⁴ Gaston Bachelard, *La Terre et les Réveries du repos*, op. cit., p. 194.

⁷⁵ Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen*, Wien, Universal Edition, UE 14790 F, p. 25.

⁷⁶ Voir Giacinto Scelsi, « Son et Musique », *Les Anges sont ailleurs...*, op. cit., p. 129.

⁷⁷ Mis à part le tout début du duo, la partition est écrite sur deux portées par instrument.

⁷⁸ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien 2 – La Méconnaissance – Le Malentendu*, Paris, Seuil, 1980, p. 76.

Ex. 1. Début coloré par la polarité de *fa*, extrait de *Dharana* pour violoncelle et contrebasse de Giacinto Scelsi (Paris, © Salabert, 1986, p. 3)

De même, s'inspirant de la pensée de Donald Winnicott, le compositeur Philippe Leroux n'explique-t-il pas que la musique peut se dérouler dans « un lieu paradoxal et intermédiaire entre le moi et le non-moi, le dedans et le dehors, l'intérieur et l'extérieur. La fonction de l'œuvre est alors d'être un lieu d'expériences multiformes où peuvent se rejoindre compositeurs et auditeurs⁷⁹ ».

Dans le domaine de la pensée sonore – entre subjectivité et objectivité – les abysses des origines ont été aussi traités à différents niveaux de l'expression. Concernant le rapport au corporel et au gestuel, faut-il alléguer par exemple les « poèmes à crier et à danser » du dadaïste Pierre Albert-Birot qui faisaient florès à Paris dès 1916 et surtout la poésie phonétique de l'*Ursonate* (1922-1932) de Kurt Schwitters (adepte par ailleurs de l'« art total⁸⁰ ») ? Appelé parfois « Sonate aux sons primitifs », ce solo vocal asémantique a été interprété avec gravité puis enregistré par le peintre sculpteur allemand lui-même, en 1932, à la *Süddeutschen Rundfunk* de Francfort (ex. 2).

Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa (laut)
 Bee bee bce bec --- --- ---
 Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 Zee zee zee zee --- --- ---
 Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 Rinnzekete --- bee --- bec ---
 Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 Enn ze --- --- cnn ze --- ---
 Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

Ex. 2. Extrait du « Largo » de l'*Ursonate* pour voix solo, partition verbale⁸¹ de Kurt Schwitters (Köln, © DuMont Buchverlag)

⁷⁹ « Entretien de Sophie Stévance avec le compositeur Philippe Leroux, Montréal, 22 avril 2010 », *Composer au XXI^e siècle. Pratiques, philosophies, langages et analyses*, dir. S. Stévance, Paris, Vrin, 2010.

⁸⁰ Kurt Schwitters, *Konsequente Dichtung*, Paris, Champ libre, 1986, p. 46.

⁸¹ Partition montrant quatre mouvements avec cadences publiée originellement dans le 24^e et dernier numéro de la revue *Merz*. Pour plus de détails, consulter Kurt Schwitters, *Merz*, dir. Marc Dachy, Paris, Champ libre / Gérard Lebovici, 1990.

En outre, relativement aux origines de l'émission glottique, il est peut-être éclairant de rappeler que « la bouche est l'organe du parasite. Sa polyvalence est admirable : on y mange, on y parle, on y crie, on y rote, on y hoquette, on y gargouille. Tout est bien là en place, et rien n'est oublié⁸² ». On comprend alors que certains avant-gardistes comme Dieter Schnebel (*Glossolalie* – 1960-1961) ou Joseph Anton Riedl (*Vielleicht Duo* – 1963-1970) aient eu envie de renouer avec le balbutiement inarticulé de nos très vieux ancêtres. Sans parler de la référence singulière au cri⁸³ cathartique présent tant dans la musique populaire (*Prayer / Protest / Peace* – 1960 – de Max Roach...) que dans la musique savante (*Eight Songs for a Mad King* – 1969 – de Peter Maxwell Davies), faut-il évoquer, sous couvert du retour aux origines (et à leurs profondeurs), le rapport primaire à l'abject⁸⁴ et au monstrueux ?

Dans ce registre flirtant même parfois avec l'obscène, rappelons que les principes de la musique de Franck Bedrossian et de Raphael Cendo⁸⁵ ont été insufflés par une certaine turbulence « extra-esthétique⁸⁶ » du *terribilis*, de l'*horribilis* et du *monstruosus*, domaines référentiels incitant à modeler consciemment les éléments symptomatiques et paroxystiques d'une *catharsis* empruntant ses bases dynamiques au réseau des émotions hyper fortes⁸⁷. Édouard Glissant notait que « la force poétique (l'énergie) du monde, maintenue vive en nous, s'appose par frissons fragiles, fugitifs, à la prescience de poésie qui divague en nos profondeurs. La violence à l'œuvre dans le réel nous distrait de le savoir⁸⁸. » En d'autres termes, au cœur de la représentation chaotique des angoisses de la philosophie contemporaine⁸⁹, l'objet esthétique violemment bruiteux a aimé se parer des timbres archétypiques des expressions de la *Ur-Musik*⁹⁰ comme de la transcendance du *Dasein*⁹¹. Dans le contexte de l'*arkhaismos* et de l'*inventio*, à la recherche d'une nouvelle culture primitive (en l'occurrence celle de la profondeur du son⁹²), ces « nouveaux

⁸² Michel Serres, *Le Parasite*, op. cit., p. 326.

⁸³ Voir Pierre Albert Castanet, « De l'extra-vocalité dans la musique contemporaine : pour une philosophie du cri », Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, Publications de l'Université Jean Monnet / CIEREC, à paraître. Par ailleurs, « Écoutons le cri du monde », conseillait Glissant en 1997 (Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, op. cit., p. 251).

⁸⁴ Voir Pierre Albert Castanet, *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit*, Paris, Michel de Maule, 2008, p. 285-370.

⁸⁵ Voir Pierre Albert Castanet, « Pour un nouvel urbanisme : à propos de la nouvelle vague bruitiste revendiquée par Franck Bedrossian et Raphaël Cendo », dans *Modernité musicale au XX^e siècle & musicologie critique* – colloque international en hommage à Célestin Deliège, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 22 mars 2013 (actes à paraître).

⁸⁶ Voir Carl Dahlhaus, « Du simple, du beau et du purement beau », *Inharmoniques*, n^{os} 8-9, Paris, IRCAM / Centre Pompidou / Librairie Séguier, 1991, p. 92. Sur la question de la laideur en musique, prière de lire aussi : Célestin Deliège, « Le Duel de l'image et du concept – Essai sur la modernité musicale », dans *Invention musicale et idéologies 2 – Mutations historiques et lectures critiques de la modernité*, Wavre, Mardaga, 2007.

⁸⁷ Parmi les neuf émotions permanentes répertoriées par la théorie hindoue, remarquons que John Cage citait « l'odieux », « le furieux » et « le terrible » (John Cage, *Pour les oiseaux*, Paris, L'Herne, 2002, p. 118).

⁸⁸ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 173.

⁸⁹ Voir Pierre Albert Castanet, « Bad trip, Good trip – Une esthétique du son 'sale' », *Accents*, n^o 35, Paris, Ensemble Intercontemporain, avril-juillet 2008 (article également en ligne : www.ensembleinter.com/accents-online/?p=1768).

⁹⁰ Voir Michel Serres, *Musique*, Paris, Le Pommier, 2011, p. 75.

⁹¹ Entre *terror*, *stupor*, *horror* et *dolor*, Pascal Quignard en appelle même aux fantasmes des « tarabusts » pour ce qui concerne les rythmes et les sons (Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 65).

⁹² « Pourrait-on vraiment décrire un passé sans des images de la profondeur ? », demande Bachelard (Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 65-66).

brutalistes⁹³ » se sont présentés comme des musiciens radicalement audacieux et des poètes intègrement fantasques⁹⁴.

En prise directe avec les formants de la déviation impulsive, la « poétique » exubérante⁹⁵ de ces *bad boys* a ainsi versé dans ce que Jean Cohen appelle la « stylistique de genre⁹⁶ ». Créée en 2009, l'*Introduction aux ténèbres* de Raphaël Cendo a été écrite pour baryton, contrebasse solo, treize instruments (plutôt graves) et électronique *live* sur trois textes en latin extraits de l'*Apocalypse de Jean*. Reflétant entre autres le chaos rencontré sur le champ de bataille entre le Bien et le Mal, ce texte controversé – présent dans le *Nouveau Testament* – n'évoque pas seulement le déluge matériel de la fin du monde, mais il traite également de l'anéantissement de toute âme humaine. Dégagé de toute obédience religieuse, le « deuxième chant » demande ainsi de « monter » des profondeurs terrestres pour connaître là-haut « ce qui doit arriver par la suite ». *In fine*, la musique accède malaisément au registre suraigu, « seul moment de lumière de toute la pièce », concède le compositeur. Au niveau du matériau, le travail d'écriture musicale est fondé sur des procédés d'« infra-saturation » qui affectent et enrichissent le timbre. « C'est le règne des lieux hantés par les déchirements passés et plongés dans des nuits infinies [...]. En deçà de la saturation mais toujours portée par elle, l'infra-saturation n'est que l'évocation de ses propres Ténèbres, l'avènement d'une énergie noire, une descente aux enfers de sa condition saturée⁹⁷. »

Les métaphores sonores de l'abîme (et de la cime)

« Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs
Du ciel, où tu régnes, et dans les profondeurs
De l'Enfer, où, vaincu, tu rêves en silence ! »

Charles Baudelaire, « Les litanies de Satan », *Les Fleurs du mal*

Toujours dans le champ de la figuration musicale orientée, il serait possible de narrer l'épisode infernal de l'épopée orphique. De la sorte, au cœur des catalogues mettant en scène la légende enjôleuse du personnage d'Orphée (par exemple, tous styles confondus : *Orphée aux enfers* – 1858 – de Jacques Offenbach, *Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée* – 1971 – de Bernard Parmegiani, *Orphée* – 1995 – d'Aldo Brizzi...), le décorum sonore de Lucifer et de ses semblables a été traité sombrement de mille et une façons. « Tout homme qui veut devenir Orphée [...] doit se mettre à l'écoute de cette musique originelle du corps, de cette symphonie des entrailles⁹⁸ », rappelle Francesco Spampinato. D'altérations⁹⁹ en métaphores, de digressions en métamorphoses, le mythe d'Orphée s'est vu valoriser – notamment au vingtième siècle – par un faisceau de messages primitifs, oniriques, déviés, élargis ou transcendés.

⁹³ Expression de Harry Halbreich publiée dans son article : « Cédric Dambrain – Une violence euphorique », dans *Beyond – Essais et documents*, Bruxelles, Ars Musica, 2009, p. 10.

⁹⁴ Voir Franck Bedrossian, *De l'excès de son*, Champigny sur Marne, 2e2m, coll. « À la ligne », 2008.

⁹⁵ « Et si l'on donnait plus d'attention à l'exubérance poétique », préconisait Bachelard (Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 271).

⁹⁶ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 214.

⁹⁷ Raphaël Cendo, livret du CD *Donaueschinger Musiktage 2009* – vol. 2, NEOS 11052, 2010, p. 25.

⁹⁸ Francesco Spampinato, « L'initiation d'Orphée : mémoires du corps et imaginaire musical », *Jeux de mémoire(s) – Regards croisés sur la musique*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 29.

⁹⁹ « Il y a altération quand il y a construction à partir d'une forme et contre cette forme », affirme Bernard Sève (*L'Altération musicale (ou ce que la musique apprend au philosophe)*, Paris, Seuil, 2002, p. 173).

Sur près de trois quarts de siècle de création musicale, toutes esthétiques fusionnées, tentons de discerner par exemple le rôle éminent du non-dit d'un Ernst Krenek (*Orpheus und Eurydike* – 1923), la part de l'appréhension quasi rustique d'un Darius Milhaud (*Les Malheurs d'Orphée* – 1924), le rapport au geste chorégraphique d'un Hilding Rosenberg (*Orfeus i sta'n* – 1938 – « Orphée dans la ville »), la marge d'élégance ambiguë d'un Igor Stravinsky pour son ballet *Orphée* échafaudé en 1947, le désir de la portée cosmique d'un Pierre Henry (*Le Voile d'Orphée* – 1958 – dernière pièce d'*Orphée 53*), la charge affective des bruits-sons vocaux d'Arthur Pétronio (*Orphée* – 1953-1955 – opéra de chambre avec chœur de femmes verbophonique), le thème de l'injustice qui s'abat sur l'humanité suscitée par Luciano Berio (*Opera* – 1969-1970), la nécessité d'une doublure d'aura technologique d'un Harrison Birtwistle (*The Mask of Orpheus* – 1973-1984 – tragédie lyrique réalisée en partie à l'IRCAM à Paris), la révérence virgilienne d'un Xavier Darasse (*À propos d'Orphée* – I 1978, II 1984, III 1987), l'esprit chambriste de Bruno Bjelinski (*Orphée du XX^e siècle* – 1978), la part de métamorphose musicale pour *Orpheus behind the Wire* (1981-1983) de Hans Werner Henze écrit sur un texte d'Edward Bond, ou l'intimité retrouvée dans l'opéra de chambre *Orphée* (1992) de Phil Glass¹⁰⁰. « Orphée transforme le bruit en musique. Et l'invente sans doute en ces lieux si dangereux¹⁰¹ », conclut Michel Serres.

« Les graves s'immobilisent par le flux, et, en retour, le flux s'immobilise parmi les graves¹⁰² », remarquait Michel Serres. En l'occurrence, il serait aisé d'initier une étude de l'*instrumentarium* qui sélectionne au premier chef les registres infra-graves (voix de basse, contrebasse, contrebasson, orgue, timbale, grosse caisse, tam-tam, ordinateur, synthétiseur, bruits enregistrés...) pour tapisser (électro)acoustiquement les décors méphistophéliques et autres lieux abyssaux. Dans l'« Abîme des oiseaux » (« lent, expressif et triste ») pour clarinette seule d'Olivier Messiaen, troisième mouvement du *Quatuor pour la fin du temps* (1940), si l'aigu de l'instrument rappelle à l'évidence quelques mélodies imaginaires proches du modèle d'un chant de merle noir, en revanche le registre du chalumeau désire peindre sans ambages l'harasement des profondeurs. « L'abîme, c'est le Temps, avec ses tristesses, ses lassitudes. Les oiseaux, c'est le contraire du Temps : ils font contraste et symbolisent notre désir de lumière, d'étoiles, d'arcs-en-ciel et de jubilantes vocalises¹⁰³ ! », a naturellement justifié le compositeur.

D'une manière semblable, à propos du mouvement central de sa *Symphonie Liturgique* (ex. 3) écrite au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Arthur Honegger a avoué avoir eu recours au figuralisme de la profondeur¹⁰⁴ en usant systématiquement

¹⁰⁰ Voir Pierre Albert Castanet, « Mythes hybridés : Orphée et Faust contemporains », dans *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001. Il serait également envisageable d'analyser les œuvres musicales traitant de l'enceinte forcenée des lieux infernaux (par exemple : *Une saison en enfer* – 1969 – d'Henri Barraud, *Une saison en enfer* – 1980 – de Gilbert Amy, *Inferno di gelo* – 1981 – de Francis Miroglio...).

¹⁰¹ Michel Serres, *Les Cinq Sens*, Paris, Hachette Littératures, 1985, p. 155.

¹⁰² Michel Serres, *Genèse*, Paris, Grasset, 1982, p. 156.

¹⁰³ Propos cités par Harry Halbreich, *Olivier Messiaen*, Paris, Fayard, 1980, p. 313.

¹⁰⁴ Il en est de même pour le figuralisme attaché au nocturne. En dehors de l'usage de l'électronique (*ad libitum*), voyez par exemple dans *Nachtmusik* (1977-1978) d'Emmanuel Nunes la palette de sonorités graves émanant des alto, violoncelle, cor anglais, trombone disposés de façon stéréophonique autour de la clarinette basse. Par ailleurs, « *Nachtmusik* est un voyage – un voyage intérieur et initiatique, qui tend à la révélation [...] Toute l'œuvre est baignée de cette lumière intérieure qui reflète les images originelles vécues et les images qui ont été rêvées, provenant de l'illumination soudaine aussi bien que d'une pensée visionnaire », conclut Philippe Albèra (*Le Son et le Sens*, Genève, Contrechamps, 2007, p. 524). Un autre exemple : dans *La Dormeuse et les Oiseaux de Nuit* (1995) d'Alain Louvier, repérez la pédale de *do* grave

du registre grave instrumental : « À un moment, les contrebasses, le contrebasson et le piano – tout ce qu’il y a de plus profond dans l’orchestre – scandent la prose funèbre : *De profundis clamavi ad te Domine*¹⁰⁵ ! » Précédées d’un *sforzando* dévolu au couple piano / tam-tam et accompagnées d’une fanfare illuminée par les cuivres, ces noires munies d’un chevron sont alors à interpréter *marcato*, comme des syllabes homorythmiques d’un slogan provenant de manifestations outrancières. Allant dans ce sens, Gaston Bachelard affirmait que « la culture de la volonté réclame des monosyllabes. L’énergie d’une langue est souvent aussi intraduisible que sa poésie. L’imagination dynamique reçoit de la langue des impulsions primitives¹⁰⁶. »

Ex. 3. Extrait du « *De profundis clamavi* », adagio de la *Symphonie Liturgique* (1945-1946) d’Arthur Honegger (Paris, Édition Salabert, © MCMXLVI, p. 49)

De même, la formation instrumentale de *Mura della città di dite* (1969, voir ex. 4) de Hugues Dufourt utilise, entre autres, une flûte basse, un cor anglais, une clarinette

qui tapisse l’entièreté du deuxième mouvement sous-titré... *Träume*. Joué en octave par la main gauche, cet *ut* résonant est explicitement accompagné du para-texte explicite : « très profond » (Alain Louvier, *Agrexandrins*, Paris, Leduc, 1999, livre 3, p. 30).

¹⁰⁵ Propos recueillis par Bernard Gavoty, *La Symphonie Liturgique*, Paris, Revue des Jeunesses Musicales de France, février 1948.

¹⁰⁶ Gaston Bachelard, *L’Air et les Songes – Essai sur l’imagination du mouvement*, op. cit., p. 167.

basse, un cor, un trombone, des percussions, des claviers (dont un orgue électronique) et un quintette à cordes. Emprunté à Dante, le titre italien (signifiant « Les murs de la cité de Dite ») est extrait du « chant VIII » de *L'Enfer*. Faisant référence à un monde clos sur lui-même, là où s'abolit la raison du monde, Dite (ou Dis, qui figure le nom de Lucifer) représente la cité maudite cachée au centre de la terre. Pour honorer sonorement cette « dernière figure du Mal » (expression dantesque non loin des propos rencontrés dans *l'Apocalypse de Jean – op. cit.*) et sans tomber dans l'anecdote d'ordre primaire¹⁰⁷, le compositeur a usé d'artifices comme des traits de violence homorythmique ou des effets de dissonance fortement accusée (c'est-à-dire renforcée les unes par les autres). James Joyce n'écrivait-il pas qu'en enfer, « chaque torture, au lieu de réagir contre une autre, lui prête une force plus grande¹⁰⁸ » ? Dans ce contexte cloacal, la fin de ce diptyque de jeunesse (opus 2) laisse circuler des trainées de spectre bruiteux à la source improbable... « L'enfer de Dis n'est que morne répétition et retour à l'inerte¹⁰⁹ », tenait à préciser Dufourt à la création de la pièce à Genève.

Ex. 4. Trio d'instruments graves (flûte basse, cor anglais, trombone) mis en exergue dans *Mura della città di Dite* de Hugues Dufourt (Paris, Édition Jobert, © 1975, p. 36)

Auteur de *L'Apocalypse de Jean* (1968) – fresque catastrophique et cataclysmique où les Âmes et les Martyrs hurlent à tués têtes des tréfonds de l'univers – Pierre Henry a écrit *Dieu*, en 1977. Dans cet essai de « théâtre sonore » conçu d'après un texte de Victor Hugo, les scènes s'intitulent « Ce que la Mort me dit » ou « Enfer et Noir Diapason / Satan parle »... Au plan figuraliste, afin de cerner musicalement la matité des geôles de l'enfer, l'électroacousticien a choisi d'élaborer à dessein de sombres sonorités privées d'aura harmonique, ne présentant en l'occurrence aucune perspective dans le registre aigu. Comme toujours chez cet artisan furieux, l'effet est saisissant. Dans cet interminable maelstrom où l'hyperactivité gère les flux de l'exaspération, « Dieu reste jusqu'à la fin une promesse, un mot, un "grand mot ténébreux tout gorgé de clarté", un nom que l'on crie dans l'espace¹¹⁰ ». Par ailleurs, rappelons que, jouant sur l'en-soi et le hors de soi, *Le*

¹⁰⁷ Paul Valéry aimait rappeler que l'harmonie entre l'être et le dire ne doit pas être « définissable ». « Quand elle l'est, c'est l'harmonie imitative, et ce n'est pas bien. » (*Œuvres, op. cit.*, tome II, p. 637).

¹⁰⁸ James Joyce, *Dedalus*, Paris, Folio / Gallimard, 1943, p. 193.

¹⁰⁹ Propos recueillis par Pierre Albert Castanet et publiés dans : *Hugues Dufourt, 25 ans de musique contemporaine*, Paris, Michel de Maule, 1995, p. 36.

¹¹⁰ Michel Chion, *Pierre Henry*, Paris, Fayard, 2003, p. 176.

Voyage (1962) de cet avant-gardiste est bâti sur une alternance insigne entre l'« *Innenwelt* » et l'« *Aussenwelt* ». S'inspirant du *Livre des morts tibétain*, l'œuvre tente ainsi de mettre en évidence la problématique du cheminement des trépassés (les 49 jours établissant l'état intermédiaire juste après le décès). À noter qu'à la création de la version chorégraphiée à Cologne, Maurice Béjart faisait chuter des personnages cadavériques du haut d'une rampe stylisée, descente symbolique vers des profondeurs accidentées, accompagnée (dans le mouvement intitulé « Souffle 1 ») de forts retentissements sonores, bourdonnants et assourdissants, à la limite du soutenable.

Concentrant tour à tour leur inspiration sur l'aveuglement du clair et le mystère de l'obscur¹¹¹, certains compositeurs ont donné dans la spécialité de l'éclectisme des parcours extrêmes. Ainsi, au sein du catalogue pluriel¹¹² de George Crumb, la participation instrumentale ou la déclamation vocale ont pu revêtir des accents d'une fraîcheur puérile insoupçonnable ou se parer de susurrements sombres, nostalgiques de primarité. Abordant autant les conditions de la philosophie, de la superstition, de la religion, du mystère, du bien et du mal que celui du milieu glauque contrariant et de l'aura pure étincelante, voire de la profondeur infernale et de l'illumination céleste¹¹³, l'œuvre de Crumb diffuse les éclats de la psyché tout en recourant à la médiation de la communion précaire (au sens de *precarius* induisant la notion de prière, même profane). À propos du sens véhiculé par les partitions crumbiennes présentées plastiquement (*Makrokosmos* – 1972-1973...) ou au travers d'un contenu métaphorique, spirituel ou socio-politique (*Black Angels* – 1970...), invoquons la parole de Hans Blumenberg qui maintenait que « les métaphores sont des fossiles-conducteurs issus d'une couche archaïque du processus de la curiosité théorique, qui n'est pas forcément anachronique sous prétexte qu'on ne peut revenir à la profusion de ses stimulations et attentes de vérité¹¹⁴. »

Composée de cinq mouvements disposés en arche autour du troisième panneau nommé « *The Advent* », *Music for a Summer Evening* (*Makrokosmos III* – 1974) de George Crumb se fonde sur des devises littéraires. Le premier mouvement intitulé « *Nocturnal Sounds* » (*The Awakening*) (« Sons nocturnes » – L'Éveil) est attaché à la prose de l'écrivain italien Salvatore Quasimodo : « J'entends des échos éphémères, oubli de la nuit profonde dans les eaux étoilées. » Rappelant parfois certaines couleurs bartókiennes, sons isolés et trémolos répétés, sources tempérées et données bruiteuses, détonations subites et résonances dilatées réfléchissent l'acoustique imaginaire des voûtes paradisiaque et infernale. Quant au long dernier mouvement baptisé « *Music of the Starry Night* » (« Musique de la nuit étoilée »), il est adossé à des vers du poète Rainer Maria Rilke : « Et dans la nuit, la lourde terre tombe de tous les astres dans la solitude. Tous

¹¹¹ Si certains titres, déguisés ou pas, ne cachent pas leur attachement au nocturne (œuvres d'Arnold Schoenberg, Luciano Berio, Jean-Claude Eloy, Helmut Lachenmann, György Kurtag, George Crumb, Salvatore Sciarrino, François-Bernard Mâche, Hugues Dufourt, Philippe Hersant, Jacques Lenot, Emmanuel Nunes, James Dillon, Wolfgang Rihm, Gérard Pesson, Stéphane Bartoli, Nicolas Bacri, Kasper Toeplitz, Manfred Trojahn, Patrick Burgan, Éric Tanguy...), d'autres sont résolument axés sur la thématique de la négativité de la lumière, voire de la luminosité de l'obscurité (*D'obscures étoiles* – 1978 – de Jacques Lenot, *Clair-Obscur* – 1979 – de Roger Tessier, *Clair-Obscur* – 1981 – de Marc-André Dalbavie, *Clairs-Obscurs* – 1982 – de Jean-Baptiste Devillers, *Jour, contre-jour* – 1979 – de Gérard Grisey, *Cette sombre clarté* – 1989 – de Francis Faber, *Gegenlicht* – 1998 – de Henry Fourès).

¹¹² Voir Pierre Albert Castanet, *À propos de Four Nocturnes, Processional, Black Angels, Ancient Voices of Children de George Crumb*, Paris, L'Itinéraire, 1991, p. 1-5.

¹¹³ Voir Pierre Albert Castanet, « Un kaléidoscope fin de siècle », dans *Histoire de la musique*, dir. Marie-Claire Beltrando-Patier, Paris, Bordas, 2004, p. 1132.

¹¹⁴ Hans Blumenberg, *Naufage avec spectateur, Paradigme d'une métaphore de l'existence*, Paris, L'Arche, 1994, p. 94.

nous tombons... Il en est Un qui néanmoins, avec une infinie douceur, tient cette chute dans ses mains. » Cristallisée en tutti (deux pianos et deux percussions), l'idée gestuelle de cette quasi musique à programme est figurée par cinq élans descendants.

Au demeurant, il faut dire qu'à l'instar de la production musicale d'un Hugues Dufourt par exemple¹¹⁵, George Crumb se montre volontiers comme un musicien « saturnien » qui broie perpétuellement le noir de la mélancolie et de la mort¹¹⁶, qui se complait dans les profondeurs obituares, qui dépeint le lugubre avec nécessité, et qui côtoie les ombres errantes par nature plus que par envie. Il n'empêche, entre la science et la conscience, entre le dicible et l'indicible, entre la fable et l'ineffable, entre un sentiment permanent de douce persécution et une « illusion d'immanence¹¹⁷ » de simulacres pervers et de sortilèges engloutis... l'art imaginaire de ce musicien américain¹¹⁸ ne se présente-t-il pas simplement comme le mixte d'un récit profondément existentiel en sa tour de Babel bien enracinée, celui de notre vie singulièrement imaginative et de notre propre douleur quotidienne¹¹⁹ ? Ainsi que l'écrivait Roland Barthes dans *L'Obtus et l'Obvie* : « Peut-être qu'une chose ne vaut que par sa force métaphorique ; peut-être que c'est cela, la valeur de la musique : d'être une bonne métaphore¹²⁰. »

S'« il n'est pas tout à fait possible de penser *diurne* sans passer par le relais de *nocturne*, et sans retenir quelque chose de ce détour¹²¹ », il paraît alors tout aussi évident de traiter de la profondeur sans avoir recours à son antonyme. Dès lors, dénonçant à la fois la profondeur des entrailles et la flèche des cimes du très-haut, cette idée générale accusée sous forme de « métaphores continuées¹²² » est semblable à celle qui a motivé Olivier Messiaen pour écrire, entre 1971 et 1974, la grande œuvre pour orchestre intitulée *Des Canyons aux Étoiles*. Dans la préface placée en tête de la partition, le compositeur n'a-t-il pas mentionné : « *Des Canyons aux Étoiles*, c'est-à-dire en s'élevant des canyons jusqu'aux étoiles – et plus haut, jusqu'aux ressuscités du Paradis – pour glorifier Dieu dans toute sa création¹²³ » ? Pour mémoire, englobant la phénoménologie de l'ascension libératrice et de l'espérance lumineuse¹²⁴, rappelons que les allusions à ce fonds fusionnel (dans l'ordre de l'espace-temps) des extrêmes du plan vertical (sur l'*Axis Mundi* reliant

¹¹⁵ Auteur notamment de *Down to a sunless sea* (1970), de *Dusk-Light* (1971) ou de *Saturne* (1978-1979)... Voir Pierre Albert Castanet, *Hugues Dufourt, 25 ans de musique contemporaine*, op. cit., p. 41, 45, 84...

¹¹⁶ Voir Michel Pastoureau, « La mort et sa couleur », *Noir – Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 39-43.

¹¹⁷ Voir Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire – Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986, p. 17 et p. 123.

¹¹⁸ L'art de Crumb arpente des territoires qui vont du modèle pop au dévergondage sonore (sons sales, sonorités hybridées), de la pseudo prière à la danse macabre, du chant de glorification à l'invocation maléfique, des souvenirs solennels de l'histoire américaine à la dénonciation testamentaire des conflits mondiaux (Voir Pierre Albert Castanet, « Pour une histoire sociale de la musique de George Crumb dans les années 1970 », *Intersections n° 29 / 1*, Montréal, Société de musique des universités canadiennes, 2009).

¹¹⁹ À ce type de question, Gaston Bachelard répond par une invitation à un ultime détour sur les rives de la Mort : « Donner ainsi une ombre quotidienne qui est une part de soi-même, n'est-ce pas faire ménage avec la Mort ? » (Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 67).

¹²⁰ Roland Barthes, « La musique, la voix, la langue », dans *L'Obtus et l'Obvie*, Paris, Seuil, 1982, p. 252.

¹²¹ Gérard Genette, « Le jour, la nuit », dans *Figures II*, op. cit., p. 122.

¹²² Définition de l'allégorie selon Lausberg (voir Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 69).

¹²³ Texte repris dans Harry Halbreich, *Olivier Messiaen*, Paris, Fayard, 1980, p. 452.

¹²⁴ Stéphane Mallarmé parle à ce sujet de « l'éruptif multiple sursautement de la clarté » (« La musique et les lettres », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 648).

Terre et Ciel) se sont trouvées énoncées à maintes reprises dans les œuvres de jeunesse du rythmicien français¹²⁵.

D'Edison Denisov à Sofia Gubaidulina, bon nombre de compositeurs ont alors œuvré sur cette symbolique auratique de la quête de lumière et de pureté. Parmi ceux-ci, citons Klaus Huber qui présentait ainsi les esquisses de son Deuxième quatuor à cordes... *Von Zeit zu Zeit*... (1984-1985) : « Y a-t-il encore un recommencement ? ! Faire sortir le (dernier) sens brillant, comme une “nouvelle naissance” ; une naissance émergeant d'une totale obscurité¹²⁶... ». De même, devisant sur les associations relationnelles qui ont présidé au contexte d'écriture d'*Erwartung* (1909), monodrame expressionniste d'Arnold Schoenberg fondé sur un texte de Maria Pappenheim, Philippe Albèra assure que « la musique transcrit, littéralement, le sentiment du temps et de l'espace – ces deux formes *a priori* de la sensibilité pour Kant – d'un sujet plongé dans les ténèbres. La perception temporelle concrète du déroulement temporel, hors des repères qui servent à marquer le temps ou à l'ordonner architecturalement – une perception qu'il faudrait rapporter à ces expériences d'individus isolés au fond d'une grotte, et privé de lumière –, fait du temps comme essence du vécu le contenu même de la musique¹²⁷. »

Voyageant entre refuge archaïque et profondeur confinée, les écrits de Mircea Eliade ont montré qu'en offrant un passage entre notre condition sociétale et le monde intérieur souterrain, qu'en érigeant une passerelle dorée entre le royaume de la vie et l'antré des morts, l'univers des grottes évoque les fonctions primaires de la terre nourricière en tant qu'utérus et en tant que tombeau : « [...] les cavernes étaient assimilées à la matrice de la Terre-Mère¹²⁸ ». Intégré à l'opéra *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1996) écrit d'après Hans Christian Andersen, Léonard de Vinci et Gudrun Ensslin, *Zwei Gefühle...*, *Musik mit Leonardo* (1992) d'Helmut Lachenmann a investi de près ou de loin cette thématique de l'ombre profonde. En effet, à l'instar de *La Niche des lumières* d'Al-Ghazâli, usant de moult références figuralistes (populaires ou savantes), un épisode conte ouvertement la scrutation d'un aven dans le noir. Dans ce contexte exploratoire, la pièce musicale lachenmannienne a éveillé deux forts sentiments contraires : l'angoisse de l'obscurité ambiante et l'envie de se repérer et d'exister dans l'habitable non éclairé¹²⁹.

De même, la partition de *Lezea 2* (1989-1991) de Dominique Lemaître – titre qui tire son nom du mot basque signifiant « caverne » – débute comme un éclair flamboyant grâce au tutti d'un dixtuor joué *fortissimo*. En fait, l'atmosphère générale de l'œuvre a été inspirée par une sensation notablement vécue au travers d'une profondeur opaque : « Lorsque l'on entre dans une grotte, dans un premier temps, on ne voit rien (en quelque sorte l'obscurité nous aveugle) puis, peu à peu, l'œil s'acclimate, apprivoise l'espace ; après quelques secondes des formes apparaissent, l'espace se découvre¹³⁰... », a ainsi expliqué le compositeur. Durant toute la pièce de musique de chambre, le jeu dichotomique va accuser la perspective portée ou non (éclairée ou pas) des différents éléments acoustiques en présence.

¹²⁵ Étudiez par exemple d'Olivier Messiaen le programme du *Banquet céleste* de 1928, le *Diptyque* pour orgue de 1929, les *Offrandes oubliées* de 1930 ainsi que dans les bien-nommés *Chants de Terre et de Ciel* de 1938.

¹²⁶ Klaus Huber, « Au nom des opprimés – Contre la réification de l'homme et de l'art », dans *Écrits*, Genève, Contrechamps, 1991, p. 87.

¹²⁷ Philippe Albèra, « L'inconscient et le mythe », dans *Le Son et le Sens*, op. cit., p. 77.

¹²⁸ Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1977, p. 33.

¹²⁹ Voir Martin Kaltenecker, *Avec Helmut Lachenmann*, Paris, Van Dieren, p. 239-260.

¹³⁰ Pierre Albert Castanet, *Dominique Lemaître – L'instant et l'éternité*, Paris, Cig'art, 2005, p. 162.

« Le pur est dans l'impur et l'obscur dans le clair. Nous vivons et nous pensons dans le mélange¹³¹ », écrivait Michel Serres. À compulsier en détails ce choix d'exemples multiples et variés (pris exclusivement dans le domaine de la « musique contemporaine »), ce principe métaphorique de verticalité (profondeur et hauteur) mais aussi d'horizontalité (*ex situ et in situ...*) ne semble alors aucunement à négliger. « C'est un principe d'ordre, une loi de filiation, une échelle le long de laquelle on éprouve les degrés d'une sensibilité spéciale¹³² », tenait à remarquer Gaston Bachelard.

Le cri des profondeurs

« J'implore ta pitié. Toi, l'unique que j'aime.
Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé. »
Charles Baudelaire, « De profundis clamavi », *Les Fleurs du mal*

Afin de tenter de compléter les différents éléments d'une poétique des profondeurs¹³³, il nous a paru nécessaire d'évoquer un peu plus précisément la mise en musique – malheureusement en ne nous positionnant qu'à partir du XX^e siècle – du *Psaume 129* de la Vulgate (ou 130 dans l'usage réformé). Car faisant partie des sept psaumes de la pénitence, ce texte est sans doute mieux connu dans la tradition des croyants comme étant celui du *De Profundis* (son nom latin signifiant précisément « Des profondeurs »). Peignant un sentiment de détresse sangloté du fond de l'abîme, ce psaume ancestral implore la miséricorde en présentant les dispositions de ceux qui attendent le pardon comme une rançon libératrice. Adopté par l'usage catholique comme l'une des pièces maîtresses de la liturgie des défunts (rapport au *Requiem*) au moment de la levée du corps, ce psaume a été appliqué dans la prière publique de l'Église à ceux qui ont été emportés dans le gouffre de la mort : « Des profondeurs, je crie vers toi, Yahvé : Seigneur, écoute mon appel... ».

Symbole de l'avènement de la « ténèbre » – au singulier tel que l'ont exprimé Maître Eckhart et Édouard Glissant¹³⁴ – l'entreprise de la « mise au tombeau » a été exaltée par bon nombre de musiciens occidentaux. Cette phase illustre en effet le dernier épisode de la « Passion du Christ ». En outre, notons que ses premières représentations paraboliques se sont rencontrées par exemple dans les illustrations de l'histoire de Jonas¹³⁵. Dans ce

¹³¹ Michel Serres, *Genèse*, op. cit., p. 212.

¹³² Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 17.

¹³³ En exergue de la partition de la *scène 6* écrite pour guitare électrique, Roger Tessier a placé un extrait d'un quatrain de Rainer Maria Rilke : « Tu es la conception profonde des choses / Qui couvre de silence le dernier mot de son être [...] » (voir Pierre Albert Castanet, « L'anti-livret : sens et non-sens de l'opéra contemporain », dans *Musique & Littérature – Séminaire 1996-1997*, Paris, Université de Paris-Sorbonne – Observatoire Musical Français, 1998, p. 77).

¹³⁴ « C'est lumière, c'est clarté / c'est la ténèbre / c'est innommé, c'est ignoré / libéré du début ainsi que de la fin », mentionne Maître Eckhart dans un texte intitulé *Granum Sinapsis*. Ce texte médiéval dû au philosophe allemand sera repris par Pascal Dusapin pour l'élaboration d'une pièce chorale débutée en 1992. À noter que Glissant parle également de « ténèbre » (au singulier) à propos de l'abysse maritime vécue par les Africains lors de leur déplorable déportement (Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 17). Plus loin, le poète ajoute : « Les peuples qui ont fréquenté le gouffre ne se vantent pas d'être élus. Ils ne croient pas enfanter les puissances de la modernité » (op. cit., p. 20). Michel Serres évoque aussi la ténèbre et la clarté (*Le Parasite*, op. cit., p. 93). Au niveau spirituel, prière de lire : Mircea Eliade, *Le Symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques – Polarité du symbole*, Bruxelles, 1958, s.e., 2^e édition.

¹³⁵ Dans *La Terre et les Réveries du repos*, Gaston Bachelard a montré que « le complexe de Jonas » pouvait servir à déterminer une certaine « profondeur d'image » (op. cit., p. 170-173). Une des conclusions relate :

contexte, se fondant sur une traduction française du texte biblique, Jacques Feuillie a écrit *Jonas* (1985) pour chanteurs solistes, chœur mixte et quatorze instrumentistes (ex. 5). Dans la deuxième partie de cet oratorio, après un épisode violent animé par une terrible tempête, le héros se retrouve avalé par une baleine. Une prière au Seigneur est alors adressée : « Du gouffre de la mort, j'ai appelé au secours, et tu m'as entendu. Tu m'avais jeté dans la mer au plus profond de l'eau [...] Les portes du monde des morts se refermaient pour toujours sur moi. Mais toi, Seigneur mon Dieu, tu m'as fait remonter vivant du gouffre¹³⁶ ». En dehors de la source biblique, et par-delà les frontières de l'Occident, l'image de Jonas réfugié dans l'obscurité d'un ventre de cétaqué s'est ensuite retrouvée dans de nombreux contes et légendes mythologiques.

The image shows a page of a musical score for the oratorio 'Jonas' by Jacques Feuillie. The score is for a tenor solo and a choir of low voices (altos and basses). It is in G major and 4/4 time. The score is marked 'à répéter 10 fois' and 'à répéter 12 fois'. The lyrics are in French. The page number 49 is at the bottom.

180

à répéter 10 fois

(1)

(2)

(3)

(2)

(3)

(4)

(3)

(4)

(5)

(4)

(5)

(6)

(5)

(6)

(8)

(4)

(1)

à répéter 12 fois

180

Dieu: —

Dieu: —

TÉNOR SOLO Jonas

du gouffre de la mort j'ai

Quand j'étais dans la détresse j'ai crié — viens toi, Seigneur, et tu m'as répondu;

du gouffre de la mort j'ai

49

Ex. 5. Jonas (ténor solo) et la compagnie des voix graves (alti et basses) dans la deuxième partie de *Jonas* de Jacques Feuillie (Partition inédite, manuscrit de 1985, p. 49)

« Jonas, qui reste dans le ventre de la baleine trois jours comme reste le Christ au tombeau, est donc une image de résurrection » (p. 179).

¹³⁶ Traduction française éditée à Pierrefitte, par la Société biblique française, en 1982.

Par ailleurs, résonant depuis au moins le XIII^e siècle dans le contexte artistique, l'entreprise symbolique du placement en sépulture reste un élément dramatique important à traiter musicalement car couronné d'une aura à portée universelle. Parmi une pléiade de chefs-d'œuvre, si la *Passion selon Saint-Matthieu* (1666) d'Heinrich Schütz ou la *Passion selon saint Jean* (1723) de Jean-Sébastien Bach demeurent des plus démonstratives et des plus expressives, celles de Wolfgang Rihm et de Sofia Gubaidulina restent bien symptomatiques et symboliques de l'engagement spirituel des musiciens abordant la spiritualité du XXI^e siècle. Dans *Deus Passus*¹³⁷ (2000), le compositeur allemand a fait par exemple chanter dans un mouvement calme (par les mezzo-soprano, alto soli et le chœur) un extrait de l'*Évangile selon saint-Luc* : « Et il y eut des ténèbres sur toute la terre... » alors que la musicienne russe a évoqué dans *Johannes-Passion* (2000) le fameux « puits de l'abîme » (n° 8, « Le chemin de Golgotha ») juste avant la dépôt du corps de Jésus dans le sépulcre obscur.

Dans la liturgie de la semaine sainte¹³⁸, la scène du tombeau cristallise l'ultime maillon symbolique du « Chemin de croix ». Et contrairement à ce que pensait le poète Rainer Maria Rilke¹³⁹, la tradition semble se perpétuer en matière de *gestus* évocatoire et dans le domaine conducteur de sens spirituel. Dans *Quatorze stations* (1970) pour percussion et sextuor de Marius Constant, l'*instrumentarium* soliste est traité comme masse sonore à vocation expressive. Si la première station (« La Condamnation ») fait tinter enclumes et cloche-plaque très grave¹⁴⁰, le court dernier mouvement intitulé « Ensevelissement » est confié à des timbres percutants secs et mats tels que bongos, tambour saharien, temple-blocks, tumbas et wood-chimes. Ceints de lourds silences éloquents, les divers éléments épars semblent dénudés (sons squelettiques) pour évoquer déjà un autre monde, absolument nocturne et profondément insolite. Gaston Bachelard ne disait-il pas que « le silence de la Nuit augmente la "profondeur" des cieux¹⁴¹ » ?

La Mise au tombeau (ex. 6) renvoie également au titre d'une œuvre de Georges Migot écrite en 1949 pour petit chœur mixte et quintette à vent (sur un texte du compositeur). Ce petit oratorio qui fait partie d'un cycle de neuf opus consacrés à la vie du Christ (conçus entre 1936 et 1955) est « issu du tréfonds de l'être du musicien et témoigne du caractère mystique de sa foi. Migot ne cherche pas en premier lieu à raconter une histoire, glosée ou non, comme c'est le cas dans la plupart des histoires sacrées et des oratorios classiques, mais il met tout son effort dans le désir de nous placer en présence

¹³⁷ Cette passion se termine par un mouvement intitulé *Tenebræ*, fondé sur le poème éponyme de Paul Celan. Parfois utilisée comme musique de ballet, *Tenebræ* (1966-1967) est le titre d'une pièce pour grand orchestre écrite par Klaus Huber. *Tenebræ* est également le nom d'une œuvre d'Alberto Posadas fondée sur des fragments de Novalis, Georg et de la Bible et créée à la Cité de la Musique (Paris) en 2013.

¹³⁸ À noter que de Michel Lambert à Marcel Landowski via Marc-Antoine Charpentier, François Couperin, Michel-Richard Delalande... de nombreux musiciens se sont illustrés comme compositeurs de *Leçons de ténèbres*. À l'origine de l'animation des trois jours saints, cette forme de concert en église faisait intervenir le chant grâce à la mise en musique des *Lamentations de Jérémie*. Durant ces « offices des ténèbres » de la semaine sainte, les bougies étaient alors progressivement éteintes pour atteindre symboliquement l'obscurité et renforcer la profondeur du sentiment religieux.

¹³⁹ En effet, avec une certaine amertume, le poète disait que « nos traditions ont cessé d'être conductrices, branches mortes que n'alimentent plus l'énergie des racines » (Rainer Maria Rilke, *Correspondance, Œuvres III*, Paris, Seuil, 1976, p. 433).

¹⁴⁰ Nous remarquerons la treizième station intitulée « Descente » dans laquelle un jeu de 11 plaques-cloches graves est obligatoire.

¹⁴¹ Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 63.

du Christ vivant, de le faire descendre en nos cœurs¹⁴² [...] », analyse Marc Honegger. Comportant deux chorals, la partition montre des passages notés « lourd », « sauvage », « avec terreur » ou « avec tendresse douloureuse ». Si l'œuvre débute solennellement comme une marche funèbre, « hésitante et irréaliste », elle se termine en évoquant le tombeau clos, avant que les voix, par le truchement d'entrées successives, ne se figent doucement et symboliquement (bouche fermée) sur une pédale de *sol grave*.

Ex. 6. Dernières mesures de *La Mise au tombeau* de Georges Migot (Hagenau, Édition des Amis de l'œuvre et de la Pensée de Georges Migot, © 1990, p. 39)

Revenons au genre du *De profundis* pour mentionner quelques chefs-d'œuvre (avec ou sans texte, chantés ou non¹⁴³) ayant vu le jour tout au long de l'histoire de la musique du XX^e siècle. En premier lieu, considéré comme une « litanie explorée d'un « miserere » hébraïque¹⁴⁴ », *Mimaamaquim* pour voix et piano (1946) d'Arthur Honegger présente en musique le texte de ce psaume 130 en faisant appel à de pesants accords pianistiques imitant l'éclat mystérieux d'un glas funèbre. À noter que la même année, s'inspirant d'un motif emprunté à un psaume de Jean-Sébastien Bach, le compositeur suisse a précisément nommé *De profundis* le mouvement médian de sa *Symphonie liturgique* (*op. cit.*). Familier de quelques éléments spirituels propres à l'écriture de *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935), cet *adagio* se présentait à l'origine comme une « prière sans espoir » (« la méditation douloureuse de l'homme abandonné par la divinité¹⁴⁵ »).

Au plan exclusivement instrumental, repérons également le tout premier mouvement de *Et expecto resurrectionem mortuorum* (1964) écrit par Olivier Messiaen pour orchestre de 18 bois, 16 cuivres et 6 percussions métalliques. La partition de cette pièce initiale a

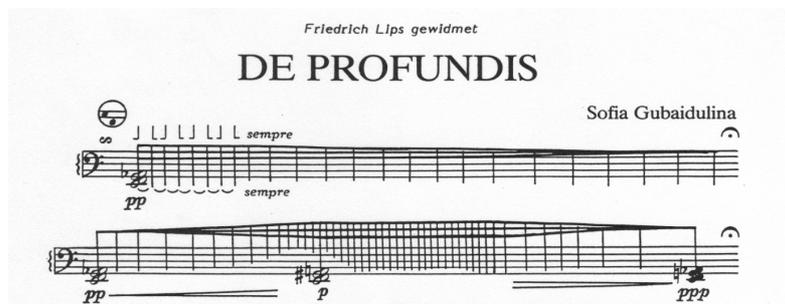
¹⁴² Marc Honegger, « Postface » à la partition (avec réduction pour piano), Hagenau, Édition des Amis de l'œuvre et de la Pensée de Georges Migot, 1990.

¹⁴³ Citons par exemple les opus allant de Josquin des Prés à Krzysztof Penderecki, en passant par Roland de Lassus, Jean-Baptiste Lully, Michel-Richard Delalande, Nicolaus Bruhns, Johann Philipp Förtsch, Christof Bernhard... Franz Liszt, Jan Dismas Zelenka, Oscar Espla, Jozsef Karai, Vitezslav Novak et bien d'autres...

¹⁴⁴ Willy Tappolet, *Arthur Honegger*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1957, p. 110.

¹⁴⁵ Voir Bernard Gavoty, *La Symphonie Liturgique*, *op. cit.*

mis en effet en exergue l'incipit du psaume 130 : « Des profondeurs de l'abîme, je crie vers toi, Seigneur : Seigneur, écoute ma voix ». Entendu dans la première partie, le « thème de la profondeur » (expression de Messiaen) est spécialement dédié aux cuivres graves (voir l'harmonisation en complexes colorés illustrée en sextuor par les cors). Quant aux échos de ce légendaire « cri de l'Abîme » (expression de Messiaen), ils sont consolidés par des attaques de gongs et de tam-tams affermies par des sonorités stridentes d'instruments à vent logées dans leur registre suraigu. Gaston Bachelard notait que « le cri est à la fois la première réalité verbale et la première réalité cosmogonique¹⁴⁶ ». Dans ce sillage, prière d'écouter également le *De profundis* inséré au début de la *14^e Symphonie* (1969, avec voix) de Dimitri Chostakovitch ainsi que celui placé dans la *Première Symphonie mystique – La vie du monde qui vient : Requiem* (1953-1973) de Claude Ballif ; sans parler du *De profundis* (1978) pour accordéon (appelé « bayan » en Russie) de Sofia Gubaidulina (ex. 7) et du *Clamavi* (1994) pour violoncelle et percussion¹⁴⁷ d'Alain Louvier, écrit à la mémoire de Dominique Troncin... Enfin, au XXI^e siècle, citons encore *De profundis clamavi*, sous-titré « Hommage à Alban Berg » (2007) écrit pour quatuor à cordes et électronique par Patricia Alessandrini.



Ex. 7. Les clusters symboliquement graves du début du *De Profundis* pour accordéon de Sofia Gubaidulina¹⁴⁸ (Moscou, Édition Musyka, © 1982, p. 2)

Comme « le multiple roule en tourbillonnant¹⁴⁹ », les pièces vocales sont bien évidemment légion au sein de la pluralité des sources possibles. Le *De profundis* (1950) pour chœur mixte *a cappella* (opus 50 b) d'Arnold Schoenberg est bâti sur le texte original hébreu alors que celui d'Arvo Pärt écrit pour voix, orgue et percussions *ad libitum* (grosse caisse, tam-tam) en 1983 scande en valeurs égales le début de la formulation de la Néo-Vulgate, en latin (*De profundis clamavi ad te, Domine...*). Animées d'une ferveur sincère, ces partitions sont toutes deux pensées dans l'esprit rituel et non ostentatoire du déroulement d'un office imaginaire (dissonant pour le premier grâce à la présence de grands intervalles disjoints, consonant pour le second soutenu par une écriture d'obédience diatonique). Vu le contexte de revendication circonstanciée, la conduite schönbergienne des voix est traitée de manière saisissante, versant de concert dans les expressions complémentaires de la supplication contrite, du « lyrisme

¹⁴⁶ Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 259.

¹⁴⁷ Citant le plain-chant de la Nativité, « Clamavi est un cri de révolte devant la mort la plus injuste », a tenu à expliquer le compositeur. Dans ce duo aux ornements parfois micro-intervalliques, le violoncelle (dont la corde grave du violoncelle est descendue au *sol*) est accompagné d'une percussion métallique résonante : tam-tam, cymbales, vibraphone (voir Pierre Albert Castanet, *Louvier... les claviers de Lumière*, Lillebonne, Millénaire III, 2002, p. 287).

¹⁴⁸ Dans cette œuvre, le processus compositionnel consistera à partir symboliquement de l'extrême grave pour arriver *in fine* dans l'extrême aigu.

¹⁴⁹ Michel Serres, *Genèse*, op. cit., p. 119.

religieux¹⁵⁰ » (*bel canto*) et du pathos dramatique de l'extra-vocalité (parlé, quasi crié). De plus, au travers de cette dernière pièce achevée par le maître autrichien (décédé en 1951), la tentative de fusion des voix parlées et chantées (et ce, dès le début de la partition) fait terriblement songer au comportement du chœur du « Buisson ardent » placé dans le premier acte de *Moïse et Aaron* (1923-1937). De source biblique, cet opéra inachevé a été considéré par Theodor W. Adorno comme étant une œuvre « sacrée¹⁵¹ » affirmant « par elle-même le caractère obligatoire de son contenu, par-delà toute nostalgie et toute expression subjective¹⁵² ».

Dans la partition du musicien estonien (ex. 8), le chant de la basse profonde (qui intervient dès la première mesure, serti par de douces sonorités instrumentales, *pianissimo*) se cantonne au minimalisme d'un fragment de mode de *la* transposé sur *mi*. Jouant sur la lente répétition de brefs motifs conjoints (ascendants ou descendants), *De profundis* d'Arvo Pärt est en effet éclairé par un contrechant discret à l'orgue (joué par la main droite). À l'inverse de la pièce vocale schönbergienne qui possède somme toute un « caractère menaçant et démoniaque¹⁵³ », le discours musical pärtien laisse résonner (en un long *crescendo* continu sur toute la pièce) quelques espoirs de claire sérénité à venir : la coda se termine sans la partie grave du pédalier de l'orgue alors que l'ensemble des autres voix campe dans un registre aigu.

Ex. 8. Premières mesures dans le grave du *De profundis* de Arvo Pärt (Wien, Universal Edition n° 17410, © 1981, p. 2)

« La Relation relie (relaie), relate¹⁵⁴ », synthétise Édouard Glissant. À l'instar du verbe *religare* signifiant « relier » la noirceur de l'ici-bas aux lueurs des astres paradisiaques (et donnant *in fine* le terme de « religion¹⁵⁵ »), examinons aussi quelques exemples pour lesquels l'idée d'agent de liaison de la « psychologie de la verticalité¹⁵⁶ »

¹⁵⁰ Expression relevée dans : Theodor W. Adorno, « Un fragment sacré. Au sujet du *Moïse et Aaron* de Schönberg », *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, p. 247-248.

¹⁵¹ Selon Glissant, le sacré est « l'ordre supposé dans le désordre de la Relation » (Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 68).

¹⁵² Theodor W. Adorno, « Un fragment sacré. Au sujet du *Moïse et Aaron* de Schönberg », op. cit., p. 247.

¹⁵³ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, Monaco, Éditions du Rocher, 1956, p. 130.

¹⁵⁴ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 187.

¹⁵⁵ « Le vrai sens religieux » est « l'acte de se relier au souffle, à ce silence qui est la vraie racine de la prière », note Marc de Smedt (*Éloge du silence*, op. cit., p. 148-149).

¹⁵⁶ Expression empruntée à Bachelard (Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 108).

a été interprétée de façon différente par les compositeurs. D'une part, relevons la pièce pour accordéon intitulée *Des ténèbres à la lumière* (1995) d'Edison Denisov qui est réellement spécifique de cette volonté d'élévation et de cette thématique lumineuse d'une quête de pureté. Citons également du même compositeur le *Requiem* (1980) au travers duquel cinq courts poèmes de Francisco Tanzer ont aidé à charpenter la partition symboliquement raccordée par une chaîne allant de la lumière de la vie à l'illumination de la mort¹⁵⁷. D'autre part, rappelant les sonorités de la sombre incertitude de la nuit, *Nyx* (1984) pour orgue de Dominique Lemaître est charpenté en six sections enchaînées dans une sorte de *crescendo* allusif global (allégorie dynamique visant le chemin rectiligne qui va de l'obscurité à la lumière¹⁵⁸). En résonance : « Ô nuit ! plus que le chemin frappé de crépuscules, seule¹⁵⁹ », chantait pour sa part Édouard Glissant.

Comme le couple tension / détente gouverne la majorité de la conduite de la musique occidentale savante, l'association des adjectifs clair / obscur (*op. cit.*) reste un trait récurrent de l'imaginaire des musiciens ou des livrets suggérés, visités ou rédigés par les compositeurs¹⁶⁰. Écrit pour chœur mixte, le *De profundis – Psaume 129* (1997) de Brice Pauset est par exemple de cet acabit. En effet, dans ce triptyque *a cappella*, l'artiste a tenu à ménager une courbe ascensionnelle partant des obscures profondeurs pour accéder *in fine* à la lumière. Il a animé ainsi la partition en partant d'un contrepoint sombre destiné aux basses pour arriver sur un *Alleluia* flamboyant, géré par les sopranos. Formé de trois sections, l'ensemble débute par une « déploration » liminaire grave (*De profundis*) alors que dans un deuxième temps un *crescendo* traduit l'inquiétude du pécheur face à la justice divine (*Si iniquates*). La tension agogique générale aboutira fatalement à un « cri d'effroi » (*quis sustinebit ?*). Enfin, cette longue pièce vocale (durant plus d'un quart d'heure) se termine par une « psalmodie » apaisée (*sparávit ánima mea*) prenant les atours métaphoriques d'une « berceuse », comme indiqué sur la partition¹⁶¹.

Réalités suprêmes, irréalités extrêmes

« L'espace intérieur est aussi infini à explorer
que les espaces terrestres. »

Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*

À l'opposé d'une vision à connotation officiellement figuraliste, Fausto Romitelli a tenté d'arpenter l'infini de l'abstraction au travers d'un opéra-vidéo (*An Index of Metals* – 2003 – son dernier opus achevé). Dans le sillage d'une quête de profondeur inhérente à tout *shooter* post-hippie, il s'est mis dans l'esprit, pour « composer visuellement le son » et « filmer acoustiquement l'image¹⁶² », de provoquer l'entente cordiale de la « Techno »

¹⁵⁷ Selon saint Paul, la lumière succède aux ténèbres (*post tenebras lux*) tant dans l'ordre de la manifestation cosmique qu'au niveau de l'illumination intérieure. Pour de plus amples renseignements, lire Pierre Albert Castanet, « Le *Requiem* d'Edison Denisov : un chemin original vers la lumière », dans *Edison Denisov, compositeur de la lumière*, Paris, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (CDMC), 2011.

¹⁵⁸ Pierre Albert Castanet, *Dominique Lemaître – L'instant et l'éternité, op. cit.*, p. 169.

¹⁵⁹ Édouard Glissant, « La Terre inquiète », dans *Poèmes complets*, Paris, Gallimard, 1994, p. 103.

¹⁶⁰ Parmi moult exemples, rappelons ce légendaire mouvement de l'ombre vers la lumière qui anime globalement le parcours du premier au troisième acte de *Siegfried* (1876), opéra extrait de *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner...

¹⁶¹ Pour des renseignements complémentaires, se reporter à la présentation réalisée par le compositeur dans le livret du CD *De profundis, œuvres sacrées*, Hortus 036, 2004, p. 5-6.

¹⁶² Fausto Romitelli, « Fabrique », propos recueillis par Marc Texier, *Nouvelles de Royaumont n° 6*, Fondation Royaumont, août / décembre 2003, p. 8.

et de la « Tekhnê¹⁶³ ». Gouverné néanmoins par la raison poétique, la pensée pragmatique (efficacité de l'audition intérieure, soin dans l'écriture, refus de l'indéterminisme et de l'improvisation) et la nécessité esthétique (immanence gestuelle de la dramaturgie sonore : tension / détente, hiatus / continuum, son pur / bruit modulé, intervalles non tempérés / registres hyper distendus...), le souci permanent de l'*extravagans* de Romitelli¹⁶⁴ a fait voler en éclats les divers codes de surface, mêlant les salissures de la musique *pop* aux dissonances de l'avant-garde européenne tout en cristallisant les trainées de larsens comme des fragments de turbulences fatales. Aussi, dans ces circonstances, « l'accident, qui est le bonheur du poétique, est-il apprivoisable par les circuits¹⁶⁵ ? », demandait à sa manière Édouard Glissant.

Désireux de s'écarter des conventions langagières du sens commun pour se laisser officieusement consumer à petits feux dans le tréfonds d'une noirceur hybride, le compositeur italien a voulu aussi privilégier les plis endogènes de l'introversion créatrice¹⁶⁶, les déplis hallucinogènes de la conscience¹⁶⁷ et les replis hétérogènes de la parasitose sonore. Au cœur de la fabrique du projet multimédia, « grain, épaisseur, porosité, brillance, densité, élasticité » ont alors façonné les caractéristiques principales de ces « sculptures de sons¹⁶⁸ » obtenues par l'amplification, les traitements électroacoustiques mais aussi l'écriture purement instrumentale. Ici, les techniques du figuralisme ne sont pas franchement de mise. Stéphane Mallarmé regrettait du reste que « le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure¹⁶⁹ ». L'intention poétique de Fausto Romitelli ne se substituant à rien de concret, sa musique est devenue avant tout « création à l'état sauvage, sans commentaire ni réplique » – pour prendre une expression de Clément Rosset : « Cela pour une simple raison : la musique n'imité pas, et puise sa réalisation dans sa seule production, tel l'*ens realissimum* – réalité suprême – par lequel les métaphysiciens caractérisent l'essence, d'être à toute chose modèle possible de n'être elle-même modelée sur rien¹⁷⁰. »

Diffusant à tout rompre des rythmes irrationnels, incrustant dans le détail moult micro-intervalles, sculptant tout un chapelet de sons hybrides, galbant à loisir bon nombre de *glissandi* dramatiques (effectifs ou virtuels), les partitions de cet élève de Franco Donatoni ont montré autant de rais d'ombres et de lumières¹⁷¹ qui se tressent en de

¹⁶³ Voir Pierre Albert Castanet, « Les noces barbares : la Techno et la Tekhnê, l'Extasy et l'Ek-stasis », *Avidi Lumi n° 12*, Palerme, Teatro Massimo, juin 2001 (en français, anglais, italien, arabe).

¹⁶⁴ Voir Pierre Albert Castanet, « La poetica musicale : d'all'*extravagans* del materiale all'*ek-stasis* della psiche » (« La poétique musicale de Fausto Romitelli : de l'*extravagans* du matériau à l'*ek-stasis* de la psyché »), dans *Il corpo elettrico – Viaggio nel suono di Fausto Romitelli*, dir. Alessandro Arbo, Monfalcone, *Quaderni di cultura contemporanea n° 4*, décembre 2003. En français dans *Le Corps électrique – Voyage dans le son de Fausto Romitelli*, Paris, L'Harmattan, 2005.

¹⁶⁵ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 153.

¹⁶⁶ Introversion appelée par Gaston Bachelard « chute intime » (*L'Air et les Songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 120).

¹⁶⁷ Nous remarquerons que dans la première partie du *Poème du Hachisch*, Charles Baudelaire a longuement disserté sur « Le goût de l'infini » (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 232-234).

¹⁶⁸ Fausto Romitelli, « Fabrique », op. cit.

¹⁶⁹ « À côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. » (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 364).

¹⁷⁰ Clément Rosset, *L'Objet singulier*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

¹⁷¹ Cet antagonisme Lumière-Ténèbres a été développé par plusieurs civilisations et notamment par les penseurs iraniens (voir Mircea Eliade, *Méphiostophélès et l'androgyne*, op. cit., p. 68-76).

fabuleuses architectures instables¹⁷², élevées à la gloire des dieux déchus et des âmes damnées¹⁷³. Sollicitant en abondance l'affectation de tous les vecteurs de la sensibilité, l'idée globalisante d'une surexposition à la fois sensitive, expressive et onirique a alors cristallisé un faisceau d'anamorphoses sans précédent ; une gerbe dont l'écume serait irisée par une constellation rétractée au sein d'une « hétérotopie » dramatique (juxtaposant – selon Michel Foucault – « en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements en eux-mêmes incompatibles, et supposant un système d'ouverture et de fermeture qui les isole et les rend pénétrables¹⁷⁴ »).

Créé avec un contexte de vidéos (dues à Magali Lara), *Un possible Dia* (2010-2011) de Javier Torres Maldonado a exhorté un ressentiment d'angoisses fatalement assumées grâce à un décor uniformément tapissé par le monochrome d'une obscurité totale. Fondée sur des textes d'Ana Candida de Carvalho Carneiro et de José Manuel Recillas, l'œuvre pour soprano, récitant, ensemble instrumental et électronique a ainsi louvoyé entre théâtre imaginaire et musique irréaliste. Gaston Bachelard pensait par ailleurs qu'« un être privé de la fonction de l'irréel est un névrosé aussi bien que l'être de la fonction du réel¹⁷⁵ ». Présentée comme un quasi « radio-drame », l'œuvre épique maldonadienne se déroule en fait dans les profondeurs lugubres de l'océan, « fissure abyssale » qui couve dans le ventre de l'anima féminine un « monde insaisissable¹⁷⁶ ». Découpée en quatorze mouvements, la pièce débute par un prologue instrumental baptisé « Maelstrom ». S'en suivent des séries facilement repérables du type « Introspection I », « Introspection II » ou « Abîme I », « Abîme II », « Abîme III ». Pour ne prendre qu'un seul exemple parmi les nombreuses pistes « multi-directionnelles » voulues par le compositeur mexicain, « Abîme I » décrit parfaitement les tenants d'une nébulosité absolue, « sombre comme la mort » ou « sombre comme les fentes de l'âme »... Dans ce cadre, ravagé par les ombres glauques du milieu aquatique, l'univers mixte de Maldonado a tenté d'élever à un niveau expressif les sillages tentaculaires d'une représentation passablement virtuelle, celle émanant d'une mémoire ontogénétique ou celle survenue d'un conte fantasmagorique.

Songes de chute, chimères de vertige

« Chaque poète nous doit donc son invitation au voyage. »
Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*

Le *descensus ad inferos* anime bon nombre de mythes. Car, « naturellement, il y a un voyage vers le bas ; la chute, avant même l'intervention de toute métaphore morale, est une réalité psychique de toutes les heures¹⁷⁷ ». La symbolique de l'effondrement dans

¹⁷² À noter que dans *Misérable miracle, La mescaline*, Henri Michaux a évoqué le « supplice de l'instable, de l'impermanent » (Paris, Gallimard, 1972, p. 24). En complément, prière de lire également du même auteur : *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1978.

¹⁷³ Écoutez par exemple de Fausto Romitelli : *Acid Dreams & Spanish Queens* – 1994, *En Trance* – 1995-1996, *Professor Bad Trip* – 1998-2000...

¹⁷⁴ D'après Laurent Feneyrou, « Révolutions lyriques », *Nouvelles de Royaumont n° 6*, Fondation Royaumont, août / décembre 2003, p. 3.

¹⁷⁵ Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 14.

¹⁷⁶ Ana Candida de Carvalho Carneiro, « Quel profundo oceano... », texte du livret du CD *Un possible dia*, Alamuse ALM 002, 2011, p. 5.

¹⁷⁷ Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 18.

le vide¹⁷⁸, de l'avalanche, de la cascade¹⁷⁹ ou l'allégorie de la dégringolade vers des régions « inférieures » (ce que Rainer Maria Rilke nomme poétiquement « l'obscurité des chutes infinies¹⁸⁰ ») sont ainsi en phase avec la visitation des niches infernales de la psyché, ce mouvement de descente constituant un aspect essentiel du processus initiatique des évolutions compositionnelles, des voyages épiques, voire des cultes secrets et des rites mystagogiques (le *regressus ad uterum* des héros aventuriers, la traversée d'une *vagina denta*, la descente périlleuse dans une grotte ou une caverne...). « Oui, la société forme séquence, est formée de structures d'ordre, asymétriques, irréversibles, elle prépare ainsi le sens de l'histoire, qui va vers le puits le plus attractif. Bas¹⁸¹ », conte Michel Serres.

Partant de ces effets, citons quelques exemples : charpenté en trois mouvements entourés de courts interludes, *Vortex Temporum* (1994-1996) de Gérard Grisey est écrit pour flûte, clarinette, piano, violon, alto et violoncelle. L'idée générale du vortex placée dans le titre induit autant des formules d'arpèges qui tournoient en spirales que des alternances contrastées de divers objets sonores (silencieux, bruiteux ou musicaux – « Le silence fait de ce bruit un son¹⁸² », murmurait Glissant). Accusant l'agogique d'un temps dilaté, le deuxième mouvement de ce sextuor tente de gérer l'idée d'une aspiration dans le tourbillon du temps. « J'ai cherché à créer dans la lenteur une sensation de mouvement sphérique et vertigineux. Les mouvements ascendants des spectres, l'emboîtement des fondamentaux en descentes chromatiques et les filtrages continus du piano génèrent une sorte de double rotation, un mouvement hélicoïdal et continu qui s'enroule sur lui-même¹⁸³ », a notifié le compositeur. « Cette force du monde ne dirige pas de ligne de force, elle en révèle à l'infini. Comme un paysage, qu'on ne saurait arrêter. Elle nous contraint de l'imaginer, même alors que nous restons là neutres et inertes¹⁸⁴ », expliquait Édouard Glissant.

D'une manière concrète, la considération du modèle spiralé semble la plupart du temps imposer une circularité spatio-temporelle presque toujours bidimensionnelle. Car, en fait, une fois habitée (tant par les éléments de la réalité que par les sujets du mythe), la spirale se présente tel un agent double en puissance : accentuant tantôt le profil longiligne de l'espace, accusant tantôt la résonance de profondeur du temps. Ainsi, à l'instar du labyrinthe légendaire qui ne possède aucune issue de secours, l'appareil spiralé devient « le symétrique du sablier¹⁸⁵ » : l'un figurant du temps dans l'espace ; l'autre, de l'espace dans le temps. À la même époque que celle de l'écriture de *Vortex Temporum*, repérons aussi la construction de *Spira manes* (1994-1995) autour d'un centre tourbillonnaire descendant. Sous-titrée « la spirale des âmes défuntées », cette pièce de Florence Baschet est écrite pour sept voix, sept instruments et dispositif électronique. Accusant une certaine

¹⁷⁸ « À côté du silence et de l'obscurité, l'Orient connaît un troisième moyen de produire une impression puissamment numineuse : c'est le vide », argumente Rudolf Otto (*Le Sacré, op. cit.*, p. 129).

¹⁷⁹ La métaphore de la cascade s'entrevoit autant dans *Chronochromie* (1959-1960) d'Olivier Messiaen que dans la *Troisième symphonie* (1972-1975) de Per Norgard. Quant au modèle topographique imitant le cycle naturel de l'eau chutant jusqu'à l'exhaure, consulter *Miniwanka* (1971) de Robert Murray Schafer ou *La Rivière* (1979) de Pascal Dusapin... (Voir Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999 – 2^{de} éd. 2007 –, p. 192-193).

¹⁸⁰ Rainer Maria Rilke, « Le livre des heures », dans *Œuvres II, Poésie*, Paris, Seuil, 1972.

¹⁸¹ Michel Serres, *Genèse, op. cit.*, p. 153.

¹⁸² Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin, op. cit.*, p. 244.

¹⁸³ Gérard Grisey, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paris, MF, 2008, p. 159.

¹⁸⁴ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation, op. cit.*, p. 174.

¹⁸⁵ Jacques Attali, *Chemins de sagesse, traité du labyrinthe*, Paris, Fayard, 1996, p. 171.

redondance chère au concept de répétition défendu par Édouard Glissant¹⁸⁶, le schéma structurel de l'œuvre montre à chaque point de ses révolutions des lignes de fuite tombantes¹⁸⁷. « Aussi bien la répétition est-elle, ici et là, un mode avoué de la connaissance. Reprendre sans répit ce que depuis toujours vous avez dit. Consentir à l'élan infinitésimal, à l'ajout, inaperçu peut-être, qui dans votre savoir s'obstinent¹⁸⁸ », synthétisait à sa manière le poète de la Relation.

Congruente au concept de gravité, cette idée globalisante de la chute dynamique se rencontre également au travers des sons paradoxaux de *Computer Suite from Little Boy* (1968) composée par Jean-Claude Risset (intitulé « Fall », le deuxième mouvement – au demeurant de courte durée – se réfère au largage symbolique de la bombe d'Hiroshima). Par ailleurs, faisant peu ou prou référence à *Down to a sunless sea* (1970) pour orchestre de chambre, *Euclidian Abyss* (1996) de Hugues Dufourt explore l'archétype immémorial de la chute et de la spirale¹⁸⁹. En effet, dans cet octuor, « les images de l'abîme sont multiples : malaise, dérobade, trébuchement, enfoncement, effroi, vertige, terreur ». Le compositeur a avoué que « la forme musicale est celle d'une spire, d'une circonvolution en hélice. Expansions et contractions, enroulements et déroulements rythment l'œuvre et lui confèrent son articulation paradoxale¹⁹⁰ ». Symptomatique à souhait, le milieu de la pièce met en branle un espace tourbillonnaire¹⁹¹ proche des idées énoncées par Gaston Bachelard dans *L'Air et les songes* : « Puisqu'il s'agit d'un voyage dans les profondeurs, puisqu'il s'agit de provoquer une rêverie de chute, il faut partir des impressions de vertige¹⁹² », notait le philosophe de psychanalyse générale. Un autre exemple parmi cent : se référant à un vers de Pierre Corneille extrait de *Mithridate* (« Dans quel abîme affreux vous me précipitez »), l'ultime fin de l'*Agrexandrin VIII* d'Alain Louvier montre, dans ce contexte de hâte et de chute dans un précipice, un inévitable trait en triple croches descendant dans l'extrême grave du clavier (ex. 9).

" ... Dans quel abîme affreux vous me précipitez "

(CORNEILLE, *Mithridate*)

Ex. 9. Les dernières mesures se précipitant dans le grave du piano extraites de l'*Agrexandrin VIII* (livre 2) d'Alain Louvier (Paris, Leduc, © 1994, p. 24)

¹⁸⁶ Édouard Glissant, Introduction à une *Poétique du Divers*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁸⁷ Voir Pierre Albert Castanet, « Un kaléidoscope fin de siècle », dans *Histoire de la musique*, Paris, Larousse, coll. « In extenso », 1998, p. 1163.

¹⁸⁸ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁸⁹ Voir Pierre Albert Castanet, « L'espace spiralé dans la musique contemporaine », dans *L'Espace : Musique/Philosophie*, Actes du colloque de l'Université de Paris Sorbonne, Paris, L'Harmattan, 1998.

¹⁹⁰ Propos de Hugues Dufourt provenant du texte de présentation d'*Euclidian Abyss* rédigé pour la création mondiale à Milan en 1996.

¹⁹¹ Pour des éléments analytiques concernant cet extrait d'octuor de Hugues Dufourt, lire Pierre Albert Castanet, « Tourbillon et spirale : matrices universelles dans la musique contemporaine », dans *Figures du grapheïn*, Saint-Étienne, Publications de l'Université Jean Monnet / CIEREC, 2000.

¹⁹² Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.*, p. 118.

Les songes en creux et les rêves en vase clos (compromettant les « voyages¹⁹³ » intérieurs rappelant parfois l'accession aux « nouveaux royaumes de la conscience¹⁹⁴ » des musiciens *pop* dans les *Sixties*) et les interprétations manifestement réalisées en toute conscience sont donc à double entrée. Alors, aimantés par des forces invisibles vers un réseau gérant une collection de sondes sourdes, l'auteur comme l'auditeur tentent, à des titres divers, de vivre ces différentes œuvres dans un état second, comme auréolés de vertige, ceints de nausée, irrités de vigueur et baignés de torpeur. « Tu nous gagnes, tu cultives nos profondeurs / Où le jour ne va pas, tu pénètres sans heurts¹⁹⁵ », analysait à sa manière le poète Supervielle. Ainsi, les œuvres de Romitelli, Baschet, Dufourt, Risset... incarnent la notion nietzschéenne de la métaphore « étrange¹⁹⁶ » (du latin *metaphora* qui signifie précisément « transport »). En ce sens, il n'est pas incongru qu'elles s'exposent et exhalent en sons inouïs et en couleurs inédites, en sautes d'humeur sporadiques et même en échos parfois hurlés spontanément. Comme l'a remarqué Paul Valéry en 1935, « l'opération de l'artiste consiste à tenter d'*enfermer un infini*. Un infini potentiel *dans un fini actuel*¹⁹⁷ ».

Fiefs d'ombres, reliefs de décombres

« Ô, ombres vaines,
autrement que pour la vue ! »
Dante, « Purgatoire », *La Divine Comédie*

Au cœur de l'introversión et de la profondeur d'âme, le rapport à l'ombre reste à bien des égards primordial, cette *imago mentalis* désignant l'icône même des choses fugitives, la gouvernante des visions irréelles comme la magicienne des rêves profondément enfouis. Devons-nous alors évoquer la phénoménologie du sonore en tant que *Schattenhaft*, c'est-à-dire ce qui émane « de la nature de l'ombre » ? Inscrit judicieusement en exergue du « Scherzo » de la *Septième Symphonie* (1904-1905) et aussi dans la *Neuvième Symphonie* (1909) de Gustav Mahler, ce terme allemand – quasi intraduisible en français – indique l'existence d'une aura de rayonnement centrifuge complétant un espace musical centripète. Dès lors, dans la *Septième Symphonie*, l'expression dynamique veut présider à la danse ternaire d'esprits fantastiquement maléfiques : au niveau de l'instrumentation, le mouvement indécis mais tournoyant accuse la raucité de timbres inouïs, tout en montrant une débauche de sonorités plutôt sales. Ici, les distorsions musicales au niveau rythmique (troisième temps accentué par la gravité de la timbale...) ou timbrique (*col legno* quintuple *forte* des contrebasses, cors bouchés...) modèlent les grimaces expressionnistes des gnomes pressentis. À noter que quelques générations plus tard, Gérard Grisey parlera encore de « l'ombre des sons » qui nourrit un des processus de sa pièce pour orgue électrique et ensemble : *Sortie vers la lumière du jour* (1978).

¹⁹³ À propos de *Professor Bad Trip*, le compositeur italien révèle que « chaque voyage successif engendre une série de rétroactions, d'interférences et de courts-circuits avec les précédents ; le même matériau est travaillé trois fois dans une sorte de rituel énigmatique et violent. »

¹⁹⁴ Voir Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale*, *op. cit.*, p. 55-61.

¹⁹⁵ Jules Supervielle, *À la nuit, L'Escalier*, Paris, Gallimard, 1956, p. 57.

¹⁹⁶ « Ce qu'il y a de plus étrange, c'est ce caractère de nécessité par quoi s'impose l'image, la métaphore : on perd toute notion de ce qui est image, métaphore », écrit Nietzsche dans *Ecce Homo* (Friedrich Nietzsche, *Œuvres*, Paris, Laffont, 1993, tome 2). Voir également la notion d'« étrangeté » parue dans : A. Kibédi Varga, *Les Constantes du Poème*, La Haye, Van Goor Zonen, 1963.

¹⁹⁷ Paul Valéry, « Poïétique », dans *Cahiers II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1974, p. 1038.

Loin de la laideur considérée comme nouvelle forme d'esthétique et des bruits métaphoriquement dépeints par certains avant-gardistes (par exemple dans certaines œuvres radicales d'Helmut Lachenmann qui n'ont pas manqué de faire scandale¹⁹⁸...), Yoshihisa Taïra a milité pour que cette image poétique de l'assombrissement confus renvoie à l'atmosphère d'une méditation recueillie, d'une profondeur intime, là où stagnent des ombres diversement grisées, produites par un entrecroisement de faisceaux plus ou moins luminescents. Ce compositeur japonais a précisément débuté en 1981 un cycle intitulé *Pénombres* considéré comme une suite de songes ponctués d'événements inattendus, rehaussés de couleurs contrastées (très sombres mais aussi parfois très vives), rappelant la perception à la conscience, dans les creux de l'espace intérieur, de paysages musicaux imaginaires. Transposant ainsi les déclinaisons de l'obscurcissement¹⁹⁹ en phénomènes audibles, le musicien a tenu à intégrer à son propre univers acoustique des impressions visuelles à l'équilibre paradoxalement statique (rappelant peut-être, de près ou de loin, la célèbre donnée d'« explosante-fixe » inventée par André Breton).

Le sentiment de la « trace » avancé par Édouard Glissant²⁰⁰ ne doit pas être mis à l'écart, il peut très bien aider à la construction d'une « sémiotique de la mémoire²⁰¹ ». À l'aune de la rêverie barbare ou du cauchemar mélancolique, de l'oraison profane ou de la prière œcuménique, la profondeur de champ peut également devenir une aire de représentation intime. Dans *Théâtre d'ombres* (1987-1989), l'électroacousticien François Bayle a corroyé l'ombre des objets musicaux pour qu'elle devienne image, contour, forme, empreinte, trace et même signe. « Marquer l'invisible par les dessins des sons – et leurs ombres portées dans le monde ombré des images mentales – c'est raconter autrement une histoire » – nous a-t-il expliqué²⁰². La fiction a alors mis en scène des sonorités qui sont organisées de manière à jouer dans une sorte de « cinéma pour l'oreille ». En l'occurrence, elle propose douze scènes enchaînées où des « personnages-sons » se retrouvent en butte avec des décors spacieux à travers lesquels ils vivent, se déploient, se multiplient ; espaces bénéfiques ou gouffres maléfiques, milieux résistants ou cavités hostiles, reliefs hérissés et abrupts, ou au contraire sculptures harmonieuses et lisses, passages élémentaires répétitifs et modelés extérieurs non contondants. « La victoire consistera pour le héros-auditeur à passer “derrière l'image” pour atteindre la région des “ombres blanches”, c'est-à-dire ce lieu de sérénité où devient transparente l'ombre humaine. Appelons silence cette transparence²⁰³... »

Enfin, maître d'un catalogue pourtant ouvertement non religieux, Iannis Xenakis – auteur entre autres de *Nuits* (1967-1968) – a invoqué à sa manière le royaume sonore des disparus en composant *Aïs* (1980) pour baryton, percussion et grand orchestre. Se référant ouvertement à l'Hadès des morts, l'œuvre est conçue pour résonner avec de

¹⁹⁸ Nous pensons à *Air*, *Kontrakadenz*, *temA*, *Pression*, *Klangschatten*, *Tanzsuite*... « Ces scandales provoqués innocemment m'ont conféré une auréole de saint Jean-Baptiste dans le désert des bruits, spectre obligé dans le parc des sensations avant-gardistes », a avoué le compositeur allemand (Helmut Lachenmann, « Des paradis éphémères », *Musiques en création*, Genève, Contrechamps, 1997, p. 74).

¹⁹⁹ De l'obscurcissement et de l'éblouissement complémentaire, car comme l'écrit Rainer Maria Rilke dans son poème intitulé *L'Obscurité* : « [...] l'obscurité contient tout en elle / Figures et flammes, bêtes et moi-même » (*Œuvres II, Poésie*, op. cit.).

²⁰⁰ Par exemple dans la *Philosophie de la Relation* (op. cit., p. 80-81)...

²⁰¹ Voir Hermann Paret, *Épiphanies de la présence – Essais sémio-esthétiques*, Limoges, PULIM, 2006, p. 128.

²⁰² François Bayle, livret du CD MG CB 0231 *Théâtre d'Ombres*, Paris, Adda, 1991.

²⁰³ François Bayle, livret du CD *Théâtre d'Ombres*, op. cit., p. 5.

lourdes et profondes accentuations dissymétriques. Néanmoins, dédiée à la divinité légendaire des enfers, la pièce semble ménager des échos provenant plus d'un culte imaginaire d'accompagnement profane que d'un rituel foncièrement spirituel. Certes, dans *Nekuia* (1981) écrit pour chœur mixte et orchestre, le compositeur architecte a désiré établir l'ordonnement de sa partition en relation avec celui d'une cérémonie funéraire ; le titre grec signifiant entre autre : « rite magique où les ombres des morts sont invoquées et questionnées sur l'avenir ». Symboliquement, à l'heure du décès, proche de la tombe, l'ombre doit par principe endosser l'habit du messager. L'âme s'élevant hors de la pesanteur terrestre, c'est à la condition du relais virtuel que l'ombre maintient alors le réseau de relations avec les vivants. Dessiné sur un papyrus de Néferoubenef²⁰⁴, vers 1400 avant Jésus-Christ, l'amateur peut ainsi contempler l'âme et l'ombre sortant de concert du fondement d'un tombeau²⁰⁵, non loin du regard contrastant d'un plein soleil complice.

De Pierre Boulez à Walter Zimmermann, de Giacinto Scelsi à Mauricio Kagel, de Roger Tessier à Brian Ferneyhough, de François Bayle à Hugues Dufourt, de Henri Dutilleul à André Boucourechliev, de Peter Eötvös à François Nicolas, de Helmut Lachenmann à Pascal Dusapin, de Maurice Ohana à François-Bernard Mâche, de Bret Dean à Ana-Maria Avram, de Thierry Escaich à Bernard de Vienne... la métaphore de l'ombre a subséquemment servi de médium sensible à une kyrielle d'esthétiques musicales foncièrement différentes, bien qu'au sein de l'imaginaire collectif artistique, elles se soient toutes vouées à ce phénomène initialement visuel et troublant de la profondeur sépulcrale ou du dédoublement fictif, du confident naturel ou du messager spirituel²⁰⁶.

La poétique rêvée d'une Musique-Monde

« L'imaginaire n'est pas le songe,
ni l'évidé de l'illusion. »

Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*

Sous prétexte d'entraîner la recherche dans le déchiffrement des partitions, la musicographie a le pouvoir de tenter d'apporter la preuve d'une intention poétique. Dans le sens d'une étude portant sur « la poétique des profondeurs », nous avons vu que la plupart du temps, les compositeurs faisaient appel au « langage-en-soi » et aux bonnes

²⁰⁴ Paris, Musée du Louvre.

²⁰⁵ Notons qu'en dehors des *Requiem*, l'étude pourrait agréger des pièces non innocentes intitulées précisément *Tombeau* ou s'en inspirant (œuvres de Maurice Ohana, Olivier Messiaen, André Boucourechliev, Heinz Holliger, Jacques Lenot, Jonathan Harvey, Allain Gaussin, Marc Monnet, Philippe Hurel, Pierre Albert Castanet...). Consulter : Pierre Albert Castanet, « Du sentiment sacré à l'expression profane : l'exemple du *Requiem* après 1945 », dans *Religiosité et musique au XX^e siècle*, Paris, Sorbonne (MINT-OMF), 20 novembre 2008 (consultable sur www.omf.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Castanet.pdf). Écrits en 2001 à la suite des événements tragiques du World Trade Center à New York, nos *TombeauX* (bande stéréophonique réalisée au CCMIX à Paris) font entendre, dès le début, un geste de chute, significatif à bien des égards... (voir Pierre Albert Castanet, « SPIRALES – de la spirale esthétique à la cyberspirale médiologique : Technique et Politique dans la « musique contemporaine », Universidade de Aveiro (Portugal), *Comunicarte 04*, Aveiro, DEZ, 2003, vol. 1, n° 4. Se reporter également à : Colin Roche, « Du sens politique dans l'utilisation des sons électroniques : *Machinations* de Georges Aperghis, *TombeauX* de Pierre Albert Castanet et *Le grand jeu* de Bruno Mantovani », Belgrade, *New Sound n° 21*, 2003, p. 35-44).

²⁰⁶ Pour de plus amples renseignements, consulter : Pierre Albert Castanet, « Les passeurs d'ombre de la musique contemporaine », *La Manière noire*, Paris, Michel de Maule, 2002 (avec des photographies de Marthe Lemesle).

vieilles recettes attachées au figuralisme primaire, illustrant sporadiquement le propos basique de sonorités imagées, littérales, symboliques, parfois (hyper-)mnésiques. Certes, l'impulsion qui stimule le glissement de l'allégorique au figuratif peut sans doute être confondue avec le courant qui innerve cette « poétique » imaginative émanant de l'auteur, de l'émetteur et du récepteur (le faiseur et le jouisseur). Dans cet univers de la métaphore plus ou moins filée, chacun s'engouffre ou creuse à loisir sa propre profondeur (le paradis de l'un étant l'enfer de l'autre, et réciproquement).

Ainsi, toute traduction musicale d'un énoncé iconique ou discursif peut se fonder sur l'orientation figurée et la dimension métaphorique des matériaux en présence. Dans certains cas, si l'imaginaire se veut « non projetant²⁰⁷ », la perspective d'une spatialité projective peut tout de même être entrevue : ainsi, « dans l'image et dans le représenté quelque chose doit se retrouver identiquement, pour que l'une soit proprement l'image de l'autre ». Plus loin, Ludwig Wittgenstein complète : « Mais sa forme de représentation, l'image ne peut la représenter ; elle la montre²⁰⁸. » En d'autres termes, Paul Valéry écrit encore : « Le souvenir ne devient pas intelligible immédiatement. Sa matière le précède²⁰⁹. » Dans notre étude, bien qu'autonome et libre de ses affects, la musique a été considérée comme le corrélat poétique de la représentation de la profondeur (des profondeurs), même si, bien entendu, elle possède la capacité de transporter « l'universel avant le sens²¹⁰ ». Jouant sur le pré-texte²¹¹ (l'exemple du psaume 130 lors d'un *De profundis* chanté) ou sur le prétexte (le cas du *De profundis* instrumental, foncièrement sans parole), le passage de l'entendement au second degré peut dans ces cas rendre la transtextualité²¹² plus ou moins équivoque.

À l'horizon de ce périmètre de réciprocity et d'extension, songeons aussi au *Darstellbarkeit* consigné cette fois par Sigmund Freud au cœur de son *Complément métaphysique à la théorie du rêve*²¹³. Dans cet essai, le médecin psychanalyste n'a-t-il pas relaté en substance qu'il est toujours possible de convertir un texte abstrait par un autre plus imagé ? – élément métaphorique de substitution qui semble néanmoins lié au premier d'une façon ou d'une autre, par le truchement de la métonymie, l'hypallage, l'allusion directe, la symbolisation, l'allégorie, l'opposition... Dans ce cadre d'envergure quasi philosophique, et grâce aux visions prolifères et prophétiques des écrits d'Édouard Glissant, la musicologie peut assurément concevoir un vivier conceptuel intéressant à ausculter. Entraînant dans son sillon les problématiques méta-poétiques de l'obscur et de l'enfer, de l'enfermement et de l'introversio, de la chute et de l'infini, du vertige et de l'ombre... la présente prospection « en archipel » nous a ainsi conduit au cœur de l'*Urgrund* et même jusqu'aux affres de la Mort²¹⁴.

²⁰⁷ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 47.

²⁰⁸ Voir Ludwig Wittgenstein, « Propositions n° 2-161, n° 2-172), *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1961, p. 39.

²⁰⁹ Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, tome 1, p. 1225.

²¹⁰ Michel Serres, *Genèse*, op. cit., p. 74.

²¹¹ Voir Bernard Vecchione, « Entre Rhétorique et Pragmatique : l'innovation sémantique dans les œuvres musicales de nature argumentative », dans *Musical Signification, between Rhetoric and Pragmatics / La significazione musicale, fra retorica e pragmatica*, dir. Gino Stefani, Luca Marconi et Eero Rarasti, Bologne, CLUEB, 1998, p. 348-390.

²¹² Voir Gérard Genette écrit que la transtextualité figure la « transcendance textuelle du texte » (Gérard Genette, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7).

²¹³ Sigmund Freud, *Complément métaphysique à la théorie du rêve*, Paris, Gallimard, 1968, p. 135-136.

²¹⁴ Voir à ce sujet l'article de Stéphane de Gérando, « L'acte de créer ou retarder la mort. D'après un entretien avec Alain Bancquart », *L'Éducation musicale n° 576*, Vernon, Éditions Beauchesne, 2012. Par ailleurs, Mircea Eliade écrivait : « Toute "mort" est à la fois une réintégration de la Nuit cosmique, du

Dès lors, il était pleinement légitime de chercher des éléments symboliques provenant d'une raison universelle et transculturelle comme il semblait tout aussi évident de pouvoir évoquer – partant d'un examen portant sur l'idée de profondeur en musique et d'une manière corollaire et somme toute complémentaire²¹⁵ – les diverses références métaphoriques liées aux multiples images étincelantes de la sphère paradisiaque (à ce titre, Friedrich Nietzsche ne disait-il pas que « la profondeur est en haut²¹⁶ » ?). Dans ce sens qui induit la *coincidentia oppositorum* des anciens²¹⁷, « le blanc comme le noir est associé à la mort [...] Au cours de sa traversée de l'Asie centrale, Marco Polo nota que, dans une province de l'Inde, le noir avait la faveur et que l'on réservait au diable le blanc – tandis que les Tartares, de leur côté, n'aimaient rien mieux que le blanc²¹⁸. » En outre, au travers de tous ces exemples variés – certes non exhaustifs – insinuant finalement que les extrêmes sont interchangeables ou que les seuils sont transitionnels²¹⁹, la part philosophique ou métaphysique de « la poétique des profondeurs » nous a encore montré²²⁰ qu'elle pouvait porter aux nues les valeurs héraldiques d'une volonté atavique de transmission, la Relation étant selon le poète caribéen « passage, non spatial d'abord, qui se donne pour passage et confronte l'imaginaire²²¹. »

À chaque visitation opportune, à chaque lecture propice, la sagesse de la Relation glissantienne peut *de facto* dévoiler une prégnance à l'onirisme voluptueux en même temps qu'elle dégage et diffuse une fulgurance des tropismes, à analyser peu ou prou. « L'analyse nous aide à mieux imaginer ; l'imaginaire, à mieux saisir les éléments (non premiers) de notre totalité²²² », a révélé le romancier. À partir de ces éléments, sur le tronc commun de l'expression poétique regorgeant à foison de cette « esthétique du bouleversement et de l'intrusion », les textures chaotiques ou les tapis hiératiques de la musique moderne et postmoderne du second après-guerre²²³ peuvent sans doute s'observer naturellement au travers du prisme principal légué par la pensée d'Édouard Glissant : « L'étendue se trame. Bond et variance, dans une autre poétique.

Chaos pré-cosmologique ; à des niveaux multiples, les ténèbres expriment toujours la dissolution des Formes, le retour au stade séminal de l'existence [...] La mort initiatique et les ténèbres mystiques ont donc aussi une valence cosmologique : on réintègre l'état premier, l'état germinal de la matière, et la "résurrection" correspond à la création cosmique » (Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, *op. cit.*, p. 133 et p. 134.).

²¹⁵ On songe au quintette de Jonathan Harvey baptisé *Death of Light, Light of Death* (1998), opus fondé d'après la *Crucifixion* de Grunewald, le célèbre retable d'Issenheim.

²¹⁶ Remarque bachelardienne parue dans *L'Air et les Songes*, *op. cit.*, p. 125 et p. 185 (un des vers de Nietzsche énonce : « Tu es la profondeur de tous les sommets »). Concernant « le psychisme ascensionnel » de Nietzsche, lire également le chapitre V de cet *Essai sur l'imagination du mouvement*.

²¹⁷ Voir Mircea Eliade, *Méhistophélès et l'androgynie*, *op. cit.*, p. 115, 116, 134, 175...

²¹⁸ Meyer Schapiro, *Les Mots et les Images*, *op. cit.*, p. 120.

²¹⁹ Voir Michel Serres, *Les Cinq Sens*, *op. cit.*, p. 165.

²²⁰ Même si cette poétique est souvent entrevue par Édouard Glissant comme une problématique de la structure du texte référentiel (*Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 36).

²²¹ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 202.

²²² *Ibid.*, p. 184.

²²³ Sans parler des musiques de film pour lesquelles la part d'illustration sonore en strict rapport avec le thème de la profondeur peut montrer des résultats figuratifs probants (voir entre autres, Michel Chion, *Les Sons au cinéma*, Paris, Édition de l'Étoile, 1992 ; Mark Russell et James Young, *Les Compositeurs de musique, les métiers du cinéma*, Paris, La Compagnie du Livre, 2000 ; Gilles Mouëllic, *La Musique de film pour écouter le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les Petits Cahiers », 2003 ; Cécile Carayol, *Une musique pour l'image*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012... Dans ce dernier ouvrage, la musicologue traite notamment de « l'épique-obscur » en se référant à la scène du souterrain de *Pelléas et Mélisande* de Debussy et en relevant incidemment que « le registre grave est propice à susciter un sentiment d'angoisse ou une menace »... – *op. cit.*, p. 56).

Transversalité. Infini quantifiable. Quantité qu'on ne réalise. Emmêlement qu'on n'épuise. L'étendue n'est pas que d'espace, elle est aussi se son propre temps rêvé²²⁴. »

Dans ce cadre en perpétuelle turgescence, il nous reste encore à « rêver le monde²²⁵ », à dissenter sur les universaux²²⁶ de la « poétique de l'extension », la « poétique de la structure », la « poétique de la durée et de l'instant »... autant de pistes attachantes suggérées par Édouard Glissant qui, à l'évidence, appelleront à une nouvelle vision d'une « Musique-Monde²²⁷ » (et non d'une soit disant *World music* au teint passablement galvaudeux²²⁸). Auteur d'un morceau intitulé « Le cheminement à travers les mondes » – troisième partie de *À l'approche du feu méditant*²²⁹ (1983) –, Jean-Claude Eloy a expliqué, en compositeur nomade, que « la véritable “ligne de résistance”, le véritable combat, à l'échelle mondiale, aujourd'hui, est celui qui sépare d'un côté toutes les musiques non standardisées, quelles que soient leurs origines (contemporaines ou traditionnelles), et de l'autre, l'immense tissu des musiques commerciales standardisées, omniprésentes dans les consciences, et qui recouvrent désormais la totalité de la planète²³⁰. » Une nouvelle fois, à la croisée de la recherche et de la méditation, Édouard Glissant a tracé l'empreinte de la prospection fondamentale : ainsi « il convient de s'accorder à ce qui du monde s'est diffusé en archipel précisément, ces sortes d'étendues, qui pourtant rallient des rives et marient des horizons²³¹. »

²²⁴ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 71.

²²⁵ Voir Carminela Biondi, Elena Pessini, *Rêver le monde, Écrire le monde – Théorie et narrations d'Édouard Glissant*, Bologne, CLUEB, 2004.

²²⁶ Voir *Autour d'Édouard Glissant – Lectures, épreuves, extensions d'une poétique*, dir. Samia Hassab-Charfi et Sonia Zlitni-Fitouri, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.

²²⁷ Vision déjà envisagée par quelques compositeurs dont Karlheinz Stockhausen, Manfred Kelkel, Jean-Louis Florentz, Thierry Pécou... Pour des considérations périphériques, lire Pierre Albert Castanet, « Pour une “Voix-Monde” », Paris, Beauchesne, *L'Éducation Musicale* n° 574, janvier-février 2012. Également du même auteur : « Bruno Maderna, un chef d'orchestre ouvert sur le “Tout-monde” », *La Revue du conservatoire* #2, Paris, CNSMDP, 2013 (article en ligne : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/>).

²²⁸ Au niveau non populaire, se référer à Apollinaire Anakesa Kululuka, « La *World Music* savante : une nouvelle identité culturelle de la musique contemporaine ? », *Musurgia*, volume IX / 3-4, Paris, Eska, 2002, p. 57-72. On consultera également avec profit l'article de Christian Corre, « World music : un objet virtuel ? », *Musique et globalisation, Filigrane* n° 5, 2007, p. 199-213.

²²⁹ Vaste fresque pour 27 instruments d'orchestre de Gagaku, 2 chœurs de moines bouddhistes et 6 percussions.

²³⁰ Jean-Claude Eloy, « Réponses », *Musiques en création*, op. cit., p. 154.

²³¹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde / Poétique IV*, op. cit., p. 31.