

# Pierre-Albert Castanet

## Pour un « nouvel esprit musical audacieux » : la pensée de Gaston Bachelard au service de la création musicale de Hugues Dufourt

À Hugues Dufourt, pour son 80<sup>e</sup> anniversaire

« Il y a en l'homme une véritable  
volonté d'intellectualité. »

Gaston Bachelard<sup>1</sup>

« L'art est le temps réfléchi ou  
projeté de la totalité humaine. »

Hugues Dufourt<sup>2</sup>

Né en 1943, Hugues Dufourt a passé avec succès l'examen de Licence de Philosophie (1964) puis a obtenu le Diplôme d'Études Supérieures de Philosophie (1966, mention très bien) à l'université de Lyon II. Placée sous la direction de François Dagognet (disciple de Gaston Bachelard)<sup>3</sup> l'épreuve terminale était consacrée à l'analyse d'un texte de Platon et à la présentation d'un dossier intitulé *L'Imagination chez Gaston Bachelard*<sup>4</sup>. Il a ensuite été reçu à l'agrégation (1967). Enseignant à l'université de Lyon II<sup>5</sup>, il intègre à partir de 1975 l'Unité d'Histoire des Sciences au Centre National de la Recherche Scientifique à Paris<sup>6</sup>, unité que

<sup>1</sup> Bachelard, G., *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 26.

<sup>2</sup> Dufourt, H., « La mémoire créatrice », *Musique, Pouvoir, Écriture*, Paris, Bourgois, 1991, p. 205.

<sup>3</sup> Auteur de *Gaston Bachelard* (Paris, PUF, 1965), Dagognet était également « fils spirituel » de Georges Canguilhem et de Martial Guéroult (cf. Pierre Albert Castanet, *Hugues Dufourt-25 ans de musique contemporaine*, Paris, Michel de Maule, 1995, p. 12). Par ailleurs, notons que le premier livre de Dufourt intitulé *Musique, Pouvoir, Écriture* (op.cit., 360 pages) était dédié à son professeur François Dagognet.

<sup>4</sup> Composé de François Dagognet et de Gilles Deleuze, le jury de la promotion 1966 a décerné à Hugues Dufourt la note de 18 sur 20.

<sup>5</sup> Il a en outre été membre du jury d'Agrégation de Philosophie dans les années 1972-74.

<sup>6</sup> C'est en 1979 qu'il démissionne définitivement de l'institution universitaire pour amorcer une carrière fructueuse au CNRS.

Gaston Bachelard, Georges Canguilhem et Suzanne Bachelard<sup>7</sup> ont dirigée. « J'y ai suivi les séminaires de Canguilhem, Dagognet et Suzanne Bachelard<sup>8</sup> (qui accepta immédiatement ma candidature) »<sup>9</sup>, nous a informé Dufourt.

## De la philosophie à la musique (et réciproquement)

Pierre-Albert Castanet

Parallèlement à ces activités professorales en philosophie dans le département du Rhône, Hugues Dufourt part pour le conservatoire de Genève où il suit les cours de virtuosité pianistique (1961-68) de Louis Hiltbrand (1916-83) – compositeur, pianiste, ami et élève de Dinu Lipatti – et de composition musicale (1965-70) de Jacques Guyonnet (1933-2018) – élève de Pierre Boulez. Comme l'a relevé l'épistémologue de la raison ouverte<sup>10</sup>, « avant de penser, il faut étudier. Seuls les philosophes pensent avant d'étudier »<sup>11</sup>. Dans ce contexte aux disciplines conjuguées, affirmant que la fréquentation de Bachelard lui avait par la suite « ouvert bien des portes », Dufourt a admis avoir pratiqué la philosophie « en professionnel » parce qu'il y avait vu une « identification avec la musique ». À l'image de Paul Valéry relatant que la peinture de Léonard de Vinci lui tenait lieu de philosophie, nous pouvons témoigner que pour Dufourt la *philosophia* a fait office d'*actus musicalis*<sup>12</sup>. Lors d'un entretien avec Olivier Mantei, n'a-t-il pas déclaré : « Mon père m'a destiné à la philosophie : je préférerais la musique. Je porte encore en moi ce clivage puisque j'ai eu les deux formations. Mais la seconde a été de ce fait torpillée par la première et rattrapée plus tard »<sup>13</sup> ? Néanmoins, au cœur d'un *Autoportrait* rédigé et signé « à Paris le 19 août 1977 », n'a-t-il pas déduit que les liens n'étaient en fait ni fortuits, ni exceptionnels<sup>14</sup>? *In fine*, il a répondu : « Je ne suis pas un

<sup>7</sup> Dufourt cite à plusieurs reprises cette philosophe dans *La Musique spectrale – une révolution épistémologique*, Sampzon, Delatour France, 2014. Parmi de nombreuses personnalités, le futur compositeur a également suivi, lors de ces années post-adolescentes, les cours de Geneviève Rodis-Lewis, Henri Maldiney, Léon Husson (élève de Bergson).

<sup>8</sup> « J'ai passé sous sa direction les meilleures années de ma carrière au CNRS. Suzanne Bachelard était encore plus avancée que son père en physique. Elle fut aussi l'une des premières traductrices de Husserl. Elle nourrissait également une véritable passion pour la musique, contemporaine comprise » (Hugues Dufourt, correspondance du 17 septembre 2022).

<sup>9</sup> « J'y ai connu aussi Roger Martin, professeur de logique à Paris V, qui fut le maître de Jacques Bouveresse, lequel enseigna la Philosophie du langage et de la connaissance au Collège de France » (Hugues Dufourt, *Ibid.*).

<sup>10</sup> Cf. Margolin, J.C., « Une épistémologie de la raison ouverte », *Bachelard*, Paris, Seuil 1974, chapitre III.

<sup>11</sup> Bachelard, G., *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1964, p. 54.

<sup>12</sup> Il suffit de lire les longs textes consistants de présentation des différents opus de Dufourt (cf. le site de son éditeur parisien Lemoine).

<sup>13</sup> Resté inédit à ce jour, cet entretien réalisé le 12 octobre 1992 nous a été confié par le compositeur le 8 décembre de la même année.

<sup>14</sup> Propos reproduits dans Castanet, P.A., *Hugues Dufourt-25 ans...*, op.cit., p. 14 (le texte complet a été édité en allemand sous le nom de *Selbstoptrait* dans le programme des *Donauschinger Musiktage'77*). Parmi des dizaines d'exemples possibles sur le plan du rapport entre musique et philosophie, il est frappant de pouvoir saisir, dans *Le Philosophe selon Rembrandt* (1987-92)

compositeur philosophe, mais un musicien qui essaie de remettre la philosophie à la place qu'elle devrait occuper»<sup>15</sup>.

Dans les archives de Dufourt, nous avons découvert maints rapports relatifs aux écrits fondamentaux de Bachelard<sup>16</sup>, les documents portant pour une bonne part sur la préparation des cours donnés à Lyon entre 1965 et 1973 (bibliographie sélective, séances correspondant à L'histoire des sciences, La théorie de la connaissance chez Platon, L'organisation du sensible...) <sup>17</sup>.

(11)

5. Problème du Rationnel abstrait Platonicien.

A) → Bachelard : pluralisme de démonstrations pour un seul et même problème : les essences qu'elles ont d'essence pour se présenter comme le résultat d'expériences rationnelles d'essence. L'admissibilité de la démonstration spécifique en finit l'intuition finale, de sorte qu'elles réalisent l'indivisibilité des essences velle solidaire du rationalisme de l'essence. Même dans les domaines au nihilisme, l'essence homogène que celui de mathématiques, la rationalité et l'essence s'ajustent l'une à l'autre à travers des oscillations et interventions de l'essence. Platonisme du rationalisme et de l'essence. - Les processus du rationalisme et de l'essence. L'indivisibilité des essences et d'intuition de l'essence. Rationalisme appliqué p. 16.

Notes de cours manuscrites de Dufourt portant sur le rationalisme platonicien (Lyon, cours Pascal, 1965) <sup>18</sup>.

élaboré pour orchestre, la transposition sonore d'une méditation singulière intégralement dédiée à l'imaginaire philosophique.

<sup>15</sup> Propos recueillis par Pierre Rigaudière, « Le musicien d'après Hugues Dufourt », *Diapason* n°666, mars 2018, p. 24.

<sup>16</sup> Pour mémoire, Bachelard et Dufourt ont tous deux écrit à propos de la philosophie de Bergson (lire de Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, Collection Quadrige, Paris, PUF, 1989, chapitre I ; *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992, p. 17 et sq., p. 81... Voir Dufourt, H., « La mémoire créatrice », *Musique, Pouvoir, Écriture*, op.cit., p. 199-239). De même, les deux auteurs ont disserté sur les idées de Nietzsche (Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 156-185 ; Dufourt, H., « La tragédie de la musique enfantée par l'esprit du nihilisme », *Musique, Pouvoir, Écriture*, op.cit., p. 9-76).

<sup>17</sup> On trouvera également des références aux « images fondamentales » de Bachelard dans les esquisses de composition de *Saturne* pour 22 musiciens (commande d'État).

<sup>18</sup> L'auteur de ces lignes remercie infiniment Hugues Dufourt de lui avoir confié ses archives personnelles relatives aux premières années de ses activités professionnelles.

La présence de Bachelard a pu également s’entrevoir en filigrane sur une feuille libre extraite des archives de l’enseignant en philosophie. En effet, multicolore<sup>19</sup>, ce document manuscrit aligne en effet cinq entrées déclinant la thématique exclusive de l’imagination :

*Imagination et corps* – **Origines** (matière) – Vie et mort – **Psychanalyse** (matérialité)  
*Imagination et valeurs* – **Dialectiques** – Ambivalences – **Dynamologie**  
*Imagination et mémoire* – **Être** – Archétypes – **Ontologie**  
*Imagination et volonté* – **Devenir** – Opérations – Métaphysique, Éthique  
*Imagination et verbe* – **Puissances** – Poésie – **Esthétique**

Pierre-Albert Castanet

Dans un entretien pour le compte du CNRS, Dufourt a avoué qu’il était facile de repérer des connexions entre sa production musicale et la philosophie, cette dernière opérant « comme un entraînement mental, et une préparation athlétique à certaines pièces. Mais il y a aussi une orientation plus directe : la composition est une épreuve, un face à face présomptueux, solitaire, difficile et imprévu, une expérience non réductible à des applications intellectuelles. Car la création ne détient pas sa propre exégèse [...] Épreuve de réalité, la composition ne se distingue pas de la philosophie : l’une et l’autre sont également productrices de sens, plus créatives que critiques, ce en quoi je me distingue des autres philosophes »<sup>20</sup>.

Il faut aussi dire en préambule que, richissime à l’envi, la présente étude aurait pu aborder bien d’autres angles d’attaque du grand Œuvre musical de Dufourt en rapport avec la pensée de Bachelard<sup>21</sup>. En effet, nous aurions pu montrer comment les sources bachelardiennes ont influencé les différents opus du compositeur, tant du point de vue du contexte du mouvement (*Lucifer d’après Pollock*, 1999-2000, *La Maison du sourd*, 2001...) que sur le plan du « processus » plural d’observations d’ordre architectonique, topologique<sup>22</sup>, géométrique (*Erewhon*, 1972-76, *Saturne*, 1978-79, *Quatuor de saxophones*, 1992-93, *Les Courants polyphoniques*, 2019...)

<sup>19</sup> Précisons que sur cette feuille volante, les mots présentement en italiques étaient de couleur noire, en gras de couleur rouge, en droit de couleur bleue.

<sup>20</sup> Dufourt, H., « Des disciplines à part entière ? », *Chercheurs d’art, Le Journal du CNRS* n° 12, décembre 1990, p. 21.

<sup>21</sup> Par exemple *L’Île sonnante* de Rabelais citée par Bachelard dans *La Terre et les Réveries du Repos* deviendra le titre d’un duo pour percussion et guitare électrique conçu en 1990 (cf. Bachelard, G., *La Terre et les Réveries du Repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 321). De plus, au cœur de *L’Air et les songes*, l’auteur aborde (p. 121) la « maladie de la volonté de surgir » qui, non seulement peut concerner le soubassement énergétique d’*Erewhon* élaboré pour percussions, mais semble tout indiqué pour refléter l’histoire de *Surgir* écrit pour orchestre. Dans ce cas orchestral, le vertical ne prévaut-il pas ? La réponse peut en effet provenir des écrits bachelardiens, car nous savons que, pour le philosophe, le temps « ne coule plus, il jaillit » (cf. Bachelard, G., *Le Droit de rêver*, Paris, PUF, 2002, p. 227). Au sujet de *Surgir*, lire Castanet, P.A., *Hugues Dufourt-25 ans...*, op.cit., p. 99-111.

<sup>22</sup> « Je me suis passionné pour la topologie au sens où j’ai pensé en termes de transformation continue » (Dufourt, H., Communication orale lors d’un cours de composition, Paris, CNSMD, 10 avril 1986). « Ce terme de topologie désigne le rapport du tout à la partie soit l’essence de la composition [...] Je l’emploie comme une métaphore : en effet une théorie de la musique n’a

et bien entendu d'aura spatio-temporelle (*Sombre journée*, 1976-77, *La Tempête d'après Giorgione*, 1976-77, *Hommage à Charles Nègre*, 1986, *The Watery Star*, 1993, *Ombre portée*, 2015...).

À bien des égards, l'examen aurait pu également traiter des rêveries de la résonance<sup>23</sup> et des registres oniriques ou tangibles du retentissement<sup>24</sup>, voire de l'écho (*L'Île sonnante*, 1990, *La Cité des saules*, 1997, *L'Atelier rouge d'après Matisse*, 2020). Le champ de prospection pourrait de plus s'étendre aux domaines de la « géologie du silence »<sup>25</sup> (*L'Éclair d'après Rimbaud*, 2014), de la main<sup>26</sup> (*La Ligne gravissant la chute*, *Hommage à Chopin*, 2008, *Le Mani del violinista d'après Giacomo Balla*, 2015), du contexte nocturne (*La Nuit face au ciel*, 1984)<sup>27</sup>, de la mélancolie des eaux dormantes<sup>28</sup> (*Saturne*, *The Watery Star*), voire de « la mort qui se raconte »<sup>29</sup> et de « la nécessité d'étudier les légendes et les cultes dans le sens des rêveries naturelles »<sup>30</sup> (*La Mort de Procris*, 1985-86)... En conséquence, vu le format requis pour ce genre de publication spécialisée, nous nous sommes restreints à la présentation de quelques partitions phares, significatives de cette communion connectant étroitement la philosophie et la musique.

de valeur qu'opératoire » (Dufourt, H., Communication orale lors d'un cours de composition, Paris, CNSMD, 14 avril 1986).

<sup>23</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, op.cit., p. 195. Cette idée de « philosophie de la résonance » a été soulignée par Dufourt dans *La Musique spectrale – une révolution épistémologique*, op.cit., p. 410.

<sup>24</sup> Provenant de la lecture de *Vers une cosmologie* d'Eugène Minkowski, le terme de « retentissement » est cité à plusieurs reprises par Bachelard (*La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 2 ; *La Flamme d'une chandelle*, op.cit., p. 90). Au sujet de « l'essence du phénomène 'retentir' », lire Lassus, M.P., *Gaston Bachelard musicien – Une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 154-155.

<sup>25</sup> Cf. Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 285. Il est aussi possible de recueillir dans ce même ouvrage des informations à propos du règne infini du « silence ouvert » (p. 274). Sur la fonction du silence chez Dufourt, voir Castanet, P.A., « L'arme du silence – du rituel puis du structurel (Dufourt, Stockhausen, Ohana) », *Musique et Silence, Les Cahiers du CIREM* n° 32 / 34, 1994.

<sup>26</sup> Bachelard, G., *Le Droit de rêver*, Paris, PUF, 1970, p. 49, 67-69 ; *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, p. 20.

<sup>27</sup> En effet, la condition nocturne est figurée dans ce sextuor pour percussions. Ce positionnement tout ouïe pourrait nous rapprocher également de l'épisode contemplatif du ciel par le « vrai poète » décrite dans *L'Air et les songes* (op.cit., p. 61 – et aussi p. 126, 225). Sur ce point, voir le thème de l'oreille figurant « le sens de la nuit » (*La Terre et les Rêveries du Repos*, op.cit., p. 194). Dans le contexte nocturne, l'amateur pourra écouter l'énigmatique *Ur-Geräusch* (2016) composé pour grand orchestre. En complément, lire Lassus, M.P., « La musique, art de la nuit », *Gaston Bachelard musicien – Une philosophie des silences et des timbres*, op.cit., p. 126-127. En outre, Bachelard ne prédisait-il pas que l'« on entendra la musique des sphères quand on aura accumulé assez de métaphores, les plus diverses métaphores, c'est-à-dire quand l'imagination sera rétablie dans son rôle vivant comme guide de vie humaine » ? (*L'Air et les songes*, op.cit., p. 209).

<sup>28</sup> Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 14.

<sup>29</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, op.cit., p. 312.

<sup>30</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, op.cit., p. 209.

## Down to a sunless sea (1970)

Une des premières références à la pensée bachelardienne se repère dans l'auréole de l'opus 3 de Dufourt, une œuvre intitulée *Down to a sunless sea* écrite pour orchestre de chambre. Il s'agit d'un rapport lié à l'idée du labyrinthe<sup>31</sup>, mêlée à celle du rêve, qui superpose les plis de l'angoisse d'un passé de souffrance et les replis de l'anxiété d'un avenir de malheur. Autobiographique s'il en est, ce sentiment apathique (proche de l'*animus* bachelardien)<sup>32</sup> a traduit à merveille celui dans lequel le compositeur se trouvait en ces années post-soixante-huitardes. Il faut dire que le musicien avait été frappé par la lecture de *La Terre et les Rêveries du Repos*, livre de Bachelard qui présentait, au cours du chapitre VII, l'idée d'un labyrinthe émergeant, entre autres, au travers de visions passablement bornées, relevant de concert d'un passé bloqué et d'un avenir bouché.

Pierre-Albert Castanet

Dans cet ouvrage, aux côtés de fragments poétiques de Rilke, Jouve, Hugo, Éluard... le vers *Down to a sunless sea* (Jusqu'à une mer sans soleil) – extrait d'un poème de Samuel Taylor Coleridge – figure en bonne place au sein de la collection enthousiaste rassemblée par Bachelard pour les besoins de sa démonstration<sup>33</sup>. C'est ainsi que, tel un reflet non équivoque, la musique pour cordes de Dufourt attachée à ce vers britannique a désiré se montrer sous un jour profondément dépressif. Plurale dans son système spatio-temporel, ici elle conduit la fatalité d'un mouvement qui va de la solidité d'un complexe structurel à la faiblesse résignée d'une défaillance accidentelle, là elle suggère un enfoncement généralisé débouchant sur un cheminement inexorable qui va vers le silencieux de l'engloutissement terminal. Outre l'attraction naturelle du compositeur pour l'aval obscur ou le cautionnement mélancolique de certains de ses titres<sup>34</sup> de partitions (*Mura della citta di Dite*, *Dusk-Light*, *Sombre journée*, *Saturne*, *Les Hivers...*), l'idée de chute peut en l'occurrence être entendue comme éloignement d'un pôle, diminution de valeur, apaisement circonstancié, déchéance à court terme, réduction menant à la déficience contenue, parcours jusqu'à l'épuisement total... autant d'acceptions que possède le seul mot anglais *down*. Au reste, il faut noter que cette attraction vers le *periculum* (le voyage vers le bas<sup>35</sup>, comme le relevait Bachelard) sera l'apanage d'autres œuvres comme *Dusk-Light* (1971), *Saturne*, *Euclidian Abyss* (1980-84), *La Mort de Procris*, *Noche Oscura* (1991)...

<sup>31</sup> Accueillant les personnages d'Icare, Ariane, Thésée, Minos et Dédale, l'opéra *Dédale* (1994-95) d'Hugues Dufourt (écrit sur un livret de Myriam Tanant) se fonde sur le concept de labyrinthe cette fois en tant que réelle expérience scénique.

<sup>32</sup> Cf. Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, op.cit., p. 65. En complément, compulser *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1965.

<sup>33</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, op.cit., p. 222.

<sup>34</sup> Geste pointé cette fois vers l'anti *anima* bachelardienne (cf. Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, op.cit., p. 65).

<sup>35</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 18.



En complément, dans *L'Air et les songes*, l'auteur n'aborde-t-il pas le thème de la chute imaginaire en mettant en lumière qu'« avant même toute référence à la vie morale, les métaphores de la chute sont assurées, semble-t-il, d'un réalisme psychologique indéniable »<sup>36</sup> ? En effet, l'impression que le musicien tente de nous communiquer (certes dans un état différentiel) se situe dans le droit fil de cette pensée philosophique centrée sur l'imagination du mouvement. Rappelons-nous : « cette chute vivante, c'est celle dont nous portons nous-mêmes la cause, la responsabilité, dans une psychologie complexe de l'être déchu. Ainsi totalisée moralement, la chute n'est plus de l'ordre de l'accident, elle est de l'ordre de la substance »<sup>37</sup>, indiquait Bachelard.

### **La Tempesta d'après Giorgione (1976-77)**

Étudiant les données patentées de l'imagination dynamique, Bachelard a disserté conjointement sur la fonction du « tourbillon cosmogonique, la tempête créante (sic), le vent de colère et de création », autant d'éléments à saisir en tant que « donateurs de puissance »<sup>38</sup>. C'est précisément au cœur de ce chapitre voué à la vertu d'Éole (extrait de *L'Air et les songes*) que l'auteur a fait valoir que « le mouvement crée l'être » et que « la colère fonde l'être dynamique »<sup>39</sup>. Cependant, suivant le précepte bachelardien prônant la réunion des contraires<sup>40</sup> (pour le philosophe, la poétique de la tempête est une poétique de la colère)<sup>41</sup>, le contexte dufourtien est ici traité en négatif dans *La Tempesta d'après Giorgione*<sup>42</sup>. En effet, à propos de cette pièce pour ensemble instrumental (parfois appelée *L'Orage*), le musicien écrivait : « L'éclair tue le mouvement. La nature est sous narcose ». Or, dans ces conditions, tout en communiant avec un univers sonore réellement insolite, le compositeur ne tient nullement à illustrer, il se souvient juste que « la réalité imaginaire s'évoque avant de se décrire »<sup>43</sup>. Sous couvert d'une basse tension continue, il fait pour ainsi dire de la rêverie abstraite-concrète<sup>44</sup>. Le compositeur s'engagera de même en 2010

<sup>36</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 107.

<sup>37</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 109.

<sup>38</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 258. Voir aussi p. 257.

<sup>39</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, p. 257-258. On remarquera que pour *Au plus haut faite de l'instant* (2006) écrit pour hautbois et orchestre, Dufourt a annoncé que l'orchestre était « converti en un très grand vent » (notice de programme de la création mondiale à Milan, le 23 novembre 2006).

<sup>40</sup> Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, op.cit., p. 128 ; *La Dialectique de la durée*, op.cit., p. 145 ; *La Terre et les Réveries du Repos*, op.cit., p. 65.

<sup>41</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 25.

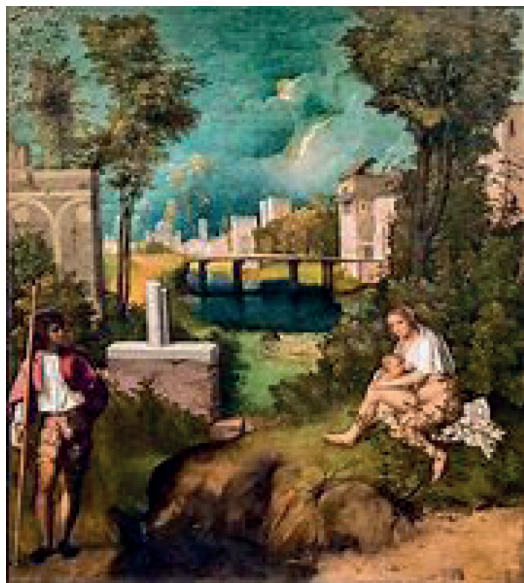
<sup>42</sup> Dans ce contexte, on notera au sein du riche catalogue dufourtien qu'*Antiphysis* (1978) a été analysé comme un « anti-concerto » pour flûte et que *L'Essence intime des choses* (2010) a été considéré comme un « anti-lied » (Castanet, P.A., « Soixante ans de musique vocale française (1955-2015) – À propos d'anti-mélodie, de mélodie, de lied et d'anti-lied », *Euterpe* n°28, septembre 2016).

<sup>43</sup> Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, op.cit., p. 139.

<sup>44</sup> Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, op.cit., p. 43.

lorsqu'il composera *L'Essence intime des choses* pour mezzo-soprano et piano sur des poèmes de Johann Wolfgang von Goethe, Adam Mickiewicz et Victor Hugo. En effet, à propos de cette trilogie multilingue, le musicien nous avait déclaré : « La musique n'est pas un commentaire sonore, elle s'inspire plutôt du déploiement d'espaces primordiaux »<sup>45</sup>.

Revenons à l'œuvre giorgionesque (considérée par les historiens de l'art comme représentant la première peinture de paysage) : Ne faisant aucun cas de la présence du soldat et de la gitane au bébé campés au premier plan (légitimant par là même une forme de réalisme sans substance, comme disait Bachelard)<sup>46</sup>, Dufourt désire juste mettre en exergue sa propre écoute intérieure<sup>47</sup> de la naissance (avortée) d'une tempête *tonalisée*<sup>48</sup> en fond de toile (voir ci-dessous la reproduction du célèbre tableau référentiel peint par Giorgione au tout début du XVIe siècle).



Giorgione, *La Tempesta*  
(Venise, Gallerie dell'Accademia)

<sup>45</sup> Propos de Dufourt figurant sur la page de garde de la partition (Paris, Lemoine, 2011).

<sup>46</sup> Bachelard, G., *Essai sur la connaissance approchée*, Paris, Vrin, 1973, p. 298.

<sup>47</sup> Si Max Ernst pensait que « le rôle du peintre est de cerner et de projeter ce qui se voit en lui » (cf. Charbonnier, G., *Le Monologue du peintre*, Paris, Les Lettres nouvelles / Denoël, 1959, tome 1, p. 34), ne pourrions-nous pas proposer que la position de Dufourt incite ici à révéler « ce qui s'écoute en lui » ?

<sup>48</sup> Désireux de cerner le concept de « l'énergie des images », Bachelard n'a-t-il pas évoqué « l'imagination » en tant que « sujet tonalisé » ? (Bachelard, G., *La Terre et les Rêveries du Repos*, op.cit., p. 87).



Dans ce contexte paradoxalement irréel<sup>49</sup> et dégage de tout figuralisme primaire<sup>50</sup>, si le philosophe a pu parler de métaphores capables de *décomposer* l'image<sup>51</sup>, le musicien a saisi que l'écriture musicale pouvait « réunir des composantes sonores tout à fait hétérogènes en une image sonore indissociable »<sup>52</sup>. En l'occurrence, Dufourt a remarqué à bon droit que le rapport au tableau pouvait figer à sa façon une sourde dépendance d'ordre acoustique : au fond, pour ce dernier, l'orage ne reste-t-il pas qu'« une parenthèse : un instant de réceptivité pure qui n'annonce aucun ressaisissement »<sup>53</sup> ? Le grave des instruments à vent tend à se déployer au travers de la gestion particulière d'une dynamique de la lenteur<sup>54</sup>, le tempo épousant à dessein le caractère affectif<sup>55</sup> du paramètre des durées pour désigner, par son judicieux et savant traitement, un sentiment latent de malaise sensible et d'affliction généralisée.

Ainsi, épousant peu ou prou les commentaires bachelardiens portant sur la sensation étrangement pesante de l'affaiblissement de l'âme (à propos du *Corbeau* de Poe)<sup>56</sup>, la musique de Dufourt arrive à gérer une insaisissable dynamique d'ordre douloureusement agogique<sup>57</sup>. En effet, les mixtures instrumentales ne cessent d'embaumer l'espace musical de fragrances pesantes et de parfums ankylosés. Ce n'est ni la colère du tonnerre ni la violence des éléments qui importent, mais l'ambiance amèrement orageuse, les prémices vaporeuses de la turbulence, l'exaltation surnaturelle d'un instantané avant l'éclat de sa force. Ici, comme l'analyse Michel Mansuy à propos du rêve bachelardien : la métaphore poétique ne peut qu'être « un point de départ, non la résultante d'une pulsion »<sup>58</sup>. Alliant habilement les timbres musicaux, la technique

<sup>49</sup> À l'imagination appartient « cette fonction de l'irréel, qui est psychiquement aussi utile que la fonction du réel », constatait Bachelard (propos cités par Jean Lescure, « Introduction à la poésie de Bachelard », postface à *L'Intuition de l'instant*, op.cit., p. 141).

<sup>50</sup> Le philosophe Jean-Claude Piguët a observé qu'un compositeur peut penser « la musique de l'image avant l'image musicale », et penser « l'image musicale avant les sons » (Piguët, J.C., « Quelques remarques sur la nature de l'image musicale », *Cahiers internationaux de Symbolisme* n°8, 1965, p. 38). De même, en devisant sur les spécificités de l'image picturale et de l'imaginaire sonore, Michel Guiomar a pointé les aspects tautologiques, métaphoriques et significatifs de réalité d'une « véritable matière sonore » (Michel Guiomar, « Perspectives méthodologiques : Gaston Bachelard dans la forge de Siegfried », *Bachelard – Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974, p. 287).

<sup>51</sup> Bachelard, G., *La Psychanalyse du feu*, op.cit., p. 182.

<sup>52</sup> Dufourt, H., « L'œuvre et l'histoire », *Musique, Pouvoir, Écriture*, op.cit., p. 339.

<sup>53</sup> Propos reproduits dans Castanet, P.A., *Hugues Dufourt-25 ans...*, op.cit., p. 67.

<sup>54</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 121.

<sup>55</sup> Bachelard, G., *L'Intuition de l'instant*, op.cit., p. 47.

<sup>56</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 121.

<sup>57</sup> L'auditeur attentif pourra retrouver dans *Saturne*, *La Mort de Procris*, *L'Heure des traces* (1986), *La Sieste du lettré* (2010)... les caractéristiques de cet art poétique extrêmement lié aux masses fluides et aux formes allongées, ce *gestus* étant notamment attaché à la courbure de l'espace sonore et au traitement gestionnaire d'une temporalité souvent lisse. Lire en complément Castanet, P.A., « *Musica Motus Modus – De l'entéléchie à la kinesthésie* », *Mouvements et modèles dynamiques dans la pensée musicale au XXe siècle*, Sampzon, Delatour France, 2021.

<sup>58</sup> Mansuy, M., *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, José Corti, 1967, p. 349.

atmosphérique dufourtienne creuse doucement (par tuilage) une forme dramatique dilatée dont on ne perçoit pas forcément les extrémités : la palette d'ingrédients expertement sélectionnés s'attache alors à un moment-limite, ce laps temporel situé juste avant la déflagration catastrophique, mais hypothétique, de l'orage. Alors que la frange d'un instant panique pourrait s'entrevoir sous les ressorts d'une tension extrêmement menaçante, la circonspection généralisée verse dans le calme et l'ouaté (il faut alors savoir écouter et apprécier cet écheveau non neutre, tressé d'intentions finement striées de rares éclaircies, adroitement fréquentées de silences colorés, pres-tement nimbées de résonances larvées)<sup>59</sup>.

Ayons alors à l'esprit qu'une des nombreuses analyses de Bachelard a dévoilé que « les images matérielles transcendent immédiatement les sensations »<sup>60</sup>. Grâce à une huile sur toile peinte jadis par Giorgione, Dufourt a finalement désiré broser une fresque acoustique somptueusement intimiste<sup>61</sup>, tableau musical pour lequel fluence et silence, rémanence et résurgence ont pour mission de nourrir les éléments caractéristiques d'une volonté réfrénée de puissance potentielle (un coup de tonnerre qui est réservé à un autre monde, cependant qui semble toujours prêt à intervenir)<sup>62</sup>. En l'occurrence, le musicien a voulu placer entre parenthèses les reliefs d'un *drâma* spectaculaire en faisant du choc attendu par tous une marque latente d'incidence au développement accessoire et aux conséquences théâtrales jugées superflues. Certes, si pour Bachelard, « il n'y a pas de mémoire sentimentale sans un drame initial, sans une surprise des contraires »<sup>63</sup>, la musique de Dufourt a tout de même mis un point d'honneur à privilégier les éléments sensibles de « la simultanéité contradictoire », de « l'ambivalence » et de « la coexistence des contraires »<sup>64</sup>. Au cœur de ce fait conjoncturel typifié, le compositeur a défendu l'ouatre passément du poncif primaire de la foudre bruyante et fracassante tout en préférant s'adonner à la capture d'un instant poétique, prise juste avant une déflagration cataclysmique imminente, mais qui n'arrivera pas. En ce sens, pour-

<sup>59</sup> À ce propos, Dufourt a déclaré que « toute l'œuvre de Bachelard est d'ailleurs sous-tendue par l'idée d'un fondement dynamique des structures lui-même ancré dans le principe de résonance » (Dufourt, H., « Les bases théoriques et philosophiques de la musique spectrale », *La Musique spectrale – une révolution épistémologique*, op.cit., p. 410). Par exemple, hormis les pièces pour percussions seules, ce principe a été mis en évidence dans *L'Origine du monde* (2004) pour piano et orchestre. Dans cette pièce concertante, l'appareil percussif du traitement sonore est assurément conçu comme émanant du prolongement de la caisse de résonance du meuble-régie soliste.

<sup>60</sup> Bachelard, G., *La Terre et les rêveries de la volonté*, op.cit., p. 90.

<sup>61</sup> « Toute matière imaginée, toute matière méditée, est immédiatement l'image d'une intimité » (Bachelard, G., *La Terre et les rêveries de la volonté*, op.cit., p. 90).

<sup>62</sup> Une idée identique concernera l'année suivante l'écriture de *Saturne*. À l'écoute de l'œuvre, Grisey disait avoir perçu « une irisation extérieure aux forces latentes et prodigieuses qui refusent obstinément l'éclatement » (Grisey, G., « Autoportrait avec L'Itinéraire », *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine – L'Itinéraire en temps réel*, dir. D. Cohen-Levinas, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 44).

<sup>63</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, op.cit., p. 48.

<sup>64</sup> Dufourt, H., « La violence de l'art », *La Musique spectrale – une révolution épistémologique*, op.cit., p. 21.

rions-nous dire que le musicien a aimé se refléter dans le miroir de cette part de primitivité du rêve jadis relevée par Bachelard (lorsque ce dernier auscultait une fois encore l'œuvre de Poe) ? Souvenons-nous : « le rêve avant la réalité, le cauchemar avant le drame, la terreur avant le monstre, la nausée avant la chute »<sup>65</sup>...

### **Euclidian Abyss (1996)**

Mise en pratique efficiente et souveraine dans *Erewhon* pour ensemble de percussions, la phénoménologie du tourbillon a été pertinemment placée au cœur de la composition pour huit musiciens intitulée *Euclidian Abyss*. Comme souvent chez Dufourt, le titre fait référence à une œuvre d'art plastique pour laquelle les sons, timbres et rythmes, entendus sous un angle heuristique, deviennent passablement imageant. À la base, le compositeur s'est abandonné dans la contemplation d'une gouache de Barnett Newman datant de 1946-47, tableau qui a soulevé à son époque une polémique contre l'esprit géométrique de l'art. L'analyse du musicien a d'ailleurs montré que durant ces années d'immédiat après-guerre l'artiste américain traitait de la réalité cosmique en tant que « croissance perpétuelle, création de formes, continuité de jaillissement ». De plus, à l'extrême opposé, poursuit le compositeur, se situe le royaume du mécanisme pur, « dominé par le déroulement monotone de phénomènes toujours identiques et figuré par les motifs abstraits de l'euclidisme esthétique ». Ici, s'inspirant d'une configuration d'obédience symbolique, Dufourt semble vouloir négocier une partition en vue d'engendrer une forme esthétique en tant que théâtre déficient, aux règles certes raisonnées, mais où les lois académiques sont abolies (même les chocs, heurts, brisures et failles syntaxiques ne sont plus vraiment de mise)<sup>66</sup>. Ce faisant, le moment critique du processus dufourtien ne se réduisant plus au concept de *coupure* (mis en œuvre – entre autres – par Iannis Xenakis et Pierre Boulez), la genèse de l'espace sonore n'est en l'occurrence plus tellement comparable à la simple et basique « occupation du temps ». En résumé, comme l'a montré Bachelard dans *La Dialectique de la durée*, la causalité et la forme peuvent très bien s'unir « pour dominer le temps et l'espace »<sup>67</sup>.

Dans la lignée des œuvres écloses après l'avènement de *Surgir* (1980-84) pour orchestre, *Euclidian Abyss* exclut les « lignes de contours, les tracés, le sens circonscrit ». Ainsi, un peu à l'image d'*On the wings of the morning* (2012) pour piano et orchestre<sup>68</sup>, « foyers et milieux, mobilité et transparence, tensions contraires irrésolues, colorisme, dissolution progressive des formes constituent à la fois la grammaire et le matériau et lui impriment son style ». Or, faisant référence – peut-

<sup>65</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 119.

<sup>66</sup> Cf. les différents éléments organiques de causalité formelle dans l'œuvre de Dufourt des années 1960-1980 dans Castanet, P.A., *Hugues Dufourt-25 ans...*, op.cit., p. 252-277.

<sup>67</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, op.cit., p. 59.

<sup>68</sup> Selon Dufourt, ce concerto tente de faire résonner la matière sonore au sein d'une « voute sans écho »...

être inconsciemment – à *Down to a sunless sea* et au *Philosophe selon Rembrandt*, l'octuor euclidien explore, une fois de plus, l'archétype immémorial de la chute et de la spirale. Dans cette page de musique de chambre, « les images de l'abîme sont multiples : malaise, dérobage, trébuchement, enfoncement, effroi, vertige, terreur ». De surcroît, Dufourt n'a-t-il pas avoué que la forme musicale de sa pièce soutenait celle « d'une spire, d'une circonvolution en hélice. Expansions et contractions, enroulements et déroulements rythment l'œuvre et lui confèrent son articulation paradoxale»<sup>69</sup> ?

De fait, symptomatique s'il en est, le milieu de la partition met en branle un superbe espace tourbillonnaire (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 vertige »<sup>70</sup>, déduisait encore le philosophe. Cela étant, contrairement aux fondements créatifs et perceptifs de *La Tempesta*, le passage central d'*Euclidian Abyss* semble émaner de pulsions promptement subies et assumées comme telles. Désstabilisatrice, cette phase particulièrement agitée désire précisément cerner les tenants d'une animation vouée au tournis généralisé. Pour ce faire, grâce aux vertus de tournures mélodiques spiralées, le moteur dynamique est activé pour que l'ensemble s'oriente à terme vers une ascension inversée<sup>71</sup>. Ainsi, comme pour le lot de « volutes arabesques » dessinées par l'alto soliste au sein des *Chardons d'après Van Gogh* (2009), cent mesures écrites au beau milieu de la partition abyssine font référence à un univers au relief héliçoïdal<sup>72</sup>. Énergiques dans leur essence même, elles sont mises au service d'un cœur nodal à la texture veinée de formules rondement enchaînées, voire à la trame vrillée d'insensibles contractures : gammes fusées monodirectionnelles nourries de chromatisme retourné aux cordes (complété par un contrepont aux instruments à vent en valeurs légèrement plus longues et en mouvement contraire – voir l'exemple musical ci-après), chaînes mélodiques à la logique intervallique gauchie, strates de doublures instrumentales, vrais-faux canons mélodiques, superposition de matériaux lisses (cellules *legato*) et granuleux (nombreux trilles et trémolos), fluctuation rapide des *tempi* et des rythmes irrationnels accusant la déclivité graduelle... tout cet appareil hyper-énergisant enserme en fait les éléments prégnants d'un tourbillon dynamico-contrapuntique qui se noiera *in fine* dans les profondeurs sombrement abyssales de la coda<sup>73</sup>.

<sup>69</sup> Toutes ces citations de Dufourt proviennent du texte de présentation d'*Euclidian Abyss* rédigé pour la création mondiale à Milan, en 1996.

<sup>70</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 118.

<sup>71</sup> Bachelard, G., *L'Air et les songes*, op.cit., p. 24.

<sup>72</sup> « Les utopies, souvent, nous guident vers la réalité : l'œuvre-spirale, l'œuvre-labyrinthe, telles sont les images qui reflètent la complexité et l'infinitude des relations du système et de l'idée » (Boulez, P., « Le système et l'idée », *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 390).

<sup>73</sup> Pour plus de précisions, lire Castanet, P.A., « Tourbillon et spirale, matrices universelles dans la musique contemporaine », *Figures du grapheïn* (dir. B. Duborgel), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, p. 187-192.

The image displays two pages of a musical score for 'Euclidian Abyss' by Hugues Dufourt. The score is written for a large ensemble of 17 instruments, including strings, woodwinds, and brass. The notation is highly complex and dense, featuring intricate rhythmic patterns and a 'vertical' ordering of notes that creates a swirling, vortex-like texture. The score is divided into two systems, each containing eight measures. The notation includes various dynamics such as 'pp' (pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte), and includes performance instructions like 'con sord.' (con sordina). The overall appearance is that of a highly technical and avant-garde musical composition.

Huit mesures tourbillonnaires extraites d'*Euclidian Abyss* d'Hugues Dufourt  
(© Éd. Lemoine)

Dans un entretien privé (réalisé à Paris en juillet 1997), Hugues Dufourt nous avait expliqué « comment obtenir un bon tourbillon ». Se référant aux écrits théoriques de Gaston Bachelard (complétés par des textes de René Descartes et de Marie Farge relatifs aux espaces plastiques), le compositeur réagissait par rapport à la conception musicale tourbillonnaire en affirmant que, vis-à-vis de la conduite linéaire et contrapuntique des voix, tout ce qui apparaît devait être « sous-tendu et régi par un ordre vertical très contraignant (et vice versa) ». Or, nous l'avons déjà souligné, pour Bachelard, l'instant poétique se nourrit d'un temps *verticalisé*<sup>74</sup>. Dans ce sillage, comme pour *Down to a sunless sea*, l'idée de la chute d'*Euclidian Abyss* reste symbolisée en tant que modification motivique spontanée, allègement caudal, réduction fatale jusqu'à une nouvelle forme de tension froide, proche de l'inertie<sup>75</sup> (Bachelard n'a-t-il pas montré qu'au repos même, la matière a de l'éner-

<sup>74</sup> Cf. *L'Intuition de l'instant*, op.cit., p. 88, 108, 111 ; *L'Air et les songes*, op.cit., p. 17, 101, 108. En complément, lire les commentaires de Barreau, H., « Instantané et durée chez Bachelard », *Bachelard – Colloque de Cerisy*, op.cit., p. 353.

<sup>75</sup> La boucle asphyxique du « retour à l'inerte » est l'apanage de l'opus 2 de Dufourt intitulé *Mura della citta di Dite* (1969). Dans cette partition écrite pour 17 instruments, privilégiant une

gie<sup>76</sup> ?). De surcroît, au sujet de l'agitation turbulente distillée au travers des pages musicales dufourtiennes, l'amateur pourra tenter de repérer le savant maelström – cette fois d'ampleur orchestrale – inséré dans une œuvre ultérieure baptisée *Lucifer d'après Pollock*. Au reste, des idées semblables vont également se retrouver dans les partitions intitulées *The Watery Star*, *La Maison du sourd*, *Le Cyprès blanc* (2003), *Dawn Flight* (2008), *Les Chardons d'après Van Gogh* (2009), *Le Supplice de Marsyas d'après Titien* (2019)...

### Plus-oultre (1990)

Agencé sous la forme d'un triptyque dédié à un solo de percussions, *Plus-oultre*<sup>77</sup> s'adosse à la formule héraldique de l'« aller au-delà, forcer les colonnes d'Hercule ». En convoquant le parti des insensés, illustré à la Renaissance par Francis Bacon et la thèse plus récente de Gaston Bachelard portant sur « l'expérience nouvelle »<sup>78</sup>, Hugues Dufourt s'est rangé derrière les volontaires qui osent étendre les limites<sup>79</sup>. Honorant les combattifs affrontant leur temps, bravant les modes et fuyant les usages conventionnels avec courage et déterminisme, le musicien a mis en lumière cette « figure de l'illimité » incarnée par la musique, celle qui « défie le visible, rejette l'intelligible, et s'affirme comme pur principe de transgression »<sup>80</sup>. Dans la lignée de la pensée de son maître Canguilhem (pour qui la création était une invention simultanée des moyens et des fins)<sup>81</sup>, il a tenté d'appréhender les contours de la normalité mais aussi de l'anomalie, de cultiver les fruits de la raison et du déraisonnable, d'aborder les interdits prônés par l'académisme pour aboutir à un questionnement expérimental et non innocent, relatif à l'imagination, l'inspiration... Confiée conjointement à l'univers de la pensée et au monde de l'action, la généralisation polémique du passage de la raison du *pourquoi* à celle du *pourquoi pas*<sup>82</sup> (et non du pseudo *n'importe quoi*

politique dynamique de *tempi* le compositeur a considéré la durée comme « une conduite en état d'apesanteur ». Pour une analyse de la pièce, consulter Castanet, P.A., « Couleur, musique et reflet littéraire... À propos de *Mura della citta di Dite* de Hugues Dufourt », *Couleurs, musiques et reflets littéraires* (dir. J.-M. Bailbé), Rouen, Université de Rouen / Centre d'Art, Esthétique et Littérature, 1997, p. 83-91.

<sup>76</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, op.cit., p. 132.

<sup>77</sup> Castanet, P.A., « *Plus Oultre* de Hugues Dufourt ou l'énergie sublimée », *Percussions* n°37, 1994.

<sup>78</sup> Rompant avec la tradition aristotélicienne et scolastique, les registres invoqués par Dufourt gravitent autour du rapport à l'histoire (incluant les plans de la mémoire et de la tradition), la poésie et les arts plastiques (touchant aux tréfonds de l'imagination et de l'inspiration) et la philosophie (sollicitant la sphère de la raison et de la création). Sur ces points, voir Castanet, P.A., *Hugues Dufourt-25 ans...*, op.cit., p.135-136.

<sup>79</sup> Il est possible de retrouver ce sens de l'illimité dans les détails de l'écriture pour grand orchestre d'*Ur-Geräusch*.

<sup>80</sup> Dufourt, H., « La tragédie de la musique enfantée par l'esprit du nihilisme », op.cit., p. 51.

<sup>81</sup> Canguilhem, G., *Œuvres complètes, Écrits philosophiques et politiques (1926-1939)*, Paris, Vrin, 2011, tome 1, p. 382.

<sup>82</sup> Bachelard, G., *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, 1968, p. 6.



post-soixante-huitard) a alors débouché sur autant de changements subits dans l'acte strictement compositionnel que de renouvellements aprioriques pour l'esprit scientifique. Bachelard ne remarquait-il pas à ce propos que « toute vérité nouvelle naît malgré l'évidence, et que toute expérience nouvelle naît malgré l'expérience immédiate »<sup>83</sup> ?

À l'instar de ces vues à caractère philosophique, Dufourt – qui s'est inévitablement heurté ici aux rivages sauvages d'un complexe anachronique – s'est mis en quête d'un substrat de vie exclusivement solitaire, adossé au mystère destinal d'une histoire aux reliefs référentiels (« Dans la rêverie solitaire, nous pouvons nous dire tout à nous-mêmes »<sup>84</sup>, confiait Bachelard). Dans ce cadre, « c'est plus qu'une discontinuité : comme une autre disposition et texture du temps, aussi bien pour son insertion dans l'histoire de la pensée contemporaine que dans son rapport énigmatique à sa propre temporalité »<sup>85</sup>, tenait à préciser pour sa part Pierre Quillet. Déjà présentes dans *Erewhon* et dans *Antiphysis* (1978)<sup>86</sup>, l'oultre mesure et l'oultre raison<sup>87</sup> galvanisant à loisir les pages de *Plus-oultre* ont incité le musicien à s'approcher du « sommet de l'objectivité », dans l'ordre de la sublimation d'un alliage de timbre musical percuté et réverbéré à l'envi (gongs, tam-tams, cymbales, bols japonais et chinois, cloches, vibraphone... ). Tout au long de ce challenge interprétatif en solitaire où la virtuosité est poussée à l'extrême, un sentiment proche de l'*animus* bachelardien exhale autant d'un continuum de vagues sonores (première pièce) que d'une suite de points d'orgue suspensifs (deuxième pièce), autant de la plénitude intérieure de halos sonores circonstanciés que de l'énergie paroxystique déployée à grand renfort de gestes vigoureux (troisième pièce). Rappelons que dans un texte conséquent intitulé *Les bases théoriques et philosophiques de la musique spectrale*, hormis le rapport à l'énergie, à la mésométrie et à la méso-philosophie – entre autres –, Dufourt a cité Bachelard à propos de la fonction de résonance élevée au rang d'un principe universel de l'histoire naturelle<sup>88</sup>. Notons en l'occurrence que cette donnée essentielle d'ambitus réverbérant est à même de caractériser les nombreux halos sonores du solipsisme de *Plus-oultre* (à ce propos, oserions-nous incidemment avancer que cet élément d'ordre spatio-acoustique peut être considéré en tant que la « véritable attraction sélective de qualité »<sup>89</sup> ré-levée par Bachelard ?).

<sup>83</sup> Bachelard, G., *Le nouvel esprit scientifique*, op.cit., p. 38.

<sup>84</sup> Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, op.cit., p. 49.

<sup>85</sup> Quillet, P., *Bachelard*, Paris, Seghers, 1964.

<sup>86</sup> Albert Castanet, P.A., « Sonatine de Boulez / *Antiphysis* de Dufourt, Un'analisi comparata di due importanti brani del repertorio contemporaneo per flauto », *Syrinx* n°7, 1991.

<sup>87</sup> Ce que Bachelard nommait à sa manière « dépassement » – concept repéré par Canguilhem au regard de la dialectique bachelardienne (Canguilhem, G., « Dialectique et philosophie du non chez Gaston Bachelard, *Revue internationale de philosophie*, 1963, p. 441).

<sup>88</sup> Dufourt, H., « Les bases théoriques et philosophiques de la musique spectrale », op.cit., p. 410.

<sup>89</sup> Bachelard, G., *Essai sur la connaissance approchée*, op.cit., p. 291.

## D'une dynamologie imaginaire, les avatars combinés de la matière et de l'énergie

Pierre-Albert Castanet

« Pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance pour donner une œuvre écrite, pour qu'elle ne soit pas simplement la vacance d'une œuvre fugitive, il faut qu'elle trouve sa *matière*, il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poésie spécifique »<sup>90</sup>. Ce principe édicté par Bachelard se reflète dans les fondements des manuscrits musicaux de Dufourt, tant aux niveaux de la ségrégation, de l'intégration ou du mixage des formants acoustiques que sur les plans de la fusion paramétrique ou de la synthèse sonore. « Il n'y a, à mon sens, d'art du timbre qu'à partir du moment où l'écriture musicale est capable d'inclure, dans ses déterminations, des spécifications du son qui échappent à l'état conditionnel de la notation »<sup>91</sup>, enchérissait le compositeur. Pesant avec discernement les données structurelles du contenant, et dosant avec sagesse les éléments timbriques du contenu, le riche catalogue du compositeur est alors nourri par une *materia prima* sonore dont les vertus insoupçonnées consistent à colorer l'espace sensible de multiples manières<sup>92</sup>.

Alors que pour *Le Cyprès blanc*, imaginé pour alto et grand orchestre, la structure est intentionnellement asymétrique (notamment entre les phases d'*agitato* et d'*adagio*), dans *Erewhon* pour 150 instruments de percussion (joués à la création par les six musiciens des Percussions de Strasbourg dirigés par Giuseppe Sinopoli)<sup>93</sup>, le principe précis et irrationnel de la dissymétrie paramétrique a mis en jeu le rôle perturbateur jadis évoqué par Bachelard dans l'agencement macro-formel des parties d'un tout. Reméorons-nous : « la continuité du tissu sonore est si fragile qu'une coupure dans un endroit détermine parfois une rupture dans un autre endroit », tenait à préciser le philosophe. Autrement dit, « une liaison de proche en proche ne suffit pas ; cette liaison partielle est conditionnée par une solidarité à grandes mailles, par une continuité d'ensemble »<sup>94</sup>,

<sup>90</sup> Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, op.cit., p. 7. En outre, Marie-Pierre Lassus a montré que pour Bachelard », en habit de poète et de philosophe, « seule l'écriture est en mesure d'augmenter son être » (Lassus, M., P., *Gaston Bachelard musicien – Une philosophie...*, op.cit., p. 229). Pour Dufourt, « Écrire c'est abolir. Mais c'est fonder par là même la possibilité d'une histoire » (Dufourt, H., « L'artifice d'écriture dans la musique occidentale », *Musique, Pouvoir, Écriture*, op.cit., p. 178). Voir aussi, Castanet, P.A., « Hugues Dufourt et l'art subtil des substitués » dans *Scrittura e ri-mediazione – Écritures et re-productions, Quaderni del Laboratorio Mirage*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2013.

<sup>91</sup> Dufourt, H., « Hauteur et timbre », *Musique et perception*, revue *InHarmoniques* n°3, mars 1988, p. 46.

<sup>92</sup> Par exemple, coloration interne ou externe de monochromie, interne ou externe de polychromie (sur ces points, voir Castanet, P.A., *Hugues Dufourt-25 ans...*, op.cit., p. 208-214).

<sup>93</sup> À l'occasion des 60 ans des Percussions de Strasbourg, Hugues Dufourt a écrit : « Par-delà les conquêtes techniques et l'originalité d'un répertoire que rien ne rattache au passé, le groupe a su donner une cohésion à un matériau apparemment hétéroclite et l'a fondu en un seul creuset » (Livres-disque, Percussions de Strasbourg, *Xenakis*, 2022, p. 24-25).

<sup>94</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, op.cit., p. 114.

avait conclu l'adepte de la *durée-richesse*<sup>95</sup>. Au reste, en dehors du fait relevant de l'accoutumance aux surprises et aux chocs du *surgir*, l'appréhension de l'écoute de cette vaste symphonie pour percussions (véritablement hors du commun) demande bien quelques conditionnements préalables dont celui d'entrevoir le problème de l'habitude et du temps discontinu (concepts bien évidemment évoqués par Bachelard dans *L'Intuition de l'instant*)<sup>96</sup>. Pour sa part, Dufourt n'a-t-il pas déclaré que « l'œuvre musicale ne prend l'allure d'une genèse que pour autant qu'elle s'institue sur la défaillance des formes »<sup>97</sup> ?

Dans de telles conditions, au sein de la production musicale dufourtienne, il n'est pas rare que l'écheveau formel donnant sens à la matière sonore offre l'impression de s'auto-générer à partir de formants syntaxiques intrinsèques. Une fois encore, sous couvert de la pensée bachelardienne, il serait assez aisé d'exposer que la causalité et la forme ont le pouvoir de s'associer pour surclasser les valeurs du domino spatio-temporel. En effet, a acquiescé le philosophe, « en apportant, sous ses formes multiples, des raisons multiples de relations, de liaisons, de successions, la causalité rend le temps et l'espace organiques »<sup>98</sup>. Pour autant, intégrant les préceptes du maître philosophe relatifs à l'intention formelle, dynamique et matérielle<sup>99</sup>, les éléments prégnants du processus créatif de Dufourt sont aussi d'ordre dialectique : il faut alors circonscrire l'idée de fracture du temps ou de l'apparent repos (injonctions formelles et informelles de l'organique et de l'inorganique), tout en embrassant la notion de réception sensible et le rôle de la mémoire (ingérence psychologique sur le déroulement temporel).

En conséquence, avait pu conclure Bachelard, « un processus homogène n'est jamais évolutif. Seule la pluralité peut durer, peut évoluer, peut devenir. Et le devenir d'une pluralité est polymorphe comme le devenir d'une mélodie est, en dépit de toutes les simplifications, polyphone »<sup>100</sup>. Alors qu'en apparence dans la musique de Dufourt, aucune envie impromptue ne vient, en principe, déchirer l'espace en train de se déployer (à court et moyen terme), outrager la fonction chatoyante de l'harmonie-timbre<sup>101</sup>, déjouer l'ambivalence de la *Rythmanalyse*<sup>102</sup>, simplifier à l'extrême le complexe rythmique sous-jacent, débrider les seuils d'amplitude et d'intensité, troubler la ritualité induite par la macrostructure (d'allure oblongue)... la mise en sollicitation temporelle a, en réalité, toujours tendance à décentrer l'ordre du mémorable au profit d'une irrégularité complexe (non binairement ou ternairement pulsée). À cet égard, le compositeur arrête souvent le temps de son œuvre

<sup>95</sup> Bachelard, G., *L'Intuition de l'instant*, op.cit., p. 46.

<sup>96</sup> Bachelard, G., *L'Intuition de l'instant*, op.cit., p. 57.

<sup>97</sup> Dufourt, H., « L'artifice d'écriture dans la musique occidentale », op.cit., p. 188-189.

<sup>98</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, op.cit., p. 59.

<sup>99</sup> Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, op.cit., p. 213.

<sup>100</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, op.cit., p. 123-124.

<sup>101</sup> Castanet, P.A., « Considerazioni sull'armonia nell'opera di Hugues Dufourt », *Musiccattuale* n°4/5, 1992.

<sup>102</sup> Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, op.cit., p. 136, 139-141, 144-148.

polyphonique par un discours soliloque (mélodique) débouchant sur une sorte d'exhaure terminale, aux confins du silence (écoutez à cet effet les toutes dernières mesures de *La Tempesta d'après Giorgione*, de *l'Hommage à Charles Nègre*, de *La Maison du sourd...*).

## De fondement théorique en métaphore utopique

Pierre-Albert Castanet

Théoricien dans l'âme, partisan des bilans systématiques dans les domaines de l'histoire et de la sociopolitique, adepte des catégories de la pensée scientifique et musicale (considérées comme autant d'essais de classification ou de familles de cas, ainsi que les nommait Bachelard)<sup>103</sup>, Dufourt a mis à jour au sein de l'Ensemble l'Itinéraire<sup>104</sup>, des manifestes et des partitions phares (comme l'emblématique et inégalable *Saturne*)<sup>105</sup>. Né en 1973, ce collectif parisien de *musique contemporaine* s'est surtout présenté comme étant le foyer historique de la *musique spectrale* française<sup>106</sup>, termes génériques dont Dufourt peut tirer une grande fierté paternelle. Fondée sur des catégories mitoyennes et des objets hybrides, la « musique spectrale » crée « des mixtes et s'emploie à franchir des seuils de la perception [...] Elle s'attache à la découverte du son comme énergie plutôt que comme nombre » [...] Elle « a pour centre l'intensité pure et la durée » [...] Elle consiste en « l'exploration des transitions continues entre des domaines traditionnellement hétérogènes »<sup>107</sup>. Ouvrons une parenthèse somme toute naïve : car, mis à part le fondement principal relatif aux causalités physico-acoustiques de cette nouvelle syntaxe musicale, ne pourrions-nous pas allusivement (et naïvement) songer ici à la métaphore bachelardienne<sup>108</sup> du langage de l'eau qui « donne une matière uniforme à des rythmes différents »<sup>109</sup> ?

Dans ce registre évidemment allégorique, Bachelard a même évoqué cette « région de la métaphore de métaphore »<sup>110</sup>. Ainsi, comme l'onde peut représenter « une métaphore du temps qui s'écoule menant l'homme à la mort »<sup>111</sup>, le mot *spectral* revient sans cesse (souvent d'une manière figurée) sous la plume du philosophe

<sup>103</sup> Bachelard, G., *La Philosophie du non – Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, 1966, p. 90.

<sup>104</sup> Castanet, P.A., « Hugues Dufourt, les années de compagnonnage avec l'Itinéraire – 1976-1982 », *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine*, op.cit.

<sup>105</sup> Castanet, P.A., « Quelques procédés de fusion de matériaux dans *Saturne* de Hugues Dufourt », dossier analytique de concert, Paris, L'Itinéraire, décembre 1991.

<sup>106</sup> Castanet, P.A., « Musiques spectrales », *Dissonanz* n°20, mai 1989.

<sup>107</sup> Dufourt, H., « La violence de l'art », op.cit., p. 15-16, 18, 24... À lire du même auteur, le texte du manifeste historique reproduit dans « Musique spectrale », *Musique, Pouvoir, Écriture*, op.cit., p. 289-294.

<sup>108</sup> Sur la question cruciale de la métaphore, consulter Therrien, V., *La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 245-250.

<sup>109</sup> Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, op.cit., p. 209 et *La Psychanalyse du feu*, op.cit., p. 181.

<sup>110</sup> Bachelard, G., *La Psychanalyse du feu*, op.cit., p. 182.

<sup>111</sup> Lassus, M.P., *Gaston Bachelard musicien*, op.cit., p. 32.

(ne lit-on pas par exemple l'expression « analyse philosophique spectrale » dans *La Philosophie du non* ?<sup>112</sup>). Nonobstant et plus sérieusement, la notion de spectre est traitée d'une façon vraiment fondamentale dans les textes scientifiques<sup>113</sup> portant notamment sur la théorie quantique (et sa phénoménotechnique)<sup>114</sup>. Au cours d'un entretien<sup>115</sup>, Dufourt nous a avoué que pour circonscrire ce concept de *musique spectrale* (à présent devenu historique pour la musicologie européenne, et au-delà), il s'était inspiré, non des sources circonscrivant l'étude des étagements harmoniques, des sensations auditives ou des différences de timbre naguère abordées par les physiciens (comme Hermann von Helmholtz ou Joseph Sauveur...) mais bien du chapitre que Bachelard avait dédié spécialement aux spectres et à la résonance<sup>116</sup>.

Il faut aussi mentionner que, sans cesse désireux de susciter des impressions d'ordre ineffable, Dufourt a fait sonner, au sein d'un corpus aux couleurs agissantes souvent sous cap, moult éléments ressortissant du registre de la dynamologie imaginaire, expression arrêtée autrefois par le philosophe de Bar-sur-Aube<sup>117</sup>. Se souvenant que « l'énergie, pour Bachelard, supplante la matière et n'est plus dans sa dépendance immédiate », il s'est servi de l'apparence des qualités<sup>118</sup> de l'*energêtikos*<sup>119</sup> (l'énergie étant principalement affectée à la force et à l'efficacité) et du *dunamikos*<sup>120</sup> (caractère dynamique relatif aux transformations en général et aux mouvements en particulier)<sup>121</sup> afin d'accuser le dynamisme génétique des fonctions mutantes de ses multiples alliages de timbres si originaux<sup>122</sup>. Nous pourrions avancer que cette quête d'une nouvelle conception du temps et cette recherche illimitée d'un matériau sonore soumis aux lois énergétiques de l'acoustique re-

<sup>112</sup> Bachelard, G., *La Philosophie du non*, op.cit., p. 47.

<sup>113</sup> Sur la pensée philosophique des sciences, voir Alunni, C., *Spectres de Bachelard – Gaston Bachelard et l'école surrationaliste*, Paris, Hermann, 2019. En complément, Tiles, M., *Bachelard : Science and Objectivity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

<sup>114</sup> Cf. Pariente, J.C., *Le Vocabulaire de Bachelard*, Paris, Ellipses, 2001, p. 3.

<sup>115</sup> Entretien réalisé le 9 mai 2022.

<sup>116</sup> En dehors du *Nouvel esprit scientifique* (op.cit.), voir de Gaston Bachelard, *Le Pluralisme cohérent de la chimie moderne*, Paris, Vrin, 1929. En complément et du même auteur : *Le Matérialisme rationnel*, Paris, PUF, 1953 et *Essai sur la connaissance approchée*, Paris, Vrin, 1968.

<sup>117</sup> Bachelard, G., *La Terre et les Réveries du Repos*, op.cit., p. 303.

<sup>118</sup> « L'apparence des qualités reste l'excitant direct et comme la matière de toute œuvre d'art » (Canguilhem, G., *Œuvres complètes*, op.cit., p. 695).

<sup>119</sup> Au sens grec du terme signifiant « qui paraît avoir une énergie innée ».

<sup>120</sup> Cf. Mourral, I., Millet, L., *Petite encyclopédie philosophique*, Paris, Éditions universitaires, 1995, p. 96 et p. 85.

<sup>121</sup> Bachelard n'a-t-il pas disserté sur le sujet de la « coopération » profonde de l'objet et du mouvement, « d'une énergie complexe où convergent ce qui est et ce qui devient » ? (Bachelard, G., « Noumène et microphysique », *Études*, Paris, PUF, 2001, p. 12).

<sup>122</sup> Lire l'étude de Dufourt portant sur le dynamisme génétique du matériau musical et son mouvement générateur d'espace (Dufourt, H., « Il dinamismo genetico del materiale musicale e il suo movimento generatore di spazio », *Musica/Realtà* n°77, 2005, p. 35-62). En complément, voir notre article portant sur la mutation timbrique en tant qu'« ordre prospectif du *reticulum* » dans Castanet, P.A., « La poétique musicale de l'*Hommage à Charles Nègre* de Hugues Dufourt », *Hugues Dufourt, Les Cahiers du CIREM* n°35-36, mars-juin 1995, p. 115-117.

joignent d'une certaine manière les desiderata de Bachelard lorsque ce dernier aspirait à la synthèse entre le scientifique et le poète<sup>123</sup> (noces également espérées par le compositeur Edgard Varèse quand celui-ci rêvait aux prodiges prometteurs de ce qu'il appelait l'*art-science*)<sup>124</sup>. Dans une lignée de pensée d'essence bachelardienne, Dufourt a observé que l'auteur d'*Hyperprisme* et d'*Intégrales* était « fasciné par la physique des champs qui intègre les rapports de la matière et de l'espace en les considérant d'un point de vue unitaire [...] L'espace est désormais conçu comme une structure dynamique dont l'unité détermine les vecteurs qui y sont mesurés »<sup>125</sup>. Ailleurs, il a aussi montré que, pour Varèse, le son était « la métaphore d'une nouvelle cosmologie »... « Le son se comporte comme un mixte d'espace et d'énergie »... « En partant de cette conception spatio-dynamique du son, Varèse réalise une promotion esthétique des formes de l'énergie »<sup>126</sup>...

Pour conclure, permettez-nous un dernier détour en vous invitant à visiter le prélude de *L'Eau et les rêves*, introduction dans laquelle Bachelard avançait que les « forces imaginantes » de l'esprit pouvaient se développer sur deux axes distincts : les unes trouvant par exemple leur essor devant la « nouveauté » et l'« inattendu », les autres s'employant à creuser « le fond de l'être » (tentant en cela de révéler, à la fois, le primitif<sup>127</sup> et l'éternel)<sup>128</sup>. Or, dans ce genre de circonstances contextuelles, Dufourt n'estime-t-il pas que l'« illusion ontologique – l'être de l'apparence – est inexorablement vouée à se résorber dans l'incessante métamorphose de la réalité primitive »<sup>129</sup> ? Dès lors, oscillant volontiers entre les deux pôles d'ordre « primitiviste » et « éterniste », force est de constater que l'auteur de *Brisants* (1968) et de *La Horde d'après Max Ernst* (2022) se complait aussi au sein d'autres structures d'opposition, d'autres jeux d'unités antithétiques, d'autres couples catégoriels aux facettes antagonistes. Ainsi, l'analyste peut aisément s'apercevoir que notre philosophe-musicien louvoie souvent singulièrement entre des concepts fondamentaux cernant l'ordre et le désordre, le continu et le discontinu, la musique et le bruit, le seuil et l'écart, la tension et la détente, la régularisation et la distorsion, l'articulation et la segmentation, la totalisation et la répartition... Grâce à une telle richesse propositionnelle de possibles créateurs, le compositeur ne s'est jamais démuné de cette palette douée de ces superpuissances ingénieuses pour, *in fine*, théoriser et conceptualiser, créer et

<sup>123</sup> Cf. Hyppolite, J., « Gaston Bachelard ou le Romantisme de l'intelligence », *Hommage à Gaston Bachelard*, Paris, PUF, 1957, p. 14.

<sup>124</sup> Cf. Charbonnier, G., *Entretiens avec Edgard Varèse*, Paris, Belfond, 1970, p. 78, 88, 91.

<sup>125</sup> Dufourt, H., « Varèse et l'art moderne – Pour une critique sociopolitique de la culture au XXe siècle », *Musique, Pouvoir, Écriture*, op.cit., p. 112.

<sup>126</sup> Dufourt, H., « Art et Science », *Varèse vingt ans après...* (dir. F.-B. Mâche), *La Revue musicale* n°383-385, 1985, p. 95, 96, 97.

<sup>127</sup> On peut par exemple saisir aisément ces formes d'énergie première (déployées différemment au travers de forces élémentaires d'allure somme toute « primitive ») en écoutant quelques pièces de Dufourt composées au XXIe siècle : *Au plus haut faite de l'instant* (2006) pour hautbois et orchestre, *Burning Bright* (2014) pour percussions, *Le Supplice de Marsyas d'après Titien* (2019) pour quatuor à cordes...

<sup>128</sup> Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, op.cit., p. 7.

<sup>129</sup> Dufourt, H., « La tragédie de la musique enfantée par l'esprit du nihilisme », op.cit., p. 43.



composer. Au reste, n'a-t-il pas conclu un jour de 1981 : « voilà pourquoi, sur la voie frayée par Varèse et Bachelard, le nouvel esprit musical est audacieux »<sup>130</sup> ?

Pierre Albert Castanet  
Université de Rouen  
castanet-leroy@orange.fr

## Bibliographie générale

- Alunni, C., *Spectres de Bachelard – Gaston Bachelard et l'école surrationaliste*, Paris, Hermann, 2019.
- Bachelard, G., *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942.
- Bachelard, G., *La Terre et les Réveries du Repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948.
- Bachelard, G., *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- Bachelard, G., *Le Matérialisme rationnel*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.
- Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
- Bachelard, G., *La Flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- Bachelard, G., *Essai sur la connaissance approchée*, Paris, Vrin, 1973.
- Bachelard, G., *La Dialectique de la durée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- Bachelard, G., *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992.
- Bachelard, G., *Études*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- Bachelard, G., *Le Droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- Canguilhem, G., « Dialectique et philosophie du non chez Gaston Bachelard », *Revue internationale de philosophie*, 1963.
- Castanet, P.A., « Musiques spectrales », *Dissonanz* n°20, mai 1989.
- Castanet, P.A., « Sonatine de Boulez / Antiphysis de Dufourt, Un'analisi comparata di due importanti brani del repertorio contemporaneo per flauto », *Syrinx* n°7, 1991.
- Castanet, P.A., « Considerazioni sull'armonia nell'opera di Hugues Dufourt », *Musicattuale* n°4/5, 1992.
- Castanet, P.A., « L'arme du silence – du rituel puis du structurel (Dufourt, Stockhausen, Ohana) », *Musique et Silence, Les Cahiers du CIREM* n° 32 / 34, 1994.
- Castanet, P.A., « La poétique musicale de l'Homage à Charles Nègre de Hugues Dufourt », *Hugues Dufourt, Les Cahiers du CIREM* n°35-36, mars-juin 1995.
- Castanet, P.A., *Hugues Dufourt – 25 ans de musique contemporaine*, Paris, Michel de Maule, 1995.
- Castanet, P.A., « Couleur, musique et reflet littéraire... À propos de *Mura della città di Dite* de Hugues Dufourt », *Couleurs, musiques et reflets littéraires* (dir. J.-M. Bailbé), Rouen, Université de Rouen / Centre d'Art, Esthétique et Littérature, 1997.
- Castanet, P.A., « Tourbillon et spirale, matrices universelles dans la musique contemporaine », *Figures du graphein* (dir. B. Duborgel), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000.
- Castanet, P.A., « Hugues Dufourt et l'art subtil des substituts » dans *Scrittura e ri-mediazione – Écritures et re-productions, Quaderni del Laboratorio Mirage*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2013.
- Castanet, P.A., « Soixante ans de musique vocale française (1955-2015) – À propos d'« anti-mélo-die », de mélodie, de lied et d'« anti-lied' », *Euterpe* n°28, septembre 2016.

<sup>130</sup> Dufourt, H., « Les difficultés d'une prise de conscience théorique », *Musique, Pouvoir, Écriture*, op.cit., p. 197.

Dufourt, H., « Art et Science », *Varèse vingt ans après...* (dir. F.-B. Mâche), *La Revue musicale* n°383-385, 1985.

Dufourt, H., « Hauteur et timbre », *Musique et perception*, *In Harmoniques* n°3, mars 1988.

Dufourt, H., « Des disciplines à part entière ? », *Chercheurs d'art – Le Journal du CNRS* n°12, décembre 1990.

Dufourt, H., *Musique, Pouvoir, Écriture*, Paris, Bourgois, 1991.

Dufourt, H., *La Musique spectrale – une révolution épistémologique*, Sampzon, Delatour France, 2014.

Guiomar, M., « Perspectives méthodologiques : Gaston Bachelard dans la forge de Siegfried », *Bachelard – Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974.

Hyppolite, J., « Gaston Bachelard ou le Romantisme de l'intelligence », *Hommage à Gaston Bachelard*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

Lassus, M. P., *Gaston Bachelard musicien – Une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010.

Margolin, J.C., *Bachelard*, Paris, Seuil, 1974.

Pariante, J.C., *Le Vocabulaire de Bachelard*, Paris, Ellipses, 2001.

Quillet, P., *Bachelard*, Paris, Seghers, 1964.

Tiles, M., *Bachelard : Science and Objectivity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.