

L'art de la souillure

La pensée et l'œuvre de Pierre-Albert Castanet

En la personne de Pierre-Albert Castanet, la musicologue française Nathalie Côte présente un musicien qui n'a pas cédé aux sirènes du post-modernisme. Né en 1956, le compositeur, qui est aussi musicologue et maître de conférence à l'Université de Rouen ainsi que directeur du *Nouvel Ensemble Contemporain*, travaille depuis des années au projet inachevé du modernisme. Contrairement aux défenseurs de la pureté musicale, qui, en musique, veulent faire oublier les déchets produits par une société dérégulée, Castanet, sous les aspects les plus variés, fait du parasitage le sujet de ses compositions.

Die Kunst der Verschmutzung

Denken und Werk von Pierre-Albert Castanet

Die französische Musikwissenschaftlerin Nathalie Côte stellt mit Pierre-Albert Castanet einen Komponisten vor, der sich von den Sireningesängen der Postmoderne nicht verführen liess. Der 1956 geborene Komponist, der auch Musikwissenschaft an der Universität Rouen lehrt und das *Nouvel Ensemble Contemporain* leitet, arbeitet seit Jahren am nach wie vor unvollendeten Projekt der Moderne. Im Gegensatz zu jenen Preisrednern der musikalischen Reinheit, die in der Musik die Abfallmengen der deregulierten Gesellschaft vergessen lassen möchten, thematisiert er in seinen Kompositionen musikalische Verschmutzungen unter verschiedensten Gesichtspunkten.

par Nathalie Côte

« Le pur est comme un bronchiteux qui évite de mettre le nez dehors et même de regarder par la fenêtre¹. »

(Vladimir Jankélévitch)

I. Portrait d'un moderne

Lorsqu'après un siècle d'une existence tumultueuse, l'homme moderne s'assied devant sa psyché, qu'observe-t-il ? Inévitablement quelques rides se dessinent çà et là, les traits portent le sceau de l'expérience. Mais qu'on ne s'y trompe pas, l'œil reste vif tandis que perce encore la fougue qui l'a poussé à consumer sans relâche l'héritage séculaire. Cependant, en cette fin de siècle marquée par la crise et l'hédonisme, le reflet de la psyché se trouble, laisse transparaître une ombre, celle de son rival, le postmoderne féru de kitsch et de toute autre nourriture au goût suranné. Ce dernier, fringant et arrogant, ne vise qu'un unique objectif : enterrer au plus vite l'homme moderne et trôner ainsi seul devant le miroir de l'art. Aujourd'hui, il convient de bien choisir son camp, la bataille est engagée, l'avant-garde lancée et, si le moderne se jette impétueusement à l'eau, le postmoderne, fort de sa couardise, marche à reculons. Pierre-Albert Castanet a, sans contester, rejoint le rang des premiers cités, portant en étendard la farouche volonté de mettre à mal l'ordre établi et de créer l'inattendu nonobstant toute obédience.

Son œuvre est le manifeste d'un recentrage de la problématique de la musique contemporaine autour de la question du matériau, antérieurement posée par Theodor W. Adorno. A l'heure où certains s'obstinent encore à vouloir tremper l'art dans un chimérique bain de pureté, Pierre-Albert Castanet entend poursuivre le projet moderne (« inachevé », selon Jürgen Habermas) en intronisant l'élément parasitaire comme substructure du déroulement musical. Il note : « Le parasite peut être assimilé à un < bruit > qui surprend, questionne, inquiète étrangement, dérange ou nuit² ». A l'écart du marivaudage des acteurs de la « tonalité retrouvée », il se pose en héritier de la pensée d'un Edgard Varèse, dont la quintessence réside dans cet apophtegme tranchant : « Dès que la mélodie domine, la musique devient soporifique³ ». Dans l'intention d'une souillure et d'un iconoclasme systématiques, le compositeur s'est débarrassé des encombrants canons de l'écriture musicale conventionnelle afin de se laisser pénétrer de l'influence d'autres arts, plus particulièrement de la peinture. Sur le frontispice de la partition d'*Hymnus* (1988) pour orchestre d'harmonie, on peut lire

cette réflexion de Vassily Kandinsky : « Un art doit apprendre d'un autre art comment il utilise ses moyens afin d'utiliser ensuite ses propres moyens selon les mêmes principes, c'est-à-dire, selon le principe qui lui est propre⁴. » *Hymnus* trouve ses sources et sa macro-structure dans un poème du même

percussions *Take Notice* (1987-1989), Thierry Miroglio, interprète créateur, s'est laissé porté par son désir d'une exécution théâtralisée, car selon lui « si celle-ci n'est pas exactement annotée dans la partition, elle paraît sous-jacente ». Aussi le jeu s'immiscet-il fréquemment dans l'œuvre du com-

me spatio-temporel aléatoire et un alliage de timbres, choisi par les interprètes, qui peut aller du piano au moulin à café – comme il nous a été donné de l'entendre. Ce gauchissement systémique de la structure par l'introduction du parasite s'articule autour de quatre pôles d'attraction que nous allons éclairer ici.

The image shows a musical score for Violin (Vln) and Alto. It consists of four staves. The first two staves are for Violin and Alto, both marked 'pizz' (pizzicato) and 'pp' (pianissimo). The third and fourth staves are also for Violin and Alto, with 'Arco stacc.' (arco staccato) markings. The notation is dense and complex, featuring many accidentals, slurs, and dynamic markings. The score is presented on a background that looks like a torn piece of paper.

Exemple 1

Kandinsky, variation sur le bleu, le blanc et le rouge. *Icosonate* (1983), pour clarinette, tient de la « performance » avec une improvisation picturale simulée ; *Mnémosyne et Thanatos* (1994), pour quintette, se frotte au surréalisme, fruit d'une juxtaposition de matériaux hétérogènes, à l'instar des toiles de René Magritte. Il apparaît aujourd'hui que l'histoire de la modernité se laisse aussi entrevoir sous l'angle de cette corrélation étroite entre musique et peinture, et ce, des futuristes à Morton Feldman en passant par l'expressionnisme.

Dès lors, l'œuvre picturale agit comme une image récurrente chez le musicien qui trouve là une source d'énergie créatrice. Succombant au séduisant jeu de la filiation, nous sommes tentés de rapprocher le langage de P.-A. Castanet de celui des deux ténors de l'art brut, Jean Dubuffet et Francis Bacon. Maculage « sauvage » de la toile, souillure des modelés et prérogative donnée à l'étude sont autant d'éléments que l'on retrouve constellés dans l'univers musical du compositeur. Témoins d'un attachement au matériau même, les études *Algol* (1984), *Polaris* (1992), *Apo* (1992) sont sources d'exploitation sans borne des possibilités d'un instrument soliste – recherches compositionnelles dont l'archétype est indubitablement la série des *Sequenze* de Luciano Berio. Cette quête permanente de l'incongruité sonore se double d'une inclination à provoquer, voire déranger le regard blasé de l'auditeur. Dans *Avviso II* (1989), composant central de la trilogie pour

compositeur ; il est en particulier le fondement d'*Impro, duo, ludo* (1985), improvisation ludique pour deux exécutants. Ce penchant manifeste pour une certaine forme d'ouverture s'inscrit dans l'esprit des concepts de John Cage et Pierre Boulez ; reflets d'un antidogmatisme convaincu, les œuvres de P.-A. Castanet oscillent entre l'indétermination d'outre-Atlantique et le hasard dirigé, ouverture à la française... Ces quelques jalons posés, entreprenons de reconstituer les règles régissant ces jeux de l'indétermination et du hasard avec, pour toile de fond, la parasitose sonore.

II. La macro-parasitose ou la mise en œuvre du Chaos

« Le monde extérieur, ne l'oublions pas, se présente à nos yeux, comme un mélange de déterminisme et d'indéterminisme. En toute circonstance, il convient de distinguer, comme le dit Epictète dans son *Manuel*, ce qui « dépend de nous » (ta eph henim) et ce qui « ne dépend pas de nous » (ta ouk eph henim)⁵. » (René Thom)

Chaque fragment arraché au temps musical, reconstitué par le compositeur, relève de l'essence même du Chaos : un équilibre délicat entre des forces de stabilité et d'instabilité. Forte de son exposition péremptoire et de son développement mouvant, la forme-sonate correspond au mieux à cet axiome. En l'occurrence, c'est ce parangon d'architecture classique que P.-A. Castanet détourne dans *Octimbres* (1986) ; le modèle policé est défiguré par un graphis-

1. Le jeu de construction cyclique

L'élaboration de cycles par le compositeur révèle un enchevêtrement de réseaux se connectant entre eux, à l'instar de ceux que l'on distingue sur certains fragments du cycle de « l'Hourloupe » de J. Dubuffet. La trilogie pour percussions *Take Notice*, constituée d'*Avis I*, *Avviso II* et *Meldung III* participe de cet esprit de variation à partir d'une même palette sonore qui, a priori, laisse supposer un effet d'itération aussitôt contredit par la texture de l'ensemble, fondée sur un triptyque de timbres variés. Le second cycle mis en œuvre est celui de « l'Etoile » ; tout comme Webern était fasciné par les mystères du carré magique, le compositeur s'en remet aux allégations célestes d'une étoile non moins magique, constituée de six branches donnant lieu à un jeu mathématique. Dans la lignée du *Soleil des eaux* de Pierre Boulez d'après René Char, « poète de la constellation » et du *Watery Star* de Hugues Dufourt d'après Shakespeare, P.-A. Castanet décline de la morphologie de l'étoile une série d'études pour solistes. Naissent *Algol*, *Ave maris stella* (1984), *Constellations* (1985), *Apo* et *Polaris*. Néanmoins, si elle doit rester en filigrane de la perception globale de son œuvre, la démarche du compositeur ne saurait être réduite à une entreprise de « work in progress ». L'appétence d'enfreindre toute règle établie fait de chacune de ces variations stellaires une entité autonome et habile à parasiter une mécanique cyclique trop bien huilée.

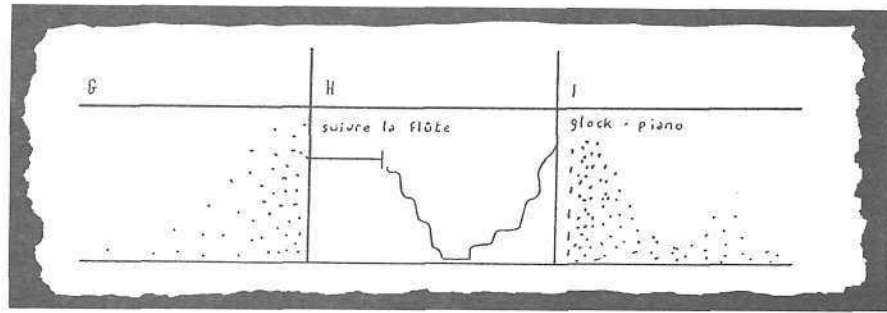
2. Expansion et déflation de l'espace sonore

Pour se représenter visuellement le phénomène d'expansion et de déflation de l'espace sonore, il n'est qu'à observer les *Etudes* du peintre contemporain Cy Twombly. Elles empruntent à la rhétorique le leitmotiv – noircissement de la toile qui va croissant puis décroissant, s'inscrivant dans un cadre au contour diffus. La souillure aléatoire de la partie restée immaculée met à nu l'énergie contenue dans le geste du peintre, cette même énergie qui affleure des œuvres de P.-A. Castanet. Ce processus archétypal trouve écho aussi bien dans les œuvres monodiques que polyphoniques. *Hymnus* pour orchestre d'harmonie fournit un exemple probant de cette évolution singulière de la matière musicale ; la clarinette entoure cette gradation, faisant cavalier seul pour quelques mesures. *Les carnets de Léonard* (1993), pour petit ensemble, offrent la vision d'une densité s'opacifiant chaotiquement jusqu'à atteindre le maculage absolu suspendu à son climax par un point d'orgue (exemple 1, partie de violon et alto).

Octimbres présente un exemple comparable de parasitose de l'espace : un son isolé, figure prodromique sans durée ni hauteur, grossit et vient se fondre dans un magma sonore (ce principe est construit en palindrome) (exemple 2).

3. Indétermination des contours

Depuis la parution des textes *Indeterminacy* de John Cage et *Aléa* de Pierre

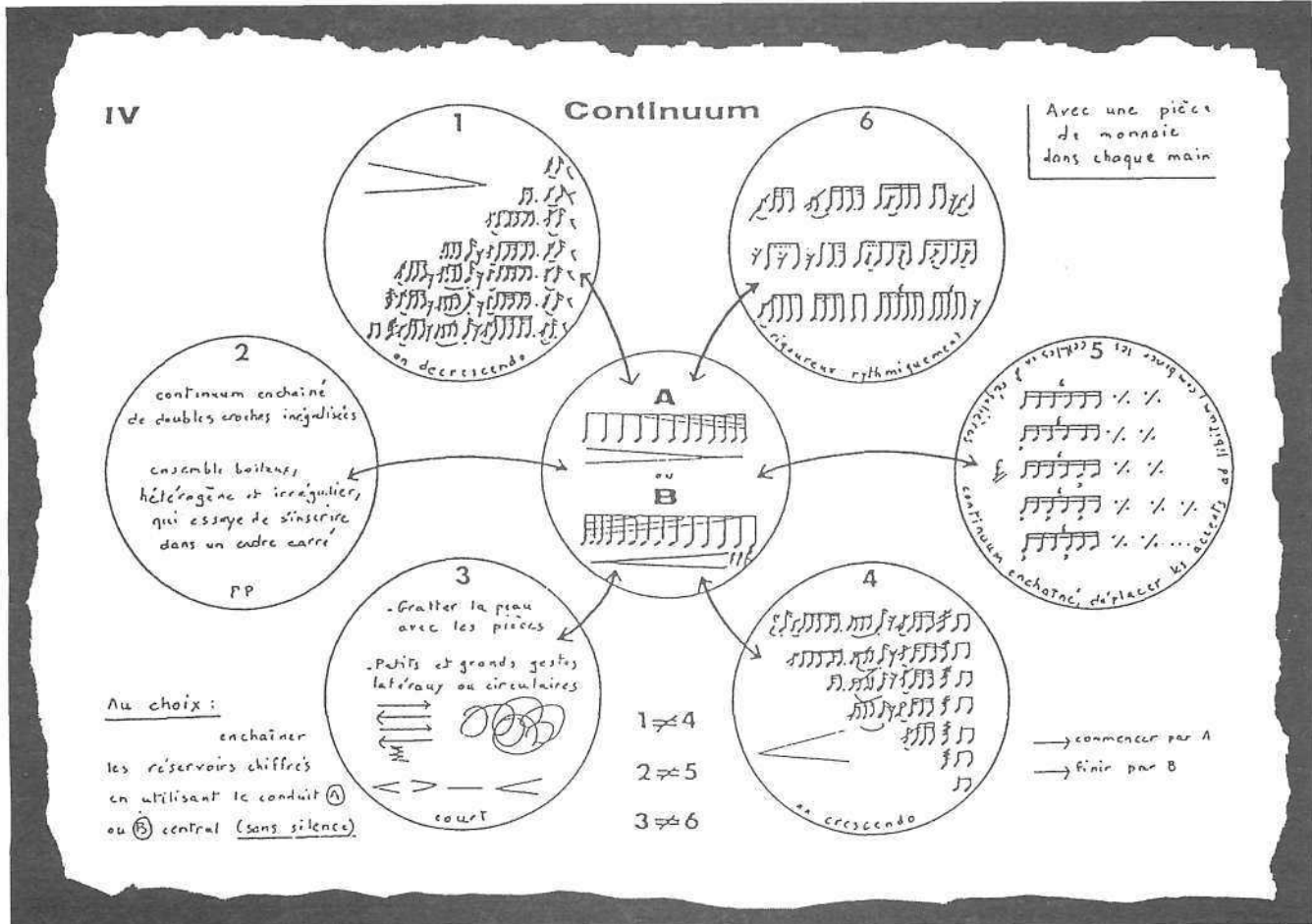


Exemple 2

Boulez, si elle n'est plus l'objet de querelles de chapelles, la notion d'ouverture formelle n'en demeure pas moins ancrée dans la problématique compositionnelle. Ses limites et ses apories sont connues de tous, mais ne doivent pas pour autant éclipser un apport fondamental qui réside dans la réhabilitation d'une liberté confiée à l'interprète, liberté évincée par la souveraineté absolue du demiurge romantique. C'est l'implication totale de l'exécutant qui est mise en avant par P.-A. Castanet ; une perception nouvelle de l'œuvre est offerte à qui veut bien l'entendre. L'ouverture ne signifie en rien la reddition du compositeur, mais bien au contraire une forme de symbiose avec l'interprète et la prise en compte de « ce qui ne dépend pas de nous » (le « ta ouk eph henim » d'Épictète). Aussi, n'est-il pas présomptueux et utopique de brider le langage musical, de le résumer à la somme des préceptes contenue dans un austère manuel

de théorie aussi rébarbatif qu'ennuyeux ? De l'ouverture spirituelle, P.-A. Castanet a fait son cheval de bataille ; il s'ingénie à tordre le cou à l'écriture conventionnelle, la met dans tous ses états, injectant çà et là la volonté du hasard. Dans *Honoris causa* (1979), l'indétermination est sporadique, il est demandé à l'organiste par endroit de « graminer » le clavier ; *Hommage à Alexis Keunen* (1985), pour clarinette basse, propose un jeu « libre en notes inégales », les sections s'enchaînent avec un usage parcimonieux de la notation rythmique, ce qui confère à l'ensemble l'ampleur d'un geste musical péremptoire mais sans restriction. La section *Continuum IV* des trois études de *Take Notice* offre un exemple type du « hasard dirigé » boulezien, revu et corrigé par le compositeur. L'interprète circule à son gré dans un ensemble de réservoirs dont la disposition spatiale n'est pas sans rappeler celle de l'étoile magique (exemple 3).

Exemple 3



L'unique impératif est de passer par le réservoir central avant de s'échapper vers un autre mode de jeu ; cette manière dirigiste se rapproche du fonctionnement de *Constellations* dans la *Troisième sonate* de Pierre Boulez, avec toutefois l'omission d'un certain formalisme. Le concept même d'ouverture formelle apparaît comme transcendé par l'observation du phénomène suivant : il ne s'agit plus d'organiser l'absence d'impératifs structurels ou syntaxiques, mais plutôt de parasiter une logique préexistante par l'émancipation de certains paramètres.

4. *L'empreinte d'une structure difforme*
A la parasitose de la forme-sonate observée dans *Octimbres*, on peut adjoin-

que (exemple 4). A ce canevas structurel s'ajoutent une série dodécaphonique et deux variations ou altérations de celle-ci.

L'exemple 5 met en évidence le jeu mathématique auquel s'est livré le compositeur : les chiffres notés en tête de chaque mesure se rapportent à un côté du triangle A (exemple 4). Le nombre 12 correspond à l'énoncé intégral de la série, 2 à l'exposition des deux premières notes, et ce système d'une logique a priori implacable se décline dans les trois toccate d'*Algol*, perturbant ainsi la perception de régularité du continuum. Néanmoins ces subtilités mathématiques ne sont qu'un support formel ludique et attractif qui ne doit pas masquer le but premier du compositeur : altérer

qu'*Algol* signifie en arabe « tête du diable », c'est aussi le nom porté par l'étoile variable et double β de Persée ; autrement dit, il s'agit d'un astre formé de deux composantes dont l'une, par un incessant déplacement giratoire, affecte, pour ne pas dire parasite, l'éclat de l'autre. Mais tout ceci n'est sans doute que pure coïncidence...

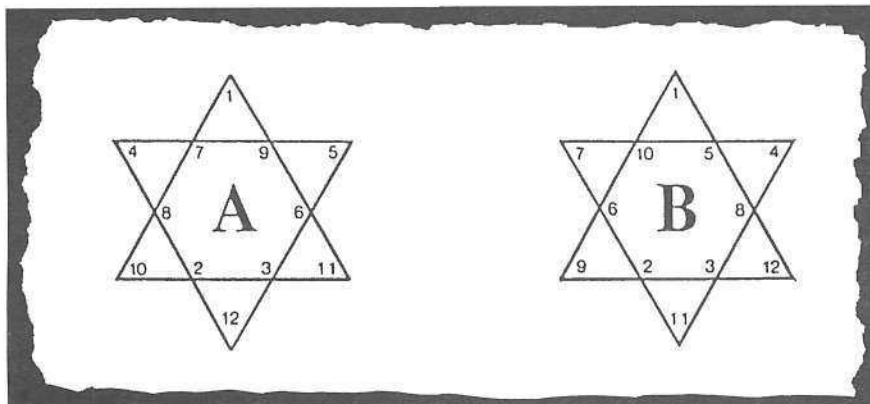
III. Le micro-parasite ou l'esthétique du son brut

« L'art doit naître du matériau et de l'outil et de la lutte de l'outil avec le matériau. L'homme doit parler mais l'outil aussi, et le matériau aussi⁶. » (Jean Dubuffet)

Si la structure formelle fait l'objet de multiples distorsions soulignées par le compositeur, le langage intrinsèque de l'œuvre n'en subit pas moins le même sort. Ce dernier s'articule autour du parasite traité non pas comme un élément subalterne mais comme fonction substantielle. La rhétorique parasitaire agit à tous les niveaux de la composition, investit chaque paramètre du son. Le matériau sonore retrouve son état primitif, débarrassé des édulcorants propres au conformisme. A présent, observons les différents procédés mis en œuvre pour altérer le son, le timbre, l'espace.

1. *Le mouvement dans l'immobile, la mutilation de l'agogique.*

La détermination d'un concept de son ajouté à celui de note compte au nombre des révolutions de la pensée moderne ; Edgard Varèse et Giacinto Scelsi sont autant de pères spirituels de cette pensée. Le compositeur ultramontain, pour qui le son est la « force cosmique à la base de tout », ouvre la voie à toute une génération de compositeurs, réunis en France sous la bannière de la spectralité. Le son est à présent envisagé comme matériau à part entière. Dans une certaine mesure, P.-A. Castanet est aussi de ces fils naturels de Scelsi, le Scelsi des *Quattro Pezzi*, qui laissent entrevoir le « pouls du son » à qui prête une oreille attentive. Cette attention portée à la profondeur de la matière sonore et à son exploration interne féconde une littérature musicale mettant en lumière les « caractères » du son. Nous sommes à l'ère des sons « sales et saturés » de Michaël Lévinas, des sons « horribles » de Tristan Murail. Ces attributs suggèrent l'idée d'une certaine « moralité » du son envisagé uniquement sous l'angle de ses aspérités ; il demeure par essence impur. Dans l'œuvre de P.-A. Castanet, le son est le plus souvent qualifié de « granuleux », d'« excentrique » – pour reprendre la terminologie de Pierre Schaeffer. Ce dernier souligne que « le grain est la signature du son, l'indice tantôt grossier, tantôt subtil, qui aide à l'identification⁷ ». Ce grain est des plus ostensibles dans *Take Notice* ; dans la section *Continuum IV* sont exhibés des « grains compacts harmoniques » (frottements résonnants). La technique de la scordature appliquée dans *Mnémosyne et*



Exemple 4

Exemple 5

dre celle de l'ancestral continuum, objet d'un regain d'intérêt manifesté par les compositeurs contemporains, avec en tête György Ligeti. Ce procédé se trouve être le titre même d'une étude pour percussions et de chaque œuvre où le flux permanent et nerveux ne cède que très rarement place au silence. Dans *Continuum IV*, cité précédemment, la logique continue est subvertie, malmenée par l'hétérogénéité des couleurs sonores émanant des différents réservoirs proposés ; on passe du grain brut au timbre finement ciselé, de la mesure stricte à un « ensemble boîteux » selon l'auteur. *Algol*, pour clarinette, participe de cette poétique du mouvement perpétuel et se réfère aux étoiles magiques – magiques car, si l'on additionne les nombres inscrits sur chaque côté des triangles, on obtient un résultat identi-

le sacro-saint dodécaphonisme viennois. La subversion de cette technique, dogmatique par excellence, est en tout point manifeste ; la règle élémentaire qui impose que l'on n'entende pas un même son avant que tous les autres n'aient été entendus, est bafouée ouvertement ; de plus, la série est intrinsèquement parasitée par l'intrusion de valeurs courtes barrées. Du dodécaphonisme strict, il ne reste que des cendres ; fidèle à sa logique iconoclaste, P.-A. Castanet met à mal la raideur afférente à la syntaxe viennoise. *Algol* est une course de vitesse dans laquelle l'interprète se lance à ses risques et périls ; les lois de la perception auditive sont défiées, tous repères annihilés. Nous sommes à la croisée des chemins de l'hyperdétermination et de l'indétermination. Sachez pour la petite histoire

Thanatos nous renvoie à cette rhétorique de l'impureté ; le *do* grave du violoncelle désaccordé au *ré* octava bassa, permet d'obtenir comme l'indique le compositeur un « son granuleux avec parasites sporadiques ». La rugosité et l'instabilité sonores sont confortées par la parasitose systémique de l'unisson. Dans *Hymnus*, le mouvement dans l'immobile surgit du vibrato de la clarinette soliste, dès la première mesure. Les pages des *Carnets de Léonard* abondent en falsifications d'unisson : le *si* du vibraphone couplé avec celui de la trompette et le *si* du hautbois en jeu micro-

densé des principes et modes d'écriture archétypiques du compositeur. Il met en scène deux tambours avec ou sans timbre, avec de grosses ou fines baguettes ; le fait que ces précisions soient soulignées avec insistance n'est pas anodin. Ceci révèle l'attachement particulier du compositeur à l'élaboration de timbres dont la pluralité est encore trop souvent mise à nu.

2. Ipséité et incongruité du timbre

A l'heure où les recherches sur la synthèse des sons vont bon train et où d'aucuns crient déjà à l'obsolescence de la facture traditionnelle, nombreux sont encore les compositeurs qui n'entendent pas la délaisser. P.-A. Castanet est de ceux qui considèrent les instruments conventionnels comme recelant des ressources insoupçonnées à découvrir. Il s'agit ici d'annihiler les carcans et de ne pas se limiter au bon usage tel qu'il est recommandé par les institutions bien-pensantes. Il apparaît clairement qu'utilisés de manière insolite, les timbres deviennent protéiformes. La monodie, terrain de prédilection du compositeur, affiche un visage singulier et une ampleur

consiste en une « superposition de matériaux hétérogènes » alliant des paramètres diamétralement opposés, baignés d'un éclairage caravagiste. L'alliage timbrique apparaît comme l'acte fondamental de la composition ; le compositeur, tel un alchimiste, élabore des sonorités nouvelles dédaignant le procédé familier d'habillage d'un matériau préexistant. La recherche de l'insolite, de l'inouï, est manifestement la préoccupation majeure de P.-A. Castanet ; tout comme G. Ligeti met en œuvre une polyphonie de klaxons dans son *Grand macabre*, lui insère dans *Hymnus* des « criquets », « *sandblock* » et « *géophone* » et, pour comble, fait jouer le timbalier avec de grosses aiguilles à tricoter. Dans cette même œuvre, les instruments à vent voient leur sonorité habituelle dénaturée par l'intrusion parcimonieuse d'un jeu sur bec ou anches (simples et doubles) seuls, technique expérimentée auparavant dans *Gliss'étude* (1984), pièce pédagogique pour flûte à bec et piano.

Cette quête de « timbres excentriques » comme phénomène d'induction implique de repenser la relation commune entre l'interprète et l'instrument. Ce dernier se trouve fréquemment confronté à des difficultés d'ordre technique et psychologique ; dans *Continuum IV* d'*Avviso II*, le percussionniste est contraint de se vautrer sur la grosse caisse, comme le fait le pianiste sur son clavier dans le *Klavierstück XIII* de Karlheinz Stockhausen. *Meldung III* est le terrain d'une lutte entre les deux interprètes qui, par endroit, s'exécutent sur le même tambour. En outre les sections *Questions-Réponses* des trois études pour percussion imposent un jeu avec une seule baguette, l'autre main restant nue, interprétation qui revêt des allures d'ataxie (exemple 8).

Exemple 6

intervallique (cf. *) forme un ensemble mouvant, instable (exemple 6).

Dans le prélude d'*Apo* (1992), pour flûte traversière, la consonance est incessamment contrariée par les éléments de « diabolus in musica » tels le demi-ton et le triton. Notons que, si la perception de la hauteur et de la profondeur du son est délibérément troublée, l'agogique ne l'est pas moins. Le flux temporel est endigué par un recours constant à la fracture, aux heurts, par l'adjonction de petites notes à la figure principale, simulant alors une mécanique déréglée. *Algol* ou encore *Take Notice* illustrent ce phénomène, dont la perception est accrue par une courbe d'intensité fortement striée et générant une couleur expressionniste (exemple 7).

Cet extrait du *Vif III* de *Meldung III* expose un con-

méconnue, résultant de l'étendue de la plage des registres et des tessitures utilisées. L'introduction de *Rimbaldienne*, pour flûte à bec basse, donne à entendre une couleur déconcertante, alliance du grain produit par le vibrato et de la voix de l'interprète filtrée par l'instrument. Cette sculpture du timbre est tout aussi remarquable dans les œuvres polyphoniques ; *Mnémosyne* et *Thanatos*

Exemple 8

Exemple 7

Insidieusement, le compositeur donne naissance à un sentiment de frustration chez l'exécutant, particulièrement remarquable dans *Take Notice*. Dans les sections *Vif III*, il est tenu de jouer uniquement sur le cercle ou le fût du tambour (ou de la grosse caisse, selon l'étude). L'instrument est ici détourné de sa fonction première, celle d'un résonateur sur lequel l'interprète libère son énergie. Le timbre et la vision scénique produits déconcertent le spectateur non averti, tout comme peut l'être celui du *A Flower* de John Cage, qui met en scène un pianiste jouant sur le couvercle de son piano. Cette préoccupation d'un mode de représentation inaccoutumé s'affirme comme éminente au sein de la jeune génération de compositeurs. Au sujet de Michaël Lévinas, Pierre-Albert Castanet écrit : « la théâtralité baigne des pages d'une manière concupiscente ». Un simple jeu de miroir nous permet de réfléchir cette image sur son auteur...



3. Aux confins d'un espace multi-dimensionnel

Avec Edgard Varèse s'ouvre l'ère moderne de la spatialisation du son, projection spatiale du « son organisé » ; *Intégrales*, paradigme même de ce concept, nous invite à un « voyage dans l'espace ». La notation se libère peu à peu de son carcan et évolue vers le graphisme pur, tels les traits et points maculant çà et là les transparents des *Variations* de John Cage. Bien avant cette abstraction totale, le dodécaphonisme viennois a ouvert les portes d'une nouvelle configuration de l'espace sonore ;

les séries, par leur ambitus très élargi, investissent l'espace dans son intégralité, donnant ainsi naissance à une courbe mélodique hyperstruée. Cet étirement des intervalles prend place dans nombre d'œuvres de Pierre-Albert Castanet ; citons le *Tombeau de Michel Servière* (1991), pour flûte, basse, de préférence (exemple 9).

Ce court fragment met en exergue un mode d'écriture fréquemment usité par le compositeur, désigné par l'expression « feuilletage de la monodie » – principe apparaissant, au demeurant, sporadiquement dans l'œuvre de G. Scelsi. Cette

pratique consiste à doter la monodie d'une nouvelle profondeur de champ, par un effet d'itération d'une note polaire, grave et souterraine. Dans le *Tombeau de Michel Servière*, le *do* grave tient le rôle de soutènement ; il est transmué en un *fa*, non moins grave, dans *Rimbaldienne*, pour flûte à bec basse. Cet ostinato caverneux, dont la hauteur est, par endroit, instable, éclipse la clarté évanescence de la psalmodie dominante. Imaginez un tableau de La Tour où la lumière surgit des abysses. Les modèles de « feuilletage de la monodie » affluent : la clarinette de *Mnésyne et Thanatos* nous immerge dans une atmosphère « d'outre-tombe » entretenue par un *mib* altéré, de façon intermittente, par un *mi bécarré* ; la coda de l'*Hommage à Alexis Keunen*, pour clarinette basse, procure à l'audition le sentiment d'un solo qui se dédouble, haché par une juxtaposition de nuances *f*, *sf*, *pp* (exemple 10).

A cette spatialisation du son, on peut adjoindre celle de la représentation scénique ; le jeu stéréotypé ne trouve résolument pas sa place dans l'œuvre castanetien. Lors de la création d'*Octimbres*, deux interprètes occupaient la scène, tandis que deux autres étaient dispersés dans la salle, altérant ainsi le mode de perception habituel de l'auditeur. *Avviso II*, créé par Thierry Miroglio, a fait l'objet d'une étrange théâtralisa-

Exemple 9

Exemple 10

tion : l'interprète, lors des rares plages de silence, se livrait à un jeu de pantomime, balayant l'espace de grands gestes. La mise en scène de *Mnémosyne et Thanatos* a recours au principe pythagoricien d'acousmatique, qui imposait aux disciples d'écouter le Maître derrière une tenture, afin de ne pas entacher la réception du message par l'image de son émetteur. Cependant, dans le cas de cette œuvre, l'effet contraire se produit, la perception du spectateur étant troublé par l'audition d'un timbre émanant d'une source invisible. En outre le compositeur précise que : « Les deux jazzo-flûtes devront être placées en coulisse. Il est préférable qu'ils ne saluent pas en fin de pièce pour garder le mystère. » Pierre-Albert Castanet, scrupuleusement fidèle à l'esprit iconoclaste, s'ingénie à conforter le spectateur, tout comme l'auditeur, dans l'inconfort.

IV. Epilogue ou le « son retrouvé »

Est-il possible de rendre compte en quelques lignes de la fertilité d'une pensée aussi catégorique que protéiforme, ancrée dans la mouvance de la modernité ? Sans doute non, aussi faudrait-il exposer plus longuement les œuvres entrevues, à la lumière d'une analyse plus affinée. Cette fin de siècle est frileuse, mais qu'importe, notre compositeur entend bien combattre, contre vents et marées, la vague des sophismes postmodernes. Il se tient à l'écart des projecteurs aujourd'hui braqués, rentabilité oblige, sur les « Nouvelles Simplicités », « Nouvelles Complexités » et autres « Néo- » en tout genre. Le moderne, lui, fuit l'hédonisme comme la peste ; c'est un anachorète, un artisan de l'ombre, qui s'accroche à la substantifique moelle de la modernité comme au dernier vestige d'une époque révolue, détrônée par celle où le compositeur « grand public », vedette médiatique, est roi. A l'aube du XXI^e siècle, la modernité doit se battre plus que jamais pour conserver son rang ; néanmoins, ne négligeons pas les vertus certaines d'émulation dérivant de cette concurrence loyale. P.-A. Castanet a opté pour un langage complexe et raffiné, dont le parasite est la pierre angulaire, le spectre inhérent à la création. Autour de ce même parasite se greffe une atmosphère solennelle confinant à la ritualité. Il est recommandé aux interprètes de *Take Notice* et de *Mnémosyne et Thanatos* d'observer une attitude « hiératique ». Le son, au-delà de ses propriétés physiques, se pare d'une dimension quasi psychologique ; il est décomposé puis recomposé. Tout l'œuvre de P.-A. Castanet repose sur une conception eidétique du son, enfin reconsidéré sous toutes ses formes, fier de ses aspérités jusqu'ici éradiquées par une entreprise systématique d'épuration. La blancheur diaphane s'enrichit des noirs profonds, toute tentative de purification est vaine. A présent le relief, le grain du son exigent d'être pris en compte au même titre que les paramètres tels la hauteur et l'intensité.

Bibliographie

- Théodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris 1962
- Pierre-Albert Castanet, *Introduction à la parasitose sonore*, C.I.R.E.M. n° 32-33, Rouen 1994 - Michaël Lévinas, *La musique et son double*, L'Itinéraire, Paris 1991 - Giacinto Scelsi, *Viaggio al centro del suono*, Lunaeditore, La Spezia 1992
- Nathalie Côte, *Take Notice in Percussions*, n° 36, octobre 1994, Chailly-en-Bière
- Renzo Cresti, *Civiltà musicali*, GDB Edizioni, Firenze 1994
- Jean Dubuffet, *Notes pour les fins lettrés*, Paris 1946
- Vladimir Jankélévitch, *Le pur et l'impur*, Flammarion, Paris 1960
- Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Denoël, Paris 1989
- Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris 1966
- René Thom, *Paraboles et catastrophes*, Flammarion, Paris 1983
- Edgar Varèse, *Ecrits*, Bourgois, Paris 1983

Discographie

- *Flûtes à bec en consort*, Ensemble Arsis, « Rimbaldienne » pour flûte à bec basse de P.-A. Castanet. CD. Rouen, 1993. Disponible à : Librairie Musicale, 68 bis, rue Réaumur, 75003 Paris et Etablissements Bouvier, 15, rue Abbeville, 75010 Paris.
- *L'Œuvre Ouverte*, (Boucoucheliev, Maderna, Stockhausen, Pousseur, Castanet...), Nouvel Ensemble Contemporain dirigé par P.-A. Castanet. CD. Collection « Derniers Jours : Musique du XX^e siècle », Université de Rouen. Mme Françoise Charles, Services Centraux de l'Université de Rouen, F-76821 Mont-St-Aignan Cx.

Edition

L'ensemble des œuvres de Pierre-Albert Castanet est édité chez *Agenda* (Bologne). Nous remercions cet éditeur d'avoir autorisé la reproduction d'exemples musicaux.

Forte de cette émancipation, la texture sonore trouve une nouvelle épaisseur, s'intégrant au sein d'une architecture mobile et souple. Rappelons ce mot d'Edgard Varèse : « Les formes musicales possibles sont aussi illimitées que les formes extérieures des cristaux¹ ». Cette ouverture sur le hasard confère à l'interprète un rôle éminent ; il se doit d'exprimer sa personnalité plus que d'ordinaire, seul maître du jeu d'indétermination sporadiquement proposé par le compositeur. A lui de rendre visible, audible, la sensualité inhérente à toutes ces pages ; à lui de recréer le geste d'écriture à la fois ample et décidé, quasi indéfectible. Le compositeur fait un usage très parcimonieux du silence ; ce dernier est d'ailleurs à envisager comme un parasite au sens le plus strict du terme : il « vit aux dépens de ». C'est, entre autres, le cas dans *Questions-Réponses*, appartenant à *Take Notice* où, durant les plages silencieuses, l'exécutant est invité à répéter inté-

rieurement la cellule qu'il vient de jouer. Ces silences colorés s'effacent, le plus souvent, derrière des tonalités crues, contrastantes, qui semblent surgir d'une palette expressionniste. Il faut happer, troubler le regard ; l'incongruité ne peut se satisfaire d'un suave camaïeu, elle se nourrit de clairs-obscur, de ciels étoilés et des profondeurs abyssales. C'est dans l'immensité de la matière que se développe la pensée castanienne, rhizomatique, sans concession, aux portes de « l'art monumental », si cher à Vassily Kandinsky, à qui nous laissons le soin de clore cet exposé.

« La saleté, sous sa forme matérielle, représentée matériellement, en tant qu'être matériel, possède sa résonance intérieure comme tout autre être. C'est pourquoi vouloir éviter la saleté en peinture est aussi injuste et aussi arbitraire que la peur d'hier devant la couleur < pure >⁹. »

Nathalie Côte

1. Vladimir Jankélévitch, *Le pur et l'impur*, Flammarion, Paris 1960, p. 32
 2. Pierre-Albert Castanet, *Introduction à la parasitose sonore*, C.I.R.E.M. n° 32-33, Rouen 1995. A paraître.
 3. Edgard Varèse, *Ecrits*, Bourgois, Paris 1983
 4. Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Denoël, Paris 1989, p. 99

5. René Thom, *Paraboles et catastrophes*, Flammarion, Paris 1983, p. 64
 6. Jean Dubuffet, *Notes pour les fins lettrés*, Paris, 1946
 7. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris, p. 555
 8. Edgard Varèse, *Ecrits*, Bourgois Paris
 9. Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Denoël, Paris 1989, p. 159