



HAL
open science

Pierre-Albert Castanet : Obscena mystica -l'entre deux harmonies d'un univers musical singulier contemporain

Apollinaire Aak Anakesa Kululuka

► To cite this version:

Apollinaire Aak Anakesa Kululuka. Pierre-Albert Castanet : Obscena mystica -l'entre deux harmonies d'un univers musical singulier contemporain. Nicolas Darbon, Ziad KREIDY et Sophie Stevance (dir.), Éloge de la modernité. Mélanges en l'honneur du musicologue, compositeur et performeur Pierre-Albert CASTANET, 2024, 978-2-911906-21-3. hal-04698312

HAL Id: hal-04698312

<https://hal.science/hal-04698312v1>

Submitted on 16 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pierre-Albert Castanet : *Obscena mystica* – l'entre deux harmonies d'un univers musical singulier contemporain.

Apollinaire Anakesa Kululuka

Référence : « Pierre-Albert Castanet : *Obscena mystica* – l'entre deux harmonies d'un univers musical singulier contemporain », Nicolas Darbon, *Mélanges pour Pierre-Albert Castanet*, Paris, Michel de Maule, 2023.

Le Monde de Musique, lieu de toutes sortes de rencontres, de communications, d'échanges, est des univers de l'extraordinaire où chaos et lumières s'harmonisent dans des agencements et autres mises en ordre de composantes sous-jacentes en tous genres.

Il est également des humains qui, dans ledit Monde, par leur posture inédite et par leur art exceptionnel, se distinguent dans le maniement, en l'occurrence, des substances et matières musicales autant qu'idéelles associées. Ils les extirpent du chaos initial, pour les inscrire dans un rapport d'adéquation et de relation de convenance qui leur assure, de façon particulière, une harmonie partagée, par laquelle quiconque le pourra, le voudra, trouve satisfaction et/ou agrément.

Cet article questionne ces rapports au travers d'*Obscena mystica* de Pierre Albert Castanet. Il est des personnes singulières de ces univers musicaux. Il aime à tordre le cou aux balises, valises et conventions, nombreuses qui ont sous-tendu et sous-tendent encore l'art musical contemporaine et post-moderne des XX^e et ce début du XXI^e siècles. Il aime tout autant à sculpter des schèmes multiples d'entendement musicaux et extramusicaux. Leur énoncé, coordonné avec des liens divers, tient à exprimer, entre autres, des relations d'addition, de soustraction, de concordance et d'égalité conceptuelles. Ces relations leur confèrent, entre eux, cohérence, ajustement, accord des sons purs et/ou « sales », pour reprendre l'expression du compositeur, mais aussi des mots, des symboles, des images et des idées d'une grande percussion de sens.

Avant l'œuvre, l'Homme !

Le Harnésien de Pas-de-Calais, Pierre-Albert Castanet, est compositeur et musicologue universitaire, spécialiste de la seconde moitié du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle. Parmi tant d'autres, cet inclassable sculpteur des sons et des idées, au sein des courants musicaux dominants contemporains, compte aussi parmi les compositeurs qui se défendent contre les "déferlements technologiques de la modernité débutée au XX^e siècle, parmi lesquels « la stratification de coloris sonores moins neutres » adoptée par les spectraux, la "World music" et le sophisme du post-modernisme, pour ne relever que ces cas (davantage de détails, lire Apollinaire Anakesa, 2007 (1)).

Dans sa quête de liberté et d'innovations pour sa musique, P.-A. Castanet s'est essayé à diverses écritures et esthétiques : le sérialisme qu'il qualifiera volontiers de « pseudo dodécaphonisme », mais aussi le *happening* et la modalité, qu'il a pratiqué dans la première moitié des années 1980 (avec notamment son *Algol* (1984), *Impro-Duo-Ludo* (1985) et *Hommage à Alexis Keunen* (1985)). Il a également usé de l'improvisation et de l'aléatoire, à la fin de la même décennie (avec *Take Notice*, (1987-89), avec l'influence jazzistique. La théâtralité et la scénographie, mais aussi le rituel, ainsi que l'électroacoustique ou l'acousmatique, feront quand même partie des supports techniques de sa pratique créatrice durant les années 1990 (avec notamment 14

musiques de scènes (1990), *Le Tombeau de M. Servièrre* (1991), ainsi que *Mnémosyne et Thanatos* (1994)). Pour comprendre toutes ces approches compositionnelles, on lira avec fruit notamment les références de la note (2).

D'autres lumières inspiratrices lui proviennent des maîtres et des confrères. En effet, les créations de Scelsi (1905-1988), d'Adorno (1903-1969) et de Dufourt (1943) notamment, lui ont servi d'étrier sur lequel sont bâties ses primaires convictions et valeurs, musicales en particulier, et extra-musicales en général. Avec Theodor Wiesengrund Adorno, il partage surtout la vision d'un observateur pénétrant et polémiste, dont la philosophie socio-musicologique vise à examiner la création contemporaine à la lueur de ses diverses tendances et scissions intrinsèques. Dans ce domaine, certains éléments de l'analyse castanienne, découlant également de la pensée hégélienne, ont pour fondement le fameux *son sale* (allusion faite au mélange des constellations sonores et à l'hétérogénéité du matériau dans les compositions musicales du XX^e siècle).

À ce propos, dans sa critique de l'ouvrage sur « le son sale » précité, Nicolas Darbon (3a) fait, à juste titre, remarquer que « les bancales de la post-modernité dont parle Castanet sont aussi celles d'une histoire immédiate de la musique qui hésite entre une conception post-hégélienne de type linéaire, cumulatif et une vision plus fine de l'hétérogénéité, des rétroactions et du jeu de concurrence / complémentarité qui gouverne la vie musicale *intra* et *extra utero*. » (3b)

Quant à l'œuvre de Darius Milhaud, elle a révélé à Pierre-Albert Castanet diverses pratiques novatrices du XX^e siècle, grâce auxquelles il a progressivement aimé la création musicale de son temps, et s'est orienté vers une modernité d'où il se fraie sans cesse de nouvelles voies.

De son maître direct, Giacinto Scelsi, il héritera d'une organisation de la matière sonore intégrant particulièrement des micro-intervalles, le principe du "feuilletage de la monodie" : enrichissement du champ sonore d'une monodie à l'aide de la récurrence d'une note-pivot la plus grave possible, et le traitement d'un matériau sonore statique suggérant des attitudes contemplatives ou rituelles.

Hugues Dufourt lui inspirera singulièrement une écriture de forme néo-structuraliste.

P.-A. Castanet est aussi un des héritiers de la conception varésienne portant sur la recherche des sonorités affranchies des « vieilles couleurs de l'École », selon l'expression de l'auteur des *Amériques* pour orchestre et sirènes (1921), sonorités organisées en une projection spatiale. Pour ce faire, Edgar Varèse s'inspire des peintres qui produisent des couleurs dont ils varient l'intensité. Suivant ce principe, le compositeur « moderne » devrait à son tour obtenir des vibrations qui, variant d'un son à l'autre, ne correspondent pas nécessairement aux tons et demi-tons traditionnels. La forme musicale conçue devient alors une résultante d'un processus d'interpénétration et de métamorphose de nombreuses structures sonores internes bien définies.

Dans le domaine d'art plastique, Pierre-Albert Castanet s'intéresse surtout à la peinture susceptible d'inspirer ou d'influer adéquatement sur la conception des couleurs sonores ou des timbres et de l'écriture musicale elle-même. Les partitions résultantes sont présentées comme de véritables tableaux picturaux. Elles comportent effectivement autant de graphismes spatio-temporels aléatoires que de matériaux hétérogènes juxtaposés en forme des toiles. Visuellement, on y apprécie notamment les singuliers dissémination et enchevêtrement spatiaux de la matière sonore. L'expressionnisme, le futurisme, autant que le surréalisme, l'art brut, *l'arte povera* italien et le *happening* américain notamment ajoutent à la panoplie de ses sources inspiratrices. Il n'en est pas moins de sa recherche des modèles de l'incongruité sonore, par le truchement de la théâtralité instrumentale, dont il suggère à l'exécutant quelques modalités de jeu. Sa pratique également des formes ouvertes à la Boucourechliev et à la John Cage, mêle l'indétermination et le hasard desquels les « sons parasités » jouent un grand rôle. Il lui reste

alors à gérer les forces d'équilibre stable et instable qui en découlent. On notera aussi que le principe de la forme ouverte chez P.-A. Castanet ne consiste pas en une simple organisation d'un matériau sonore, où il n'existerait plus « d'impératifs structurels ou syntaxiques », pour reprendre l'expression de Nathalie Côte, mais de « parasiter [le son] par l'émancipation de certains paramètres.

Comme l'auteur d'*Hyperprism* (1924), Pierre-Albert Castanet utilise des possibilités instrumentales souvent inusitées, celles qui, selon Varèse, exaltent les « mauvaises notes » en employant des registres extrêmes. A l'instar de ce dernier, Castanet n'hésite pas à désaccorder un instrument, afin d'en obtenir des sonorités rares et nécessaires à l'unité conceptuelle d'un morceau.

D'Anton von Webern (1883-1945), il détient la fascination pour les mystères du carré magique, par mise en œuvre du cycle de « l'Etoile », celle constituée de « six branches » qui favorise la création « d'un jeu mathématique. » De cette inspiration, il résulte *Algol* et *Ave Maris Stella* (1984), *Constellations* (1985) et *Polaris* (1992). Dans ces œuvres, d'une écriture sérielle, se succèdent et se répètent une série dodécaphonique de valeurs brèves mélodico-rythmiques chiffrées, ainsi que des nombres placés dans des losanges formant des étoiles. Cette dimension est mise en relation avec la forme ouverte permettant une prise en compte de la liberté de l'interprète. Dans la création musicale castanienne, ce dernier peut circuler dans l'espace de la performance ou de la représentation musicale, dont la disposition se réfère au carré magique.

Notons également que le modèle de configuration dodécaphonique d'un espace sonore en une série de lignes mélodiques, lamellées dans un ambitus très élargi, inspire fortement notre compositeur.

Par ailleurs, en tant qu'historien de la musique, Pierre-Albert Castanet n'est pas dupe de la crise que traverse toute idéologie cristallisée dans son monde contemporain où toutes sortes de filiations, d'alliances – naturelles ou contre-nature –, et de variations simples ou complexes sont désormais possibles, ce, dans tous les domaines (sociaux, culturels, économiques et politiques). En effet, leurs lots de paradoxes sont spontanément consommés dans leur réalité brute : croyances, anarchie(s), moralité, immoralité, beauté, laideur, pureté, impureté, bruit, “chant”, enrichissement et pauvreté, ainsi que les clivages et les violences qui les entourent. D'où l'idée de « Tout est bruit pour qui a peur ». Toutes ces situations, “parasitant” la vie de l'homme moderne, viennent tourmenter et basculer, dans un cycle nouveau, les “balises” et “valises” de connaissances générales, et musicales en particulier, de l'histoire de l'humanité.

A la manière de tags et de graffiti verbains, toutes ces situations constituent, aux yeux du compositeur, un ensemble de “parasites” engendrant, musicalement, le “son sale”, au sens large du terme.

C'est ici un concept, comme déjà relevé, à la fois philosophique et technique, qui est le produit d'une synthèse découlant particulièrement de ses multiples expériences de musicien, musicologue, compositeur philosophe, ainsi que des observations pratiquées, en homme curieux, dans la société contemporaine dans laquelle il vit.

Idéologiquement, le “son sale” peut être perçu, de sa part, comme une forme de revendication subversive révélatrice de la « souillure » - aux sens emphatique, pollueur ou désorganisateur, du terme – survenue avec diverses perturbations des normes dans les cultures savantes et populaires du XX^e siècle. Cette souillure suggère toutes sortes de “bruits” la caractérisant. C'est également un cri interrogatif, interpellateur, revendicateur et protestataire, que lance Pierre-Albert Castanet, contre le fruit du post-modernisme : en particulier, l'étrangeté de la musique savante occidentale qui, selon le point de vue du compositeur, « *se rattache directement à*

d'anciennes valeurs et racines, allant jusqu'au Gothique avec des compositeurs comme Arvo Pärt. Une musique souvent faussement religieuse, jouant sur une certaine ritualité. » (4)

C'est encore l'écho d'un antidote musical dénonciateur « d'un discours social non abouti » et de la modernité sonore vingtiémiste manquant sa révolution, et dont le discours demeure aujourd'hui « décrié ». À cet effet, le compositeur note « un échec dans le sens où le bruit en tant que tel n'a pas été entendu. » « 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 compilations. » (5)

On notera que la notion de la "parasitose sonore" agit, en effet, à tous les niveaux de la composition castanienne.

Elle concerne une dialectique désignant une hétérogénéité des paramètres sonores. Ainsi des timbres et des sonorités pures et "impures ou hybrides", de caractère souvent non tempéré, sont combinés de façon à transformer l'équilibre des tensions et des détenteurs musicales originelles à suggérer la situation, évoquer les événements, les circonstances, ainsi que des moments particuliers socio-culturels sous-jacents, de l'histoire musicale contemporaine.

Il importe de relever également que P.-A. Castanet n'est pas le seul adepte de la "parasitose sonore". Ce concept mis en valeur en musique, notamment par Edgar Varèse et Giacinto Scelsi, ses pères spirituels, est utilisé par les compositeurs de musique spectrale : Michael Levinas avec ses « sons sales et saturés », Tristan Murail avec ses « sons horribles » et même par Pierre Schaeffer avec ses « sons granuleux, excentriques ». (6)

Dans sa musique, Pierre-Abert Castanet utilise également une pseudo-modalité. Par rapport à Messiaen notamment, que le compositeur a personnellement côtoyé, il a beaucoup travaillé sur l'œuvre du maître, dont il nous a avoué bien connaître « le fonctionnement », ainsi que son invention des modes à transposition limitée. Cependant, l'usage qu'il fait de cette pseudo-modalité n'a pas de lien avec le côté théorique de Messiaen. P.-A. Castanet, lui, se veut avant tout « un théoricien dans l'âme ». L'emploi dudit mode se justifie par le fait qu'il a peut-être cherché à s'échapper de la tonalité. Toutefois, la modalité n'est pas loin, bien qu'il ne s'en sert pas comme une vraie modalité tonale, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de fonctions (et donc pas d'usage de sous-dominante, ni dominante, ni encore de tonique). Il s'agit simplement de polarités. En cela, il se rapproche davantage de son maître Scelsi par exemple. C'est dans cet esprit qu'il a conçu son *Polaris* (1992).

Esthétiquement, l'auteur d'*Impro-Duo-Ludo* (1985) prône surtout l'œuvre ouverte, c'est-à-dire des phases d'improvisation, et de ludisme.

À ce propos, il nous confiait, lors d'un entretien, qu'il était conscient du fait qu'à l'heure actuelle, ce style musical est un peu en dehors de l'histoire, c'est-à-dire s'est démodé. Cependant, c'est là sa culture, son mode d'expression, uniquement pour certaines pièces, mais pas pour tout. Par ailleurs, il a quand-même une tendance à travailler le parasite et l'hybridation, et donc dans ce que l'on pourrait appeler la transcendance de la laideur, et non pas pour le son "pur", comme on l'a voulu faire au XIX^e siècle par exemple.

La pratique de la parasitologie et de l'hybridation sonores se retrouve dans son *obscena mystica* et dans l'Afrique qui en est un des ressourcements inspirateurs.

Pierre-Abert Castanet et les Afriques (continentale et diasporique de Rouen)

L'intérêt manifesté par le compositeur pour les cultures africaines a pour origine les bases de sa formation qui, m'avait-il alors (3 février 2000) confié, comporte « deux directions, si on peut

le dire ainsi : la musique populaire et la musique savante. » Musique savante, par sa formation du conservatoire et des universités, où il a appris à être instrumentiste et compositeur. La seconde direction concerne la musique populaire, parce qu'il a fait partie, dès sa jeunesse, d'une harmonie municipale. Puis, il a dirigé un Big-Band de jazz et a participé à une troupe de café-concert et de music-hall. Ce qui lui a permis d'accumuler une solide expérience et de disposer d'une pratique de musique populaire très ouverte. Ce qui, sans doute, a aussi favorisé son intérêt croissant pour les modes de jeux de ce genre musical, en particulier pour l'improvisation (7).

Comme me l'avait avoué le compositeur, lors d'un de nos entretiens, il importe de signaler combien ce dernier a été « très sensibilisé par la musique de l'Afrique », notamment à un groupe de jeunes africains étudiants au Collège Braque de Rouen.

La professeure de musique avait réuni tous les enfants africains d'origine ethnique très variée, parce qu'ils formaient la majorité dans ce quartier de Rouen, pour faire un groupe avec chant, danse, accompagnés des instruments. Le Groupe s'appelait "Blacks à Braque", un jeu de mots qui signifie Noirs et Braque (nom du collège). P.-A. Castanet avait assisté à diverses séances de répétitions et de représentations de leur travail. Ils ont fait un disque (8), avant de les inviter à l'Université. Entre le compositeur et ce groupe, s'est créé alors des relations de complicité d'une grande humanité, ainsi que d'une très grande proximité, particulièrement dans le domaine de la musique et avec elle dans celui de la culture. Ici est le cœur du rapport entre la musique du compositeur et les musiques africaines, entre l'univers occidental et les Afriques, en lien avec *Obscena mystica*. Sur la part africaine de cette œuvre, et de manière spécifique, l'inspiration lui est venue de sa lecture, en 1994, du livre de Nigel Barley, intitulé *Le Retour de l'anthropologue* (9).

Ainsi qu'il nous l'a indiqué lors d'un entretien, notre compositeur y a trouvé beaucoup de scènes, qui – vues de France, sans avoir été en Afrique -, lui ont procuré ce sentiment d'obscénité et de mystique, dans certaines formes de ritualité. Le récit de Barley concerne une histoire qui se passe au Cameroun, autour de la circoncision notamment. D'autres épisodes narrent les gens mangeant du chat, par exemple, et dont le compositeur n'a pas tenu compte pour son œuvre. Aussi m'avait-il expliqué : « Pour moi, Européen, si je peux le dire, je vois dans tout cela une image de l'obscène et du mystique. »

Dans son livre, méticuleux jusque dans les détails des gestes et des mots prononcés par lui-même, ainsi que par ses interlocuteurs, Barley relate savamment des faits de cérémonies sur base des conversations auxquelles il a été convié.

En effet, à la lecture des récits découlant de sa narration, il ressort que l'anthropologue a davantage été informé qu'il n'avait directement participé aux rituels complets, bien qu'il en décrive merveilleusement les circonstances, en l'occurrence le rituel de la circoncision. Même si, dans cette situation, P.-A. Castanet s'était interrogé sur l'exhaustivité des récits rapportés, il m'avait avoué qu'il avait toutefois trouver, dans les nombreux témoignages de l'ouvrage en question, une masse considérable de précieuses informations, aussi riches et utiles les unes que les autres. C'est le cas des faits observés lors des bribes de représentations rituelles exécutées en faveur de N. Barley, ainsi que des conséquences vérifiables issues de certaines pratiques évoquées, - telles que la mutilation des mamelons chez les hommes Ninga, une autre forme de circoncision (10). Ces informations portent sur diverses réalités socioculturelles, économiques et même politiques des peuples étudiés, rendues sans ethnocentrisme. Par exemple, l'anthropologue s'est aperçu que « pour les Dawayo, les techniques utilisées en poterie fournissent un modèle de pensée sur la maturation de l'humain au cours des temps, mais aussi à travers les saisons de l'année. » (Quelques grandes lignes, régissant le système fort complexe des rites de ce peuple, sont décrites dans son livre précité, notamment aux pp.146-147.)

Ainsi, il ressort du discours de l'anthropologue nombre de descriptions faisant resurgir, parfois avec crudité, un côté « *obscène* et *mystique* », dans le sens d'une action dérangeante et pleine de mystères, et peut être aussi dans le sens d'une atteinte à la nature, d'où un sentiment de souillure, d'artifice et de parasite.

Ce sont ces images, de l'« *obscène* et du *mystique* », que le compositeur met en parallèle avec « des scènes un peu bizarres » de la cathédrale rouennaise. Pour lui, l'Afrique noire et Rouen sont dans son œuvre comme les deux facettes d'une même médaille, dont les effigies contribuent à sa valeur universelle.

À travers l'œuvre : entre l'idée et la fabrication d'une composition originale

Sur la musique contemporaine, les diverses réflexions de Pierre-Albert Castanet témoignent de ses préoccupations idéologiques fondamentales et de sa démarche compositionnelle qui participent à éclairer nombre d'aspects socioculturels de notre temps.

Philosophiquement, il s'agit d'une mise en lumière de l'irruption du « son sale » dans les musiques savante et populaire de notre temps. C'est ici une des notions importantes de la culture musicale contemporaine, en ce que le concept du « sale », constitue le miroir et l'écho d'une profonde réalité socio-musicale plurielle, dont l'auteur lie aux multiples revendications sociales et culturelles de notre monde, un monde aux réseaux de significations polyvalentes, que tissent les humains autour de leur existence aujourd'hui. Au temps premier, que je nomme *la première heure*, qui a succédé au nôtre et qui a prévalu de l'Antiquité musicale jusqu'à l'âge d'or de la pensée tonale (fin XIX^e siècle environ), la musique se devait essentiellement de flatter l'oreille. Tout était tenu pour pur, en, accord, en harmonie, par les compositeurs et vis-à-vis du consommateur. Au début de notre ère, le commencement de la *deuxième heure*, le XX^e siècle a permis, plus particulièrement avec l'avènement du dodécaphonisme, suivi du sérialisme et de la nouvelle technologie musicale entre autres, l'éclatement du carcan de l'harmonie et de la mélodie consonantes de grande pureté de la musique savante occidentale de *la première heure*. S'ouvre alors la voie à une nouvelle ère, de mondialisation et de globalisation, où toute sonorité et son contraire (sons et bruits), demeurent valables et équivalents, et se retrouvent domptés au sien de tout univers musical, quel qu'il soit, et avec lui, le monde de la culture et la communication qui en résulte. Leur inspiration n'épargne personne désormais, allant de la culture savante au populaire. Des utilisations faites, rien à craindre, par exemple, d'une voix en rupture d'un chanteur ou le recours à toutes sortes de cris, ni l'usage d'un dérapage savant d'un archet sur un violoncelle ou un violon, en encore moins l'utilisation d'un coup de marteau se fracassant sur un fût métallique, tout cela ajoutant aux sonorités orchestrales. On ne s'épargne pas non plus le mélange et/ou le passage de tel principe à tel autre, de tel élément culturel à tel autre, aussi différenciés soient-ils, et les exemples des timbres, des techniques et des idéologies ainsi sollicités sont tout autant légion. C'est également là, nous dira Pierre-Albert Castanet, le symbole d'une révolte sociale et culturelle, mais aussi de nouvelles expressions diversifiées, savantes ou populaires, ainsi que des rapports, des mélanges et autres accumulations d'expériences contrastées. Pour y parvenir, nombre de compositeurs se veulent indépendants des sentiers battus. Les voies et le processus sont foisonnants.

Que l'on pense à l'idée centrale du *happening*, se fondant sur une création parfois réalisée à l'aide d'objets insolites, sur un événement ou une situation nécessitant la présence des spectateurs voire de l'artiste lui-même sur scène, moments où certains éléments technologiques

ou de la vie quotidienne s'ouvrent alors à l'étrangeté du fantastique et du poétique (cf. Frank Popper, *Le Déclin de l'objet* (11). Dans son ouvrage *L'Avant-garde au XXe siècle*, Paris, Balland, 1969, Pierre Restany (12) parle, lui, du *happening* comme d'abord « un mécanisme de communication, un langage spécialisé à cet effet », etc. C'est une technique de participation collective, appréciée par Pierre-Albert Castanet, et dont la justification pratique constitue la fin en soi : susciter dans l'assistance une sympathie mutuelle et active, la faire passer ensuite de la réceptivité à l'action, afin de créer, par elle et dans l'entourage, les conditions d'une participation collégiale bénéfique à tous.

Les fondements de sa création musicale s'articulent autour de trois pôles majeurs : la modernité du "timbre", de la "forme (ouverte en particulier, cf. également l'explicitation de Nathalie Côté (*op. cit.*) au sujet de l'œuvre de Castanet et celle du "rythme". Esthétiquement, notre compositeur aborde la forme et le timbre comme étant deux pôles majeurs de l'évolution musicale du XX^e siècle. Voir les détails dans son ouvrage : *Hugues Dufourt, 25 ans de musique contemporaine* (13).

Dans son œuvre, les éléments de modernité de "timbre" et de "forme s'agencent au travers d'une combinaison de grande homogénéité, au sein de laquelle sont convoquées des « impuretés », relevant de ce qu'il qualifie de « sons sales » (14). Ils sont de l'ordre idéal autant que musical. C'est ici un plaidoyer philosophique de ses démarches compositionnelle, esthétique et musicologique, démarches par lesquelles sont en même temps définies ses audaces exploratrices de la sphère musicale du XXe siècle. Il y embrasse des modes d'expressions sonores divers et variés, savants autant que populaires, dont il élucide les arcanes des topiques multiples du son-bruit ; un rapport complexe qui touche musique, culture et société. Cette élucidation est réalisée au travers d'une fine confidence métaphorique par les prismes pluridisciplinaires notamment de la théorie, de l'esthétique, de la musicologie, de l'histoire, de l'anthropologie, de la sociologie et de la philosophie. Il en résulte une sorte de somme d'idées de grande force.

« Tout est bruit pour qui a peur : pour une histoire sociale du son sale » est un guide avisé de la modernité sonore du XXe siècle, symboliquement tiré de la fameuse et concise citation de Sophocle : « Tout est bruit pour qui a peur », dont beaucoup est à dire. Sur le domaine qui est le nôtre, il y a à se demander combien nous sont-ils familiers ces sons qui charment naturellement notre sensibilité et dont l'harmonie naturelle ou les vacarmes de notre société développée retranscriraient par la musique ? Combien, paradoxalement et par un retournement dialectique, peut, à son tour, devenir le « bruit du monde » et la justification de son chaos apparent sous-tendu par des rapports humains multiples et codifiés ?

L'aurait-on également remarqué ? Combien l'humanité du 3^e millénaire (avec sa fulgurante développement sans précédent) aura eu à sa disposition autant de bruits pour jouir ou fuir les réalités de toutes sortes, pour se construire ou s'abstraire de la connaissance, pour bâtir dans la jouissance ou s'anéantir dans la discordance.

Le concernant, par sa création musicale, Pierre-Albert Castanet recadre les principes organisationnels de la matière musicale, dans la création contemporaine, tels qu'ils étaient avancés par Theodor Adorno. Il considère que le projet du "modernisme" musical de ce dernier, étant encore inachevé, mérite un enrichissement. Ainsi lui ajoute-il, entre autres, la substance "parasiticide" qu'est le "bruit" qui, comme il nous l'a expliqué un jour, peut « surprendre, questionner, déranger, inquiéter et même nuire ». Cette posture place notre compositeur en dehors des normes admises ou préétablies de l'actuel courant post-moderniste.

Ajoutons aussi que c'est le giron de ce concept musical, substance sonore parasiticide, que viennent bourgeonner, dans son œuvre, des mailles culturelles d'inspiration africaine. Celles-ci, souvenons-en, sont observées et examinées depuis Rouen, sans recours à de longs voyages ethnographiques de la part du compositeur. Le rendu musical se fait au travers d'une écriture musicale qui, de façon singulière, se réfère au minimalisme graphique. Cette écriture lui permet de « réaliser des propositions musicales claires, précises et de rester dans les limites d'une page » sans que cela ne relève d'une « contrainte », mais plutôt de quelques-unes des règles de base de son écriture musicale. On notera aussi que P.-A. Castanet est familier des propositions verbales (dont il est notamment auteur des *Tombeaux*, écrits à partir de la fin des années 1980). Il exploite également d'autres codes subsidiaires, susceptibles de l'aider à comprendre les différents facteurs d'homogénéité et d'hétérogénéité de la matière traitée, ce, sans contrainte exacerbée ni, pour reprendre le terme du compositeur lui-même, « ostracisme esthétique ».

Dans sa démarche compositionnelle, les arts plastiques du XX^e siècle constituent aussi une des principales sources inspiratrices de sa création. C'est particulièrement leur "modernité" qui le fascine plus que la nature avant-gardiste de « l'art musical contemporain » de ses pairs. Par ailleurs, bon nombre des œuvres de Pierre-Albert Castanet sont porteuses d'illustrations qui « sont en extrême rapport avec le contenu sémantique ou la proposition ludico-verbale ».

Il importe de s'attarder un peu sur le principe du « Verbe », qui lui est cher à plusieurs titres, ce, en lien essentiellement avec l'œuvre que j'analyse ici, *obscena mystica*, ce principe revêtant, par ailleurs, une haute valeur symbolique et pratique en Afrique subsaharienne.

Pour Pierre-Albert Castanet, tout autant, le « Verbe », et avec lui la « Parole », relèvent d'un principe d'une extrême importance. À ses yeux, comme « dans les Écritures saintes, le Verbe est une entité incontournable, car immensément riche et inévitablement puissante. » Ce principe, porteur de significations diverses, mais également de sous-entendus voire de non-sens et autres formules au-delà du sens, est à la base « d'auréoles ultra-sémantiques, d'histoires vécues ou oniriques ; le "mot" – propre de l'homme -, en tant que parole réflexogène ou mûrement raisonnée sert admirablement l'intelligence vitale, le souffle artistique ». Aussi le compositeur considère-t-il, qu'à un degré supérieur de la réflexion, « l'aura verbale ne peut que favoriser les jeux "enharmoniques" de la sphère linguistique qui en découlent. » Il s'agit là de synonymies, induction ou déduction (directes ou indirecte), mais également de métaphores, de paraphrases ou de développement, etc., qu'enserme le "paradis des mots", comme le dirait Roland Barthes. Pour davantage d'explicitations sur le sujet, cf. la première partie de l'entretien de P.-A. Castanet avec Radosveta Bruzard, dans *Éducation musicale* (15).

Le compositeur souligne, toujours au cours du même entretien, que cette somme des paramètres du Verbe sont, pour lui, autant de "bijoux vitaminés", de trésors proches de l'insolite mémoriel et de la richesse immédiate, qui émaillent chaque aventure créatrice – de type personnel. » En effet, selon sa conception, plus que des flots d'arpèges et autres lots de notes, aussi complexes soient-elles, écrites à même les portées, chaque mode de "notation verbale" reste, en revanche « un luxe qui porte (et supporte) en lui une invitation aux dérives imagées d'attitudes mentales, voire aux débauches parapsychologiques. » Ainsi la Parole est-elle le véhicule de la mémoire, un déclencheur chorégraphique, gestuel – vis-à-vis de l'instrument – ou tactile (comme le pratiquent notamment Satie, Cage et même Scelsi), « qu'un parapheur des couleurs médiumniques. »

On notera aussi que les références particulièrement aux contes, aux légendes, aux rituels, à l'iconographie, aux arts plastiques, ainsi qu'à l'importance de la parole en musique, constituent des "terreaux" favorables, servant à l'intégration et à l'assimilation des éléments musicaux et extra-musicaux de divers horizons, dont ceux subsahariens qui ont inspiré P.-A. Castanet dans

ces différents domaines. Ils lui facilitent en même temps le rapprochement et l'échange avec leurs cultures.

Pour mieux saisir l'intérêt du compositeur pour l'Afrique noire, en l'occurrence, ou les mobiles d'intégration de ses éléments culturels dans sa création, il importe de comprendre les facteurs sous-jacents du cadre conceptuel de son langage et de son esthétique musicale. Examinons-en, à présent, l'expression au travers de l'œuvre de ma problématique.

Obscena Mystica, pour guitare seule, op. 21, 1995.

De même que son titre, l'exploration intrinsèque de la matière sonore de cette pièce est une énigme qui, toutefois, dévoile un réel antagonisme sur des réalités existentielles majeures. En effet, entre *obscène* et *mystique*, il existe une opposition de sens, et le titre constitue en soi un oxymore ou un oxymoron, associant mots ou figure de style dont les termes sont en apparence contradictoires. Dans les faits, notre compositeur nous convie à un voyage musical atypique, nous plongeant silencieusement dans le mystère (*mysticus* (lat.), *Musticos* (gr.)) des « sons sales », sons-bruits des *obscoenus* (lat.), globalement et musicalement, ce qui est de mauvais augure, offensant certaines valeurs, blessant la pudeur d'autres oreilles ; sonorités toutefois à l'enthousiasme et à l'extase manifestes, chatouillant l'ouïe et l'entendement, questionnant le monde où nous vivons.

C'est un monde où déferlent à longueur de journée toutes sortes de "purées sonores culturelles", par lesquelles s'expriment ou se traduisent envies, sentiments, rapports humains codifiés au travers d'une certaine vision économique, culturelle et morale de l'homme d'un genre nouveau, dans un univers globalisé. Il en résulte un bruit pluriel qui justifie tout (amusement, jouissance, trahison, mièvrerie, brutalité, règne de l'avoir, celui de la marchandise), auquel bruit semble bien s'accommoder l'homme moderne, et dans lequel il s'y reconnaît, trouve son relatif apaisement. C'est comme si c'était ce bruit qui avait fait notre homme moderne, qui l'avait voulu et créé.

Dans l'œuvre de notre compositeur, l'alliance de ces deux adjectifs, obscène et mystique, a été voulue par lui. C'est une confrontation existentielle, dont il rend compte, et dont l'alibi a été trouvé dans deux univers différents, mais complémentaires d'une certaine manière, et qui sont du reste les deux sources inspiratrices de son œuvre : les Afriques et Rouen, un continent vu du dedans et du dehors, et une ville.

L'arcane conceptuel de l'œuvre, en lien avec la ville de résidence de notre compositeur, peut ainsi être lu : *Obscena mystica*, expression latine utilisée par les historiens de l'art au XIX^e siècle, désigne de petites scènes sculptées, en l'occurrence, sur les portails des Libraires de la Cathédrale de Rouen. On peut reconnaître qu'il s'agit là des scènes d'une originalité effectivement un peu bizarre, car presque « obscènes », pour le lieu : une cathédrale et une religion catholique. Les scènes en question sont des sculptures, des gravures et des vitraux médiévaux, évoquant logiquement des « diableries » ou des mythologies, enseignant la méchanceté démoniaque par opposition à la bonté divine suggérée notamment par les images d'anges et de saints. Cet ensemble de tableaux paraissent scintillés comme une musique qui décore le silence, faisant écho à la célèbre citation « Tout est bruit pour qui a peur » de Sophocle dont, philosophiquement s'est inspiré P.-A. Castanet. John Cage nous en conseille l'usage par sa propre citation, désormais célèbre : « Quand un bruit vous ennuie, écoutez-le ».

Par sa matière sonore, *Obscena mystica* se caractérise à la fois par une simplicité et une complexité du matériau, ainsi que par des oppositions d'effets recherchés (bruit – calme et étouffement sonore ; accélération – ralentissement ; harmonie - chaos). Indiqués de façon précise, sur la partition, leurs expressions et les modes de jeu pratiqués suggèrent clairement

une mise en œuvre de la “parasitose” (cf. P.A. Castanet dans J.-Y. Bosseur (16)), et de l’hybridation sonore, chères au compositeur, et que j’ai évoquées en *supra*. Il s’agit de traduire musicalement le reflet du monde « moderne » dans lequel on vit, un monde où s’imbriquent liberté des comportements, rapidité (vitesse) des transformations et bouleversement de nombreuses valeurs fondamentales.

Du principe de l’hybridation - emmêlement (embrouille et mélange ou métissage) d’éléments d’espèces différentes – il résulte une accumulation et un entrelacement de diverses entités sonores originales, aux sons et aux timbres composites. Leur superposition, mais surtout leur accroissement ou adjonction linéaire, produisent de nouvelles combinaisons harmoniques, mélodiques, rythmiques et timbrales. C’est ici l’écho, dans la société de notre temps, de l’emmêlement d’une grande variété de sons : de caractère affectif désagréable, inacceptable, déplaisant, fatigant, perturbateur, insupportable ou douloureux, etc., le bruit, le fameux « son sale », s’opposant à tous les sons dont le caractère affectif est acceptable voire plaisant ou agréable, ainsi qu’à tous ceux qui ne possèdent aucun caractère affectif défini.

Dans *Obscena mystica*, la musique est jouée à un seul instrument polyphonique, la guitare. Ici, cet instrument, de caractère plurisonore, permet, avec brio, une mise en jeu d’un matériau et d’une technique musicaux hétérogènes. Ce sont les anciens procédés – l’usage principalement de la *scordatura* –, qui ont permis au compositeur de traiter un matériau neuf, constitué par les différentes combinaisons sonores susmentionnées. Il en résulte cette œuvre d’un genre nouveau.

Traditionnellement, à l’aide d’une petite barre de métal ou de bois, un guitariste, par exemple, arrive à raccourcir la longueur des cordes vibrantes de son instrument et obtient ainsi un changement d’accord instrumental, de tessiture et de timbre. La *scordatura* permet plutôt la modification de l’accord habituel d’une ou plusieurs cordes d’un instrument. La ou les cordes soumises à ce “jeu à cordes ravalées” (l’expression est de Michel Corette ; (17)) ne jouent en rien un rôle primordial par rapport à d’autres. Elles permettent simplement une transposition de tonalité et de timbre, facilitant les jeux de passages aux effets inédits, mais ordinairement difficiles d’exécution.

Pierre-Albert Castanet a fait de cette technique un emploi méthodique et original. En effet, le *ré* obtenu grâce au *mi* initial désaccordé, ne reste pas une note simple parmi tant d’autres, mais devient le pôle de structuration et d’attraction de tous les événements sonores du morceau sur lequel il insiste. Outre le fait que cette note *ré* est ici une hybridation de la note la plus grave (*mi*) de l’accord classique de cet instrument, l’altération provoque en même temps une saturation de la guitare. Cette dénaturation instrumentale est une allusion au mystique, au cérémonial, mais surtout un geste rituel dont l’inspiration lui vient de Giacinto Scelsi, ainsi que me l’avait-il avoué jadis le compositeur lors d’un de nos multiples entretiens. Chez P.-A. Castanet, c’est là un signe de sa quête de tout ce qui n’est pas dans la norme, une volonté d’aller plus loin, et donc, au-delà de la limite de l’habituel.

Dans ce rituel musical, le *ré* est également un geste et un acte fondateurs et organisateurs des événements sonores. Tour à tour il est notamment “parasité” de sons harmoniques, entouré de quelques notes, dont le *ré*#, pour former une unité de clusters percutés successivement et joués à *tambora*. Il est étiré grâce à l’usage des arpèges en *pizzicato* étouffé, avec des doubles croches appoggiaturées “bruiteuses” et nerveuses, et grâce à des arpèges de grands intervalles semi-arpègés. Parfois, il subit un glissement en *accelerando* chaotique.

Fig. 1 : *Quelques éléments de suggestion de divers genres musicaux dans Obscena mystica* (partition p. 1).

à Pierre Rescan

6ème corde en ré

3" 2" 1" *fff* *f* *mf* *mp* *p* (on. g.)

acc. gliss.

A *p* L.V.

bref ch. harm. 4" *bl.* *mg.*

rasg *ra.* *Co.* *fff* *mf* *fff* étouffer

mp plus lent *mp* long

© 1996, by Editions M. de MAULE, Paris, avec l'aimable autorisation de l'Éditeur.

bl. : Choke ou blue note ; **co.** : cordier joué avec toute la puissance du pouce (à l'espagnole) ; **ra.** : *rasgado flamenco*.

Ainsi, au cours du discours musical, la guitare se métamorphose-t-elle sans cesse. De son jeu originel, l'instrumentiste imite alternativement une percussion, grâce au jeu notamment d'un doigt de la main gauche percutant une corde et à l'« attaque de la main droite grincée sur la corde » ou de son index frappant le dos du manche. Dans un accord plaqué, seuls les doigts de la main gauche jouent, pendant que la main droite est posée sur les cordes pour obtenir des « notes grésillantes » ou « parasitées », comme l'indique le compositeur sur la partition. Toutes ces techniques font allusion aux modes de jeu et de timbres de la *sanza* et de la *kora* africaines qui ont inspiré le compositeur. Le carillon de la cathédrale de Rouen est imité avec un jeu de croisement des deux cordes graves. Par ailleurs, on peut aussi mentionner la technique d'effleurement du ventre de la corde à l'aide de l'ongle du pouce de la main droite.

Fig. 2 : De l'évocation de la kora dans *Obscena mystica* (partition p. 2, lettre D).

© 1996, by Éditions M. de MAULE, Paris, avec l'aimable autorisation de l'Éditeur.

En même temps, plusieurs éléments suggérant divers genres musicaux sont utilisés : ici un *tremolo* terminant sur un point d'orgue, transformé en un motif improvisé rapide et souple dans le style du « *rasgado flamenco* » ; là une déformation à un quart de ton, en tirant sur la corde, pour produire un *choke* ou *blue note* ou encore le jeu « avec toute la puissance du pouce (à l'espagnole) » - indication portée sur la partition ; cf. la légende l'accompagnant ; ex. précédent –, près du cordier, comme indiqué sur la partition. Le cordier, pièce permettant de fixer les cordes à la partie inférieure des instruments de la famille des violes, violons, vielles à roues, mandolines, luths et guitares, sert ici à modifier l'accord instrumental, par conséquent son timbre.

Sur la partition, les barres de mesures utilisées ne permettent que la délimitation des événements sonores de longueurs différentes, évoquant les divers moments rituels de l'œuvre.

Comme nous pouvons le constater, cette pièce comporte diverses atmosphères, pouvant faire penser à une oscillation entre la part discrète du hasard boulezien et l'indétermination cagienne, en passant par une brève "incantation" en imitation de la *kora* africaine sur un motif vif. Ce dernier enchaîne librement une quinte et trois quarts, en dents de scie. Quant à « ses bases esthétiques », le compositeur m'avait avoué un jour qu'elles étaient « d'inspiration scelsienne » en particulier, étant donné le côté rituel dans la musique castanienne se réfère, d'une façon générale, à une polarité sur une seule note. Ce rôle est joué par le *ré* du début de l'œuvre que j'étudie ici.

L'entre-deux harmonies - Afrique -Occident musicaux au travers d'Obscena mystica

Obscena mystica est une œuvre singulière à plusieurs titres, par la lettre et l'esprit de sa matière, tant musicale qu'extra-musicale, car rendant témoignage d'un espace (Rouen-Afrique), d'un temps (le XXe siècle contemporain et au-delà) et son monde (de globalisation), ainsi que la perception qu'en ont les humains de notre temps, et par eux, Pierre-Albert Castanet.

Le compositeur considère cette œuvre comme une pièce de monnaie, ayant un recto et un verso : Rouen et sa cathédrale d'un côté, et de l'autre, l'Afrique, par le truchement notamment des enfants-musiciens africains de Rouen. Notre musicien de philosophe a usé de son regard anthropologique, pour percevoir l'intrinsèque, le dedans évoqué dans l'œuvre architecturale de la cathédrale rouennaise et dans les pratiques rituelles évoquées dans le livre de l'anthropologue Barley, et dont les images concernent ou comportent en partie une connotation « obscène », pour les regards étrangers (pouvant y trouver toutes sortes de connotations irrégulières, notamment sexuelle), ce qui n'est pas forcément le cas pour les personnes concernées ou

impliquées de ces deux univers. Ici niche, par-dessus tout, une tout autre réalité : c'est qu'en même temps, dans ce double univers (Rouen de la cathédrale et l'Afrique des pratiques traditionnelles), tout est rituel, et c'est toujours mystique.

Sur le plan musical, nous l'avons déjà relevé, le compositeur exploite un thème mélodique suggérant la *kora* africaine. Son parallèle rouennais c'est le motif du carillon de la cathédrale. Chaque fois, cohabitent les deux aspects, le recto verso d'un Tout musical et philosophique). En pratique, à travers des grisailles de cordes de la guitare, entre autres, le compositeur évoque notamment des sons "parasités" de la *sanza* africaine, tandis que les tapements sur le dos du manche ou sur la table d'harmonie, ainsi que les sons percutés *tambora*, suggèrent, d'une façon générale, des percussions extra-européennes.

Par sa culture des musiques populaires, précédemment évoquée, on peut établir un lien entre de nombreuses techniques de jeu et d'autres principes régissant la création castanienne musicale et ceux sous-tendant les musiques africaines. Il s'agit notamment de la répétitivité des motifs, de l'usage des pôles sonores (une ou plusieurs notes autour desquelles est bâti l'ensemble de la matière sonore d'une pièce), des principes régissant quelques éléments de liberté de l'interprète, pour ne citer que ces cas.

Comme dans les musiques africaines, les œuvres de ce compositeur sont également organisées en cycles, autour d'un pivot à partir duquel de petites structures périodiques s'épanouissent, s'enchevêtrent et subissent des variations. On y trouve également une recherche singulière des timbres instrumentaux complexes et enrichis.

Dans *Obscena mystica*, hormis la pose du *capotasto* sur la guitare, pour en modifier le timbre notamment, la complexité timbrale et son enrichissement sont traités par le truchement d'ajouts de nombreuses notes autour du pivot, en l'occurrence le *ré*, ainsi que par toutes sortes de sons "bruiteux" issus de différents modes de jeux instrumentaux.

Les notes ainsi ajoutées font, entre autres, allusion aux sons subsidiaires produits par des petites boucles métalliques accrochées sur les lamelles d'une *sanza* ou par des petites sonnailles attachées sur son résonateur.

Cette démarche constitue un prolongement de la notion des « sons souillés », lui permettant de procéder à une "parasitose" systématique de chaque unisson : un pivot ou une masse sonore-pivot, constituant un archétype soumis à des variations ou à des transmutations. Un groupe de notes, "sculptées" en différents rythmes, viendra ainsi s'appuyer sur ce pivot généralement tenu et étiré ou répété. Celui-ci peut passer d'une hauteur à une autre, pour donner progressivement naissance à une pseudo-mélodie et même une pseudo-modalité. L'une ou l'autre peut encore subir une ornementation contrapuntique s'éparpillant en notes répétées ou en batteries. Les annotations sur les modes de jeu instrumental, tel que je l'ai précédemment mentionné, témoignent également de l'importance que le compositeur attache aux timbres protéiformes qu'il utilise. À cela, on ajoutera l'exécution théâtralisée d'une pièce musicale, dont les signaux ne sont pas forcément notés, associée à une interprétation pseudo-"libérale", comme il est d'usage dans les musiques de tradition orale, africaine notamment.

Nous l'avons vu, « la culture du son sale » est le fondement de la création de l'œuvre de Pierre-Albert Castanet. Les éléments d'influence africaine intègrent naturellement cette dimension à la fois technique et psychologique, qui constitue le spectre inhérent à son art compositionnel : la « parasitose sonore ». Ses propriétés sonores physiques sont composées et recomposées dans un langage fin et complexe. Il en découle une atmosphère solennelle relevant d'un rituel (il en est de même dans les cultures musicales subsahariennes dont il s'est inspiré).

Encore faut-il noter que le « son sale » a pour point nodal le timbre. Si l'on recherche une similarité avec l'esthétique musicale de Pierre-Albert Castanet, on constate l'existence d'un

lien étroit avec un des concepts musicaux de l'Afrique noire où les gens ne se cantonnent nullement à des sonorités simples, que l'on qualifierait en Occident de "sons purs".

Les sonorités des instruments musicaux africains sont généralement enrichies, et donc hybridés. Pierre-Albert Castanet se retrouve tout à fait dans les esthétiques de "parasitage" des musiques extra-européennes, africaines en l'occurrence. Par exemple, la *sanza* dont le jeu des lamelles permet la production des sonorités en plus, grâce notamment aux grésillements de petits objets qui lui sont accrochés. Ce sont ces genres de sonorités qui lui font « plaisir », m'avait-il confié un jour. Il se retrouve donc là-dedans. Alors que ce soit la *sanza*, que ce soit la *guimbarde*, le *rhombe*, tout cela fait partie de son univers sonore.

Comme l'ont remarqué également Laure et Nicolas Darbon (18), l'auteur des *Constellations* (1985) est un compositeur, à « l'esprit critique et anti-sectaire », nullement « isolé » ni « désabusé ». Épris de liberté et de curiosité, le compositeur, musicien et musicologue, ne cesse d'explorer avec fougue toutes les facettes de son talent musical, mais également de ses manques afin de se nourrir de tout élément musical ou culturel des musiques autres, dont celle d'Afrique de laquelle il s'est inspiré pour trouver notamment la signification d'un art à la fois social, musical, théâtral et rituel, au sens large du terme.

En guise de coda

Je conclurais cette étude par une ouverture, en partant de la citation célèbre d'un autre Normand Rouennais, Alain, de son vrai nom Émile-Auguste Chartier, né le 3 mars 1868 à Mortagne-au-Perche (France) et mort le 2 juin 1951 au Vésinet. Ce philosophe, journaliste, essayiste et professeur de philosophie français, disait ceci :

« Le soleil est bon, la pluie est bonne, tout bruit est musique. Voir, entendre, flairer, goûter, toucher, ce n'est qu'une suite de bonheurs. Même les peines, même les douleurs, même la fatigue, tout cela a une saveur de vie. »

Obscena mystica n'en dit pas moins et ses sonorités et la philosophie sous-jacente en font écho. L'œuvre nous situe dans l'humanité du XXe siècle, un temps extraordinaire qui fera rentrer le Monde dans un bouleversement d'une modernité sans précédent. En amont, le monde industriel du XIX^e cèdera progressivement le pas au monde moderniste, celui de l'accès à la nouvelle culture du capitalisme, structurant les aléas de la société, et avec elle, de la culture et de l'existence humaine. Ici le capital intellectuel est devenu le véritable moteur de cette nouvelle ère : les concepts, les idées, les images, plus que les choses, ont une vraie valeur économique et culturelle. Le bascule de la production industrielle à la production culturelle est désormais inéluctable. Nous sommes rentrés dans un monde tout autre : il est plus cérébral et immatériel, un monde, dirais-je, de formes platoniciennes, d'idées, d'images et d'archétypes, de concepts et de fictions de toutes sortes. C'est le temps de la manipulation de l'esprit, du monde gouverné par la logique de l'accès et de réseaux, car les idées deviennent la matière première de l'activité économique, de la vie quotidienne, et le but suprême est la connaissance universelle. Le bruit engendré est pluriel et « sale », comme dirait Pierre-Albert Castanet, car riche de toutes sortes coloris, de mystères et de significations. *Obscena mystica* le fait résonner. Son auteur y questionne le monde et son temps, et nous pousse, en quelque sorte, à étendre à l'infini notre présence mentale, nos sensations aux sonorités dans leur essence variée, mais aussi à la pensée plurielle qui les sous-tend, pour être universellement connecté, afin de pouvoir affecter et façonner notre conscience de l'Humanité.

La culture musicale ici proposée est constituée par les « réseaux de signification » divers, que les êtres humains tissent aujourd'hui autour de leur existence, et *obscena mystica* participe des

moyens multiples d'expression et de communication sous-jacents – langues, arts plastiques, musique, danse écrite, images, enregistrements, etc. Leurs lots de sonorités (sons purs et, en miroir, « sons sales » se jouxent, s'entremêlent en rapports de paradoxes spontanément consommés dans leur réalité brute : croyances, anarchie(s), moralité, immoralité, beauté, laideur, pureté, impureté, bruit, «chant», enrichissement et pauvreté, ainsi que les clivages et les violences qui les entourent. Désormais, « Tout est bruit pour qui a peur ». Cependant, à travers *Obscena mystica*, toutes ces situations, «parasitant» la vie de l'homme moderne, sont en questionnement, comme une mise en garde qui appelle au sursaut, pour que franchissant «balises» et «valises» obstructrices, l'homme moderne ouvre son entendement à cette nouvelle réalité qui nécessite que l'humanité retrouve ses points d'équilibre conciliant les oppositions, pourtant nécessaire pour toute existence harmonieuse, car chaque partie d'un Tout est dans l'autre ; c'est la loi des phénomènes et de la vie, dont nous ne pouvons nous affranchir sans conséquence.

Notes

(1) Apollinaire Anakesa Kululuka, *L'Afrique subsaharienne dans la musique savante occidentale au XX^e siècle*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2007.

(2) Sur l'acousmatique et l'électroacoustique musicales, cf. notamment : Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, 2020 (1/1996, pp. 11-12, 43-47) ; Michel Chion, *L'Art des sons fixés*, Fontaine, Metamkine, Nota Bene, *Sonoconcept*, 1991, en particulier les pp. 17-18 ; *Id.*, *La musique électro-acoustique*, Paris, puf, 1982 et *Guide des objets sonores*, Paris, ina/grm, Buchet-Chastel, 1983, 187 p.

(3) Nicolas Darbon, « À l'abordage de la complexité musicale vers une nouvelle musicologie », *Dissonance*, 2000, pp.....

(3b) Sur la modernité et la musique, on lira notamment Raymond Court, *Adorno et la nouvelle musique : art et modernité*, Paris, Klincksieck, 1980, Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et post-modernité*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998, 128 p.

(4) Propos du compositeur extrait de son entretien avec Michel Masserey, dans la rubrique Livres du journal genevois : *Le Temps*, 15 janvier 2000.

(5) Nathalie Côte, « Take Notice : le jeu de Pierre-Albert Castanet », *Percussions*, n° 36, Chailly-en-Bière, septembre-octobre, 1994, p. 12. Au sujet de la forme ouverte, lire notamment Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, coll. Musique ouverte, Paris, Minerve, 1992, pp. 113-120.

(6) À ce sujet, lire les articles notamment sur l'hybridation et sur le parasite dans J.-Y. Bosseur, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, 1/1992 ([2/2020] coll. Musique ouverte), respectivement, pp. 65-67 et 121-123.

(7) Au sujet de l'improvisation, le compositeur consacre une longue interview dans deux numéros successifs de *l'Education musicale*, précités (respectivement, première partie, n° 455, janvier 1999, pp. 2-6 et deuxième partie, avec le même titre, n° 456, février 1999, pp. 2-6.)

(8) Disque compact : *Quartier des Hauts de Rouen percutent. Blacks à Braque et Tambours Majeurs*. Enregistrement effectué les 10-11 mai 1996, par Olivier Lecoœur au studio Honolulu du Havre et réalisé par Yvan Houdebine, Spyn Edition Sonore (Mont-Saint-Aignan). Conseillé par la professeure de musique Marie Baudart et Meissa Fall.

(9) Nigel Barley, *Le retour de l'anthropologue*. Traduit de l'anglais par Alain Bories, Paris, Payot et Rivages, 1/1994, 2/1995, 221 p. La version anglaise a pour titre *A Pleague of Caterpillars. A Return to the African Bush*, London, Viking, 1986.

(10) Sur ces sujets, notamment la circoncision, lire différents détails, entre autres, aux chapitre V, *L'introuvable mastectomie*, les pp. 69-75 ; VI, *Veni, vidi, visa*, les pp. 77-80 ; X, *Partie des chasses*, les

pp. 145-146 ; XII, *Une invasion des chenilles*, les pp. 189-199 et XIII, *Fin et recommencement*, les pp. 210-212, du livre précité de Nigel Barley.

(11) Frank Popper, *Le Déclin de l'objet*, Paris, Le Chêne, 1975, p. 32.

(12) Pierre Restany, *L'Avant-garde au XXe siècle*, Paris, Balland, 1969.

(13) Pierre-Abert Castanet, *Hugues Dufourt, 25 ans de musique contemporaine*, Paris, Éditions Michel Maule, 1995.

(14) Sur la parasitose sonore, lire notamment Pierre-Albert Castanet, « Parasite », dans bosseur, Jean-Yves, *op. cit.*, (1/1996), pp. 113-120. Cf. aussi la notion des impuretés sonores, dites « sons sales », lire « Pierre-Albert Castanet, une esthétique de la souillure », *Dissonanz*, Zürich, octobre-novembre 1995, ainsi que Pierre-Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur*, préface de Hugues Dufourt, Paris, Éditions Michel de Maule, 1999.

(15) Entretien P.-A. Castanet avec Radosveta Bruzard, dans *Éducation musicale*, n° 455, février 1999, p. 5.

(16) Sur la parasitose sonore, lire notamment Pierre-Albert Castanet, « Parasite », dans bosseur, Jean-Yves, *op. cit.*, (1/1992), pp. 113-120 ; voir aussi la note (6).

(17) Michel Corette (1709-1795), organiste, compositeur et éditeur, s'était distingué dans la didactique musicale. Il a écrit de nombreuses méthodes pour les cordes (violon, alto, violoncelle et guitare) et publié, en 1750, une Méthode raisonnée sur la pratique de ces instruments.

(18) DARBON, Laure et Nicolas Darbon, *Le Cercle des compositeurs haut-normands*, Lillebonne, Millénaire III, coll. Portraits, 1996, p. 27.