

Gioffredo Mylène
 Ph. D Candidate, McGill University
 CIRMMT supervisor: Robert Hasegawa
 Paul Sacher Stiftung supervisor: Angela Ida de Benedictis

Rapport de recherche pour la résidence à la *Paul Sacher Stiftung* (Basel).

Ma résidence à la Paul Sacher Stiftung (PSS), centre d'archives et de recherche pour la musique des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, fut initialement motivée par mon projet de thèse doctorale intitulé *Le sérialisme et ses affinités avec l'Autre musical*. Prenant pour point de départ un ensemble d'œuvres composées par Karlheinz Stockhausen (*Telemusik*, 1966 ; *Hymnen*, 1966-67 ; *Mantra*, 1972), Henri Pousseur (*Votre Faust fantaisie variable genre opéra*, 1960-68 ; *Couleurs Croisées*, 1968) et Mauricio Kagel (*Exotica*, 1971-72), l'objet central de ce travail est d'interroger les relations existantes entre la pensée sérielle des années soixante, l'inclusion de matériaux musicaux appartenant à d'autres univers sonores — soit issus du monde électronique soit empruntés à d'autres cultures aux « couleurs géographiques » ou « historiques » — et les idées d'utopies sociales projetées dans les productions musicales de l'époque. Une partie de mon travail se basant sur la reconstruction 1) du processus compositionnel des œuvres à travers l'étude des esquisses et matériaux préparatoires existants ; 2) du discours et de la pensée esthétique des compositeurs à travers la lecture de textes inédits, correspondances, il était capital pour ma recherche de pouvoir explorer les collections de manuscrits des compositeurs Kagel et Pousseur possédées PSS.

• *Exotica für außereuropäische Instrumente* de Mauricio Kagel (1931-2008).

Exotica für außereuropäische Instrumente de Kagel est une œuvre dite ouverte — la succession des différentes sections pouvant être fixée par les interprètes — appartenant également, dans une certaine mesure, à la catégorie des musiques mixtes. Elle implique à la fois un ensemble de six interprètes, chacun devant jouer sur un minimum de dix instruments « extra-européens » dont l'usage leur est non-familier, ainsi que la diffusion à certains moments d'enregistrements ethnomusicologiques — tant authentiques qu'apocryphes — avec lesquels les musiciens doivent interagir par imitation plus ou moins exacte. Œuvre méta-musicale essentiellement discutée pour sa réflexion critique autour de la notion de l'Exotisme à une époque où les questions d'appropriation culturelle étaient au centre de nombreux débats, un regard sur les esquisses nous permet de replacer l'œuvre au sein du contexte esthétique et surtout des problématiques compositionnelles alors contemporaines.

Alors que l'Œuvre de Kagel est souvent associée au « post-sérialisme », le théâtre instrumental devenant le lieu de mise en situations où l'absurde devient le nerf essentiel de l'œuvre, les esquisses dévoilent l'influence de la pensée sérielle à différents niveaux, structurant différents moments de l'œuvre : établissement de tableaux de répartition de durées structurant certaines sections ; déploiement systématique des différentes combinaisons paramétriques possibles (dynamique, rythme, timbre, mélodie, etc.) afin de déterminer avec précision la nature et les degrés d'imitation des enregistrements ; mise en place de continuum rythmiques répartis de diverses façons ; etc. Bref, si le résultat sonore donne à croire qu'il s'agit juste d'imitations stylistiques de différentes musiques du monde, l'étude du processus compositionnel offre une autre perspective : c'est un déploiement flexible de la pensée sérielle qui permet de générer le

matériau.

Loin d'être neutre, le recours au support électronique se charge souvent d'une dimension critique. Ainsi, installé à Cologne dès 1957, les premières tentatives de compositions électroniques de Kagel donnèrent naissance à sa première pièce mixte *Transición II* (1959), dans laquelle la bande a le rôle de subvertir les principes rigides du sérialisme orthodoxe. *Exotica* fut composée au moment où les musiques faisant appel au support électronique étaient considérées comme déshumanisée et manquant d'authenticité. En diffusant des enregistrements ethnomusicologiques via un médium déshumanisant dont les sonorités sont alors appropriés et transformés en direct par des interprètes sur scène, Kagel nous pousse à remettre en question notre définition de l'authenticité.

Les correspondances du compositeur étant mises sous scellé, et lui même étant peu prolifique par rapport à ses engagements politiques et sociologiques, il peut s'avérer parfois difficile de comprendre le projet esthétique qui se situe à l'origine de l'œuvre. Dans le cadre d'*Exotica*, on peut trouver une double lecture de l'œuvre. Une première perspective, celle d'une exploration critique du concept d'Exotisme, est offerte par les commentaires du compositeur-même. La situation musicale et socio-culturelle des années 70 n'étant pas celle d'aujourd'hui, j'ai collecté l'ensemble des comptes-rendus, présentations d'œuvres et autres documents attestant de l'évolution du discours sur l'œuvre à travers le temps. La seconde perspective émerge des observations effectuées à partir des esquisses. Au-delà de la dimension fragmentée de l'œuvre, reflétée par les différents procédés compositionnels et différentes sections résultantes, un concept central est à l'origine de tous les déploiements sonores : un modèle sonore sert de support à l'élaboration d'imitations variées. Plus que d'être une déclinaison du principe fondamental à l'origine de l'exotisme (imitation de l'Autre), Kagel fait ici référence aux œuvres composées par Stockhausen à la fin des années soixante dont le principe essentiel était l'imitation transformée (codée) d'éléments sonores présentés soit par un interprète (*Plus-Minus*, 1963 ; *Prozession*, 1967) soit par un médium électronique (*Kurzwellen* et *Spiral*, 1968). Portant la marque de leur époque en elles, ces œuvres se transforment en petit théâtre reflétant un idéal social : chaque interprète est responsable de la réalisation de l'œuvre, les choix d'exécution s'effectuant non pas en fonction de leur propre centre mais en prenant compte des événements sonores qui l'entourent.

- Explorer théoriquement la toile sonore du *Votre Faust, fantaisie variable genre opéra* (1960-68) d' Henri Pousseur (1929-2009).

Compositeur belge contemporain de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et Luigi Nono — pour ne citer qu'eux —, le nom d'Henri Pousseur est majoritairement associé à *Votre Faust, fantaisie variable genre opéra* (1960-68), œuvre monumentale conçue en collaboration avec l'écrivain Michel Butor (1926-2016), un des fondateurs du Nouveau Roman. Offrant une adaptation moderne du célèbre pacte Faustien, le point de départ de l'histoire est celle d'un jeune compositeur nommé Henri (Faust) à qui un directeur de théâtre (Méphisto) offre un contrat en or à la condition de composer un *Faust*. Les commentaires sur l'œuvre retiennent généralement deux caractéristiques principales : l'exploitation maximale du concept d'ouverture allant jusqu'à impliquer le public dans la conduite narrative (opéra interactif rappelant les ouvrages « dont vous êtes le héros ») ainsi que la pratique citationnelle, imaginée en rupture avec la pensée sérielle des années cinquante. En effet, l'histoire propose différentes variantes, plus ou moins positives pour le compositeur, dont le choix est laissé à la discrétion du public. Mettant en abîme le principe d'écriture plurielle et référentielle du *Faust* de Goethe, une partie du matériel utilisé dans *Votre Faust*, que ce soit dans le domaine musical ou textuel, s'appuie sur le principe de citations où, pour reprendre les propos du compositeur, Monteverdi rime avec Webern.

Œuvre cruciale pour le développement théorique de Pousseur, puisqu'il développe un système de réseaux harmoniques permettant de joindre différents langages musicaux, plusieurs obstacles se dressent devant l'étude de l'œuvre: 1) la partition volumineuse (3 volumes de grand format) n'a jamais été commercialisée, seulement mise à disposition par l'Universal Edition ; 2) en raison de la difficulté de l'œuvre (son ouverture) et de la mise en scène, l'œuvre fut très rarement représentée – d'ailleurs la première donnée à la *Piccola Scala* de Milan le 15 janvier 1969 sous la direction du compositeur-même fut désignée par Pousseur comme étant une « création-naufrage » ; 3) le seul enregistrement commercial existant est celui qui fut effectué en 1970 sous forme de jeu musical interactif ; 4) la version jouée à la Scala ayant été considérée comme trop complexe, l'œuvre fit l'objet de retouches pour l'enregistrement sur disque en 1970, retouches officialisées avec la nouvelle publication de l'œuvre en 1981. Cette modification a deux impacts important pour notre compréhension de l'œuvre : l'omission et la redécoupe de l'œuvre vide l'œuvre de certaines caractéristiques importantes pour la compréhension de l'objet dans son entièreté ; les textes écrits par Pousseur se réfèrent à la première version, et donc il devient difficile de saisir certaines références et points de discussion au delà de considérations d'ordre général. Œuvre que l'on pourrait presque qualifier de maudite – les correspondances du compositeur avec Michel Butor et Pierre Boulez racontent les périples de promesses de créations apparaissant dès 1963 mais jamais tenues, et l'Universal Edition a récemment retourné les droits d'auteur aux héritiers – la seule possibilité de pouvoir en étudier convenablement son contenu est d'explorer le matériel possédé par les archives.

La première écoute de *Votre Faust* peut être désorientante, car la richesse du matériau sonore est telle que l'auditeur ne perçoit pas toujours les perspectives : se superposent événements narratifs, éléments de décors sonores, jeux instrumentaux diégétiques et non diégétiques, diffusion d'éléments sonores (textes, chants, musiques, bruits) via une bande magnétique. Cette confusion des plans peut être liée au fait que l'écoute (sur disque) ne permet pas de rendre la spatialisation scénique, mais c'est également le reflet d'une stylistique de l'époque qui l'a vu naître. Pendant les années cinquante, nombreux jeunes compositeurs se sont engagés dans une quête de redéfinition de l'art musical, de geste compositionnel à travers le développement du sérialisme et ses différentes phases, le travail en studio électronique, le travail sur les timbres et les possibilités de la voix. La fin de cette décennie, parfois désignée comme symbolisant le passage à une ère « post-sérielle », est marquée soit par un éloignement *a priori* de ces recherches, soit par la recherche d'un dépassement.

Face au volume impressionnant de matériaux laissés par le compositeur à la PSS, une première étape fut de retracer les modifications apportées entre la première et la seconde version de l'œuvre : certaines scènes furent fusionnées, d'autres entièrement soustraites, mais le cours général de l'œuvre fut maintenu. Ceci dit, plus que d'offrir une réduction du matériel, la redécoupe de l'œuvre modifie également la trajectoire esthétique. En effet, le principe d'ouverture de l'œuvre ne se limite pas seulement à la possibilité d'un choix narratif laissé au public. Tout au long de l'œuvre, Pousseur a exploré différents types d'ouverture, permettant d'organiser le matériel musical dans un continuum allant d'une notation fixe vers une notation ouverte. Si, dans la version initiale, ces différents types d'écriture se trouvaient parsemés dans l'œuvre, la seconde version offre une trajectoire beaucoup plus affirmée, allant clairement de la fixité vers une ouverture de plus en plus libre.

Le travail d'identification des grandes articulations de la forme ayant permis de me familiariser avec l'œuvre, une grande partie de mon travail consista à identifier, organiser, transcrire et analyser le volume important d'esquisses liées à l'œuvre. Parallèlement à ce travail, je me suis également appliquée à étudier la pensée théorique du compositeur à partir de textes édités et non édités. À l'instar de nombreux compositeurs contemporains, Pousseur développa

une pensée théorique correspondant à ses différentes explorations musicales : forme ouverte, sérialisme, musique électronique, musique et langage, etc. Bien qu'adressant divers aspects de la composition, les écrits de Pousseur sont caractérisés par une volonté d'unification, de mise en relation : chaque réflexion sert de support à partir de laquelle émerge une nouvelle considération, englobant progressivement des aspects de plus en plus généraux.

Mon analyse et ma réflexion ne sont pas encore arrêtées, mais certaines observations permettent déjà de comprendre l'enjeu esthétique de l'œuvre : *Votre Faust* est le point culminant et convergeant de tous les principes théoriques du moment. Comme il l'a déjà été mentionné, la question des différents degrés d'ouverture de l'œuvre se retrouve déclinée de différentes manières, que ce soit dans le choix du déroulement général, l'insertion dans une partition fixe de moments aléatoire, voire la mise à disposition des interprètes de réservoirs de matériaux à utiliser de façon assez libre mais globalement contrôlé par un ensemble de règles. La question de la citation, ou du moins, de l'introduction d'un matériel sonore externe n'est pas pensée de façon unique — c'est-à-dire suivant une seule règle précise — mais plutôt propose une large palette de types citationnels allant de la citation la plus exacte à celle déformée, parfois combinant les styles. Si certaines scènes semblent être le point de concentration de cette pratique (les scènes dites de « Scène de foire », où se trouve également une mise en abîme de l'opéra puisqu'un spectacle de Guignols y raconte l'histoire de Faust), il est possible de retrouver des marques de ces insertions citationnels à divers endroits de l'œuvre. Le processus d'intégration de ces éléments musicaux a déjà été expliqué théoriquement par Pousseur, cependant, grâce aux esquisses et annotations personnelles de la partition par le compositeur-même, il me sera possible de saisir la profondeur de cette pensée compositionnelle de façon compréhensive.

Nombreuses sont également les esquisses présentant le travail sur la voix. À l'instar de nombreuses œuvres contemporaines, Pousseur s'intéresse ici à différents aspects de la vocalité, allant du cri à la parole parlé et chanté. C'est à l'intérieur de ce continuum qu'évolue l'ensemble des interventions vocales diffusées dans l'œuvre (que ce soit dans la dimension acoustique ou électronique). Ces différents niveaux de vocalités font eux-mêmes l'objet d'une multiplication en « continuum » selon un critère précis : au parlé est attribué différentes catégories de texte allant d'un texte de haute qualité littéraire aux interjections et insultes ; d'autres diagrammes montrent une réflexion connectant certains éléments du domaine de la voix (chanté à bouche fermé) avec le domaine instrumental.

La consultation des esquisses dévoile qu'à différents niveaux — ouverture de la forme, utilisation des citations, définitions des lieux (cinq lieux allant du plus silencieux au plus bruyants), le matériel vocal, le jeu des instruments, contrôle de la densité et de la texture, etc. — l'organisation des matériaux déployés dans *Votre Faust* fut pensée en terme de continuums. Ces derniers, loin d'évoluer de façon autonome, sont toujours mis en contact par l'un ou l'autre éléments, créant ainsi un labyrinthe de connections, offrant ainsi une perspective plurielle sur la compréhension et/ou l'écoute de l'œuvre. Alors que l'œuvre est souvent considérée comme appartenant à la catégorie des œuvres post-sérielles en raison de son usage de la citation et son caractère pluri-stylistique, le principe liant l'ensemble des événements sonores (le continuum) laisse à penser que l'œuvre s'ancre bien dans la trajectoire des développements sériels.

Enfin, bien qu'aucune trace n'ait clairement été laissée par Pousseur à ce sujet, *Votre Faust* est également une œuvre où le compositeur explore la perception du temps. Pousseur contacta Butor après avoir effectué la lecture de son roman *L'Emploi du temps*, ouvrage où viennent progressivement se superposer différentes trames narratives appartenant à des temps différents, créant à la fin de l'ouvrage une polyphonie temporelle. Un phénomène de stratification similaire est observable dans le déroulement de *Votre Faust* : une des particularités de l'œuvre est la pratique de recyclage des matériaux sonores, lesquels sont utilisés comme marqueurs de lieux et de temps.

Réapparaissent alors, souvent de façon de plus en plus tronqués, des éléments sonores appartenant à des scènes passées, à chaque fois redonnés à entendre dans un contexte nouveau, participant à une sorte de stratification/densification du discours musical.

Que ce soit pour mon travail sur *Exotica für aussereuropäische Instrumente* de Kagel ou bien sur *Votre Faust, fantaisie variable genre opéra*, le séjour effectué à la fondation PSS m'a permis de dévoiler quelques aspects de ces œuvres jusqu'alors pas ou peu discutés. Bien que mes recherches soient encore à un stade préliminaire, un travail de contextualisation et d'analyse me permettra d'offrir de nouvelles clefs de compréhension de ces œuvres dans leur contexte. Le résultat de ce travail sera également le point de départ pour une réflexion sur/remise en question des notions de sérialisme et post-sérialisme. Non seulement cette recherche fera partie de mon travail de thèse doctoral, mais certains aspects de mon travail fera l'objet de présentations en conférence et publications dans différents journaux scientifiques. Étant donné l'importance qu'avait ce séjour de recherche pour le bon déroulement de mon projet, je tiens à remercier très sincèrement le CIRMMT pour son soutien à travers la bourse Inter-Centre Research Exchange Program.