

Henri POUSSEUR :

Quelques étapes d'une longue marche

par Herman SABBE.

S'il est permis de tenter dès à présent une formule de synthèse de l'oeuvre de Pousseur, disons qu'il se présente comme paradigme du sérialisme en tant que méthode d'invention explorative et instrument d'intégration.

Après des débuts de dodécaphoniste ("Psaumes de la Pénitence", 1950 ; "Trois Chants Sacrés", 1951), Pousseur s'est d'abord imposé comme l'un des principaux pionniers de la technique sérielle dans sa phase dite "pointilliste" ou "ponctuelle", ainsi que de la musique électronique considérée comme le moyen de faire pénétrer l'esprit ordonnateur du sérialisme dans le corps même du son ("Séismogramme", réalisé au studio de Cologne en 1954).

A partir de 1955, Pousseur allait contribuer de façon décisive à établir les bases théoriques sur lesquelles allait se fonder l'expansion de la pensée sérielle.

Théorie et pratique de la composition constituent chez lui, en effet, deux volets d'un seul et même travail d'invention. Théorie et pratique se réfléchissent. En analysant les matériaux et les types d'écriture, en énumérant les éléments et les opérations qui constituent l'acte de composition, la réflexion théorique crée les conditions de sa propre mise en pratique. Et la composition réalisée, en exemples pratique réfléchit cette réflexion. Plusieurs oeuvres pour piano ("Impromptu et Variations", 1956 ; "Caractères", 1961 ; "Miroir de Votre Faust", 1964 ; "Apostrophe", 1964 ; "Six Réflexions", 1966) sont aisément reconnaissable comme illustrations d'un projet théorique qui les dépasse et dont elles constituent des réalisations ou actualisations parmi d'autres possibles qui pourront être engendrées soit par de multiples mises en oeuvre de la même partition - la composition en tant que forme ouverte -, soit par des applications ultérieures des mêmes processus compositionnels - la composition en tant que modèle.

A partir de 1954, Pousseur a fixé sa pensée théorique dans une série de publications dont les plus fondamentales en vue d'une exégèse des oeuvres sont sans doute les articles "Zur Methodik" (Die Reihe, 1956) et "L'Apothéose de Rameau" (Revue d'Esthétique", 1968).

Cette fonction heuristique de la théorie et ce rapport dialectique entre théorie et pratique ne sont pas sans avoir

de profondes répercussions sur l'activité musicale créatrice considérée en tant que pratique sociale.

Si, dans les "Exercices" pour piano de 1956, l'auteur livre encore en toutes notes le résultat de la mise en oeuvre pratiquée par lui-même et dispose de façon définitive les unités réalisées, rendant ainsi la forme close, dans "Mobile" pour deux pianos (1958) apparaissent, entre autres formes de délégation de pouvoirs, des ensembles d'éléments disposés en constellations à parcourir librement par les utilisateurs-interprètes, ainsi que des ensembles d'unités formelles à disposer plus ou moins librement par ceux-ci. A cette forme dite "mobile", les partitions à "fenêtres" (ouvertures pratiquées dans des feuillets de la partition, qui selon leur disposition variable, tel un jeu de cartes qu'on bat, en laissant apparaître différents fragments) apporteront, à partir de "Caractères" pour piano, un moyen de réalisation spécifique. Une nouvelle étape de la redivision du travail de composition est franchie à l'occasion de "Icare Apprenti" pour un nombre indéterminé d'exécutants (1970), où le compositeur n'offre plus aucune donnée définitive, les parcours proposés de lecture (ou d'exploration) à travers les réseaux d'intervalles établis par lui devant être réalisés par les utilisateurs. Le stade ultime de cette évolution est atteint dans "Icare obstiné" (1972) où l'auteur se borne à livrer une description de son système et fait appel explicitement à l'invention des tiers, invités à réaliser finalement eux-mêmes jusqu'aux réseaux d'intervalles mêmes. Ici, la "partition" n'est plus que la notation du projet théorique, programme de composition ou gigantesque machine à composer (machine-"software" !) que le compositeur met à la disposition de tous les appelés - lui-même sur pied d'égalité (voir "Vol n°1" pour piano, réalisation par Pousseur de son propre "Icare obstiné").

En proposant ainsi un exercice partagé du pouvoir musical, créateur, Pousseur était manifestement conscient, dès l'abord, de la dimension sociopolitique de son action. "Les phénomènes musicaux sont parfois le miroir d'une problématique humaine qui concerne toute notre vie en commun, mais parfois aussi ils peuvent lui servir de modèles, d'auxiliaires, ils peuvent nous permettre d'expérimenter dans l'imaginaire ce que plus tard nous mettrons en pratique à un niveau plus concret". Pousseur d'inspire ainsi de ce que le philosophe Ernst Bloch a exposé dans "Das Prinzip Hoffnung" : l'art comme terrain de préparation des transformations des comportements sociaux, l'oeuvre d'art comme la mise à l'épreuve, sur "Modèle réduit" (titre d'une oeuvre pour clarinette et piano de 1974), de solutions alternatives de société, et comme contre-projet de réalité sociale.

Dès "Scambi" ("Echanges", oeuvre électroacoustique réalisée au studio de Milan en 1957), Pousseur entendait considérer la variabilité du matériau et la mobilité de la forme en fonction d'une pratique musicale qui serait aussi une pratique sociale;

il entendait laisser les juxtapositions et superpositions des différentes bandes sonores au choix des utilisateurs. Dans "Votre Faust" (Fantaisie Variable du genre Opéra, donné en première mondiale à la Piccola, Scala de Milan en 1967), c'est au public qu'il revient par vote ou par vocifération (1) de ré-aiguiller le déroulement de l'action : le cours de l'histoire n'est pas fixé; à des moments choisis, il est loisible de reprendre ce cours et de le ré-orienter par l'exploration d'une voie, d'une continuation alternative.

Ce système de couplages actifs et réactifs, d'interactions entre décisions postérieures et antérieures, Pousseur l'avait déjà mis en pratique dans "Répons" (1962), où il règle les relations et corrélations entre les sept instrumentistes : un jeu de responsabilités solidaires qui constitue un véritable modèle microsocial. Chaque décision, chaque choix individuel d'un exécutant influe sur le déroulement du jeu, tout en restant circonscrit dans son rayonnement par la structure générale et par la situation collective du moment.

C'est un système rétroactif similaire que Pousseur propose aux réalisateurs de ses compositions portant le titre d'"Icare" (à partir des "Ephémérides d'Icare, 2", 1970) : un processus de production qui repose sur un jeu de contraintes et de libertés. "Icare Obstiné" prévoit la possibilité d'une réalisation très libérée. L'espace circonscrit par les éléments et par les modes d'exploration proposés par le programme du compositeur fait alors de plus en plus fonction d'aire d'inspiration d'où l'imagination créatrice - "l'imagination au pouvoir" de 1968 ! - prend son vol.

Le mythe d'Icare rejoint dès lors l'Utopie de l'Art en tant que micromodèle anticipatif de l'organisation sociale, plus spécifiquement l'Utopie de la composition non-autoritaire, de la composition qui serait une participation.

* * *

Revenons à l'évolution des techniques de composition chez Pousseur. Dans un premier temps de dépassement du dodécaphonisme "orthodoxe", Pousseur crée une technique de multiplication qui permet une récurrence accélérée du total-chromatique, ce qui conduit à un chromatisme exacerbé que l'on pourrait qualifier de "polysaturé" ("Symphonies pour Quinze Solistes", 1954 et "Quintette à la mémoire de Webern", 1955).

A partir de l'"Impromptu pour piano" (1956), ce système de dispersion harmonique maximale et constante fait place à un système d'alternance de zones harmoniques dominées par un ou deux intervalles, et qui admet le principe de la réintroduction des intervalles consonants. Ceux-ci sont, cependant, encore accompagnés et, par suite, excamotés par des intervalles chromatiques, et l'alternance des zones harmoniques se fait

à vive allure - ce qui perpétue pour quelque temps encore l'impression de dispersion. Ce n'est qu'à partir de "Votre Faust" que des consonances pures -octaves, quintes, tierces et leurs combinaisons) feront leur réapparition et pourront dominer des zones harmoniques d'une durée prolongée.

Ainsi, Pousseur s'affranchit de la série en tant qu'ordre préétabli des douze tons équivalents, pour appliquer l'esprit sériel à l'équivalence des caractères harmoniques, ensuite des caractères stylistiques, et bientôt même des modèles historiques (nous reviendrons plus loin sur ces deux derniers points). Il maintient le principe le plus général de la pensée sérielle: celui de la répartition égale des possibles, mais l'applique à une échelle supérieure, où il n'exclut plus la sélectivité, pourvu que celle-ci s'exerce à un niveau "local". Ainsi, une certaine réalisation d' "Icare Apprenti" (1970) par exemple, peut être parfaitement et exclusivement consonante. La mise en série concerne alors l'ensemble viruel de toutes les réalisations possibles de cette oeuvre -programme.

Le nouveau mode de caractérisation harmonique s'accompagnera de la réintroduction de "caractères" (c'est le titre ou sous-titre de plusieurs compositions à partir de 1961) dans les autres domaines de l'écriture, leur ensemble déterminant des caractères stylistiques. Mais ceux-ci resteront subordonnés à l'harmonie. La disposition des intervalles (successive, simultanée, ascendante/descendante, singulière/plurielle, etc.) et la mise en oeuvre des autres paramètres (position dans les registres, intensités, articulation et phrasé, densité de succession et densité de superposition) actualisent "en temps" les contenus harmoniques déterminés "hors-temps" par les réseaux d'intervalles.

Cette prédominance hiérarchique de l'harmonie et son édulcoration, ainsi que la préférence pour certains caractères "planants" (articulations lentes, sonorités étalées) ont été appuyées par la rencontre de Pousseur avec la pensée du socialiste-utopiste du 19^e siècle français Charles Fourier. Pour celui-ci, l'harmonie est l'état futur, idéal de la société humaine, le modèle de la réconciliation supérieure des passions-attractions individuelles (au nombre de douze!) et de l'intérêt collectif, notamment au moyen de leur mise en série: tous les goûts peuvent et doivent être satisfaits, sériellement. Et les habitants de ce monde, dans leurs mouvements, "s'efforceront de s'approcher du vol libre...mouvement suave qui évite la secousse".

La pensée fouriériste a pu inspirer également par analogie la conception de Pousseur de la "périodicité généralisée": "Tout ce qui dure est assimilable à une onde", toute suite d'événements sonores présente finalement une forme périodique dont le mouvement ondulatoire, donc la fréquence, l'amplitude, l'enveloppe, la phase sont déterminés par le mode (par

oppositions ou transitions) et la vitesse des transformations mutuelles ou intermodulations de leurs composantes.

Cette conception généralisatrice du pouvoir générateur de l'intermodulation se vérifie de façon exemplaire dans la technique électronique dite de contrôle par voltage. Pousseur ne s'est pas privé d'en faire la démonstration, à savoir dans les "Huit Etudes paraboliques" réalisées au studio de la radio de Cologne en 1972.

Par ailleurs, cette conception englobe non seulement le système harmonique déterminé par le tempérament égal de douze tons, elle s'applique également à d'autres systèmes qui dépassent la division dodécaphonique de l'octave. Dès 1953, Pousseur s'était attaqué au microtonalisme ("Prospection par un piano triple à sixième de ton"). Dans "Ode" pour quatuor à cordes (1961), il a pratiqué un microtonalisme "qualitatif", par écarts par rapport aux demi-tons, mais dans une oeuvre pour violoncelle seul de 1976 (" $\sqrt[8]{19}$ ") il revient au microtonalisme systématique et s'affranchit du tempérament dodécaphonique pour explorer les possibilités de l'échelle tempérée par dix-neuvième d'octave.

Son projet théorique prévoit d'ailleurs la mise en pratique de la division en trente-et-unièmes d'octave. Dans la pensée de l'auteur, le microtonalisme représente, tout autant qu'une référence transculturelle, une réouverture du procès de l'histoire musicale européenne considérée comme forme ouverte. (Il faut se souvenir que les échelles par dix-neuvièmes et par trente-et-unièmes d'octave avaient été imaginées dès les 16e et 17e siècles par Vicentini, Huyghens, e.a.)

* * *

Nous avons vu que, d'exclusive qu'elle était, Pousseur avait rendu inclusive la pensée sérielle. A partir de ce moment - qui se situe vers 1960 - l'esthétique de l'irréversibilité - c'est-à-dire de l'oeuvre qui va de l'avant sans se soucier ni se souvenir de son histoire, si ce n'est pour s'en dissocier - va se trouver remplacée par une esthétique qui voudra prendre en compte le passé - le passé de l'oeuvre en cours comme celui qui l'a précédé - pour le prendre en charge et le traduire en futur.

Pour ce faire, Pousseur trouvera en Michel Butor, le romancier-poète-essayiste français, un allié fidèle qui va l'inspirer tant au niveau de la réflexion théorique qu'à celui de l'élaboration de techniques d'écriture sérielles intégrantes, et qui lui fournira les textes pour la plupart de ses oeuvres vocales, depuis "Votre Faust" jusqu'à "Chevelures du Temps" (1980).

Cette conjonction du passé et du futur, Pousseur l'invoquera symboliquement en la figure d'Icare - dont l'envol

libérateur et prospecteur est un survol des temps, un survol des jardins d'accès immédiat et une "Vue des Jardins Interdits" (titre d'une partition-programme de 1975) -, ainsi que dans ses oeuvres dramatiques : dans "Votre Faust" d'abord qui se souviendra de tous les Faust qui l'ont précédé mais qui, en bon Faust, ne s'en trouvera pas assouvi; ensuite dans "Les Epreuves de Pierrot l'Hébreu" ou "Le Procès du Jeune Chien" qui, écrit à l'occasion du centenaire de Schoenberg en 1974, évoque la musique de celui-ci et toutes celles; jusqu'à Bach, dont elle s'est elle-même souvenue, ainsi que la figure de Schoenberg, en l'assimilant à celle de Moïse, lui aussi en (longue) marche, chargé de l'héritage, vers la nouvelle Terre promise.

Pousseur allait mettre au service de la mémoire historique retrouvée cet instrument puissant d'écriture musicale qu'il avait mis au point dès le début des années 60 et que j'ai qualifié de "matrice universelle de génération d'énoncés musicaux". Ce système combinatoire d'éléments et d'opérations transformationnelles qui contient en puissance toutes les musiques précédemment imaginées ou à imaginer est donc un puissant instrument de simulation de styles et de passages réglés de l'un à l'autre, qui permet tant des citations réelles (textuelles ou de style) que des citations fictives ou "inter-styles" (musique-fiction). Ici encore, le concept de réversibilité de l'histoire est en jeu : le compositeur propose des alternatives à l'histoire musicale en complétant des cases manquantes, disons l'opus 32 de Webern ou la musique non écrite mais qui eût pu l'être entre Schubert et Schumann. Le deuxième des trois morceaux qui composent "Miroir de Votre Faust" (ce "Compendium pour piano et voix de soprano ad libitum du langage élaboré dans cet "opéra") est un échantillon particulièrement instructif - parce que présenté dans l'ordre chronologique linéaire - de cette technique de retraversée de l'histoire. Cette "Chevauchée Fantastique" nous fait en quelques minutes franchir l'espace d'un siècle et demi d'histoire musicale, de Gluck à Webern (et au jeune Pousseur lui-même, le morceau se terminant sur une auto-citation). Plus tard, des citations serviront de module principal de l'oeuvre. C'est le cas pour "We Shall Overcome", le chant des intégrationnistes américains, dans "Couleurs croisées" (1967) et pour l'"Internationale" dans "Modèle Réduit" (1974). Dans ces cas, la référence politique n'est pas nécessairement aussi directe qu'on pourrait le croire, le système de modulation permettant aux exécutants, selon les circonstances, de s'éloigner du module éventuellement compromettant.

* * *

Il semble donc que l'on puisse distinguer dans l'évolution de Pousseur, considérée par rapport à la continuité historique, deux étapes principales : celle de l'antithèse (années 50) et celle de la tentative de synthèse. Les deux étapes se trouvent

reliées par la pensée sérielle en son aspect le plus général, celui de la sériation des possibles. (Pour distinguer les techniques aléatoires et de citations telles que pratiquées par Pousseur, j'ai proposé le qualificatif de "transsériel" puisque, telles, elles ne pouvaient être atteintes qu'au travers d'une extension des pratiques sérielles).

Les deux étapes ont pu être inspirées chacune par une interprétation, une "réception historique" particulière de Webern: une interprétation restrictive, à la lettre, d'abord, ensuite une interprétation "expansive", selon l'esprit - et qui voulait aussi rendre à la musique sa place dans un ensemble plus vaste de réalité, que l'interprétation restrictive semblait lui avoir fait perdre : une musique qui soit autonome et hétéronome en même temps : "creatio" en même temps que "mimesis".

Soucieux donc de renouer avec une esthétique poétique qui fut celle d'une grande partie de la musique européenne depuis Beethoven, Pousseur a traité la musique en art réaliste, en art figuratif; un art qui dit, qui traduit le monde - cette traduction étant en partie aussi une instruction sur le monde. A cette fin "didactique", Pousseur n'a pas hésité à multiplier les systèmes de référence mis en jeu autour du contenu musical.

A partir de "Répons", l'ensemble des titres, sous-titres et instructions de jeu enveloppe la musique d'un premier champ sémantique verbal. Ainsi, dans les partitions des "Icares", des noms de couleurs, intervalles de hauteur, signes du Zodiaque, passions fouriéristes, planètes et satellites, vents ou rhumbs, fleurs, étoffes, minéraux e.a., mis en regard les uns des autres, créent un réseau de connotations dont les figures musicales à elles seules n'eussent jamais été porteuses. En outre, des textes surajoutés par le compositeur, facultativement ou a posteriori, à des partitions instrumentales (partie vocale ad libitum du "Miroir de Votre Faust" et de "Memosyne", "Répons" devenu "Répons avec son Paysage", "Couleurs croisées" devenu "Crosses of Crossed Colors", "Ephémérides d'Icare 2" devenu "Invitation à l'Utopie") sont venus à point prouver que toute forme linguistique greffée sur une forme musicale en transforme par transfert le champ sémantique; son et verbe s'inscrivent dans un continuum sémantico-sonore qui ignore tant l'arbitraire du signe linguistique que la pure signifiante de la sonorité musicale : le verbe, pris dans un réseau de paramètres musicaux, se fait son; et la musique s'offre à la lecture.

Il y a là, de la part du compositeur, sans doute nostalgie de la musique-parole. "In der Fremde haben wir die Sprache verloren". Ces mots de Hölderlin se retrouvent dans "Mnémosynes." - qui n'est autre que la déesse-mémoire, seule source du don de parole et de prophétie.

Dans les œuvres dramatiques, le jeu musical des citations basé sur l'amalgame des langages représentant les stades successifs de l'histoire musicale occidentale, se double d'un jeu

de rapprochements tout aussi étonnants de motifs littéraires et mythologiques, l'ensemble des références constituant une super-référence à la condition de musicien créateur (La figure de Faust-qui-doit-composer-un-Faust se voit de plus reflétée dans celle du Christ, d'Orphée, de Don Juan ou de Don Quichotte; l'identité de Schoenberg, dans "Les Epreuves de Pierrot l'Hébreu" se confond avec celles de Moïse, de Mao...)

Enfin, la réalité musicale instrumentale elle-même est "figurative" triplement : d'abord par "Tonmalerei", par description de la réalité sonore extra-musicale (voir notamment les "décors sonores", sur bandes, dans "Votre Faust". La pratique électroacoustique comme technique d'enregistrement mais encore de simulation, joue ici un rôle primordial qui n'exclut pas, pour autant, l'instrumentarium traditionnel nouvellement utilisé). Ensuite par "Tonsymbolik", par renvois analogique de structures musicales à ces concepts culturels (de politique, de cosmogonie, religion, mythologie...; voir les révolutions ou cycles décrits par les états harmoniques dans "Ephémérides d'Icare"); enfin, par renvois de l'interaction musicienne au comportement social de l'homme.

* * *

Je terminerai par une brève présentation de "La Rose des Voix" (1982), oeuvre qui marque une nouvelle étape. Elle se compose de fragments littéraires se rapportant tous à l'amour, présentés en vingt-quatre langues et rassemblés en un hymne final dont la musique - faite elle-même des enchevêtrements, entrecroisements et intermodulations de rythmes et de mélodies empruntées à différentes époques, cultures et ethnies - culmine en un canon choral, "véritable patchwork où se retrouvent aussi fidèlement que possible tous les constituants associés" : geste suprême de conciliation (de différenciation et d'intégration réunies), vision utopiste d'une humanité future. Les Jardins Interdits, d'après Babel, définitivement ouverts à la jouissance de tous...
