

Portrait de Brice Pauset en maître du temps jadis *Portrait of Brice Pauset as a Master of Long-Ago Times*

Laurent Feneyrou

Volume 28, numéro 2, 2018

Instrumentarium baroque : précedence et créativité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1051290ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1051290ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Feneyrou, L. (2018). Portrait de Brice Pauset en maître du temps jadis. *Circuit*, 28(2), 25–38. <https://doi.org/10.7202/1051290ar>

Résumé de l'article

Compositeur français né en 1965, connaisseur et interprète des répertoires baroques et classiques, mais empruntant aussi à la métrique antique et à la combinatoire médiévale, Brice Pauset édifie une oeuvre où l'usage d'instruments anciens, principalement le clavecin, porte l'influence de la musique française des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles. Cet article entend nouer l'usage par Brice Pauset de ces instruments, leur facture et les tempéraments qui leur sont prescrits, ainsi que les techniques vocales anciennes, aux formes musicales dans lesquelles ils se déploient, notamment le choral, sur les traces de Bach, et le canon prolotionnel, sur celles de Pierre de la Rue. L'article met ainsi en évidence un principe commun à plusieurs oeuvres de Brice Pauset, celui d'une accumulation de trois temporalités distinctes, et une exigence de rhétorique, sous le signe d'un procès dialectique de l'Histoire.

Portrait de Brice Pauset en maître du temps jadis

Laurent Feneyrou

Né le 17 juin 1965, à Besançon, Brice Pauset¹ est un musicien de la conscience historique. L'Histoire, en un double procès, se réalise selon lui à travers des discours, des œuvres littéraires, philosophiques, picturales ou architecturales, et pour ce qui touche à la musique, dans des instruments, des factures, des tempéraments, des ornements, des notations et des formes, mais se réfléchit aussi, en un mouvement dialectique : Brice Pauset se montre ainsi vigilant aux sédiments que la tradition a patiemment déposés. Étudier l'apport des répertoires anciens, antiques, médiévaux, renaissants ou baroques dans son œuvre tient de la gageure, tant ces répertoires sont omniprésents, sous l'aspect de textes chantés ou récités, de citations et de matériaux musicaux, d'« interprétations composées² » – selon une expression partagée avec Hans Zender –, d'effectifs instrumentaux et vocaux, de modes de jeu et de techniques vocales, de principes, de combinatoires et de détails compositionnels, d'affects, de notions ou de concepts.

Ce projet esthétique tend à récuser la division de ces domaines, au-delà des transcriptions comme décomposition et recomposition de l'écoute, à l'exemple des *Purcell-Verschiebungen* (2006-2007), pour violon et ensemble, sur les *Fantasias* de Purcell³ ; au-delà des paraphrases de *Variations Goldberg* (VII, VIII, XXII et XXIII) de Bach, comme exégèse intermédiaire entre la transcription et la composition, dans *Vier Variationen* (2007), pour ensemble ; et au-delà d'œuvres qui viennent sertir quelques monuments, comme la *Kontra-Sonate* (1999-2000), pour piano, autour de la Sonate D. 845 de Schubert, la *Kontrapartita* (2008), pour violon baroque solo, parmi diverses *Sonates* et *Partitas* de Bach, ou le *Kontra-Konzert* (2011), pour piano, orchestre classique et trois percussionnistes, avec le Concerto pour piano n° 4 de Beethoven.

1. Après des études de piano, de violon, de musique de chambre, d'analyse et d'écriture au Conservatoire de Besançon de 1973 à 1984, Brice Pauset entre au Conservatoire de Boulogne-Billancourt (1984-1986), où il suit les cours de composition et de musique électroacoustique de Michel Zbar, tandis qu'il entreprend un doctorat en philosophie médiévale à l'Université de Louvain. Il se perfectionne en piano auprès de Gérard Frémy, Jean Koerner et Claude Helffer, ainsi qu'en musique baroque et dans l'étude et la fabrication des instruments anciens. En 1988, il est admis au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, dans la classe de composition de Michel Philippot et dans la classe d'orchestration et de composition de Gérard Grisey. Il y suit des masterclass de Pierre Boulez, Henri Dutilleul, Brian Ferneyhough, Klaus Huber ou Karlheinz Stockhausen, et y obtient un premier prix de composition en 1991, avant d'entrer en cycle de perfectionnement en 1992, auprès de Gérard Grisey et d'Alain Bancquart. Parallèlement, il étudie la composition avec Franco Donatoni à Sienne (1988-1991). En 1994, il participe au cursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam, et l'année suivante, à la session de composition

de l'abbaye de Royaumont, avec Brian Ferneyhough. Depuis, il partage ses activités entre la composition, l'enseignement de la composition à la *Musikhochschule* de Freiburg im Breisgau (depuis 2008), l'interprétation (clavecin, piano et piano) de ses œuvres et de maîtres baroques et classiques, la facture instrumentale et la direction artistique de l'ensemble Contrechamps à Genève (2012-2018).

2. « Toute écriture musicale n'est pas une description univoque de sonorités, mais surtout une invitation à l'action. Il faut que l'interprète engage sa créativité, son tempérament, son intelligence, une sensibilité développée par l'esthétique de son temps, pour qu'une exécution devienne vraiment vivante et passionnante (et je ne parle pas ici de la perfection du résultat extérieur). Quelque chose d'essentiel passe alors de l'interprète à l'œuvre : il devient coauteur », écrit Hans Zender à propos de son « interprétation composée » du *Voyage d'hiver* de Franz Schubert (2016, p. 75).

3. Vers 1680, Henry Purcell compose la *Fantasia upon a Ground* (Z. 731), la *Fantasia upon One Note* (Z. 745), ainsi que deux recueils de trois (Z. 732-734) et neuf fantaisies (Z. 735-743). Sur la transcription, voir Pauset, 2000.

4. Szendy, « Brice Pauset, un court-portrait », in Pauset (2002), p. 5.

5. Le clavecin est utilisé, en soliste et au sein d'un ensemble, dans *M* (1996), *Morceau de concert* (1998), *Six Préludes* (1999), *Concerto I (Birwa)* (2002), *Vanités* (2000-2002), *Entrée* (2005), *Vestige* (2007), *Schwarzwälder Gelassenheit I : Es gibt Wahrheiten* (2009) et *Un-Ruhe (1. Heft)* (2013-2014). L'usage des autres instruments anciens est beaucoup moins fréquent. Voir principalement *M*, *Vanités* ou encore *Concerto II (Exils)* (2005).

6. Voir Feneyrou, 2015 et Mahnkopf, 2017.

7. La partition prend soin d'indiquer qu'il convient d'éviter les factures plus

Rhétorique instrumentale et rhétorique formelle ne sauraient être dissociées chez Brice Pauset.

Il aime les instruments dits (et vite dits) d'« époque », non pas pour trouver un certain exotisme dans les sonorités du passé ni même – je crois – pour brandir le cachet d'une authenticité retrouvée ; mais, plus simplement et plus justement, parce que « le piano moderne est aussi un instrument d'époque ». Écrire pour un instrument veut dire pour lui : écrire « dans ce qu'il signifie historiquement⁴ ».

Clavecin⁵, théorbe, traverso, viole d'amour ou de gambe, piano et piano sont parfois requis, non en soi, mais dans leur régime d'historicité. Une telle historicité de l'instrument, doublée de celle de ses techniques d'écriture et d'interprétation, éloigne des analyses structurales, qui figent la valeur des signes au détriment de leurs strates symboliques ; elle remet en cause les acquis au XIX^e siècle de l'industrialisation et de son revers, le romantisme, et invoque politiquement des esthétiques antérieures à l'avènement du capitalisme. Nous cheminerons donc, dans cet article, des instruments anciens aux strates temporelles qu'ils symbolisent, des chorals aux canons prolationnels, jusqu'à une rhétorique musicale et compositionnelle.

Instruments d'antan

Ainsi, les *Vanités* (2000-2002), une œuvre déclinant le thème de la mélancolie sur les traces d'Erwin Panofsky et de Giorgio Agamben⁶, emploient une voix de soprano d'écho, en retrait de l'ensemble, voire derrière le public, un haute-contre principal, un clavecin principal, un consort de deux clavecins d'écho, spatialisés, disposés en fer à cheval autour du public ou, à défaut, sur les côtés de la scène, un théorbe, deux violons, un alto, un violoncelle et une contrebasse, l'œuvre prenant pour modèle les *Leçons de ténèbres* de Marc-Antoine Charpentier (H. 135, 137 et surtout 136). Sur cette instrumentation, Brice Pauset se montre plus précis encore : théorbe à quatorze cordes (8 pour le petit jeu et 6 pour le grand jeu, à l'occasion en *scordatura*) et clavecin principal français de la première moitié du XVIII^e siècle à deux claviers – copie de François-Étienne ou Nicolas Blanchet, voire de Jean-Henri Hensch, dont la légèreté d'action est connue⁷. Ce clavecin couvre cinq octaves et présente deux registres de 8⁸, un registre de 4⁹ au clavier inférieur et un jeu de luth au clavier supérieur – les deux claviers doivent pouvoir s'accoupler. Les deux clavecins d'écho, à deux claviers à petit ravalement¹⁰, adoptent volontiers un jeu de luth, couvrent quatre octaves deux tiers et présentent pareillement deux registres de 8', un registre de 4' au clavier inférieur et un jeu de luth au clavier supérieur. Ces instruments établissent un diapason général *la* à 415 Hz dans le cinquième tempérament de Werkmeister (1691)¹¹. De ce tempérament

nerveux – est-ce à dire mélancolique ? –, comparable à un tempérament régulier où les principales quintes seraient tempérées d'un huitième de comma avec un loup sur *sol* dièse – *mi* bémol, Rudolph Rasch, dans sa préface à la réédition de *Musikalische Temperatur*, considérait qu'il manquait d'accords paisibles où l'on aimerait se reposer et qu'il serait préférable de l'éviter, surtout pour la musique de Bach qui suscite, par son écriture même, une tension plus ou moins permanente.

Autre exemple : les *Six Préludes* (1999), pour clavecin, optent pour le tempérament de Lambert-Chaumont (1695), où les quintes *si* bémol – *fa* et *mi* bémol – *si* bémol sont dites fortes, induisant un *sol* dièse peu commun. Ces préludes se réfèrent en outre à l'art du prélude non mesuré propre au XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle français (Figure 1). S'agit-il pour autant d'improvisations notées, instables ou lunatiques, selon les termes des premier et troisième préludes de Brice Pauset ?

Cela a sans doute été vrai quand le genre en était à ses débuts, lorsque le clavecin s'était emparé du modèle d'écriture à l'origine conçu au luth, mais le passage à l'instrument à clavier s'est effectué au prix d'une inventivité harmonique et de tournures idiomatiques qui portent typiquement la marque de la réflexion et de l'écriture¹².

tardives de Pascal-Joseph Taskin ou de Guillaume Hemsch.

8. Huit pieds, en référence à la longueur, mesurée en pieds (8'), du tuyau d'orgue de *do*, qui sonne au diapason équivalent : ici, deux rangs de cordes sonnent à l'unisson.

9. Quatre pieds, dont le jeu sonne une octave plus haut que le huit pieds.

10. Le ravalement consiste à élargir l'étendu d'un clavier de clavecin. Un petit ravalement consiste à rajouter des touches à ses deux extrémités.

11. Voir Devie, 1990, auquel nous empruntons les conclusions sur les tempéraments de Werkmeister et Lambert-Chaumont. Voir également la réédition de *Musikalische Temperatur* (1691) d'Andreas Werkmeister (Utrecht, Diapason Press, 1983).

12. Pauset, 1999, préface de la partition.

FIGURE 1 Brice Pauset, *Six Préludes* (1999), pour clavecin, Sixième Prélude.
© Paris, Lemoine, 1999.

The image shows a page of a musical score for a harpsichord. The title is 'VI 15 à Anne Merker'. The tempo is 'Andante' and the time signature is 3/4. The score is in G major. It features a complex texture with multiple voices. There are various performance instructions such as 'un poco allargando', 'poco rall.', and 'cresc.'. The score is numbered 'VI' and '12' at the bottom.

13. Le nom de Couperin revient à propos de *Vestige*, pour clavecin à quatre mains, à jouer sur un instrument français du XVII^e siècle. Brice Pauset en retient les «étranges anomalies»: suspensions harmoniques asymétriques, parcours tonaux singuliers, dissonances inattendues, qui refléteraient l'esthétique de Louis XIII.

14. Voir Froberger, 1990, vol. 1, p. V.

15. Pauset, 2009, préface de la partition.

De plus, selon le compositeur, Louis Couperin¹³ et Johann Jakob Froberger notèrent une musique avoisinante à l'aide d'écritures apparemment antagonistes: une écriture non mesurée *stricto sensu*, expressive, souple, chez Couperin; une écriture méticuleuse, rigoureuse et complexe chez Froberger, mais destinée selon la duchesse de Wirtemberg à être jouée «avec discrétion¹⁴», en somme avec discernement et flexibilité, comme dans la *Méditation faite sur ma mort future* qui ouvre la *Partita* FbWV. 620.

Citons encore *Schwarzwälder Gelassenheit I: Es gibt Wahrheiten* (2009), dont les deux dimensions de l'effectif (le clavecin, certes joué encore, mais peu, au XIX^e siècle, et le quatuor à cordes, dont ce même siècle marque un apogée) ne s'étaient guère croisées auparavant. Là, Brice Pauset expérimente les possibilités offertes par les derniers instruments français du XVIII^e siècle, pourvus de genouillères permettant de varier les registrations sans cesser le jeu manuel.

L'une de ces genouillères offre la possibilité d'un contrôle presque continu de l'accumulation ou, au contraire, de la réduction graduelle des quatre registres de l'instrument, permettant ce que le piano, alors naissant en France, semblait ravir à la corde pincée: la possibilité de varier les nuances¹⁵.

Dans les collections du Musée de la musique de Paris, pour la création de l'œuvre, son choix s'est porté sur un clavecin d'Andreas Ruckers construit à Anvers en 1646, et plusieurs fois modifié pour atteindre son état actuel, conçu par Pascal-Joseph Taskin en 1780.

Médiations historiques

L'usage d'un répertoire ou d'un instrument baroque peut, à l'occasion, être médiatisé par un théoricien (Marin Mersenne, Athanasius Kircher...) ou par une œuvre d'art non musicale. Deux exemples, le premier emprunté au cinéma, le second à la gravure, en témoignent.

Critique de la séparation (1998), pour deux sopranos, clarinette contrebasse et percussion, emprunte son titre à un court métrage que Guy Debord réalisa en 1961, et d'où est extrait le texte de la partition. Le scénario du film, édité par Gallimard, superpose le texte récité par Debord lui-même, la description des images (panoramiques, *travellings*, vues aériennes et plans de Paris, mais aussi bandes dessinées, photographies de situationnistes ou documents d'actualité, notamment de l'histoire statique que la société renvoie de ses dirigeants – en italique), les inserts littéraires (en caractères gras) et les musiques citées (François Couperin et Joseph Bodin de Boismortier), dont les commencements et les fins sont précisément notés. «Le rapport entre les

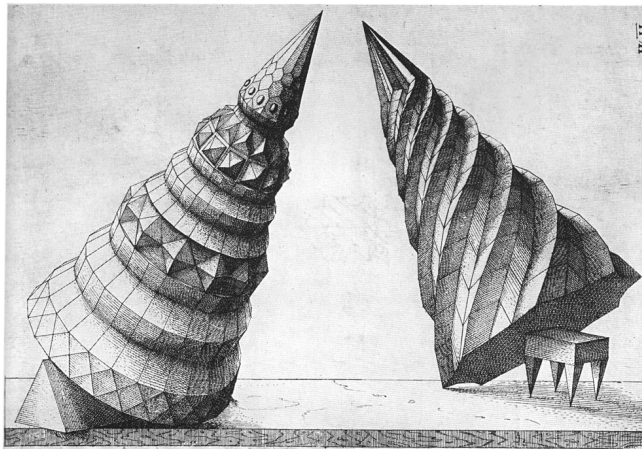
images, le commentaire et les sous-titres n'est ni complémentaire ni indifférent. Il vise à être lui-même critique¹⁶. » Ce que retient Brice Pauset de cette démarche, c'est précisément cette critique, cette rupture, cette interruption, qu'il juge révolutionnaire, cette distance organisée entre les éléments, y compris instrumentaux, cette disjonction entre le son, l'image et le sens, un « désaxement productif¹⁷ ».

Graveur, orfèvre, constructeur d'instruments scientifiques, Wenzel Jamnitzer rédigea en 1568 un *Perspectiva Corporum Regularium*. Dans cette « fugue visuelle, thème et variations sur les corps platoniciens, chant de gloire à la géométrie, lumière de la beauté universelle¹⁸ », domine le triangle équilatéral duquel toute autre figure géométrique tirerait son origine. Jamnitzer, initié au pythagorisme, à la géométrie euclidienne, au *Timée* de Platon et à leur renouveau au cours de la Renaissance, examine les cinq corps réguliers (feu, air, terre, eau et cosmos) et leur assigne une voyelle : cinq corps et cinq voyelles donc, mais aussi cinq doigts, cinq sens, cinq animaux...

Jamnitzer, le plus fertile, le plus inventif des orfèvres du maniérisme ne se contente pas de ses inventions *bizarres*, de ses recherches d'objets singuliers et hors de toute norme classique. En effet, il assume en même temps l'attitude contraire, c'est-à-dire celle d'un esprit qui va vers l'objet *normal* par excellence ; l'objet abstrait, défini, régulier, géométrique¹⁹.

Une thèse qu'inverse *Perspectivæ Sintagma II (Canons)* (2001), pour piano principal, deux voix, deux ensembles et traitements informatiques : « Du «bizarre» comme résultat de la recherche du «normal», du *défini, régulier*²⁰. »

FIGURE 2 Wenzel Jamnitzer, *Perspectiva Corporum Regularium* (1568), H.ii. © Paris, Gutenberg Reprint, 1981.



16. Debord, 2006, p. 556.

17. Notice de Brice Pauset sur son œuvre inédite.

18. Albert Flocon, « Jamnitzer, orfèvre de la rigueur sensible », in Jamnitzer, 1981, p. 9.

19. *Ibid.*, p. 31.

20. Brice Pauset, cité in Szendy, 2005, p. 109.

Une telle géométrie s’immisce jusque dans l’analyse d’un spectre de luth, dont la représentation conique des partiels, qui se resserrent proportionnellement vers l’aigu, suggère les cônes de Jamnitzer (Figure 2) – des corps penchés, comme les spectres du luth ici déformés, compressés et dilatés autour de leur état d’origine.

Excursus sur la voix baroque

L’usage d’instruments anciens, situés historiquement, détermine l’écriture et, par elle, l’écoute, « à travers un réseau de références plus ténu que ne le permettraient leurs équivalents modernes standardisés²¹ ». Il en est ainsi, également, de types de voix et d’anciennes techniques vocales : ornementation, ou « agréments » au sens de François Couperin, et *trillo* italianisant, dans son acception baroque première, c’est-à-dire sans hauteur alternative, mais sur une seule et même hauteur, par modulation saccadée du souffle et selon les rythmes strictement indiqués. C’est pourquoi, emphatiques ou satiriques, haute-contre et contre-ténor sont récurrents dans l’œuvre de Brice Pauset, depuis l’écriture ornée de *In girum imus nocte et consumimur igni* (« Nous tournons dans la nuit et serons consumés par le feu²² », 1995), pour haute-contre, trois instruments et traitements informatiques. Cette voix y chante une phrase extraite de « La vérité » du marquis de Sade, dont chacun des mots, à l’exception des deux premiers, réunis, articule les huit sections de la partition : « La crainte fit les dieux et l’espoir les soutint²³. » Quant au monodrame *Wonderful Deluxe. Rêves et futilités d’une idole* (2014-2015), le rôle d’Azonips, chihuahua d’une hit-girl mondialement connue et héritière immensément riche (un animal par ailleurs fin lecteur de *L’Éthique* de Baruch Spinoza), est écrit pour contre-ténor.

Triptyques temporels

Le legs d’une facture instrumentale ou d’une voix, des ornements et du tempérament qui leur sont prescrits, se noue à une économie compositionnelle inscrivant textures, gestes et figures de notre siècle dans les strates de l’Histoire. Commentons une œuvre clef de cette « manière baroque » : *M* (1996), pour deux sopranos, contralto et deux ensembles, dont les neuf sections de la partition reposent sur un livret où alternent régulièrement trois sources philosophiques (trois citations d’Épicure, trois articles condamnés à Paris le 7 mars 1277 et trois extraits du *Système de la nature* du baron d’Holbach). En voici la teneur :

- dans les sections I, IV et VII, sur les désirs de l’homme, naturels et nécessaires, mais vains s’ils excèdent la quantité propre au renouvellement des atomes, et sur le bonheur du sage, semblable au dieu, regardant la vérité

21. Pauset, 2002, préface de la partition.

22. L’œuvre fait allusion au long métrage (105’) du même titre, que Guy Debord réalisa en 1978. Voir Debord, 2005.

23. Sade, 1986, « La vérité », p. 557.

éternelle et atteignant la paix profonde, deux *Sentences vaticanes* d'Épicure, ces citations d'œuvres perdues, transmises par la tradition indirecte, et la dernière phrase de la *Lettre à Ménécée* ;

- dans les sections II, V et VIII, établissant que « les formes ne reçoivent la division que par la matière²⁴ », mais aussi que la puissance intellectuelle de l'homme s'oriente vers la connaissance de la vérité, la pratique du bien qui lui est subordonnée et la délectation qui leur est concomitante (une conception de la vie coupable d'instituer la supériorité de la sagesse philosophique sur la contemplation de Dieu), trois des deux cent dix-neuf articles sans doute enseignés au XIII^e siècle à la Faculté des arts de l'Université de Paris et qui furent solennellement condamnés le 7 mars 1277²⁵ ;
- et dans les sections III, VI et IX, des extraits du *Système de la nature* (1770) du baron d'Holbach, dont Brice Pauset est lecteur de l'édition originale. De cet ouvrage, il s'enthousiasme pour la réfutation des preuves de l'existence de Dieu, visant non seulement à dénoncer la tyrannie des gouvernements et des religions qui entravent le progrès et le bonheur du genre humain, mais aussi à affirmer la vertu, la raison et la vérité, contre les multiples visages de la superstition. Matérialiste athée, scientifique et moniste, le baron d'Holbach part de la seule réalité qui soit, selon ses dires : la nature, dont l'homme serait aussi une production. Si l'univers, fait de matière et de mouvement, obéit à la chaîne des causes et des effets, un déterminisme universel régirait les lois du monde physique et celles du monde moral, qui en sont la réplique.

Chacune de ces sources dénote une poétique de la persécution, mémorielle ou physique : l'enseignement d'Épicure s'est heurté à l'incompréhension des philosophes de son temps : le pape Jean XXI et l'archevêque Étienne Tempier, soucieux d'apaiser les troubles de l'Université de Paris, condamnèrent des articles jugés hétérodoxes ; quant au *Système de la nature* du baron d'Holbach, condamné pour « crime de lèse-majesté humaine et divine », il subit l'épreuve du feu à la suite d'un arrêt du Parlement, le 18 août 1770, le chancelier Séguier ayant fustigé les partisans de la liberté de penser qui, d'une main, tentaient d'ébranler le Trône, et de l'autre, entendaient renverser les Autels. Trois sources donc, en trois langues (le grec ancien, le latin et le français), et qui portent sur la matière et la nature, norme et mesure dont la méconnaissance suscite le malheur. Dès lors, la notion d'« oratorio matérialiste » prend pleinement son sens.

Souvent, trois temporalités se conjuguent dans l'œuvre de Brice Pauset : un présent, un imparfait et un plus-que-parfait, comme passé d'un présent

24. Hissette, 1977, p. 181 (article 110).

25. Brice Pauset manifeste en ces années un intérêt certain pour l'aristotélisme radical, ce qu'attestent notamment trois autres œuvres d'après les articles condamnés le 7 mars 1277 : « *Quod finis terribilium est mors* » (1995), pour deux sopranos, *De felicitate* (1997) et *De æternitate* (1998), l'une et l'autre pour soprano soliste.

26. L'œuvre de Brice Pauset se nourrit, dans ce contexte, d'études aux titres explicites : *L'Expérience religieuse, essai de psychologie descriptive* de William James, *De l'angoisse à l'extase* de Pierre Janet, *Le Surnaturel et les dieux d'après les maladies mentales, essai de théogénie pathologique* de Georges Dumas...

lui-même révolu, manifestant le procès de l'Histoire et sa dialectique. L'âge baroque n'y est donc qu'un des trois stades, le plus souvent le premier ou le deuxième. Prenons un autre exemple : *Exercices du silence* (2007-2008), récit en quatorze scènes, pour voix, piano et environnement informatique, d'après les lettres de Louise du Néant. Là coexistent trois épistémès. 1) Une vérité religieuse à travers l'approche spirituelle du délire de Louise du Néant (Brice Pauset tient alors à la rhétorique du Grand Siècle, au cours duquel vivait cette mystique de l'extrême, mais aussi à l'ornementation française, confiée à la voix et à l'instrument). 2) Sa transformation en cas clinique, quand le neurologue Jean-Martin Charcot et le psychologue Pierre Janet exercent leur science médicale et que la psychiatrie moderne voit en certains cas analogues les manifestations d'une psychose²⁶. C'est en somme d'une psychologie du mysticisme qu'il est question, caractéristique de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle, une période aisément perceptible dans certains gestes pianistiques virtuoses fondés sur les descriptions, par ces psychologues et psychiatres, des comportements corporels de leurs patients (mouvements des doigts, de la main et des bras). 3) Un troisième temps irrigue encore les *Exercices du silence*, celui de notre monde d'aujourd'hui : bruissements, chuchotements, crissements, hurlements, raclements, arrachages, vomissements, voix à l'envers (où l'air s'entend comme entrant dans le corps de l'interprète et rend audible son inspiration), voix en crécelle, chant les dents serrées, consonne désormais indépendante de la syllabe, parlé sans phonation, recherche d'une vocalité instrumentale ou de sons instrumentaux comme des occlusives, piano étouffé, dissociation, par l'électronique, de la voyelle (note) et de la consonne (bruit), suscitant l'effroi à l'écoute... Il en est de même lors de schizes de la salle, quand à droite, le son est proche, et qu'à gauche, il sonne aussi distant que dans une cathédrale. L'œuvre se fait alors politique : la désorientation sensorielle suscitée de la sorte évoque celle d'autres détenus, dans des geôles bien contemporaines. Il ne s'agit donc aucunement, chez Brice Pauset, d'un « retour à », qu'il soit antique, médiévisse, renaissant, baroque ou d'un romantisme naissant, mais d'une détermination à récuser l'anhistoricité et l'amnésie propre, selon lui, à la modernité marchande.

Revenons à *M*. Aux neuf sections de la partition répondent les trois trios qui désunissent l'effectif en un trio vocal (deux sopranos et une contralto), un trio d'instruments anciens (viole d'amour, théorbe et clavecin) et un trio à vent (flûte basse, clarinette contrebasse en *si* bémol et tuba ténor en *si* bémol, aux alliages de timbres empruntés à Luigi Nono et déjà expérimentés dans *In girum imus nocte et consumimur igni*), sur un canon à trois voix aux subtiles divisions rythmiques. En somme, l'instrumentation fait miroiter la division

des textes, des langues et des sections de l'œuvre. « Qu'est-ce qu'une grande forme? » interroge dans *M*, pour la première fois avec cette ampleur, Brice Pauset. Sur un *cantus firmus* continu, divers agencements polyphoniques, en relation avec la situation historique des textes chantés, structurent la partition et esquissent une réponse : métrique grecque pour les fragments d'Épicure²⁷ ; *organum* des XII^e et XIII^e siècles, voire motet isorythmique du XIV^e siècle pour les fragments latins des condamnations de 1277 ; petite fugue à trois voix, antiphonie engendrée par l'alternance entre *aria* et choral dans les motets de Bach et, enfin, choral hiératique pour les fragments du baron d'Holbach. Entre chaque section, un commentaire varie le matériau de ce qui le précède, ouvrant d'autres lectures possibles.

27. De même, dans *A*, le chœur d'entrée, sur un fragment d'Anaximandre, distribue des mètres grecs.

Chorals

Un choral conclut également les *Huit Canons (Goldberg-Ausbreitungen)* (1993-1998), pour hautbois d'amour et ensemble, par une coda en forme d'impasse. Dans ces canons, issus des huit premières notes du thème de l'*aria mit verschiedenen Veränderungen*, dont Bach avait envisagé de sibyllines extensions, un détournement de *ricercare* (canon I), un mouvement de sonate hors de son cadre baroque (canon III), un récitatif accompagné, mais sans texte (canon V) et une *aria* (canon VII) prennent l'apparence de formes connues et creusent, dans ces canons impairs entre lesquels s'insèrent des nocturnes, les canons énigmatiques du projet initial.

L'utilisation de chorals se retrouve encore dans les *Vanités*, pour les quatre sections empruntant leur texte aux *Essais* de Michel de Montaigne, ou dans la « passion profane » *A* (1999), pour deux récitants, soprano, baryton, quatre chœurs, deux ensembles – deux pianos et un trio d'instruments à vent (flûte basse, clarinette contrebasse et tuba ténor, comme dans *M*) – et traitements informatiques. Aucun instrument d'époque, et pourtant l'âge baroque est partout.

En voici le plan :

Prologue

Section I

I,1. *Tutti I*

I,2. *Cori I*

I,3. *Choral I* (« Malheur me bat »)

I,4. *Choral II* (« Malheur me bat »)/*Strumenti I*

I,5. *Choral II* (« Malheur me bat », suite)/*Aria I*

Section II

- II,1. *Tutti II*
- II,2. *Cori II*
- II,3. *Cori III/Choral III* (« L'homme armé »)
- II,4. *Cori IV/Aria II*
- II,5. *Cori IV* (suite)
- II,6. *Choral IV* (« L'homme armé »)

Section III

- III,1a-c. *Tutti III*
- III,2a-e. *Tutti IV*
- III,3a-c. *Tutti V*

Section IV

- IV,1. *Aria III*
- IV,2. *Choral V* (« Au travail suis »)
- IV,3. *Cori V*
- IV,4-5. *Aria IV/Tutti VI*
- IV,6. *Aria IV* (suite)/*Strumenti II*
- IV,8-9. *Aria V*
- IV,10. *Aria V* (suite)/*Cori VI*
- IV,11. *Aria V* (suite)/*Aria VI/Cori VI* (suite)

Coda

A décline cinq modèles formels anciens, qui se succèdent ou se superposent au sein d'une même partie. D'écriture homorythmique, et empreints de silences, les cinq *chorals* suspendent le récit, éveillant une écoute d'essence théologique et morale, comme dans les *Passions* de Bach. S'y donnent trois teneurs : *Malheur me bat* dans la première section, *L'Homme armé* dans la deuxième et *Au travail suis* dans la quatrième. Les six *cori*, d'abord confiés aux deux chœurs centraux, puis aux quatre, se souviennent des contreponts des *Motets* du même Bach et des résonances de leurs doubles chœurs dans l'espace de la Thomaskirche de Leipzig. La troisième partie de la quatrième section (*Cori V*), sous-titrée « La danse des organes », est par ailleurs une gigue et a recours à la technique du hoquet. Les cinq *tutti*, comme l'indique leur titre, mettent en jeu l'ensemble de l'effectif, à l'exception des solistes vocaux. Les six *arie*, pour l'essentiel accompagnées d'un des deux pianos (le premier pour la soprano, le second pour le baryton), et narratives, rendent explicite une rhétorique. Ainsi, en I,5, où se succèdent une *narratio*, une *propositio*, deux *confutationes*, deux *confirmationes* et une *peroratio*, le baryton, virtuose rhéteur, à la voix tour à tour ample, distincte, emphatique, indécise ou inquiète, y tient, sur les chœurs *pianissimo*, étales, un rôle analogue à celui du Christ dans les *Passions* de Bach. Il en est de même en II,4, où la soprano chante un *exordium*, une *narratio*, deux *propositiones*, deux *confutationes*,

une *confirmatio* et deux *perorationes*, d'une voix plus versatile : impalpable, *cantabile*, articulée, rapide, exaltée, sans distance, *ombroso*, *lamentoso*, agitée, inquiète, martiale, dure, extatique... IV,1 se réduit à une *narratio* du baryton, quand IV,4-6 cumule *exordium*, *narratio*, *propositiones*, *confutationes*, *confirmatio* et *perorationes*. Le baryton chante à nouveau en IV,8-10, pris dans un canon infini (10), et accueille, dans la partie suivante, la soprano, qui porte l'indication : « *Il più dolce possibile, ma molto presente. Recto tono, immobile, ma metafisicamente espressivo* » (« Le plus doux possible, mais très présent. *Recto tono*, immobile, mais métaphysiquement expressif »). Il ne s'agit pas d'un duo, mais de la superposition de deux *arie*. Dernier modèle formel, les deux *strumenti* se caractérisent par une fébrilité concertante, faite d'accords, de traits rapides, d'accents et de basses d'Alberti aux permutations exhaustives, empruntant tous les chemins. À la fin de l'œuvre, avant la coda, le *tutti* se rompt sur un point nodal, une citation de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach : « Mais quel mal a-t-il fait²⁸ ? »

Canons et prolations

Dans *A*, une œuvre non exempte d'hermétisme, autour du destin d'Antonin Artaud, Brice Pauset dialectise en outre un matériau *a priori* unitaire par des canons prolotionnels, comme dans l'*Agnus Dei II* de la *Missa L'Homme armé I* de Pierre de la Rue qui lui est cher et qui déploie un canon à quatre voix.

L'écriture de ce canon à quatre voix, dite « énigmatique », n'indique en effet que synthétiquement le sujet et ses réponses. À l'orée de l'unique portée, sont mentionnées toutes les clefs nécessaires à la lecture de l'œuvre : premièrement, les indications de registre et d'armure pour chaque voix et par conséquent les distances qui séparent chaque représentation du modèle ; secondement, la vitesse à laquelle chaque voix devra être chantée ; on parle alors de canon prolotionnel. Plus concrètement, lors de l'interprétation de cette œuvre, quatre chanteurs, lisant un texte notationnellement identique, donnent simultanément quatre représentations différentes de ce texte. L'incroyable difficulté combinatoire de cette forme musicale, la virtuosité intellectuelle qu'elle requiert, provient de la relation circulaire des causes et des effets de la formalisation : le sujet du canon prolotionnel est une cause qui détermine le système de hauteurs des réponses ; en revanche, du fait que chaque réponse est augmentée ou diminuée dans le temps, le sujet est à son tour déterminé par la temporalité de ses propres réponses²⁹.

Cette technique de composition, exemple saisissant d'élaboration intellectuelle, logico-numérique, fait dans *A* l'objet d'une objectivation historique et critique. Car Brice Pauset est un lecteur de l'ouvrage de Giancarlo Bizzi *Miroirs invisibles des sons* et, en particulier, de son analyse de l'*Agnus Dei II* de la *Missa L'Homme armé I* de Pierre de la Rue (Figure 3).

28. Allusion au récitatif n° 47 de la *Passion selon saint Matthieu* BWV. 244, où Pilate cite cet extrait de l'*Évangile selon saint Matthieu* (27,23).

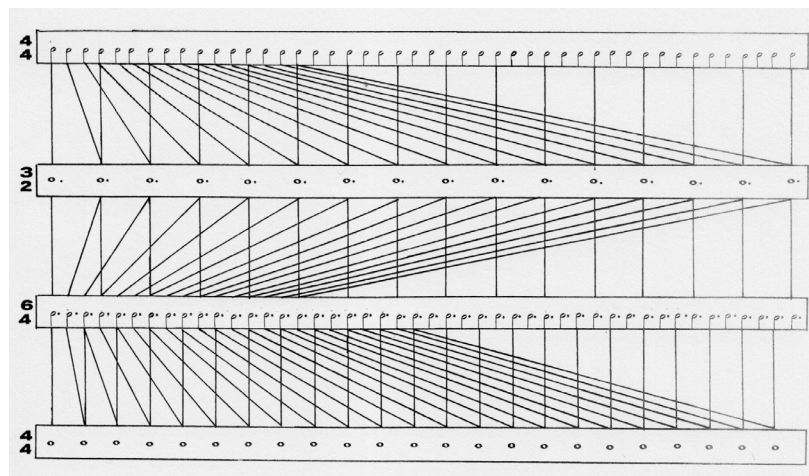
29. Pauset, 1996, p. 231.

FIGURE 3 Pierre de la Rue, *Missa L'Homme armé I, Agnus Dei II*, in Bizzi, 1986, p. 113.



Le canon résulte de quatre lectures distinctes de cette ligne thématique unique (nous reprenons ici la terminologie analytique de Bizzi) : le *tenor* est dans un tempo parfait diminué (mesure à $6/4$ en notation moderne) ; l'*altus*, dans un tempo parfait (mesure à $3/2$) ; le *cantus*, dans un tempo imparfait diminué (mesure à $4/4$) ; le *bassus*, dans un tempo imparfait (mesure à $4/4$). À la noire, la relation entre *tenor* et *bassus* est donc de 6 pour 4, et entre *tenor* et *altus*, de 9 pour 6 – de même qu'entre *tenor* et *cantus*. Voici l'ensemble des relations entre les 4 voix, telles que Giancarlo Bizzi les synthétise (Figure 4) :

FIGURE 4 Pierre de la Rue, *Missa L'Homme armé I, Agnus Dei II*. Organisation du canon mensurable, in Bizzi, 1986, p. 119.



Cette écriture canonique et prolotionnelle est caractéristique de la combinatoire chez Brice Pauset, depuis ses premières œuvres, notamment *In girum imus nocte et consumimur igni*, où la partie instrumentale en adopte les techniques, tandis que la voix se réfère à l'*organum* et que les traitements informatiques dévoilent ce qui, sans leur apport propre, resterait latent – une fois encore, le principe des trois temporalités. Quantité de titres et de sous-titres sont explicites à cet égard : *Trois Canons* (1989), *Cinq Canons* (1990-2002), *Sept Canons* (2010) et *Neuf Canons* (1998-2004), pour piano, où l'on croise à nouveau le modèle de Pierre de la Rue, ou encore celui de la *Missa Prolotionum* d'Ockeghem ; ou encore *Perspectivæ Sintagma I (Canons)* (1997), pour piano et traitements informatiques, et *Perspectivæ Sintagma II (Canons)* (2001), déjà cité, pour piano principal, deux voix, deux ensembles et traitements informatiques.

Il me semble que la mise en œuvre *critique* des techniques du passé (en particulier les techniques du canon soumis au travail des proportions et des prolations, c'est-à-dire des quantités et des qualités temporelles) permette un *conflit* potentiellement riche d'expériences esthétiques entre la surface rhétorique de la musique, ce qu'elle laisse entrevoir de son organisation à des niveaux plus intermédiaires, et les plans architectoniques, dans leur nécessaire rigidité,

écrit Brice Pauset au sujet de ses *Six Canons (Musurgia Combinatoria)* (1991-2000), pour orchestre de chambre³⁰.

Défense et illustration de la rhétorique

Brice Pauset ne conclut cependant pas au mélange des âges, des styles et des systèmes musicaux, qui danseraient avec une joyeuse, voire insouciant, licence, exaltant le carnaval postmoderne des simulacres et des hybrides, et nourrissant une défiance, voire une amertume à l'encontre de demain. Loin du ressassement de la fin de l'Histoire ou de l'anhistoricité ressassante, Brice Pauset est un musicien de la rhétorique, du signe lesté du poids de l'écriture et de ses lois, et donc de leurs transgressions, ainsi que de la trace des discours passés. Cette rhétorique, comme jadis le style baroque ou classique, oblige au langage commun et ne persuade qu'en tant qu'elle a déjà obéi³¹. Or, le lien séculaire entre discours oratoire et discours musical serait aujourd'hui défait. C'est pourquoi Brice Pauset scrute la rhétorique dans ses développements historiques, ceux du baroque et du classicisme, essentiellement français. « Un geste musical écrit aujourd'hui, qu'on le veuille ou non, est souvent le symptôme d'une évocation rhétorique jadis codifiée³² », écrit-il, à propos de ses *Vanités*. Une telle rhétorique est une technique, avec ses procédés visant à émouvoir et à

30. Pauset, 2001, préface de la partition.

31. Voir Michelstaedter, 1994, p. 264.

32. Pauset, 2002, *op. cit.*

persuader, de même qu'une théorie, comme réflexion critique et systématique sur sa propre pratique. Le compositeur conçoit alors sa création comme l'orateur concevait ses discours, alimentés par l'effort constant des siècles.

BIBLIOGRAPHIE

- BIZZI, Giancarlo ([1982]1986), *Miroirs invisibles des sons. La construction des canons : réponse à une énigme*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Besançon.
- DEBORD, Guy (2006), *Œuvres*, Paris, Gallimard.
- DEVIE, Dominique (1990), *Le Tempérament musical*, Béziers, Société de musicologie du Languedoc.
- FENEYROU, Laurent (2015), « ...*stella tenax*... Variações sobre as *Vanités* de Brice Pauset », *Opus*, vol. 21, n° 2, p. 51-114.
- HISSETTE, Roland (1977), *Enquête sur les 219 articles condamnés à Paris le 7 mars 1277*, Louvain/Paris, Publications universitaires/Vander-Oyez.
- JAMNITZER, Wenzel ([1568]1981), *Perspectiva Corporum Regularium*, Paris, Gutenberg Reprint.
- MAHNKOPF, Claus-Steffen (2017), « *Vanités* von Brice Pauset », *Musik & Ästhetik*, n° 81, p. 23-39.
- MICHELSTAEDTER, Carlo ([1922]1994), *Appendices critiques à « La Persuasion et la Rhétorique »*, Combas, Éditions de l'éclat.
- PAUSET, Brice (1996), « Moments de la forme et de l'écriture dans la composition musicale », *Césure*, n° 10, p. 225-238.
- PAUSET, Brice (2000), « La transcription comme composition de l'écoute », in SZENDY, Peter, *Arrangements-dérangements. La transcription musicale aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan/Ircam, p. 131-140.
- SADE, D. A. F. ([1787]1986), « La vérité », *Œuvres complètes*, Paris, Pauvert, vol. 1.
- SZENDY, Peter (2005), « *Nachdruck*. Post-scriptum rhétorique pour les *Perspectivæ* de Brice Pauset », *L'Inouï*, n° 1, p. 109-123.
- ZENDER, Hans ([1993]2016), « Notes sur mon "interprétation composée" du *Voyage d'hiver* de Schubert », *Essais sur la musique*, Genève, Contrechamps, p. 75-78.

DISCOGRAPHIE

- PAUSET, Brice (2002), *Préludes*, Brice Pauset, clavecin, Ensemble Recherche, dir. Kwamé Ryan, æon ACD 0207.
- PAUSET, Brice (2017), *Canons*, Nicolas Hodges, piano, CD Wergo WER 73652.

PARTITIONS

- FROBERGER, Johann Jakob (1990), *Œuvres complètes pour clavecin*, Paris, Heugel.
- PAUSET, Brice (2009), *Schwarzwälder Gelassenheit I: Es gibt Wahrheiten*, Paris, Lemoine.
- PAUSET, Brice (2001), *Six Canons (Musurgia Combinatoria)*, Paris, Lemoine.
- PAUSET, Brice (1999), *Six Préludes*, Paris, Lemoine.
- PAUSET, Brice (2002), *Vanités*, Paris, Lemoine.

AUTRE SOURCE

- DEBORD, Guy (2005), *Œuvres cinématographiques complètes*, Coffret de 3 DVD, Gaumont GCT473.