

MUSIQUE EN ACTE 3

**Numéro 3
2022**

*La musique de Pascal Dusapin :
regards actuels et rétrospectifs*



Faculté des arts

Université de Strasbourg



Équipe de rédaction

Direction éditoriale

Alessandro Arbo (Université de Strasbourg)

Rédaction en chef

Vincent Granata (Université de Strasbourg)

Secrétariat de rédaction et d'édition

Alexandre Freund-Lehmann (Université de Strasbourg)

Comité scientifique

Moreno Andreatta (CNRS), Mondher Ayari (Université de Strasbourg), Anne-Sylvie Barthel-Calvet (Université de Lorraine), Alessandro Bertinetto (Università di Torino), Pierre Couprie (Université d'Evry/Paris-Sarclay), François Delalande (INA/GRM), Michel Duchesneau (Université de Montréal), Grazia Giacco (Université de Strasbourg), Márta Grabócz (Université de Strasbourg), Xavier Hascher (Université de Strasbourg), Richard Hermann (University of New Mexico), Philippe Lalitte (Sorbonne Université), Pierre Michel (Université de Strasbourg), Christophe Pirenne (Université de Liège), John Rink (University of Cambridge), Mathieu Schneider (Université de Strasbourg), Thomas Troke (Hochschule für Musik Karlsruhe)

Équipe d'évaluation depuis 2019

La liste des évaluatrices et évaluateurs peut être consultée sur le site Internet où est hébergée la revue : <https://creaa.unistra.fr/publications/revues/revue-musique-en-acte/revue-musique-en-acte/organisation-scientifique/>.

Conception générale de la revue

Alessandro Arbo

Conception graphique

Michel Demange

Maquette et mise en page

Alexandre Freund-Lehmann

Traduction et révision linguistique (anglais)

Philip Clarke

Directeur de la publication

Michel Deneken, président de l'Université de Strasbourg

Laboratoire	Approches contemporaines
-------------	---------------------------------

de la création et de la réflexion artistiques ACCRA UR 3402

Université de Strasbourg	
--------------------------	--

Université de Strasbourg / Faculté des Arts

14 rue René Descartes, 67084 Strasbourg Cedex

©UR 3402 ACCRA / Université de Strasbourg, septembre 2022

ISSN : 2740-4048

Ill. couv. : Suhyeon Choi @ unsplash

SOMMAIRE

Éditorial

Pierre MICHEL

La musique de Pascal Dusapin, *The Music of Pascal Dusapin* (3)

Articles

Jacques AMBLARD

Dusapin durant les années 2010 : quelles évolutions ? (7)

André RIOTTE

Vers un langage descriptif des micro-particules sonores :
Réflexions à propos d'*Inside* (21)

Chen FAN

Texte et texture : les jeux d'interaction entre voix et instruments
dans *For O.* de Pascal Dusapin (29)

Márta GRABÓCZ

L'imaginaire de la forme et de l'expression musicale chez Pascal Dusapin
(l'exemple de Solo N°1 pour orchestre : *Go*) (41)

Mengqi WANG

Poetic, Emotion and Fluidity: An Analysis of the Second Movement of *Beckett's Bones* (65)

Arthur SKORIC

In Nomine Lucis, une œuvre de Pascal Dusapin pour le Panthéon :
expression polymorphe au service du sacré et du profane (81)

Kotoko MATSUDA

Quelques réflexions sur l'interprétation des *Études pour piano* de Pascal Dusapin (97)

Pascal DUSAPIN

À propos du « fugitif », « captif » et autre plus « à l'intérieur... » (121)

Entretiens et comptes rendus

CHARLES BESNAINOU, GÉRARD GEAY ET CLAUDY MALHERBE

Pascal Dusapin, fragments d'un entretien (125)

Pierre MICHEL, Philippe GEISS et Johann EPENOY

À propos de l'adaptation de *Invece* (1992) pour violoncelle au saxophone baryton (135)

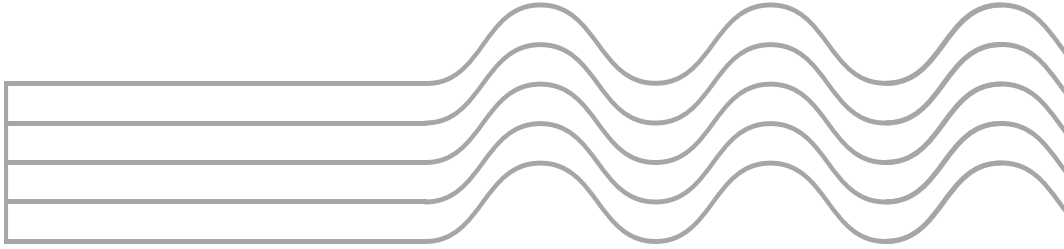
Olivier CLASS

CD *Pascal Dusapin – Accroche Note* (Ensemble Accroche Note, TAC / Nowlands, 2020)
Pascal Dusapin et l'ensemble Accroche : Musique de chambre avec piano (139)



ÉDITORIAL

La musique de Pascal Dusapin : regards actuels et rétrospectifs



La musique de Pascal Dusapin, comme celles des compositrices et compositeurs français.es de sa génération (Philippe Fénelon, Philippe Manoury, Florence Baschet, Philippe Hurel, Philippe Schoeller et d'autres), mérite encore d'être étudiée et scrutée selon divers points de vue. Quelques ouvrages (dont ceux très importants de Jacques Amblard et Olga Garbuz) ou numéros de revue mentionnés par les auteurs du présent recueil ont déjà scruté son œuvre attentivement. Mais l'évolution de sa musique mérite vraiment l'attention à la fois pour la qualité des œuvres, dont certaines sont détaillées ici, et comme une sorte de *témoin* ou de *marqueur* des changements intervenus dans la musique depuis le début des années 1980, à l'instar de celle d'un Wolfgang Rihm en Allemagne par exemple. Ses œuvres ont jalonné et souvent marqué la fin du XXe siècle ou le début du XXIème, du solo instrumental à l'opéra ; elles ont souvent été créées à Strasbourg, d'où est partie l'initiative de notre journée d'étude en 2019, et sollicitées par des musiciens strasbourgeois comme Armand Angster et Françoise Kubler (fondateurs de l'Ensemble Accroche Note)¹. Si le présent numéro de Musique en Acte ne peut aborder tous les sujets ni donner une synthèse de la production de ce compositeur, puisqu'il part d'une brève journée d'étude organisée par l'université et le Labex GREAM en relation avec le Conservatoire de Strasbourg, ses contributions complèteront utilement les publications existantes en posant des jalons nouveaux et en questionnant l'œuvre de Dusapin dans un contexte actuel. Pour donner une véritable perspective temporelle de son évolution, nous avons aussi réédité quelques documents anciens particulièrement peu connus du public aujourd'hui.

En guise de « cadre » pour une réflexion de nature plutôt musicologique, Jacques Amblard nous introduit, dans la première partie, aux œuvres récentes en portant par moments un regard rétroactif sur le passé, et en proposant une analyse du parcours de Dusapin depuis la fin du XXe siècle, notant que celui-ci « devenait un important compositeur d'opéra » avec *Medeamaterial* (1991), et discutant du « romantisme de texture » des années

1. Voir l'entretien très instructif avec Armand Angster dans « Rencontres et « émotions nouvelles » : Pascal Dusapin raconté par cinq collaborateurs », *Circuit* 29/1 (2019), p. 56-58. [<https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2019-v29-n1-circuit04543/>]. Dans le même volume, voir aussi, à propos de Françoise Kubler : Vincent RANALLO, « Chanter Dusapin : dialogues avec Françoise Kubler et Georg Nigl », p. 38-25. Voir aussi, dans le présent numéro de Musique en acte, la recension par Olivier Class du dernier CD Dusapin par l'Ensemble Accroche Note.

2010. Ce regard de connaisseur me semble très utile aujourd'hui pour mieux saisir les jalons récents de ce créateur, notamment autour de l'opéra et du piano.

Une deuxième partie de ce numéro concerne l'analyse d'œuvres ou les recherches sur l'interprétation. Nous rééditons ici un ancien essai du regretté André Riotte qui analysait, selon une démarche formaliste, *Inside* pour alto solo (1980) à partir des micro-événements et en visant le « code de représentation symbolique du langage ». Ce texte fut publié par la Villa Médicis à Rome au moment de la création de l'œuvre en 1981. Dans un registre différent, Chen Fan analyse *For O.* pour deux sopranos et deux clarinettes basses (1988, créé en 1989 au Festival Musica de Strasbourg) dont elle scrute particulièrement la relation entre musique et texte et les interactions entre voix et instruments. Organisatrice de la journée d'étude de 2029 et musicologue toujours intéressée par les répertoires contemporains, Marta Grabócz relève particulièrement certaines notions, concepts ou formulations du compositeur en relation avec les questions de forme et d'expression, en prenant comme exemple le Solo N°1 pour orchestre : *Go* (1992) ; elle souligne ainsi ce qui émergeait peut-être le plus dans la musique de cette période : la recherche d'expression et d'émotion pour l'auditeur. Mengqi Wang aborde le deuxième mouvement de *Beckett's Bones*, « When Forty Winters... », comme objet d'analyse ; elle compare les deux versions (puisqu'une première version de l'œuvre s'intitulait *Echo's bones*) sur la base des textes poétiques utilisés, puis s'intéresse à l'écriture vocale et à la fluidité de l'ensemble de la sonorité. Arthur Skoric quant à lui examine une « œuvre pérenne » de Pascal Dusapin intitulée *In Nomine Lucis*, commandée par le président Emmanuel Macron à l'occasion de la panthéonisation de Maurice Genevoix le 11 novembre 2020, une véritable sculpture sonore qui marque l'une des collaborations récentes du compositeur avec d'autres artistes, ici l'allemand Anselm Kiefer. Enfin, la pianiste Kotoko Matsuda porte le regard de l'interprète sur les *Etudes* pour piano, constatant que Dusapin « est étonnamment ouvert à la possibilité de laisser la propre interprétation du pianiste influencer sur le résultat musical. » Son essai, qui fait suite à une masterclass avec le compositeur et à une interprétation de l'*Etude* n°1 devant lui, examine plusieurs versions enregistrées, partition à l'appui, dans le but de souligner les pratiques récentes de l'interprétation pianistique d'œuvres contemporaines.

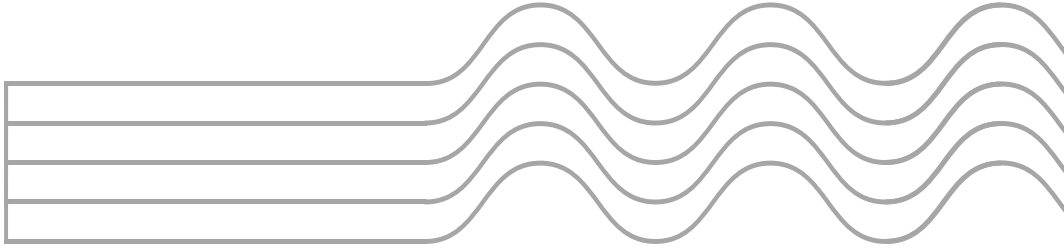
En plus d'un entretien récent avec deux saxophonistes à propos de l'adaptation pour saxophone de *Invece* (1992, pour violoncelle), la troisième partie de ce numéro regroupe plusieurs documents déjà publiés, mais peu connus du public, car anciens et diffusés dans des cadres assez spécifiques. Dans l'entretien de La Rochelle (mai 1980), Dusapin parle souvent de Xenakis et de son influence au début de sa carrière, et du contexte de l'époque ; une œuvre est traitée plus particulièrement : le trio à cordes *Musique fugitive*, qui fut créé deux mois plus tard à Aix-en-Provence. Le texte du compositeur écrit quelques années plus tard dans le cadre de la Villa Médicis de Rome (avril 1982) aborde d'une façon assez précise musicalement les deux pièces importantes du début de ces années 1980 : *Musique fugitive* et *Musique captive* (également de 1980, pour ensemble instrumental).

Une recension d'Oliver Class termine ce numéro à propos du CD monographique de l'Ensemble Accroche Note de 2020, c'est d'ailleurs l'occasion pour l'auteur de revenir sur une collaboration de près de quarante ans entre Dusapin et l'ensemble strasbourgeois, qui a donné lieu à trois enregistrements monographiques et à de nombreuses créations.

Pierre Michel

EDITORIAL

The Music of Pascal Dusapin: Current and Retrospective Views



Pascal Dusapin's music, along with other French composers of his generation (Philippe Fénélon, Philippe Manoury, Florence Baschet, Philippe Hurel, Philippe Schoeller and others), still calls for study and closer scrutiny from various points of view. A number of books (including those by Jacques Amblard and Olga Garbuz) and journal issues mentioned by the authors in this collection have already extensively examined his work. The development of his music, however, really deserves attention, not only for the quality of the works, some of which are detailed here, but also as a kind of bearer or marker of the changes that have taken place in western art music since the early 1980s, like Wolfgang Rihm in Germany, for instance. His works have been a landmark of the late twentieth and early twenty-first centuries, ranging from solo instrumental works to opera; they have often been premiered in Strasbourg, where the initiative for our one-day conference in 2019 originated, and have been commissioned by Strasbourg-based performers such as Armand Angster and Françoise Kubler (founders of the *Ensemble Accroche Note*)¹. Although this issue of *Music as Act* cannot cover all the topics or give a comprehensive overview of Dusapin's output, given that it is based on a brief one-day study session organised by the university and the GREAM research centre in conjunction with the Strasbourg Conservatoire, the articles in this issue will nevertheless provide a useful addition to existing publications, offering new insights and examining Dusapin's work from a much more up-to-date context. To give a true temporal perspective on his development, we have also republished a number of older texts that are not widely known today.

In the first section of this issue, Jacques Amblard provides a "framework" for a more musicological exploration of recent works, taking a retrospective look at the past and offering a survey of Dusapin's career since the end of the twentieth century, noting that he "became an important opera composer" with *Medeamaterial* (1991), and discussing the "textural romanticism" of the 2010s. It strikes us that this specialist perspective is

1. See the highly insightful interview with Armand Angster in « Rencontres et émotions nouvelles: Pascal Dusapin raconté par cinq collaborateurs », *Circuit* 29/1 (2019), p. 56-58. [<https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2019-v29-n1-circuit04543/>]. In the same volume, see also, in connection with Françoise Kubler: Vincent RANALLO, « Chanter Dusapin: dialogues avec Françoise Kubler et Georg Nigl », p. 25-38.

See also, in this issue of *Music in Act*, Olivier Class's review of the latest Dusapin CD by the Ensemble Accroche Note.

particularly useful today if we are to gain a better appreciation of this composer's recent artistic achievements, especially with regard to opera and the piano.

The second part of this issue concerns the analysis of works and research in performance practice. We republish here an earlier essay by the late André Riotte, who took a formalist approach to analysing *Inside* for solo viola (1980) that focused on micro-events and the "code of symbolic representation of language". This text was published by the *Villa Médicis* in Rome at the time of the work's premiere in 1981. In a different vein, Chen Fan analyses *For O.* for two sopranos and two bass clarinets (1988, premiered in 1989 at the *Festival Musica* in Strasbourg), examining in detail the relationship between music and text and the interactions between voices and instrument. Marta Grabócz, the organiser of the 2019 one-day seminar and a musicologist with a longstanding interest in contemporary repertoires, has highlighted certain notions, concepts and statements by the composer related to questions of form and expression, taking as an example *Solo No. 1* for orchestra: *Go* (1992); she emphasises what was perhaps most apparent in the music of this period: the search for expression and emotion for the listener. Mengqi Wang approaches the second movement of Beckett's *Bones*, "When Forty Winters...", as an object of analysis. She compares the two versions (since an early version of the work was entitled *Echo's bones*) on the basis of the poetic texts used, then focuses on the vocal writing and the fluidity of the overall sonority. Meanwhile, Arthur Skoric examines a "perennial work" by Pascal Dusapin entitled *In Nomine Lucis*, commissioned by President Emmanuel Macron to mark the pantheonisation of Maurice Genevoix on 11 November 2020, a veritable sound sculpture that marks one of the composer's recent collaborations with other artists, in this case the German Anselm Kiefer. Finally, pianist Kotoko Matsuda looks at the *Etudes* for piano from the point of view of the performer, noting that Dusapin "is surprisingly open to the possibility of letting the pianist's own interpretation influence the musical result". Her essay, drawing on a masterclass with the composer and a performance of *Etude No. 1* in his presence, examines several recorded versions, complete with score, in order to shed light on recent practices in the piano performances of contemporary works.

In addition to a recent interview with two saxophonists about the saxophone adaptation of *Invece* (1992, for cello), the third section of this issue brings together a number of documents that have already been published but are little known to the public because they date back a long time and were issued in rather specific contexts. In the La Rochelle interview (May 1980), Dusapin often talks about Xenakis and his influence at the start of his career, and about the context of the time; one work in particular is discussed: the String Trio *Musique fugitive*, which was premiered two months later in Aix-en-Provence. The composer's text, written a few years later for the Villa Médicis in Rome (April 1982), takes a fairly precise musical approach to the two major pieces of the early 1980s: *Musique fugitive* and *Musique captive* (also from 1980, for instrumental ensemble).

Oliver Class concludes this issue with a review of the *Ensemble Accroche Note's* 2020 compilation CD, an opportunity for the author to revisit the almost forty-year collaboration between Dusapin and the Strasbourg-based ensemble, which has given rise to three monograph recordings and numerous premieres.

Pierre Michel

Dusapin durant les années 2010 : quelles évolutions ?



1. De la parole au chant : le nouveau siècle

Plusieurs textes ont rapporté comment Dusapin, au siècle dernier, est passé d'un premier style à un second ¹. Le musicien a d'abord élaboré sa façon xénakienne, gorgée de violents trémolos, durant les années 1980. Puis cette manière s'est simplifiée, engendrant un second style au cours des années 1990. L'auditeur pouvait noter alors, au sein d'un langage atonal, en apparence imprévisible, car notamment ni sériel ni spectral, la contrainte d'ambitus souvent drastiquement restreints, voire de petits modes flous, également restreints, à quelques degrés (entre deux et cinq). Une idée était que ces petits modes (pas assez clairs ni dominants cependant pour que le style puisse être dit tonal ni même modal) s'inspiraient de ceux que certains linguistes avaient repérés dans l'intonation de la parole. Ce « modèle de nature » (le modèle de l'intonation), comme François-Bernard Mâche aurait pu l'appeler ², a permis à la musique de Dusapin, même instrumentale, de littéralement *parler* aux auditeurs.

Ceci engendra quelques succès. *Watt* (1994), salué largement, jusque par un Dutilleux ³ pourtant peu concerné par Dusapin jusqu'alors, était-il ainsi devenu le plus fameux concerto pour trombone de l'histoire ? C'est en tout cas notre avis. Par ailleurs ce style incantatoire servait logiquement la réinvention d'un théâtre lyrique. Dusapin devenait ainsi un important compositeur d'opéra. *Medeamaterial* (1991), opéra de chambre désormais bien connu, au moins des spécialistes de musique contemporaine, aurait été remonté, à l'automne 2020, plus de vingt-cinq fois de par le monde, selon le compositeur ⁴. Pour un opéra atonal, et compte tenu des goûts relativement conservateurs du public lyrique ⁵, c'est considérable ⁶.

1. Voir surtout Jacques AMBLARD, *Pascal Dusapin : l'intonation ou le secret*, Paris, mf, 2002, ou sa réédition modifiée, *Dusapin : le second style ou l'intonation*, Paris, mf, 2018.

2. C'est l'idée principale de son *Musique, mythe, nature*, Paris, Klincksieck, 1983. La musique contemporaine ne saurait avoir de valeur esthétique, selon l'auteur, quand elle s'éloignerait trop d'un tel modèle de nature.

3. Communication orale de Karol Beffa en novembre 1998, après un entretien entre ce dernier et Dutilleux.

4. Communication du compositeur, orale, en octobre 2020.

5. Adorno, dès 1962, se montrait pessimiste (plus encore que d'ordinaire) au sujet de la réception de toute nouvelle musique par le public des théâtres lyriques en général. Voir Theodor Wiesengrund ADORNO, *Introduction à la sociologie de la musique*, trad. Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps, 1994, p. 86.

6. C'est presque l'ordre de grandeur de la diffusion de *Trois sœurs* (1996-1997) d'Eötvös ou du *Grand macabre* (1974-1977) de Ligeti. On ne peut guère citer, à un niveau encore supérieur de diffusion (et toujours quant aux opéras atonaux), que les deux opéras de Berg, *Wozzeck* et *Lulu* (*Moïse et Aaron* de Schönberg dans une moindre mesure), et leur descendance allemande (néo-expressionniste) que seraient en quelque sorte *Les soldats* (1965) de Zimmermann et *Jakob Lenz* (1977-1978) de Rihm.

La plupart des opéras contemporains, en effet, sont créés puis peu – ou plus souvent jamais – reproduits. On peut prétendre ainsi que cette œuvre est devenue l'opéra atonal le plus joué de l'histoire de la musique française. Même *Saint François d'Assise* (1975-1983), du plus célèbre Messiaen, n'a fait l'objet que de dix productions différentes à ce jour. Certes l'œuvre est beaucoup plus chère : quatre fois plus longue, elle contient sept fois plus de chanteurs solistes et un très grand orchestre quand *Medeamaterial* se contente d'un seul rôle et d'un frêle orchestre à cordes à peine augmenté d'un orgue et d'un clavecin.

Dans un texte en anglais, il fut exposé ensuite comment Dusapin avait imaginé un troisième style, depuis le nouveau millénaire, et durant toutes les années 2000, voire jusqu'à nos jours ⁷. Cette nouvelle façon était déjà présente, en germe, dans le « Solo pour orchestre n°2 », *Extenso* (1994). L'ambitus, d'abord communément restreint – comme il se devait à l'époque – donc l'ambitus de la parole, s'y élargissait soudain, redevenant celui du chant. Dusapin semblait redécouvrir le chant selon ses propres modalités internes ayant exigé, finalement, dix-huit années de gestation ⁸.

Par ailleurs ce nouveau chant, devenant courant dans les années 2000 et notamment dans l'orchestre de l'opéra *Faustus* (2003-2004), était désormais plus favorable aux violons dans l'aigu, typiquement doublés au piccolo. Ces cordes résonantes redécouvraient ainsi un certain romantisme de texture, de son. Postmodernité obligeait ? Certes on pourrait même parler de néoromantisme, même au sein d'un langage demeurant atonal. Car à en croire Makis Solomos, la musique en général, au nouveau siècle, aurait définitivement laissé la place au son ⁹. Si le son de Dusapin était donc devenu romantique, ce qui n'eût pas surpris un Takemitsu ¹⁰, l'essentiel de Dusapin le fût ainsi devenu. Dusapin n'est certes pas devenu postmoderniste, car pas néotonal. Mais il semble au moins, comme son époque à nouveau plus hédoniste, et comme la plupart de ses collègues ¹¹, s'être permis un nouveau libre arbitre esthétique, désormais libéré du frein des anciennes avant-gardes (quasi disparues), permis par notre nouvelle « postmodernité ¹² ».

2. Approfondissement du romantisme de texture : un Dusapin allemand

Venons-en – enfin – au sujet du présent article. Quid des années 2010 ? On ne peut y repérer de nouveau virage net. Il y a surtout *continuation* de la troisième manière, celle des années 2000. Seule l'affirmation claire d'un Dusapin *artiste* (et non plus seulement musicien) y semble réellement nouvelle, saillante. On y reviendra plus loin.

7. Voir Jacques AMBLARD, « Pascal Dusapin's new lyrical style in *Faustus, the last night* », dans Lorna FITZSIMMONS et Charles MCKNIGHT (dir.), *The Oxford handbook of Faust in music*, New York, Oxford University Press, 2019, p. 449-458.

8. Entre 1976, date de la première œuvre du catalogue (*Souvenir du silence*), et 1994 (*Extenso*).

9. Voir Makis SOLOMOS, *De la musique au son*, Rennes, PUR, 2013.

10. Le Japonais notait dès les années 1990 : « Si je compare les diverses nouvelles tendances musicales qui apparaissent actuellement avec celles des années 50-60, il me semble qu'un sentiment romantique différent de celui des années 1950 et 1960 (pas forcément quelque chose comme le néo-romantisme) est en train de naître ». Voir Tōru TAKEMITSU, *Chosakushu*, tome V, Tokyo, Shinchosha, 2000, p. 162, traduit dans la thèse de Wataru MIYAKAWA, *L'écriture chez Toru Takemitsu : situation, héritage, culture*, Aix-Marseille I, 2009, p. 35-36.

11. Voir à ce sujet Jacques AMBLARD, « La musique des années 2000 et l'obsession de la fusion », dans Sylvie COÉLLIER et Jacques AMBLARD (dir.), *L'art des années 2000. Quelles émergences ?*, Aix-en-Provence, PUP, 2012, p. 37-48.

12. Judith Lochhead notait, en 2002, que le terme « postmoderne » était de plus en plus employé pour qualifier l'époque du nouveau millénaire. Voir Judith LOCHHEAD, introduction à Judith LOCHHEAD et Joseph AUNER, *Postmodern Music/Postmodern Thought*, New York, Routledge, 2002, p. 4.

Mais quant à la musique elle-même, c'est d'abord la licence du son romantique, des cordes, de l'écho, de l'orchestre abyssal, qui s'installe plus en profondeur. Elle engendre d'abord logiquement *Aufgang* (2011), un Concerto pour violon vite diffusé, plus immédiatement repéré (car plus emblématique de la manière du nouveau millénaire justement) que ne le fut jamais le plus modeste concertino *Quad* (1996), pour violon et orchestre à cordes, à l'effectif déjà lyrique mais encore en porte-à-faux, en quelque sorte, avec le second style du musicien, style parlant plus que chantant. Le fait qu'*Aufgang* soit créé par le célèbre violoniste Renaud Capuçon ne suffira donc pas à expliquer son succès. Il y a là comme une adéquation entre genre et style du nouveau Dusapin. C'est un peu comme lorsque le romantique Mendelssohn trouvait un acmé (au moins quant à sa réception) dans son propre *Concerto pour violon* en mi mineur, opus 64 (1822).

L'année suivante, *Jetzt genau !* (2012), concertino pour piano et ensemble, assoit encore un effectif en quelque sorte romantisant – on y reviendra dans le titre suivant. Remarquons d'abord qu'entre cette œuvre et *Aufgang*, il y a un autre rapport : des titres en allemand. Ce salut langagier n'est pas seulement celui d'un musicien lorrain, proche de l'Allemagne, dont la mère n'a appris le français qu'à l'âge de 20 ans. C'est aussi l'appel d'un pays devenu nettement favorable à sa musique depuis les années 2000. Ce n'est pas en France, mais au Staatsoper de Berlin que *Faustus* (2003-2004) fut créé le 21 janvier 2006. Mieux, *Reverso* (2005-2006) « solo pour orchestre n° 6 », donc progéniture directe d'*Extenso* (« solo n° 2 » cité ci-dessus) émanait d'une commande du festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence mais aussi des prestigieux Berliner Philharmoniker, qui ont créé l'œuvre au Grand Théâtre de Provence en juillet 2007. Mais l'Allemagne, pays désormais favorable au musicien, pays chef de file de l'Europe (et pays où les excellents orchestres sont légion), où il semble donc certes crucial de s'implanter, l'Allemagne, enfin et surtout, ne fut-elle pas le creuset privilégié du romantisme ?

3. Un essor tardif du piano

Les années 2010 sont aussi celles, selon la même logique, d'un envol du répertoire de piano. Si cet essor semble tardif, c'est pour plusieurs raisons. Le premier style de Dusapin, xénakien, microtonal, ne pouvait s'encombrer d'un instrument tempéré en demi-tons. On ne pouvait pas assez s'y montrer incantatoire, parlant, *glissant*. L'instrument le plus polyphonique de l'histoire (avec l'orgue sans doute, sans parler des nouveaux synthétiseurs qui ont pris sa suite) y semblait inutile si l'on cherchait non pas les instruments harmoniques mais mélodiques par excellence, littéralement *univoques* comme l'est la voix parlée d'un locuteur. C'était aussi l'influence de Varèse, très importante, aussi cruciale que celle de Xenakis pour le jeune Dusapin. Varèse avait simplement déclaré à ses élèves : « oublions le piano ¹³ » ! Dusapin partait donc de l'anti-romantisme tout moderniste de Varèse pour finalement s'avouer, peu à peu, et dialectiquement, qu'il préférerait presque l'inverse : un néoromantisme (postmoderne ou non).

Ainsi, l'auteur de *La melancholia* (1991), homme imposant, aux cheveux invariablement longs depuis sa jeunesse, qui avait souvent, symptomatiquement, porté des habits noirs évoquant ainsi, peu ou prou, de romantiques redingotes, semblait accoucher

13. Michel RIGONI, « Fantaisie, Fugue et Variations sur *Musique fugitive* pour trio à cordes », *Les cahiers du C.I.R.E.M.* 12-13 (1989), p. 22.

de lui-même : un compositeur toujours moderniste mais rationalisé, « customisé ¹⁴ » par notre postmodernité incontournable, donc au fond un « être romantique » aux yeux d'une société marchandisée et ainsi sans cesse plus simplificatrice car désormais calquée (jusque dans sa « culture ») sur le modèle généralisé du marketing ¹⁵. Tant mieux d'ailleurs si cet accouchement naturel, « logique », avait lieu. Car au-delà de la postmodernité, c'est aussi ce que « l'an 2000 » et un certain néoromantisme « cosmique », corrélé, réclamait sans doute en partie ¹⁶. Hal Foster ne protesterait peut-être pas si l'on appliquait l'idée de son ouvrage de 2002, *Design and crime*, à Dusapin ¹⁷. Notre musicien n'était-il pas resté un moderniste mais judicieusement drapé désormais dans un *design* romantique, à l'heure impitoyable, sauvagement mondialisée, où le *design* fût devenu un genre de communication nécessaire, voire incontournable, en tant qu'*emballage* désormais consubstantiel non seulement à tout produit mais même à tout artiste, pour peu que ces deux derniers substantifs pussent encore se distinguer ?

Que Dusapin, avec le temps, donc si l'on veut en « s'embourgeoisant », en soit venu au piano, instrument « bourgeois » par excellence, roi du premier romantisme (celui des pianistes Schumann, Liszt, Chopin), avait sans doute d'autres raisons. Autour de 2000, donc quand le musicien avait 45 ans, et une renommée déjà bien assise, au moins en France, il semblait incontournable que les nombreux pianistes du milieu musical parisien, dont certains d'ailleurs amis, lui réclament des œuvres. Vanessa Wagner fut ainsi l'une des premières pianistes complices, fidèles créatrices du musicien. Dusapin avait sans doute aussi remarqué l'importance qu'avaient prise les *Études pour piano* de Ligeti (1985-2001), vite respectées par le milieu pianistique international. Ses propres sept *Études* (1998-2001) furent ainsi composées lors du tournant vers son troisième style « romantique », donc autour de 2000. Auparavant, Dusapin n'avait guère daigné – ou osé – écrire une quelconque partie de piano qu'en celle du *Trio Rombach*, d'ailleurs seulement en 1997. Le premier Concerto pour piano, *A quia* (2002), d'ailleurs créé en Allemagne ¹⁸, devait suivre immédiatement les Études.

Mais les années 2000 ne virent pas fleurir le répertoire de piano loin au-delà. Il fallut surtout attendre *O Mensch !*, donc 2008-9, pour qu'un cycle de véritables *Lieder* (voix de baryton et piano) d'ailleurs sur des textes allemands (des poèmes de Nietzsche) ne vienne orner, plus « romantiquement encore », le catalogue du musicien aux habits sombres. C'est alors comme une libération pour le piano de Dusapin. Jaillissent chronologiquement le précité *Jetzt Genau!*, concertino pour piano et six instruments (2012), *Beckett's bones* pour soprano, clarinette en *la* et piano (2013), *By the Way* pour clarinette et piano (2014), *Slackline* pour violoncelle et piano (2015), *Next piece* pour piano (2016), *Did it again* pour piano (2016), *Forma fluens* pour violon et piano (2018). L'écriture pianistique y semble émancipée, réinventée au-delà de l'écriture contrainte (dans l'ambitus de la parole) qui enchaînait encore le premier concerto *A quia* (2002). Dusapin retrouve des effectifs plus

14. Cette idée est développée à la fin de Jacques AMBLARD, « Postmodernismes », dans Nicoals DONIN et Laurent FENEYROU (dir.), *Théories de la composition musicale au xx^e siècle*, vol. 2, Lyon, Symétrie, 2013, p. 1439-1441.

15. Il n'est qu'à citer le titre de l'ouvrage de John Seabrook : *Nobrow [indistinction]. The marketing of culture. The culture of marketing*, New York, Knopf, 2000.

16. Peu avant 2000, même l'hyper moderniste Boulez se repermettait une résonance abyssale dans son *Anthèmes 2* (1997). Voir plus généralement le chapitre « Percées néoromantiques » de l'ouvrage Jacques AMBLARD, *Vingt regards sur Messiaen*, Aix-en-Provence, PUP, 2015, p. 93 et suivantes.

17. Voir Hal FOSTER, *Design and crime*, New York, Verso, 2003.

18. À Bonn le 7 septembre 2002, lors des *Beethovenfeste*. Voir les remarques ci-dessus concernant l'Allemagne comme creuset important d'une inspiration néoromantique.

que classiques : historiquement et littéralement bourgeois, ceux de la musique de chambre du XIX^e siècle (faite à la mesure des salons de la bourgeoisie où le piano trônait), typiquement dans le genre de la sonate (« pour » tels deux instruments, à l'époque encore surtout violon ou violoncelle et... piano).

4. La clarinette encore

Le fait que Dusapin réunit alors communément (à deux reprises) piano et clarinette (dans *Beckett's bones* et *By the way*) semble un plus subtil adoubement pour l'instrument romantique.

En effet, durant toute sa carrière à partir de 1980 et ses *Trois Instantanés* (musique de scène pour deux clarinettes et trois violoncelles), Dusapin a fait de la clarinette (parfois clarinette basse) un double, vivifiant régulièrement son catalogue, dans non moins de 19 œuvres, solistes, de chambre, dans le concertino *Aria* (1991) ou le premier opéra, *Roméo & Juliette* (1985-1988) où un clarinetiste commente l'action sur scène.

Armand Angster, complice de toujours, fut souvent le créateur de ces œuvres dont on peut se demander quelle fut sa part d'invention de la partition, chaque fois, tant le résultat semble invariablement incarné, « naturel » (oiseleur), bref de grandes réussites, comme si Dusapin lui-même était clarinetiste. Pour le piano des années 2010, et mieux encore – si l'on veut – que de jouer soliste, le fait de donner couramment la réplique à cette vive clarinette, haut personnage, semble donc une adoption, une réelle *intégration* intime, désormais, au monde de Dusapin.

5. Essor de la harpe et diphonies écartelées

On interrogeait Dusapin en 2006 : « quel instrument n'employez-vous pas ? » Réponse : « la harpe ¹⁹ » ! Mais cette aporie instrumentale fut comblée entre-temps. Certes la harpe fut d'abord longtemps crainte – sinon boudée – pour les mêmes raisons que le piano et d'ailleurs plus longtemps que lui en tant qu'instrument moins courant. La harpe est « hélas » tempérée en demi-tons et trop harmonique, pas assez *orale*, très peu « intonationniste » quand la clarinette, par exemple, l'est au contraire suprêmement.

Comme si cet « aveu de lacune », en 2006, avait immédiatement réclamé une solution, cette harpe apparut alors dans l'orchestre de l'opéra *Passion* (2006-8). Mais c'est dans le concerto pour violon *Aufgang* (2011), précité, que son rôle devient réellement important : non seulement soliste mais le disputant dès les premières mesures au violon solo, cliquetant de façon poétique (telle la lyre du poète), pseudo improvisée, comme velléitaire, comme si elle figurait une harpe éolienne mue non à son gré mais à celui du vent. Ces deux compagnons, globalement dans l'aigu, sont complétés « en grand écart » par les cordes graves.

Cette sorte de « contrepoint monstrueux », naïf à dessein, diphonie écartelée entre registre très grave et très aigu, semble ici clarifiée (bientôt encore davantage dans l'opéra *Penthesilea*) par le style mûr de ces années 2010. Il s'agit d'une dialectique caricaturale,

19 Pascal DUSAPIN, « "Oui, radieux ! M'arrêter de façon radieuse". Entretien avec Jacques Amblard », dans Omer CORLAIX (dir.), *Incidences... Pierre Boulez*, Paris, mf, 2006, p. 127.

crue, entre l'ange et le monstre (sans doute *en* Dusapin), déjà présente lors du dialogue entre piccolo et trombone dans le grave à la fin de *Watt* (1994).

La harpe reprend ce même rôle poétique, initiateur-éolien, velléitaire, aux premières mesures de *Penthesilea* (2011-2013), là encore aiguë et en contrepoint terrible avec trois contrebasses à cinq cordes et d'ailleurs sur la corde grave²⁰. Cette harpe est ici archaïsante, balbutiante. Elle pose donc un peu à la lyre d'Orphée, ou d'Apollon, mais comme maniée par un plus grossier Vulcain. Ces archaïsmes ont toujours été du goût de notre compositeur, éternel parangon, tel un Moussorgski, d'une musique autodidacte et vraie, « brute ».

Dusapin comprend donc tardivement comment annexer cet instrument *aussi*. On pourrait y voir encore un symptôme supplémentaire de ce « néoromantisme » sonore. Mais le son-harpe n'est plus ici ce qu'on entendait dans les langoureux néo-médiévismes du XIX^e siècle, quand harpe et cordes engendraient cet alliage instrumental évocateur de sérénade nocturne, donc évocateur d'amour, tissage qu'on entendait avantagement jusqu'à dans l'*Adagietto* de la Cinquième symphonie (1901-1902) de Mahler, voire les ballets de Prokofiev à partir de *Roméo et Juliette* (1936). Non, cette harpe à la Dusapin, ne vient pas avec les violons en tenue, mais seule. Ce n'est plus une « harpe d'amour ». Une poésie éolienne est néanmoins instillée. On verra d'ailleurs que le vent, cet éternel compagnon des poètes notamment romantiques, ces errants éoliens jusque dans le « vent mauvais²¹ », est un partenaire privilégié des années 2010, comme une inspiration populaire enfin révélée.

6. Dusapin déjà au Panthéon

L'apogée du son romantique en tant que résonance, profondeur de champ, écho, sera cependant atteint juste après les années 2010, dans la « sculpture sonore » nommée *In nomine lucis*.

Des chœurs brefs, *a capella*, sonnent parfois au sein du Panthéon depuis le 12 novembre 2020, lendemain de l'entrée en ce lieu de Maurice Genevoix, écrivain-soldat blessé en 1915, et à l'occasion du centenaire de l'inhumation du soldat inconnu sous l'Arc de Triomphe. Ces salves sonores, deux ou trois fois par heure, sourdent comme des sanglots brefs du sépulcre lui-même. Elles durent chacune entre une minute trente et quatre minutes. Le musicien a conçu quatorze de ces éléments choraux. Un élément, par exemple, ne convoque que des chanteuses, un autre que des chanteurs, etc. Ces briques élémentaires sont superposables. On entendra ainsi l'une ou l'autre de leurs nombreuses combinaisons possibles, grave ou aiguë, épaisse ou fine, brique seule ou deux ou trois superposées, ou l'ensemble des dix-sept choristes (cinq sopranes, quatre altos, quatre ténors, quatre basses).

Dusapin a imaginé ce sonore « Rubik's Cube²² », selon ses mots, pour « respiritualiser le Panthéon », idée approuvée par le président Emmanuel Macron, à l'initiative du projet²³.

20. Elles jouent d'abord *ré* sous la portée (clé de *fa*). L'oreille entend ceci donc une octave encore en dessous... C'est l'équivalent du *ré* le plus grave du piano (une quarte seulement au-dessus de sa note la plus grave, son *la* sépulcral).

21. Extrait de la célèbre *Chanson d'automne*, elle-même extraite des *Poèmes saturniens* (publiés à compte d'auteur en 1866).

22. Communication du compositeur, orale, en septembre 2020.

23. Ce président de la république a été jusqu'à convoquer le compositeur à L'Élysée pour lui faire cette commande en personne.

Il fallait un retour, retrouver une tradition²⁴. D'où les chœurs en latin *a cappella*, selon les préconisations musico-religieuses, très anciennes, fondatrices, du philosophe Boèce (480-524), contemporain de Clovis, ou plus récemment dans la lignée de *Granum sinapsis* (1992-1997) et du « requiem » *Umbrae mortis* (1997)²⁵, sans oublier le plus ancien *Lux aeterna* (1966) de Ligeti, qui avait déjà engendré une telle « spiritualité cosmique » (notamment par son utilisation deux ans plus tard dans *2001, l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick).

Dusapin concentre ici quelque angélisme « sacré laïque²⁶ ». On perçoit aussi, désormais, selon notre nouvelle sensibilité environnementale, une écologie sonore, surtout si, comme le disait John Cage, « la musique c'est l'écologie²⁷ ». La voix pure (*a capella*) ne semble-t-elle pas, finalement, cet instrument « bio » car biologique et même vivant ? Les voix ici sont d'ailleurs non seulement seules mais libres de tout filtre (et de tout « transhumanisme électronique » par conséquent...), comme elles l'eussent été couramment – filtrées, dénaturées, enfin méconnaissables – à l'Ircam, durant ces quelques années 1980 plus tranquillement scientistes.

Les morts semblent murmurer faiblement. C'est surtout le cas quand certains éléments choraux, très graves, précisément sépulcraux, tiennent seuls leurs basses profondes. Mais surtout ces chœurs purs *résonnent* comme jamais. Un apogée d'écho est trouvé. Ils sont écrits en valeurs longues, *lentes*, pour sonner *loin* sans confusion dans l'immense croix grecque en trois dimensions qu'est le Panthéon. Au-delà du seul son romantique, on retrouve une transcendance plus ancienne associée à l'écho – il est temps de le remarquer – corrélée depuis tant de siècles à l'acoustique d'église. C'est avec cette profondeur de champ que Stravinsky, surtout après 1914, avait rompu, préférant les timbres secs. Il allait ainsi contre tout « chantage sentimental », selon les mots du jeune Cocteau de 1918²⁸. Mais Dusapin, comme son temps, n'est donc plus seulement un stravinskien moderniste. Il s'ouvre décidément à la résonance, à l'adorable écho. Or il y aurait là davantage encore qu'une implication néoromantique : le retour vers une certaine ontologie sonore. Jean-Luc Nancy voit en la résonance un mystère aussi vertigineux que la caverne de Platon, où l'écho naît d'ailleurs : « la possibilité du sens » viendrait en effet tout bonnement, selon le philosophe, « avec la possibilité d'un écho ou d'un renvoi du son à soi en soi²⁹ ».

7. Le duo Dusapin-Coduys

Une des nouveautés des années 2010 est que Dusapin n'y est plus autant ce compositeur solitaire. Cette solitude, au départ, était celle d'un musicien quasi autodidacte, sans

24. Le jeudi 29 octobre 2020, trois fidèles sont tués au couteau à la Basilique niçoise Notre-Dame de l'Assomption. Le gouvernement réaffirme alors, dans les médias, l'importance de la « laïcité républicaine ». Le président Macron insiste pour que la création de la sculpture sonore, le 11 novembre suivant, soit adossée à cette proclamation laïque. C'est finalement l'idée d'une « spiritualité laïque » qui devra naître du projet initial de Dusapin de « respiritualiser le Panthéon ».

25. Ces deux œuvres de Dusapin sont historiquement liées à Laurence Equilbey, et à son chœur Accentus, alors à ses tout débuts à la fin des années 1990. C'est encore ce chœur qui enregistra les briques élémentaires nécessaires à la sculpture sonore du Panthéon.

26. Voir note 24.

27. Voir John CAGE, *For the birds* (entretien avec Daniel Charles), Boston/Londres, Marion Boyars, 1981, p. 229.

28. Voir Jean COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, Stock, 1979, p. 47.

29. Jean-Luc NANCY, « Être à l'écoute », dans Peter SZENDY (dir.), *L'Écoute*, Paris, L'Harmattan/Ircam-Centre Pompidou, 2000, p. 299.

« corps³⁰ », sans anciens camarades du Conservatoire (puisque n'ayant pas fréquenté les classes de composition du Conservatoire), ni de l'Ircam dont il n'a pas davantage été jeune stagiaire comme la plupart des compositeurs français depuis les années 1980 et la génération post-spectrale³¹.

Or, désormais, dès que Dusapin a affaire à l'électronique musicale, il est désormais puissamment secondé par l'excellent Thierry Coduys, artiste expert en informatique musicale, ancien collaborateur de Boulez et assistant de Berio dans les dernières années de l'Italien (donc jusqu'en 2003). L'œuvre du Panthéon est, selon une fraction non négligeable, aussi celle de Coduys, selon nous et Makis Solomos³², au moins dans sa mise en œuvre spatiale et donc ainsi sa résonance si cruciale. À trente-et-un mètres de hauteur, huit haut-parleurs plongent vers l'assistance. Cinquante-quatre autres, à dix-huit mètres de haut, l'encerclent latéralement. Au sol, huit autres se consacrent à la seule lecture, très lente, espacée, par les acteurs Florence Darel (compagne de Dusapin) et Xavier Gallais, de près de quinze mille noms de morts pour la France durant la Grande Guerre (1914-1918). Les trente-quatre minutes de chœurs composées initialement sont échantillonnées, espacées, combinées de façon diverse, et à la fin sont susceptibles d'engendrer près de *dix ans* d'œuvre non répétitive, expose fièrement Coduys.

Au siècle dernier, l'électronique n'était que peu l'affaire de Dusapin. Il semblait que cet humble autodidacte fût encore trop impressionné par cette possibilité d'écriture des partitions pour s'intéresser à autre chose. Outre quelques voix enregistrées sur CD dans « l'opératorio » *La melancholia* (1991), et surtout son travail ponctuel, à l'Ircam, avec Tom Mays, pour l'opéra *To be sung* (1992-1993), le musicien n'a guère, par la suite, intégré de bande (ou plutôt de CD désormais) que dans l'opéra *Perelà* (2001). Si les œuvres scéniques furent ainsi les seules rares occasions de s'ouvrir à l'acousmatique, c'est probablement qu'elles procèdent de cet art total (donc convoquant *per se* toutes les transdisciplinarités) dont on a commencé à parler concernant Wagner. Si Dusapin n'a pas jusqu'à l'idée, comme Stockhausen dans son méga opéra *Licht* (1977-2003), d'intégrer des parfums dans ses spectacles, il imagine donc au moins – parfois – une composante acousmatique dans son propre théâtre lyrique. Ce n'est pas le cas dans *Faustus* (2003-2004). L'électronique revient dans *Passion* (2008). C'est à cette occasion³³ que Coduys et Dusapin travaillent pour la première fois ensemble. L'amitié avec ce dernier vient vite. Comme Dusapin, Coduys est un sympathique autodidacte performant, sans le bac (mais avec un C.A.P. de pâtissier), sportif (grand coureur de fond), de verbe et de style décontracté sinon populaire³⁴, donc

30. L'exception académique : ces deux années où Dusapin est pensionnaire de la Villa Médicis à Rome (1981-1983), creuset de rencontres fructueuses, ici interdisciplinaires.

31. Notamment Marc-André Dalbavie, Philippe Hurel, Michael Jarrell, Magnus Lindberg, Denis Cohen, Kaija Saariaho.

32. Pour reprendre l'idée de Solomos (voir note 9), si le son a remplacé la musique, alors le magistral mixage et la mise en espace de Coduys deviennent plus qu'un habillage : un accouchement de l'œuvre. C'est ainsi que le rôle de Coduys est selon nous celui d'un producteur exécutif, en quelque sorte, ou d'une sorte d'orchestrateur électronique, davantage que celui d'un seul assistant.

33. Ou à l'occasion de leur travail au Grand Palais, la même année, adossé à l'œuvre de Richard Serra. On y vient plus loin.

34. En mai 2019, dans les sous-sols de l'Ircam, on a pu observer Dusapin et Coduys travailler avec acharnement sur *Lullaby experience*, devant un vaste écran d'ordinateur affichant, dans un beau vert lumineux, science-fictionnel, les nombreuses pistes d'un enregistrement hyper polyphonique (celui du public chantant ses berceuses personnelles). Coduys, un petit anneau à l'oreille, s'y montrait aussi compétent et efficace mais aussi sympathique et abordable qu'un ingénieur du son de l'univers pop. Par ailleurs il montrait une autorité esthétique d'artiste (et non pas seulement d'assistant), affirmant par exemple, une fois, à propos d'un passage qui ne le satisfaisait pas : « je ne suis toujours pas convaincu ». Il semblait donc en quelque sorte se sentir responsable de l'œuvre autant que Dusapin. Il paraissait atteindre finalement au statut de ce

dans le style informel apprécié par Dusapin qui, jeune homme, goûtait déjà en Xenakis un « musicien pauvre »³⁵.

Après *Passion*, et notamment durant toutes les années 2010, jusqu'à l'apogée de la sculpture pérenne au Panthéon (2020), Coduys et Dusapin affermissent leur complicité industrielle. Ils retravaillent ensemble dans l'opéra suivant, *Penthesilea* (2011-2013). Si la scène 11 est si terrible – on y reviendra – c'est aussi grâce aux sons électroniques continus, souffle sombre, vent noir. Voilà encore la populaire (ancienne, déjà romantique) poésie du vent, ici vraiment « vent mauvais » au sens de Verlaine³⁶, vent empoisonné. Cette acousmatique est encadrée par les diphonies monstrueuses, déjà évoquées, écartelées ici entre contrebasson sépulcral et angélisme des cordes/piccolo dans le suraigu. Elle assure désormais *électroniquement* la résonance.

Car Coduys aime l'écho au moins autant que Dusapin. C'est lui qui, en le remixant en temps réel, avait donné au chef-d'œuvre *Capt-actions* (2005), œuvre issue d'une collaboration entre divers artistes et Ivan Fedele, sa dimension cosmique visionnaire, en octroyant souvent au quatuor + accordéon une sidérante résonance intersidérale.

Dans *Macbeth underworld*, l'opéra suivant (2019), Dusapin revient cependant à son vieil univers : acoustique pur. Il va jusqu'à spécifier sur la partition qu'on manie de vraies branches dans les coulisses pour évoquer les bruits de la forêt³⁷. De réels « siffleurs d'oiseaux sur scène »³⁸ sont également mandés plutôt que des chants d'oiseaux échantillonnés. Écologie, poésie sonore ? Voilà un retour symptomatique, sociétal, quand on songe que Respighi, à une époque toute autre – moderniste, scientiste, futuriste – soit un siècle auparavant, souhaitait au contraire intégrer un chant de rossignol *enregistré* (sur rouleau de cire) dans le troisième mouvement de ses *Pini di Roma* (1924). Mais ce n'est pas désavouer Coduys. Les deux compères se retrouvent pour d'autres projets. Depuis leur rencontre, on remarque que l'acousmatique en Dusapin n'est justement plus cantonnée au seul genre opéra. Une idée est que l'amitié avec Coduys aurait nettement encouragé voire libéré la veine acousmatique – ou même plus généralement interdisciplinaire – en Dusapin.

8. Des percussions horribles : ré-incursions de néo-expressionnisme

On parlait de longueur, de longueur sonore. Dusapin développe, paradoxalement, en même temps, l'inverse, certaines percussions à la sécheresse inédite, quand nécessaire, et encore pour les besoins ponctuels du théâtre lyrique.

Dans *Penthesilea*, il spécifie quant au choix du sistre : « j'aimerais un instrument vraiment archaïque avec une sonorité de galets, de coquillages, de fer »³⁹... ». La scène 11, pour revenir à sa noirceur suprême, dévoile un Dusapin sonoriste, d'une crudité inédite, effectivement archaïsante, avec ses sistres et toms étranges, son terrible cymbalum dans

qu'on nomme dans l'univers du cinéma ou de la pop un « producteur exécutif ». C'est notamment pourquoi on souligne autant son importance à propos du Dusapin de ces dix dernières années.

35. DUSAPIN, « "Oui, radieux ! M'arrêter de façon radieuse". Entretien avec Jacques Amblard », p. 125.

36. Voir note 21.

37. Voir « Note sur les bruits de la forêt », dans Pascal DUSAPIN, *Macbeth underworld*, Paris, Salabert, 2019, quatrième page non numérotée (précédent la numérotation de la partition).

38. Voir « Note concernant les chants d'oiseaux », dans DUSAPIN, *Macbeth underworld*, cinquième page précédant les pages numérotées.

39. Pascal DUSAPIN, *Penthesilea*, Paris, Salabert, 2014, quatrième page dans la partie initiale précédant la numérotation.

le grave (on retrouve alors notre résonance mais sous un jour sépulcral)⁴⁰. Un univers de cruauté ancienne convoque son arsenal d'accessoires crus, dont ces « cymbales cloutées » demandées sur la partition⁴¹, parmi d'autres rogues curiosités percussives : tout varésien qu'il fut toujours, jamais Dusapin n'aura tant développé les percussions. Ou ce dernier se souvient-il des percussions métalliques de Xenakis, notamment dans *Oresteïa* (1966) ?

C'est que l'enjeu est de taille. Dusapin cherche une nouvelle meurtrière mythologique, *sublime*, aggravée par quelque crue relecture germanique⁴², comme pour recouvrer la Medea de *Medeamaterial* (1991) et... son succès ? Penthésilée, autre sanguinaire antique, semble pire encore que la Médée meurtrière de ses enfants pour punir leur père (Jason) de l'avoir répudiée. Penthésilée personnifie la définition du sublime selon Burke : l'« horreur délicate⁴³ ». Car le texte de Kleist y fait de ce personnage, reine des amazones peu centrale dans l'*Iliade*, la meurtrière à l'arc – à la place de Pâris – et même la dépeceuse et dévoreuse d'Achille, qu'elle aime – pourtant ? – passionnément.

Dusapin, dans sa maturité, semble ainsi regarder l'opéra contemporain comme, dans le meilleur des cas, un éternel retour, si possible toujours amélioré, en fait *empiré*, retour vers l'expressionnisme aigu des opéras de Berg, et notamment de *Lulu* (1935) dont l'héroïne, rappelons-le, finit éviscérée par Jack l'éventreur. Ou même encore au préalable, et selon une progression continue, depuis *Carmen* (1875) de Bizet, puis *Salomé* (1905) et *Elektra* (1908-1909) de Strauss, voire *Turandot* (1924) de Puccini (princesse indirectement coupeuse de têtes), il semble que le xx^e siècle ait souvent cherché à exemplifier ce sublime burkien, celui d'une féminité « délicieusement horrible » et ainsi choquante, ce choc devenant enfin choc esthétique : allégorie de la musique, exactement libre de toute morale, déjà selon Kierkegaard⁴⁴.

Et l'opéra suivant, *Macbeth underworld* (1919), ne fait qu'enfoncer ce clou sanglant en magnifiant la folie meurtrière d'une Lady Macbeth.

9. Postmodernité et fusion : le Dusapin artiste

Penthesilea commence cependant par une berceuse. L'emprunt à la chanson se développe dans *Macbeth underworld*, qui marie chant atonal et évidence tonale, celle de quelque folklore anglo-saxon imaginaire. Jamais au préalable Dusapin n'a osé de tels emprunts tonals si ouvertement postmodernes.

La fusion postmoderne est aussi celle du Shakespeare des débuts (le premier opéra *Roméo & Juliette*) avec les noirceurs de *Faustus* et de nos tueuses mythologiques.

40. On retrouve ainsi l'écho cauchemardesque d'*Imaginary landscape I* de Cage (1939), où l'Américain semble manier une baguette de fer directement sur les cordes graves du piano.

41. Voir note précédente.

42. *Medeamaterial* met en musique la pièce d'Heiner Müller (1982) et *Penthesilea* celle de Kleist (1808). Quelles que soient les époques de ces drames, l'allemand théâtral, quand associé à des livrets horribles, semble aussi évocateur de l'expressionnisme viennois si crucial pour l'opéra du xx^e siècle, celui de Berg. Il semble alors peut-être à Dusapin qu'une vérité opératique naisse aisément d'une crudité germanique.

43. Edmund BURKE, *A philosophical enquiry into the origins of our ideas of the sublime and beautiful*, New York, Penguin Classics, 1998, p. 24.

44. Cette liberté pour le philosophe est celle du personnage Don Giovanni de Mozart, esprit tellurique, pureté sans morale, « génialité érotico-sensuelle » et en fait allégorie de la musique. Voir Søren KIERKEGAARD, *Ou bien... ou bien...*, Paris, Gallimard, 1943, p. 54.

La postmodernité est encore dans le développement, çà et là, d'un aspect régressif et hautement séducteur, le thème de l'enfance, très à la mode depuis le nouveau millénaire, dans une société désenchantée mais ludique – la nôtre ⁴⁵. La partie de harpe qui inaugure *Penthesilea* est indiquée « comme un chant d'enfant ». Quant aux régressions plus nettes encore de l'œuvre interactive *Lullaby experience* (2019), nous y revenons ci-dessous.

Car terminons par le plus important peut-être. Logiquement Coduys, l'artiste sonore ⁴⁶, accompagne aussi la mutation principale des années 2010 : celle de l'émergence du Dusapin *artiste*. La synthèse postmoderne voit certes large : même entre les arts. Depuis toujours Dusapin, bon dessinateur, calligraphe apprécié des éditions Salabert, bibliophile, frère d'un architecte, a montré une sensibilité interdisciplinaire. Mais cette dernière ne se révèle plus officiellement que de nos jours.

Dans l'installation *Promenade* (2008), au Grand Palais, des infrasons résonnent sur les gigantesques masses métallurgiques de l'artiste américain Richard Serra. Ils sont imaginés par Dusapin et mis en œuvre par Coduys. Voilà l'une de leurs premières collaborations.

Mille plateaux (2014) surtout, encore orchestrée par Coduys, est une installation plus spécifiquement dédiée au monde intérieur de Dusapin. Elle expose soixante-six de ses croquis, diagrammes de composition oniriques, associés à des enregistrements de vents du monde entier. Voilà encore notre *continuité* sonore, éolienne, romantique, poétique, à la Verlaine, ici à l'état pour ainsi dire natif, *révélé*.

Lullaby experience (2019), cité ci-dessus pour son aspect régressif, a demandé la participation d'un public en ligne, au gré d'une « appli ». Chacun y fredonnait les berceuses de son enfance. Puis Coduys et Dusapin se sont livrés à une recomposition, une superposition polyphonique par ordinateur, à l'Ircam. Suivait une scénographie, partiellement chorégraphiée, d'ailleurs enfantine à dessein. L'ensemble, fusionnel, aboutissait à une sorte d'installation-performance-œuvre ouverte.

Jamais Dusapin ne s'y était montré si éclectique sans doute, tel un quasi-Heiner Goebbels. Peut-être une confiance en soi nouvelle, celle d'un musicien symptomatiquement invité à l'Élysée en 2020 ⁴⁷, permettait ce relatif retrait, ce décrochage du compositeur de sa vieille table de travail. L'éternelle image de l'autodidacte solitaire, écrivant passionnément, ou plutôt ingénument ses hautes partitions dans son atelier, au stylo à plume noire, à la manière des ancêtres admirés, semble désormais, peu à peu, en voie d'obsolescence.

Paris, 28 février 2021.

45. Vois à ce sujet Jacques AMBLARD, *Micromusique et ludismes régressifs depuis 2000*, Aix-en-Provence, PUP, 2017.

46. Depuis que l'artiste suisse Christian Marclay a inventé le « turn-tablisme » dans les années 1970, donc avant le Hip-Hop, les ingénieurs du son et autres DJ remixeurs de haut vol prétendent parfois au statut « d'artiste » (sonore). C'est le cas d'Erikm (qui remixera en temps réel du Varèse et du Grisey à la Cité de la musique en 2006, avec l'Ensemble Intercontemporain). Ce dernier nous a informé qu'il ne préférerait pas qu'on le dise simple « DJ ». L'improvisateur Otomo Yoshihide, de même, apparaît souvent lors de ses performances avec un chapeau rappelant celui de Joseph Beuys davantage encore que ceux des Blues Brothers. Ce statut d'artiste sonore semble en tout cas largement mérité dans le cas de Coduys, inventeur fécond et protéiforme. Le fait que ce dernier fut présent à – et indissociable de – la création de *Capt-actions* (précité) au printemps 2005 au Théâtre de Malakoff nous semble symptomatique, tant cette œuvre transdisciplinaire nous a semblé considérable, à nos yeux la première réellement nouvelle du nouveau millénaire. Coduys semble étrangement – souvent – présent quand quelque chose d'important survient dans le milieu de la musique actuelle.

47. Voir note 23.

Bibliographie

- ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Introduction à la sociologie de la musique*, trad. Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps, 1994. [Einleitung in die Musiksoziologie : zwölf theoretische Vorlesungen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1962.]
- AMBLARD, Jacques, *Pascal Dusapin : l'intonation ou le secret*, Paris, mf, 2002.
- AMBLARD, Jacques, « La musique des années 2000 et l'obsession de la fusion », dans Sylvie COÉLLIER et Jacques AMBLARD (dir.), *L'art des années 2000. Quelles émergences ?*, Aix-en-Provence, PUP, 2012, p. 37-48.
- AMBLARD, Jacques, « Postmodernismes », dans Nicolas DONIN et Laurent FENEYROU (dir.), *Théories de la composition musicale au ^{xx} siècle*, vol. 2, Lyon, Symétrie, 2013, p. 1407-1444.
- AMBLARD, Jacques, *Vingt regards sur Messiaen*, Aix-en-Provence, PUP, 2015.
- AMBLARD, Jacques, et Emmanuelle AYMÈS, *Micromusique et ludismes régressifs depuis 2000*, Aix-en-Provence, PUP, 2017.
- AMBLARD, Jacques, *Dusapin : le second style ou l'intonation*, Paris, mf, 2018.
- AMBLARD, Jacques, « Pascal Dusapin's new lyrical style in *Faustus, the last night* », dans Lorna FITZSIMMONS et Charles MCKNIGHT (dir.), *The Oxford handbook of Faust in music*, New York, Oxford University Press, 2019, p. 449-458.
- BURKE, Edmund, *A philosophical enquiry into the origins of our ideas of the sublime and beautiful*, New York, Penguin Classics, 1998.
- CAGE, John, *For the birds* (entretien avec Daniel Charles), Boston/Londres, Marion Boyars, 1981.
- COCTEAU, Jean, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, Stock, 1979.
- DUSAPIN, Pascal, « "Oui, radieux ! M'arrêter de façon radieuse". Entretien avec Jacques Amblard », dans Omer CORLAIX (dir.), *Incidences... Pierre Boulez*, Paris, mf, 2006, p. 123-132.
- GARBUZ, Olga, *Pascal Dusapin : mythe, algorithme, palimpseste*, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2017.
- KIERKEGAARD, Søren, *Ou bien... ou bien...*, trad. M. H. Guignot, F. et O. Prior, Paris, Gallimard, 1943. [Enten – Eller, Copenhagen, « Victor Eremita » (Reitzel), 1843.]
- LOCHHEAD, Judith, introduction à Judith LOCHHEAD et Joseph AUNER (dir.), *Postmodern Music/Postmodern Thought*, New York, Routledge, 2002, p. 1-12.
- MÂCHE, François-Bernard, *Musique, mythe, nature*, Paris, Klincksieck, 1983.
- MIYAKAWA, Wataru, *L'écriture chez Toru Takemitsu : situation, héritage, culture*, thèse de doctorat, sous la direction de François Decarsin, Aix-Marseille I, 2009.
- NANCY, Jean-Luc, « Être à l'écoute », dans Peter SZENDY, *L'Écoute*, Paris, L'Harmattan/Ircam-Centre Pompidou, 2000, p. 223-283.
- RIGONI, Michel, « Fantaisie, Fugue et Variations sur *Musique fugitive* pour trio à cordes », *Les cahiers du C.I.R.E.M.* 12-13 (1989), p. 21-52.
- SEABROOK, John, *Nobrow: the marketing of culture, the culture of marketing*, New York, Knopf, 2000.
- SOLOMOS, Makis, *De la musique au son*, Rennes, PUR, 2013.
- TAKEMITSU, Tôru, *Chosakushu*, tome V, Tokyo, Shinchosha, 2000.
- Collectif (douze articles), *Pascal Dusapin : la parallaxe des voix*, Circuit 29/1 (2019).

Titre de l'article – Article Title

Dusapin durant les années 2010 : quelles évolutions ?

Dusapin in the 2010s: what Developments?

Résumé – Abstract

Dusapin est connu pour sa première manière incantatoire, littéralement « parlante », culminant dans le concerto pour trombone *Watt* (1994). Or, depuis le XXI^e siècle, le compositeur semble avoir changé son fusil d'épaule. Il a développé un son plus long, « romantique ». Il a mis en valeur les cordes, le piano. Ces nouvelles tendances se sont confirmées durant les années 2010. Par ailleurs, le musicien y a davantage eu recours à l'acousmatique. Ces années, en effet, furent aussi celles de nouvelles collaborations, notamment avec l'artiste sonore Thierry Coduys. Enfin, Dusapin s'y est révélé artiste multimédia.

Dusapin is best known for his early incantatory, literally 'speaking' style, culminating in the Watt Trombone Concerto (1994). Since the 21st century, however, the composer seems to have changed his tune. He has developed a longer, 'romantic' sound. He has emphasised the strings and the piano. These new trends were confirmed in the 2010s. The musician also made greater use of acousmatics. These years also saw new collaborations, notably with the sound artist Thierry Coduys. Finally, Dusapin revealed himself to be a multimedia artist.

Auteur – Author

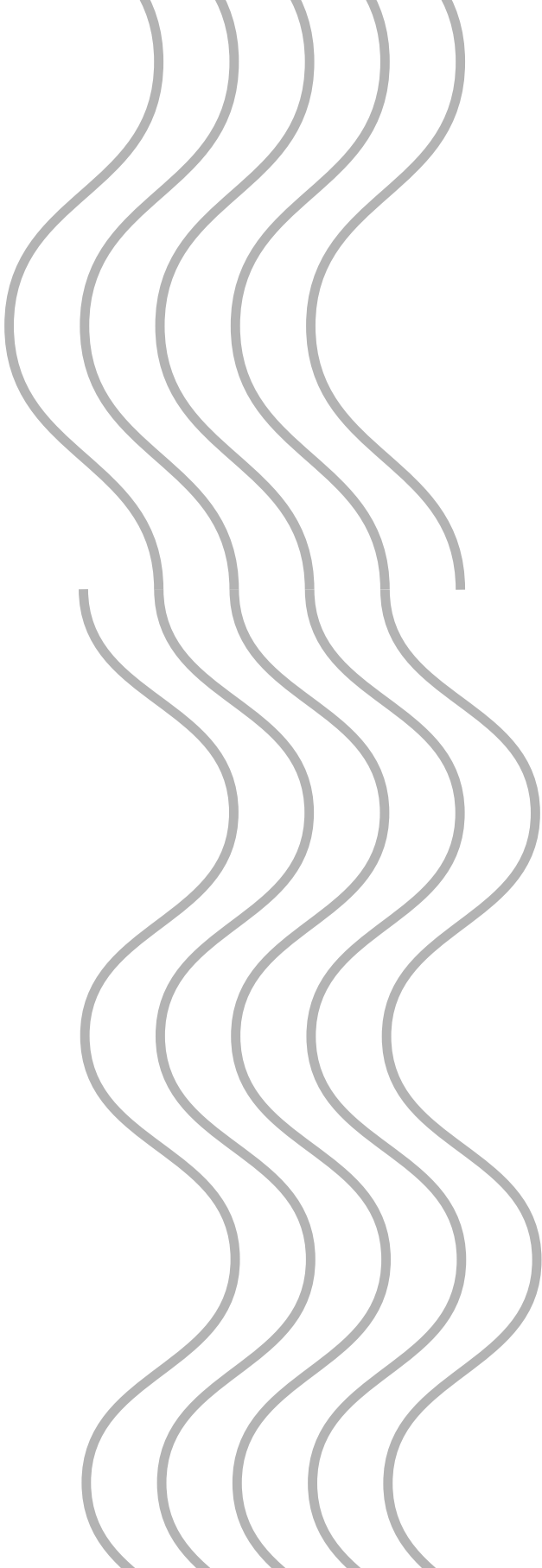
Jacques Amblard, musicologue, agrégé, maître de conférences HDR à l'Université de Provence-Côte d'Azur, a publié plusieurs ouvrages, comme *Pascal Dusapin : l'intonation ou le secret* (mf, 2002), *Dusapin : le second style ou l'intonation* (mf, 2018), *Vingt regards sur Messiaen* (PUP, 2015), *Micromusique et ludismes régressifs depuis 2000* (PUP, 2017), un roman didactique (*L'harmonie expliquée aux enfants*, mf, 2006), ainsi que quatre autres romans hantés par des questions musicales. Il a conçu une émission hebdomadaire sur France Culture (*Méli-mélodies*, 1999/2000), donné deux conférences au Collège de France (2007). Outre de nombreux programmes de concerts et autres textes de vulgarisation, il a publié une soixantaine d'articles scientifiques en plusieurs langues, concernant, pour la plupart, des questions d'esthétique musicale contemporaines.

Jacques Amblard, musicologist, agrégé, lecturer at the University of Provence-Côte d'Azur, has published several books, including Pascal Dusapin: l'intonation ou le secret (mf, 2002), Dusapin: le second style ou l'intonation (mf, 2018), Vingt regards sur Messiaen (PUP, 2015), Micromusique et ludismes régressifs depuis 2000 (PUP, 2017), a didactic novel (L'harmonie expliquée aux enfants, mf, 2006), and four other novels haunted by musical issues. He has produced a weekly programme on France Culture (Méli-mélodies, 1999/2000) and given two lectures at the Collège de France (2007). In addition to numerous concert programmes and other popular texts, he has published some sixty scientific articles in several languages, most of them on contemporary musical aesthetics.

Mots clés – Keywords

Dusapin - Romantisme - Piano - Coduys - Artiste

Dusapin - Romanticism - Piano - Coduys - Artist



André Riotte

Vers un langage descriptif des micro-particules sonores : Réflexions à propos d'*Inside*



Cet article a été publié pour la première fois dans les *Actes de la semaine de musique contemporaine*, Villa Medici, Rome, 19-26 juin 1982, Académie de France à Rome et Radio France, p. 26-31, avec l'aimable autorisation du Festival de la Rochelle. La mise en forme des propos a été volontairement conservée, conformément aux souhaits des ayants droit d'André Riotte.

Il serait aberrant d'exprimer quoi que ce soit de définitif sur une œuvre musicale non éclosée ; et son éclosion, c'est l'audition directe, a fortiori lorsqu'il s'agit, comme pour « *INSIDE* » d'un langage qui se veut « non-procédural », d'un langage de l'échappée et de la fuite.

Or, la réalité concrète d'« *INSIDE* » me reste à découvrir ; de plus, une analyse digne de ce nom de la partition est une entreprise de longue haleine. Je me bornerai donc pour l'instant à situer les problèmes soulevés par un texte tel que celui-ci.

La première question qu'on pourrait se poser est l'intérêt ou même la justification de l'analyse d'une partition, qui n'est qu'une transcription codée d'intentions et non l'objet sonore lui-même, dans la diversité de ses actualisations¹. Mais si l'on veut cerner l'objet, son symbolisme établi par le compositeur est la seule voie de passage obligée entre lui et sa production différée, la seule trace objective permanente d'un geste hautement subjectif, la cristallisation d'un organisme vivant. Le seul fait que cette cristallisation soit possible et voulue par celui qui conçoit l'organisme justifie donc que l'on y fixe son attention.

Encore faut-il définir ce que l'on y cherche ; dans le cas présent, si l'on pense au souci de certains chercheurs comme Gilbert Dalmasso de cerner une formalisation du style improvisé, ou comme Claude Cadoz, de réaliser un « instrument » informatique intermédiaire entre conception et interprétation, apte à répondre fonctionnellement à une dynamique instantanée du son — réservée jusqu'à présent aux recherches des limites instrumentales proches de l'improvisation — toute délimitation formelle de ces frontières pourra contribuer à cette approche.

Ce n'est pas par hasard que les pièces pour soliste trouvent aujourd'hui un regain de faveur auprès des jeunes compositeurs. Le besoin d'aller aux limites de l'instrument et de l'instrumentiste — celui de Ferneyhough s'accompagnant par exemple d'une volonté de placer le soliste dans une situation saturée d'inflation de données (voir « *UNITY CAPSULE* ») — rejoint toujours la poursuite de l'instant, de l'irréversibilité du temps au niveau des microstructures qu'il est utile d'explorer à l'échelle des

1. « La carte n'est pas le territoire », assertion fameuse de Korzibski devenue lieu commun.

André Riote, cordes or
 (a) = 80
 = 160

capacités individuelles, et l'on retrouve cette préoccupation dans l'écriture d'« INSIDE ».

Qu'il s'agisse d'une esthétique du mouvant, de l'instable, des confins, d'un refus de toute rhétorique, me semble peu discutable. Et pourtant la volonté de séduction reste toujours sous-jacente. La séduction étant une stratégie des apparences (Baudrillard), je serais tenté de reconstruire cette stratégie, dans l'espoir toujours détrompé de faire à mon tour école de séduction. Mais c'est l'économie libidinale qui prime dans son établissement (D. Avron) ; le droit à la versatilité, à l'inconséquence fait partie des règles, moins au niveau macroscopique. Et cette énergie suscitera des fonctionnements propres étrangers à toute logique.

« Il s'agit en somme de concevoir un système dont les éléments sont liés entre eux précisément par l'absence de tout lien, et j'entends par là toute lien naturel, logique ou significatif [...], un ensemble de pures singularités » écrit Leclair².

Je puis donc aborder ma démarche formaliste avec insouciance : si je détecte une logique, elle sera superficielle,

pelliculaire, même lorsqu'elle semble régner tout au long du discours, comme chez J. S. Bach.

Et pourtant, ce réseau idéal de « pures singularités », s'il ne relève d'aucune causalité perceptible, n'est pas non plus le produit d'un mécanisme aléatoire, d'un hasard permanent, d'une absence. Et c'est justement cette marge qu'il importe de cerner avec les moyens du bord.

Pour aborder un texte tel qu'« INSIDE », quelques remarques préliminaires — même évidentes — s'imposent. Puisqu'il s'agit, semble-t-il, de redonner la primauté au son, de l'animer à l'intérieur (inside) de lui-même, de le rendre perpétuellement mobile, fugace, évanescent, on conçoit la nécessité d'éliminer le vibrato, qui deviendra l'un des paramètres du langage. On notera aussi l'emploi généralisé des micro-mouvements (glissandi dont l'ambitus commence au huitième de ton), du trémolo et de la batterie parfois combinés. Enfin la diversification des timbres internes à l'instrument est poussée jusqu'à l'autonomie des cordes (sourdines individuelles pour les cordes 1

2. Leclair « La réalité du désir » ; in « Sexualité Humaine (ed. Aubier), cité par D. Avron : « L'Appareil Musical ».

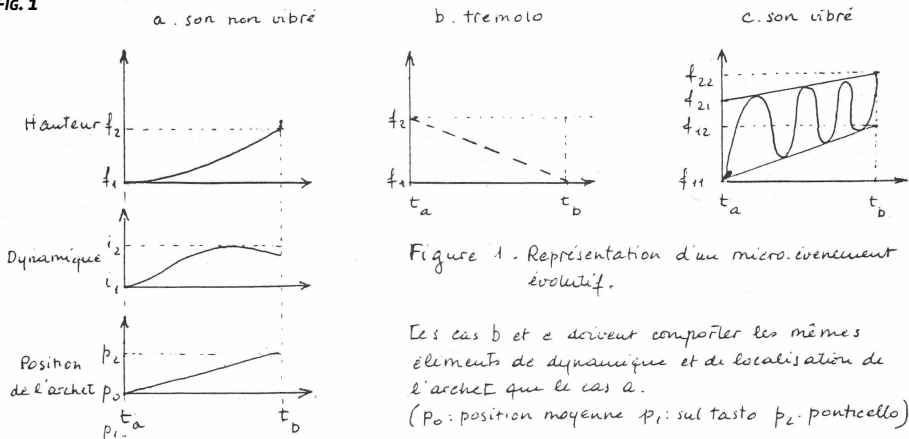
Pascal Dusapin : « Musique Captive » p. 12 (Éditions Salabert).

et 3 dans le mouvement 2). Toute approche analytique commence, malgré les dangers de schématisation, par un inventaire des événements, dans la mesure où on peut les délimiter. Dans le cas présent, il s'agit de micro-événements énergétiques et non de continuum ; l'approche du continu, une

des préoccupations utopiques³ les plus présentes dans les mentalités musicales contemporaines, se fait donc ici à l'intérieur de l'objet et non à celui de la séquence comme c'est l'usage courant par exemple chez Iannis Xenakis.

3. L'utopie évidente réside dans l'inaccessibilité de la totalité du réel par la « fenêtre » des sens, même à l'intérieur de leur plage de réception.

FIG. 1



Il faudra donc d'abord établir, pour les besoins purement descriptifs, une représentation des variétés d'événements employés qui soit au moins en mesure de tenir compte de cette caractéristique.

Idealement, une description graphique devrait comporter au moins 3 courbes paramétriques en corrélation : la courbe hauteur, la courbe dynamique et la courbe timbre (Fig. 1), le microévénement le plus général (dans le cas présent) étant le son vibré « épais » (Fig. 1 c).

De plus, étant donné la volonté de diversification des cordes, chacune d'elles devrait être distinguée dans la représentation.

La lourdeur d'une telle description exclut à l'évidence toute manipulation analytique dépassant le stade de l'événement lui-même.

En particulier, le son vibré devrait comporter la courbe d'oscillation entre

fréquences instantanées, qui n'est pas spécifiée par la partition.

On établira donc une approximation de cette description quasi-exhaustive, qui devrait comporter 4 fois 3 courbes, en les synthétisant de la manière suivante :

- En abscisse, longueurs proportionnelles au temps.

- En ordonnées, longueurs proportionnelles au logarithme des fréquences, avec pour unité de mesure le quart de ton (dont le huitième de ton, utilisé sporadiquement, sera une subdivision). Pour le mouvement 1 par exemple, la tessiture étant de 50 demi-tons, on aura une échelle de 100 unités.

Sur ce graphique, chaque micro-événement sera symbolisé par un rectangle indiquant ses limites, s'il s'agit d'un son glissé non vibré ou d'un trémolo, et par un quadrilatère ombré s'il s'agit d'un son vibré (Fig. 2).

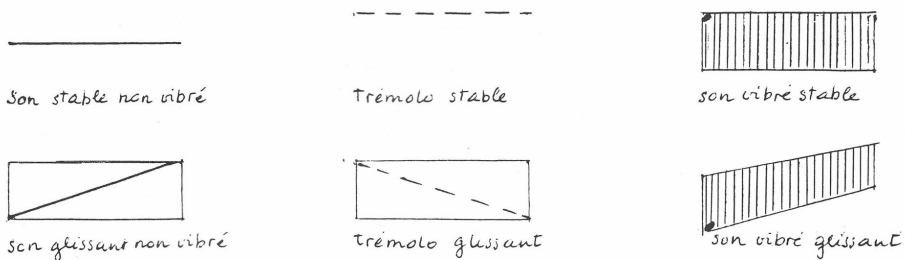


Figure 2. Symbolisation des micro-événements stables et évolutifs

Pour distinguer les cordes utilisées sans multiplier les graphiques, on emploiera un code de couleurs.

La dynamique, qui n'est qu'une relation d'ordre strict, restera indiquée comme sur la partition ; la localisation de

l'archet sera indiquée sur un seul graphique de mêmes abscisses et d'ordonnées distinctes. On donne en fig. 3 un aperçu de cette représentation pour le début du mouvement 1.



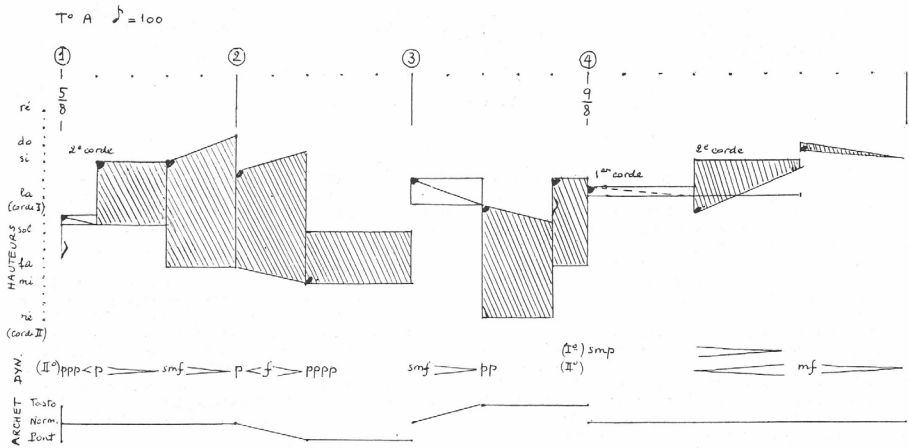


Figure 3. Représentation graphique des quatre premières mesures de 'Inside' (mouvement 1)

$$f' = \frac{\Delta f}{\Delta t} = \frac{f_2 - f_1}{t_b - t_a}$$

On voit que la représentation symbolique des événements devient bi-dimensionnelle. En fait, il s'agit de passer de la symbolisation du quadruple traditionnel $N = (t, d, f, i)$ dans lequel N est la note, t la date de début, d la durée, f la fréquence et i l'intensité à un quintuple dont chaque élément sera maintenant un couple: $E = (T, F_1, F_2, I_1, P)$ dans lequel T (t, d) représentera la situation temporelle (date et durée):

- $F_1 (f_{11}, f_{12})$ la limite inférieure de l'évolution en fréquence (f_{11} fréquence de départ, f_{12} fréquence d'arrivée),
- $F_2 (f_{21}, f_{22})$ la limite supérieure de l'évolution en fréquence,
- $I (I_a, I_b)$ les limites d'intensité,
- $P (P_a, P_b)$ la situation de l'archet (valable seulement pour les instruments à cordes).

On voit ainsi que pour les 4 derniers couples s'intorduit, outre la notion de position, celle de dérivée moyenne. Par exemple, on pourrait représenter la hauteur

d'un son non vibré par sa fréquence de départ f_1 et la pente

$$f' = \frac{\Delta f}{\Delta t} = \frac{f_2 - f_1}{t_b - t_a}$$

assimilable à une dérivée si l'on fait l'hypothèse d'une variation de fréquence constante.

Un tel formalisme permettra de distinguer, au premier coup d'oeil, par sa représentation graphique, les 3 classes principales d'événements:

- le son stable non vibré et sa sous-classe de trémolo stable,
- le son glissant non vibré et sa sous-classe le trémolo glissant,
- le son stable vibré (2 fréquences-limites),
- le son glissant vibré, qu'on peut organiser à son tour en 3 sous-classes: (Fig. 4) une limite stable, deux limites croissantes (ou décroissantes), deux limites divergentes.

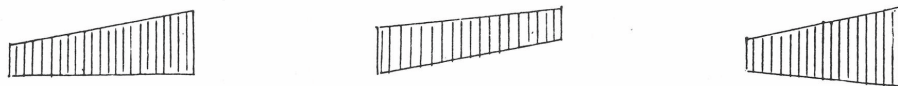


Figure 4. Les 3 sous-classes du son glissant vibré

En distinguant de plus dans chaque sous-classe le niveau de la note d'attaque (supérieur ou inférieur) et pour les 2 premières l'orientation montante ou descendante, on disposera déjà d'un outil qualitatif important de dégagement des structururations possibles du texte et d'association des micro-événements. On pourra également utiliser si nécessaire une mesure quantitative de leur taux d'occupation de l'espace (surface des zones hachurées) et de leur mobilité (moyenne des pentes) pour une durée donnée).

L'important restera de considérer la répartition énergétique des particules sonores, leurs articulations en rameaux successifs (mon hypothèse étant que ce langage fait référence à un petit nombre de concepts moteurs donc chaque actualisation relève d'une transformation différente pour plusieurs de ses aspects). Les sous-ensembles flous pourront y aider.

En fait, dans cette première réflexion, la simple définition du code de représentation symbolique du langage l'emporte sur l'approche analytique. Seule

la visualisation de cette représentation en permettra l'exercice effectif.

On pourrait lancer quelques sarcasmes à propos de la complexité de l'appareil. Mais c'est le langage même qui l'exige surtout si l'on veut travailler dans l'optique d'un transcodage informatique ultérieur. Ne perdons pas de vue la démarche du calcul analogique, qui permet la résolution expérimentale de systèmes différentiels dont la résolution formelle est impossible dans le cas général.

Et dans l'optique de la synthèse d'un déroulement de particules sonores exclusivement spécifiques à son propos, on peut imaginer, à un stade encore plus ambitieux, la substitution des couples F par des fonctions mathématiques répertoriées (cônes, équations différentielles linéaires) aptes à décrire des mélismes évolutifs toujours variés à partir d'un formalisme rigoureux. Analyse-synthèse, ambiguïté dialectique permanente dans la concrétisation de nos projets musicaux.

Nous ne sommes donc qu'au seuil d'« INSIDE » ; mais la porte est entr'ouverte.

Bruxelles, mai 1981

Titre de l'article – Article Title

Vers un langage descriptif des micro-particules sonores :
Réflexions à propos d'*Inside*

*Towards a Descriptive Language of Sound Micro-Particles:
Thoughts on Inside*

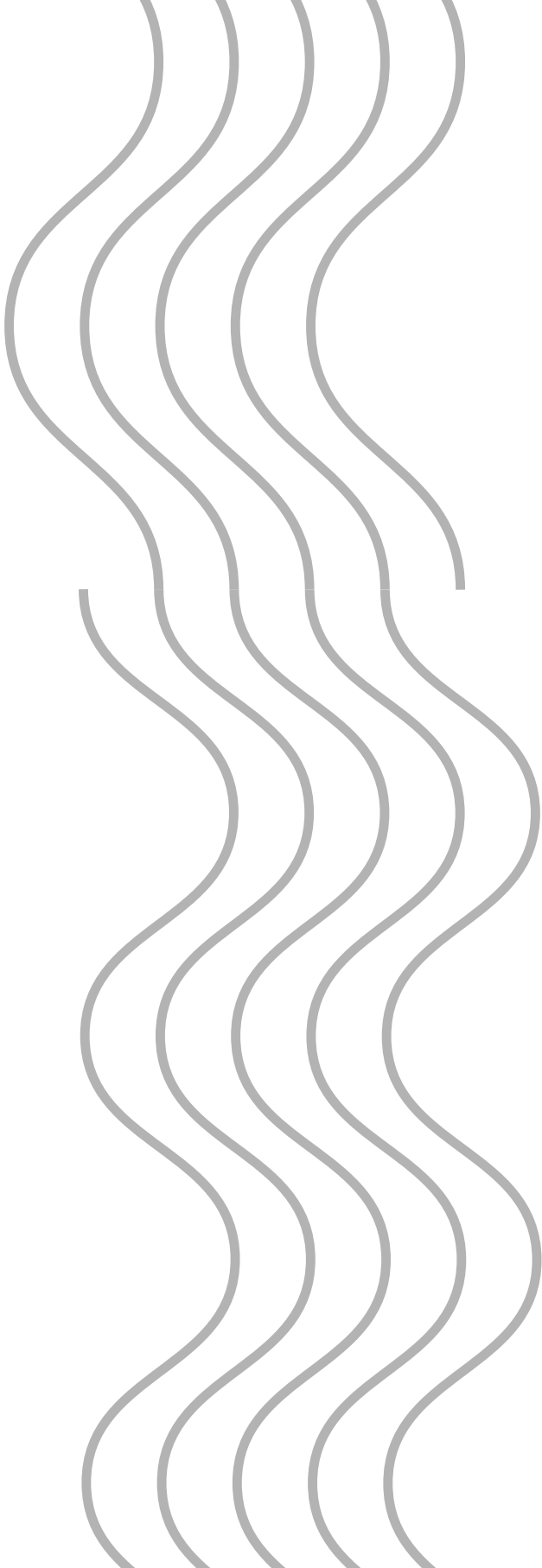
Auteur – Author

Après un cursus scientifique, André Riotte devint ingénieur et entama une carrière dans le domaine de l'informatique (1952-1982). Pianiste de formation, il étudia parallèlement la composition, notamment auprès d'Arthur Honegger (1952) et André Jolivet, ainsi que l'analyse avec Jean Barraqué (1956-1959). Après ses études, il s'établit successivement en Italie puis en Belgique, où il réalisa quarante émissions sur la musique contemporaine à la Radio Télévision belge. Enfin, il retourna en France, participa au CEMAMu de Iannis Xenakis et aux travaux sur l'ordinateur 4X de l'Ircam. Il enseigna la formalisation mathématique de la musique à l'Université de Paris VIII puis à l'Ircam, dans le cadre de la formation doctorale en musique et musicologie du XXe siècle, et intervint également dans le cursus de composition en informatique musicale. Conférencier, il fut aussi membre du comité rédactionnel de la revue *Analyse musicale* puis rédacteur en chef de la revue *Musurgia* (1994-2001). Compositeur découvrant et développant les ponts entre musique et mathématiques, André Riotte s'orienta vers une esthétique sérielle dans les années soixante-dix, avant de se fonder sur les techniques du calcul électronique. Parmi ses publications nous pouvons citer *La cage aux chiffres* (1948), *Dualités* (1963), *Anamorphoses* (1977), *La bibliothèque de Babel* (1985), *Palinodie* (1991), *Météorites et ses métamorphoses* (2001), *Minimales* (2008) et *Marcello* (2009).

*After studying science, André Riotte became an engineer and began a career in computing (1952-1982). Trained as a pianist, he also studied composition, notably with Arthur Honegger (1952) and André Jolivet, and analysis with Jean Barraqué (1956-1959). After his studies, he moved to Italy and then Belgium, where he made forty broadcasts on contemporary music for Radio Télévision Belge. Finally, he returned to France and took part in Iannis Xenakis's CEMAMu and work on the 4X computer at Ircam. He taught the mathematical formalisation of music at the University of Paris VIII and then at Ircam, as part of the doctoral course in twentieth-century music and musicology, and was also involved in the computer music composition course. A lecturer, he was also a member of the editorial board of the journal *Analyse musicale* and editor-in-chief of the journal *Musurgia* (1994-2001). A composer who discovered and developed bridges between music and mathematics, André Riotte moved towards a serial aesthetic in the 1970s, before turning to electronic computing techniques. His works include *La cage aux chiffres* (1948), *Dualités* (1963), *Anamorphoses* (1977), *La bibliothèque de Babel* (1985), *Palinodie* (1991), *Météorites et ses métamorphoses* (2001), *Minimales* (2008), and *Marcello* (2009).*

Mots clés – Keywords

Alto solo - Micro-particules sonores - Démarches formalistes - Timbres - Description graphique
Viola solo - Sound micro-particles - Formalist approaches - Timbres - Graphic description



Chen Fan

Texte et texture : les jeux d'interaction entre voix et instruments dans *For O.* de Pascal Dusapin



Ces « petites musiques » si légères, si libres et quelquefois d'apparence anodine sont pour moi d'une importance vitale. Elles recentrent la pensée, l'aèrent, l'affranchissent des pesanteurs grammaticales et formelles nécessaires à tout projet de format plus ambitieux ¹.

Pascal Dusapin

Introduction

Dans la carrière de Pascal Dusapin, les opéras et les grandes œuvres orchestrales sont ponctués de petites œuvres de chambre, qu'il a mentionnées plusieurs fois comme des « satellites ». Toutes ces œuvres s'imbriquent les unes et les autres dans son univers musical et occupent toutes une place également importante.

Achevé à New York en 1988, *For O.* a été créé en 1989 au festival Musica de Strasbourg, par l'ensemble Accroche Note. Cette œuvre fut la première après son opéra *Roméo et Juliette* (en neuf numéros, 1985 -1988), et Dusapin la dédia à Olivier Cadiot, l'auteur du livret de cet opéra.

Pendant la période de leur collaboration pour cet opéra, les deux artistes ont vécu et travaillé ensemble dans les ateliers de l'Impasse Gaudélet à Paris. D'une certaine manière, *For O.* est un hommage à cette collaboration très proche et une forme de remerciement à Cadiot. Ainsi, la musique propose surtout un travail sur l'idée du double, comme d'« une relation entre jumelles et jumeaux », pour citer les membres de l'ensemble Accroche Note ². Cela renvoie immédiatement à l'effectif musical pour deux sopranos et deux clarinettes basses de *For O.*. Déjà, la relation entre le texte et la musique, qui nous préoccupe, apparaît de manière intéressante.

À ce sujet, on retrouve dans ses œuvres vocales précédentes ce travail des divers niveaux d'interprétation du texte de l'œuvre musicale via la pratique de différents traitements de voix, comme le compositeur avait déjà pu l'explorer. Particulièrement, cela ressort de ses collaborations avec Cadiot, notamment dans la pièce soliste vocale

1. Livret du CD Pascal DUSAPIN, *Musiques solistes II*, Ensemble Accroche Note, ACCORD, CJX7495, 2009, p. 3.

2. Communication personnelle de Françoise Kubler et Armand Angster, le 20 septembre 2022.

*Il-li-ko*³ (1987) ou encore dans les pièces vocales avec petits ensembles que sont *Mimi* (1986-1987) et *Anacoluthe* (1987).

Dans *For O.*, qui sera au cœur de notre analyse, le compositeur se confronte à un texte préexistant. Comment envisage-t-il la relation entre musique et texte, voire entre deux textes (pour deux sopranos) ? Le présent article se propose d'étudier, d'une part, la façon dont Dusapin s'approprie un texte en l'adaptant à son projet, d'autre part, les interactions qu'il met en place, sur le plan musical, entre texte et voix, entre voix et instruments.

1. Le choix du texte

Comme il le confirme dans le livret du disque⁴, Dusapin est fasciné depuis longtemps par la littérature élisabéthaine – on peut l'observer avec certaines œuvres voisines, par exemple *So Full of Shapes is Fancy* pour soprano et clarinette basse de 1990, dont le texte est extrait de *Twelfth Night* (1602) de Shakespeare. *For O.* témoigne par ailleurs du penchant du compositeur pour ce que Jacques Amblard nomme le « culte de la consonne⁵ », particulièrement présent dans ses œuvres vocales, notamment celles avec des textes en anglais.

For O. s'appuie sur un poème issu du recueil de sonnets *Delia* de Samuel Daniel (1562-1619). Après son premier ouvrage imprimé, *The Worthy Tract of Paulus Iovius* (1585), traduction anglaise du *Dialogo dell'impresa militari et amorose* (1555) de Paolo Giovi (1483-1552), Daniel publie *Delia*, qu'il dédie à la comtesse de Pembroke, dont la première édition date de 1592.

À propos de la figure féminine de Delia, un résumé de Janet G. Scott explique cet archétype bien connu chez les pétrarquistes :

[...] le titre de Delia, selon Maiberger et Lee, est dû à la Dédie de Maurice Scève. Après des recherches attentives, nous n'avons trouvé aucune traduction ni imitation de cet auteur chez Daniel. Il est possible que le poète anglais ait vu ou entendu parler de la Dédie qui, malgré son obscurité, fut assez célèbre au XIV^e siècle. Nous avons cependant déjà fait remarquer que les premiers sonnets de Daniel ne mentionnent Delia nulle part, et que Delia n'était qu'une des nombreuses épithètes que les pétrarquistes aimaient à emprunter à la déesse Diane⁶.

En plus de l'influence de la littérature italienne chez Daniel (qui peut être, *a priori*, liée aussi à sa traduction de l'œuvre de Giovi), Sidney Lee signale par ailleurs que cet ouvrage poétique a sans doute une filiation par rapport à la littérature française :

[...] les auteurs français de sonnets les plus populaires, notamment Ronsard et Desportes, étaient les maîtres qui comptaient le plus de disciples. Les noms que les Élisabéthains donnaient à leurs séquences de sonnets étaient invariablement empruntés à la France. « Delia, Diana/ Idea », tous ont servi de titres à des recueils français de poésie amoureuse avant d'être recrutés pour la même fonction par

3. Voir Livret du CD Pascal DUSAPIN, « Il-Li-Ko » dans le *Solo voice* +, Françoise Kubler, Nowlands, #TAC 044, 2021: « *Il-li-ko* travaille toutes les relations possibles texte/musique : parlé, parlé-chanté, chanté pur en une phrase légère et continue. [...] C'est une musique pour le texte. Cette œuvre est une préfiguration de l'opéra *Roméo et Juliette* ».

4. Voir Livret du CD Pascal DUSAPIN, *Musiques solistes II*, Ensemble Accroche Note, ACCORD, CJX7495, 2009, p. 8.

5. Jacques AMBLARD, *Pascal Dusapin : L'intonation ou le secret*, Paris, Éditions MF, 2002, p. 166-171.

6. Janet G. SCOTT, *Les sonnets élisabéthains : les sources et l'apport personnel*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1929, p. 117.

l'Angleterre élisabéthaine. Les Élisabéthains ont apporté des changements audacieux aux phrases et aux sentiments conventionnels auxquels la langue française les avait initiés ⁷.

Ainsi, Lee relève une ressemblance entre le sonnet de Daniel et celui du poète français Philippe Desportes (1546-1606), issu des *Amours d'Hippolyte*, LXXV :

Care-charmer Sleep, son of the sable Night,
Brother to Death, in silent darkness born,
(Daniel, *Delia*, XIV.)

*Sommeil, paisible fils de la nuit solitaire, ...
O frère de la mort, que tu m'es ennemy !
(Desportes, Amours d'Hippolyte, LXXV.)*⁸

Le thème du « sommeil » (*sleep*), très courant chez les poètes français de l'époque, se retrouve dans le recueil de Daniel,

Ici, il s'est assimilé l'esprit de l'auteur français. La méditation tranquille aurait mieux convenu au génie du sonnettiste anglais que les complaints langoureuses de l'amour. Nous pouvons nous en rendre compte sans peine dans un de ses meilleurs poèmes, l'Invocation au sommeil qui est cité dans toutes les anthologies ⁹.

Une autre recherche de Christine Sukic, révèle que l'attachement des pétrarquistes français au thème du « silence » a aussi inspiré *Delia* :

L'obsession de Daniel pour le motif du silence est frappante dans « *Delia* » [...] En effet, la perte de la voix est un « leitmotiv » dans la séquence de sonnets de Daniel, ainsi que l'image de la « rhétorique silencieuse » des yeux. Mais ces motifs sont récurrents dans la poésie de l'époque, notamment celle des poètes français que Daniel cherche à imiter. Dans la séquence de sonnets « *L'Olive* » de Joachim Du Bellay et plus encore dans les œuvres de Philippe Desportes (Mathieu-Castellani 28), le thème du poète muet est commun ¹⁰.

Cette évocation du thème du « sommeil » ou du « silence », reliée au « disdain » de Délia et « in vain » de l'amant dans le distique du sonnet, fait allusion au destin, sans espoir et mélancolique, de l'amant pétrarquien. Par contre, on ressentira dans la musique de Dusapin une émotion puissante et forte, très éloignée de l'esprit du sonnet original.

7. Voir Edward ARBER, *An English Garner : Elizabethan Sonnets*, vol. I, Westminster, Archibald constable and co., LTD, 1904. p. lii: « [...] the most popular of the French sonneteers, notably Ronsard and Desportes, were the masters who boasted the largest following. The names which the Elizabethans bestowed on their sonnet- sequences were invariably borrowed from France. 'Delia,' 'Diana,' 'Idea,' all did duty as titles of French collections of love-poetry before they were enlisted in the like service in Elizabethan England. The Elizabethans rang bold changes on the conventional phrases and sentiments to which the French tongue introduced them ».

8. ARBER, *An English Garner : Elizabethan Sonnets*, p. lviii.

9. Janet G. SCOTT, *Les sonnets élisabéthains : les sources et l'apport personnel*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1929, p. 124-125.

10. Christine SUKIC, « "Things Uttered to My Selfe and Consecrated to Silence" : Samuel Daniel's Silent Rhetoric », *Cahiers Charles V* 43/1 (2007), p. 100-101: « Daniel's obsession with the motif of silence is striking in *Delia* [...] In fact, the loss of voice is a "leitmotiv" in Daniel's sonnet sequence, as well as the image of the "silent rhetoric" of the eyes. But these motifs are recurrent in the poetry of the period, especially that of the French poets whom Daniel sought to imitate. In Joachim Du Bellay's sonnet sequence "*L'Olive*" and even more so in Philippe Desportes' works (Mathieu-Castellani 28) the theme of the speechless poet is common ».

2. Forme générale

2.1 Structure poétique et forme musicale

Fondé sur la forme du sonnet anglais, *Delia* a été généralement considéré comme le précurseur de nombreux poèmes. Bien que l'influence directe, parfois admise, de Samuel Daniel sur son contemporain Shakespeare reste controversée, on peut affirmer avec certitude que *Delia* est reconnu pour la beauté verbale et la valeur de son originalité formelle.

On observe que le sonnet suit une structure formelle *abab-cdcd-efef-gg*, basée sur des rimes croisées dans les quatrains, et des rimes plates dans le distique :

1^{er} quatrain : *night-born-light-return*,

2^{ème} quatrain : *mourn-youth-scorn-untruth*,

3^{ème} quatrain : *desires-morrow-liars-sorrow*,

distique final : *vain-disdain*.

Se distinguant du sonnet italien ou français (deux quatrains suivis de deux tercets), le sonnet élisabéthain est caractérisé par la structure formée de trois quatrains suivis d'un distique, ce dernier étant le couronnement, en tant que commentaire ou même conclusion, des vers précédents.

Nous ne cherchons pas ici à produire une analyse de la forme comme dans la musique classique, mais à mettre en lumière les moments de *For O*. où l'on peut apercevoir une influence de la structure du sonnet sur celle de la musique. D'autre part, pour permettre de visualiser les particularités sonores et musicales, nous avons eu recours au logiciel d'analyse audio *Sonic Visualiser*.

La partie I (mes. 1-23) ne contient que le premier quatrain du sonnet. Les mesures 1-10 correspondent à la présentation du premier vers, mais également à la première apparition du thème vocal. Puis, aux mesures 11-23, le compositeur expose entièrement ce premier quatrain.

La partie II (mes. 24-101) commence par un changement d'ambiance qui est perceptible dès la mesure 24, où l'on arrive au deuxième quatrain. Musicalement, on entend un passage *agitato* aux deux sopranos. Après une importante césure à la mesure 33, la musique et le texte abordent respectivement un développement très énergique ; il s'agit d'une partie particulièrement variée.

La partie III (mes. 102-147) présente le distique du sonnet. Elle reprend musicalement l'accord de la fin de la partie II. La texture a désormais clairement changé : les quatre parties vocales/instrumentales sont jouées presque comme un choral, donc de façon très verticale. Le compositeur ajoute au sein de cette partie une interjection [ô] supplémentaire.

On pourrait ainsi proposer un schéma à partir de cette forme tripartite (Figure 1).

2.2 Sonorités vocales spécifiques

Compositeur à l'esprit ouvert, Dusapin est reconnu pour être à l'écoute des suggestions des interprètes. Au cours du travail avec l'ensemble Accroche Note, il a été inspiré par l'exploration de la technique vocale proposée par la soprano Françoise Kubler (mes. 24-32 : *notes soufflées, moins chantées*¹¹). Ni parlé, ni chanté, le souffle est injecté aux mots à prononciation consonantique, permettant ainsi un effet détimbré ou de chuchotement.

11. Notation : 

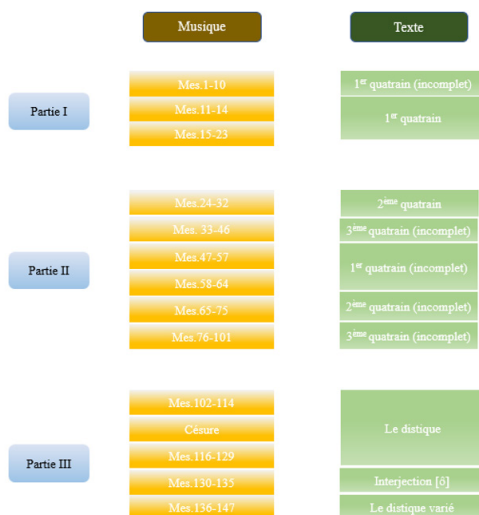


FIG. 1 : Comparaison structurelle de la musique et du texte.

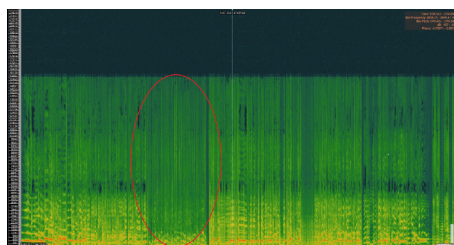


FIG. 2 : Pascal Dusapin, *For O.*, spectrogramme des mesures 24-32.

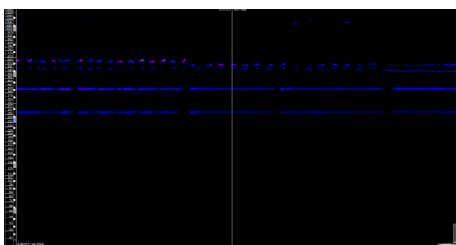


FIG. 3 : Pascal Dusapin, *For O.*, spectrogramme des lignes mélodiques des mesures 138-147.

Le compositeur utilise donc ce nouveau timbre vocal ¹² pour amorcer le début de la partie II (exposition du 2^e quatrain). Le spectrogramme de la figure 2 permet d'observer les variations du timbre. On y voit que les sons ayant moins de partiels et moins d'énergie créent un contraste avec les autres passages.

On observe par ailleurs un contraste très net entre les voix et les instruments aux mesures 136-147, à la toute fin de l'œuvre. Les voix discontinues répètent des fragments du distique en produisant un effet sonore de « tapis » au-dessus de l'arrière-plan statique (l'accord tenu de quinte diminuée : *rê-la b* des instruments, en valeurs plus longues. Un effet sonore de contraste entre la continuité et la discontinuité est présenté visuellement en figure 3. Les deux longues lignes inférieures désignent les clarinettes, tandis que les voix supérieures semblent s'éteindre, en répétant des mots isolés, de sorte que les vers perdent leur logique syntaxique et deviennent progressivement des vocalités composées de la consonne [s] et de la voyelle [i]. La musique s'apaise et s'essouffle, elle mime l'agonie.

12. Ultérieurement, cette technique sera combinée au bruit blanc dans des œuvres telles que *Two walking* (1994).

The image displays a musical score for the song "The Song of the Shaver" by William Shakespeare, featuring two vocal parts: Soprano 1 and Soprano 2. The score is written in 2/4 time and includes lyrics in English. The lyrics are: "Care - charmer of Sleep son the sable night of the sable night Bro ther to (o) death night Bro ther to (o) death". The score is annotated with red and blue boxes highlighting specific musical phrases and a blue arrow pointing to a note. The annotations are as follows:

- Soprano 1:**
 - Red box: Care -
 - Red box: charmer
 - Blue arrow: Sleep
- Soprano 2:**
 - Red box: the
 - Red box: sable night
 - Red box: of
 - Red box: the
 - Red box: of
 - Red box: the
 - Red box: sable
 - Red box: night
- S1:**
 - Red box: Bro
 - Red box: ther
 - Red box: to
 - Red box: (o)
 - Red box: death
- S2:**
 - Red box: night
 - Red box: Bro
 - Red box: ther
 - Red box: to
 - Red box: (o)
 - Red box: death

Ex. 1: Pascal Dusapin, *For O.*, mes. 1-10.

S1	Care-charmer	of	the	sable	night	Brother	to	death		
S2	sleep,	son	of	the	of	the	sable	night	Brother to	death

FIG. 4 : Transcription des paroles des mesures 1-10.

3. L'adaptation du texte

Cette section tente d'examiner deux aspects dont l'un est l'arrangement du texte, et l'autre la « sculpture » de ce texte, autrement dit comment le compositeur le modifie librement. Afin de mieux observer la disposition du texte, j'ai fait une transcription et nommé S1 et S2 pour désigner respectivement la soprano 1 et la soprano 2. On peut effectivement voir très clairement comment le compositeur a réparti le poème entre les deux sopranos.

Étant donné que l'écriture de la partie III est principalement verticale, nous allons nous consacrer ici aux parties I et II qui illustrent une relation plus complexe entre le texte et la musique. Parmi les œuvres composées pour deux sopranos avant le XX^e siècle, on pense, par exemple, aux *Deux duos pour deux sopranos* (1874) de Gabriel Fauré, où les voix s'imitent musicalement et textuellement. Ici, au contraire, *For O.* propose une approche textuelle plus flexible et souple. Nous avons donc essayé de proposer trois modèles (les textes présentés en canon, synchronisés et superposés) pour étudier les différentes interactions entre le texte et les voix ¹³

13. Tous les exemples musicaux dans cet article sont notés en sons réels. Le texte poétique de l'œuvre et sa traduction française figurent par ailleurs en page 45 de cette revue.

Ex. 2 : Pascal Dusapin, *For O.*, mes. 24-27.

3.1 Le texte travaillé en canon

Observons d'abord les premières mesures de la partition.

Aux mesures 1¹⁴ -10 (Exemple 1), le premier vers est imité parallèlement de voix en voix (sauf qu'aux mesures 1-3, le texte est distribué aux deux voix, qui se complètent au début « *Care-charmer sleep, son of ...* » : Figure 4, voir la flèche), puis les chanteuses se rencontrent textuellement au moment « *(to)-death* », mesure 10. Musicalement, elles exposent différemment le motif chromatique descendant (*fa*)-sol *b*-*fa*-*mi* encadré en rouge. On peut observer une autre imitation entre les deux voix, juste avant « *(to)-death* », cette fois-ci mélodique (motif *do-si-mi*, encadré en bleu).

Dans le passage des mesures 24-27 de la partie II (Exemple 2), S2 suit le texte de S1 jusqu'à « *their* » (Figure 5, fin de la mesure 29), puis, inversement, elle devient l'antécédent qui guide S1 pour aboutir simultanément à la fin du deuxième quatrain. Cela rappelle le procédé musical du « canon en miroir ». On voit par ailleurs les deux endroits où les textes se rejoignent respectivement sur deux notes différentes (« *their* » : *si b*, « *[un] truth* » : *la*).

D'un point de vue musical, les deux sopranos sont basées séparément sur une paire de notes pivot (S1 : *mi b* et S2 : *do#*). Si nous reprenons la notion d'« hétérophonie¹⁵ », ce

14. La partition comprend une tenue sur *fa* avec un point d'orgue, qui précède la mesure 1.

15. Jacques AMBLARD, « Hétérophonie », dans Nicolas DONIN, et Laurent FENEVROU (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, vol. II, Lyon, Symétrie, 2013, p.1191-1121 ; Pierre Michel, « Répétition, périodicité et agencements verticaux dans *Fili* de Franco Donatoni », dans Candida Felici (dir.), *Franco Donatoni: gravita senza peso: atti del convegno (Parma, 30 novembre 2013)*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2015, p.262.

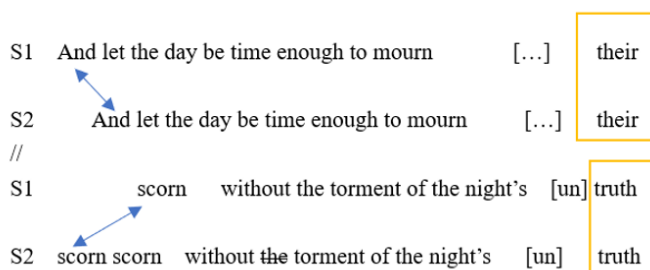


FIG. 5 : Transcription des paroles des mes. 24-32.

S1/S2 ~~in silent~~ darkness born,
Relieve my languish and restore the light with dark forgetting of my care return

FIG. 6 : Transcription du texte des mesures 15-23.

passage expose alors une organisation des hauteurs qui tend davantage vers une imitation (voir les annotations à l'Exemple 2) : la soprano 1 joue le rôle de la « ligne génératrice » et l'autre partie vocale ainsi que les parties instrumentales sont superposées et variées à partir de cette couche fondamentale. Les hauteurs des quatre parties sont relativement imbriquées les unes dans les autres avec un certain nombre de points de rencontre (unisson ou octave).

Cette séquence des voix annonce le début de la partie II et en détermine également la disposition générale. Elle sera répétée librement d'abord aux mesures 58-64, puis aux mesures 65-75, en augmentation rythmique.

3.2 Le texte synchronisé

Avant la partie II, le passage des mesures 15 - 23 présente, pour la première fois dans la pièce, un déroulement du texte synchronisé entre les deux sopranos (Figure 6). Musicalement, nous constatons aussi que les deux voix commencent en homorythmie, avec des mouvements parallèles (en quarts ou en quarts augmentées parallèles) jusqu'à la mesure 23. Cette première séquence homorythmique a pour fonction de conclure la partie I. La section qui suit contraste radicalement.

Plus loin, on observe aux mesures 33-35 un autre passage où les deux voix chantent le même texte en même temps. Deux séquences comparables (Exemples 3 et 4) sont frappantes ici : tout d'abord, les parties vocales et instrumentales comprises entre le dernier temps de la mesure 33 et le premier temps de la mesure 35 sont répétées aux mesures 52-54 (Exemple 4, à partir de la fin de la mesure à 3/8). Les motifs identiques (une double-croche et quatre triples-croches ; Exemple 3, voir les passages encadrés) de la mesure 35 et de la mesure 54 attirent par ailleurs l'attention sur un jeu de doublures (à l'octave) qui s'effectue entre la soprano 1 et la clarinette basse 1 (Exemples 3 et 4, voir les passages encadrés). En outre, aux mesures 40-46 et mesures 50-52, les clarinettes sont aussi en homorythmie avec les voix. Il s'agit de moments où les paroles sont plus clairement perceptibles par l'auditeur, en raison de l'homorythmie générale, d'autant plus qu'il n'y a pas de polytextualité : ils constituent donc une sorte d'axe central, précédé et suivi de mesures

Soprano 1
Cease cease dreams cease dreams cease dreams the

Soprano 2
Cease cease dreams cease dreams cease dreams the

Clarinette basse 1

Clarinette basse 2

Ex. 3 : Pascal Dusapin, *For O.*, mes. 33-35.

Soprano 1
(sa) - ble sable Bro - ther to death brother in si - lent dark-ness born

Soprano 2
(sa) - ble sable Bro - ther to death brother in si - lent dark-ness born

Clarinette basse 1

Clarinette basse 2

Ex. 4 : Pascal Dusapin, *For O.*, mes. 52-54.

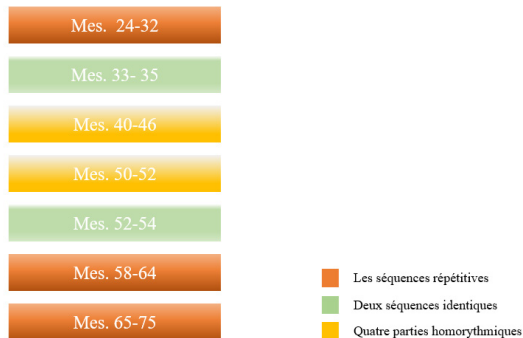


Fig. 7 : Représentation d'une structure symétrique dans la partie II.

quasi-identiques (respectivement : mesure 34 et fin de la mesure 54). Cet axe, considéré comme un tout avec ses passages voisins (Figure 7) forme une partie presque symétrique, qui renforce la structure de toute la pièce.

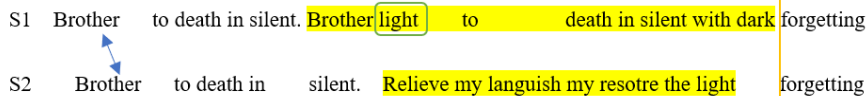
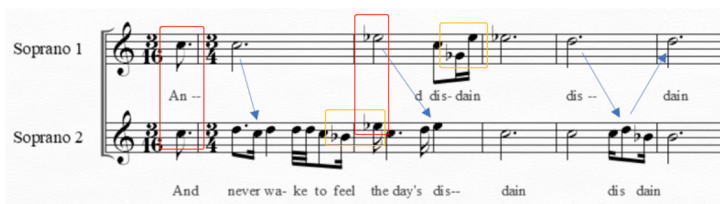


FIG. 8 : Transcription des textes chantés aux mesures 60-64.



Ex. 5 : Pascal Dusapin, *For O.*, mes. 62-64.



Ex. 6 : Pascal Dusapin, *For O.*, mes. 123-128.

3.3 Le texte dédoublé

Si l'on considère le premier modèle de disposition du texte comme une imitation canonique musicale et le deuxième comme une homorythmie, le troisième, le plus dense, correspond à une polyphonie.

Les textes chantés aux mesures 61-63 à la fin de la partie II (Figure 8) procèdent respectivement du deuxième vers et du troisième vers (« *light* », inséré brusquement au milieu de « *Brother to death* »), et sont exécutés par les deux voix superposées. Il s'agit d'une rupture de continuité du texte.

D'un point de vue musical, dès la mesure 58, les quatre parties énoncent des éléments différents jusqu'à « *forgetting* » (mesure 64 ; voir Exemple 5 pour les voix), formant la texture la plus dense de toute l'œuvre¹⁶.

En outre, dans la partie III, on retrouve une séquence hétérophonique (Exemple 6, mes. 123-128), « exemple de pensée harmonique », pour reprendre les termes de Jacques Amblard¹⁷. Musicalement, la mélodie génératrice est proposée par S1, tandis que S2 développe une ligne plus ornementale avec ces valeurs brèves entre les notes-pôles (ces pôles ressortent plus aux dernières mesures, tel que le *do* des mesures 126-127). Sur le plan textuel, au contraire, en tant que fragment ou plutôt variation, le texte chanté par S1 est superposé à sa strate essentielle – au sens de l'hétérophonie (S2 expose le texte intégral). Cette séquence apparaît comme un interlude permettant d'enrichir la texture.

16. Les mesures 61-63 correspondent à la reprise des mesures 25-27, de sorte que, même si les textes sont bouleversés, on peut retrouver des hauteurs identiques dans le matériau musical.

17. Voir Jacques AMBLARD, « Hétérophonie », p. 1192.

3.4 Modification du texte

Les mesures 1-46 exposent une première fois les trois quatrains, de manière relativement libre et incomplète (le texte s'arrête brusquement au premier vers du troisième quatrain à la mesure 46). Le traitement textuel le plus frappant consiste à supprimer certains mots. Par exemple, Dusapin en enlève discrètement deux à la mesure 15 : « *in silent* » : « *Brother to death, in-silent darkness born* » (Figure 6), ce qui change l'atmosphère subtilement. Contrairement à ce qu'a écrit Samuel Daniel, cela signifie que le Frère de la mort (*Brother to death*) est né de l'obscurité et fait naître l'obscurité, mais ne naît plus forcément en silence. S'il s'agit du premier traitement exploratoire du texte, faisant preuve d'une attitude rebelle, le compositeur en propose d'autres : il choisit également de répéter plusieurs fois les expressions « *of my care* » (Figure 6, mes. 21-23, encadré en rouge) et « *cease dreams* » (mes. 33-35) pour les souligner. Cette disparition de « *silent* », ainsi que la répétition de « *cease dreams* », vont dans le même sens que la suppression de « *sleep* » à la mesure 48, dès lors qu'elles permettent toutes au texte de se démarquer des thèmes stéréotypés et du caractère mélancolique tel qu'il est vu par les pétrarquistes.

Aux mesures 47-101, le texte est repris du premier au troisième quatrain. À ce stade, les trois quatrains réapparaissent encore plus librement que pour les mesures 1-46. Le sonnet s'interrompt sur « *with dark forgetting* » à la mesure 64. Les mots manquants sont ceux répétés plus tôt : « *of my care return* ». Puis, le mot « *passions* » est repris et mis en relief par les deux sopranos à plusieurs reprises aux mesures 81-86. Enfin, Dusapin supprime encore certains mots aux mesures 91-101 : « *never let rising sun approve you liars, to add more grief to aggravate my sorrow* ». Ici, le texte est altéré par une rupture dans sa structure syntaxique : c'est ce que l'on appelle une anacoluthie¹⁸ rhétorique.

Le distique est mis en musique plus librement. Après son exposition complète (mes. 102-129), une interjection « ô » apparaît, aux mesures 130-135. Puis, les mots « *still let me sleep* » passent progressivement de l'ordre au désordre, finissant ainsi par perdre tout sens logique pour devenir des divagations. L'œuvre se termine par le dernier vers « *And never wake to feel the day's disdain* », qui semble planer en marge de la nuit ou du rêve. Ainsi, Dusapin a achevé la « sculpture » délibérée du texte et a réattribué à la musique une atmosphère qui s'écarte du sonnet de Samuel Daniel.

4. La texture comme flux dynamique

Comme nous l'avons déjà dit, le nombre de passages homorythmiques est très frappant dans cette pièce. Cependant, si l'on observe l'organisation des hauteurs, que ce soit dans des cas homorythmiques ou polyphoniques, nous remarquons que ces lignes monophoniques sont combinées selon différentes couches au fur et à mesure de l'évolution de l'écriture musicale. La définition de la « texture » dans l'ouvrage de Benward et Saker peut nous aider dans ce travail d'analyse : « de manière générale, la texture concerne la manière dont les parties individuelles ou les voix sont assemblées¹⁹ ». Ainsi, il est possible que plusieurs types de

18. Cela renvoie directement au titre d'une autre œuvre de Pascal Dusapin : *Anacoluthie*.

19. Bruce BENWARD, et Marilyn SAKER, *Music : In Theory and Practice*, Vol. I, McGraw-Hill, New York, 2003, p. 131 [7^e éd.] : « In music, texture is the way the melodic, rhythmic and harmonic materials are combined in a composition ». Voir cette traduction qui est issue de la thèse de Sandrine Perraudeau : « La texture en musique : sa contribution pour la composition, l'apprentissage de la musique et ses effets sur la perception et la cognition des enfants sourds implantés », thèse de doctorat, sous la dir. de Philippe Lalitte et d'Emmanuel Bigand, Dijon, Université de Bourgogne Franche-Comté, 2019, p. 41.

Ex. 7 : Pascal Dusapin, *For O.*, mes. 6-9.

textures existent dans une même pièce. Dans cette section, nous tenterons d'examiner des types spécifiques de textures pour étudier les interactions entre les voix et les instruments.

4.1 Diverses fonctions de l'homorythmie

4.1.1 Note pédale

Entre les mesures 6 et 9 (Exemple 7), on voit des éléments répétitifs (*mi-fa#* et *fa#-fa* bécarré) à la clarinette basse 1, qui évoluent en homorythmie avec la clarinette basse 2 (selon une harmonisation en quarts augmentées puis en quarts justes). Cependant, bien que l'on puisse également considérer les notes *do-si* jouées par cette dernière comme un élément répétitif (le *si* est repris au total six fois), nous le considérons comme une note pédale. La séquence forme ainsi ce qui semble être une trame à trois couches (S1, S2, et clarinettes basses considérées comme une seule couche du fait de leur homorythmie) ; mais il s'agit en fait d'une texture polyphonique à quatre couches, si nous considérons que la clarinette basse 2 tient une pédale.

4.1.2 Ostinato

Les mesures 14 et 15 proposent une autre stratégie d'écriture, que nous pourrions assimiler à un ostinato. C'est toujours dans les parties des deux clarinettes basses que s'observent ces subtilités mélodico-rythmiques (Exemple 8, voir les encadrés mettant en valeur des cellules identiques du point de vue des hauteurs). À ce stade, la texture passe de trois à deux couches (les deux clarinettes constituent une seule et même couche) en raison des intervalles répétés. De plus, si nous regardons un peu plus loin, il devient clair que le développement du matériau des parties instrumentales a une dimension horizontale par rapport aux deux lignes vocales mélodiques parallèles et homorythmiques. La logique d'écriture des clarinettes, solidaires et indépendantes des voix, prend alors la forme d'un ostinato d'accompagnement des voix.

Ex. 8 : Pascal Dusapin, *For O.*, mes. 14-18.

Ex. 9 : Pascal Dusapin, *For O.*, mes. 35-38.

4.2 Polyphonie et périodicité

L'homorythmie qui caractérisait le jeu des clarinettes entre les mesures 6 et 35 s'interrompt pour mettre en œuvre de nouveaux motifs (Exemple 9, mes. 35-36). Ces derniers sont ensuite répétés librement aux mesures 37-38, puis encore aux mesures 47-49 (Exemple 10). À ces moments-là, les voix restent plutôt en arrière-plan avec des notes tenues. Elles incarnent justement le rôle harmonique d'accompagnement des polyphonies de clarinettes.

Les cellules mélodico-rythmiques des deux clarinettes, exposées dans les deux exemples précédents, sont reprises à nouveau à partir du deuxième temps de la mesure 54, et se développent aussi d'une manière répétitive et libre dans un nouveau passage polyphonique jusqu'à la mesure 64. Cette séquence (Exemple 11, reproduction des

Ex. 10 : Pascal Dusapin, *For O.*, mes. 47-49.

Ex. 11 : Pascal Dusapin, *For O.*, mes. 58-59.

mes. 58-59) est également caractérisée par des chevauchements des deux voix, signalés par des flèches jaunes : nous arrivons ainsi à un passage très dense à quatre couches ou une poly-texture en deux niveaux (d'une part l'hétérophonie vocale, et d'autre part la polyphonie instrumentale).

4.3 Essoufflement du flux

De manière générale, la texture principale de la partie III diffère radicalement du reste de la pièce. L'écriture devient à partir de la mesure 102 (au mot « Still ») très linéaire, créant ainsi un effet de déviation à l'écoute : les clarinettes oscillent principalement entre des intervalles de quinte juste (mes. 102-121 : *la b-mi b* et *do b-sol b*, en sons réels) ou de quinte diminuée (mes. 136-147 : *ré-la b*). Les voix suivent quant à elles une logique similaire, en style *recto tono*, mais avec des intervalles très réduits (entre la seconde mineure et la tierce mineure). La figure 9 synthétise cette dernière section, qui prend la forme d'un essoufflement.



FIG. 9 : Transcription des parties des deux sopranos, Pascal Dusapin, *For O.*, mes. 136-145.



Ex. 12 : Pascal Dusapin, *For O.*, mes. 24-26.



Ex. 13 : Pascal Dusapin, *For O.*, mes. 65-69.



Ex. 14 : Pascal Dusapin, *For O.*, mes. 81-84.

5. Écritures spécifiques : augmentation et réduction rythmiques

Le passage des mesures 24-32 (déjà abordé au paragraphe 2.2) est reproduit d'abord aux mesures 58-63, puis, cette séquence répétitive des voix réapparaît aux mesures 65-75. De plus, comme on peut le constater avec les exemples 12 et 13, on retrouve les mêmes hauteurs mais leurs durées ont été multipliées par deux.

À l'inverse, à d'autres moments les instruments répètent le discours et contractent les durées. Ainsi, à la mesure 84, on retrouve le motif de la mesure 81, avec des valeurs rythmiques deux fois plus brèves (Exemple 14).

En outre, les éléments compris entre le troisième temps de la mesure 82 et la fin de la mesure 83, sont répétés successivement aux mesures 85 et 88, avec des contractions rythmiques ainsi que des permutations (Exemple 15, voir les encadrés et flèches).

De ce fait, ces variations du matériau musical entraînent également des enrichissements de la texture. Elles permettent la répétition d'éléments dans différentes séquences, tantôt de façon évidente et tantôt de façon imperceptible, et créent ainsi une expérience acoustique plus ou moins familière à l'écoute.

The image displays three musical staves, each representing a different measure (Mes. 82-83, Mes. 85, and Mes. 88). Each staff shows two parts: Cl. 1 (top) and Cl. 2 (bottom). Red and blue boxes highlight specific melodic lines, with arrows indicating their correspondence across the staves. In Mes. 82-83, Cl. 1 has a red box and Cl. 2 has a blue box. In Mes. 85, both have red boxes. In Mes. 88, both have red boxes. The arrows show how the melodic lines in Cl. 1 and Cl. 2 are related, either being identical or permuted.

Ex. 15 : Comparaison des hauteurs identiques et permutées.

Conclusion

La musique de *For O.* est relativement influencée dans sa structure par la forme du sonnet anglais²⁰. L'objectif du compositeur n'est pas simplement de reprendre textuellement et de traduire de manière littérale le sonnet anglais originel, dès lors qu'effectivement, Dusapin le modifie librement²¹ (voir sonnet page 45 de cette revue). Il s'inspire du texte plutôt en le considérant, en quelque sorte, comme une source sonore étroitement liée à la texture musicale. La mélodie s'insère dans une texture homorythmique lorsque le texte est entièrement synchronisé entre les deux voix, et les deux voix elles-mêmes synchronisées avec les clarinettes. Dans d'autres cas, où les paroles sont plus transformées, et que la texture est plus dense, on remarque des hauteurs identiques entre les voix et les instruments. Il y a donc toujours un lien cohérent entre la musique et le texte, même quand ce dernier est disposé de manière très libre et flottante.

Bien qu'il s'agisse d'une petite pièce impliquant quatre lignes monodiques, la texture évolue de façon très dynamique, comme un flux. Les quatre voix changent constamment la façon dont elles se déplacent à l'intérieur de la musique et conduisent la texture dans un état de flux, qui est à l'image de l'énergie très dynamique de la pièce. Elles s'affrontent parfois, se reposent d'autres fois l'une sur l'autre. La variation de la texture est donc conçue pour stabiliser la structure de l'ensemble, et pour déterminer le caractère musical des différentes

20. Sonnet écrit par Samuel Daniel (Delia. 1592, 1594).

21. *Beau Sourcier, sommeil, traduction du sonnet par Pascal Dusapin dans la préface de Pascal DUSAPIN, For O., pour deux soprani et deux clarinettes basses en si bémol, Salabert, E.A.S 18806, Paris, 1989.*

parties. Dans chaque élément, du plus petit (le motif), en passant par la phrase, ou encore la texture, jusqu'au plus général (la structure musicale et poétique), le compositeur cherche à former un tout. De ce fait, si l'on considère les textes attribués aux deux sopranos comme formant une sorte de texture au niveau textuel, et que l'on prend en compte, par ailleurs, la texture musicale même de la pièce, alors cette dernière serait dotée d'une poly-texture.

Notre recherche, s'appuie sur une observation des jeux d'interaction entre voix et instrument, et il convient de noter que l'écriture de la voix est extrêmement instrumentale, donnant l'impression à l'auditeur d'écouter quatre instruments plutôt que deux voix et deux clarinettes basses. De plus, les métriques et les rythmes compliqués varient constamment pour bouleverser la pulsation, voire insuffler de l'énergie à la musique.

Une étude d'une œuvre proche de *For O.* dans le catalogue de Dusapin, tel son opéra *Roméo & Juliette*²², pourrait offrir d'autres perspectives de commentaires de cette musique, et de son rapport entre voix et instruments. Par ailleurs, ces interactions voix-instruments sont déjà perceptibles dans certaines œuvres antérieures de Dusapin comme *Mimi* (1986-1987, pour deux voix, hautbois, clarinette basse et trombone) et *To God* (1985, pour voix et clarinette).

*Care-charmer sleep, son of the sable night,
Brother to death, in silent darkness born,
Relieve my languish, and restore the light;
With dark forgetting of my care return.
And let the day be time enough to mourn,
The shipwreck of my ill-adventured youth;
Let waking eyes suffice to wail their scorn,
Without the torment of the night's untruth.
Cease dreams, the images of day-desires,
To model forth the passions of the morrow;
Never let rising sun approve you liars,
To add more grief to aggravate my sorrow;
Still let me sleep, embracing clouds in vain,
And never wake to feel the day's disdain.*

Beau sorcier, sommeil, fils des sombres nuits,
Frère de la mort, né du noir silence,
L'angoisse allège, l'aube appelle, et puis
Sois oublié de mon retour sans défense ;
Le jour suffit à ces temps endeuillés
Des fins de ma jeunesse malchanceuse,
Relent d'aigreur dans les yeux éveillés
Sans le tourment monté des nuits trompeuses.
Rêve, efface un désir quotidien,
Les demains de passions ne façonne ;
Aube, jamais ces leurres ne retiens,
Surplus de peine à mon chagrin ne donne ;
Sommeil, laisse à baiser mon brouillard vain,
Plus ne me livre au jour et son dédain

Bibliographie

- AMBLARD, Jacques, « Hétérophonie », dans Nicolas DONIN, et Laurent FENEYRUE (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, Vol. II, Lyon, Éditions Symétrie, 2013, p. 1191-1211.
- AMBLARD, Jacques, *Pascal Dusapin : L'intonation ou le secret*, Paris, Éditions MF, 2002.
- BENWARD, Bruce, et Marilyn SAKER, *Music: In Theory and Practice*, Vol. I, New York, Éditions McGraw Hill Higher Education, 2003 [7^e éd.].
- BIGET, Michelle, « Roméo et Juliette ou la révolution en chantant », *Les Cahiers du CIREM* 12-13 (1989), p. 73-96.
- BIGET-MANFOY, Michelle, « Le livret d'Opéra : un genre insaisissable. Le cas de *Roméo et Juliette* (Pascal Dusapin, Olivier Cadiot) », *Musique et littérature* 6 (1998), p. 59-65.
- PERRAUDEAU, Sandrine, « La texture en musique : sa contribution pour la composition, l'apprentissage de la musique et ses effets sur la perception et la cognition des enfants sourds implantés », thèse de doctorat, sous la dir. de Philippe Lalitte et d'Emmanuel Bigand, Dijon, Université de Bourgogne Franche-Comté, 2019.

22. Voir Michelle BIGET, « Roméo et Juliette ou la révolution en chantant », *Les Cahiers du CIREM* 12-13 (1989), p. 73-95 ; Michelle BIGET-MANFOY, « Le livret d'Opéra : un genre insaisissable. Le cas de *Roméo et Juliette* (Pascal Dusapin, Olivier Cadiot) », *Musique et littérature* 6 (séminaire 96-97) (1998), p. 59-65.

SCOTT, Janet G., *Les sonnets élisabéthains : les sources et l'apport personnel*, Paris, Éditions Librairie ancienne Honoré Champion, 1929.

SUKIC, Christine, « "Things Uttered to My Selfe and Consecrated to Silence": Samuel Daniel's Silent Rhetoric », *Cahiers Charles V* 43/1 (2007), p. 97-117.

Discographie

DUSAPIN, Pascal, « For O. » dans *Musiques solistes*, Ensemble Accroche Note, ACCORD, C/JX7495, 2009.

DUSAPIN, Pascal, « For O. » dans *Musiques solistes*, Ensemble Accroche Note, Harmonic Records, H/CD 8721, 1987.

Titre de l'article – Article Title

Texte et texture : les jeux d'interaction entre voix et instruments
dans *For O.* de Pascal Dusapin

*Text and texture: the Interaction Plays between Voice and Instrument
in Pascal Dusapin's For O.*

Résumé – Abstract

Cet article présente *For O.*, une œuvre de musique de chambre écrite par Pascal Dusapin à la fin des années 1980 pour deux sopranos et deux clarinettes basses. Nous cherchons à y commenter les interactions entre les voix et les instruments afin d'envisager la relation entre le texte et la musique. Ainsi, nous développons une analyse concernant l'aspect textuel de l'œuvre, en portant une attention particulière aux différentes mises en musique du poème. L'étude de l'œuvre porte aussi sur la structure globale de la pièce, stabilisée par la répétition du matériau musical créant une certaine périodicité. Finalement, l'objectif de cette recherche est de fournir une référence pour l'étude du style des premières œuvres de Dusapin.

This article presents For O., a chamber music work written by Pascal Dusapin in the late 1980s for two sopranos and two bass clarinets. We are interested in commenting on the interactions between the voices and the instruments in order to consider the relationship between text and music. Thus, in this article, we develop an analysis concerning the textual aspect of the work, paying particular attention to the different ways in which the poem is set to music. Additionally, the study of the work also focuses on the overall structure of the piece which is stabilized by the repetition of the musical material creating a certain periodicity. Finally, the aim of this research is to provide a reference for the study of the style of Dusapin's early works.

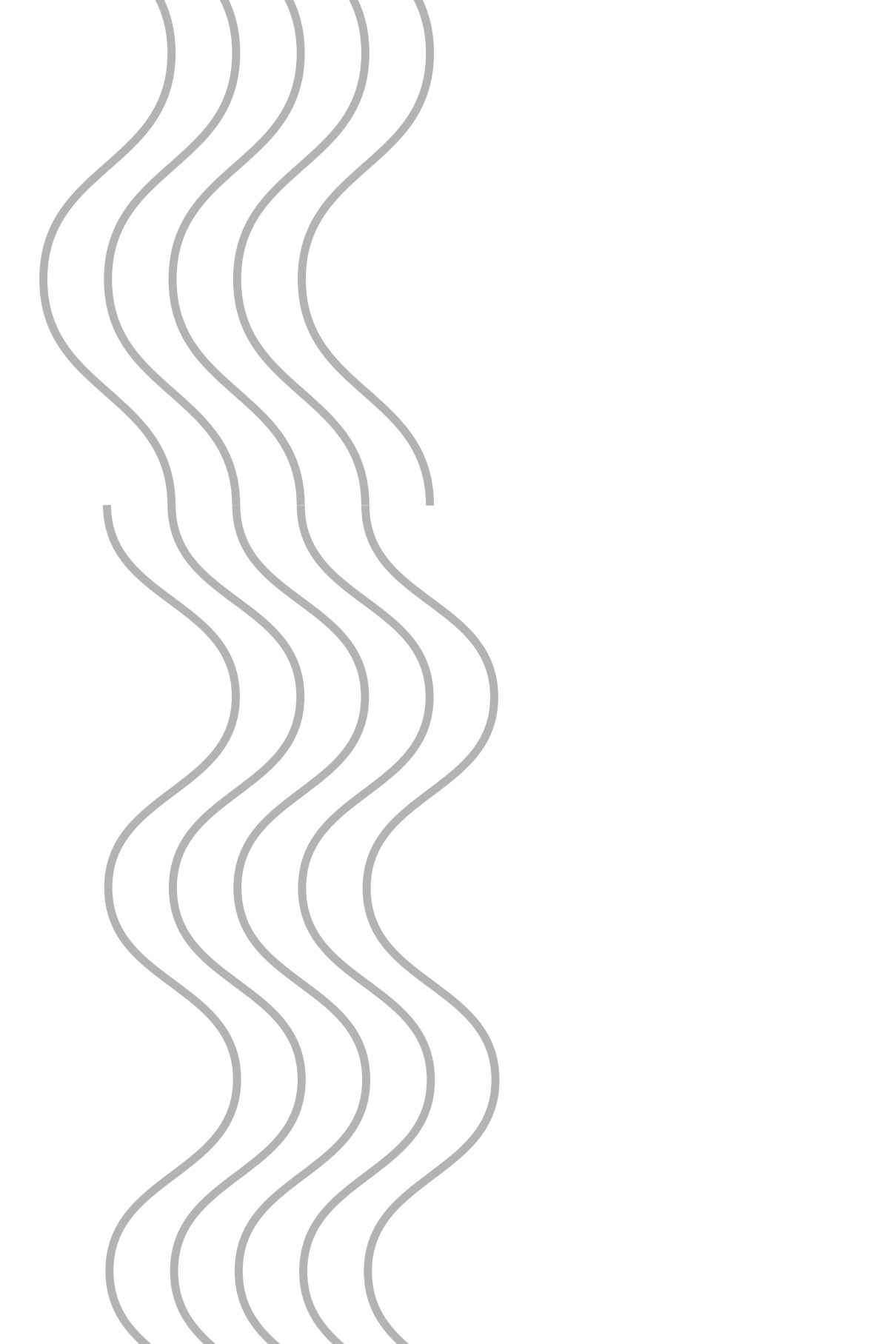
Auteur – Author

Chen Fan est une musicologue chinoise. Diplômée d'un Master de musicologie à l'Université de Strasbourg, elle a rédigé un mémoire sur l'interculturalité dans les œuvres musicales de certains compositeurs chinois actuels sous la direction du Prof. Pierre Michel. Passionnée par la relation entre texte et musique, elle fait actuellement une thèse de recherche, pour son doctorat, sur l'interaction voix / instrument(s) à vent dans les différents répertoires contemporains, notamment dans la musique savante et le jazz ainsi que dans la musique européenne et chinoise. Elle est aussi diplômée d'une licence et d'un master de musique en Chine.

Chen Fan is a Chinese musicologist. She obtained Master's degree in musicology from the University of Strasbourg and wrote her dissertation on interculturality in the musical works of several contemporary Chinese composers under the supervision of Prof. Pierre Michel. Being passionate about the relationship between text and music, she is currently writing her PhD thesis about the interaction between voice and wind instrument(s) in various contemporary repertoires, particularly in serious music and jazz as well as in European and Chinese music. She also holds bachelor's and master's degree in music from China.

Mots clés – Keywords

Dusapin - Analyse musicale - Texte et musique - Texture - Sonnet anglais
Dusapin - Musical analysis - Text and music - Texture - English Sonnet



Márta Grabócz

L'imaginaire de la forme et de l'expression musicale chez Pascal Dusapin (l'exemple de Solo N°1 pour orchestre: *Go*)



Les écrits de Pascal Dusapin publiés entre 2003 et 2022 contiennent de nombreuses réflexions et questionnements relatifs à la forme musicale et l'expression en musique ¹.

Je m'intéresse depuis longtemps aux macro-formes en musique, liées au contenu expressif. Il me paraissait donc important de comparer l'évolution des idées du compositeur à travers ces vingt dernières années. C'est également sous ces deux angles que je voudrais examiner une de ses œuvres importantes : *Go* pour orchestre de 1991-1992 ², sachant que ce travail n'offre qu'une première tentative d'en comprendre la construction et les expressions.

L'idée de la forme apparaît selon les catégories très variées qui ont leurs sources dans les domaines disciplinaires différents : artistiques, philosophiques, architecturaux et scientifiques, etc. ³

1. Écrits de Pascal Dusapin concernant la forme en musique

1.1 Sur la forme en général

« En musique, une forme est ce qui va d'un point de temps à un autre. Cette forme est construite à partir de multiples flux d'énergie qui restent toujours interdépendants sur le plan non seulement stylistique mais aussi structurel ⁴ ».

1.2 La forme musicale comme structure spatio-temporelle (formes géométriques ; figures abstraites ; formes dessinées)

« Passionné par le monde des arts plastiques et de l'architecture, le mot forme veut dire pour moi "forme". Là, il ne s'agit pas seulement d'une structure temporelle mais d'une structure spatiale. C'est-à-dire qu'en imaginant de la musique, je vois des formes. Je

1. Voir la bibliographie en fin de l'article.

2. Premier des *Sept Solos pour orchestre* (1991-2008).

3. Voir les intitulés des sous-chapitres suivants comme par exemple : formes géométriques ou dessinées ; formes liées aux concepts de Deleuze ; formes et littérature : errance ; forme et temps : blocs ; forme et psychologie : impulsions, flux, éloignements, etc. ; forme et sciences : les sept catastrophes de R. Thom.

4. Pascal DUSAPIN, *Une musique en train de se faire*, Seuil, Paris, 2009, p. 28.

pourrais même préciser, 'j'entends' des formes tant ce *déplacement entre vision et oreille intérieure* m'est familier. Une partie de mon travail s'articule de lui-même autour de cette représentation allégorique. Comme *si l'invention de ma musique passait par le filtre mental d'une production de formes géométriques très souples*, à l'image d'une danse de figures abstraites entrelaçant *lignes, masses, angles, tourbillons, blocs, volumes* [...]. Ainsi, il peut arriver que le premier projet d'une nouvelle composition naisse de purs rapports de formes dessinées avant même d'exister en notes ⁵ ».

1.3 Forme musicale et concepts de non-développement, de freins

Son interlocuteur [Laurent Brunet] lui demande : « Sur la partition d'une pièce qui s'appelle *Inside*, vous avez écrit les mots : fuite, piège, capture. Le piège n'est-il pas, de toute façon, tout intérieur ? » Réponse du compositeur : « J'ai récemment écouté cette pièce qui date de 1980. J'ai alors entendu cette pression et le piège dans lequel j'avais été, ou plutôt le piège que j'exploitais. En fait, *les termes de fuite, capture, piège viennent de Deleuze. Ce sont des concepts de non-développement. J'introduis dans la musique des micro-instants qui seraient propices à des développements mais qui ne se développent jamais, là est le vrai piège. Alors j'inverse la machine, car ces accélérateurs agissent comme des freins*, et à ce moment-là, j'essaye de sortir par un autre bout, ce qui produit une musique très ramassée, extrêmement nerveuse et presque acide, où le timbre et la mélodie sont totalement confondus ⁶ ».

1.4 Forme et sens : errance

« Toute œuvre musicale, d'après moi, nous convoque [...] à une errance. Peut-être même à fuir le sens, du moins celui dont notre monde est saturé. La musique, c'est un autre sens, une autre logique. C'est pourquoi elle est irréductiblement paradoxale. Mes propos de compositeur, je le crains, seront souvent paradoxaux dans les mêmes proportions ⁷ ».

1.5 Forme et temps (blocs de durées)

« Le temps du philosophe, celui du physicien, ne sont pas ceux du musicien. [...]. Les compositeurs connaissent bien ce paradoxe : on n'écrit pas de la musique avec du temps mais avec des durées. Composer, c'est assembler des blocs de durées. Composer, c'est fragmenter encore et encore ces blocs, puis les dilater jusqu'à l'épuisement en dissimulant les traces de leurs incessantes métamorphoses ⁸ ».

1.6 Forme : composer (impulsions, flux, chemins de traverse, éloignements)

« Composer n'est pas démontrer. Composer, *c'est inventer des impulsions et des flux*. C'est comme l'eau de d'une rivière. Ça vient de plus haut, ça passe, l'on sait où ça va, mais ça n'est pas cela qui nous préoccupe. La vraie question, c'est comment faire pour composer

5. Pascal DUSAPIN, *Composer. Musique, paradoxe, flux*, Fayard/Collège de France, Paris, 2007, p. 40. (C'est moi qui souligne, M.G.).

6. Pascal DUSAPIN, *Sous le signe de l'avec et du secret*, Lisières 18 (2003), p. 18. (C'est moi qui souligne, M.G.).

7. DUSAPIN, *Composer. Musique, paradoxe, flux*, p. 24.

8. DUSAPIN, *Composer. Musique, paradoxe, flux*, p. 26-27.

ce qui traverse. Composer, *c'est inventer des chemins de traverse, des éloignements, des distances*. C'est comme fuir et s'enfuir toujours ⁹ ».

1.7 Forme : concept ou « bords »

« Composer, c'est former. Mais comment ça se forme une forme ? Comment former une forme ? Former quoi ? Créer une musique, composer, c'est composer une forme. Former, c'est inventer des bords. Mais il ne faut pas se méprendre sur le sens du mot "forme". La forme, c'est d'abord un concept. C'est la structure temporelle d'une œuvre. L'histoire de la musique est garnie de mots comme symphonie, sonate, cantate, oratorio, opéra, rondo, fugue, passacaille, etc. En vérité, ce sont des genres mais tous supposent l'idée d'une forme spécifique ¹⁰ ».

2. Écrits sur l'expression et l'émotion

Dans ce chapitre, je cite quelques extraits des écrits de P. Dusapin qui mettent l'accent sur l'indicible (dans la musique, en général). Notamment, sur ce que la musique peut/veut exprimer : les émotions (comme par exemple la tristesse, une constante dans ses œuvres) ; les affects ; les faits psychiques ; les environnements psychologiques opposés, etc.

2.1 Sur les *Sept Études pour piano* (la tristesse)

« On m'a demandé quel était le thème de ces études. [...] J'ai senti le besoin de dire *qu'en effet le projet de ces études, c'est la tristesse*. Ce sont des études de tristesse. *Le vrai projet formel, c'est de produire la tristesse*. Et pour que ce sentiment puisse s'imposer, il s'exprime par différents états, de la fatigue jusqu'au tumulte le plus insensé, en passant par divers états intermédiaires. Évidemment, vous imaginez l'effet que cela a pu produire ! Les gens ont trouvé ça 'intéressant'. C'est un des paradoxes de notre époque, comme on ne peut pas dire c'est beau ou ce n'est pas beau, ou quand on ne sait pas quoi penser, on dit : c'est intéressant. Personne ne m'a cru, j'étais subjugué et amusé parce que personne ne voulait l'entendre. [...] *je pense que ma musique traduit quelque chose qui a à voir avec l'expression*. Cela relève d'une prise de position théorique, à tel point que cela peut gêner les plus purs et durs de la musique contemporaine. [...] je suis intéressé par une expression expressive : j'essaye de parler, je veux que ça parle ¹¹ ».

2.2 Le sens du secret (l'humeur, la théorie des affects)

« C'est plus une théorie de l'énigmatique que de l'hétéroclite. Je dirais que le projet qui est derrière est toujours formel, mais il est surtout humoral. Ce qui m'intéresse profondément, c'est l'humeur, c'est la théorie des affects ¹² ».

9. DUSAPIN, *Composer. Musique, paradoxe, flux*, p. 27-28. (C'est moi qui souligne, M.G.).

10. DUSAPIN, *Composer. Musique, paradoxe, flux*, p. 39.

11. DUSAPIN, *Sous le signe de l'avec et du secret*, p. 24-25. (C'est moi qui souligne, M.G.).

12. DUSAPIN, *Sous le signe de l'avec et du secret*, p. 26.

2.3 Musique et émotion (l'écoute et l'émotion)

« Du fait de son caractère interprété, la musique s'enfuit du monde des définitions concrètes et retrouve une pure intentionnalité. Écouter nous mène aux portes d'un monde infiniment subtil : celui des émotions. N'ayons aucune méfiance envers ce mot. L'émotion est une condition mentale à laquelle pas un n'échappe. Ce que nous recevons de la musique est une émotion. Certes, les émotions se combinent et se confondent en ensembles confus, mais elles nous transforment. L'émotion est un mouvement, et c'est par l'émotion que l'esprit et le corps se recomposent. Écouter, c'est éprouver la conscience d'une expérience qui se manifeste entre un fait psychique et un fait physique ¹³ ».

2.4 Forme, temps, émotions nouvelles, environnements psychologiques posés

« *Morning in Long Island* est une pièce de 35 minutes qui commence dans un abandon et une solitude extrêmes, pour finir endiablée dans et par une danse swinguée assez extravagante. La forme du temps est non pas le temps, mais les *formes de l'âme exprimées avec le temps car au fond, il n'y a plus que ça qui m'intéresse : les émotions nouvelles* (pas de quoi faire un séminaire à Darmstadt...). Certes, il serait sans doute un peu hâtif de m'exprimer sur une partition qui n'est pas encore tout à fait 'vivante', mais il est sûr que j'ai compris, hier matin, que j'ai tenté d'articuler deux environnements psychologiques absolument opposés et de les métamorphoser de l'un à l'autre (l'un vers l'autre) dans un mouvement continu. A la vérité, psychologique n'est pas le mot convenable, ou alors juste dans sa dimension intuitive tant on sait que la psychologie peut relever de l'étude scientifique, ce qui n'est guère mon intention. Mais le choc que j'ai ressenti ne concerne pas la qualité de la pièce [...] plutôt la cohorte d'affects qu'elle m'a projetée à la face ¹⁴ ».

3. Naissance d'une nouvelle terminologie en vue de l'analyse musicale des œuvres de Pascal Dusapin

À la lumière des mots-clés de ces citations et aussi en utilisant les termes de Pascal Dusapin donnés lors de ses conférences au Collège de France en 2007 ¹⁵, puis dans son livre tiré de cette expérience (*Une musique en train de se faire*, 2009), nous énumérons ici – sans hiérarchie – les nouvelles catégories employées par le compositeur lui-même lors de l'explication de certaines de ses œuvres (*Loop*, *Cascando*, *Extensio*, *Comoedia*, etc.).

Ces termes (et notions) nouveaux sont par exemple ¹⁶ : détourner, relier, courber /dériver, greffer, décomposer/recomposer ; bord ; construction de bords ; élever un mur ; espace de déclinaisons ; geste musical, proposition musicale courbée vers un autre espace ; flux ; fléchir, arrondir, bifurcation, chemin de traverse ; stabilité/instabilité ; bâtir un espace sonore à partir du bord ; inventer un espace divergent en courbant ses directions ¹⁷. En parlant de

13. DUSAPIN, *Composer. Musique, paradoxe, flux*, p. 24-25.

14. DUSAPIN, Pascal, et Maxime MCKINLEY, *Imaginer la composition musicale : correspondance et entretiens, 2010-2016*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, coll. « Littératures », p. 38. (C'est moi qui souligne, M.G.).

15. Voir le programme des conférences sur le site du Collège de France : <https://www.college-de-france.fr/fr/chaire/pascal-dusapin-creation-artistique-chaire-annuelle>, consulté le 10/04/2023.

16. Dans l'ordre d'apparition des conférences et des pages du livre de 2009.

17. Voir *Loop* dans DUSAPIN, *Une musique en train de se faire*, p. 40.

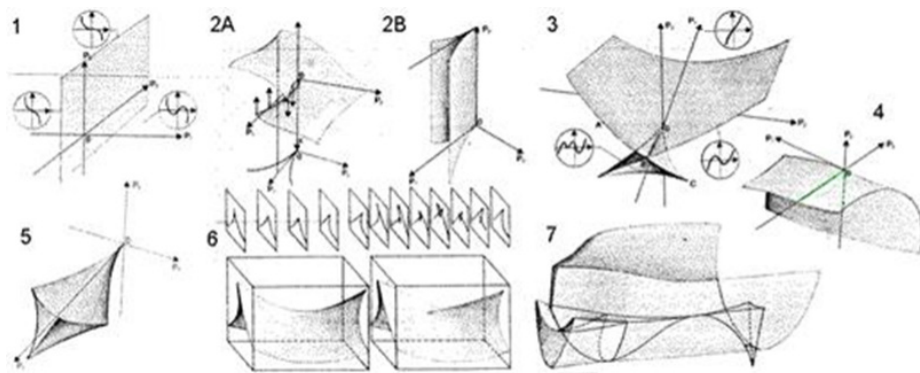


FIG. 1 : Les sept types de catastrophes élémentaires d'après Ivar Ekeland.

Cascando (1997), il évoque le développement d'une proposition musicale par la recherche « d'une transition de phase » (notion empruntée à certains processus physiques, comme par ex. l'évaporation de l'eau)¹⁸. Dans le chapitre « Au bord » du livre *Une musique en train de se faire*, Dusapin consacre un sous-chapitre aux notions de « Chaos et catastrophe ». Ici il résume certains éléments de la théorie de René Thom, tels que les « discontinuités morphologiques », « les situations dans lesquelles une série de changements infimes entraîne un déséquilibre et une brisure de la continuité du système étudié : une catastrophe¹⁹ ». Ce mot évoque une transformation brutale. Par la suite, il présente les sept catastrophes de Thom, accompagnées de dessins²⁰ (voir Figure 1). Notons enfin, que déjà en 1993, Ivanka Stoianova avait attiré l'attention sur les nouveaux concepts exigés lors de l'analyse des œuvres de P. Dusapin : « For Dusapin composition 'is an extraction from chaos'. And this chaos is experienced by him as "an acceleration of particles, with connections of turbulence, repulsion, fascination or love"²¹ ».

4. *Go, premier des Sept solos pour orchestre*

Dans la série des *Sept solos pour orchestre* (comme dans le cycle des *Sept Etudes pour piano*), Pascal Dusapin se réfère aux sept modèles de formes propres à la morphogenèse : 1/ le pli ; 2/ La fronce ; 3/ La queue-d'aronde ; 4/ le papillon ; 5/ L'ombilic hyperbolique ; 6/ l'ombilic elliptique ou le « poil » ; 7/ l'ombilic parabolique²². Nous reprenons les dessins de l'article de Benoît Virole²³, utilisés également dans le livre de P. Dusapin (Figure 1).

Pour ce qui est du cycle des *Sept solos pour orchestre* (écrit entre 1991-2008), le compositeur offre une description développée, très poétique et parfois dramatique de

18. Voir DUSAPIN, *Une musique en train de se faire*, p.41.

19. DUSAPIN, *Une musique en train de se faire*, p. 43.

20. Voir DUSAPIN, *Une musique en train de se faire*, p. 45.

21. Ivanka STOIANOVA : « Pascal Dusapin : Febrile Music », dans F.-B. Mâche (dir.), *Music, Society and Imagination in Contemporary France, Contemporary Music Review*, Vol.8, Part 1, 1993, p.184-196. Ivanka Stoianova cite Pascal Dusapin, dans *L'autre journal*, 15 octobre 1985, p.99.

22. Voir DUSAPIN, *Une musique en train de se faire*, p. 74.

23. Voir les pages du site Internet de Benoît Virole : <https://virole.pagesperso-orange.fr/cata>, consulté en avril 2022. Les numéros correspondent aux numéros donnés par le compositeur.

chaque pièce dans le texte du cahier accompagnant les deux CD « Naïve », son texte étant daté du 1^{er} mars 2009²⁴.

« Je rêvais d'une forme vaste et complexe constituée de sept épisodes autonomes se régénérant d'eux-mêmes, fécondant d'autres possibles et proliférant sur les interstices laissés entrouverts par les flux précédents. Le cycle des sept solos pour ce *grand instrument seul* qu'est l'orchestre commença en 1991 avec *Go* pour s'achever en 2008 avec *Uncut*, entendu en création à la Cité de la musique le 27 mars 2009. Pendant toutes ces années, mon chemin a été jalonné de bien d'autres compositions qui toutes ont déversé un peu de matière dans ce cycle. Le contraire est aussi vrai. Des bouts de "*ceci*" se sont retrouvés "*là*", des miettes de "*ça*" se sont répandues "*par-ci*", métamorphosant sans cesse l'allure générale de ce cycle. » (Voir l'introduction du cahier des deux CD, page 6, cf. note 20).

Dans son livre « Pascal Dusapin. Entretiens sous la direction de V. Dechambre. Tenir l'accord » (2022, MF²⁵), il s'exprime autrement sur le cycle, cette fois-ci *par rapport à l'émotion* (voir aussi le chapitre II. ci-dessus).

« Mais la tristesse continue à m'intéresser. Là, je suis en train de bâtir un grand projet orchestral. Quand je pense à cet objet, j'y pense de façon assez sentimentale. *J'ai envie que ça crée une suite d'affects*. Je ne sais pas comment définir ça. Je ne peux pas dire que je vais les mettre dans un sentiment 1), dans un sentiment 2), j'ai envie de nouveauté. C'est vraiment difficile de dire ça. Une espèce de crise ? Mes crises d'épilepsie, encore²⁶ ».

Toujours, en parlant du cycle des sept solos, il évoque plus loin, dans ce même livre, la dimension affective de sa musique : « la tristesse me revient toujours de partout²⁷ ».

On arrive maintenant à la présentation du premier Solo, *Go*. Voici ce que dit le compositeur à son sujet :

une pièce écrite « *pour 3 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, timbales, cordes*.

Chanter à l'unisson est la décision que choisit d'emblée l'orchestre. À lui seul, ce *commencement* univoque est le programme et la raison du sous-titre « *solo* ».

Musicalement, deux échelles mélodiques qui parcourront tous les solos du cycle prédominent. Ces échelles, plus précisément des modes de quatre ou cinq notes, rarement plus, déterminent des *réflexes* harmoniques articulés autour de la notion *naturelle* propre à toutes les musiques du monde, celle de tension et de détente. Ces modes seront déclinés de la position horizontale (mélodique) à la verticale (harmonique) tout au long du cycle jusqu'à *Uncut*.

Go alterne entre une frénésie rythmique qui confine à la rage et une souplesse mélodique ondoïtante, comme si son devenir était animé par deux instincts opposés : l'un tente obstinément de revenir vers l'unisson mélodique initial, l'autre de diviser, scinder et fractionner ce même unisson en d'incessantes arborescences. De la lutte entre ces deux types d'énergie naît *la forme du pli*. *Go* est une forme symphonique qui se plisse et se

24. Voir CD *Seven Solos For Orchestra*, Pascal Dusapin/Orchestre Philharmonique de Liège Wallonie Bruxelles dirigé par Pascal Rophé Naïve, Naïve, MO 782180, 2010.

25. Originellement publié en 2012.

26. Pascal DUSAPIN, *Tenir l'accord - Entretiens sous la direction de Valentine Dechambre*, Paris, Editions MF, 2022, p. 67. [Souligné par moi, M.G.]

27. DUSAPIN, *Tenir l'accord - Entretiens sous la direction de Valentine Dechambre*, p. 101.

dilate au même instant. À la fin, ces deux principes de vitalité contraires se réunissent et fusionnent²⁸.

Pour résumer, grâce aux textes du compositeur, nous apprenons que :

1/ le sujet de la pièce est un affect : la tristesse.

2/ ce premier solo lance les idées de tout le cycle (à l'exception, en partie, de *Clam*, solo N°4).

3/ sa forme suit la métaphore du premier modèle morphologique de Thom, le « pli ».

4/ elle est construite sur deux échelles mélodiques.

5/ la pièce est basée sur l'alternance d'une volonté de développement d'une mélodie à l'unisson, laquelle sera constamment contrariée dans son évolution, dans son élan : une force de fractionnement, de bifurcation et d'arborescence empêche son déploiement.

6/ la pièce risque d'intégrer les « miettes », les souvenirs d'autres œuvres du compositeur, créées pendant la période de gestation de ce solo pour orchestre.

7/ dans son livre, Jacques Amblard utilise le concept des « modes *Go* », qui confirme l'idée du compositeur selon laquelle les motifs [ou les mélodies] du cycle des *Solos* prennent vie dans beaucoup d'autres œuvres du compositeur²⁹.

(Notons que dans son ouvrage de 2017³⁰, Olga Garbuz développe, elle aussi, une analyse de la pièce *Go*, basée sur les tétracordes et la théorie de Deleuze, etc.)

Dans mon approche, j'essaie d'élargir l'idée des tétracordes, car Pascal Dusapin parle de « chant », de « chanter à l'unisson », des « échelles mélodiques ». Même si les tétracordes avaient probablement un rôle important au départ, je vais analyser la pièce en essayant de comprendre les mélodies liées aux concepts de « pli », de « d'errance », de « courbure », de « bifurcation » et de « arborescence » à travers (ou en partant) des « mélodies », des unités musicales plus longues qu'un tétracorde.

Pour confirmer cette démarche, je me réfère à l'autoanalyse du compositeur de la 2^e pièce du cycle des solos, *Extenso*. Cette œuvre exemplifie ou illustre les notions utilisées lors de ses conférences (Collège de France, site mentionné dans la note 15) et les idées de son livre *Une musique en train de se faire* (p. 49-52). La figure 2 montre le schéma visuel d'*Extenso* (1993) pour parler de « fronce », de la « transformation de son espace originel³¹ ».

Malheureusement, nous ne possédons pas le schéma imaginé ou utilisé pour *Go*, mais on est en droit de supposer qu'il en existait un pour cette pièce aussi : une esquisse visuelle qui représente l'évolution spatiale et morphogénétique de l'œuvre à partir de la mélodie ou du chant initial, en se servant du modèle de « pli » et des autres transformations

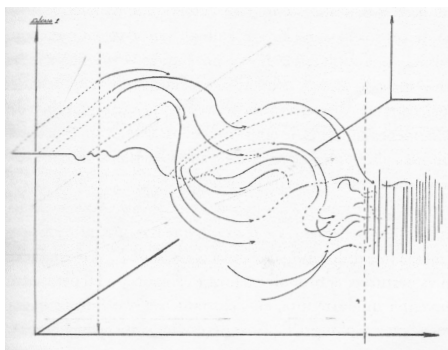


FIG. 2 : Esquisse visuelle de la 2^e pièce des solos, *Extenso*, offerte par P. Dusapin (*Une musique en train de se faire*, 2009, p. 49).

28. Voir le texte accompagnant les deux CD, p. 6-7.

29. Voir Jacques AMBLARD, *Pascal Dusapin. L'intonation ou le secret*, Paris, Musica Falsa, Paris, 2002, p. 129-136, et voir la « Table des abréviations des critères intonationnistes » à la fin du livre, p.389.

30. Voir Olga GARBUZ, *Pascal Dusapin – Mythe, algorithme, palimpseste*, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2017 131-148.

31. « Fronce » en tant que deuxième type de catastrophe élémentaire : voir DUSAPIN, *Une musique en train de se faire*, p. 49.

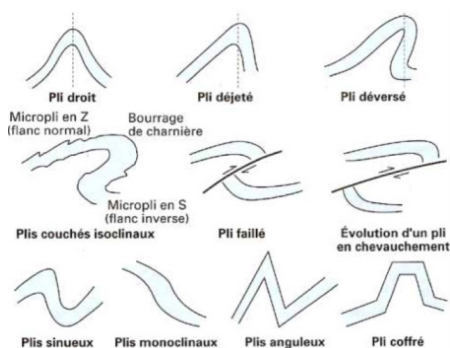


FIG. 3 : Plis [https://www.pairform.fr/doc/web, consulté en avril 2022].

mentionnées ci-dessus, lors de la réalisation des processus.

Pour préciser la démarche et / ou la forme, je cite quelques définitions du TLFi ³² :

PLI, substantif masculin

– Double épaisseur obtenue en rabattant sur elle-même une matière souple (étoffe, papier, etc.). Plis d'une carte routière, d'un dépliant, d'un éventail; pli propre, régulier (v. pliage ...)
 – Ondulation, mouvement sinueux que présente un tissu flottant ou trop ample. Pli(s) d'une draperie, d'une tenture ; plis d'une tunique, d'un voile. (...)

En particulier : Mouvement disgracieux que

fait un tissu mal ajusté, mal disposé. Faux pli, mauvais pli. (...)

BEAUX-ARTS. Représentation plastique des sinuosités d'une draperie.

Sur le site Internet pairform.fr ³³, on trouve les dessins des variantes possibles correspondant au pli (Figure 3).

Notre analyse fournira une présentation graphique en couleur à partir de l'enregistrement audio de la pièce. Cette analyse est faite à l'aide du *descripteur audio* « BStD ³⁴ » conçu par Mikhaïl Malt ³⁵, – une description graphique de la brillance et de l'écart type spectral, comme possible représentation de l'évolution du timbre sonore ³⁶ (Figure 4).

Cette analyse de la « brillance » modélise la masse sonore. La partie supérieure [en jaune] correspond à l'évolution spectrale. La partie inférieure distingue – par les couleurs et les densités ou épaisseurs – l'articulation des textures (solos ou tutti, etc.) et l'articulation de l'intensité, de l'amplitude, de la richesse sonore. Les couleurs représentent l'énergie : allant vers le rouge, l'expression et l'énergie sont maximales, tandis que la couleur verte ou bleue, représente une intensité, une énergie faible.

En plus de cette visualisation des moments de « brisures » ou de « plis » à l'aide des couleurs ocre et surtout rouge – grâce au descripteur BStD –, j'ai également effectué une analyse de la pièce en examinant les mélodies (ou les motifs), ainsi que l'évolution des textures musicales aux moments-clé.

Ce mode d'examen de l'œuvre nous mène aux constats suivants. Je distingue neuf sections dans la pièce, utilisant les deux formes de la mélodie, dérivées toutes les deux, du « mode Go » (Figures 5 et 6).

32. Trésor de la Langue Française informatisé, consulté le 01/01/2020.

33. Consulté le 01/03/2022.

34. BStD : *Brightness Standard Deviation*.

35. Je remercie très sincèrement Mikhaïl Malt de m'avoir fourni cette représentation en février 2020, en vue de mon intervention lors de la rencontre scientifique avec Pascal Dusapin à Strasbourg (le 12 février 2020).

36. Parmi les articles de Mikhaïl Malt sur ce sujet, voir par exemple : Mikhaïl MALT et Emmanuel JOURDAN, « Une représentation graphique de la brillance et de l'écart type spectral, comme possible représentation de l'évolution du timbre sonore », dans Xavier HASCHER, Mondher AVARI et Jean-Michel BARDEZ (dir.), *L'analyse musicale aujourd'hui*, Sampzon, Delatour France, 2015, p. 111-128 ; Mikhaïl MALT, « Une proposition pour l'analyse des musiques électroacoustiques de Xenakis à partir de l'utilisation de descripteurs audio », dans Makis Solomos (dir.), *Iannis Xenakis, La musique électroacoustique*, L'Harmattan, 2015, p. 159-198.

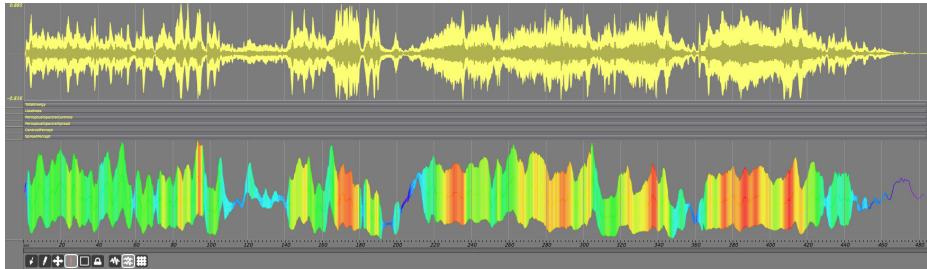


FIG. 4 : Analyse par descripteur audio BstD de Mikhaïl Malt de la pièce *Go* (durée : 8'04" –d'après la version enregistrée du CD Naïve (voir la note 24).

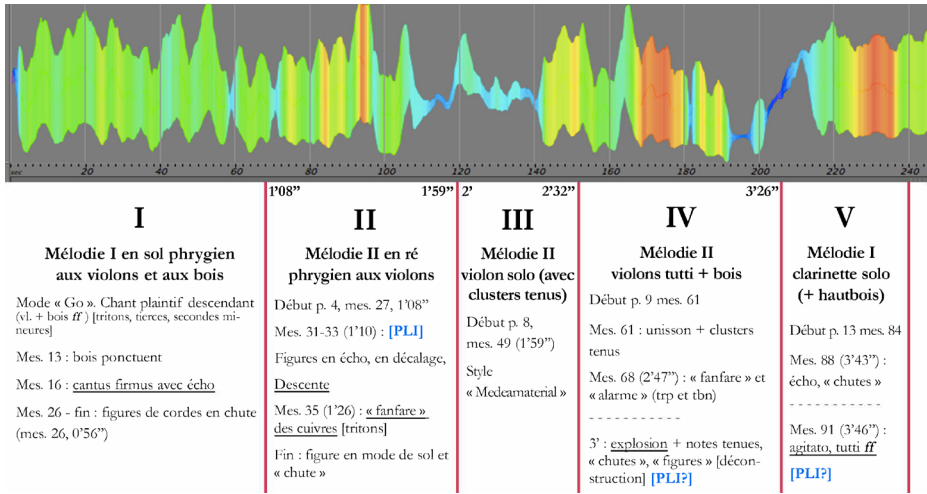


FIG. 5 : Première partie de *Go* (schéma réalisé avec le descripteur DBTS, accompagné d'analyse musicale).

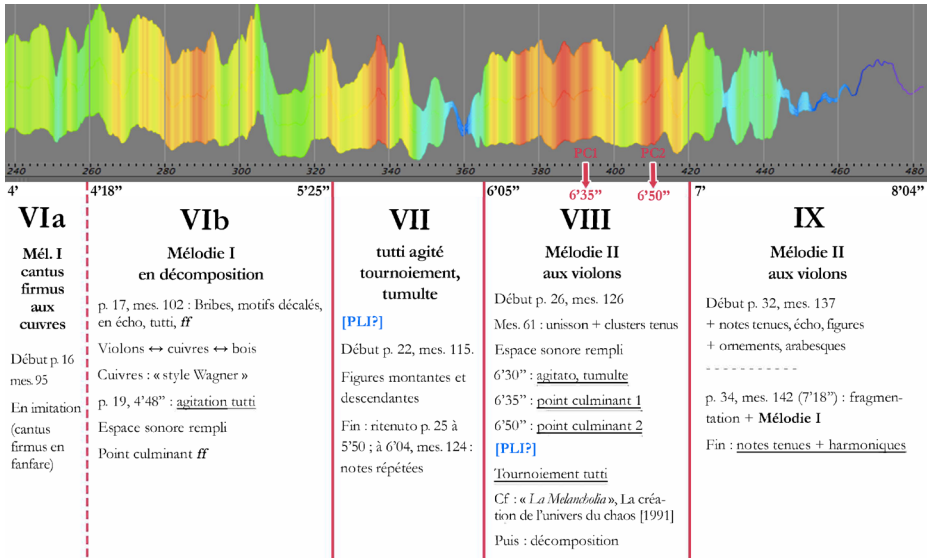


FIG. 6 : Deuxième partie de *Go* (avec descripteur DBTS, accompagné d'analyse musicale).

Sections I et II (Figure 5) : présentation des deux versions de la mélodie (voir les quatre segments de la mélodie I : série de motifs en mode de sol phrygien ³⁷, et Exemples 1-4). On trouve le « Pli » N°1 dans la section II, réalisé par l'accumulation des fanfares.

Section III (Figure 5) : *interlude* au violon solo (accompagné de clusters statiques), rappelant le style « lamento » ornementé de Médée dans *Medeamaterial*, opéra du compositeur écrit en même temps, en 1991.

Section IV (Figure 5) : la mélodie II se confronte aux sons de fanfare et d'alarme, déduits des mêmes tétracordes, amenant l'auditeur à une première grande explosion ou aux cris (« Pli » N° 2, voir la couleur rouge à la 3e minute).

La section V (Figure 5) offre un autre *interlude lento* à la clarinette solo (en partie au hautbois, voir la ligne bleue montante à 3'28").

Les sections VIa et VIb (Figure 6) préparent, de différentes manières, « la conquête de l'espace sonore » avec une texture complexe, créant ainsi de grands points culminants dans les sections VII et VIII (Figure 6). Ces derniers segments de l'œuvre (à 5'28", 6'05" et suivantes ; voir aussi les couleurs rougeâtres avant la fin de l'œuvre) offrent l'image d'un tournoiement, d'un tourbillonnement effrayant des couches sonores dans l'espace, tout en rappelant une image sublime de *l'operatorio* de Dusapin, « La Melancholia », terminé également en 1991. La section de cet oratorio qui serait en parenté avec les sections VII et VIII de *Go*, utilise un texte en latin, lequel décrit l'image de la création du monde [et des planètes] à partir du chaos ³⁸. Le point culminant de *Go* (sections VII et VIII) correspond en quelque sorte à cette vision à la fois effrayante et sublime ³⁹.

La dernière et IXe section réitère la mélodie II, puis la mélodie I, tout en les décomposant, pour arriver à la fameuse note « ré » répétée (et complétée d'harmoniques).

La clef de cette dramaturgie presque tragique est décrite par Pascal Dusapin lui-même plus haut en parlant de deux instincts opposés : « l'un tente obstinément de revenir vers l'unisson mélodique initial, l'autre de diviser, scinder et fractionner ce même unisson en d'incessantes arborescences. [...] ».

En concluant mon analyse, je préciserais ou détaillerais ce même constat de la manière suivante.

Une grande mélodie de type « lamento » se déploie sous forme de descente ou chute au début de l'œuvre, couvrant deux-trois octaves (section I : mélodie en sol phrygien qui *descend*, s'étendant sur 24 mesures, voir les exemples musicaux 1-4 : mesures 1-27).

La IIe section de l'œuvre développe une variante de cette mélodie sous forme de tétracordes ou de bribes mélodiques *ascendantes* (mes. 27-46). Mais déjà à ce stade (mesure 35, à la minute 1'26"), une série de fanfares et de signaux aux cuivres brise la continuité de la ligne mélodique (Figure 5 : « Pli » n°1).

La section IV (entourée de deux interludes calmes et plus lents) renforce cette opposition entre ligne mélodique et fanfares (ou alarmes) agités aux trombones et trompettes, créant la première explosion déjà mentionnée, mes. 70-78 (Figure 5 : « Pli » n°2 à 3').

37. La mélodie II qui monte, qui s'élève (contrairement à la descente de la Mélodie I), est en ré phrygien.

38. Mes. 396-445 de *La Melancholia*, section III. Le texte latin est de Saint Ambroise, *Epistolae ad Horatianum*. Sa traduction : « Aux révolutions de ce cercle septenaire des vertus spirituelles, par l'énergie divine est créé un certain office des planètes — alors rendu souverain — par lequel ce monde est éclairé » (Page V de la partition de *La Melancholia*, Ed. Salabert).

39. Voir Exemple 5, mes. 129-130.

Le point culminant de l'œuvre se situe entre 5'30" et 6'50", dans les sections VII et VIII, avec des textures sonores denses, menaçantes et dramatiques, empêchant toute avancée mélodique (Figure 6 : « Plis » n°3 et 4).

La coda de *Go* (section IX) confirme « le blocage » par les notes répétées, les notes tenues, et aussi par la fragmentation, la décomposition.

Autrement dit, les fameux « plis » sont en réalité les oppositions, les freins ou les contraintes, des « chemins de traverse » ou les transformations brutales qui se présentent sur la route de l'une ou de l'autre des mélodies.

Les schémas (Figures 5-6) illustrent le déroulement de chacune des neuf sections de l'œuvre en décrivant le type de matériau présent ; les parties orchestrales/instrumentales qui y correspondent ; les interruptions ou bifurcations ; les interludes ; les explosions ou les points culminants ; les correspondances avec d'autres œuvres du compositeur écrites à la même période, etc. Les parties supérieures illustrent en rouge ces plis, ces explosions ou freins.

Tempo primo $\text{♩} = 72 \text{ ca.}$

5/8 7/16 3/16 2/4 7/16 5/8 2+1/4 1/16

Violina I

Violina II

Alto

Violoncello

Ex. 1 : Début de la partition PASCAL DUSAPIN, *Go*, Les Editions Salaber, mélodie I aux violons, mes. 1-8 (parties des cordes).

2+1/4 5/16 7/16 7/8 2+1/4 1/16

Violina I

Violina II

Alto

Violoncello

Ex. 2 : Extrait de la partition PASCAL DUSAPIN, *Go*, Les Editions Salaber, suite de la mélodie I, mes. 9-14 (parties des cordes).

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso

Time signatures: 2/4, 1/16, 3/4, 7/8, 4/4, 5/16, 5/8, 2/4

Dynamics: p, f, ff, pp

Performance instructions: s. pont., pos. norm., pizz., arco

Ex. 3 : Extrait de la partition Pascal DUSAPIN, *Go*, Les Editions Salaber, suite de la mélodie I, mes. 15-20 (parties des cordes).

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso

Time signatures: 2/4, 7/16, 1+8/4, 7/16, 3/4, 4/4

Dynamics: p, f, ff, pp

Performance instructions: s. pont., pos. norm., pizz., arco

Ex. 4 : Extrait de la partition Pascal DUSAPIN, *Go*, Les Editions Salaber, suite et fin de la mélodie I aux instruments à cordes, mes. 24 [mes. 21-27] (parties des cordes).

28

E. A. S. 19930 p

Ex. 5 : Extrait de la partition Pascal DUSAPIN, *Go*, Les Éditions Salaber, p. 28, mes. 129-130 (point culminant, tutti : comme une image de la « création des planètes », voir *La Melancholia*).

Conclusion

Ce premier Solo pour orchestre (*Go*) illustre, à lui seul, plusieurs aspects nouveaux de la forme et de l'expression : les termes émergents appliqués à la description de cette musique par P. Dusapin lui-même (voir chapitres 1-3 de cet article). Pour résumer de manière simple, l'émotion ou l'affect serait à nouveau la tristesse (et en précédant les *Sept études pour piano*, 1999-2001). Le déploiement de ce long lamento rencontre plusieurs « événements » ou « obstacles » sur sa route : les fanfares ou alarmes (sections II, IV, puis leur amplification dans les sections VI-VII-VIII) ; un chant calme, statique et ornementé qui rappelle le désespoir de Médée dans *Medeamaterial* (section III) ; les « plis », les accidents ou les ondulations/superpositions des matériaux orchestraux dans les parties VI/B et VII-VIII, avec l'image finale de l'explosion, du tourbillon ; le retour au calme mais qui accentue la décomposition dans la coda (section IX).

À part l'affect de la tristesse, cette pièce rend nécessaire l'usage des catégories structurelles nouvelles, telles que « les accélérateurs qui agissent comme des freins » ; « une proposition musicale courbée vers un autre espace » ; « la brisure de la continuité du système étudié : une catastrophe », une transformation brutale. On a pu constater également que les moments d'arrêt ou les chemins de traverse peuvent être constitués des rappels ou des souvenirs d'œuvres du compositeur, créés à la même période : une sorte d'évocation des chants de *Medeamaterial*, ou une sorte d'image spatiale du cosmos, de son tourbillon (de *La Melancholia*). À d'autres moments, les bribes de la mélodie initiale (« mode Go » avec ses tritons et secondes mineurs) se transforment en figures connues de l'histoire de la musique comme les fanfares ou alarmes menaçantes aux cuivres, ou encore le cantus firmus. C'est ainsi que le compositeur arrive à offrir à l'auditeur une série de moments dramatiques et des images exceptionnelles, *toutes dérivées d'une seule mélodie* (et de sa variante). Ce premier solo pour orchestre donne une impulsion à tout le cycle, des analyses ultérieures pourraient donc explorer les liens entre *Go* et les autres « solos ».

Bibliographie des écrits de et sur Pascal Dusapin (sélection chronologique)

- CASTANET, Pierre-Albert, *Pascal Dusapin, Cahiers du CIREM* 12-13 (1989).
- AMBLARD, Jacques, *Pascal Dusapin. L'intonation ou le secret*, Paris, Musica Falsa, Paris, 2002. [2^e éd., 2016.]
- DUSAPIN, Pascal, *Sous le signe de l'avec et du secret*, Lisières 18 (2003).
- DUSAPIN, Pascal, *Composer. Musique, paradoxe, flux*, Fayard/Collège de France, Paris, 2007.
- DUSAPIN, Pascal, *Une musique en train de se faire*, Paris, Seuil, 2009.
- DECHAMBRE, Valentine (dir.), *Flux, trace, temps, inconscient : Entretiens sur la musique et la psychanalyse*, Nantes, Editions Nouvelles Cécile Defaut, 2012.
- GARBUZ, Olga, *Pascal Dusapin – Mythe, algorithme, palimpseste*, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2017.
- DUSAPIN, Pascal, et Maxime MCKINLEY, *Imaginer la composition musicale : correspondance et entretiens, 2010-2016*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, coll. « Littératures ».
- MCKINLEY, Maxime (dir.), *Pascal Dusapin : la parallaxe des voix, Circuit, musiques contemporaines* 29/1 (2019).
- DUSAPIN, Pascal, *Tenir l'accord - Entretiens sous la direction de Valentine Dechambre*, Paris, Editions MF, 2022.

Titre de l'article – Article Title

L'imaginaire de la forme et de l'expression musicale chez Pascal Dusapin
(l'exemple de Solo N°1 pour orchestre : Go)

*Pascal Dusapin's Imagination of Form and Musical Expression
(the Example of Solo N°1 for Orchestra : Go)*

Résumé – Abstract

Les écrits de Pascal Dusapin publiés entre 2003 et 2022 contiennent de nombreuses réflexions relatives à la forme et à l'expression en musique. Il paraissait donc important de comparer l'évolution des idées du compositeur à travers ces vingt dernières années. C'est également sous ces deux angles que l'auteur examine une de ses œuvres importantes : *Go* pour orchestre de 1991-1992. Pour ce qui est de la forme musicale, les catégories descriptives du compositeur ont leurs sources dans différents domaines disciplinaires : artistiques, philosophiques, scientifiques, etc. Les groupes d'idées sont les suivants : formes géométriques ou dessinées ; formes liées aux concepts de Deleuze ; formes et littérature ; forme et temps ; forme et psychologie ; forme et sciences. Concernant l'expression en musique, les extraits des écrits de P. Dusapin mettent l'accent sur « l'indicible », notamment, sur les émotions (comme par exemple la tristesse), les affects, les faits psychiques, les environnements psychologiques opposés. L'analyse musicale du premier solo pour orchestre, *Go*, essaie de comprendre comment la métaphore structurelle, la première forme des catastrophes (R. Thom), « le pli », se réalise dans l'œuvre. Pour cela, on utilise le Descripteur audio BStD conçu par Mikhaïl Malt, pour offrir une image graphique des « plis ». Le déploiement d'un long lamento rencontre plusieurs « événements » ou « obstacles » sur sa route, et toutes les « brisures » sont déduites du mode (ou mélodie) nommé « Go ».

Pascal Dusapin's writings, published between 2003 and 2022, contain numerous reflections on form and expression in music. Therefore it seemed important to compare the evolution of the composer's ideas over the last twenty years. It is also from these two aspects that the author examines one of his important works: Go for orchestra from 1991-1992. With regard to musical form, the composer's descriptive categories have their sources in different disciplinary fields: artistic, philosophical, scientific, and so on. The groups of ideas are as follows: geometric or drawn forms; forms linked to Deleuze's concepts; forms and literature; form and time; form and psychology; form and science. Concerning expression in music, the extracts from P. Dusapin's writings emphasise the "unspeakable", i.e. particular emotions (such as sadness), affects, psychic facts and opposing psychological environments. The musical analysis of the first solo for orchestra, Go, attempts to understand how the structural metaphor, the first form of catastrophes (see R. Thom), "the fold" is realized in the work. To do this, we use the BStD audio descriptor designed by Mikhaïl Malt to provide a graphic image of the "folds". The unfolding of a long lamento encounters several "events" or "obstacles" along the way, and all the "breaks" are deduced from the mode or melody called "Go".

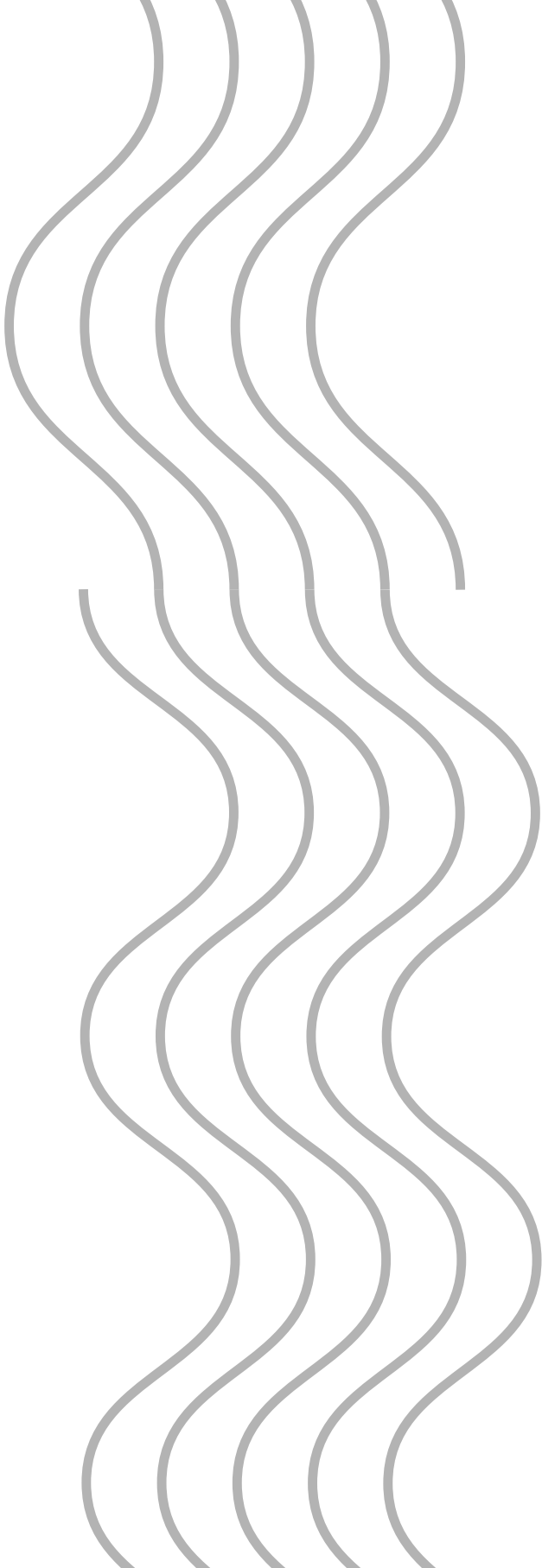
Auteur – Author

Márta Grabócz est professeur émérite à l'Université de Strasbourg (UFR Arts, ACCRA, ITI CREAA), membre honoraire de l'IUF, membre extérieur de l'Hungarian Academy of Sciences. Elle a publié quatorze livres (dont quatre monographies) dans les domaines de la signification, la narratologie musicale et de la musique contemporaine, comme : *Musique, narrativité, signification* (2009) ; *Les grands topoï du XIXe siècle et la musique de F. Liszt* (2018) ; *F.-B. Mâche. Le compositeur et le savant face à l'univers sonore* (avec G. Mathon, 2018) ; *Modèles naturels et scénarios imaginaires dans les œuvres de P. Eötvös, F.-B. Mâche et J.-C. Risset* (2020) ; *Narratologie musicale. Topiques, théories, stratégies analytiques* (2021) ; etc.

Márta Grabócz is professor emeritus at the University of Strasbourg (UFR Arts, ACCRA, ITI CREAA), honorary member of the IUF, and external member of the Hungarian Academy of Sciences. She has published fourteen books (including four monographs) in the fields of musical meaning, musical narratology and contemporary music, such as: Musique, narrativité, signification (2009); Les grands topoï du XIXe siècle et la musique de F. Liszt (2018); F.-B. Mâche. Le compositeur et le savant face à l'univers sonore (with G. Mathon, 2018); Modèles naturels et scénarios imaginaires dans les œuvres de P. Eötvös, F.-B. Mâche et J.-C. Risset (2020); Narratologie musicale. Topiques, théories, stratégies analytiques (2021); and so on.

Mots clés – Keywords

Forme en musique - Expression - Tristesse - Formes de catastrophes - Morphogenèse (« pli »)
Form in music - Expression - Sadness - Forms of catastrophes - Morphogenesis ("fold")



Mengqi Wang

Poetic, Emotion and Fluidity: An Analysis of the Second Movement of *Beckett's Bones*



Echoing Samuel Beckett's *Echo's Bones*, I wanted to honor this author, who is particularly dear to me, by bringing together a few works by poems he loved.¹

Pascal Dusapin

Introduction

Among the catalogue of composer Pascal Dusapin, vocal music has played an important part and attracted a lot of interests of researchers. As a prolific composer of operas, his mastery in the realm of the vocal writing is unparalleled. *Beckett's Bones*, created in 2008, stands as a case particular. It joins the list of "inspired by Samuel Beckett", along with *Quatuor à cordes no. 1* (1983), *Hop'* (1983-4), *Cascando* (1997), *Watt* (1944), *Quad* (1996), and *Wolken* (2014), dedicating to his beloved literary muse. Additionally, the journey of its creation made it more attractive, for sheltering a story behind the relation of poem and music.

The trio *Beckett's Bones* was published in 2015, composed for A clarinet, soprano and piano, comprising five movements with a duration of 15 minutes and 30 seconds. It was commissioned and interpreted by Dusapin's longtime collaborators, Accroche Note. This piece brings together five English poems, *Break of Day* by John Donne, *When Forty Winters* by William Shakespeare, *I feel I am* by John Clare, *The marriage of heaven and hell* by William Blake and *Slow, slow, fresh fount* by Ben Jonson. Following poetic images from these poems, the first movement describes a sense of tranquility then transferred it in a more fluidly way into the second movement. As the longest movement in the whole work, while taking fundamental ideas from its former part, the music became quite aggressive and end in questioning, struggling, returning to tranquility. In comparison with the first two movements, the third has an intensely bizarre atmosphere. With the piano creating a space where the other two parts are filled in between its extreme registers, it ends by the monologue of soprano, evoking a sense of loneliness. Opened by a quasi-screaming sound, in the fourth movement, soprano is always overlapping with the higher notes of the piano. And the fifth movement has only one note for both clarinet and soprano part, accompanied

1. Translated from the document « Dusapin Beckett's bones » reserved by Ensemble Accroche Note, p. 1: "En écho à *Echo's Bones* de Samuel Beckett, j'ai voulu honorer cet auteur qui m'est particulièrement cher en rassemblant quelques œuvres de poètes qu'il affectionnait".

by vertical harmony, which symbolized a lent pace, walking to the end. In general, *Beckett's Bones* has an emotion that is filled by sorrow, regret, as well as hope.

After an initial analysis of the second movement, some structural aspects proved puzzling. For instance, the musical phrasing did not align consistently with the phrasing of the poetry, creating a sense of disjointedness. Thus, while music with text generally adheres closely to its literal meaning, here it extended into a secondary layer of significance between words and verses.

During a seminar held on February 12, 2020, the composer openly shared insights into the composition's history, shedding light on its creation and publication anecdotes. It was revealed that the current rendition of *Beckett's Bones* we hear and read originated as *Echo's Bones* (2008). Based on its homonymous poetry collection, the early stage work *Echo's bones and Other precipitates* (1935) of Samuel Beckett, the music work was premiered at Musica festival in 2008, and get included in a CD compilation that was released later in 2013, as well as get broadcasted on Radio France. However, due to copyright issues, Dusapin had to replace the five poems he had selected from the poetry collection thus forming the new version. With his profound literary sensibility, Dusapin selected five poems by different authors based on their themes and atmospheres, skillfully echoing Beckett's original sharp and bizarre ambiance.

Although the original composition *Echo's Bones* exhibited a more natural alignment between the chosen poems and the music, enhancing the poetic essence through nuances in pronunciation, phrasing, instrumental interactions, and overall structural coherence, external factors, namely copyright issues with the poetry, ironically infused the new work, *Beckett's Bones*, with even deeper poetic resonance, emotion, and fluidity. This uncertainty inherent in the creation and performance process resonates perfectly with Dusapin's aesthetic and creative ideas, transcending the mere confines of text or music and enriching the work with layers of meaning.

This study focuses on the longest movement of *Beckett's Bones*, namely "when forty winters...". Begins by analyzing the similarities and differences between the two versions in terms of their poetry, rhythm, and emotional characteristics, it then delves into the vocal writing and interpretation in the new version, before finally examining the fluidity of the music through the interplay of the clarinet and piano part.

1. Forming poetic structure into music

The unique compositional process of *Beckett's Bones* reveals to us the serendipity of musical composition and another possibility for its occurrence, that is, that poetry and music are translated into each other, thus constituting a new form and content. As the poem used in this work undergoes transformation, the music and melodies are based on "Alba" by Beckett, and they serve the new poetic text, thus becoming another musical work. The most important influence of the original poem on the music is in the structure and melodic direction. Here we will compare the musical treatment of the two versions in relation to the poem.

The poem used for the second movement of the original *Echo's Bones* is "Alba", which employs an irregular meter that emphasizes the musicality of the text. As Studniarz's thesis discusses, there is a strong musicality in the poem, such as the repetition of words and

I ♩=58	mm. 1-12	before morning you shall be here <u>and Dante</u> and the Logos and all strata <u>and mysteries</u> <u>and</u> the branded moon beyond the white plane of <u>music</u> <u>that you</u> shall establish here before morning
	mm. 13-27	grave suave singing silk stoop to the black <u>firmament of</u> areca <u>rain on</u> the bamboos flowers of smoke alley of willows
II ♩=69	mm. 28-33	who though you stoop with fingers of compassion to endorse the dust shall not add to your bounty <u>whose beauty shall be a sheet before me</u>
	mm. 34-47	<u>a statement of itself</u> drawn across the tempest of emblems
IV ♩=63	mm. 48-63	so that there is no sun and no unveiling and no host <u>only I and then the sheet</u> and bulk dead

TAB. 1: Structure of the second movement "Alba" in *Echo's Bones*.

the "dominance of consonants, fricatives, and nasals".² The poem "Alba" has three stanzas, from "before" to "morning", from "grave" to "willows", and from "who" to "dead". The music consists of four parts, as shown in Table 1³, and Dusapin created a different structure for the poem: he combined the first two parts of the original Alba into the first part of the music in order to unify their moods. The last three parts of the music, on the other hand, segment the third part of the original poem in order to amplify the emotions contained therein. In particular, the composer fills the final verses into the music, which is longer than the text of the poem, to heighten the emotion involved.

"Alba: Allusion, by way of derision here, to a specific form of poem written by the troubadours of the Middle Ages, who called albas poems whose theme was the separation of lovers at daybreak".⁴ The music here also has a mournful sentimentality, especially represented by the minor diatonic tones and the graded downward pattern.

2. Sławomir STUDNIARZ, "Echo's Bones and Samuel Beckett's Early Aesthetics: 'The Vulture', 'Alba' and 'Dortmunder' as Poetic Manifestos", *Estudios Irlandeses* 15, (2020-2021), p. 121.

3. In this chart, underline words adapt skips, bold characters represent repetitive notes, and words with edges means it use downward progressing. It would be represented again in Table 2.

4. "Alba: Allusion, par dérision ici, à une forme spécifique de poèmes des troubadours du Moyen Âge qui nommaient albas des poèmes ayant pour thème la séparation des amants au point du jour": translation by Edith Fournier in Samuel BECKETT, *Les Os d'Écho et autres précipités*, traduit de l'anglais et présenté par Edith Fournier, Paris, Les éditions de minuit, 2002, p. 46.

Skips	Major sixth	and Dante and that you
	Perfect fifth	and mysteries music of
	Diminished fifth	rain on
Repetitive notes	on note b	who though you stoop with; add to boun-
	on note c [#]	endorse the dust shall not
	on note d	so that there is no sun and no
Downward progressing	a ^b -g-f-e	whose beauty shall be a sheet before me
	d-c [#] -b	a statement of itself
	d ^b -c-b-a ^b -g	only I and then the sheet

TAB. 2 : Three types of musical motion in connection to poetic images.

Dusapin’s musical composition is based on the syllables and rhythms of the poem, which on the one hand inherits the flavor of the poem in music, and on the other develops from it the music implied by the poem itself. There are several noteworthy aspects of the original vocal melody, firstly, the use of skips in the nouns introduced by the conjunction “and” and the pronoun “that”, which Amblard states in his book, “are not commonly used”. Through analysis, we find that the major intervals in this work serve to emphasize the meaning of the word. For example (Table 2), “and Dante” uses a descending major sixth, “and mysteries” applies an ascending pure fifth, “and” uses a descending major sixth, “music” uses an ascending pure fifth, “that you” employs a major sixth for musical emphasis, and “firmament”, in terms of word movement, adds other pitches for emphasis in addition to the first syllable using a diminished fourth. In keeping with the literal meaning of the phrase “firmament of areca”, Dusapin devised an upward-progressing pure fifth for the of in it. These skips emphasize the important imagery of the original poem, while the repetition and progression downward both reflect the composer’s understanding of the original poem, musically reflecting the stagnation in the poem or the direction in which the emotion is running.

When we compare *Beckett’s Bones* with *Echo’s Bones*, it is easy to see that there are no drastic changes in the score. The second movement of the new work, “When Forty Winters...”, is the more varied of the five movements, taking Shakespeare’s second sonnet and adding the superimposed lines of the third sonnet after it to make up for the end bars and to match the music (Table 3).⁵ Interestingly, the atmosphere in Beckett’s “Alba” has a similar feel to “When Forty Winters...” in that both wax lyrical about life. The former is a

5. Bold, underlined and edged remarks the same interpretations as in Table 1. Bracketed words indict that it was added by Dusapin.

I J=58	mm. 1-12	When forty winters shall besiege thy brow,	a
		<u>And</u> dig deep trenches in thy beauty's field,	b
		<u>Thy youth's proud livery</u> , so gazed on now,	a
		Will be a tatter'd weed, of <u>small worth</u> held:	b
		Then being ask'd where all thy beauty lies,	c
II J=63	mm. 16-27	Where all the treasure of thy lusty days,	d
		To say, within thine own deep-sunken eyes,	c
		Were an all-eating <u>shame</u> and thriftless praise.	d
		<u>How much</u> more praise deserved thy beauty's use,	e
		<u>If thou couldst answer</u> 'This <u>fair child of mine</u> <u>Shall sum my</u> count and make <u>my old excuse</u> .'	f e
III J=69	mm. 28-33	(my old excuse, my old excuse,)	
		Proving his beauty by succession thine!	f
IV J=58	mm. 34-47	This were to be new made when <u>thou are old</u> ,	g
		And see thy blood (thy blood blood) warm when thou feel's it cold.	g
V J=63	mm. 48-63	Despite of wrinkles, this thy golden time.	f'
		<u>But if thou live,</u> remembered not to be,	g'
		Die single and thine image dies with thee.	g'

TAB. 3 : Structure of the second movement "When forty winters..." in *Beckett's Bones*.

slow encounter with hope from hell, while the latter is a classic lament about the passing of youth, and Dusapin's re-selected poem has a more regular meter than "Alba", and the rhymes have the regularity of a classic poetic paradigm.

The main change in the new work from the original is based on the changes that have occurred in the poems, as the rhythms of the two poems do not coincide, and as the music is based on the original poem "Alba", it can be observed that the composer's later choice of poems is forced to work with music that is inconsistent with its own structure. Although the lyrics retain their original rhymes, they are divided into parts by the music. Dusapin divides the first part of the second movement of *Echo's Bones* in two, and the musical structure of the second movement of the new work is divided into five parts. The second part is separated from the first part of the original music and changes the overall atmosphere of the music by speeding up the tempo. In addition, the composer repeats some of the more crucial words where appropriate, emphasizing the important intentions of the poem by means of words overlaid with repeated sounds. One of the subtlest treatments is at the end, where Dusapin, with his deep literary knowledge, has chosen to give the entire work an atmosphere of regret for the loss of youth by the three lines of the final stanza. True to the composer's own words, the work forms a new musical echo of *Echo's Bones*, transcending its original meaning.

For the perception of the music, the dynamics of the music change significantly, even though the same music is used in both versions, with pitch adjustments for the vocal parts in only a very few parts (Examples 1-2). In Example 2, we circled out the added notes and



Ex. 1: Pascal Dusapin, *Echo's Bones*, "Alba", mm. 23-26 (vocal part).



Ex. 2: Pascal Dusapin, *Beckett's Bones*, "When forty winters...", mm. 23-26 (vocal part).

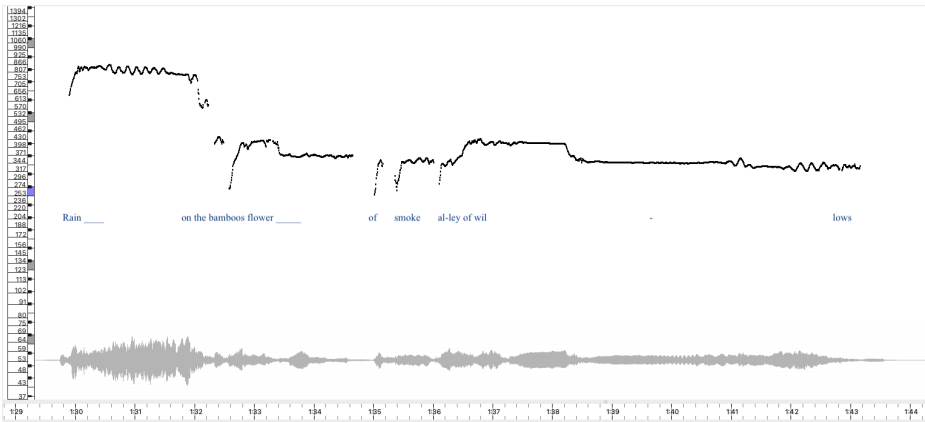


FIG. 1: Pascal Dusapin, *Echo's Bones*, "Alba", mm. 23-26 (vocal part).

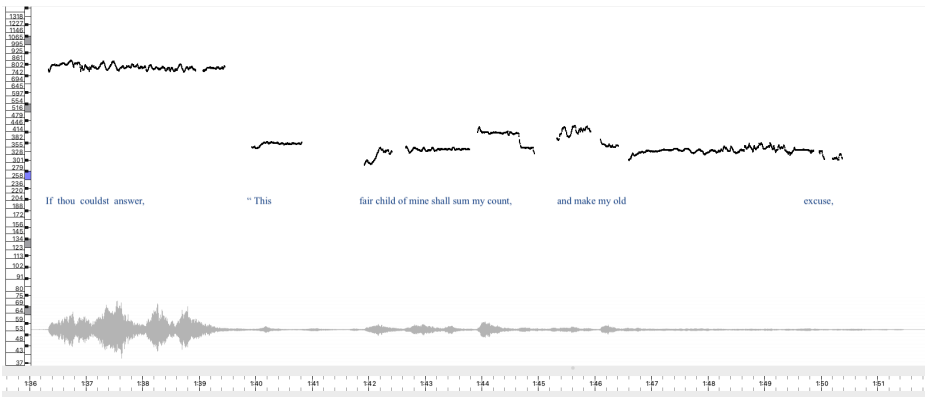


FIG. 2: Pascal Dusapin, *Beckett's Bones*, "When forty winters...", mm. 23-26 (vocal part).

utilized highlight color to designate added words in "When forty winters..." in comparison to its original version.

The instrumental parts remain unchanged, while the vocal part have slightly changed with a few repetitions of the same pitches due to the change of texts. Further analyses on the recordings show that vocal interpretation of "When forty winters..." give a rather moderate effect. In comparison with "Alba", the vocal part in "When forty winters..." has less accentuation in each beginning of the words, thus the dynamic changes (Figures 1⁶ and 2⁷).

Both interpreted by Ensemble Accroche Note with soprano Françoise Kubler, musical tension has changed quietly clearly, it dues to the adaptation of text. More density of the words it applies, the less dynamic in music are created, affecting the perception of the music, as it is affected due to the altered articulation factors of the soprano voice.⁸ Changes in the text affect the way it is pronounced and the focus on different elements of expression, thus affecting the dynamics of the music. As Anne-Marie Faucher has pointed out, the relation between music and poem inject accentuation of both the code within literal sense and its support by musical composition.⁹

"I was in trigged early on by the formal, architectural spectre of Beckett".¹⁰ Here, the relationship between melody and text, as well as the new musical and poetic structure prolongs the significance of the sonnet itself as music based on the original poem is employed, presented directly through the entire musical dynamics. Although the music still extends in a linear progression through time, it possesses a strong fluidity. This linear narrative pattern is broken on the one hand by the re-selected and collaged poems, creating new patterns in both language and music, and through the overlap and alteration of linguistic meanings, there is an interplay between the poetry and the music, which not only expresses the meaning of the poem through the music, but instead complements each other, creating a flow in the level of conveyed meaning.

2. Vocal writing and melody lines

Although the lyrical text of the piece underwent a total change, the music was preserved. Through the previous analysis, we can understand that specific developmental patterns in the vocal melody, such as the skips, homophonic repetitions, and graded descending patterns are all linked to the meaning of the poem, which is presented through the music as a means of expression. In this section, we will use the score and sound of "When forty winters..." as a basis for analyzing the characteristics of the vocal writing and the orientation of the melodic line.

The work was written for the soprano Françoise Kubler, and so the writing style has been influenced by her timbre as well as her expressiveness. Kubler's timbre is rather direct,

6. Extract of *Echo's Bones*, from CD album *30 ans de création musicale par Antoine Gindt. Empreinte digitale*, 2013, recorded by Frédéric Apffel at the 2008 Musica Festival. Vocal lines are separated from the recording by "melody.ml", and then analysed by the application "Tony".

7. Extract of *Beckett's Bones*, from *Ensemble Accroche Note, Tac/Nowlands*, 2019, recorded by Andy Sfetcu at studio Malambo. Vocal lines are separated from the recording by "melody.ml", and then analysed by the application "Tony".

8. This article excludes the differences brought about by recording technology and instead compares two recordings that have been published as complete musical works.

9. See Anne-Marie FAUCHER, *La mélodie française contemporaine : transmission ou transgression ?*, L'Harmattan, Paris 2010, p. 83.

10. O. Sidney RICHARDSON, "Reflections on Form: an Interview with Pascal Dusapin", *Tempo* 72/283 (2018), p. 34.

Ex. 3 : Pascal Dusapin, *Beckett's Bones*, "When forty winters...", mm. 5-12 (vocal part).

with less vibrato, and flows naturally close to the way it is spoken. Sang within a restricted registration, from C#3-Ab4, the melodic line shows flexible and full of emotion. Dusapin once described himself as paying great attention to the form of music and its sense of space, which comes from a "non-developmental" and "non-linear" way of development, and ultimately constitutes the form of music by itself. In the movement in question, the minor second interval is an important element in the composer's development of the melody.

According to the structure of the musical division, example 3 presents the first long phrase of "When Forty Winters...". The composer employs the minor second scale to complete the melodic writing, raising the same pitch by an octave when needed to create a sense of space in the music (e.g., the octave-higher rendering of re in bar 6). The most important element of this long phrase, the minor second interval D-C#, is presented twice in succession in mm.5-6. Followed up firstly by a minor third upward in the opposite direction from the d (mm.7-8), and then by a descending major sixth, the melodic segment of the Ab-Gb-F subsequently taking it up. At the end of phrase, an augmented fifth F-C# suggests the return of C# as well as D-C#. Finally, in bar 12, the opening D-C# interval is presented by reversing the progression. Due to the recurrence of this minor second interval, an aural tendency to approximate tonality is presented. The melody develops and takes shape in a slow, spatial movement, yet the flow of the harmonic configuration is made possible by the cooperation with the other voices, allowing the sad emotions contained in the poem to flow naturally.

The vocal part is divided into five phrases based on musical passages depended on poem strophes. Figure 3 presents each pair of first two notes and the last two notes of these five phrases, with D-C# at the beginning of the first phrase forming an inverse relationship with C#-D at the end, as does the third and the fourth phrase. The second phrase, on the other hand, does not form an inverse relationship between the beginning and the end of the phrase, but utilizes repetition as is. With only four bars long, the fourth phrase repeats same core intervals as the first phrase, arousing the opening atmosphere as the music comes to a close. The fifth sentence, on the other hand, has D as its core, and steps up or down a minor second respectively thus forming a symmetrical relationship. If we look again at the relationship between these five phrases, we see that the beginning notes F and B of the second and third phrases are the result of a minor third upward and downward progression, respectively, from D. The second and third phrases are the result of a minor third upward and downward progression, respectively, from D. An overview of the pitch layout between phrases explains why the music is atonal, yet still characterized by tonal music. At the same time, this compositional pattern creates a self-similarity within the music of "When Forty Winters...", where the fifth major phrase becomes a mutual repetition of the first three that can be scrutinized by zooming it in (Figure 4).

1st sentence (mm.5-12):	D-C#	C#-D
2nd sentence (mm.16-26):	F-E	F-E
3rd sentence (mm.28-32):	B-A#	A#-B
4th sentence (mm.34-38):	D-C#	C#-D
5th sentence (mm.50-58):	D-Eb	D-C#

FIG. 3 : Vocal melody lines throughout "When forty winters..."

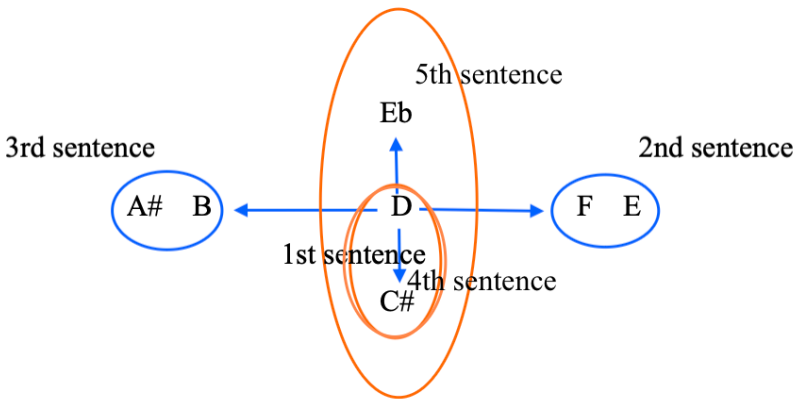


FIG. 4 : Relation between opening and ending interval of 5 phrases.

This musical compositional technique, which Jonathan Goldman has called "polar note"¹¹, is used to great effect here, on the one hand aurally emphasizing melodic tendencies, and on the other demonstrating the composer's minimalist tendencies around the 2010s. This work also exhibits a minimalist tendency overall. In fact, the core intervals D-C# in *The Fortieth Winter*, first presented in the first movement, "The Breaking of the Dawn", are actually a central piece of developmental material for the work as a whole. As the composer clarifies aesthetically, he realizes a unique logic of musical development by presenting the same material again and again in different sections, with varying degrees of variation or outright repetition as is.

In addition to the pitch composition of the melody, several modes of vocal composition are of interest. Amblard has summarized in his writings the major types of Dusapin's creations of musical intonation¹², which are also reflected in "When Forty Winters...". In other words, Dusapin's vocal writing style retains most of the characteristics of his earlier works, forming into his current musical style. For instances, repeated notes separated by a

11. Jonathan Goldman, "Charting Mémoriale : Paradigmatic Analysis and Harmonic Schemata in Boulez's ... explosante-fixe ...", *Music Analysis* 27/2-3 (2008), pp. 217-252.

12. See Jacques AMBLARD, *Pascal Dusapin, l'intonation ou le Secret*, Paris, mf, 2002.

Ex. 4: Pascal Dusapin, *Beckett's Bones*, "When forty winters...", mm. 28-29.

Ex. 5: Pascal Dusapin, *Beckett's Bones*, "When forty winters...", mm. 30-31.

minor second is shown in bar 28 (see soprano part shown in example 4.) A small tetrachord Go is presented in bar 30 (see soprano part shown in example 5), with decorations on note E, it was later returned to F-E to completed the sentence by accentuating another minor second interval just before the second grand part of this movement.¹³

Example 4 presents the most dynamic section of the piece, here from bar 28 to 29, piano repeats violently the same vertical harmony, with which we could observe an absent of notes A and C. It was examined later that the pitch organization throughout this piece is characterized by the absent of those two notes, thus constituting a ten-tone mode: C#-D-Eb-E-Gb-G-Ab-Bb-B.

13. See AMBLARD, *Pascal Dusapin, l'intonation ou le Secret*, p. 122: "La répétition de notes séparées par une tierce mineure est plus qu'un réflexe mélodique chez Dusapin, c'est un élément de style, relevé dans de très nombreuses œuvres de la seconde période". The criteria of « Mode Go » is concluded in p. 391.

Compositional techniques serve the emotions of the poetry and music, bringing out the composer's personal style. Philippin discusses some of Dusapin's works composed around the 1980s and 1990s in her writings, to demonstrate that Dusapin's vocal work in earlier staged utilizes more extreme timbres: shrieks, whispers, and micro tones and even has the voice vocalizing deeper in the throat to create the "sound" of the voice.¹⁴ For instance, *Il-Li-Ko, pièce romantique* (1987) utilize recitative, half-speaking. Here in "When forty winters", very few extremities are reserved. Dusapin conserves the glissando, whispers to make the music closer to the words. While in "Alba" the soprano's melodic line is very gentle, emphasizing only the poetic and emotional words with large intervals.

Non-lyricized vocal writing is also designed in this work. As observed from *Canto* (1994) by Philippin, "Pascal Dusapin uses irrational rhythms as a tool for ornamentation at the very heart of the musical phrase"¹⁵, an irrational rhythm is employed to form an ornamentation of the phrases.¹⁶ On the rhythmic aspect, Dusapin inherited the Hoquet method for writing, which he employed in his early vocal work *Two Walking* (1994). In "When Forty Winters..." the "irrational rhythms" form musical passages that contrast sharply with the lyrical parts of the work.

The hiccup rhythm combines homophonic repetition in the vocal parts with repetition of the lyrics, emphasizing the phrase "my old excuse" and reflecting the sentiment of regretting the loss of youth. The extremes of intensity, which are common to all three voices, make for a tense piece of music. In Example 5, the three voices complement each other, while the A clarinet and the soprano are very close in timbre, shifting through the same pitch in different registers. Therefore, despite the strong rhythm of this part, which seems to interrupt the development of the lyrical melody, we are still able to catch the smallest melodic nuances. In particular, the two monophonic parts are consistently filled with minor second intervals, superimposed in a staggered fashion. Between these notes of motion, the minor second interval is always significant. It brings a sense of sensory instability, always moving towards some latent center.

3. Fluidity within the sonority

Former CD program for *Echo's Bones* gave its critique: "One hears an extraordinary closeness: immediate interiority, as if the vocal line arose not from a writing intention but from an incarnation, from a complicity in which the voice is simply an extension of the composer's gesture and, moreover, an almost amorous doubling of the clarinet's sound".¹⁷ The original version of the work was a perfect blend of the two in the soprano voice because of the close relationship between the music and the text, while the timbre of the A Clarinet at

14. See Valérie PHILIPPIN, *La voix soliste contemporaine - Repères technique et répertoire*, Lyon, Éditions Symétrie, 2017, p. 618.

15. PHILIPPIN, *La voix soliste contemporaine - Repères technique et répertoire*, p. 294: "Pascal Dusapin utilise les rythmes irrationnels comme outil d'ornementation au cœur-même de la phrase musicale".

16. See PHILIPPIN, *La voix soliste contemporaine - Repères technique et répertoire*, p. 294: "Les figures rythmiques qui évoquent les libres ornements baroques semblent improvisées et, avec grands contrastes de nuances, cherchent à créer une sensation de palpitation et de fragilité".

17. Translated from the CD programme, 30 ans de création musicale par Antoine Gindt, Empreinte digitale, 2013: "On y entend une proximité extraordinaire : intimité immédiate comme si la ligne vocale surgissait non pas d'une intention d'écriture mais d'une incarnation, d'une complicité où la voix n'est que prolongement du geste du compositeur et par ailleurs dédoublement quasi amoureux du son de la clarinette".

2. When forty winters...

texte de William Shakespeare (1564–1616)

♩ = 58

Piano

ppp

pp

ped sempre (avec écho mais sans jamais « brouiller » harmoniquement, toujours limpide et transparent)

p *mp* *ppp*

When forty winters shall besiege thy brow, And dig deep trenches in thy

Ex. 6 : Pascal Dusapin, *Beckett's Bones*, "When forty winters...", mm. 1-6.

times overlapped with the soprano, creating a fluidity of timbres through the instrumental space, and at other times constituting a decorative effect around the syntax of the sung words. However, *Beckett's Bones*, in contrast, offers the possibility of flow between the soprano voice and the instrumental voice, as the relationship between the words and the vocal melody is not as strong, instead. It is worth noting that the A clarinet is not commonly used in Dusapin's compositions, while he often uses the Bb clarinet. The performer believes that the softer tone of the A clarinet, along with its ability to play a lower register than the Bb clarinet, is more in keeping with the poetry and emotion of the work.¹⁸ The similarities between the soprano and the clarinet, driven by the poetic and emotion of the piece, and the combination of their respective melodic pitches with the piano voice make the music flow naturally.

Philippin has noted that in Dusapin's early vocal work *To God* (1985), "Between voice and instrument, the melodic line unfurls a counterpoint of ornamentation, sometimes in a restrained range, evoking classical tonal and semi-tone embellishments, sometimes in wider intervals, bringing a contemporary virtuosity".¹⁹ Listening to or read the score of "When

18. Communication by mail with the clarinetist Armand Angster, 2024.

19. PHILIPPIN, *La voix soliste contemporaine - Repères technique et répertoire*, p. 506: "La ligne mélodique déroule entre la voix et l'instrument un contrepoint d'ornementations tantôt sur un ambitus restreint, évoquant les agréments classiques au ton et au demi-ton, tantôt sur de intervalles plus larges, amenant une virtuosité contemporaine".

forty winters...”, we are able to observe that the use of the core minor second, D-C#, does not only constitute the vocal melodic line (Example 6). In fact, the piano voice contains this interval in the first harmony played with arpeggios (mm.1-6), the initial presentation of the work, emphasize this interval in all voice parts. Whether this group of notes is reproduced in the same register in the same voice part or in a different heterogeneous register, the music creates both an echoic effect on a musical level and a fluidity in the music due to its staggering effects, such as minor rhythmic differences and the nuances created by differences in timbre, which emphasize the same interval.

Throughout the second movement, the piano symbolizes a vessel for harmonic and emotional shifts, employing techniques similar to those used in Dusapin's *Piano Etudes*. The main role of the piano is to give the musical color of the work and to establish the overall atmosphere, as in the case of the ten-tone tonality mentioned earlier which is given full expression in the piano part alone. The piano part sometimes supports the pitch of the soprano voice at the beginning of the lines, in line with traditional art songwriting, reinforcing the harmony while creating a homogeneous tone between the different voices or a range that matches the emotion of the poem. Similarly, the piano part sometimes supports the clarinet part, often in a more melodic way, in dialogue with it. Due to the nature of piano writing, the harmonic as well as the melodic direction of the work is always repeated alternately between the different voices, which creates a tonal tendency on the auditory level.

The timbres of both clarinet and soprano blend and transform. On the one hand, Dusapin writes the same intervals for both voices in reverse, for instance, in the opening fragment the soprano voice sings D-C# while the clarinet plays C#-D. The clarinet adorns the soprano, filling in the gaps created by the rests at the end of the phrase (and also the verse). In this fragment, the clarinet's ornamented melody utilizes several overtones, as well as notes partially indicated by circles with whispers that enhance the clarinet's airy timbre. In addition to subtle structural contrivances such as these, the larger work is structured in a similar way. In bars 1-33 of the movement, the soprano always appears before the clarinet part. In bar 19 (Example 7), while contrary, from bar 34 onwards, the clarinet becomes the leading part that introduce soprano's development.

Both of these monophonic melodies have a restricted range while not employing overly sharp pitches. Their respective pitches articulate with each other horizontally, creating a linear melody flowing from the timbre. And on the vertical level, the dimension is stretched by the contrast of pitches. Such as, bar 28, in which the clarinet plays a very low pitch, expands the sense of space in the music downward, laying beneath the soprano and piano bass voices. The only micro tone in bar 30 endows a more abundant intonation for the piece. With Hoquet's writing and the intensity of the convexity of the strengths and weaknesses of the pitches, it expresses an emotion that is very different from the previous one, remorsefulness and chagrin.

The restricted range and the fluidity of the music make the timbre of this work seem more transparent and gentle. In this sense, Dusapin's *Beckett's Bones* meet the general characteristics described in Faucher's book: “On the one hand, the sung poem, through all its expressions, is at the service of communication, representation and expression. On the other hand, setting it to music works the language ‘in the voluptuousness of its

18

mp p p ppp p

lus - ty days; To say, within thine own deep sunken eyes, Were an

20

mp mp pp pp mp ppp mp

all - ea - ting shame, and thrift - less praise. How much

Ex. 7 : Pascal Dusapin, *Beckett's Bones*, "When forty winters...", mm. 18-21.

meaning-sounds' that combine meaning and sound where voice and instruments meet for the same purpose".²⁰

In contrast to the soprano voice, the clarinet still retains extreme timbres, such as blown overtones and very low, almost noise. Both the overtones and the almost noisy timbre are closer to the soprano timbre and draw closer to the words in the poem, creating a flow between sound and musical meaning. It is for all the reasons discussed above that the acoustics of the piece are very soulful, yet elegiac in atmosphere, especially with the use of downward minor second intervals at the end of each stanza.

The final segment of the piece has few pitches, mostly repeated, and the whole work is dominated by a few pitches, showing a tendency of minimalist. This simplicity is also present in the other movements of the same work, the most extreme being the finale. There, both the clarinet and the soprano voices play only one pitch of F.

20. FAUCHER, *La mélodie française contemporaine: transmission ou transgression* ?, p. 197: "D'une part, le poème chanté, à travers toutes ses expressions, est au service de la communication, de la représentation, de l'expression. D'autre part la mise en musique travaille la langue 'dans la volupté de ses sons-signifiants' qui allient le sens et le son où la voix et les instruments se rencontrent dans un même but."

Conclusion

In the poem "Alba", literal image "silk" refers to and echoes the image of "Qin" in "DORTMUNDER", another poem in the same collection.²¹ And here, Dusapin transferred this self-referenced trick into music elements. The movement under study in this paper presents a wealth of musical material and the composer's virtuosic style, yet important elements of it have long been presented in the first movement and are repeated in other movements in different ways. *Beckett's Bones* demonstrates some of the characteristics of Dusapin's vocal compositions written around 2010. It retains the composer's earlier compositional style, drawing on poetic intention and form as inspiration to give new meaning to the music. The work analyzed in this paper is a unique example of contemporary composition that reveals the contingent nature of the process of artistic creation. However, this coincides with Dusapin's aesthetic tendency towards "a music that creates itself", expressing emotions naturally through poetic space within its form.

Bibliography

- AMBLARD, Jacques, *Pascal Dusapin, l'intonation ou le Secret*, Paris, mf, 2002.
- BORGMEIER, Raimund: *Shakespeares Sonett "When Forty Winters" und die Deutschen Übersetzer*, München, Fink, 1970.
- BECKETT, Samuel, *Les Os d'Écho et autres précipités*, traduit de l'anglais et présenté par Edith Fournier, Paris, Les éditions de minuit, 2002.
- DECHAMBRE, Valentine (eds.), *Pascal Dusapin, flux, trace, temps, inconscient, entretiens sur la musique et la psychanalyse*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012.
- DUSAPIN, Pascal, *Une musique en train de se faire*, Paris, Seuil, 2009.
- DUSAPIN, Pascal, and Maxime MCKINLEY, *Imaginer la composition musicale*, Paris, Presse Universitaires du Septentrion, 2017.
- DUSAPIN, Pascal, and Philippe LIERDEMAN, "Il n'y pas de musique pure", *Revue des Deux Mondes* (2006), pp. 143-149.
- FAUCHER, Anne-Marie, *La mélodie française contemporaine : transmission ou transgression?*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- GARBUZ, Olga, *Pascal Dusapin - Mythe, Algorithme, Palimpseste*, Château-Gontier, Éditions Aedam Musicae, 2017.
- MAJEAU-BETTEZ, Emanuelle, "Rencontres et 'émotions nouvelles' : Pascal Dusapin raconté par cinq collaborateurs", *Circuit* 29/1 (2019), pp. 51-62.
- PHILIPPIN, Valérie, *La voix soliste contemporaine - Repères technique et répertoire*, Lyon, Éditions Symétrie, 2017.
- RICHARDSON, O. Sidney, "Reflections on Form: an Interview with Pascal Dusapin", *Tempo* 72/283 (2018), pp. 34-44.
- STOIANOVA, Ivanka, "Pascal Dusapin: Febrile Music", *Contemporary Music Review* 8/1 (1993), pp. 183-196.
- STUDNIARZ, Sławomir, "Echo's Bones and Samuel Beckett's Early Aesthetics: 'The Vulture', 'Alba' and 'Dortmunder' as Poetic Manifestos", *Estudios Irlandeses* 15, (2020-2021), pp. 116-129.

21. See STUDNIARZ, "Echo's Bones and Samuel Beckett's Early Aesthetics: 'The Vulture', 'Alba' and 'Dortmunder' as Poetic Manifestos", p. 47.

Titre de l'article – Article Title

Poétique, émotion et fluidité :

Une analyse du second mouvement de *Beckett's Bones*

Poetic, Emotion and Fluidity:

An Analysis on the Second Movement of Beckett's Bones

Résumé – Abstract

Cet article prend le deuxième mouvement de *Beckett's Bones*, « When Forty Winters... » comme objet d'analyse, discute d'abord de l'histoire cachée de ses créations et compare les deux versions musicales, puis s'intéresse aux écritures vocales et à la fluidité de l'ensemble de la sonorité. Cela démontre que Dusapin conserve dans cette œuvre des caractéristiques clés de son style d'écriture vocale antérieur, telles que le fait de tirer la forme et le sens de la poésie et de composer pour soprano et clarinette dans un cadre restreint. Le timbre de l'œuvre est transparent et fluide. La clarinette donne à la musique une ambiance profonde, avec une utilisation limitée au registre grave, se rapprochant de la voix de soprano au timbre plus doux. La soprano conserve dans sa gamme les timbres et les caractéristiques vocales des œuvres antérieures de Dusapin, tels que le glissando, le souffle, la répétition et le *Mode Go*, mais la rationalisation du matériau de hauteur concentre l'auditeur sur la seconde mineure centrale. En conclusion, la structure du poème est transférée en musique et apporte une profonde signification musicale.

This article takes the second movement of Beckett's Bones, "When forty winters..." as an analytical object, firstly discusses the hidden story of its creations and compares the two versions of music, then probes into vocal writings and the fluidity within the entire sonority. It demonstrates that Dusapin retains key features of his earlier vocal writing types in this work, such as drawing form and meaning from poetry and composing for soprano and clarinet in a restricted manner. The timbre of the work is transparent and flowing. the A clarinet gives the music a deep ambience, with a limited use of the bass register, moving closer to the soprano voice with a softer timbre. The soprano retains in her range the timbres and different vocal characteristics of Dusapin's earlier works, such as glissando, breath, repetition, and Mode Go, but the streamlining of the pitch material focuses the listener on the central minor second. In conclusion, the structure of the poem is transferred into music and brings a profound musical meaning.

Auteur – Author

Mengqi Wang est doctorante en musicologie à l'université de Strasbourg. Elle concentre sa recherche sur l'opéra français depuis les années 1950.

Mengqi Wang is a doctoral student in musicology at the University of Strasbourg. Her research has focused on French opera since the 1950s.

Mots clés – Keywords

Poétique – Forme – Écriture vocale – Seconde mineure – Langue

Poetic – Form – Vocal writing – Minor second – Language

Arthur Skoric

In Nomine Lucis, une œuvre de Pascal Dusapin pour le Panthéon : expression polymorphe au service du sacré et du profane



Introduction

« Son sacré à elle, la République devait le construire ¹ ». Ces mots de Pierre Nora évoquent la dimension oxymorique du Panthéon de Paris qui mêle, dans un édifice étant à l'origine une église dédiée à sainte Geneviève (patronne historique de la ville de Paris), le sacré au profane de la république laïque qui veut honorer les siens, selon la devise inscrite sur le fronton du Panthéon : « Aux grands hommes la patrie reconnaissante ».

Le 11 novembre 2020, à l'occasion du centenaire de l'inhumation du Soldat inconnu sous l'Arc de Triomphe, l'écrivain, académicien et combattant Maurice Genevoix (1890-1980) fut panthéonisé afin d'honorer, selon le titre de son célèbre recueil, *Ceux de 14*, les combattants de la Première Guerre mondiale. Pour accompagner la cérémonie et cet hommage, le Président de la République française, Emmanuel Macron, a commandé, lui-même, une œuvre à deux artistes. L'un, Anselm Kiefer, est un plasticien allemand, qui tente d'interroger l'Histoire à travers ses œuvres gigantesques (la série de photographies et de peintures nommée *Occupations* ² en 1969). L'autre, Pascal Dusapin, est un compositeur français très diversifié dans sa production musicale et artistique (il est l'auteur d'une installation audiovisuelle intitulée *Mille Plateaux*). Il s'agit d'une installation pérenne. Non éternelle, elle est destinée à intégrer le Panthéon pendant un temps non-défini. L'installation fait dialoguer les deux œuvres. Il y a bien deux œuvres et non une unique. Interrogé sur cette collaboration par Jean de Loisy, Kiefer répondait : « J'ai tout de suite su que nous travaillerons en juxtaposition et que nos œuvres dialogueraient et s'uniraient. » Dusapin, à la même question répond : « J'ai pris un peu de temps à comprendre qu'il ne fallait pas que

1. Pierre NORA, « Le profane et le sacré dans la mémoire de la nation républicaine », *Séance Solennelle de l'Académie des sciences morales et politiques, à l'occasion du centenaire de la loi 1905*, Paris, Académie française, 14 février 2005.

2. Cette œuvre fait apparaître l'auteur exécutant un salut hitlérien dans différents endroits de l'Europe. Cette œuvre fit un scandale. Cet acte, il l'explique de la façon suivante à son ami Heiner Bastian : « Je voulais découvrir par moi-même si l'art était encore possible après le fascisme. Je voulais voir derrière le fascisme apparent, derrière sa surface, ce que l'abîme du fascisme signifiait pour moi-même, parce que cette histoire fait partie de toute réalité, même de ma découverte de moi-même..., je voulais représenter l'inimaginable en moi-même. ». Traduction personnelle du texte original : « Ich wollte für mich selbst herausfinden, ob Kunst nach dem Faschismus überhaupt noch möglich ist. Ich wollte hinter dem Erscheinungsphänomen Faschismus, hinter seiner Oberfläche erkennen, was der Abgrund Faschismus für mich selbst bedeutet, denn diese Geschichte ist ja Teil jeder Wirklichkeit, auch meiner Selbstfindung..., ich wollte das Unvorstellbare in mir selbst abbilden. » Voir : POSCHARDT Ulf, « Anselm Kiefer macht den Hitlergruß zu Kunst », *Berliner Morgenpost*, 18 mai 2008. [<https://www.morgenpost.de/kultur/article103045876/Anselm-Kiefer-macht-den-Hitlergruss-zu-Kunst.htm>, consulté le 22/06/23.]

nous fassions à proprement parler œuvre commune, mais l'un à côté de l'autre, ce qui est sans doute la vraie façon de voyager ensemble ³ ».

Ces deux réponses évoquent la nature même de cette œuvre. Il ne s'agit non pas d'une œuvre d'art unique et commune mais d'un dialogue des œuvres dans un espace dédié à la mémoire collective

L'objet de notre étude, à savoir l'œuvre commandée à Pascal Dusapin pour le Panthéon, ne peut être compris et étudié sans porter notre attention sur le lieu où réside cette œuvre. Sans entrer dans un problème d'ontologie, l'œuvre musicale est, dans ce cas précis, exclusivement liée à l'espace que représente le Panthéon et par définition, bien qu'il s'agisse d'une œuvre enregistrée, elle ne peut être reproduite ailleurs. C'est pourquoi, cet objet polymorphe, qui se comprend comme une œuvre musicale mais aussi comme un outil politique et religieux, sera étudié dans cette perspective. Une question essentielle guidera notre réflexion : en quoi le caractère polymorphique de l'œuvre de Dusapin est-il le témoin d'une volonté politique de re-spiritualiser le Panthéon et le rituel de la panthéonisation ?

Ainsi, nous proposerons une courte réflexion préliminaire sur le Panthéon en tant qu'espace de mémoire marqué par le religieux et le politique. Puis, dans un second temps, nous nous intéresserons à l'œuvre *In Nomine Lucis* de Dusapin, à son polymorphisme et son rapport étroit à l'édifice tout en portant un regard sur la signification politique et religieuse de l'œuvre.

1. Le Panthéon, objet oxymorique

Il est intéressant de constater que le Panthéon n'a pas reçu de commande publique exceptionnelle depuis 1913, date à laquelle fut commandée la sculpture nommée *Aux héros inconnus, aux martyrs ignorés morts pour la France* de Henri Bouchard, hommage aux soldats de la Grande Guerre. Ce fait n'est pas anodin et doit être mis en rapport avec une volonté politique.

En effet, le Panthéon est un édifice marqué par l'oxymore sacré-profane. Le mot Panthéon, dérivé du latin *pantheum* ⁴ désigne, à lui seul, un temple consacré à des dieux (dans la tradition Romaine et Grecque), ou, et c'est ainsi que l'on comprend ce mot aujourd'hui, un « monument destiné à honorer la mémoire des grands hommes d'une nation ⁵ ». De plus, cette relation entre le sacré et le profane s'illustre dans le bâtiment en lui-même. Le dôme n'est pas sans rappeler l'architecture paléochrétienne et byzantine. Mais au-delà de ce fait, c'est la fonction historique du bâtiment qu'il faut interroger. En effet, le Panthéon était à l'origine l'église Sainte-Genève, dont la construction commença sous le règne de Louis XV. Bien que sa fonction ait changé durant la Révolution française, officiellement par le décret du 4 avril 1791 adopté par l'Assemblée constituante, quelques éléments de la décoration rappellent la fonction première de l'édifice. La coupole est ainsi décorée, à la demande de Napoléon, par Antoine-Jean Gros qui peignit en 1811, *L'Apothéose de Sainte Geneviève*. Sous la Troisième République, et notamment sous la période de l'Ordre moral, apparaît une nouvelle

3. Anselm KIEFER et Pascal DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », interview avec J. de Loisy, Site internet *Paris-Panthéon*, 21 janvier 2021. [<https://www.paris-pantheon.fr/Mediatheque/Mediatheque-Pantheon/Interview-d-Anselm-Kiefer-et-de-Pascal-Dusapin-par-Jean-de-Loisy>, consulté le 22/06/23.]

4. Lui-même dérivé du grec ancien Πάνθειον (Pántheion).

5. Dictionnaire de l'Académie française. [<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P0353>, consulté le 22/06/23.]

ambiguïté dans la fonction de l'édifice. Effectivement, le Panthéon se voit décoré de grandes scènes de l'Histoire de France afin d'exalter le patriotisme. Furent peintes ainsi des scènes de la vie de sainte Geneviève, de saint Denis, ou encore Jeanne d'Arc. Cependant, il convient de rappeler les dommages infligés à l'édifice religieux d'origine pour le transformer en temple républicain. Le fronton d'origine, intitulé *L'Adoration de la Croix*, est ôté, le mobilier religieux ainsi que l'orgue sont retirés. Il n'en demeure pas moins que le religieux reste présent dans l'édifice avec les grandes scènes de l'Histoire de France qui montrent sainte Geneviève, saint Louis, Clovis. Cela pose une question : la mémoire des grands hommes est-elle liée à un sanctuaire religieux ? Les valeurs républicaines peuvent-elles exprimer leur essence dans un temple encore marqué par le religieux ? Le décret du 4 avril 1791 consacre l'édifice, non pas définitivement car il sera rendu au culte au cours du XIX^e siècle, à la mémoire de ses grands hommes. Le rituel de la panthéonisation doit être également interrogé. Il y a quelque chose de sacré dans le fait de rendre un tel hommage à une femme ou à un homme, par la translation du corps qui implique un transfert du corps de la personnalité (le rite funéraire ayant été et étant encore particulièrement lié à la religion). De plus, la panthéonisation, en tant que rituel, se rapproche de la canonisation, acte qui se rapporte directement à la sacralisation. Ces hommes et ces femmes apparaissent dès lors comme des modèles de vertu à l'image de ce que sont les saints (qui portent les vertus chrétiennes) pour les catholiques. Le Panthéon (et surtout le rite de panthéonisation) se trouve, par conséquent, au-delà de sa décoration, de son histoire, entre le sacré par le rituel même de panthéoniser une personnalité – lui conférant indubitablement un statut de modèle de vertu – et le profane, celui d'une république laïque qui souhaite rendre un hommage à ses grands hommes⁶. À bien des égards, la panthéonisation est un acte éminemment politique. La décision de panthéoniser une personnalité revient d'ailleurs au chef de l'État qui, par ce biais, s'affirme comme « l'incarnation de la nation [...] le garant de son présent et de son futur mais aussi celui de son passé⁷ ». Depuis l'avènement de la retransmission télévisuelle, la cérémonie est contrainte, adaptée et codifiée pour la télévision. Dès lors, elle s'articule autour de trois éléments principaux : 1. la procession ; 2. l'arrivée du corps devant le Panthéon ; 3. l'entrée au Panthéon avec une musique solennelle⁸.

Le Panthéon apparaît ainsi comme un objet polymorphe. Le temple de la nation⁹, le temple de la république, le temple laïc se trouve paradoxalement dans une ancienne église en forme de croix grecque : « [...] le Panthéon, sanctuaire de l'âme républicaine, temple laïc qui en se déployant dans le silence de Dieu remet aux hommes la responsabilité de leur propre histoire¹⁰ ». Ces quelques mots font apparaître la contradiction de ce que nous tentons d'exprimer au travers de divers éléments saillants. La morale laïque peut-elle vraiment être véhiculée dans un tel édifice ?

6. Il pourrait s'agir des vertus cardinales : la Force, la Prudence, la Justice et la Tempérance. Ces vertus, que l'on retrouve le plus souvent dans les églises, correspondent à des dispositions immuables et permettent à l'homme d'agir dans une parfaite adéquation avec ses propres valeurs morales et religieuses, tendant ainsi vers le Bien.

7. Patrick GARCIA, « Les panthéonisations sous la V^e république : redécouverte et métamorphoses d'un rituel », dans Jean-Luc BONNIOL et Maryline CRIVELLO (dir.), *Façonner le passé : Représentations et cultures de l'histoire XVI^e-XX^e siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, p. 92.

8. Voir GARCIA, « Les panthéonisations sous la V^e république : redécouverte et métamorphoses d'un rituel », p. 97.

9. Voir Alexia LEBEURRE, *Le Panthéon : Temple de la nation*, Éditions du Patrimoine, 2000.

10. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 1.

2. La sculpture sonore de Pascal Dusapin

2.1. Le matériau de l'œuvre

Comment pouvons-nous qualifier l'œuvre commandée par le Président de la République à Pascal Dusapin ? Le compositeur a donné le titre suivant à son œuvre : « *In Nomine Lucis* ». Mais, pouvons-nous réellement appeler cette œuvre par son titre ? Il s'agit, comme l'écrit à plusieurs reprises Dusapin, d'une installation¹¹. Jacques Amblard, dans le texte qu'il a écrit pour la présentation de l'œuvre au Panthéon, nomme cette installation comme une « sculpture sonore¹² ». Dans cette même notice, il relate la manière dont Dusapin évoque son œuvre : « Rubik's Cube ». Ces questions d'appellation peuvent paraître anodines mais renferment une question fondamentale liée au lieu et à l'espace sonore. Comment travailler avec un espace sonore si grand apparaissant comme un « endroit chargé des furies de l'histoire¹³ » ? Cette question semble être au cœur de la création. Dusapin utilise la personnification pour qualifier son objet : « J'ai pensé tout de suite à transformer le lieu en un poumon vocal¹⁴ ». L'idée semble provenir de la conception première de l'œuvre qui est et se devait d'être, selon Dusapin, une œuvre entièrement vocale, *a cappella*, dénuée de tout accompagnement instrumental pour laisser l'oralité pure porter le sens. L'élément vocal est premier. Bien que la musique soit diffusée par les soixante-dix haut-parleurs disposés à des hauteurs et des endroits différents du Panthéon, la voix est « pure¹⁵ », elle demeure sans « aucune manipulation électronique¹⁶ ». De ce fait, les voix apparaissent comme angéliques. Jacques Amblard évoque à ce propos l'importance de la musique de l'Homme dans la philosophie de Boèce. Ce dernier affirme que la *musica humana* est la musique qui permet à l'homme de prendre conscience de l'harmonie entre son corps et l'environnement ainsi que les éléments qui l'entourent¹⁷. La *musica humana* « recouvre les mouvements et relations d'interdépendance de l'âme et du corps¹⁸ ». Ainsi, les voix, comme vibrations des corps, doivent être « l'expression la plus profonde de l'humain mis en symbiose sonore avec le lieu¹⁹ ». Dusapin explique :

Je n'ai pas voulu d'artificialité, ni aucune mutation du matériau vocal que j'ai gardé dans son essence même. C'est quasiment le sens de ce lieu que de restituer intacte l'expérience humaine de ceux qu'il honore. Donc, rien de ce qui exprime le vivant — pour moi les voix — ne doit-être grimé²⁰.

Les voix, qui constituent le matériau principal de l'œuvre, semblent pensées en

11. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 5.

12. Jacques AMBLARD, *Texte d'accompagnement de l'œuvre de Dusapin pour le Panthéon*, novembre 2020. [ressource envoyée par mail.]

13. AMBLARD, *Texte d'accompagnement de l'œuvre de Dusapin pour le Panthéon*, p. 1.

14. AMBLARD, *Texte d'accompagnement de l'œuvre de Dusapin pour le Panthéon*, p. 5. Il serait particulièrement pertinent et intéressant de produire un entretien avec Dusapin sur les problématiques posées par l'œuvre, sur sa symbolique et son fonctionnement.

15. AMBLARD, *Texte d'accompagnement de l'œuvre de Dusapin pour le Panthéon*, p. 12.

16. AMBLARD, *Texte d'accompagnement de l'œuvre de Dusapin pour le Panthéon*.

17. Voir BOËCE, *Traité de la musique*, trad. fr. Christian Meyer, Turnhout, Brepols, 2004.

18. Isabelle MARCHESIN, « Temps et espaces dans le frontispice du Psautier de la Première Bible de Charles le Chauve », dans Andrea von HÜLSEN-ESCH et Jean-Claude SCHMITT (dir.), *Les méthodes de l'interprétation de l'image*, Göttingen, Wallstein, 2002, p. 248.

19. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 12.

20. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy ».

parallèle de l'espace sonore, de l'environnement sonore qu'est le Panthéon. L'élaboration de la partie vocale repose sur la symbolique entourant le Panthéon, sur le caractère sacré et l'aura sacrée du lieu.

2.2. Le fonctionnement de l'œuvre

Cette « expression oratoire, intérieure ²¹ », se mêle à la réverbération très importante de l'édifice. Lorsque l'on entend (peut-on vraiment parler d'écoute dans le cas de cette œuvre ?) l'œuvre de Dusapin, une chose est marquante : l'acoustique particulière du lieu. Cependant, pour comprendre tout l'intérêt de cet élément indispensable et entièrement utilisé dans l'œuvre, il convient de préciser le fonctionnement de l'œuvre. En effet, Dusapin a écrit différents chœurs (treize), qui furent enregistrés avec le chœur *Accentus* à la Philharmonie de Paris par dix-sept choristes. Cependant, il s'agit d'une construction sonore. Le compositeur, avec l'aide de l'ingénieur Thierry Coduys qui travaille à ses côtés depuis de nombreuses années, effectue des assemblages, des superpositions et des mélanges de ces chœurs et de ces voix enregistrées. Le compositeur est ainsi directement impliqué, au-delà de la composition effective de l'œuvre, dans l'installation sonore du Panthéon. L'objectif est de combiner ces sons de façon « dissymétrique ²² » afin d'avoir une infinité de combinaisons possibles et imaginables : « Les 34 minutes de chœurs composées initialement sont échantillonnées, espacées, combinées de façons diverses, et à la fin pourraient engendrer près de dix ans d'œuvre non répétitive ²³ ».

Ces chœurs ou combinaisons sonores sont diffusées dans tout l'édifice par soixante-dix haut-parleurs. Jacques Amblard explique :

À 31 mètres de haut, 8 haut-parleurs plongent vers l'assistance. 54 autres, à 18 mètres de haut, l'encerclent latéralement. Au sol, 8 autres se consacrent à la seule lecture, très lente, espacée, par les acteurs Florence Darel et Xavier Gallais de près de 15 000 noms de morts pour la France durant la Grande Guerre (1914-1918) ²⁴.

La lecture de ces noms par milliers est un élément qui amplifie cette pérennité intentionnelle de l'œuvre : il s'agit de ne pas oublier ces personnes et de les porter dans la mémoire de la nation. Les parties de chœurs combinées sont entendues plusieurs fois par heure tous les jours ²⁵. Entre les diffusions, un moment de silence est proposé avant que commence la diction des noms : « [...] pas très fort, une litanie va tourner de nef en nef : les noms des morts, simplement dits, qui rendent hommage aux un million quatre cent vingt-deux-mille-sept-cent-soixante-seize morts pour la France ²⁶ ».

Il est à présent possible de constater à quel point l'œuvre, la sculpture sonore comme la nomme Jacques Amblard, est liée à une spatialisation recherchée et qui semble consubstantielle au monument. L'usage du matériel informatique permet au compositeur

21. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy ».

22. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 8.

23. AMBLARD, *Texte d'accompagnement de l'œuvre de Dusapin*.

24. AMBLARD, *Texte d'accompagnement de l'œuvre de Dusapin*.

25. Un site internet, dédié à l'œuvre *In Nomine Lucis* de Dusapin, montre en temps réel les moments de diffusion des chœurs (en précisant de quelle pièce il s'agit et de quelle version) et les noms dictés (avec les dates de chacune des personnes) ainsi que la géolocalisation au sein du Panthéon (nef gauche, nef droite, etc.). Sur ce site, il est possible de trouver un indicateur numérique qui donne le nombre de noms de morts pour la France lus depuis le 11 novembre 2020. [<https://www.innominelucis.fr/>, consulté le 11/12/21.]

26. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 8.

de spatialiser les voix et ainsi créer de nouvelles combinaisons qui multiplient les instances de l'œuvre, la rendant pérenne :

[...] un planificateur et un spatialisateur aux ordres du compositeur, grâce à un programme informatique spécialement mis au point par son collaborateur, répartiront les voix dans l'espace avec une extrême précision, les multiplieront, changeant les perceptions d'un même moment musical, les déclinant en diverses intensités et vitesses de propagation ²⁷.

L'œuvre n'est pas composée d'une seule démarche. Il s'agit d'un ensemble de procédés qui opèrent conjointement mais non symétriquement afin de lui conférer une forme de pérennité, un sens et une valeur symbolique. En ce sens, l'œuvre nous apparaît comme un objet polymorphe. L'œuvre n'est pas figée et est toujours renouvelée.

2.3. La réverbération et l'espace sonore

Ainsi que nous avons pu le constater, l'œuvre est liée au monument qui l'abrite. L'architecture participe au son. Ce rapport de la musique à l'architecture renvoie à la Renaissance. Pascal Dusapin l'évoque lui-même en parlant des artistes de cette période qui avaient selon lui « une analyse de la réverbération parfaitement maîtrisée ²⁸ ». On pense notamment au motet à quatre voix *Nuper rosarum flores* de Guillaume Dufay qui fut l'objet d'un article mettant en relation les proportions numériques de la cathédrale Santa Marie del Fiore de Florence et celles de l'œuvre ²⁹. Mais l'œuvre en elle-même (et l'hypothèse de Warren) est source de nombreuses questions et critiques ³⁰. Un fait plus connu permet d'attester du lien étroit entre l'acoustique d'un lieu et la musique qui y est jouée. Au xv^e siècle, Giovanni Gabrieli compose sa musique pour la basilique San Marco de Venise et dispose les musiciens sur les différentes tribunes de la basilique afin de spatialiser le son ³¹. Le style polychoral, autorisant les effets d'écho, est attesté par de nombreux documents ³². L'architecture, dans ce cas, offre une richesse de timbre et de nouveaux effets au compositeur. La musique apparaît à l'auditeur d'une manière nouvelle. Enfin, de nombreux édifices présentent plusieurs orgues. Le cas de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg est particulièrement intéressant. L'architecture gothique pose des problèmes d'ordre acoustique ³³. L'organiste depuis l'orgue en nid d'hirondelle ne peut se rendre compte des plans sonores de l'instrument et ne peut accompagner aisément l'assemblée dans les cantiques lors des offices religieux du fait de la réverbération ³⁴. C'est pourquoi, il est utilisé non pas pour l'accompagnement mais pour les

27. Irina KAISERMAN, « Pascal Dusapin : "In Nomine Lucis" », *Durand Salabert Eschig*, le 09 novembre 2020. [<https://www.durand-salabert-eschig.com/fr-FR/News/2020/09/dusapin-in-nomine-lucis.aspx?search=in%20nomine%20lucis>, consulté le 15/12/21.]

28. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 5.

29. Voir Charles WARREN, « Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet », *Musical Quarterly* 59 (1973), p. 97-105.

30. L'inspiration reposerait selon Craig Wright sur un passage biblique se rapportant au Temple de Salomon. Voir Craig WRIGHT, « Dufay's *Nuper rosarum flores*, King Salomon's Temple, and the Veneration of the Virgin », *Journal of the American Musicological Society* 47/3 (1994), p. 395-441.

31. Dans un article traitant du rapport entre l'architecture et la musique, Étienne Feher évoque « l'architecture comme un matériau sonore ». Voir à cet effet Étienne FEHER, « Concert à chœur ouvert », *Rue Descartes* 56 (2007), p. 29-37.

32. Voir David BRYANT, « Cori Spezzati in Composition and Sound », dans Katelijne SCHILTZ (dir.), *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, Leyde, Brill, 2018, p. 387.

33. Voir Émile LEIPP, « Pourquoi des orgues en nid d'hirondelle : À propos du grand orgue de la cathédrale de Strasbourg », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg* XVII (1986), p. 17-30.

34. Arthur SKORIC, « La cathédrale comme lieu d'enregistrement : approche des contraintes et opportunités liées à l'acoustique dans les cathédrales lors de l'enregistrement d'un orgue », colloque *Entretiens de musique ancienne en Sorbonne*, Paris, Sorbonne Université, 9-10 juin 2022.

préludes, interludes, postludes et l'exécution du répertoire. La musique doit ainsi s'adapter à l'architecture et à ses problèmes. Ces constatations nous permettent de d'appréhender la question de l'écho, celle de la réverbération. Le Panthéon est un monument dont les problèmes sont similaires.

Le travail du compositeur s'appuie sur les exigences du bâtiment :

Le Panthéon est un formidable instrument de musique ! Il a une résonance très particulière, une réverbération dont j'ai dû tenir compte dans l'écriture de la partition mère et qui doit avoir des valeurs longues et lentes, des impulsions, des flux, pour pouvoir se dilater dans l'espace et que l'écoute devienne cheminante ³⁵.

Cette résonance qu'évoque Dusapin fait partie de l'architecture. Le compositeur se doit de travailler avec elle, de chercher le juste équilibre car « la résonance est l'expression même de l'union de l'architecture et du son ³⁶ ».

Dans la plus grande partie des interviews du compositeur qui concernent cette œuvre, ce dernier suggère la possibilité de « transformer le lieu en un poumon vocal ³⁷ ». Cette idée semblerait le point de départ de la réflexion sur l'acte créateur. Elle implique une part active de l'architecture dans la création d'un univers sonore. Pascal Dusapin souhaitait que sa musique soit en adéquation avec le lieu, avec l'architecture. Les voix « émanent de la pierre et chantent ³⁸ » selon les mots de Jean de Loisy. Pour cela, nous l'avons dit, des enceintes furent placées à différents endroits du Panthéon. Conçues par la société Amadeus, elles sont pourvues d'un camouflage de pierre, afin qu'elles ne soient pas visibles dans l'édifice, qu'elles fassent partie intégrante du lieu. Cela participe, une fois de plus, à la volonté de créer une œuvre pérenne. Les enceintes ne sont donc pas visibles et rendent la sculpture sonore plus mystérieuse, plus « angélique » ainsi que le souhaitait le compositeur ³⁹. De plus, la réverbération est étudiée, travaillée grâce aux technologies numériques. Certaines enceintes sont disposées d'une manière particulière afin d'amplifier la réverbération. C'est le cas des huit enceintes « installées au niveau de la coupole, à plus de 35 mètres de hauteur ⁴⁰ ». Ces dernières « sont orientées vers les hauts vitrages, dans une configuration de diffusion indirecte offrant davantage de diffraction et des potentiels artistiques ⁴¹ » (Figure 1).



FIG. 1 : Enceinte Amadeus C15, installée au niveau de la coupole et orientée vers le vitrage. © Amadeus, SLU.

35. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 5.

36. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 5.

37. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 5.

38. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 7.

39. Voir AMADEUS, « Amadeus avec un dispositif sonore unique entre au Panthéon », *Soundlightup*, 27 janvier 2021. [<https://www.soundlightup.com/flash-and-news/amadeus-avec-un-dispositif-unique-entre-pantheon.html>, consulté le 17/12/21.]

40. AMADEUS, « Amadeus avec un dispositif sonore unique entre au Panthéon ».

41. AMADEUS, « Amadeus avec un dispositif sonore unique entre au Panthéon ».



FIG. 2 : Travail des ingénieurs sur le processeur Holophonix. © Buzzing Light.

Le travail de Thierry Coduys, déjà évoqué partiellement, se composait également d'une prise en main d'un processeur nommé Holophonix, un système de spatialisation sonore (Figure 2). Ce programme informatique permet notamment de travailler sur la spatialisation du son et la réverbération à travers des techniques 2D et 3D. Thierry Coduys explique son fonctionnement ⁴² :

La programmation spatiale, à savoir la position des chœurs, leur trajectoire, ainsi que les autres événements qui composent cette « partition électroacoustique » est notamment gérée au sein du séquenceur graphique IanniX. Le processeur HOLOPHONIX reçoit, interprète et traduit ces millions de messages temporels et spatiaux, pour les rendre perceptifs ⁴³.

La réflexion et l'étude de la réverbération est une composante de l'œuvre. Deux approches furent utilisées pour unir le son musical à l'espace. Elles sont précisées par Adrien Zanni :

[...] La première a consisté en l'écriture précise de trajectoires parcourant le Panthéon ; du Nord au Sud ou depuis la coupole vers le sol par exemple. [...] La seconde impliquait le développement d'algorithmes génératifs contrôlant le déplacement d'ensembles de sources sonores en s'inspirant notamment de modèles physiques (simulation de vol de nuées d'oiseaux, modèles satellitaires ou stochastiques, etc.) ⁴⁴.

L'espace sonore est ainsi entièrement apprivoisé, maîtrisé. La musique enregistrée au départ, par le chœur Accentus avec la partition de Dusapin est ainsi bien différente de ce que l'on peut entendre au Panthéon. La spatialisation sonore participe à l'avènement de l'œuvre tout autant qu'à sa ritualisation. La musique semble ainsi, selon la volonté de Dusapin, émerger des murs, de la pierre, du bâtiment. La diffusion, comme il l'explique, fonctionne par « vagues ⁴⁵ ». Comme un poumon, lorsque l'inspiration fait augmenter le

42. La partition en elle-même et de tout le processus d'installation sonore du Panthéon mériteraient une étude indépendante permettant de comprendre la mise en œuvre de l'acte artistique et sa réalisation effective. La réalisation technique de l'œuvre est, dans ce cas précis, particulièrement complexe et fait intervenir plusieurs acteurs ainsi que plusieurs technologies.

43. AMADEUS, « Amadeus avec un dispositif sonore unique entre au Panthéon ».

44. AMADEUS, « Amadeus avec un dispositif sonore unique entre au Panthéon ».

45. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 5.

volume des alvéoles pulmonaires et lorsque l'expiration fait diminuer ce volume. Les enceintes qui diffusent le son de manière « indirecte » participent à une diffusion du son par vagues, donnant à l'œuvre « l'illusion d'une perspective infinie ⁴⁶ ». L'architecture, la partition première de l'œuvre, la technologie de diffusion sonore et le sens de l'œuvre qui dialogue les noms énumérés et l'œuvre d'Anselm Kiefer : tous ces éléments contribuent au caractère polymorphe de l'œuvre de Dusapin. Elle n'est pas qu'une exécution d'une partition. Elle est une infinité de possibilités.

2.4. Un art de la consolation

Depuis le début de notre réflexion, nous évoquons cette sculpture sonore en l'intégrant dans un contexte grave : le rituel de la panthéonisation. Bien que la situation porte en elle une solennité certaine, la volonté de Pascal Dusapin s'inscrit dans ce que l'on peut appeler « un art de la consolation ». En effet, lorsque ce dernier décrit le caractère qu'il souhaite conférer à la situation, il écrit ainsi :

Pourtant, je ne veux pas solenniser la situation, je pense plutôt à créer de la douceur, à diffuser une certaine affection, comme une consolation qui paraîtrait émaner de l'architecture. Dans cet endroit chargé des furies de l'histoire il peut y avoir une grâce, des harmonies comme de la brume ou un nuage, quelque chose de caressant, un acte de mémoire et d'amour en somme ⁴⁷.

Le pouvoir consolateur de l'art est évoqué par Schopenhauer : « Le plaisir esthétique, la consolation par l'art, l'enthousiasme artistique qui efface les peines de la vie ⁴⁸ ». La musique, quant à elle, est marquée par un caractère particulier : « l'innocence, la consolation, l'absence de souffrance ⁴⁹ ». Mais ce sentiment, chez Dusapin, est associé à une forme de gravité. Ce dernier, lorsque qu'il pensait à son projet, avait pour idée de « re-spiritualiser ⁵⁰ » le « sanctuaire laïc ⁵¹ ». Pour Dusapin, cela signifie « lui donner l'opportunité d'un silence voire d'une gravité nouvelle ⁵² ». L'usage de ces termes peut porter à confusion. Ils s'inscrivent dans un champ lexical du religieux. Le sens de l'œuvre et du lieu en lui-même est polymorphe. Nous avons pu le voir dans notre réflexion sur le panthéon comme objet oxymorique. L'usage d'un vocabulaire associé au religieux n'est pas le seul élément factuel attestant de la dimension métaphysique de l'œuvre et du lieu.

Les chœurs composés par Dusapin utilisent des textes. Ceux-ci proviennent de différentes sources. Le compositeur puise dans la Bible, plus précisément dans le livre de l'Ecclésiaste (chapitres 1 et 3) ⁵³ :

46. Mauricio KAGEL, « Notes sur Pas-de-Cinq », *Musique en Jeu* 7 (1972), p. 111.

47. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 1.

48. Arthur SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966, p. 341.

49. Jean-Pierre LEWRAZ, « Variations sur Schopenhauer et la musique », *Revue de Théologie et de Philosophie* CXXI/4 (1989), p. 384.

50. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 1.

51. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 1.

52. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 1.

53. Texte original et traduction française disponibles sur le site du Centre de ressources dédié à l'art choral. [<https://www.lecen.eu/ACUS/doc/SYRACUSE/16960/trad-litteraire-in-nomine-lucis-pascal-dusapin>, consulté le 22/06/23.] Le texte latin provient de la Vulgate mais les phrases sont puisées dans divers versets des chapitres. Les traductions que nous donnons proviennent du document cité.

Vidi in omnibus et afflictionem animi, et nihil permanere sub sole. Tempus occidendi, et tempus sanandi tempus destruendi, et tempus aedificandi. Tempus flendi, et tempus ridendi; tempus plangendi, et tempus saltandi.

Vanitas vanitatum vanitas et vanitatum et omnia vanitas.

Vanitas vanitatum vanitas vanitatum et omnia vanitas. Quid habet amplius homo de universo labore suo quo laborat sub sole? Generatio praeterit, et generatio advenit; terra autem in aeternum stat. Oritur sol et occidit, et ad locum suum revertitur; ibique renascens, Quod est quod fuit? Ipsum quod futurum est. Quid est quod factum est? Ipsum quod faciendum est.

Vidi in omnibus vidi vanitatem et afflictionem animi, et nihil permanere sub sole.

J'ai vu toutes les choses et la douleur de l'âme, rien ne demeure sous le soleil. Un temps pour tuer, un temps pour guérir; un temps pour détruire, un temps pour bâtir. Un temps pour pleurer, un temps pour rire; un temps pour le deuil, un temps pour danser.

Vanité des vanités vanités des vanités tout est vanité.

Vanité des vanités vanité des vanités tout est vanité. Que reste-t-il à l'homme de plus dans l'univers que sa peine sous le soleil? Une génération vient, une génération va, et la terre reste dans l'éternité. Le soleil se lève, le soleil se couche, et retourne à son lieu, pour renaître. Ce qui fut? Cela sera. Ce qui est fait? Se refera.

J'ai vu toutes les choses. J'ai vu vanité et douleur de l'âme, rien ne demeure sous le soleil.

Dusapin utilise abondamment ces passages de l'Écclésiaste. La signification est particulièrement intéressante. Si tout est vanité dans le monde des hommes, il reste à Dieu la possibilité de se servir de l'homme pour réintroduire le bien⁵⁴. Ces hommes qui réintroduisent le bien, la grandeur, peuvent être ceux que l'on honore au Panthéon. De plus, la notion de temps est importante dans ces passages. Tout moment de la vie, qu'il soit heureux ou marqué du sceau de la souffrance, ne doit pas être négligé et oublié. Il s'agit de la mémoire, celle que l'on entretient au Panthéon.

Dusapin utilise également la littérature antique en prenant des fragments de l'*Énéide* de Virgile (Livre VI, 264-272)⁵⁵ :

Umbræ silentes loca nocte sit mihi fas audita loqui sit numine uestro pandere res alta terra et caligine Umbræ silentes.

Umbræ silentes loca nocte tacentia late.

Umbræ silentes loca nocte tacentia late sit mihi fas audita loqui sit numine uestro pandere res alta terra et caligine mersas.

Ombres silencieuses lieux muets laissez-moi dire ce que j'ai entendu laissez-moi avec votre puissance dévoiler les choses des profondeurs terrestres enfouies Ombres silencieuses.

Ombres silencieuses lieux muets étendus dans la nuit.

Ombres silencieuses lieux muets étendus dans la nuit laissez-moi dire ce que j'ai entendu laissez-moi avec votre puissance dévoiler les choses des profondeurs terrestres enfouies dans la noirceur.

54. Si les passages cités ne font pas référence à Dieu, les chapitres 1 et 3 du livre de l'Écclésiaste se rapportent largement à Dieu. L'interprétation que nous proposons ne repose pas uniquement sur les passages cités mais sur l'ensemble du chapitre 3.

55. Texte original et traduction française disponibles sur le site du Centre de ressources dédié à l'art choral. [<https://www.lecen.eu/ACUS/doc/SYRACUSE/16960/trad-litteraire-in-nomine-lucis-pascal-dusapin>, consulté le 22/06/23.] Les phrases du texte latin ne sont pas citées dans leur intégralité. Il est dès lors difficile de faire référence à une édition précise du texte de Virgile. Les traductions que nous donnons proviennent du document cité.

Les extraits du Livre VI mobilisés ici évoquent la descente aux Enfers d'Énée ainsi que son entrée dans le monde souterrain par le vestibule lugubre. Les ombres silencieuses renvoient aux morts, au souvenir des morts de la Grande Guerre.

Enfin, Dusapin précise l'usage d'une inscription funéraire antique, retrouvée sur une tombe en Algérie ⁵⁶.

Viator ! Quod tu, et ego ; quod ego et omnes ⁵⁷.

L'ensemble de ces textes témoignent d'une volonté de spiritualité, de réflexion sur la vie humaine et la mort. En ce sens, Dusapin confère à sa musique « une origine plus métaphysique, ce n'est pas un art du divertissement ⁵⁸ ». L'usage du latin participe à la volonté de « re-spiritualiser » le lieu à travers la musique. Dusapin l'explique ainsi : « J'ai choisi le latin, qui apporte une couleur presque instrumentale tout à fait spécifique. C'est aussi la langue de toute mémoire ⁵⁹. » Les voix pures, sans manipulations informatiques, qui psalmodient du latin : voilà la solution pour re-spiritualiser les lieux. De plus, la réverbération de l'édifice, qui correspond à la prolongation d'un phénomène sonore après la fin de son émission ⁶⁰, participe au sentiment de consolation, au caractère presque religieux. Car, pour s'exprimer, la musique nécessite une réverbération, plus ou moins grande. Ainsi

La réverbération, qui diminue également la localisation précise des sources sonores, peut contribuer à donner une ambiance plus enveloppante, plus émotionnelle, voire plus méditative à la célébration, en particulier si l'on ne voit pas la source musicale. Lorsque la réverbération est suffisante, l'auditeur se sent enveloppé par la musique qui peut s'épanouir dans tout le volume. Si la réverbération est trop courte, la musique apparaîtra comme sèche, étouffée, manquant de patine et de vie ⁶¹.

L'œuvre de Dusapin semble le parfait exemple pour illustrer cette étude acoustique des églises. En effet, bien que l'on ne puisse pas parler d'une célébration religieuse dans le cas de cet hommage à *Ceux de 14*, la réverbération et la quasi-impossibilité de localiser les sources sonores participent à une forme de méditation, de consolation spirituelle.

Ces sons qui résonnent dans le Panthéon, ces échos, sont liés à ce que Jacques Amblard nomme un son « romantique », voire « cosmique ⁶² ». Ce dernier constate que depuis les années 2000, la musique de Dusapin met en avant « le chant lyrique des cordes ⁶³ » dans l'orchestration. Ce néo-romantisme, caractéristique du « troisième style ⁶⁴ » de Dusapin, peut se comprendre dans l'œuvre que nous étudions. L'écho, la réverbération offerte par l'acoustique du Panthéon pourrait s'inscrire dans cette dimension romantique du son.

Plus encore, l'acte musical dans toutes ses dimensions, de la *poiësis* à l'*esthesis*, participe au rituel de la panthéonisation. La première « activation » officiel de l'œuvre

56. Probablement la tombe d'Atarbius, du jardin Guès, hors-les-murs, Tlemcen. Cette inscription fut utilisée dans l'œuvre intitulée *HSESTTL* (2008-2009) de Igor Ballereau. Texte original et traduction française disponible sur le site du Centre de ressources dédié à l'art choral. [<https://www.lecen.eu/ACUS/doc/ SYRACUSE/16960/trad-litteraire-in-nomine-lucis-pascal-dusapin>, consulté le 22/06/23.]

57. Traduction : « Voyageur ! Ce que tu es, moi aussi (je le fus) ; ce que je suis, tous (le seront) ».

58. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 1.

59. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 7.

60. Voir Nicolas DESARNAULDS, « De l'acoustique des églises en Suisse : une approche pluridisciplinaire », thèse de doctorat, sous la dir. de Claude Morel, Lausanne, École polytechnique fédérale de Lausanne, 2002, p. 2.

61. DESARNAULDS, « De l'acoustique des églises en Suisse : une approche pluridisciplinaire », p. 3.

62. Jacques AMBLARD, Conversation téléphonique privée avec Monsieur Jacques Amblard, le 07 décembre 2021.

63. Jacques AMBLARD, *Dusapin : le second style ou l'intonation*, Paris, Éditions MF, 2018, p. 148.

64. AMBLARD, *Dusapin : le second style ou l'intonation*, p. 147.

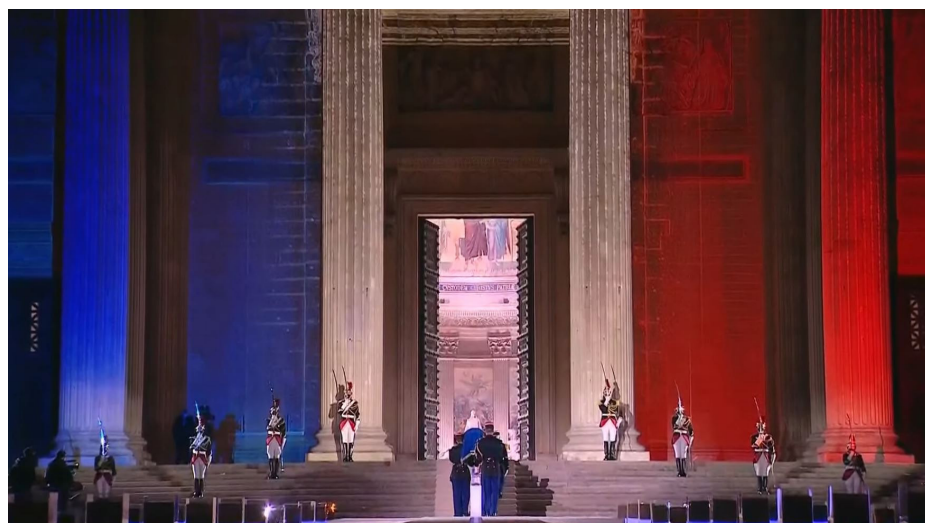


FIG. 3 : Entrée du cercueil de Maurice Genevoix dans le Panthéon et ouverture des portes de l'édifice au son de l'œuvre de Dusapin. Capture d'écran de la vidéo de la cérémonie publiée sur la chaîne YouTube d'Emmanuel Macron.

de Dusapin est intéressante à étudier de ce point de vue. L'acte musical dialogue avec le cérémoniel et le processional. L'arrivée du cercueil de Genevoix devant le Panthéon ⁶⁵ s'est d'abord faite d'une marche lente et au son de « La mort d'Aase » de la suite n°1 de *Peer Gynt* de Grieg. Le dispositif scénique si l'on peut dire est particulièrement symbolique. Outre les jeux de lumière et les projections sur la façade du Panthéon, sont disposés devant le Panthéon 101 cubes de verre contenant de la terre de chaque département français. L'entrée du cercueil se fait de manière solennelle, dans une marche funèbre lente — à l'image du cortège funèbre — au son de l'œuvre de Dusapin. Les portes du Panthéon sont closes tandis que le drapeau français est suggéré par ses couleurs projetées sur la façade. Au fur et à mesure que le cercueil se rapproche de l'entrée de l'édifice, tandis que l'extérieur est ombre et obscurité, les portes s'ouvrent et laissent entrevoir la lumière jaillissante du lieu de mémoire et la Marianne de *La Convention Nationale* de François-Léon Sicard trônant dans l'abside (Figure 3). Le cercueil, une fois passé devant la garde républicaine, fait son entrée dans l'édifice. Tout se passe comme si la musique accompagnait la cérémonie de couronnement républicain du panthéonisé. Le protocole est soigné et symbolique. Il peut être semblable — si l'on pense à l'accompagnement musical de la procession par exemple — à une liturgie chrétienne. Le rituel de la panthéonisation est, en bien des points, semblable à une liturgie, dans son faste comme dans sa symbolique.

Conclusion

Au nom de la lumière, au nom de *Ceux de 14*, au nom de la mémoire. L'œuvre de Dusapin, dialoguant avec celle de Kiefer, est multiforme. Elle est une œuvre artistique en soi, mais

65. La vidéo est accessible sur la chaîne YouTube d'Emmanuel Macron. [<https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2020/11/11/entree-au-pantheon-de-maurice-genevoix-et-de-ceux-de-14>, consulté le 22/06/23].

aussi un acte politique. L'œuvre entretient un rapport intime à l'architecture, au lieu dans lequel elle prend forme. Indissociable de ce lieu, elle est désormais partie intégrante, jusqu'au camouflage des enceintes : « Et en recréant ce lieu unique, le Panthéon, palimpseste de notre Nation ⁶⁶ ».

Le Panthéon, que nous avons qualifié d'objet oxymorique, est un lieu marqué à la fois par la laïcité républicaine et le religieux. La contradiction interne à la définition même de ce lieu atteint son paroxysme dans le discours prononcé par le Président de la République française le jour de la panthéonisation de Maurice Genevoix. Ce dernier parle d'une « cathédrale laïque ⁶⁷ ».

L'usage que fait le compositeur de la réverbération, celle d'une église ou d'une cathédrale, ne fait qu'amplifier cette contradiction, cette collision entre le sacré et le profane, entre le laïc et le religieux, entre la conception d'hier et celle d'aujourd'hui – bien que ce soit la monumentalité de l'édifice qui appelle à cette spatialisation et qui invite le compositeur à travailler avec la réverbération et la résonance du lieu. *In nomine lucis* apparaît dès lors comme le « requiem » de la République et incarne la « forme sonore du sublime d'État ⁶⁸ » pour reprendre les mots d'Esteban Buch. L'œuvre de Dusapin est finalement, en elle-même, un dialogue constant entre ritualité religieuse (pensons à l'écriture vocale et aux textes employés) d'un côté et ritualité républicaine de l'autre.

Objet oxymorique, le Panthéon l'est dans sa nature même. Hier, il était une église appartenant au peuple. Aujourd'hui, il est un temple républicain appartenant au peuple. L'œuvre de Kiefer qui dialogue avec celle de Dusapin, est aussi marquée par une idée du religieux. Anselm Kiefer, évoquant ses vitrines qui renferment les œuvres, parle de « reliquaires ⁶⁹ ». Plus encore, pour la vitrine intitulée *Qu'est-ce que nous sommes ?* l'artiste évoque une notion théologique. Les trois chaises qui se trouvent au-dessus du « paysage dévasté ⁷⁰ » sont « une allusion à la Trinité et donc à la Théodicée, l'expérience du silence, de l'absence de Dieu face au mal ⁷¹ ». Cette référence au mystère de la Sainte Trinité dans un temple qui se veut laïc n'atteste-t-elle pas de cette expression oxymorique du Panthéon ? Cela pourrait être le signe d'une déification de la République. Pierre Nora parle de la « mystique républicaine ⁷² » et de « substitut de la religion ⁷³ ». Selon lui, le sacrifice de sa personne sur le champ de bataille, la mort pour la patrie, ce « sacrifice suprême est devenue l'équivalent national républicain de mourir pour la foi ⁷⁴ ».

66. Emmanuel MACRON, « Hommage de la nation à Maurice Genevoix et à Ceux de 14 », *Discours de Monsieur le Président de la République française à l'occasion de la panthéonisation de Maurice Genevoix*, Paris, 11 novembre 2020. [<https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2020/11/11/entree-au-pantheon-de-maurice-genevoix-et-de-ceux-de-14>, consulté le 17/12/21.]

67. MACRON, « Hommage de la nation à Maurice Genevoix et à Ceux de 14 ».

68. Esteban BUCH, « Un Requiem républicain au Panthéon – sur *In nomine lucis* de Pascal Dusapin », *AOC*, 15 juin 2021, [<https://aoc.media/critique/2021/06/14/un-requiem-republicain-au-pantheon-sur-in-nomine-lucis-de-pascal-dusapin/>, consulté le 22/06/23].

69. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 6.

70. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 9.

71. KIEFER et DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », p. 9.

72. NORA, « Le profane et le sacré dans la mémoire de la nation républicaine ».

73. NORA, « Le profane et le sacré dans la mémoire de la nation républicaine ».

74. NORA, « Le profane et le sacré dans la mémoire de la nation républicaine ».

La République, à travers le rituel de la panthéonisation, dispose d'un lieu canonique et d'une « liturgie d'hommages ⁷⁵ ». L'œuvre de Dusapin, revêtant plusieurs formes d'expressions et de significations, correspond à cette volonté exprimée dans le rapport Ithaque de re-sacraliser un « rituel politique contre toute évolution vers le spectacle ⁷⁶ ». Ainsi, « la musique est puissance de relation ⁷⁷ », mettant en relation le sacré au profane, le religieux au laïc. Le Panthéon sacralise la République tout comme la République sacralisée se déploie dans ce lieu sacré. Ce caractère polymorphe de l'œuvre de Dusapin est ainsi également valable pour le lieu qui abrite et qui fait œuvre : le Panthéon.

BIBLIOGRAPHIE

- AMADEUS, « Amadeus avec un dispositif sonore unique entre au Panthéon », *Soundlightup* (2021). [<https://www.soundlightup.com/flash-and-news/amadeus-avec-un-dispositif-unique-entre-pantheon.html>, consulté le 17/12/21.]
- AMBLARD, Jacques, *Dusapin : le second style ou l'intonation*, Paris, Éditions MF, 2018.
- AMBLARD, Jacques, Texte d'accompagnement de l'œuvre de Dusapin pour le Panthéon, novembre 2020. [ressource envoyée par l'auteur par mail.]
- AMBLARD, Jacques, Conversation téléphonique privée avec Monsieur Jacques Amblard, le 07 décembre 2021.
- BOËCE, *Traité de la musique*, trad. fr. Christian Meyer, Turnhout, Brepols, 2004.
- BRYANT, David, « Cori Spezzati in Composition and Sound », dans Katelijne SCHILTZ (dir.), *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, Leyde, Brill, 2018, p. 371-394.
- BUCH, Esteban, « Un Requiem républicain au Panthéon – sur In nomine lucis de Pascal Dusapin », *AOC* (2021). [<https://aoc.media/critique/2021/06/14/un-requiem-republicain-au-pantheon-sur-in-nomine-lucis-de-pascal-dusapin/>, consulté le 22/06/23.]
- CARDINAL, Serge, « La musique de la relation : une relation mimétique de La mort de Molière, de Robert Wilson », dans Serge CARDINAL, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son : cinéma, radio, musique*, Strasbourg, PUS, 2018, p. 215-219.
- DESARNAULDS, Nicolas, « De l'acoustique des églises en Suisse : une approche pluridisciplinaire », thèse de doctorat, sous la dir. de Claude Morel, Lausanne, École polytechnique fédérale de Lausanne, 2002.
- GARCIA, Patrick, « Les panthéonisations sous la V^e république : redécouverte et métamorphoses d'un rituel », dans Jean-Luc BONNIOL et Maryline CRIVELLO (dir.), *Façonner le passé : Représentations et cultures de l'histoire XVI^e-XXI^e siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, p. 87-106.
- KAGEL, Mauricio, « Notes sur Pas-de-Cinq », *Musique en Jeu* 7 (1972), p. 111.
- KAISERMAN, Irina, « Pascal Dusapin : "In Nomine Lucis" », *Durand Salabert Eschig* (2020). [<https://www.durand-salabert-eschig.com/fr-FR/News/2020/09/dusapin-in-nomine-lucis.aspx?search=in%20nomin e%20lucis>, consulté le 15/12/21.]
- KIEFER, Anselm, et Pascal DUSAPIN, « Interview d'Anselm Kiefer et de Pascal Dusapin par Jean de Loisy », interview avec J. de Loisy, site Internet *Paris-Panthéon* (2021). [<https://www.paris-pantheon.fr/Mediatheque/Mediatheque-Pantheon/Interview-d-Anselm-Kiefer-et-de-Pascal-Dusapin-par-Jean-de-Loisy>, consulté le 12/12/20.]
- LEIPP, Émile, « Pourquoi des orgues en nid d'hirondelle : À propos du grand orgue de la cathédrale de Strasbourg », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg* XVII (1986), p. 17-30.
- LEVRAZ, Jean-Pierre, « Variations sur Schopenhauer et la musique », *Revue de Théologie et de Philosophie* CXXI/4 (1989), p. 377-388.

75. NORA, « Le profane et le sacré dans la mémoire de la nation républicaine ».

76. GARCIA, « Les panthéonisations sous la V^e république : redécouverte et métamorphoses d'un rituel », p. 95.

77. Serge CARDINAL, « La musique de la relation : une relation mimétique de La mort de Molière, de Robert Wilson », dans Serge CARDINAL, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son : cinéma, radio, musique*, Strasbourg, PUS, 2018, p. 218.

- MARCHESIN, Isabelle, « Temps et espaces dans le frontispice du Psautier de la Première Bible de Charles le Chauve », dans Andrea von HÜLSEN-ESCH et Jean-Claude SCHMITT (dir.), *Les méthodes de l'interprétation de l'image*, Göttingen, Wallstein, 2002, p. 317-355.
- NORA, Pierre, « Le profane et le sacré dans la mémoire de la nation républicaine », *Séance Solennelle de l'Académie des sciences morales et politiques, à l'occasion du centenaire de la loi 1905*, Paris, Académie française, 14 février 2005.
- POSCHARDT, Ulf, « Anselm Kiefer macht den Hitlergruß zu Kunst », *Berliner Morgenpost* (2008). [<https://www.morgenpost.de/kultur/article103045876/Anselm-Kiefer-macht-den-Hitlergruss-zu-Kunst.html>, consulté le 12/11/20.]
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966.
- WARREN, Charles, « Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet », *Musical Quartely* 59 (1973), p. 97-105.
- WRIGHT, Craig, « Dufay's *Numper rosarum flores*, King Salomon's Temple, and the Veneration of the Virgin », *Journal of the American Musicological Society* 47/3 (1994), p. 395-441.

Titre de l'article – Article Title

In Nomine Lucis, une œuvre de Pascal Dusapin pour le Panthéon :
expression polymorphe au service du sacré et du profane

In Nomine Lucis, a Work by Pascal Dusapin for the Pantheon:
Polymorphous Expression in the Service of the Sacred and the Profane

Résumé – Abstract

Le Panthéon de Paris abrite aujourd'hui une œuvre pérenne de Pascal Dusapin intitulée *In Nomine Lucis*. Commandée par le président Emmanuel Macron à l'occasion de la panthéonisation de Maurice Genevoix le 11 novembre 2020, elle est destinée à intégrer le Panthéon de manière pérenne. Le matériau de l'œuvre et son fonctionnement en font une véritable sculpture sonore. Cependant, l'œuvre ne peut être dissociée du lieu qui l'abrite. La fonction de cette commande publique exceptionnelle nous oblige à comprendre l'œuvre dans une dimension politique et religieuse. Elle intègre un lieu de mémoire marqué à la fois par le sacré et le profane. En tant qu'objet polymorphe, elle revêt plusieurs formes d'expressions et porte plusieurs significations, unissant la volonté politique à la création artistique.

The Pantheon of Paris now houses a perennial work by Pascal Dusapin entitled In Nomine Lucis. Commissioned by President Emmanuel Macron on the occasion of the pantheonization of Maurice Genevoix on November 11, 2020, it is intended to integrate the Pantheon in a sustainable way. The material of the work and its functioning make it a true sound sculpture. However, the work cannot be dissociated from the place where it is housed. The function of this exceptional public commission obliges us to understand the work in a political and religious dimension. It incorporates a place of memory marked by both the sacred and the profane. As a polymorphic object, it takes on several forms of expression and carries several meanings, uniting political will with artistic creation.

Auteur – Author

Arthur Skoric est agrégé de musique et doctorant contractuel à Sorbonne Université et à l'Université de Montréal. Par ailleurs, il est organiste titulaire de l'orgue de chœur de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg, organiste co-titulaire de l'église Saint Pierre-le-Jeune catholique de Strasbourg, et concertiste international. Auteur d'un ouvrage intitulé « Les vertus cardinales et théologiques en Alsace : représentations et fonctions » publié aux éditions de l'Association des Presses Universitaires de Strasbourg, son mémoire de maîtrise, intitulé « La pensée religieuse de Vincent d'Indy », est en cours de publication aux éditions L'Harmattan.

Arthur Skoric is agrégé of music and a contractual PhD student at Sorbonne University and the University of Montreal. He is also the titular organist of the choir organ of the Notre-Dame Cathedral in Strasbourg, the co-titular organist of the Saint Pierre-le-Jeune Catholic Church in Strasbourg, and an international concert performer. Author of a book entitled "Les vertus cardinales et théologiques en Alsace: représentations et fonctions" published by the Association des Presses Universitaires de Strasbourg, his master's thesis, entitled "La pensée religieuse de Vincent d'Indy", is currently being published by Éditions L'Harmattan.

Mots clés – Keywords

Panthéon - Dusapin - Polymorphe - Sacré - Politique
Pantheon - Dusapin - Polymorphic - Sacred - Political

Kotoko Matsuda

Quelques réflexions sur l'interprétation des *Études pour piano* de Pascal Dusapin



Introduction ¹

En tant qu'étudiante en piano, j'ai eu l'occasion de jouer l'*Étude n°1* de Pascal Dusapin en présence du compositeur en 2020. À ce moment-là, j'ai été surprise par son attitude très souple à l'égard de l'interprétation.

Les pianistes habitués à la musique contemporaine ont tendance à se concentrer sur leur capacité à rester fidèles à la partition. Mais dans cette master-class, Dusapin nous a stimulé, et encouragé à prendre du recul avec la partition, afin que nous ne restions pas enfermés par le détail des signes. Lorsqu'il s'est assis à côté du piano pour une session avec moi, j'ai ressenti la joie de pouvoir recréer la musique avec la liberté que ce compositeur m'accordait.

Cet article vise à réexaminer cette expérience intuitive de manière plus approfondie. Je souhaite notamment apprendre ce que le compositeur attend de nous, et avoir une idée plus claire de l'interprétation pour cette pièce.

D'abord il faut que nous connaissions le cycle des *Études* de Dusapin, et également sa particularité par rapport à d'autres études des périodes précédentes.

Ensuite, revenons sur la raison d'être de l'acte d'interprétation. Cet article est trop court pour passer en revue l'histoire de l'interprétation, mais il est nécessaire de mettre en lumière le point de vue de Dusapin parmi d'autres approches possibles.

Nous allons comparer deux interprétations de l'*Étude n°1* par deux pianistes qui ont une grande importance pour ce morceau. Cette comparaison nous montrera la grande liberté que le compositeur leurs a donnée. Cela sera complété et justifié par mon expérience personnelle de la master-class mentionnée.

1. Les *Études pour piano* de Pascal Dusapin

Le cycle des *Études pour piano* de Pascal Dusapin a été composé par intermittence depuis 1998 jusqu'à 2001. Chacune d'entre elles est dédiée à un pianiste différent qui en a fait

1. Je tiens à remercier particulièrement Florian Iochem pour son aide concernant les représentations graphiques des Figures 2-3 et pour une meilleure connaissance de la bibliographie dans ce domaine, et Olivier Class pour la réalisation de l'Exemple 8.

dans chaque cas la création. Voici l'ensemble de ces *Études*, leurs dédicataires et les dates de création ² :

- n°1, Alain Planès, 10 septembre 1999
- n°2, Michäel Rudy, 2 juillet 2000
- n°3, Vanessa Wagner, 27 septembre 2000
- n°4, Ian Pace, 27 septembre 2000
- n°5, Alain Planès, crée par Ian Pace le 9 mars 2001
- n°6, Ian Pace, 16 décembre 2002
- n°7, Vanessa Wagner, 8 novembre 2002.

Les *Études* n°1 à 4 avaient originellement des titres de jeux d'enfants : « n°1 *Origami* », « n°2 *Igra* », « n°3 *Tangram* », « n°4 *Mikado* » ³. Néanmoins les trois suivantes n'ont pas de titre, et le compositeur lui-même a supprimé ceux des quatre premières lorsqu'il a regroupé les sept *Études* comme un cycle ⁴.

Le pianiste Ian Pace a créé la sixième qui a en fait été composée en dernier, et à cette occasion il a assuré la création des sept *Études* en tant que cycle. Les éditions Salabert ont publié la partition l'année suivante, en 2003, avec une préface de Ian Pace.

Pascal Dusapin n'avait jamais écrit d'œuvre pour piano seul avant la composition de l'*Étude* n°1 en 1998-1999, dans le cadre d'une commande du festival « Piano aux Jacobins » pour son vingtième anniversaire.

2. Situer les *Études pour piano* de Dusapin dans l'histoire du genre

Il existe de nombreuses études pour piano (ou pour d'autres instruments à clavier) de différents compositeurs dans l'histoire de la musique ⁵. Dans les répertoires pianistiques de la musique contemporaine, nous pourrions citer par exemple *51 Studies for piano player* (1948-1966) de Conlon Nancarrow, *Quatre études de rythme* (1949-1950) d'Olivier Messiaen, *Six études d'après Piranèse pour piano* (1975) d'André Boucourechliev, *Douze études d'interprétation* (premier Livre : 1981-1982 ; deuxième Livre : 1983-1985) de Maurice Ohana, les *Études pour agresseurs* (1983) d'Alain Louvier, les *Études pour piano* (premier Livre : 1985 ; deuxième Livre : 1988-1994 ; troisième Livre : 1995-2001) de György Ligeti, les *Quatre études africaines* (1990) de Denis Levaillant, les *Trois études pour piano* (1991-1992) de Michael Lévinas, les 19 *Études* (premier Livre : 1994 ; deuxième livre : 1994-2012) de Philip Glass, ou encore les *Quatre études* (2003) de Bruno Mantovani.

En raison de ce nombre important d'études, et du fait qu'elles ne disposent pas de forme déterminée (comme la forme « sonate »), il est difficile de résumer le genre en un seul

2. Voir la table des matières de Pascal DUSAPIN, *Études pour piano*, Paris, Salabert, 2003.

3. Voir https://brahms.ircam.fr/fr/pascal-dusapin#works_by_date, consulté le 05/08/2022.

4. Selon les dires du compositeur lui-même lors d'une *masterclass* à la HEAR en 2020.

5. Souvent, on considère les Inventions et sinfonies (1720-) de Jean-Sébastien Bach comme l'origine du genre de l'étude, car elles ont été écrites dans le but de former son fils aîné, Wilhelm Friedmann. Les compositeurs tels que Carl Czerny (1791-1857) et Ignaz Moscheles (1794-1870) ont laissé un grand nombre de morceaux qui sont intitulés études. Les *Études Op.10* (1829-1832), *Op.25* (1832-1836) et les *Trois nouvelles études pour piano* (1839) de Frédéric Chopin, les *Études symphoniques* (1834) de Robert Schumann, les *Études d'exécution transcendante* (1826-1852) de Franz Liszt, les *Études pour piano* (1915) de Claude Debussy, et les *Études-tableaux Op.33* (1911) et *Op.39* (1916-1917) de Serge Rachmaninov sont souvent intégrées par les pianistes actuels dans leurs programmes de concert. Les *Douze études Op.8* (1894-1895), les *Huit études Op.42* (1903), les *Trois études Op.65* (1911-12) d'Alexandre Scriabine, les *Quatre études pour piano Op.7* (1908) d'Igor Stravinsky et les *Trois études Op. 18* (1918) de Béla Bartók suivent l'histoire.

mot. Cependant, une chose est sûre : les études que l'on imagine généralement – purement destinées à entraîner les doigts de ceux qui apprennent à jouer du piano, l'aspect artistique n'étant qu'un auxiliaire – ne sont apparues qu'au cours de l'histoire, et ont progressivement disparu au fil de l'histoire, remplacées par des études de concert dédiées à des pianistes déjà bien entraînés. Plus précisément, après le période des études pédagogiques telles que celles de Czerny et de Moscheles, les études ont obtenu à partir de Chopin une valeur artistique qui ne peut être contenue dans un exercice.

Pensons maintenant à une des raisons pour laquelle ce développement s'est opéré. Edyth Wagner (Professeure à l'University of Southern California Music Preparatory school à Los Angeles) indique comme suit : « Avant 1825, le mot étude désignait un entraînement destiné à résoudre un problème purement technique. Après 1825, il désignait un exercice de l'atmosphère, du drame et de l'expression ainsi que de la technique des doigts ⁶ ».

En d'autres termes, après Chopin, les compositeurs cherchaient à incorporer la substance dans les nouvelles techniques en profitant de l'incertitude du mot. En raison de cette expérimentation, il est naturel que les œuvres innovantes portent souvent le nom d'étude. Elles ne sont pas seulement un défi pour les pianistes, mais aussi pour les compositeurs. (Il ne faut pas oublier qu'à l'époque, les compositeurs tels que Chopin, Liszt et Rachmaninov étaient pianistes. Pour eux, écrire une étude avait un défi double – composer une œuvre de haut niveau, et la jouer parfaitement.)

Quant aux *Études* de Ligeti, par exemple, le musicologue Pierre Michel affirme que Ligeti a franchi un nouveau cap dans les années 1980 grâce aux pièces pour piano, notamment aux *Études*. Pierre Michel indique : « En s'appuyant sur une très grande virtuosité, il a pu adapter au clavier des notions rythmiques ou polyphonique associées jusque-là à des ensembles vocaux et instrumentaux ou au piano mécanique. L'idée de couches ou strates différenciées a trouvé un nouveau moyen d'expression à travers le piano [...] ⁷ ».

La frontière de la technique pianistique était, pour Ligeti, le terrain d'essai idéal pour l'innovation de la technique compositionnelle.

En nous appuyant sur cette tradition des études, examinons désormais celles de Pascal Dusapin. Le témoignage de la pianiste Vanessa Wagner clarifie l'arrière-plan de la composition de ce cycle :

Ces *Études* sont aussi le fruit d'une histoire affective. Il faut rappeler le rapport douloureux que Pascal a longtemps entretenu avec le piano, dû au fait qu'il n'a pas reçu une formation académique au sens strict du terme, et qu'il a au départ choisi l'orgue. Ce rapport s'est détendu au fil de ses rencontres avec les pianistes qui ont créé ses différentes *Études*. Pour lui, le piano est un vecteur, il a écrit pour l'instrument tout en s'en affranchissant. C'est pourquoi, en réalité, les études dont nous parlons ne sont pas des études pour piano, ni des études de virtuosité, mais des études de composition ⁸.

Elle indique deux points importants : premièrement, ces études reflètent une certaine dimension autobiographique ; deuxièmement, il s'agit des études pour la composition de Dusapin lui-même, plutôt que pour l'entraînement de la technique pianistique.

6. « We have a change in the meaning of the word étude. before 1825 it referred to a study designed to solve a purely technical problem. After 1825 it referred to a study in the mood, drama and expression as well as finger technique » dans Edyth WAGNER, « Piano Section of MTNA : History of The Piano Etude », *American Music Teacher* 9/1 (1959), p. 12–28. [<http://www.jstor.org/stable/43532063>, consulté le 08/08/2022.]

7. Pierre MICHEL, « Développements Récents », dans Pierre MICHEL, *György Ligeti*, Paris, Minerve, 1995, p. 126.

8. <https://www.maisondelaradioetdelamusique.fr/article/un-voyage-en-soi-meme-entretien-avec-vanessa-wagner>, consulté le 09/08/2022.

Il est intéressant de constater qu'il n'avait pas d'affinité particulière avec le piano à l'origine, et qu'il s'est rapproché de cet instrument par la composition et la collaboration avec les pianistes. Comme il est déjà mentionné, traditionnellement les compositeurs des études étaient souvent pianistes. Même dans le monde de la musique contemporaine, les compositeurs tels que Boucourechliev, Ohana, Louvier, Levailant et Lévinas sont des pianistes ou du moins ont une très haute technique pianistique. Ligeti affirmait lui aussi qu'il avait écrit ses *Études pour piano* parce qu'il aimait beaucoup cet instrument⁹ alors que Dusapin avait un rapport « douloureux » avec le piano. Cette relation semble particulière pour un compositeur d'études pour piano.

Le fait que Pascal Dusapin ait abandonné la virtuosité du piano est également étonnant par rapport au but original du genre de l'étude, c'est-à-dire l'entraînement du pianiste. Néanmoins, il est vrai que l'étude avait un autre côté, celui du défi du compositeur, et à cet égard, l'œuvre de Dusapin n'est en rien une rupture radicale avec l'histoire du genre.

3. Interpréter une œuvre musicale

Avant d'analyser les interprétations des *Études* de Dusapin, il est nécessaire de revenir brièvement sur les différentes approches d'une partition par les interprètes selon les époques, ainsi que sur la dynamique entre le compositeur et l'interprète afin de comprendre l'attitude particulière de Dusapin.

Le musicologue Philippe Lalitte indique que les partitions musicales du XX^e siècle sont très détaillées par rapport à celles de la musique baroque et romantique¹⁰. Les partitions de la musique baroque sont nettement moins informatives qu'aujourd'hui, de sorte que les interprètes recherchent la légitimité dans leurs traditions ou une école d'interprétation. Et les partitions de musique romantique varient considérablement d'un éditeur à l'autre. En revanche, en intensifiant la précision de la notation, les compositeurs du XX^e siècle ont exprimé leur volonté de contrôler au maximum la production de la musique ou des interprètes. Tout comme Stravinsky a souhaité que son œuvre soit exécutée plutôt qu'interprétée.

La musicologue Domitille Coppey observe l'émergence de cette notion d'« exécution » en rapport avec l'amélioration du statut des compositeurs :

L'utilisation de la notion de « performance » pour désigner la manière de jouer ou de chanter est fréquente avant 1800, la notion d'« exécution » lui succède dès cette époque, ce qui reflète une appréhension fondamentalement différente de la partition. Le délaissement partiel ou total de l'art oratoire au profit d'un savoir-faire herméneutique propulse alors le compositeur au sommet de la hiérarchie musicale, l'engageant à charger sa partition de toutes sortes d'indications destinées à l'« exécution »¹¹.

Cependant, nous ne pouvons pas ignorer les confins de la partition. Citons ici les mots du musicologue Christian Accaoui :

La partition n'est pas comparable à un programme informatique, et l'interprète à une machine

9. Philippe ALBÈRA, « Entretien avec György Ligeti », *Revue Contrechamps / numéro spécial (Musiques en création)* (1989), p. 87-95, § 39. [<https://books.openedition.org/contrechamps/pdf/2275>, consulté le 01/09/2022.]

10. Philippe LALITTE, *Analyser l'interprétation de la musique du XX^e siècle – Une analyse d'interprétations enregistrées des Dix pièces pour quintette à vent de György Ligeti*, Paris, Hermann, 2015, p. 73.

11. Domitille COPPEY, « Rythme et corporeité de la production musicale – Étude et réflexions pédagogiques », thèse de doctorat, sous la dir. de Vincent Barras et Ulrich Mosch, Lausanne, Université de Lausanne, 2018.

exécutant ce programme. [...] tout simplement parce que les limites de la notation musicale font que la partition ne peut pas être totalement prescriptive ¹².

Comme Accaoui l'explique, tant qu'une personne doit lire, digérer et reproduire, il lui est impossible de coller entièrement aux souhaits du compositeur, telle une machine, en se basant uniquement sur la partition.

De ce fait, les interprètes qui souhaitent ne pas trahir le compositeur ont besoin de se demander toujours si leurs interprétations correspondent à l'intention du compositeur en sachant que la marge de liberté accordée varie sensiblement d'un compositeur à l'autre. Pierre-Laurent Aimard, un des pianistes contemporains les plus connus, décrit son travail comme suit :

Mais, de façon générale, en quoi consiste ce travail de témoignage ? Bien sûr à recueillir les indications et commentaires d'un créateur. Également à observer tout ce qui chez l'homme peut être déterminant pour mieux comprendre le créateur : ce qui transparait de sa sensibilité, de son caractère, de sa fantaisie, de sa façon de penser bien sûr ; mais aussi de sa façon d'entendre, de chanter, de parler, de canaliser ses émotions, de laisser rayonner son énergie...Enfin, à être dans un état de disponibilité renouvelée permettant l'absorption de l'œuvre, du style, jusqu'à ce qu'il fasse partie de vous, presque malgré vous. L'interprète joue alors pleinement son rôle de mémoire vivante ¹³.

Ce travail d'abnégation commence par l'exécution en recueillant toutes les indications de la pièce, et va jusqu'aux recherches sur le compositeur lui-même. Cela clarifie paradoxalement le fait que la partition n'est jamais suffisante pour « l'interprétation » moderne. Aussi, les compositeurs doivent reconnaître la limite d'une partition et s'interroger sur les performances qu'ils accepteront et celles qu'ils ne toléreront pas.

Pascal Dusapin, quant à lui, est suffisamment conscient de l'imperfection de la partition. Dans l'interview du DVD de Ian Pace, le compositeur affirme : « Il n'y a pas de vérité dans une partition... C'est l'interprétation qu'il faut que le compositeur accepte. Je sais exactement ce que je veux dans la musique, mais je n'ai pas de conception figée sur l'interprétation des partitions ¹⁴. »

Cela montre sa souplesse exceptionnelle en tant que compositeur de musique contemporaine. Il affirme être capable d'accepter plusieurs choix d'interprétations, ce que Stravinsky refusait. Dusapin poursuit : « J'aime bien les différences, j'aime bien aller dans le sens d'un acte, de sentir l'interprète et aller avec lui, l'accompagner, puis être dans le chassé-croisé entre l'interprète et le compositeur [...] ¹⁵. »

Cette idée va encore au-delà de « l'acceptation » passive de l'interprétation. Le compositeur est activement impliqué dans l'interprétation, plutôt que d'être dans la position absolue du compositeur qui contrôle tout. Il considère que la musique est créée avec les interprètes. Nous pouvons donc dire que l'existence d'une réelle différence entre les interprétations est tout à fait normale, et même recommandée pour les œuvres de Pascal Dusapin. Et nous pouvons imaginer que cette ouverture et la nature coopérative envers les

12. Christian ACCAOUI, « Interprétation », dans Christian ACCAOUI (dir.), *Éléments d'esthétique musicale : Notions forme et styles en musique*, Arles, Actes sud, 2011, p. 259.

13. Pierre-Laurent AIMARD, « Le devoir de témoignage », dans Pierre-Laurent AIMARD, *Rôle et responsabilité de l'interprète aujourd'hui*, Paris, Dumont, Collège de France / Fayard, 2011, p. 36.

14. Pascal DUSAPIN, « Discours sur la musique », dans *Quia*, Ian Pace, Christoph Eschenbach, Orchestre de Paris, Naïve, 2003.

15. DUSAPIN, « Discours sur la musique ».

interprètes ont probablement contribué à réduire sa propre « douleur » à l'égard du piano et ont mené, comme en témoigne Vanessa Wagner, à l'écriture successive des sept Études.

4. Documentation des interprètes

4.1 Le CD-DVD de Ian Pace

Commençons maintenant à comparer les interprétations enregistrées par deux pianistes importants avec qui Dusapin a travaillé lors de leurs réalisations discographiques.

À *Quia*, Le coffret de deux CDs et un DVD du pianiste Ian Pace a été publié en 2003 chez Naïve.

Le DVD est consacré au discours sur la musique par le compositeur, également à la discussion détaillée sur l'interprétation des *Études* par Ian Pace et Pascal Dusapin lors de la préparation de l'enregistrement. Dans le film du DVD, Ian Pace joue les *Études* et Dusapin l'écoute sur sa gauche. Le compositeur donne des commentaires de temps en temps en tournant les pages pour le pianiste. Le pianiste, lui aussi pose des questions et demande des conseils.

Parmi les échanges importants sur ce DVD, nous pouvons observer par exemple que :

- le compositeur suggère des doigtés au pianiste pour réaliser le *tenuto* nécessaire ;
- le compositeur demande au pianiste s'il est possible de rendre la main gauche plus *legato* ;
- le pianiste demande au compositeur s'il est possible de ralentir le tempo afin de rendre l'expression plus précise, ce que le compositeur accepte.

Comme indiqué précédemment, Pascal Dusapin est en dialogue avec l'interprète, et le fait qu'il accepte le *rallentando* qui n'est pas écrit sur la partition révèle sa souplesse. Cette vidéo montre bien comment il construit une version que seul Ian Pace peut jouer.

Ian Pace n'a pas seulement été le premier à enregistrer l'intégralité du cycle, il a aussi écrit la préface de la partition des Sept *Études*, publiée chez Salabert en 2003, la même année que son CD-DVD. Dans la préface, il souligne la nécessité d'une attention particulière au toucher, aux articulations et aux pédales dans l'interprétation. Il prodigue des conseils détaillés sur le *staccato*, le groupe d'articulations, l'utilisation de la pédale de résonance, de la pédale *una corda*, et sur le tempo.

Il est malheureusement difficile de distinguer parmi ces indications celles qui émanent de Dusapin et celles qui sont de Ian Pace. Le DVD non plus, ne le montre pas en train de parler au compositeur des suggestions mentionnées ici.

Cependant, son interprétation en détail et sa tentative de transmettre le plus d'informations possible aux générations futures restent très importantes pour l'histoire de l'interprétation de cette œuvre. Il a pleinement rempli son rôle de premier interprète, mémoire vivante.

4.2 Le livre-CD de Vanessa Wagner

Le livre-CD de Vanessa Wagner a été publié en 2012, dix ans se sont écoulés depuis la version de Ian Pace. Il est composé de l'enregistrement du cycle des sept *Études*, de photographies réalisées par Pascal Dusapin et de la présentation par le philosophe Michel Onfray. Ces 23 photographies en noir et blanc, qui couvrent 52 pages, mettent en évidence la sensibilité photographique du compositeur. Il faut y voir une tentative de créer une seule œuvre d'art

réunissant deux disciplines artistiques : la musique et la photographie. Aussi, le fait qu'il ait choisi Vanessa Wagner pour ce projet prouve la confiance qu'il avait en elle.

Nous pouvons trouver les mots de Pascal Dusapin dédiés à cet enregistrement sur le site web de Vanessa Wagner comme suit :

« J'ai beaucoup appris sur le piano avec Vanessa. Aujourd'hui, elle interprète ma musique comme si elle l'inventait, avec grâce et une mélancolie douce qui n'appartient qu'à elle...¹⁶ »

La façon de dire « avoir appris avec Vanessa » montre la même relation interactive entre le compositeur et l'interprète qu'il avait avec Ian Pace. De plus, c'est remarquable qu'il abandonne à moitié l'autorité du compositeur et qu'il félicite complètement l'interprète.

Le mot de « mélancolie » que Dusapin a prononcé, est en fait l'élément important de ces *Études* depuis leur composition. Lors de l'interview enregistrée dans le DVD de la version Ian Pace, le compositeur raconte qu'il s'agit d'études de la « tristesse¹⁷ ». La mélancolie peut être comprise comme un synonyme de tristesse.

Ian Pace fait remarquer dans le livret de son CD-DVD que la tessiture restreinte de ces *Études* donne un degré supplémentaire de tristesse à une musique de « lamentation¹⁸ ». Certes, par exemple le mouvement descendant des deux premières notes de l'*Étude n°1, la#-sol#*, est un motif très souvent répété dans cette étude, qui nous rappelle le caractère de « lamento ».

Cependant, la technique de composition n'est pas le seul élément qui soutient la tristesse du cycle : pour l'exprimer, une profonde empathie et une interprétation audacieuse de la part du pianiste sont nécessaires. Ceci sera mis en évidence par une analyse de l'interprétation de Vanessa Wagner, qui a sans doute réalisé la tristesse recherchée par Pascal Dusapin.

5. Analyse de l'*Étude n°1*

Le sujet de cette recherche étant l'*Étude n°1*, pour laquelle j'ai reçu les conseils du compositeur lui-même, les *Études n°2* à 7 ne seront pas abordées ici. Dans mon approche pour cet article je propose une analyse relevant de la « Creative Research », donc fondée sur une synthèse de l'expérience de la pratique interprétative et d'une analyse de la partition tenant compte des essais musicologiques existants mais fondée sur mes propres intuitions, n'étant pas vraiment musicologue moi-même.

Pour simplifier la compréhension des pages suivantes de l'article, je renvoie à une version présentée sur YouTube avec la partition et enregistrée par Ian Pace¹⁹, l'un des deux interprètes dont je parlerai au point suivant ; ainsi certains minutages permettront au lecteur de retrouver les endroits précis dont je parle dans l'analyse. Pour l'une des sections commentées ci-dessous je propose une page annotée de la partition, mais pour les autres détails il est conseillé de recourir à la partition présentée sur YouTube.

Cette œuvre comprend 106 mesures. La durée des enregistrements peut varier d'un interprète à l'autre. Par exemple, l'interprétation de Ian Pace dure 11 minutes et 9 secondes,

16. <https://vanessawagner.net/discography>, consulté le 04/08/2022.

17. DUSAPIN, « Discours sur la musique ».

18. PASCAL DUSAPIN, livret du CD-DVD, dans PASCAL DUSAPIN, à *Quia*, Ian Pace, Christoph Eschenbach, Orchestre de Paris, Naïve, 2003.

19. Voir https://youtu.be/GOiN5_yL2tE?si=7A3gGtfglHdsfD4E.

Tempo rubato ♩ = 43

Piano

abaïsser
silencieusement un
cluster d'env. 2 oct.
avec 3ème Péd.

p *pp*

red. $\frac{1}{2}$ *red.* -----

Ex. 1 : Pascal Dusapin, *Étude pour piano n°1*, mes. 1-3. Cop. Salabert, 2003.

p

mf

Ex. 2 : Pascal Dusapin, *Étude pour piano n°1*, mes. 7. Cop. Salabert, 2003.

p *mp* *p sub.* *mf* *pp sub.*

$\frac{1}{2}$ *red.* -----

Ex. 3 : Pascal Dusapin, *Étude pour piano n°1*, mesure 9. Cop. Salabert, 2003.

alors que celle de Wagner ne dure que 10 minutes et 32 secondes. Cela s'explique par le fait que les instructions du compositeur tout au long de l'œuvre, telles que les points d'orgue (5 dans la pièce) et les *rubatos* (surtout indiqués au début pour toute la pièce), permettent à chaque interprète de choisir sa temporalité. Cela sera expliqué plus tard, dans la comparaison des interprétations.

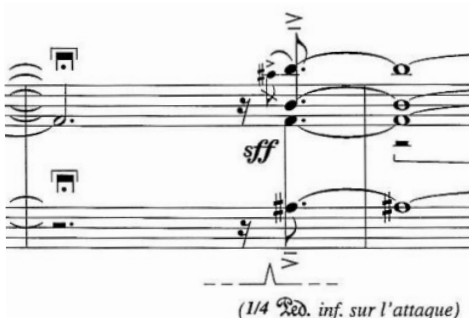
L'œuvre se caractérise par la répétition obsessionnelle d'un certain nombre de petits motifs qui se réduisent à des intervalles :

- Motif 1 : ton descendant (Exemple 1 : *la#-sol#* à la mesure 1).
- Motif 2 : demi-ton ascendant (Exemple 2 : *ré-mib* à la mesure 7).
- Motif 3 : tierce mineure descendante (Exemple 3 : *si-sol#* à la mesure 9).

Les motifs 1, 2 et 3 apparaissent tout au long de la pièce parfois transposés, et parfois transformés : le motif 1 peut se présenter sous une forme ascendante, le motif 2 sous sa forme descendante et le motif 3 sous la forme d'une sixte majeure (voir par exemple la



Ex. 4 : Pascal Dusapin, *Étude pour piano n°1*, mes. 29. Cop. Salabert, 2003.



Ex. 5 : Pascal Dusapin, *Étude pour piano n°1*, mes. 26. Cop. Salabert, 2003.

seconde majeure *ré-mib-ré...* à la mesure 13, la septième mineure *sol#-la#-sol#...* à la mesure 21 et la sixte majeure *si-sol#-si...* à la mesure 23.

Il est précisé dans le livre de Jacques Amblard que Pascal Dusapin a composé cette œuvre selon ce que ce musicologue appelle la modalité restreinte : « Il s'agit de modes comprenant "peu" de degrés - généralement entre 2 et 5, le plus souvent 4 "comme dans la parole" ou du moins comme dans le modèle linguistique de l'intonation préconisé par Pierre Léon²⁰ ».

Cette modalité découle de l'ambitus très limité de la voix humaine parlée par rapport à celui de la voix chantée. Jacques Amblard, entre autres, décrit une tierce mineure comme 'un poncif intervallique' de l'intonation, très courant dans l'expression de la voix humaine. Il n'est pas étonnant que Pascal Dusapin, qui s'intéressait à la voix humaine, utilise activement ce mode dans sa musique instrumentale. Mais puisque cet article est principalement consacré à l'interprétation, je ne rentrerai pas dans ces considérations.

- Motif 4 : répétitions d'une même note (Exemple 4 : *si* à la mesure 29).

- Motif 5 : accords attaqués dans des nuances fortes, qui sonnent comme des cloches²¹ (Exemple 5 : *la#-fa-si-si* aux mesures 26, 28, 32).

20. Jacques AMBLARD, *Pascal Dusapin, l'intonation ou le secret*, Paris, Musica falsa, 2002, p. 130.

21. La référence au son de la cloche est souvent présente dans les œuvres pour piano du passé. Dans *Huit préludes* (1928-1929) d'Olivier Messiaen, nous pouvons trouver « n°6 Cloches d'angoisses et larmes d'adieu ». Tristan Murail a écrit *Cloches d'adieu, et un sourire...* (1992) à la mémoire de Messiaen. Traditionnellement, le *Prélude op.3-2* de Serge Rachmaninov et « La cathédrale engloutie » dans le premier livre de *Préludes* (1909-1910) de Claude Debussy sont considérés comme étant associés au motif de la cloche. Ce dernier prélude présente d'ailleurs certaines similitudes avec les mesures 26 à 32 de l'*Étude n°1* de Dusapin en termes d'utilisation des octaves et des quintes.

	Mesure	Motifs joués	Tempo (J=)	Caractéristiques générales d'écriture	minutage dans les enregistrements
Section 1	1-26 jusqu'au point d'orgue	Motif 1,2,3	43	D'une écriture monodique avec des valeurs rythmiques plutôt longues, on évolue vers une densification générale (deux voix, puis trois voix) : rythmes de plus de plus en plus rapides et textures complexes rythmiquement, nuances de plus en plus fortes avec des grands accents à la fin, précédés par une mélodie « Cantabile » à la main gauche (indication « Hauptstimme »).	Pace, de 0 à 2:37 Wagner, de 0 à 2:04
Section 2	26-33 jusqu'au point d'orgue	Motif 1,2, (3),4,5	43	Passage très vertical, un accord de 4 sons très accentué, tenu est joué 7 fois avec quelques appoggiatures ; sonorité de l'accord proche de la cloche.	Pace, de 2:38 à 3:36 Wagner, de 2:05 à 2:52
Section 3	33-46	Motif 1,2,3,4	43, 66 (m.39), 54 (m.40) puis 48 (m. 44-)	Écriture à deux voix : grande densité rythmique et mélodique au début et à la fin, avec passage central plus statique concentrée autour de la note-pôle sol ¹ .	Pace, de 3:37 à 4:53 Wagner, de 2:53 à 4:07
Section 4	46-57 jusqu'au troisième temps	Motif 1,2,3,4	48 puis 46 (m. 51-)	Écriture à deux voix le plus souvent, nuances faibles, expression assez calme et retenue, jeu de résonances avec harmonique sur <i>do</i> ¹ (retrait rapide de la pédale), avec un passage plus dense mes. 50 ; caractère de Lamento à la fin (indication « Hauptstimme »).	Pace, de 4:54 à 6:05 Wagner, de 4:08 à 5:25
Section 5	57-85 jusqu'au troisième temps	Motif 1,2,3,4,5	46	Longue section qui rappelle la fin de la section 1 et la section 2 ; très grand ambitus, nuances plutôt faibles ; expression assez calme dans l'ensemble avec passages où les motifs 2 et 3 sont répétés rapidement ; l'élément Lamento revient à plusieurs reprises.	Pace, de 6:06 à 9:00 Wagner, de 5:25 à 8:07
Section 6	85-106	Motif 1,2,3,4,5	40	Très verticale (évoquant la section 2), très calme, écriture à 4 voix ou plus avec prédominance de l'accord <i>do</i> ¹ <i>2</i> - <i>si</i> ² <i>2</i> - <i>do</i> ³ - <i>si</i> ³ qui apparaît progressivement à partir de la mes. 87. Présence d'une petite mélodie apparentée au Lamento. Fin sur une longue pédale grave de <i>mi</i> ¹ - <i>1</i> .	Pace, de 9:01 à 11:13 Wagner, de 8:08 à 10:32

TAB. 1 : Tableau de compositions.

L'œuvre peut être divisée en 6 sections selon les caractères (Tableau 1) ^{22 23}. On peut constater que les motifs 1, 2 et 3 sont toujours présents tout au long de la pièce. Le motif 4 apparaît aussi fréquemment que les motifs 1, 2 et 3 dans la seconde moitié de l'œuvre, mais il n'apparaît pas dans la section 1. Le motif 5 se présente moins souvent que les autres motifs, mais il joue un rôle important en changeant complètement l'atmosphère du fait de sa dimension harmonique.

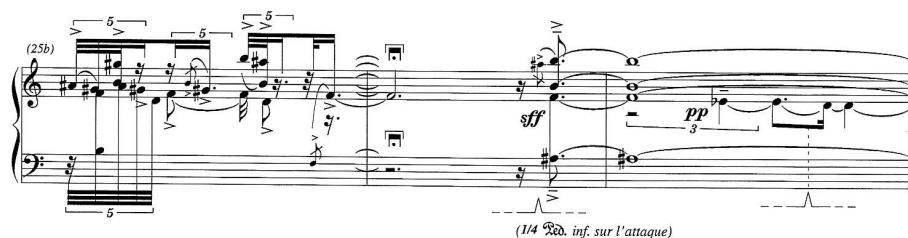
Les caractéristiques de chaque section sont examinées ci-dessous en fonction de quatre éléments : la mélodie, la texture, l'harmonie et le rythme (ces éléments m'ont été inspirés par l'analyse de *l'Étude n2°* de Pascal Dusapin par Olga Garbuz ²⁴ et déduits de mes propres observations).

5.1 La section 1 (m.1-26 jusqu'au point d'orgue)

Mélodie et motifs :

Les motifs 1, 2 et 3 apparaissent au début, et la mélodie devient aiguë et extrêmement nerveuse peu à peu à partir de la mesure 16, toujours générée par des variantes des motifs 1 et 3. Plus les fragments mélodiques composés du motif 1 (*la#-sol#*, *do-ré*), et du motif

22. Pour comparer les minutages, voir Figure 1.
23. Les minutages de Ian Pace indiqués dans ce tableau proviennent de la source CD ; ceux de Youtube sont retardés de 6 secondes.
24. Voir Olga GARBUZ, *Pascal Dusapin – Mythe, Algorithme Palimpseste*, Château-Gontier, Aedem Musicae, 2017.



Ex. 6 : Pascal Dusapin, *Étude pour piano n°1*, mes. 25b-27. Cop. Salabert, 2003.

3 (*sol#-si*) sont présents jusqu'à la mesure 22b, avec une dimension chantante indiquée à partir de la mesure 16 par l'indication *Hauptstimme/cantabile* (portée inférieure). Les répétitions de la note *la#* aux mesures 20 et 21 annoncent par ailleurs le motif 4 de la section suivante.

Harmonie :

Le début de la pièce est à une seule voix et puis à deux voix à partir de la mesure 10. Et grâce à l'utilisation d'une pédale à moitié enfoncée, l'auditeur entend constamment un mélange délicat de tons entiers et de demi-tons. Pareillement, à partir de la mesure 21, bien que les notes *sol#-la#* de la mesure 21, et *si-sol#* de la mesure 23 ne sonnent pas simultanément comme une harmonie, la répétition rapide des intervalles et l'utilisation de la pédale crée un halo de septième mineure et de sixte majeure pour l'auditeur.

Rythme :

À partir de la mesure 21, les registres aigu et médium (à partir de la mesure 24) sont dominés par des rythmes de doubles croches très complexes et vertigineux. En revanche, la mélodie, qui apparaît à la mesure 15 dans le registre médium puis passe à la basse, conserve un rythme lent et, aux mesures 24 et 25, elle se transforme en rondes (*la#*), soutenant l'ensemble des voix.

Texture :

Au début de la section 1, Le tempo est lent, l'indication varie seulement de *ppp* à *mf*. Quelques attaques en *sf* sont indiquées, mais elles fusionnent dans la résonance en *p*. À partir de la mesure 21, cette partie est caractérisée par d'innombrables accents et des *sf*, *sff* ou *sfff* insistants, elle a une expression très frénétique et percussive, la tessiture s'élargissant brusquement. À partir de la mesure 23, la texture générale est caractérisée par des pédales très graves sur *la#* et à partir de 24, une troisième voix composée du motif 3 est ajoutée dans le registre médium (*si-la#-ré-ré...*) aussi tendue que la voix aiguë. Mais avec l'apparition soudaine d'un *fa* étiré en un point d'orgue (voir Exemple 6), la section se termine dans une réverbération frénétique.

5.2 La section 2 (mes. 26-33, jusqu'au point d'orgue)

Mélodie et motifs :

Les motifs 1 et 2 sont exposés par intermittence, disposés entre les réverbérations des accords, par exemple aux mesures 27 (*mib-ré*) (Exemple 6), 28 (*mib-fa*), et 29 (*si-la#*). Le

EAS20135

Musique en acte 3 (2022)

motif 4 (*si* répété) apparaît pour la première fois sous une forme évidente dans le registre médium à la mesure 29.

Harmonie :

Les accords retentissants (motif 5) forment la trame de cette section 2. Elle est basée sur l'accord de quatre notes *la#-fa-si-si* de la mesure 26 [Exemple 6].

Rythme :

Il est très statique.

Texture :

Le son de cloche du motif 5 est caractéristique de la section 2. Ces accords sont attaqués fortement, mais la résonance s'estompe rapidement et elle est maintenue par la pédale qui ne doit être enfoncée que d'un quart de sa course.

5.3 La section 3 (mes. 33-46)

Cette section correspond à trois moments différents : le premier et le dernier très denses et caractérisés par de grands intervalles, le second représentant une sorte d'accalmie autour du *sol#* répété dans le médium (Exemple 7 : motif 4, fin de la mesure 35 jusqu'au début de 40).

Conduite des voix et motifs :

Dans ce passage il est assez difficile de distinguer les différents niveaux de l'écriture à deux voix, particulièrement au début, où l'on perçoit une sorte de hoquet, et à la fin (à partir de la fin de la mes. 40). D'une part la portée inférieure expose une ligne mélodique passant constamment du registre médium au registre grave aux mesures 33 et 34, avec une utilisation fréquente du motif 1 (*la#-si* sous la forme d'une septième majeure descendante), et du motif 3 transformé (par exemple *sol#-fa*). D'autre part, une mélodie frénétique est jouée dans le registre aigu et constituée surtout du motif 3 (mes. 33-34), comme à la fin de la section (fin des mes. 44 et 45).

À partir de la mesure 35 (Exemple 7), on remarque des répétitions plus ou moins variées de phrases au contour bien spécifique (mouvement ascendant partant de *si*1 puis descendant vers *fa*1, voir les surlignages en vert) : tout d'abord une première phrase qui met en évidence le *si* puis la note finale *fa*, puis une seconde phrase à la fin de 36, reprise d'une façon assez reconnaissable à 38 de façon plus développée, se terminant cette fois sur *fa*3 mes. 39 (Exemple 7).

Après le moment de césure relative (fin 39, début 40) on retrouve un nouveau cycle de répétitions, dans la portée inférieure, ponctué par la figure *sol#-fa-sol#-fa* (Exemple 7 : mes. 40, puis mes. 41, voir le surlignage brun) : ici la phrase en question est exposée trois fois, et suivie par une autre phrase d'un profil comparable à partir de *fa-mib* deux fois (surlignage bleu). Par ailleurs, dans la portée supérieure, au lieu de la sixte majeure répétée au début de cette section 3, la répétition du *sol#* à partir de la mesure 40, accompagnée de plusieurs crescendos rapides, entraîne ici l'auditeur vers une certaine frénésie (Exemple 7).

La fin de cette section correspond à un élargissement de l'ambitus pour les deux portées (grands intervalles et ajout d'une troisième voix à 45) au moment où, paradoxalement, les nuances sont de plus en plus faibles.

Rythme :

Le début de cette section est similaire à la section 1 à partir de la mesure 21. Par contre, à partir de la mesure 35 on observe un grand *ritenuto* en plusieurs vagues successives, tout d'abord par les rythmes écrits, puis avec l'indication *rit.* jusqu'à un tempo très lent (voir Exemple 7). En outre, les indications d'*accelerando* à la mesure 38 et de *rit.* à la mesure 39 créent l'effet d'un tempo instable à ce moment précis.

Texture :

Cette section est similaire à la section 1 aux mesures 21 à 25, mais la mélodie dans les registres médium et grave est composée de grands intervalles plutôt que de tons entiers et de demi-tons. La répétition persistante des motifs 3 et 4 donne à la section un dynamisme qui contraste avec le statisme de la section 2. De la mesure 39 à 40, on note l'atténuation de la densité du son, de sorte que l'on ressent un moment de silence.

5.4 La section 4 (mes. 46 jusqu'au troisième temps de 57)**Mélodie :**

La mélodie nerveuse du début, en forme de développement du motif 2 (*do#-ré*), se divise en deux voix à la mesure 48. La voix supérieure reprend le motif 1 (*mib-fa*) à la fin de la mesure 49, avant de se limiter à des répétitions sur *la#* puis sur *sol* aux mesures 50-53. À la fin de 52 apparaît l'indication « H » (« Hauptstimme ») pour des phrases qui évoquent un Lamento : *sol-fa#-ré*, puis *sol#-la-sol#-fa#* ; ces phrases sont ponctuées par des réponses ascendantes à la portée inférieure : *do#-la-si* de la mesure 54, puis *do#-la* fin de la mesure 54.

Harmonie :

Un arpegge (*do#-la-si* à la mesure 54, répété sans le *si* à 56) préfigure la section 5.

Rythme et Texture :

Le tempo lent et le son décroissant créent une sonorité très statique, en particulier autour de la mesure 53. L'utilisation de triolets à deux temps et de *ritenuto* réduit effectivement la densité sonore tout au long des mesures 49 à 51, ce qui conduit à la sonorité très retenue des mesures 52 et 53.

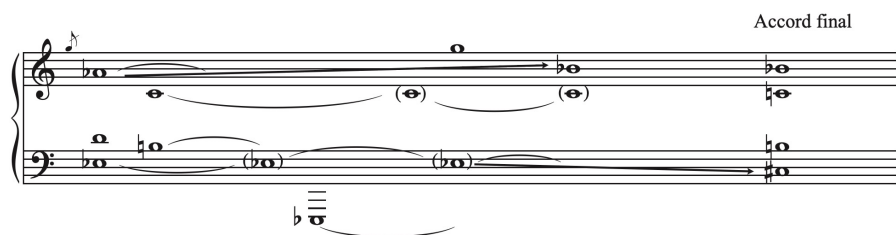
5.5 La section 5 (fin de la mes. 57 jusqu'au troisième temps de 85)**Mélodie et motifs :**

Les mesures 57-61 exposent une partie de l'harmonie de ce passage, semblable à la section 2, avec le motif 2 (*solb-fa* de la mesure 59, *ré#-mi-ré#* en mouvements disjoints à la mesure 61), évident dans les voix supérieures, traité de façon très mélodique.

L'écriture à deux voix des mesures 62-64 rappelle les mesures 15-18 de la section 1.

À partir de la fin de la mesure 65, une répétition rapide du motif 2 (*ré-mib* en neuvième mineure) émerge à la voix supérieure, rappelant les mesures 23-25 de la section 1. Puis les motifs 4 (*si* répété, mes. 69-70) et 2 (*si-sib*, mes. 71-72) réapparaissent, mais d'une façon moins intense que dans la section 1.

Après un retour du motif 1 (*la#-sol#*, portée inférieure) dans le registre médium à deux reprises, comme au début de la pièce, on entend une lente mélodie descendante dans



Ex. 8 : Transition d'accords entre les mes. 85 et 91.

le registre aigu (*si-sol#-fa-mi-ré*, mes. 73-77) qui évoque la dimension d'un « Lamento », comme précédemment. Ensuite les motifs 4 (*sol#*), 1 (*ré-mi, la-sol*) et 2 (*lab-sol*) reviennent comme dans les sections 1 et 3, toutefois sans l'énergie dynamique de ces sections précédentes.

On peut constater également qu'il y a plusieurs concentrations sur des notes tenues ou répétées (ou des intervalles répétés) tout au long de la section 5, et qu'une basse très longue presque incessante, est tenue, soit sur *solb 0*, soit sur *mib 0*, comme une variante pour ainsi dire étirée du motif 3.

Harmonie :

Aux mesures 57-61, l'harmonie est basée sur les accords de trois sons (*fa#-si-do*, puis *mib-si-do*) encadrés par le *solb 0* et le *fa 3*, après quoi, l'écriture devient plus polyphonique.

Texture, rythme

Comme dans la section 4, les nuances restent très faibles ici, allant de *ppp* à *mp*. On retrouve tout au long de la section des motifs développés qui rappellent les sections 1, 2 et 3, mais ces nuances et les rythmes lents donnent une impression de statisme, que l'on ressent comme un contraste avec la première moitié de la pièce.

5.6 La section 6 (mes. 85-106)

Mélodie :

Comme la section 2, cette section est dominée par l'harmonie. La mélodie y utilise les motifs 1 (*do-ré* par exemple), 2 (*ré-mib*) et 3 (*mib-sol*). Dans la continuité de la section 5, *mib 0* et *solb 0* sont joués alternativement comme des pédales inférieures dans le registre très grave.

Harmonie :

Le début de la section (fin de la mes. 85) commence par un accord *mib-ré-lab*, avec appoggiature de *sol4*, qui s'enchaîne à l'accord *mib-si-do-lab* (accord symétrique autour de l'axe double *si-do*) avec retour de la pédale inférieure du *mib 0* à la mesure 86 puis du *sol4* mes. 87 ; l'accord est entretenu par répétitions différées des différentes hauteurs jusqu'à la mesure 87 avec ajout de *sib 3* à la mesure 88 (qui succède à *sol*, engendrant l'accord *mib-si-do-sib*) : ce qui annonce progressivement l'accord définitif *do#-si-do-sib* (également symétrique) joué dès le début de la mesure 91 (Exemple 8).

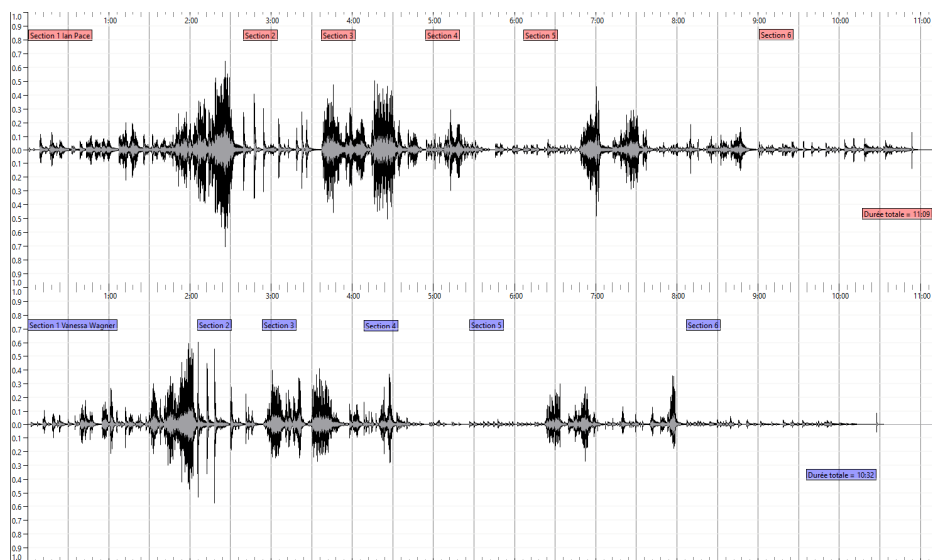


FIG. 1 : Représentation de forme d'onde des deux interprétations intégrales : la version CD de Ian Pace se trouve dans la partie supérieure, celle de Vanessa Wagner dans la partie inférieure.

Ces quatre notes, décalées d'un demi-ton chacune (*sib, si, do, do#*) mais réparties sur plusieurs octaves, forment la trame harmonique de toute la fin de la pièce avec quelques enrichissements ici et là.

Texture :

Très statique et lente, avec une indication de *morendo al fine* donnée à la mesure 91, et un très long point d'orgue écrit à la dernière mesure. La pièce se termine dans un silence total.

6. Analyse et comparaison des interprétations

Tout d'abord, afin de démontrer visuellement les différences, les deux enregistrements CD de Ian Pace et Vanessa Wagner ont été représentés graphiquement à l'aide du logiciel Sonic Visualiser (Figure 1).

La première chose à noter est la différence des durées totales d'exécution : le temps de jeu de Ian Pace est de 11 min 9 secondes, alors que celui de Vanessa Wagner n'est que de 10 minutes 34 secondes, soit une différence de 35 secondes. Ceci est principalement dû à des différences dans le traitement des points d'orgue (cinq au total) et dans la différence de compréhension de l'indication de *tempo rubato*.

6.1 Traitements des points d'orgue

Pace a tendance à passer plus de temps sur les points d'orgue. Voici un résumé de la manière dont chaque pianiste traite les points d'orgue (Tableau 2).

Ainsi, la seule différence dans l'approche des points d'orgue entraîne un écart total de 21 secondes entre les deux enregistrements.

Points d'orgue	mesure	Pace	Wagner
1	1	1 seconde (0'00"-0'01")	2 secondes (0'00"-0'00")
2	26	9 secondes (2'30"-2'39")	3 secondes (2'02"-2'07")
3	31	6 secondes (3'12"-3'18")	6 secondes (2'35"-2'41")
4	33	9 secondes (3'28"-3'37")	5 secondes (2'48"-2'54")
5	106	15 secondes (10'53"-11'09")	5 secondes (10'27"-10'32")

TAB. 2 : Minutages des 5 points d'orgue dans les enregistrements de Ian Pace et de Vanessa Wagner.

(3ème Red.)

[12 juin/18 nov. 1998]

Ex. 9 : Pascal Dusapin, *Étude pour piano n°1*, mes. 104-106. Cop. Salabert, 2003.

Puisque la différence totale entre les deux enregistrements est de 37 secondes, on peut dire qu'elle est principalement due aux points d'orgue, plutôt qu'à des différences dans le choix du tempo.

Le premier point d'orgue présente peu de différences entre les deux versions (Tableau 2). Le fait que la pièce commence par un silence est très intéressant, mais comme il s'agit d'un enregistrement, il est difficile d'incorporer un long silence au début, et ce silence est aussi le temps de préparer les pédales, de sorte qu'ici il vaut mieux le considérer comme une différence négligeable dans la production du CD que comme une différence dans l'interprétation de la performance. (Il est concevable, par exemple, qu'il y ait des différences significatives dans les gestes des interprètes lorsqu'ils se produisent devant un public lors d'un concert).

Les points d'orgue 2 et 4 peuvent être considérés comme étant les temps consacrés à effectuer la transition de la section 1 à la section 2 puis de la section 2 à la section 3 respectivement. Ce n'est qu'une déduction à partir de la comparaison, mais il est possible que l'intention de Pace soit de rendre la structure de la pièce audible, alors que celle de Wagner soit principalement de maintenir sa propre tension en tant qu'interprète (nous reviendrons sur ce point plus tard).

Le point d'orgue 5, la longue note à la fin de la pièce, semble être prolongé beaucoup plus longtemps chez Pace, mais il y a un autre facteur à prendre en compte (Exemple 9).

En effet, on peut observer que Pace prolonge la tenue sur *mib* de la basse pendant 15 secondes supplémentaires après l'accord pointé de la mesure 105, avant d'éteindre délibérément la pédale à 11'06 ».

Mais Wagner maintient le silence pendant un temps considérable avant de jouer l'accord de la mesure 105, pour ainsi dire, comme si elle ajoutait un point d'orgue non écrit sur le soupir du troisième temps. Cela amène la basse *mib* à passer à la mesure 106 dans



Ex. 10 : Pascal Dusapin, *Étude pour piano n°1*, mes. 12-15. Cop. Salabert, 2003.

un état considérablement atténué, qui devient naturellement silencieuse après quelques secondes. Il en résulte que le point d'orgue final est plus court que dans la version Pace.

On peut en déduire que le point d'orgue de Pace est le résultat d'un suivi relatif de la partition, tandis que celui de Wagner, au contraire est le résultat de l'effet qu'elle recherche ou de l'effet qu'elle imagine recherché par le compositeur, ou de l'effet tel que le compositeur le lui a demandé.

6.2 Interprétation du « rubato »

Au début de cette pièce, le tempo rubato est indiqué, et l'on peut voir ici que Dusapin a anticipé le fait que l'interprétation varierait d'un interprète à l'autre. Voyons maintenant comment Ian Pace et Vanessa Wagner ont interprété cette indication de rubato dans leurs versions respectives.

A titre d'exemple, je prendrai les mesures 12 à 15 (version Pace 1'07"-1'25", version Wagner 0'54"-1'25") (Exemple 10). La phrase comporte en outre l'indication comme « en balançant avec un léger rubato », ce qui laisse encore plus de place à l'interprétation dans cette pièce très flexible.

Tout d'abord, en comparant les deux versions à l'oreille, on peut clairement entendre une augmentation soudaine de la tension et une élévation du tempo dans la version de Wagner par rapport à celle de Pace. En effet, le pianiste met 18 secondes à jouer cette partie, alors que la pianiste n'en met que 11.

Le graphique suivant montre l'amplitude RMS ²⁵ de cette section (Figure 2).

Selon Pierre Couprie, L'amplitude RMS (Root Mean Square) est une mesure de l'amplitude efficace du signal audio calculé en fonction du temps. Ce qui est représenté dans ce graphique n'est pas le volume mais la quantité d'énergie que nous pouvons percevoir par unité de temps.

On peut constater que la version de Pace présente de nombreux pics d'énergie sur une longue période, alors que la version de Wagner présente deux pics assez importants sur une courte période.

25. Voir Pierre COUPRIE, « Approches audionumériques pour l'analyse musicale », *Musicologies nouvelles* 5 (2018), p. 120-132. [hal-02084867.]

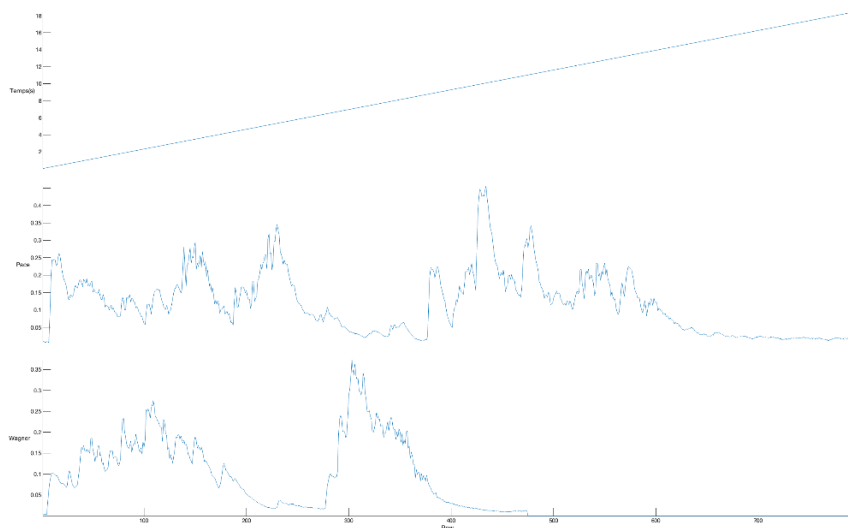


FIG. 2 : Représentation de l'amplitude RMS des deux interprétations entre les mes. 12 et 15 réalisée par Florian lochem : la version de Ian Pace se trouve dans la partie supérieure, celle de Vanessa Wagner dans la partie inférieure.

Cela indique que Ian Pace articule chaque note suffisamment clairement pour être entendue par l'oreille et que pour chaque note il respecte les indications de nuance (*p* et *pp* en particulier). Dans le cas de Vanessa Wagner, en revanche, le graphique peut être lu comme privilégiant l'interprétation selon laquelle chaque phrase commençant par *p* ou *pp* s'écoule sans perte d'élan jusqu'à la dernière note, plutôt que dans le sens d'une indépendance parfaite de chaque note.

Examinons maintenant plus en détail certaines parties où les différences d'interprétation sont particulièrement intéressantes.

- Mesures 1-11 :

Ian Pace commence avec le tempo un peu plus lent que $\text{♩} = 43$ (vérifié manuellement par l'autrice), ensuite il reprend le tempo indiqué dans la deuxième moitié de la mesure 3. Il respecte le rythme et la valeur des notes.

Vanessa Wagner commence précisément avec le tempo $\text{♩} = 43$. Le premier *rubato* apparaît à la mesure 6. Elle anticipe le rythme de la mesure 6. Cela articule ainsi une grande phrase qui commence à la mesure 5 et se termine de la mesure 7, même si ce n'est pas clairement écrit sur la partition. Le *rubato* est encore employé aux mesures 10 et 11, mais avec un point d'arrivée qui serait quasiment le même qu'en jouant d'une façon plus métronomique.

- Mesures 23-25 :

Dans la préface de la partition, Ian Pace souligne que : « les schémas d'accentuations de l'Étude 1 (mesure 23-25, 33-35 etc.) sont de même importance afin de maintenir les cycles de tension et détente, et pour conserver la clarté des lignes à l'intérieur de textures plus denses ²⁶ ».

26. Ian PACE, préface à Pascal DUSAPIN, *Études pour piano*, Paris, Salabert, 2003.

Ex. 11 : Pascal Dusapin, *Étude pour piano n°1*, mes. 78. Cop. Salabert, 2003.

Ici, comme souligné dans la préface, les accents sont joués scrupuleusement par ce pianiste.

Dans la version de Vanessa Wagner, la souplesse du tempo est remarquable. Elle commence la mesure 23 doucement et accélère vite en créant un point culminant à la mesure 25.

- Mesure 78 :

Ian Pace emploie ici un *rubato* particulier. Avant le dernier *sib* de cette mesure, il y a deux groupes de deux petites notes (Exemple 11). Il met deux petites pauses entre les trois parties de la phrase. Cela clarifie les articulations complexes.

On ne trouve pas un tel *rubato* dans la version de Vanessa Wagner.

- Mesures 88-106 :

L'indication *morendo al fine* est donnée par le compositeur à la mesure 91.

Ian Pace joue *rubato*, mais ne ralentit pas en permanence. Il tient le tempo ($\text{♩} = 43$) encore à la mesure 100.

Vanessa Wagner limite aussi le *rubato* et se maintient environ à un tempo de $\text{♩} = 43$ à la mesure 100. Ici, nous pouvons observer une coïncidence entre les points de vue des deux pianistes sur le tempo. Cela signifie qu'ils ne font pas vraiment un *rallentando* jusqu'à la mélodie qui apparaît à la mesure 100, six mesures avant la fin du morceau.

Comme on a pu l'observer, les deux versions présentent des différences évidentes, chacune ayant une intention d'interprétation distincte.

Ian Pace accorde toujours une grande importance à l'articulation comme il l'explique avec une certaine insistance dans la préface de la partition. Cela apporte à son interprétation de la clarté, de la précision et du contraste. La vraie valeur de sa performance réside dans la réalisation parfaite des instructions complexes, en comprenant parfaitement les effets musicaux qu'elles produisent.

La particularité de Vanessa Wagner est sa souplesse. Elle joue avec un *rubato* subtil tout au long de l'œuvre comme si elle improvisait et composait la musique. Cette liberté ne doit pas être comprise comme ce que Stravinsky appelle la déformation du message par un interprète. Cette flexibilité donne naissance à la grâce et la mélancolie qui peuvent être exprimées par Vanessa Wagner, ce que Dusapin lui-même recherche. (Cela ne signifie pas qu'elle seule serait capable de jouer cette pièce avec une touche mélancolique. Les autres pianistes doivent plutôt exprimer cette mélancolie en exploitant leur souplesse personnelle, plutôt que d'imiter Vanessa Wagner.)

En fait, dès la création, Pace également était tout à fait conscient de la nécessité de donner une certaine flexibilité par le *rubato*, même dans les passages où cela n'est pas indiqué par le compositeur. Cependant, il a écrit dans la préface de la partition que la flexibilité sur le tempo était « permmissible » en fonction des besoins, tandis que dans la version de Vanessa Wagner, cette flexibilité est plutôt activement employée.

7. **Masterclass à la Haute École des Arts du Rhin avec Pascal Dusapin**

La comparaison des deux versions clarifie la différence d'attitude des interprètes. En même temps, on peut maintenant voir la relation de confiance mutuelle entre les pianistes et Dusapin. Sa confiance dans ses pianistes et sa capacité à travailler avec eux pour créer leurs propres interprétations est une des raisons pour laquelle, vingt ans seulement après son achèvement, le cycle complet des *Études* a fait l'objet de deux enregistrements chacun dans une direction complètement différente.

Pour mieux saisir cette attitude de collaboration de Dusapin, je souhaite partager mon expérience. J'ai eu l'occasion de jouer l'*Étude n°1* en présence du compositeur, lors de la master-class à la Haute École des Arts du Rhin en 2020. Cette master-class prenait place dans le cadre de la résidence (avec aussi un colloque et un concert) organisée par Armand Angster, Daniel D'Adamo, Marta Grabócz et Pierre Michel, avec la participation de Pascal Dusapin et le soutien du LabEx GREAM, de l'Académie Supérieure de Musique de Strasbourg et de l'Ensemble Accroche Note. Quatre étudiants pianistes ont joué les études qu'ils avaient choisies eux-mêmes.

Pour la *masterclass*, j'ai travaillé pendant des mois avec attention afin de reproduire la partition exactement comme elle était écrite. Par conséquent, Pascal Dusapin a insisté plusieurs fois pendant la séance sur la nécessité de ne pas compter le temps et de « laisser le corps réfléchir », plutôt que de contrôler la musique avec la raison.

Par exemple, il décrit la répétition des *sol#-la#* qui apparaît à partir de la mesure 21 comme un « frisson », qui ne doit pas être joué sous contrôle (cette idée n'est pas écrite sur la partition et on ne peut la comprendre qu'à partir des explications orales du compositeur.) Et d'après lui, le son doit être joué parce que l'interprète frissonne et non parce que c'est écrit sur la partition. C'est l'effet qu'il recherche, une motivation qui vient activement de l'intérieur de l'interprète.

Nous avons déjà examiné le « frisson » de Vanessa Wagner à la mesure 23. Son tempo est très souple et il est même difficile de suivre la partition avec les yeux. Nous pouvons voir qu'elle joue la note non pas en comptant les temps, mais avec une souplesse basée sur son motif interne et personnel.

Je note ici quelques autres indications que le compositeur m'a données personnellement :

- L'*Étude n°1* commence dans la tristesse et la fatigue, comme si elle était précédée de l'*Étude n°7*, la dernière du cycle.
- Entre les mesures 6 et 7, il n'est pas nécessaire de compter les temps.
- Pendant de long point d'orgue de la mesure 31, il attend que l'interprète fasse « souffler le piano » selon sa propre expression ²⁷.

27. Face à cette formulation inhabituelle pour un interprète, j'ai compris cela comme si le piano était un être vivant qui devrait aller pour ainsi dire au bout de son souffle.

- À la mesure 44, on peut prendre un peu de temps avant de jouer la levée du *sib* bien qu'il ne soit pas écrit *rubato*.

- Il donne la *masterclass* en étant assis à côté des étudiants, et avant chaque nouvelle phrase après de longues notes, il pointe son doigt vers un endroit de la salle et dit : « Là, tu trouves quelque chose », afin d'inspirer le pianiste et de faire venir les phrases de l'intérieur du pianiste lui-même.

Comme nous pouvons le comprendre, ses indications visent plutôt à libérer l'interprète de l'obsession de suivre la partition comme une machine. Pascal Dusapin nous invite à interpréter son œuvre avec notre propre inspiration et notre corps.

Conclusion

Dans cet essai, j'ai clarifié le degré de liberté d'interprétation autorisé par Pascal Dusapin. Ian Pace montre, avec son enregistrement de 2002, ce qui émerge lorsque les indications détaillées sont entièrement respectées. La clarté et les excellents contrastes qu'il fait ressortir définissent les principales caractéristiques de son enregistrement. En 2012, Vanessa Wagner donne un modèle de la façon dont elle intègre son propre dynamisme à la pièce. Son interprétation libre peut être surprenante pour la personne qui l'écoute pour la première fois, mais il faut savoir que cette version très libre est le résultat d'une collaboration avec le compositeur, ce qui nous donne aussi une compréhension plus profonde des intentions de Pascal Dusapin.

Pour moi, avant la rencontre avec Dusapin, la master-class avec un compositeur avait toujours été l'occasion de vérifier la légitimité de l'interprétation. Par exemple, dans la master-class autour de l'œuvre *La ligne gravissant la chute* (2007) de Hugues Dufourt (1943-) que j'ai suivie en 2022 (c'est chronologiquement plus tardif que ma rencontre avec Dusapin, mais je la mentionne car c'est un bon exemple), le compositeur m'a clairement expliqué l'utilisation du poids du bras pour distinguer un *sforzando* (*sfz*) d'un *rinforzando* (*rfz*), ces indications d'accentuations que nous avons tendance à confondre. C'était une information indispensable pour réaliser l'interprétation qu'imaginait le compositeur.

La master-class de Dusapin représentait pour moi quelque chose de très différent de celle de Dufourt. Il nous demandait de jouer en nous appuyant sur un « corps d'interprète » qui n'est jamais identique à celui d'un autre interprète. C'est-à-dire que l'interprétation de la musique de Dusapin est inévitablement vouée à varier d'un pianiste à l'autre. Cela a bouleversé mon préjugé selon lequel un musicien contemporain doit être un bon « instrument » qui reproduit rigoureusement, le plus possible, les intentions du compositeur.

En tant que pianiste qui joue ces *Études* et qui a étudié deux interprétations très différentes l'une de l'autre, mon idéal serait de les appréhender en tenant compte des points forts de chacun des deux artistes, en d'autres termes de combiner la précision de Ian Pace avec l'empathie de Vanessa Wagner. Cela me permettrait également d'intégrer les nombreuses suggestions de Dusapin de m'en remettre à mon intuition.

Enfin, je préciserai qu'il y a aussi des pionniers dans mon défi de dissenter des études contemporaines pour piano du point de vue du pianiste. Par exemple, Ian Pace a écrit un article sur les *Études* de György Ligeti²⁸ et Paul Roberts sur les *Études d'interprétation* de Maurice Ohana (il affirme d'ailleurs que certaines *Études* de Ohana donnent à l'interprète

28. Voir Ian PACE, « Maintaining Disorder: Some Technical and Aesthetic Issues Involved in the Performance of Ligeti's *Études* for Piano », *Contemporary Music Review* 31/2-3 (2012), p. 177-201.

une grande liberté de lecture, comme je l'ai ressenti dans l'*Étude n° 1* de Dusapin)²⁹. Ces articles donnent une autre perspective et ouvrent une autre réflexion utile. En étudiant les performances des pianistes précurseurs et en observant leurs attitudes dans la recherche, j'espère que mon interprétation constituera une partie des traditions d'interprétation de l'œuvre qui sont en train de se former.

Bibliographie

- ACCAOUI, Christian, « Interprétation », dans Christian ACCAOUI (dir.), *Éléments d'esthétique musicale: Notions forme et styles en musique*, Arles, Actes sud, 2011, p. 257-278.
- AIMARD, Pierre-Laurent, « Le devoir de témoignage », dans Pierre-Laurent AIMARD, *Rôle et responsabilité de l'interprète aujourd'hui*, Paris, Dumont, Collège de France / Fayard, 2011, p. 36.
- ALBÈRA, Philippe, « Entretien avec György Ligeti », *Revue Contrechamps / numéro spécial (Musiques en création)* (1989), p. 87-95. [<https://books.openedition.org/contrechamps/pdf/2275>, consulté le 01/09/2022.]
- AMBLARD, Jacques, *Pascal Dusapin, l'intonation ou le secret*, Paris, Musica falsa, 2002, p. 130.
- CHUEKE, Zélia, *Face à l'inconnu - Les pianistes et la musique de leur temps Analyse, interprétation et créations*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- COPPEY, Domitille, « Rythme et corporéité de la production musicale - Étude et réflexions pédagogiques », thèse de doctorat, sous la dir. de Vincent Barras et Ulrich Mosch, Lausanne, Université de Lausanne, 2018.
- COUPRIE, Pierre, « Approches audionumériques pour l'analyse musicale », *Musicologies nouvelles* 5 (2018), p. 120-132. [hal-02084867.]
- DUSAPIN, Pascal, livret du CD-DVD, dans Pascal DUSAPIN, *à Quia*, Ian Pace, Christoph Eschenbach, Orchestre de Paris, Naïve, 2003.
- DUSAPIN, Pascal, *Études pour piano*, Paris, Salabert, 2003.
- GARBUIZ, Olga, *Pascal Dusapin - Mythe, Algorithme Palimpseste*, Château-Gontier, Aedem Musicae, 2017.
- HELFFER, Claude, et Bruno SERROU, *Claude Helffer, La musique au bout des doigts*, Paris, Michel de Maule, 2005.
- HELFFER, Claude, *Quinze Analyses musicales De Bach à Manoury*, Genève, Contrechamps, 2000.
- LALITTE, Philippe, *Analyser l'interprétation de la musique du XXe siècle - Une analyse d'interprétations enregistrées des Dix pièces pour quintette à vent de György Ligeti*, Paris, Hermann, 2015.
- MICHEL, Pierre, *György Ligeti*, Paris, Minerve, 1995.
- PACE Ian, « Maintaining Disorder: Some Technical and Aesthetic Issues Involved in the Performance of Ligeti's *Études* for Piano », *Contemporary Music Review* 31/2-3 (2012), p. 177-201.
- PACE, Ian, préface à Pascal DUSAPIN, *Études pour piano*, Paris, Salabert, 2003.
- ROBERTS, Paul, « La musique de piano de Maurice Ohana », *La revue musicale* 391-392-393 (1986), p. 27-50.
- WAGNER, Edyth, « Piano Section of MTNA : History of The Piano Etude », *American Music Teacher* 9/1 (1959), p. 12-28. [<http://www.jstor.org/stable/43532063>, consulté le 08/08/2022.]

Discographie

- DUSAPIN, Pascal, « Discours sur la musique », dans *à Quia*, Ian Pace, Christoph Eschenbach, Orchestre de Paris, Naïve, 2003.
- DUSAPIN, Pascal, « Études pour piano n°1 à 7 », dans *à Quia*, Ian Pace, Christoph Eschenbach, Orchestre de Paris, Naïve, 2003.
- DUSAPIN, Pascal, *Études pour piano*, Vanessa Wagner, Actes Sud, 2012.

29. Voir Paul ROBERTS, Paul, « La musique de piano de Maurice Ohana », *La revue musicale* 391-392-393 (1986), p. 27-50.

Titre de l'article – Article Title

Quelques réflexions sur l'interprétation des *Études pour piano* de Pascal Dusapin
Some Thoughts on the Performance of Pascal Dusapin's Études pour piano

Résumé – Abstract

Le but de cet article est d'explorer l'interprétation musicale des *Études pour piano* de Pascal Dusapin. La longue histoire de ce genre musical commence avec Bach et se poursuit jusqu'à l'époque de la musique contemporaine. Depuis les études de Chopin, les compositeurs ont combiné leurs propres techniques de composition avec la virtuosité du pianiste à un niveau élevé. Dans cette tradition, les *Études* de Dusapin se caractérisent par l'accent mis sur la technique de composition et sur le rapport personnel du compositeur avec le piano, plutôt que sur la virtuosité du pianiste. Nous explorerons aussi ce que le compositeur recherche chez un pianiste pour l'exécution de ses œuvres. Alors que les compositeurs contemporains exigent souvent une reproduction exacte de la partition sans déformation, Dusapin se montre étonnamment ouvert à la possibilité de permettre à l'interprétation personnelle du pianiste d'influer sur le résultat musical. En comparant les performances de deux pianistes qui ont enregistré l'intégralité du cycle, Ian Pace et Vanessa Wagner, j'ai examiné le degré de liberté laissé au pianiste. Il est également corroboré par les conseils que l'auteur a reçus directement du compositeur lors d'une *masterclass*. En fin d'article, je mettrai mon expérience en perspective dans un cadre plus général de réflexions sur l'interprétation des musiques d'aujourd'hui.

The purpose of this article is to explore the performance of Pascal Dusapin's Études pour piano. The long history of this musical genre begins with Bach and continue right up to the age of contemporary music. Since Chopin's Etudes, composers have combined their own compositional techniques with the virtuosity of the pianist at a high level. In this tradition, Dusapin's Études are characterized by an emphasis on compositional technique and on the composer's personal relationship with the piano, rather than on the pianist's virtuosity. We will also explore what the composer looks for in a pianist when performing his works. While contemporary composers often demand an exact reproduction of the score without distortion, Dusapin is surprisingly open to allowing the pianist's own interpretation to influence the musical outcome. By comparing the performances of two pianists who have recorded the entire cycle, Ian Pace and Vanessa Wagner, I examined the degree of freedom allowed to the pianist. It is also corroborated by the advice which the author received directly from the composer during his masterclass. At the end of the article, I will put my experience in perspective within a more general framework of thoughts on the interpretation of today's music.

Auteur – Author

Diplômée en Musique à l'Université de Toho Gakuen, Kotoko Matsuda entre en Master à l'Académie Supérieure de Musique de la HEAR de Strasbourg en 2021 et est intéressée par la musique contemporaine. La revue *Ongaku Gendai* lui a consacré un article d'appréciation pour un concert en 2016 à Tokyo dédié aux compositions de Joji Yuasa. Elle a enregistré des œuvres de Debussy pour le programme Jeunes Talents de la radio classique Accent 4, et a eu le privilège de travailler avec de grands compositeurs comme Pascal Dusapin, Hugues Dufourt et Martin Matalon. Elle a été invitée à interpréter l'œuvre de Dusapin à l'auditorium de Radio France à Paris (2021, concert l'ouverture du Festival Présence, avec l'Ensemble Accroche Note), et a enregistré dans un CD, deux œuvres de piano d'Hugues Dufourt pour le label allemand Coviello Classics, qui sortira en 2023.

Graduated in music from Toho Gakuen University, Kotoko Matsuda has enrolled for the Master's program at the Académie Supérieure de Musique of the HEAR in Strasbourg in 2021, and is interested in contemporary music. The journal Ongaku Gendai devoted an article of appreciation to her for the concert in Tokyo dedicated to Joji Yuasa's compositions in 2016. She recorded works by Debussy for the radio program Jeunes Talents of the classical music radio Accent 4, and worked with major composers such as Pascal Dusapin, Hugues Dufourt and Martin Matalon. She was invited to perform Dusapin's work at the Radio France Auditorium in Paris (2021, opening concert of the Festival Présence, with the Ensemble Accroche Note), and recorded two works for piano by Hugues Dufourt for the German label Coviello Classics, to be released in 2023.

Mots clés – Keywords

Pascal Dusapin – Ian Pace – Vanessa Wagner – Études pour piano – Interprétation
Pascal Dusapin – Ian Pace – Vanessa Wagner – Etudes for piano – Interpretation

Pascal Dusapin

À propos du « fugitif », « captif » et autre plus « à l'intérieur... »



Cet article a été publié pour la première fois dans les *Actes de la semaine de musique contemporaine*, Villa Medici, Rome, 19-26 juin 1982, Académie de France à Rome et Radio France, p. 24-25.

Ce faux tryptique ne fut pas un projet de base global animé d'une volonté didactique, mais un ensemble de pièces dont les complémentarités se sont établies au fur et à mesure qu'il s'agissait d'organiser l'idée d'un « déséquilibre ».

Ces trois partitions sont en effet trois mondes sonores exagérément différenciés dont il s'agira de percevoir l'unité au filtre d'une incertitude voire d'un inconfort théorique, mais au profit d'une complexité de la vision qui tende vers la conviction d'une oeuvre qui serait embarrassante par son refus du stable et du rhétorique.

« Comment fonder une œuvre musicale sur des principes de ruptures formelles sans passer par les archétypes mentaux traditionnels de la variation, ou comment unifier par des désunifications et une destabilisation progressive de son propre langage ? »

Cette question, ne recouvrant à présent qu'un style ou la « manière » d'un moment, fut d'abord « quelque chose » échappée de moi-même dont la conscience et le contrôle se sont affinés au fur et à mesure de mon travail. En évitant de considérer les sons à l'image de symboles d'entités abstraites ou imaginaires, je ne pouvais parvenir en aucun cas à un corps

de doctrine — même local — car « penser une musique » devenait alors une pratique quotidienne et autonome. Je veux dire qu'il m'intéressait de connaître l'instant où l'imagination sonore devient un libre moyen du langage et de la communication, sans qu'il cède à une quelconque justification.

Il ne s'agit pas là d'une pensée qui mépriserait une analogie ou un transfert de modèle « naturel », mathématique ou autre sur le sonore, mais je ne voulais pas d'une structure musicale dont le système ne fut qu'un rassemblement de certains types logiques à la disposition soit extrêmement définie et statique soit changeante. J'ai donc essayé de définir une forme d'observation « de » et « dans » la musique, afin de (se) comprendre l'objet sonore manipulé, ses directions, ses exigences, ses caprices aussi, puis de cerner les processus de sa croissance pour mieux en dégager les détours et les issues. Les seules lois formelles d'une telle « méthode » ne peuvent naître que des tensions et des antagonismes audibles mis en oeuvre dans la partition.

L'audition de ces musiques révéleront également une préoccupation énergétique qui prendra plusieurs dimensions d'exploitations : étirements et dissensions toujours suspendus et reculés dans le trio,

jaillissement de MUSIQUE CAPTIVE, osmose(s) graduelle(s) d'une particule à l'autre dans INSIDE. Cet attrait d'un dynamisme sonore est sous-jacent à des questions de sensations, de « plaisirs ». Ces partitions ne se veulent donc pas une interrogation réflexive sur leurs propres êtres, mais une pulsion vers d'autres secteurs de l'activité mentale et émotionnelle, vers d'autres fuites possibles...

« MUSIQUE FUGITIVE », n'est pas un titre qui fait référence à la vitesse de la musique, mais parce que celle-ci se dérobe en permanence à toutes proliférations. Impulser un ensemble de sons secrétant ses propres freins au moment où celui-ci se disposerait de lui-même à la variation et à l'expansion, devient aussi un procédé, mais qui par des chocs et des implosions successives crée une forme conçue sur un recul constant de la tension plutôt que par un épanouissement et une arborescence des motifs. Au plan technique et pour bien matérialiser cette « résistance », les lignes dynamiques sont pratiquement toujours désynchronisées des « mélodies », lesquelles oscillent entre une énonciation stricte de l'intervalle et une transformation continue de sa fréquence, grâce à un large emploi du $\frac{1}{4}$ de ton et du micro-glissando. L'interpénétration de ces deux systèmes de hauteurs est évidemment d'une grande complexité de réalisation pour les instrumentistes, mais elle crée une sorte de ductilité fébrile qui fut systématiquement une volonté. Il existe d'autre part une forte relation d'écriture entre les mécanismes abstraits de la pensée et la conscience du geste et du corps de l'instrumentiste dont une réelle confrontation (c'est à dire qui ne serait pas uniquement préoccupée par des problèmes de coups d'archets ou de « belles notes ») devient un paramètre déterminant du « composer ». Inclure le fait d'une élocution spontanée du corps pour l'exalter ou mieux le contrarier dans une

difficulté libératrice devient un paramètre supplémentaire du vocabulaire musical. De là le caractère quelque peu acrobatique et périlleux de ce trio dont les particularités technique et mêmes visuelles sont toujours issues d'une dialectique entre le despotisme de l'écriture et la rébellion de l'interprète.

MUSIQUE CAPTIVE pour 9 instruments à vent serait en quelque sorte l'histoire (très brève) d'un échec sonore. Musique exaspérée d'elle-même, point limite d'un fonctionnement mental qui ne mènerait qu'à la désagrégation si l'artifice de la composition n'était pas là pour mieux l'endiguer et le figer en un résidu d'activité, une sorte de « reste » désespéré dont l'illusion serait plus complète encore si j'avais réellement réussi à inachever ce travail. Or il n'en est rien, car la durée de cette musique « en cage » (à peine 4mn) résulte simplement de ses rapports organiques, d'un geste dont l'issue restera un dynamisme d'une violence convulsive. Encore une fois, l'apport et l'engagement personnel de l'interprète sont fondamentaux à la compréhension structurelle de la pièce. La qualité de cet effort collectif n'agit pas sur un plan traditionnel d'interprétation mais sur le contrôle et l'affinement progressif d'un cri. Si j'ai alors parlé d'un « échec », c'est pour mieux souligner le risque, l'état instable d'une écriture fécondant sans cesse sa négation par une pulsion nouvelle mais toujours fragile et incertaine. La relation (ou la non-relation) avec le trio et INSIDE opère sur plusieurs états d'oppositions non seulement dans leur effectifs instrumentaux (qui est le premier niveau du déséquilibre dont je parlais) mais aussi sur leurs « devenirs », sur leurs capacités à engendrer « d'autres » musiques. La brusque et unilatérale irruption d'énergie de MUSIQUE CAPTIVE fut certainement pour moi une impasse mais devint bientôt une frontière vers l'alto d'INSIDE dont l'apparente faiblesse instrumentale détermina la subtilité. Divisé

Titre de l'article – Article Title

À propos du « fugitif », « captif » et autre plus « à l'intérieur... »
About the "fugitive", "captive" and more "inside..."

Auteur – Author

Né en 1955 à Nancy, Pascal Dusapin a étudié les arts plastiques, les sciences, les arts et l'esthétique à l'université de Paris-Sorbonne. Il a suivi les séminaires de Iannis Xenakis entre 1974 et 1978, et a été boursier à la Villa Médicis à Rome (1981-1983). Il a reçu de nombreuses distinctions depuis le début de sa carrière : le Prix Symphonique de la SACEM en 1994 ; le Grand Prix National de la Musique décerné par le Ministère français de la Culture en 1995 ; la Victoire de la Musique en 1998 pour l'enregistrement avec l'Orchestre national de Lyon et en 2002 en tant que « Compositeur de l'année ». Il a reçu le prix Cino del Duca 2005 de l'Académie française des Beaux-Arts, a été élevé au rang de commandeur des Arts et Lettres, élu à la Bayerische Akademie der Schönen Künste en juillet 2006 et nommé professeur au Collège de France pour occuper la chaire de création artistique en 2006-2007. Il a composé de nombreuses pièces pour ensemble, pour orchestre et surtout pour solistes et musique de chambre, et, avec un grand succès, à l'automne 2002, son *A quia, concerto pour piano* (commandé par le Bonn Beethoven Fest) et le cycle complet de ses 7 *Études pour piano*. Il a aussi composé : pour l'orchestre philharmonique de la Scala di Milano la suite orchestrale intitulée *Perelà Suite*, tirée de son opéra, *Perelà, uomo di fumo*, et jouée le 21 février 2005, sous la direction de James Conlon ; son *Quatuor V* joué par le Quatuor Arditti le 15 juin 2005 au Concertgebouw d'Amsterdam et le 5 novembre 2005 lors de la deuxième biennale des quatuors à cordes de la Cité de la Musique (où tous ses quatuors ont été joués) ; son Solo n° 6 pour orchestre intitulé *Reverso* (2005-2006) joué en juillet 2006 au Festival d'Aix-en-Provence par l'Orchestre des Berliner Philharmoniker, sous la direction de Sir Simon Rattle, à l'occasion de l'ouverture de la nouvelle salle de concert du festival.

Born in Nancy in 1955, Pascal Dusapin studied visual arts, sciences, arts and aesthetics at the University of Paris-Sorbonne. He attended the seminars of Iannis Xenakis between 1974 and 1978, and was a scholarship holder at the Villa Médicis in Rome (1981-1983). He has received numerous distinctions since the beginning of his career: the Prix Symphonique de la SACEM in 1994; the Grand Prix National de la Musique awarded by the French Ministry of Culture in 1995; the Victoire de la Musique in 1998 for his recording with the Orchestre national de Lyon and as 'Composer of the Year' in 2002. He was awarded the Prix Cino del Duca 2005 by the Académie Française des Beaux-Arts, elevated to the rank of Commandeur des Arts et Lettres, elected to the Bayerische Akademie der Schönen Künste in July 2006 and appointed Professor at the Collège de France to occupy the Chair of Artistic Creation in 2006-2007. He has composed numerous pieces for ensemble, orchestra and above all for soloists and chamber music, including, with great success, in autumn 2002, his A quia, concerto pour piano (commissioned by the Bonn Beethoven Fest) and the complete cycle of his 7 Études pour piano. He has also composed for the Orchestra Philharmonica della Scala di Milano the orchestral suite entitled Perelà Suite, from his opera Perelà, uomo di fumo, and performed on 21 February 2005, conducted by James Conlon; his Quatuor V performed by the Arditti Quartet on 15 June 2005 at the Amsterdam Concertgebouw and on 5 November 2005 at the second biennial string quartet festival at the Cité de la Musique (where all his quartets were performed); his Solo No. 6 for orchestra entitled Reverso (2005-2006) performed in July 2006 at the Festival d'Aix-en-Provence by the Berliner Philharmoniker Orchestra, conducted by Sir Simon Rattle, on the occasion of the opening of the festival's new concert hall.

Mots clés – Keywords

Fugitif - Captif - Ruptures musicales formelles - Imagination sonore - Énergie sonore
Fugitive - Captive - Formal musical breaks - Sound imagination - Sound energy

Pascal Dusapin Fragments d'un entretien

Entretien de Charles Besnainou, Gérard Geay et Claudy Malherbe



Cet entretien a été publié pour la première fois dans le programme du Festival de La Rochelle de 1980. La mise en forme des propos recueillis par Charles Besnainou, Gérard Geay et Claudy Malherbe, effectuée par Gérard Geay et Catherine Robin en mai 1980, a été volontairement conservée.

... et vers 18 ans, j'ai rencontré la musique contemporaine. Surtout Varèse.

J'ai pris « Arcana » en pleine gueule : « Mais qu'est-ce que c'est que cette musique ? » me suis-je demandé.

Je me suis alors préoccupé de ce qui partait d' « Arcana » et je ne suis pas tombé sur Boulez ...

— Je ne pouvais certainement pas aboutir à la musique sérielle ! ... mais sur Xenakis.

Le chemin qui part de Varèse mène à Xenakis. Même si ce dernier représente un autre stade de la pensée ; même s'il ne revendique pas cette filiation. Il y a entre Varèse et Xenakis une similitude de propos...

C'est une question de contact ; j'aime la violence en musique et c'est pour cela que j'aime le jazz, à cause de cette espèce d'organicité extraordinaire entre le geste et la forme... Toute ma vie, je serai un musicien de Jazz frustré !

J'avais aussi besoin de décider tout seul des choses que je voulais faire. Je devais être très mégalomane !

Une chose me travaillait, j'en ai déjà parlé ailleurs, c'était une envie de faire : construire un objet, en mettre un autre à côté, et introduire entre eux une relation forte. Créer...

— Cela aurait pu ne pas être de la musique ?

Absolument...

.....
Il y avait chez Varèse une revendication permanente du son, que reprennent pour leur propre compte maints compositeurs : préoccupation du son pur pour lui-même, de ses composantes (partiels, harmoniques, etc.). Quant à Xenakis, il a au départ une vision plus conceptuelle de la musique.

J'avais, avec la musique de Xenakis, des affinités, disons ... psychiques.

– Du point de vue de la matière sonore ou de la théorie ?

Des deux points de vue justement.

J'ai un tempérament assez expressionniste, mais ... cet aspect de la personne humaine, individuel, psychique, nerveux ne m'intéresse pas du tout. C'est lourd à porter. Si je faisais de la musique uniquement en m'appuyant sur ce qui me caractérise en tant qu'individu, je ne ferais pas grand chose. Cela donnerait des trépignements, une musique un peu colérique... Si l'on n'injecte pas dans tout cela des organisations, des relations fortes, le son pourrit, la musique meurt.

Il y a, chez Xenakis, cet impact extraordinaire qui permet de recevoir immédiatement sa musique; et en même temps, derrière tout cela, une force formelle qui me fascinait complètement ...

Et, à l'époque, je n'y comprenais rien, d'ailleurs; je n'y comprenais rien !

Néanmoins, j'ai persisté dans cette voie car je sentais qu'elle me donnerait des outils intellectuels ... en fait, comme une formation spirituelle. Je vais peut-être pouvoir oublier, maintenant, le formalisme de Xenakis. Si l'on regarde son évolution, on constatera que toutes ses tentatives de formalisation vivent seulement maintenant et qu'il n'en a plus besoin — c'est-à-dire, qu'il n'a plus besoin de les formuler autrement que par la musique elle-même —.

– Comment peut-on expliquer que Xenakis, fidèle à lui-même, continue d'aller de l'avant sans aucune tentation de retour au passé ?

C'est peut-être une question de nature. Prenons par exemple Luciano Berio. C'est quelqu'un qui peut se permettre d'écrire son concerto pour violoncelle maintenant. Bien que j'admire beaucoup ce compositeur, je ne cautionne pas du tout cette démarche; pas tant d'un point de vue strictement technique que de celui de l'écoute. Elle provoque chez l'auditeur une passivité que je ne peux pas supporter.

– Parce que c'est confortable ?

Oui, c'est assez confortable. Ce n'est d'ailleurs pas du tout étonnant si ces musiques apparaissent maintenant.

– Ce n'est donc pas un hasard si vous faites partie de ces musiciens qui, contrairement à d'autres, ne sombrent pas dans la tentation d'un certain retour en arrière, alors même que vous avez travaillé avec Xenakis à qui, pour le moins, on ne peut non plus adresser ce reproche.

En fait, quand je dis que j'ai travaillé avec lui, c'est beaucoup plus modeste que ça. J'étais à l'Université et je souhaitais être confronté à des systèmes de pensée différents. J'ai travaillé, par exemple, pendant quatre ans les arts plastiques à Saint-Charles où j'ai étudié le dessin, la sociologie, la littérature...

— C'est un peu une formation à l'américaine.

Peut-être, mais sans le savoir...

J'étais très isolé à cette époque. Je n'avais aucune conscience claire de tout cela. Pour moi, c'était tout naturel. Je n'avais rien à voir avec le système des conservatoires. J'ai suivi un an la classe d'Olivier Messiaen. C'est un être merveilleux; mais comme musicien, il ne pouvait rien m'apporter. Je me souviens qu'il ouvrait la partition de l'Or du Rhin en s'extasiant: quel génie, je ne peux pas en parler. Et tout était ainsi !

...Xenakis enseignait à Saint-Charles. Il avait un ou deux élèves en Maîtrise de mathématiques. Je suis allé le voir et je suis tombé sur quelque chose d'incroyable. Il faut dire qu'il n'est pas spécialement pédagogue. J'ai essayé de comprendre ses œuvres; j'ai beaucoup travaillé. J'ai essayé aussi de créer moi-même des systèmes ... Jamais Xenakis ne m'a imposé quoique ce soit. Chaque fois qu'il expliquait une théorie propre à sa musique (*ST 10*, *Herma*, *Eonta* qui sont des chefs-d'œuvre), il laissait suffisamment de souplesse aux systèmes pour que l'on puisse éventuellement les développer, les personnaliser.

Dans cet esprit, j'ai écrit une pièce pour cordes « Souvenir du Silence », qui reprend un peu tout ce que je savais de Xenakis. J'ai adapté à un projet de base qui m'était personnel toutes les théories apprises chez lui. Si l'on décortique cette partition, on pourra constater que je ne me suis pas limité à reprendre son programme, mais que je l'ai adapté aux nécessités propres à cette œuvre.

– Mais, ne croyez-vous pas qu'en définitive, à part quelques principes généraux, une théorie n'est vraiment valable que pour un seul individu ?

Oui, mais lorsque l'on examine les faits, on constate que Xenakis a réalisé un travail de synthèse.

Il y a quelque chose que je voudrais absolument dire: je ne suis pas du tout intéressé par la notion de démarche. Cela ne m'intéresse pas d'avoir une démarche. Je suis beaucoup plus intéressé par la notion de synthèse y compris sur le plan de la perception.

Il est probable que moi-même, j'avais au départ une forme de pensée modelée par un tas de gens différents. On peut dire de Xenakis que la musique est passée par lui comme elle est passée par Boulez.

Cela a dû être terrible, les années cinquante. Il n'y avait rien non seulement au niveau de la diffusion, mais aussi à celui de la création. Ils ont dû tout contrer et cela devait être bon finalement pour quelqu'un comme Boulez de gueuler dans un tel contexte. Maintenant, on nous donne des médailles ! Mais, toute proportion gardée, je crois que nous sommes dans une période qui n'est pas drôle non plus.

– Boulez l'a souvent dit: de mon temps, j'ai contesté, j'attends que l'on me conteste. Mais, cela ne m'intéresse pas de le contester !

De toute manière, la question n'est vraiment pas là...

J'ai suivi récemment un stage à l'IRCAM. Dans un tel contexte, on ne peut pas gueuler. Il serait tout à fait inimaginable d'engager une polémique ouverte. On ne saurait même pas par où commencer. Personnellement, à part quelques histoires d'administration idiotes, je ne vois guère où je pourrais prendre en défaut l'IRCAM, tout en sachant bien que c'est une présence écrasante.

... Je n'ai pas du tout à prendre en compte les problèmes de certaines générations pour lesquelles je ne ressens aucune inimitié particulière. Je ne fais pas ma musique contre une autre musique.

– Mais, revenons-en à Xenakis à propos de sa relation avec la théorisation.

Oui, j'ai plaisir à le dire aujourd'hui, je crois qu'il n'avait pas seulement à résoudre des problèmes strictement personnels à travers certains objectifs musicaux, mais qu'il devait aussi faire face à une certaine situation historique qui réclamait probablement ces solutions. C'est cette espèce de convergence entre une situation personnelle et une situation historique qui a fait Xenakis tel qu'il est.

Maintenant, il n'empêche que j'irai même jusqu'à contester Xenakis sur certains plans. Il me serait par exemple impossible d'adopter une attitude identique à la sienne lorsqu'il compose une œuvre énorme comme Herma. Je ne pourrais pas du tout concevoir cette sorte de symbolique. D'un point de vue historique ce serait une erreur pour un jeune compositeur de s'orienter vers cette voie-là. Cela reviendrait à un retour en arrière.

Ce qui est typique chez lui, c'est qu'il instaure dans ses œuvres des rapports symboliques entre les sons et les notes. Il appelle d'ailleurs cela musique symbolique. Pour bien le comprendre, il faut le replacer dans le contexte de sa culture maternelle ; il est grec, avec une éducation philosophique et mathématique.

.....
... J'ai souvent été frappé des différences parfois énormes que l'on pouvait constater entre mon travail et celui d'autres compositeurs. J'étais tenté de poser le problème en termes de conflit.

Je ne me place pas du tout d'un point de vue qualitatif, mais je suis tenté de considérer qu'il y a conflit entre deux musiques qui ne peuvent pas s'entendre. Pourtant, lorsque j'ai l'occasion de m'entretenir avec un autre compositeur, ma surprise est grande de constater qu'il abonde absolument dans mon sens. Est-ce moi qui me suis trompé ? Est-ce lui ? ... En fait, ni l'un ni l'autre. Il peut exister une sorte de référence commune de pensée comme, par exemple une certaine conception de la structure, de l'organisation formelle, que partagera un compositeur même si son œuvre représente absolument la non-structure à mes yeux. J'ai compris maintenant toute la relativité de ces systèmes de pensée. On retombe sur ce que Xenakis appelle le « j'aime ou j'aime pas ». C'est pourquoi je ne m'intéresse pas à la démarche. Je crois que la seule chose à exiger de la musique maintenant : c'est de la musique. Qu'elle soit dans tel ou tel mode... Je m'en fiche !

– Quelle est alors votre attitude vis-à-vis d'une approche analytique ? Pensez-vous qu'analyser une œuvre peut apporter quelque chose à l'approche de la musique ?

En ce qui me concerne, j'ai souvent travaillé ainsi et c'est même surtout cela qui m'intéresse. Mais, je veux pouvoir le faire aussi bien avec Beethoven ou Brahms et pas uniquement à propos de la musique contemporaine.



FIG. 1 : Pascal Dusapin, 25 ans.

Je cherche à cerner un système de pensée (qui s'exprime dans une création) en le reliant à d'autres courants de pensée qui l'environnent. Dans mon cas, cela se concrétise par de la musique, mais je suis frappé, quand je discute avec des peintres, des cinéastes, des philosophes, des littéraires, de constater qu'il existe des structures de référence communes à chaque mode d'expression.

Il existe des ponts et par eux l'on débouche directement sur la pensée humaine en général. C'est aussi cela que j'ai compris à travers Xenakis.

— Ces ponts dont vous parlez, n'est-ce pas tout simplement l'exercice de la pensée qui demeure indépendant du matériau dont on use ?

Oui, mais il existe, et c'est typique de l'éducation des musiciens, une sorte de chauvinisme qui tend à imposer la musique comme une spécificité.

— N'est-ce pas aussi une forme d'inculture ?

Il y a une inculture générale chez les musiciens qui est démente.

— On refuse l'inconnu pour privilégier ce que l'on connaît.

.....

... Il y a chez certains musiciens un besoin permanent de justifier leur travail. Je n'ai pas à justifier mon artisanat. Je veux bien parler de ma musique, l'analyser note à note, mais avec un public je ne l'aborderai qu'en la replaçant dans son contexte culturel et historique, en la reliant à un courant de pensée général comme je le disais tout à l'heure...

*Il y a vraiment des choses qui sont dans l'air...
En mathématique, on a beaucoup travaillé sur les systèmes évolutifs, la
prolifération; en biologie également...
En musique, on se réfère beaucoup aux notions de croissance...*

Je voudrais rendre audible la structure. Le jour où j'y parviendrai...

– Est-ce que l'analyse doit donc absolument se superposer à la perception?

Non, pas du tout, mais j'aimerais provoquer une prise de conscience chez l'auditeur.

*Une question que je me pose à moi-même: qu'est-ce que pour moi faire
de la musique?*

– Une question que je n'aurais pas osé poser!

*– Mais moi, je me la pose. J'estime que la musique crève de ces
affirmations: la musique c'est ceci, la musique cela devrait être cela... Il
y a des motivations très simples – mais dont je ne veux surtout pas faire
une mystique –: si je ne fais pas de musique, je mourrai... cela m'aide à
respirer (ce n'est pas que cela m'aide à bouffer, mais enfin...).*

En tant que compositeur, je produis un objet et j'ai envie que cela produise une sorte de choc, de résonance puissante. Il ne s'agit pas d'en foutre plein la gueule aux gens; cela ne m'intéresse pas. Ce qu'il y a d'extraordinaire dans « Arcana » de Varèse, c'est cette force ... et puis, la structure de cette force. Arcana, c'est énorme ; c'est un modèle pour moi.

– Mais cette force, c'est quelque chose en plus. C'est un résultat. Certains compositeurs ont tenté de la reproduire, en vain à mon avis. Cela échappe à toute volonté délibérée.

C'est une question purement individuelle. Il faut effectivement donner au son, à la force du son, une sorte de nécessité organique. Je crée des formes, avec des choses à l'intérieur qui tournent, pirouettent, se rétrécissent, s'élargissent... Voilà ce que je veux faire percevoir à l'auditeur. Finalement, j'ai envie que cela le dérange, l'angoisse dans le meilleur sens du terme, que ça l'aide peut-être ...

– Qu'il ne soit pas passif...

Oui... qu'il puisse contrôler chaque demi-seconde de toute cette musique, sans cesse. J'ai horreur des musiques qui sollicitent l'hypnose.

– Vous essayez donc de rendre la structure aussi claire que possible. Cela crée un rapport d'intelligence avec le public.

Oui, et cela ne va pas sans problème, car on se heurte alors aux structures mentales des gens.

*Une de mes pièces, « Le Bal », a été donnée récemment à l'espace de
projection de l'IRCAM par l'ensemble de l'Itinéraire. Il y a des personnes
qui m'ont dit des choses merveilleuses, qui ont « compris »; d'autres n'ont
entendu qu'un seul son, une chose qui leur passait dessus; un critique a
parlé de vagues molles alors que ce n'était pas mou du tout. Il suffit pour
en juger de lire la partition. On se heurte aux dispositions intellectuelles
des gens et moi, cela m'a fichu hors de moi!!!*

– N'est-ce pas intéressant que les gens n'entendent pas tous la même chose?

(Hésitant) Oui... Mais cela me met hors de moi parce que je crois, indépendamment de la qualité - qu'il existe actuellement certains critères d'écoute, un mode d'écoute que sollicite un certain type de musique (et là je pense notamment au phénomène « rétro »), une sorte de monochromie du son qui est bien un certain style 1980.

– Mais sinon, d'un point de vue disons philosophique, est-ce que vous pensez qu'il n'y a qu'une seule perception correcte ?

Je n'en sais rien... mais je ne crois pas...

Cela peut me faire personnellement de la peine, sur le plan affectif, que les gens entendent autre chose que ce que j'espérais.

... Je dis parfois : je ne veux pas laisser le choix à l'auditeur. La notion de « multiplicité » de l'écoute, c'est un peu de la démagogie, non ?

Quelqu'un qui me fascine : Beethoven.

J'écoutais hier encore la Grande Fugue pour quatuor. Devant une œuvre pareille, je n'ai pas le choix. Je n'en sors pas. Je suis là contre un mur...

– C'est le choc initial d'Arcana que vous retrouvez tout le temps.

– C'est énorme. La notion de grandeur m'intéresse beaucoup. C'est toute la différence qu'il y a entre Beethoven et Saint-Saëns, Coltrane et Keith Jarrett.

– Vous ne prenez pas énorme dans le sens quantitatif.

– Non, non... pour moi c'est synonyme de liberté.

... Je suis très intéressé par la miniature, la petite forme. J'aimerais écrire des pièces qui soient comme des impacts, un peu à l'image du « flash » publicitaire.

N'est-ce pas intéressant comme notion : comment faire une affiche qui accroche ? C'est très contestable au plan idéologique, mais ce n'est pas dénué d'esthétisme.

... Je voudrais que la musique soit nécessaire ; qu'elle ait une fonction vitale, respiratoire...

Quand on entend certaines musiques, c'est vrai qu'on s'emmerde. Personne n'ose le dire, mais c'est vrai.

– Depuis quelque temps, certains parlent de crise de la musique contemporaine. Si crise il y a, je n'y vois qu'une seule raison : nous n'avons pas vraiment d'auditeurs. Pour qui écrivons-nous ? ...

Méfions-nous ! Peut-être sommes-nous à la croisée des chemins.

Mais ce n'est pas que je sois pessimiste. J'estime même que nous vivons une période formidable comme un nouveau Moyen-âge.

Oui, c'est très curieux ; moi aussi je trouve que nous sommes dans une période transitoire, antérieure à quelque chose à venir...



J'ai entendu des musiciens m'écouter dire : « pour moi, la musique, c'est une thérapie. Je sais bien que dans trente ans, on ne m'écouterait plus ». Personnellement (bien que les événements dans le monde...) je ne veux pas faire de la musique pour qu'elle meure d'ici dix ans. Si c'est ainsi, autant se foutre en l'air tout de suite !

Mon ambition — et c'est peut-être une prétention — c'est que l'on demande ma musique, qu'elle ait une sorte de nécessité...

et c'est difficile à dire... c'est peut-être bien la première fois que j'ose le dire...

Cette année, je suis souvent joué; ma musique est éditée; certains m'apprécient, d'autres... Je ne fais rien pour cela — non pas que je sois contre le fait d'aller voir des gens — mais de là à intriguer, à traîner dans les couloirs, à draguer les responsables, non !

— Mais, pourriez-vous préciser ce que vous entendez par la fonction de la musique ?

Je me méfie parce que certains seraient tentés de se référer à la fonction qu'elle a occupée par le passé. On dit par exemple que Bach est universel, mais il écrivait pour quelques centaines de personnes. Chopin jouait dans les salons. Quand notre musique passe à la radio, elle touche plus d'auditeurs qu'une œuvre de Mozart en trente ans ! Le système mental dans lequel les compositeurs évoluaient n'avait rien à voir avec celui d'aujourd'hui.

Il faut absolument lutter contre cette morosité démente qu'on nous inflige.

Lorsque l'on entend quelqu'un comme Pierre Schaeffer établir des constats d'échec et dire : « on ne fait pas la musique qu'il faudrait », ça me dégoûte, c'est scandaleux !

– Je me souviens de son cours au Conservatoire de Paris, lorsque lui-même ou l'un de ses pâles épigones – ce qui revient strictement au même –, déclarait que l'impasse de la musique contemporaine résidait dans le fait qu'on a le droit de tout faire. Mais c'est ce que j'appelle la liberté, ça ! Et la liberté pour ces gens-là aboutit à l'impasse, à l'impuissance, alors qu'il y a tant d'êtres au monde qui en sont encore privés. C'est choquant !

.....

– Pourriez-vous maintenant nous parler de votre « musique fugitive » pour trio à cordes ?

Ecrire un trio à cordes était déjà pour moi une vieille idée...

Jusqu'à présent, je ne fais que ce que je veux en musique et je ne voulais pas écrire un quatuor, mais bien un trio. Entre les deux formations, il y a un espace acoustique fondamentalement différent, un peu comme entre le clavecin et le piano.

J'ai reçu, il y a un an et demi, une proposition du Trio à cordes de Paris. À l'époque, j'étais en train d'achever une pièce de musique de chambre (« Le Bal » pour quinze instruments) et j'allais en commencer une autre pour grand orchestre. J'étais plein de fougue à l'idée de composer ce trio. J'ai pu y penser en composant l'œuvre d'orchestre (en général, je suis long à me décider) dans laquelle j'ai utilisé certaines structures, certains modes d'organisation. Je tiens beaucoup au caractère abstrait de ces structures matérialisées dans la musique. Mais, comme je l'ai déjà dit tout à l'heure, le côté uniquement symbolique du son ne m'intéresse pas.

J'avais développé dans cette pièce d'orchestre, certaines notions d'orchestration pure ; par exemple, renforcer le son pour qu'on l'entende mieux. Je ne veux que du son en tant que tel, mais intégré dans une structure qui soit, elle, d'une souplesse infinie. C'est ce à quoi je veux travailler et j'y arriverai... dans vingt ans... (rires)...

Quand j'ai commencé le trio, il s'est donc posé le problème technique de passer d'une grande formation à une petite. Néanmoins, il me fallait conserver l'attitude intellectuelle que j'avais adoptée dans le travail d'orchestre : vérifier avec trois musiciens certaines formes de pensée mises en œuvre avec cent ; et que j'imprime une direction à tout ça...

Pour ma part, je ne crois pas en la notion de progrès en musique, mais en mon propre progrès, ça j'y crois.

– *Le progrès en art, cela serait un peu comme si l'on disait: soit la route Paris-Reims, j'ai parcouru 40 km et je suis donc en progrès depuis le moment où j'en avais parcouru 20. On ne fait pas de progrès sur un chemin, on avance.*

– *C'est une très bonne image.*

J'ai par conséquent essayé de développer dans le trio ce que j'avais commencé structurellement dans la pièce d'orchestre. Cette structure est en même temps en relation avec certaines notions gestiques. Je fais très attention à la gestique de l'instrumentiste, à ce qu'il existe une relation éventuelle entre les structures de pensée et les structures corporelles ; comme une élocution spontanée du corps.

Je crois qu'il y a souvent un mépris de l'interprète chez les compositeurs que d'ailleurs je ne supporte pas du tout ! Les interprètes en sont souvent resté à ce type de rapport avec le compositeur. J'ai souvent eu des problèmes avec des musiciens du genre: ça, je ne joue pas ! Et le gars

ferme son biniou. Il s'attend, bien sûr, à ce que je gueule... et je ne gueule pas. Alors, on peut s'expliquer ; et l'on arrive à faire prendre conscience à l'énergie qu'il y a dans chaque son. Il faut écouter ce que disent les interprètes et s'ils ne peuvent vraiment pas faire une chose, je la modifie. Pas question de me réfugier derrière un « c'est ce que je veux ».

– Votre attitude est-elle en réaction contre le côté acrobatique de certaines musiques ?

Je ne sais pas... Moins aussi, j'ai un côté utopique dans ma musique... J'aime bien mettre le musicien en position de déséquilibre, si cela projette quelque chose, si cela dynamise le son, tant mieux !

– Faut-il que le geste ait un sens ?

Bien sûr, mais pas en tant qu'événement théâtral. Pour ce qui concerne mon travail, le théâtre ne m'intéresse pas.

– Ce n'est donc pas la notion de Kagel pour qui le geste musical lui-même peut devenir théâtral.

Non, pas du tout. Mais ce que je dis n'a rien de nouveau. Une sonate de Bach, jouée en public, cela se voit !

Je reviens au trio. Je l'ai appelé « musique fugitive » pour trio à cordes (ce n'est pas vraiment un titre ; la formation du trio est trop chargée d'histoire pour en supporter un). Pourquoi fugitive ? Dans ma musique, il y a quelquefois disons... un processus (je n'aime pas beaucoup ce mot, mais enfin...), un processus donc qui démarre. Je cherche son point de tension, ce moment où il arrive à son énergie maximum (ce qui ne signifie pas forcément le plus fort ou le plus vite) et là, je l'arrête. Cela peut être un silence, ou bien autre chose qui commence dans une autre tessiture en juxtaposition ou en superposition. C'est le cas dans une autre de mes pièces « Igitur » pour voix de femme, sept cuivres et six violoncelles, dans laquelle il n'y a aucun développement. Dès que quelque chose naît, cela s'arrête, et puis... silence.

Musique fugitive donc, parce qu'il y a sans cesse des fuites. Au moment même où une séquence donnée est la plus tendue possible, là où elle pourrait donner lieu à variation, à une exploitation du matériau sonore, elle ne m'intéresse plus. Alors, je laisse tomber et je passe à autre chose.

Il y a dans certaines formes de pensée musicale une revendication de l'unité, de la continuité, du thème générateur.

Je me suis aperçu que je possédais une sorte de dialectique discursive. On parle de quelque chose et soudain, paf ! cela part dans une autre direction bien qu'il y ait un lien. Il y a à la fois métamorphose et unité.

Néanmoins, il doit y avoir une nécessité puissante dans tout cela. Je ne pense pas écrire n'importe quoi. Il y a toujours des relations internes mais qui peuvent se situer à un niveau imperceptible pour l'auditeur.

– C'est-à-dire que ces relations ne s'inscrivent pas dans un plan purement anecdotique, celui de l'évidence qui saute aux yeux.

Oui, pour moi c'est cela la structure. Mais ce ne sont pas des notions si nouvelles, voyez par exemple Beethoven (c'est Brigitte Massin qui en parle dans son livre si beau), à un moment, il semble dire : bon, ça c'est fini, terminé ; cela ne m'intéresse plus. Passons à autre chose...

À propos de l'adaptation de *Invece* (1992) pour violoncelle au saxophone baryton

Entretien de Pierre Michel avec Philippe Geiss et Johann Epenoy



Pierre Michel:

Comment vous est venue l'idée d'adapter cette pièce ?

Philippe Geiss¹ / Johann Epenoy²:

L'idée de départ était de profiter de la venue de Pascal Dusapin en 2000 comme compositeur en résidence au Conservatoire de Strasbourg pour envisager une œuvre dédiée au saxophone. Car son catalogue d'œuvres ne comportait pas de pièce significative pour saxophone solo jusque-là. L'œuvre nommée *Invece* semblait adaptable au saxophone baryton comme on le fait fréquemment avec les *Suites* pour violoncelle seul de Bach qui conviennent bien au saxophone baryton, dont la tessiture est proche de celle du violoncelle.

PM:

Qui a expérimenté cette adaptation ?

PG:

J'ai travaillé sur l'adaptation de cette pièce avec Johann Epenoy, qui était à cette époque l'un de mes élèves du Conservatoire de Strasbourg.

PM:

Connaissiez-vous un peu l'origine de cette pièce, la collaboration de Dusapin avec Sonia Wieder-Atherton ?

PG :

Nous avons étudié attentivement la version de Sonia Wieder-Atherton pour respecter avant tout le caractère de la pièce originale.

JE:

J'ai eu la chance d'échanger avec Pascal Dusapin lors de ses différentes visites au conservatoire et également lors d'échanges épistolaires. J'espère ne pas transformer mes

1. Saxophoniste, compositeur et professeur au Conservatoire de Strasbourg et à la HEAR.

2. Saxophoniste, ancien élève de Philippe Geiss au Conservatoire de Strasbourg et actuellement professeur au Conservatoire à rayonnement départemental de Lorient.



Ex. 1: *Invece*, partition de violoncelle annotée pour l'adaptation. Copyright Salabert, 1993.

souvenirs lointains, mais je crois me rappeler qu'il tenait à ce que la nature du saxophone s'exprime singulièrement dans cette pièce. Il fallait se détacher de la version du violoncelle.

PM:

Comment avez-vous imaginé cette transcription du point de vue général ?

PG:

Nous avons recherché un équilibre entre respect du texte original et mise en perspective des caractéristiques du saxophone. Comme je l'ai déjà dit, nous avons choisi le baryton pour sa tessiture proche du violoncelle.

JE:

Il était important à mes yeux de garder l'énergie de la pièce, son inertie, sa vitesse. Le travail avec le compositeur consistait à lui montrer les différentes capacités d'articulation, de timbre et de techniques étendues.

PM:

Comment avez-vous réglé les problèmes spécifiques, par exemple les coups d'archet ? Les doubles cordes ? Les questions de phrasé ?

PG:

La question centrale était d'arriver à construire un discours cohérent, avant tout basé sur l'énergie de la pièce. Les coups d'archet nous ont amenés à faire des recherches d'articulations pertinentes.

JE:

J'ai proposé à Pascal Dusapin certains multiphoniques pour remplacer les doubles cordes (Exemple 1, mes. 42-46) et également un registre d'harmoniques parfois plus judicieux. Les effets d'archet étaient souvent rendus par des jeux de timbre (notes semblables avec différents doigtés, comme sur les *si* aux mesures 43 et 47 ; Exemple 1), où la double octave devient un mode de jeu en harmoniques naturelles.

L'attaque sous forme de « slap » donnait une vraie identité *saxophone* à la pièce. Le placement des respirations a dû également être soumis à l'approbation de compositeur.

PM:

Comment Pascal Dusapin a-t-il réagi à cette idée et au résultat ? Lui avez-vous joué cette adaptation ?

JE:

Difficile pour moi de me souvenir de sa première réaction, en tout cas il y avait progressivement un vrai engouement commun. La pièce a été créée lors d'un concert de remise de diplôme et enregistrée à ce moment. Mais malheureusement l'enregistrement n'est plus disponible.

PM:

Comment cette pièce (lorsqu'elle sera éditée dans cette version pour saxophone) se situera-t-elle selon vous parmi les œuvres d'aujourd'hui pour saxophone ?

PG:

Cette pièce est avant tout l'œuvre d'un grand compositeur du XX^e siècle, par ailleurs elle convient tout à fait au caractère dynamique du saxophone baryton. Par conséquent, elle me semble parfaitement à sa place parmi le répertoire du saxophone contemporain.

JE:

C'est une pièce qui m'a permis de travailler en profondeur certaines techniques du saxophone, mais aussi la finesse de l'émission du son (premier transitoire).

De plus c'est toujours intéressant de s'imprégner du langage d'un grand compositeur. Elle peut d'après moi s'intégrer dans le répertoire solo existant du saxophone contemporain au même titre que *Hard* de Lauba par exemple.

PM:

Dusapin a commenté cette œuvre en disant que la question principale qui s'était posée à lui dans ce cas précis était « comment faire beaucoup avec presque rien » ? Avez-vous aussi cette sensation dans l'adaptation pour saxophone ?

PG:

Cette pièce me semble construite avant tout sur un axe d'exploitation d'un registre limité pour obtenir une sorte de concentration d'énergie. L'écriture de Pascal Dusapin nous amène ici à bien sentir une grande énergie avec une matière très concentrée. C'est ce qui donne cette sensation expressive profonde et forte à l'interprète. Il s'agit vraiment d'une belle pièce à redécouvrir à travers la puissance du saxophone baryton.

JE:

Il y a en effet un résultat sonore ambivalent entre une apparente unité de propos et une foisonnante écriture rythmique. Il me semble que la difficulté d'interprétation de cette oeuvre réside dans cette contradiction. Donner à entendre peu pour dire beaucoup. C'est peut-être à cela que le titre *Invece* fait référence.

Le caractère « féroce » correspondait bien à mon état d'esprit de l'époque, alors jeune étudiant au conservatoire curieux de découvrir du répertoire.

28 mars 2024, Strasbourg

CD *Pascal Dusapin – Accroche Note* (Ensemble Accroche Note, TAC / Nowlands, 2020)

Pascal Dusapin et l'ensemble Accroche Note : Musique de chambre avec piano

Compte rendu par Olivier Class



Références :

Pascal Dusapin – Accroche Note

Trio Rombach (1997) pour clarinette, violoncelle et piano (20')

Wolken (2014) pour soprano et piano (15'30)

By the way (2014) pour clarinette et piano (11')

Beckett's Bones (2016) pour soprano, clarinette et piano (16')

Françoise Kubler, soprano – Armand Angster, clarinette – Christophe Beau, violoncelle – Wilhem Latchoumia, piano

TAC, 016, © 2020

Label : / Distribution : Absilone

Coproduction : Accroche Note / TAC / Nowlands

« J'ai rencontré Armand et Françoise en 1984 et pour ainsi dire, nous ne nous sommes jamais quittés ¹. » C'est ainsi que Pascal Dusapin introduit le livret d'accompagnement du dernier CD que l'ensemble Accroche Note a consacré à sa musique. Voilà près de quarante ans que leurs chemins convergent régulièrement. Ainsi, Accroche Note a créé plus de 25 œuvres du compositeur, dont 8 sont des commandes du groupe, comme le montre le tableau 1 ² :

1. Pascal DUSAPIN, pochette du CD, préface, p. 2.

2. Tableau réalisé en croisant les informations de l'éditeur Salabert [<https://www.durand-salabert-eschig.com/fr-FR/Catalogue.aspx?sc=text%3Ddusapin%26sortFieldName%3DworkTitle%26sortDirection%3Dasc>, consulté le 24/03/2023], et de l'ensemble Accroche Note. [<https://www.accrochenote.com/wp-content/uploads/2018/09/toutes-les-creations2018.pdf>, consulté le 24/03/2023].

Date	Commande et création Accroche Note	Création Accroche Note
1985	<i>Itou</i> pour clarinette basse	<i>To God</i> pour soprano et clarinette
1987		<i>Anacoluthé</i> pour soprano, clarinette contrebasse et contrebasse
1987		<i>Il-li-ko</i> pour soprano solo
1987		<i>Laps</i> pour clarinette et contrebasse
1987		<i>Mimi</i> pour 2 sopranos, hautbois, clarinette et trombone
1987		<i>Red Rock</i> (extrait de <i>Roméo et Juliette</i>), pour 2 sopranos, contre-ténor, ténor et clarinette
1988		<i>For O.</i> pour 2 sopranos et 2 clarinettes
1988		<i>Indeed</i> pour trombone
1989		<i>In and Out</i> pour contrebasse
1994	<i>Ipsa</i> pour clarinette	<i>Canto</i> pour soprano, clarinette et violoncelle
1994	<i>Two walking</i> pour 2 sopranos	
1995		<i>Laps</i> version pour clarinette et violoncelle
1996		<i>Ohé</i> pour clarinette et violoncelle
1997		<i>Immer</i> pour violoncelle
1998		<i>Trio Rombach</i> version pour clarinette, violoncelle et piano
2008	<i>Echo's Bones</i> pour soprano, clarinette et piano	
2008	<i>Ictus</i> pour clarinette basse	
2010	<i>Now the Fields</i> (extrait de <i>Roméo et Juliette</i>), pour soprano, clarinette et violoncelle	
2014	<i>By the way</i> pour clarinette et piano	
2014	<i>Wolken</i> pour soprano et piano	
2016	<i>Beckett's Bones</i> pour soprano, clarinette et piano	

TAB. 1: Tableau des commandes et créations Accroche Note.

Qui plus est, la grande majorité de ces œuvres a fait l'objet d'enregistrements discographiques par Accroche Note, ce qui démontre la volonté des différents acteurs de vouloir contribuer à la diffusion de la musique de Dusapin sur le long terme.

Ainsi, Accroche-Note a réalisé trois enregistrements monographiques consacrés à Dusapin : *Musiques solistes I* (1987), *Musiques solistes II* (1995-1996) qui ont fait l'objet d'une réédition en un double CD³, ainsi que *Pascal Dusapin – Accroche Note* (2019), objet de cette recension. Par ailleurs, et bien que ce ne soit pas dans le cadre de l'ensemble, Françoise Kubler et Armand Angster sont également très impliqués dans la création et l'enregistrement de *Roméo et Juliette* (1992). Dans le même esprit, Françoise Kubler a créé et enregistré *Comoedia* (1993) pour soprano et six instruments avec l'ensemble Ars

3. Pascal DUSAPIN, *Musiques solistes*, Una Corda, 2001. CD 1 : *Laps*, *Itou*, *To God*, *If*, *Indeed*, *Mimi*, *Il-Li-Ko* et *Anacoluthé*. CD 2 : *Canto*, *Ipsa*, *Two Walking*, *Invece*, *So full*, *In & Out* et *For O.*

Nova dirigé par Philippe Nahon, tandis qu'Armand Angster crée *Aria* (1991), concert pour clarinette et petit orchestre.

Pascal Dusapin – Accroche Note contient quatre œuvres : *Trio Rombach* (1997) dans sa version avec clarinette, *Wolken* (2014), *By the Way* (2014) et *Beckett's Bones* (2016). Elles sont présentées dans l'ordre chronologique de composition. Le choix des pièces témoigne d'une très forte proximité dans la relation du compositeur et des artistes-interprètes. Alors que les effectifs des œuvres des *Musiques solistes* étaient plus diversifiés, ici tout est centré autour de la voix et la clarinette, autour de Françoise Kubler et Armand Angster, bien qu'aucun des deux musiciens ne soit présent dans l'intégralité du programme. Les œuvres retenues ne sollicitent que deux instruments supplémentaires, le violoncelle et le piano. Il y a donc quelque chose qui relève de l'intimité dans cette sobriété des moyens mis en jeu. Cependant, comme l'a montré le tableau précédent, chaque pièce offre un effectif instrumental différent. Si le piano est présent dans les quatre œuvres, la clarinette intervient trois fois, la voix deux fois, et le violoncelle seulement une fois. Ainsi, sur l'ensemble du programme, une identité sonore générale demeure, mais l'auditeur trouvera une diversité de combinaisons de timbres, à la manière d'un kaléidoscope sonore. Ceci rappelle le concept de géométrie variable, issu du *Pierrot Lunaire* de Schönberg, cher aux ensembles de musique contemporaine, et qu'Accroche Note revendique.

Trio Rombach est composé à l'origine pour violon, violoncelle et piano, puis la partie de violon a été adaptée pour la clarinette à la demande et avec l'aide d'Armand Angster. « La clarinette, de par sa volubilité et l'immense plasticité de ses sonorités, se prêt[e] fort bien à cet exercice de transposition instrumentale ⁴. » À de rares exceptions près, la partie de violon reste dans une tessiture accessible pour la clarinette, et nombre de techniques instrumentales particulières pouvaient trouver un équivalent tout à fait valable. L'œuvre est dédiée à André Boucourechliev, compositeur d'origine bulgare, qui a beaucoup soutenu Dusapin à ses débuts. En ce sens, ce dernier cherche à créer un « folklore fictif ⁵ », pour que la pièce « sonne un peu *Mitteleuropa* ⁶ ». Il n'y pas de citation de mélodie populaire, mais plutôt une couleur, une atmosphère. Cela traduit son affection pour la musique d'Europe de l'est, celle de Leoš Janáček, tandis que le violon et la clarinette rappellent les Tsiganes ou le Klezmer.

Wolken met en musique cinq poèmes de Goethe sur le thème de la météorologie et des nuages. L'écrivain avait rédigé un « *Essai de théorie météorologique* suivi d'un grand poème célébrant le travail du grand scientifique Luke Howard », dont Dusapin possédait un exemplaire dans sa bibliothèque ⁷. En 1803, Howard avait publié le premier livre concernant la morphologie des nuages, et avait établi une terminologie toujours en vigueur aujourd'hui : stratus, cumulus, cirrus, nimbus. Tels sont les titres des quatre premiers poèmes ⁸ mis

4. DUSAPIN, pochette du CD, p. 6.

5. DUSAPIN, *Une musique en train de se faire*, Paris, Seuil, 2009, p. 85.

6. DUSAPIN, *Une musique en train de se faire*, p. 85

7. Voir DUSAPIN, pochette du CD, p. 10.

8. Voir Johann Wolfgang GOETHE, *Poésies / Gedichte*, vol. 2 : *Du voyage en Italie jusqu'aux derniers poèmes*, traduits et préfacés par Roger Ayraut, Paris, Aubier, 1982, Coll. « Bilingue ». Dusapin fait chanter les textes en allemand, et utilise la traduction française d'Ayraut dans la pochette du CD.

en musique dans *Wolken*. Le dernier est un extrait de *Nausikaa*, tragédie inachevée de Goethe qui se réfère à la luminosité blanche. La musique de Dusapin est lente, statique, méditative, et empreinte d'une certaine mélancolie. En effet, il venait d'achever son opéra *Penthesilea* (2014) et éprouvait alors le besoin de composer quelque chose de calme, d'apaisant. L'observation patiente des nuages dont la morphologie évolue lentement était une thématique tout à fait en phase avec son état d'esprit du moment.

Également contemporain de *Penthesilea*, et considéré comme « satellite » de ce dernier, *By the way* est composé de cinq pièces, et tranche par l'énergie déployée dans la plupart d'entre elles (n° 1, 3 et 5). Si l'expression « by the way » se traduit plutôt par « d'ailleurs », « au fait », « à propos », ou « en tout cas », Dusapin retient plus le mot « way » et la notion de chemin, d'où sa traduction : « pas à pas⁹ ». L'œuvre a été composée par à-coups, le compositeur lui consacrant une journée de temps à autres (Dusapin mentionne des dates et des lieux précis dans le livret du CD), puis la laissant en plan pour y revenir plus tard, son énergie étant consacrée à *Penthesilea*. C'est justement cette impression d'à-coup que l'on retrouve dans les pièces les plus énergiques, avec des motifs brefs constitués de quelques notes, avec de nombreuses *appoggiatures*, des jeux d'emboîtements ou de répons entre la clarinette et le piano. Par contraste, les pièces n° 2 et n° 5 sont beaucoup plus calmes et présentent un phrasé, un profil mélodique, à l'instar de ce que l'on peut entendre dans *Wolken*.

La genèse de *Beckett's Bones* est plus difficile. En 2007, Dusapin compose *Echo's Bones* sur cinq poèmes issus du recueil éponyme de Samuel Beckett, dont il est lecteur passionné. L'œuvre est créée par Accroche Note en 2008 sous le titre *Echo's Bones*. Cependant, les ayants droit du poète n'ont jamais accordé l'autorisation d'utiliser ces textes. Après des années de négociations, le compositeur se résout à utiliser d'autres textes, anglais, issus d'auteurs révéérés par Beckett : Donne, Shakespeare, Johnson, Clare et Blake. Ainsi remaniée, l'œuvre prend alors le titre de *Beckett's Bones*. Si le titre fait bien entendu référence au recueil de Beckett, il traduit également cette déconvenue éditoriale, puisqu'il ne reste plus que le souvenir, l'écho, le squelette de Beckett. Une fois encore, la musique présente un caractère calme, méditatif et mélancolique, mais certains chants se révèlent également beaucoup plus animés, rythmés, ou déclamés. Il s'agit des pièces centrales – n° 3 « I feel I am » d'après John Clare, et n° 4 « The marriage of heaven and hell » d'après William Blake.

Par rapport aux premières œuvres de Dusapin enregistrées par Accroche Note dans les CD *Musiques solistes*, celles du CD *Pascal Dusapin – Accroche Note*, plus récentes, présentent globalement un caractère plus mélodique, avec une ligne, un phrasé au sens traditionnel des termes. Mais surtout, on note l'omniprésence du piano. C'est un facteur tout à fait nouveau dans la musique de Dusapin, et pour cause ! *Trio Rombach* est « la première pièce où [Dusapin] écrit[t] pour le piano¹⁰ ».

9. DUSAPIN, pochette du CD, p. 14. Peut-être y a-t-il également une allusion à Samuel Beckett, dont l'un des poèmes de *Mirlitonades* s'intitule « Pas à pas – Nulle part ». Ce poème a été mis en musique dans l'op. 36 de György Kurtág : *...Pas à pas – Nulle part...* (voir TOSSER, Grégoire, « Maximes et Mirlitonades, *...Pas à pas – Nulle part...* op. 36 de György Kurtág : long after Beckett », dans Geneviève MATHON et David LAUFFER (dir.), *Beckett et la musique*, Strasbourg, PUS, 2013, p. 121-159). Dusapin étant lecteur passionné de Beckett, l'hypothèse est plausible.

10. DUSAPIN, pochette du CD, p. 6.

A priori, une telle déclaration est particulièrement surprenante. En effet, en 1998, le compositeur est en activité depuis une vingtaine d'années et dispose d'un catalogue déjà fourni et diversifié, entre les pièces solistes, la musique de chambre, la musique concertante, les pièces pour ensembles ou orchestre, et trois opéras. Mais cela tient sans doute à son écriture : « Conçue avec beaucoup de lignes un peu en pente, avec des micro-intervalles, ça devait sonner entre les notes, ça glissait dans tous les sens, mais avec des pentes courtes, très articulées dans leurs dynamiques, des changements de timbre subits, mélangés à des rythmes impossibles ¹¹ ». Les micro-intervalles (même s'ils sont beaucoup plus rares depuis 1988 ¹²) et les *glissandi* sont des éléments forts du langage de Dusapin, qui a également un grand sens de la mélodie. Celle-ci se réfère à la voix parlée, et donc à une tessiture restreinte, comme Jacques Amblard le décrit fort pertinemment ¹³. Cet univers ne convient pas au piano, instrument tempéré au très large *ambitus*. D'ailleurs, dans toute sa production jusqu'à *Trio Rombach*, le compositeur utilise essentiellement des instruments monodiques, mais la présence des claviers demeure exceptionnelle (on trouve par exemple le clavecin ou l'orgue positif dans *Medeamaterial*).

Bien qu'il faille toujours poser ce genre d'hypothèse avec prudence, il y a peut-être aussi un certain rejet du piano lié à la biographie du compositeur et une frustration : « Longtemps, je n'ai rien écrit pour le piano. Sans doute, j'en avais un peu assez de ce piano qui m'avait chassé de lui-même, renvoyé à tant de doutes et d'échecs ¹⁴ ». De plus, la pochette du CD *Pascal Dusapin – Accroche Note* nous apprend qu'enfant, Dusapin voulait apprendre la clarinette après avoir entendu un trio de jazz, mais que son père lui a fait étudier le piano ¹⁵. Qui plus est, « la discipline militaire telle qu'elle est inscrite dans le système des conservatoires, celle qui accompagne l'apprentissage d'un instrument [lui] était impossible ¹⁶ ».

« Et puis il [le piano] est revenu. Par le corps. Dedans le corps ¹⁷ ». Certes, *Trio Rombach* est d'abord une commande de l'Académie Ravel à Saint-Jean-de-Luz en 1997 pour la formation violon, violoncelle et piano, très certainement en référence, voire en hommage au *Trio en la mineur* (1914) de Maurice Ravel pour la même formation. Peut-être le fait que la partie de piano soit confiée à Alain Planès – dont il avait admiré le jeu dans la musique de Janáček ¹⁸ – a redonné à Dusapin la foi en cet instrument, à tel point qu'il lui consacre notamment un cycle de *Sept Études* (1999-2001), un concerto *A quia* (2002) et de nombreuses œuvres de musique de chambre.

Les quatre œuvres incluses dans le CD *Pascal Dusapin – Accroche Note* font toutes appel au piano. Celui-ci permet de créer une atmosphère très spéciale. On aurait pu s'attendre à un piano percussif et énergique, mais c'est rarement le cas. À l'écoute des œuvres, on entend avant tout un piano sobre, plaçant quelques notes ou quelques accords qui vont

11. DUSAPIN, *Une musique en train de se faire*, p. 60.

12. Voir Jacques AMBLARD, *Pascal Dusapin, l'intonation ou le secret*, Paris, Musica Falsa, 2022, p. 105-106 et p. 115-116.

13. Voir AMBLARD, *Pascal Dusapin, l'intonation ou le secret*, p. 105-106 et p. 115-116.

14. DUSAPIN, *Une musique en train de se faire*, p. 59.

15. Voir DUSAPIN, pochette du CD, p. 4.

16. Pascal DUSAPIN, « Composer n'est pas la musique », dans Danielle COHEN-LEVINAS, *Causeries sur la musique, entretiens avec des compositeurs*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 210.

17. DUSAPIN, *Une musique en train de se faire*, p. 59.

18. « J'ai entendu mon son ». Voir Pascal DUSAPIN, *Une musique en train de se faire*, p. 62.

longuement résonner, comme une sorte de halo sonore, et par-dessus lesquels la mélodie de la voix ou de la clarinette vont se déployer.

On est frappé par une différence de style, sans doute induite par la présence du piano, entre les œuvres de ce CD et les œuvres enregistrées sur les CD *Musiques Solistes*. Ces dernières, plus anciennes, font preuve de beaucoup de caractère, alors que celles qui nous occupent aujourd'hui laissent la virtuosité et le brillant de côté. Même s'il demeure toujours une certaine fougue, Dusapin procède plus par touches sonores, à la manière d'un peintre, il crée une ambiance plutôt recueillie, méditative, mélancolique, avec une grande sobriété, qui n'est pas sans évoquer Morton Feldman ou György Kurtág, autres compositeurs lecteurs de Beckett.

En fin de compte, on découvre ici un Dusapin plus mûr, plus intime, moins impulsif qu'à ses débuts. On pourra attribuer cette attitude au temps qui passe, au fait d'avoir brisé quelques tabous (dont l'utilisation du piano), mais aussi au fait d'écrire pour des interprètes, amis de longue date, qui l'ont accompagné régulièrement tout au long de sa carrière. Amitié, piano, intimité, maturité sont sans doute les mots clés qui pourraient caractériser ce CD, et que résume son titre : *Pascal Dusapin – Accroche Note*.

Bibliographie

AMBLARD, Jacques, *Pascal Dusapin, l'intonation ou le secret*, Paris, Musica Falsa, 2022.

DUSAPIN, Pascal, « Composer n'est pas la musique », dans Danielle COHEN-LEVINAS, *Causeries sur la musique, entretiens avec des compositeurs*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 203-250.

DUSAPIN, Pascal, *Une musique en train de se faire*, Paris, Seuil, 2009.

DUSAPIN, Pascal, pochette du CD *Pascal Dusapin – Accroche Note*, Ensemble Accroche-Note, TAC, 016, © 2020.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Poésies / Gedichte, vol. 2 : Du voyage en Italie jusqu'aux derniers poèmes*, traduits et préfacés par Roger Ayrault, Paris, Aubier, 1982, Coll. « Bilingue ».

TOSSER, Grégoire, « Maximes et Mirlitonades, ...Pas à pas – Nulle part... op. 36 de György Kurtág : long after Beckett », dans Geneviève MATHON et David LAUFFER (dir.), *Beckett et la musique*, Strasbourg, PUS, 2013.

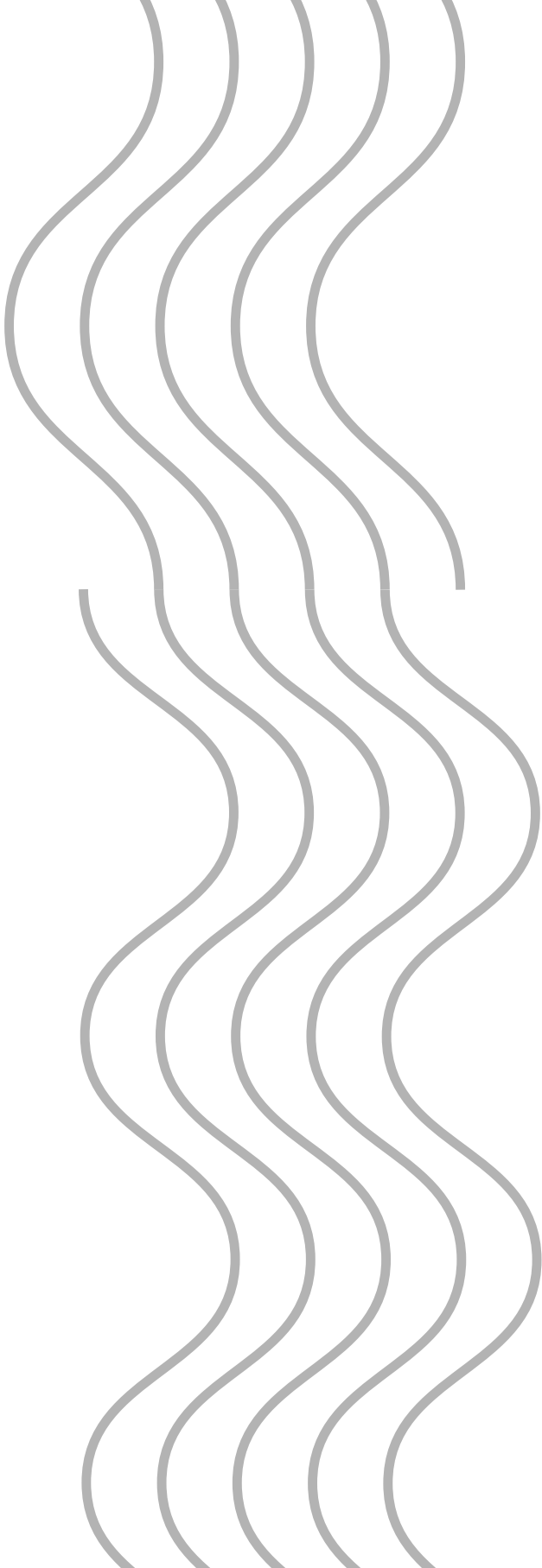
Compte rendu de CD – CD Review

Pascal Dusapin – Accroche Note
(Paris, Absilone, 2020)

Auteur – Author

Flûtiste et musicologue, Olivier Class a réalisé un travail de maîtrise sur l'impact du collectif Itinéraire sur la musique spectrale. Il a soutenu en 2006 une thèse dirigée par Pierre Michel à l'Université Marc-Bloch de Strasbourg intitulée « Présence et impact des nouvelles technologies sur la composition d'opéras depuis 1945 ». Comme flûtiste, il a participé à un disque monographique consacré au compositeur Christophe Bertrand (Motus, 2014). Comme musicologue, il a dirigé un ouvrage également dédié à Christophe Bertrand (Paris, Hermann, 2015), a travaillé à la publication des écrits de Jean-Claude Risset (Paris, Hermann, 2014, 2018 et 2020), et un livre consacré aux répertoires de la flûte après 1945 (Paris, Minerve, 2022). Ses thèmes de recherche sont les suivants : flûte et musique contemporaine, musique spectrale, musique et opéra après 1945.

Olivier Class, flutist and musicologist, completed a Master's dissertation on the impact of the Itinéraire collective on spectral music. In 2006, he submitted his PhD thesis under the direction of Pierre Michel at the Marc-Bloch University in Strasbourg entitled "The Presence and Impact of New Technologies on Opera Composition since 1945". As a flutist, he played on a CD monograph dedicated to the composer Christophe Bertrand (Motus, 2014). As a musicologist, he edited a book also dedicated to Christophe Bertrand (Paris, Hermann, 2015) worked on the publication of the writings of Jean-Claude Risset (Paris, Hermann, 2014, 2018 and 2020) and a book about the flute repertoires after 1945 (Paris, Minerve, 2022). His research interests focus on the flute and contemporary music, spectral music, and music and opera after 1945.



La revue en ligne *Musique en acte* se propose de considérer la musique à la lumière de sa manifestation concrète, de sa réalisation matérielle, autrement dit de sa « mise en acte ». Elle entend constituer un espace de réflexion et de discussion portant sur les multiples pratiques de composition, d'improvisation, de performance et d'écoute, et plus généralement sur tout ce qui gravite autour du « faire » musical. Les apports réflexifs sur les pratiques musicologiques elles-mêmes, notamment dans leur interaction avec les pratiques et réalisations musicales, sont également les bienvenus.

Ouverte à tous types de répertoires musicaux (musiques savantes anciennes, classiques-romantiques et contemporaines, musiques populaires, musiques traditionnelles, etc.) et d'approches méthodologiques (analytique, théorique, esthétique, historique, etc.), la revue accorde une attention particulière à la dimension expérimentale de la recherche sous toutes ses formes (collaborations avec des musiciennes et musiciens, travail de terrain, production et traitement de données expérimentales, etc.), ainsi qu'aux contacts et croisements interdisciplinaires de la musicologie avec d'autres domaines issus des sciences humaines et sociales, tout comme des sciences dites exactes.

Musique en acte est une revue de recherche scientifique fondée sur le principe de l'évaluation par les pairs. Elle publie au fil de l'eau des numéros composés de contributions rédigées en français ou en anglais. Elle s'adresse à toutes les chercheuses et à tous les chercheurs qui s'intéressent à la musique et à la science de la musique dans une approche alliant la théorie à la pratique, la recherche à la création, l'intellect au sensible.

La revue est hébergée à l'adresse <https://creaa.unistra.fr/publications/revues/revue-musique-en-acte/>, où figurent toutes les informations relatives aux procédures de soumission et d'évaluation. Les propositions d'articles, de comptes rendus et de dossiers thématiques sont à transmettre à redaction.musiqueenacte@gmail.com.

Cette revue bénéficie du soutien de l'Institut Thématique Interdisciplinaire CREAA dans le cadre du programme ITI 2021-2028 de l'Université de Strasbourg, du CNRS et de l'Inserm (financé par l'IdEx Unistra ANR-10-IDEX-0002, et par le projet SFRI-STRAT'US ANR-20-SFRI-0012 dans le cadre du programme Investissements d'Avenir).

The online journal *Musique en acte* considers music from the viewpoint of its concrete expression and material realisation – in a word, its “enactment”. It therefore provides a platform for the study and discussion of a wide range of practices involved in composition, improvisation, performance and listening, and, more generally, anything related to “music making”. Contributions that offer critical insight into musicological practices, particularly in their interaction with musical praxis and productions are also welcome.

The journal covers all musical repertoires (early, baroque, classical-romantic and contemporary art music, popular music, traditional music, etc.) and all types of methodological approaches (analytical, theoretical, aesthetic, historical, etc.). It also gives prominence to the experimental dimension of research in all its forms (collaborations with musicians, fieldwork, production and processing of experimental data, etc.), as well as to the interdisciplinary juxtapositions and interrelations between musicology and other fields in the human and social sciences, as well as the so-called hard sciences.

Musique en acte is an academic peer-reviewed journal that publishes regular issues with contributions written in French and English. Its main target readership is the research community interested in music and the science of music based on an approach that encompasses theory and practice, research and creation, intellect and sensibility.

The journal can be accessed on <https://creaa.unistra.fr/publications/revues/revue-musique-en-acte/>, where all information on the submission and evaluation procedures is available. Proposals for articles, reviews and thematic dossiers should be sent to redaction.musiqueenacte@gmail.com.

This journal is supported by the Interdisciplinary Thematic Institute CREAA, as part of the ITI 2021-2028 program of the Université de Strasbourg, the CNRS, and the Inserm (funded by IdEx Unistra ANR-10-IDEX-0002, and by SFRI-STRAT'US ANR-20-SFRI-0012 under the French Investments for the Future Program).

Musique en acte 3 (2022)

Éditorial

Pierre MICHEL

La musique de Pascal Dusapin, *The Music of Pascal Dusapin*

Articles

Jacques AMBLARD

Dusapin durant les années 2010: quelles évolutions?

André RIOTTE

Vers un langage descriptif des micro-particules sonores: Réflexions à propos d'*Inside*

Chen FAN

Texte et texture: les jeux d'interaction entre voix et instruments dans *For O.* de Pascal Dusapin

Márta GRABÓCZ

L'imaginaire de la forme et de l'expression musicale chez Pascal Dusapin
(l'exemple de Solo N°1 pour orchestre: *Go*)

Mengqi WANG

Poetic, Emotion an Fluidity: An Analysis of the Second Movement of *Beckett's Bones*

Arthur SKORIC

In Nomine Lucis, une œuvre de pascal Dusapin pour le Panthéon:
expression polymorphe au service du sacré et du profane

Kotoko MATSUDA

Quelques réflexions sur l'interprétation des *Études pour piano* de Pascal Dusapin

Pascal DUSAPIN

À propos du « fugitif », « captif » et autre plus « à l'intérieur... »

Entretiens et comptes rendus

Charles BESNAINOU, Gérard GEAY et Claudy MALHERBE

Pascal Dusapin, fragments d'un entretien

Pierre MICHEL, Philippe GEISS et Johann EPENOY

À propos de l'adaptation de *Invece* (1992) pour violoncelle au saxophone baryton

Olivier CLASS

CD *Pascal Dusapin – Accroche Note* (Ensemble Accroche Note, TAC / Nowlands, 2020)



ISSN : 2740-4048



Laboratoire **Approches contemporaines**
de la **création** et de la **réflexion artistiques** | ACCRA | UR 3402

