

# CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

IANNIS XENAKIS

8

# CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

N° 8

ÉDITORIAL	4
LE SON ET LA NOTE	6
EDGAR VARÈSE	11
IANNIS XENAKIS	12
PASCAL DUSAPIN	17



# ÉDITORIAL

Avec la disparition de Iannis Xenakis, il y a tout juste dix ans, s'éteignait aussi probablement une forme d'utopie, née au sortir de la seconde guerre mondiale, qui consistait à penser que l'on pouvait faire table rase de la musique du passé, repartir d'un degré zéro de l'écriture, et en l'espèce, substituer aux règles de la composition musicale celles de l'architecture, de la physique et des mathématiques.

Entré très tôt en profond désaccord avec le principe du sérialisme généralisé – qui fut au fond l'ultime tentative d'instauration d'une grammaire commune – auquel il reprochait à la fois l'obédience absolue aux sons de la gamme tempérée et une approche erronée des combinaisons géométriques et numériques, Xenakis se proposa d'appliquer à la méthode de composition un principe «d'incertitude» qui mettrait en échec le déterminisme sériel. A la double impasse – formelle et auditive – du sérialisme il pourrait opposer dès lors une conception des *corps sonores* régie par les lois des grands nombres. Grâce à celles-ci, il parviendrait à *contrôler* leurs transformations, à les faire évoluer en quelque sorte hors du champ émotionnel propre à la musique (mais aussi hors de toute narration) pour ne se concentrer que sur ses aspects organiques. L'idée d'un *continuum* musical en perpétuelle évolution (du *ponctuel* au *continu* ou encore de l'ordre au désordre) par le contrôle de chaque «particule» de l'ensemble serait, elle, le résultat d'une observation des phénomènes de la nature qui déboucherait sur l'introduction de l'entropie dans le déploiement des grandes masses orchestrales, fonction permettant, parmi d'autres, le glissement homomorphe du domaine physique au domaine musical.

La poursuite de cette utopie fut le travail d'une vie. S'est-elle accomplie au-delà de sa réalisation matérielle propre, et donc: s'est-elle inscrite dans la continuité de l'histoire musicale comme un chemin à son tour possible, en posant les jalons indispensables à un développement futur? Et aussi: le gigantesque corpus d'œuvres que le compositeur nous a laissés a-t-il apporté sa pierre à l'édifice d'un grand œuvre musical universel? Il est sans doute trop tôt pour le dire et pour en mesurer la portée car, pour l'instant, la question cruciale de *l'appropriation* de cette musique par les interprètes se pose avec acuité.

En premier lieu, il faut bien s'interroger sur la façon d'*interpréter* une musique qui résiste souvent à l'analyse du musicien (qui ne possède pas d'ordinaire les outils scientifiques et mathématiques nécessaires à son appréhension) et par conséquent, sur la question de sa transmission. Car la *compréhension* de la musique (qui passe par une approche sensible des paramètres constitutifs et l'intuition de la pertinence de leur agencement), est le seul lien qui relie l'interprète à l'auditeur sur le chemin du sens. Et savoir comment la musique est composée est indispensable de ce point de vue. En second lieu, et ceci découle de cela, il convient d'adapter le système d'apprentissage servant à la réalisation proprement dite de l'œuvre. Car chez Xenakis, s'y mesurer tient véritablement de l'expérience *physique*, et réaliser l'exploit suppose en avoir surmonté l'in vraisemblable exigence technique – fruit de l'inconsidération presque absolue de l'idiome instrumental.

Dans un monde où la formation artistique est de plus en plus orientée vers la recherche, on pourrait imaginer qu'entreprendre, à large échelle, un travail d'analyse en ce domaine, permettrait d'entrevoir comment s'opère, chez les compositeurs étudiés, le passage des *processus* de composition aux *notions* de composition – celles qui permettraient peut-être d'atteindre le *sens* de leur démarche compositionnelle, en les rendant accessibles aux interprètes. Car ceux-ci doivent pouvoir comprendre et juger de la pertinence des chemins empruntés, et où ils se situent par rapport à leur propre parcours, pour pouvoir aborder les œuvres nouvelles de manière intelligente. Si le cas de Xenakis est emblématique, il n'est évidemment pas le seul: chacun façonne aujourd'hui son propre langage, de manière fortement individualisée.

En attendant de voir arriver le jour de cette vaste investigation, la fonction première des Ateliers Contemporains reste précisément de permettre aux jeunes musiciens d'appréhender des formes singulières de la pensée. Il nous appartient donc de ne pas rompre le lien avec celle des compositeurs de notre temps sous le prétexte commode d'une certaine aridité des approches possibles, et de maintenir vivace notre désir de connaissance, désir qui passe, avant tout, par le fait de jouer leur musique – car seule l'Histoire a le pouvoir de décider de les mettre (ou non) au Panthéon.

# LE SON ET LA NOTE

Dans un entretien tardif, Varèse rappelait que le grand physicien Helmholtz avait été le premier à lui «faire percevoir la musique comme étant une masse de sons évoluant dans l'espace plutôt que comme une série ordonnée de notes (comme on me l'avait enseigné)». Il relevait ainsi l'antinomie de deux formes de pensée musicale qui se sont affrontées tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Lui-même opposa sa propre musique, fondée sur une matière sonore conçue comme un continuum son-bruit, à la «méthode de composition avec douze sons» que Schoenberg avait imaginée pour doter la totalité chromatique d'une structure d'ordre. Derrière l'enjeu compositionnel – le son ou la note – se profile un enjeu expressif. Le sérialisme fut stigmatisé comme une forme extrême de rationalisation, une construction artificielle niant le principe de la résonance naturelle, et on lui colla l'étiquette péjorative de musique purement «intellectuelle». Xenakis amplifia cette critique au début des années cinquante lorsqu'il parla de «crise de la musique sérielle» et d'une musique placée de façon excessive «sous le signe du Rationalisme».

## EN QUÊTE DE MAGIE

Chez Varèse, influencé aussi bien par le «primitivisme» du *Sacre du printemps* de Stravinski que par l'expressionnisme atonal des Viennois, les masses sonores sont liées à des formes d'incantation qui renvoient au pouvoir magique de la musique (un pouvoir que Messiaen et Jolivet – ce dernier élève de Varèse – devaient appeler de leurs vœux dans les années trente, en l'opposant à l'esthétique néoclassique que Varèse abhorrait). A propos de l'une de ses compositions, *Ecuatorial*, inspirée d'un livre sacré Maya du Guatemala, Varèse dit vouloir «donner à la musique la même intensité rude, élémentaire, qui caractérise ces œuvres étranges et primitives».

Xenakis suivra le même chemin dans ses réalisations après la Seconde Guerre, s'inspirant des phénomènes naturels (le tellurisme de *Terretektorh*), de la Grèce antique (*L'Orestie*), ou de l'influence des musiques extrême-orientale et africaine (*Jonchaies*). À propos de *Terretektorh*, il écrit: «l'auditeur sera [...] soit perché sur le sommet d'une montagne au milieu d'une tempête l'envahissant de partout, soit sur un esquif frêle en pleine mer démontée, soit dans un univers pointilliste d'étincelles sonores, se mouvant en nuages compacts ou isolés».

## UN ART-SCIENCE

Paradoxalement, Varèse et Xenakis eurent recours à des théories scientifiques comme sources d'inspiration, comme modèles pour le travail compositionnel et comme outils de formalisation. Ils rêvèrent l'un et l'autre d'un «alliage entre les arts et les sciences» qui permettrait à la musique de dépasser les conceptions traditionnelles. Varèse parlait ainsi, à propos d'*Intégrales*, de la «projection mouvante d'une figure géométrique et d'un plan qui bougent dans l'espace, selon leur propre loi et à des vitesses variées de translation et de rotation». Xenakis, convaincu que la complexité des constructions musicales de type sériel conduisait à une «contradiction entre le système polyphonique linéaire et le résultat entendu, qui est surface, masse», fit appel au calcul des probabilités, à des lois physiques et chimiques, à la théorie des jeux, à la logique symbolique, à la théorie des groupes – jusqu'à une théorie des cribles qui lui est propre –, aux automates cellulaires, etc., pour calculer les mouvements aléatoires à l'intérieur de structures complexes. Dans son travail de composition, il ne combine pas des unités discrètes – les notes –, mais calcule leur emplacement et leurs mouvements à l'intérieur de phénomènes de masse conçus en tant que tels. La note, dès lors, n'a plus de signification propre, et cette perte de signification s'étend aux intervalles et aux accords (ou agrégations verticales), qui ne constituent plus des objets sensibles. La composition change d'échelle, incitant la perception à faire de même.

## RHIZOME VERSUS RACINE

Parallèlement, Giacinto Scelsi abandonnait lui aussi cette pensée de la note au profit d'un travail sur le son, mais il en puisait l'inspiration dans la philosophie extrême-orientale. Compositeur atypique et marginal, il fut revendiqué dans les années soixante-dix par la génération spectrale, qu'il annonçait d'une certaine manière: celle-ci conçut une écriture du timbre pour laquelle la note ne serait plus simplement une hauteur mais un complexe de qualités sonores susceptibles de générer des structures musicales.

Pascal Dusapin, plus jeune que Grisey, Murail et Dufourt, n'a pas suivi la voie tracée par ces derniers. Autodidacte, il se choisit pour maître et pour modèle Xenakis, et se tourna

vers Varèse comme le précurseur d'une nouvelle forme de pensée, même si ses œuvres évoquent aussi un «orientalisme» proche de celui de Scelsi. Dusapin cherchait à retrouver, à travers la fascination pour le phénomène sonore en soi, le ton incantatoire de ses aînés. Sa musique, linéaire et massive, se veut lyrique, et de fait, elle a débouché sur l'écriture de nombreux opéras. Elle tente de transposer dans le domaine de la composition le concept de «rhizome» proposé par le philosophe Gilles Deleuze en opposition à l'idée de «racine», qui symboliserait la pensée occidentale: les figures musicales ne s'inscrivent pas dans une profondeur, mais elles prolifèrent à la surface par répétition et dérivation, en une sorte d'expansion infinie, non génératrice d'une forme particulière. Pour calculer de telles ombinatoires et de telles trajectoires, Dusapin fit appel à des formalismes scientifiques comme les théories fractales de Benoît Mandelbrot ou la morphogenèse de René Thom, ainsi qu'aux modèles de l'architecture et du calcul industriel, qui renvoient directement à Xenakis, architecte de formation (il collabora plusieurs années avec Le Corbusier). En choisissant de suivre la démarche de Xenakis plutôt que celle des musiciens spectraux, Dusapin rejetait l'effort de ces derniers pour trouver dans les structures internes du son les principes d'une pensée musicale nouvelle, suivant au contraire le premier dans la manipulation du son à partir de formalismes externes.

## NOTATION OU ÉCRITURE?

Il y a donc bien ici une «école» de pensée qui, en refusant de considérer la note comme élément de base du travail musical, et en recherchant à l'extérieur des phénomènes sonores eux-mêmes les lois de leur organisation, vise un changement de paradigme plus radical et plus fondamental que celui instauré par les musiques atonales ou sérielles, et leurs dérivés.

Toutefois, le recours à des formalisations non musicales, empruntées à la science ou à la philosophie et appliquées aux phénomènes sonores, pose le problème de l'adéquation entre le matériau et les principes de structuration. Il engendre toutes sortes de contradictions à l'intérieur même du processus de composition.

Varèse eut ainsi toutes les peines du monde à déployer ses idées sur une vaste trajectoire: dans ses œuvres, peu nombreuses et de courte durée, les structures musicales sont répétées mais non développées. C'est le rythme et les intensités qui assument un rôle dynamique du point de vue formel; les blocs harmoniques (les sonorités), disposés sur toute la tessiture, sont en effet statiques, comme les éléments mélodiques qui s'enroulent autour d'une note-pivot. On retrouve un problème similaire chez ses héritiers. La répétition des mêmes gestes et des mêmes formules, la juxtaposition des différentes parties, la recherche d'un impact immédiat des sonorités, conduisent à des formes par accumulation, sans relations organiques internes. La forme est le cadre des événements, non sa conséquence. La note écrite, prise dans des effets de masse, de mouvements et de flux, perd toute fonction; elle est calculée plus qu'entendue. Xenakis mettra au point une notation graphique évoquant les dessins d'architecture, qu'il tenta de développer plus tard au moyen de l'ordinateur. Elle apparaît comme la conséquence d'une généralisation des glissandos qui marqua les esprits dans *Metastasis*, l'une de ses premières pièces, où le continuum des hauteurs annule les articulations traditionnelles.

Ce bond au-delà de la note a toutefois un prix: une écriture non idiomatique, qui n'est plus nourrie par l'expérience accumulée des siècles passés (ce que l'on appelle volontiers dans le jargon musical le «métier»), et ce jusqu'à l'injouabilité voulue dans certains cas: le pianiste confronté à la partition d'*Evryali*, écrite sur ... dix portées, en joue ce qu'il peut, la réalisation totale étant ... hors de sa portée). Dès lors, on ne peut parler chez Xenakis d'*écriture*, mais d'une notation de gestes élémentaires et de visions sonores; sa musique est une fureur, un désir dionysiaque d'expression, une forme d'utopie.

## HASARD ET NÉCESSITÉ

L'extrême économie des œuvres de Varèse laisse place, dans la musique de Xenakis et de Dusapin, à la profusion. Le cristal varésien est remplacé par un tissu sonore engendré par la multiplication du même. Or c'est bien l'économie qui, chez l'auteur d'*Octandre*, confère aux sonorités une force d'impact et un pouvoir de fascination qui ne s'épuisent pas avec le temps. Les formes linéaires et spontanées de la musique de Dusapin ont, à l'opposé, un caractère



d'improvisation qui apparaît comme le pendant de l'aléatoire calculé chez Xenakis, lequel écrivit un jour: «Il y a avantage à définir le hasard comme une loi esthétique, comme une philosophie normale». La distance entre le matériau et les principes de formalisation conduit à des formes d'expression archaïques, comme si la médiation formelle des théories scientifiques ou la référence aux musiques extra-européennes masquait en fait la recherche d'une immédiateté sensible élémentaire, oscillant entre l'extase et la sauvagerie.

La musique retombe alors dans un certain naturalisme, dans une fonction illustrative, restaurant une esthétique de l'imitation que la modernité avait justement cherché à dépasser, comme elle retourne aux structures prétonales (de type modal notamment) et à des scansions ou des dilutions rythmiques qui se situent en deçà des formes subtiles du phrasé musical et des combinaisons de structures rythmiques irrégulières. Adorno avait stigmatisé ce retour à des archétypes expressifs chez Stravinski comme des formes d'aliénation et de régression. La complexité infra-musicale peut déboucher sur des résultats simplistes.

*Philippe Albèra*

# EDGAR VARÈSE

Musicien français né le 22 décembre 1883 à Paris et mort le 6 novembre 1965 à New York, naturalisé américain, Edgard Varèse (Edgar en Amérique) est né d'une mère française et d'un père italien, lequel était ingénieur. A vingt ans, en 1903, il quitte l'Ecole Polytechnique de Turin pour regagner Paris, où il étudie avec Vincent d'Indy à la Schola Cantorum puis avec Widor au Conservatoire (jusqu'à 1907). Un séjour à Berlin lui permet de rencontrer Busoni; il assiste à la création du *Sacre du printemps* de Stravinsky en 1913, qui provoque chez lui un choc décisif.

A la fin de l'année 1915, découragé par la «frilosité esthétique de sa terre natale», il émigre aux Etats-Unis où il présentera la première version de son œuvre orchestrale intitulée *Amérique* (1918-1921); il fonde un orchestre et fait connaître les chefs-d'œuvre modernes; il cofonde la *PanAmerican Association of Composers* et conçoit l'*International Composers' Guild* où ses œuvres seront créées. Il rêve d'une nouvelle lutherie électronique.

Après quelques années passées à Paris (de 1928 à 1933) où il côtoie les avant-gardes artistiques, projetant un opéra en collaboration avec Antonin Artaud, il retourne aux Etats-Unis mais ne parvient plus à composer. Il va renouer avec la composition dans les années cinquante, écrivant l'une des premières «œuvres mixtes» pour un ensemble et une bande enregistrée, *Déserts*. Pour l'Exposition Universelle de Bruxelles, il réalise le *Poème électronique* (1958) en liaison avec Le Corbusier et Xenakis. Il meurt en 1965.

## OCTANDRE (1923)

Composée en 1923, cette œuvre regroupe huit instruments (quatre bois, trois cuivres et une contrebasse) à l'exclusion de toute percussion; elle fut créée à New York en janvier 1924 sous la direction de son dédicataire, le chef E. Robert Schmitz.

De façon inhabituelle pour Varèse, *Octandre* se divise en trois mouvements enchaînés. Chaque mouvement est introduit par un solo: hautbois dans le premier («Assez lent»), petite flûte dans le second («Très vif et nerveux»), basson et contrebasse dans le troisième («Grave» puis «Animé, jubilatoire»). L'alternance des solos et des tutti est l'un des principes formels de la pièce. Les figures musicales, ciselées,

possèdent un caractère incantatoire: elles tournent autour d'une note-pivot, dans un ambitus marqué par les sauts de septièmes et de neuvièmes au hautbois, dans un ambitus restreint au piccolo, et dans une atmosphère de gravité au basson et à la contrebasse. Les réponses du groupe ont elles aussi un caractère incantatoire, en raison de la répétition obstinée des mêmes accords et des mêmes motifs; ce sont de véritables *chorus*. Dans le troisième mouvement, la partie rapide commence curieusement par une sorte d'exposition de fugue qui n'existe nulle part ailleurs dans l'œuvre de Varèse. Les différents thèmes sont apparentés. Le titre de la pièce renvoie à la botanique: on parle de fleurs octandres lorsqu'elles comportent huit étamines.

# IANNIS XENAKIS

Né le 29 mai 1922 (ou 1921?) à Braïla en Roumanie dans une famille grecque de la diaspora, Xenakis est mort le 4 février 2001 à Paris (il était marié à l'écrivain Françoise Xenakis). En 1932, sa famille retourne en Grèce, où il poursuit des études de mathématiques supérieures. En 1940, avec l'entrée des troupes de Mussolini dans son pays, il rejoint la résistance communiste. Plusieurs fois arrêté et emprisonné, il reçoit en 1945 un éclat d'obus qui lui défonce la mâchoire et lui creève un œil: il est donné pour mort. En 1965, grâce à Georges Pompidou, il acquiert la nationalité française.

Architecte de formation, élève de Le Corbusier pour lequel il travaillera sur plusieurs projets, il est à l'origine de la conception du pavillon Philips de l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958. Il est soutenu à ses débuts par Hermann Scherchen et Olivier Messiaen, dont il suit les cours durant les années 1952-1953. Grâce à sa formation de mathématicien, il sera l'un des précurseurs de la musique par ordinateur, après avoir travaillé dans le domaine électro-acoustique et utilisé des procédés automatisés pour certaines de ses compositions (musique stochastique). En 1966, il fonde l'EMAMu (Equipe de Mathématique et d'Automatique musicales, plus tard CEMAMu). De même, il expérimente très tôt la spatialisation du son en plaçant les musiciens parmi le public ou en disposant les haut-parleurs à travers l'espace (*Polytope*, *Diatope*). Xenakis a représenté l'une des formes de l'avant-garde radicale de l'après-guerre; il s'est opposé très tôt aux conceptions sérielles qui dominaient dans la jeune génération. Ses œuvres à la fois austères et expressives rencontrèrent la faveur du public, notamment à la fin des années soixante, où il connut d'immenses succès. Éloigné des institutions musicales à ses débuts, mais soutenu par le Festival de Royan, il finit par y trouver sa place et reçut de nombreuses distinctions officielles.

## JALONS POUR ENSEMBLE (1986)

Cette œuvre écrite pour les vingt ans de l'Ensemble Intercontemporain fut créée en janvier 1987 sous la direction de Pierre Boulez, à qui elle est dédiée; elle regroupe quinze instruments formant un orchestre miniature: cinq bois,

quatre cuivres, cinq instruments à cordes et une harpe. L'œuvre s'articule autour de six tempi dont la succession ordonne (jalonne?) l'évolution du discours musical. Ce «marquage» permet ainsi de distinguer six sections, enchaînées sans transition. La première est fondée sur la formation et la disparition, tranchée ou progressive, de blocs sonores, reliés par des «ponts» instrumentaux, puis par la superposition de stridences aiguës des bois et de glissandi s'installant peu à peu aux cordes. Au moment où ces glissandi se muent en oscillations microtonales, débute la courte deuxième section, où l'opposition des groupes instrumentaux se résout soudain sur un trémolo fortissimo de l'ensemble. La troisième partie est, en quelque sorte, de forme ternaire; deux sections très denses hésitant entre synchronisation et décalages rythmiques, encadrent une troisième, plus polyphonique, où des lignes aux arêtes vives se poursuivent et se réunissent tour à tour. La quatrième partie est marquée par l'utilisation de sonorités «éclatées», «fendues», aux instruments graves, avec de rudes frottements des instruments aigus. La cinquième partie commence comme un véritable nuage de mouvements individuels, s'organisant progressivement, pour aboutir à un retour des oppositions de blocs instrumentaux déjà entendus. La sixième et dernière partie, qui retrouve le tempo initial, débute sur une sorte de mélodie de timbres s'élaborant fortissimo en passant aux divers instruments graves, le reste de l'effectif entrant rapidement en jeu pour participer à l'écriture «en blocs» proche de celle que l'on trouvait au début de la pièce. (Jacques-Marie Lonchamp)

## **ECHANGE POUR CLARINETTE BASSE ET ENSEMBLE (1989)**

Cette œuvre résulte d'une commande de l'Ensemble Asko d'Amsterdam avec l'aide de la Fondation pour l'Art; elle est dédiée à cet ensemble et au clarinettiste Henry Sparnaay, qui fut l'un des pionniers de son instrument et de ses nouvelles techniques de jeu – il a suscité toute une série d'œuvres importantes. La création, avec les mêmes interprètes, eut lieu le 26 avril 1989 à Amsterdam sous la direction de David Porcelijn.

Le début de la pièce, sombre et dur, est joué par les instruments graves (basson, cor, trombone, violoncelle), auxquels vont

s'ajouter progressivement tous les autres: ils amplifient la clarinette basse solo, qui émerge furtivement avant que ne s'engage une partie plus rapide et articulée, de caractère violent. Toute l'œuvre, suivant l'idée formulée par son titre, est une alternance entre des tutti denses, dans lesquels les musiciens de l'ensemble jouent de façon synchrone, le plus souvent *fortissimo*, et des passages solos. L'écriture de la clarinette basse devient de plus en plus virtuose, tandis que celle du groupe se simplifie, jusqu'à un final scandé. L'ensemble forme une sorte de bloc unitaire, avec une harmonie impitoyable et des rythmes carrés, sans nuances, sans la moindre trace de polyphonie, et encore moins de contours mélodiques, sorte d'architecture granitique et comme «chue d'un désastre obscur». Les cordes doivent jouer d'un bout à l'autre sans vibrato.

## EPICYCLE POUR VIOLONCELLE ET ENSEMBLE (1989)

Cette œuvre commandée par un festival grec à Londres est dédiée au chef Guy Protheroe et au violoncelliste Rohan de Saram, qui en assurèrent la création avec l'Ensemble Spectrum le 18 mai 1989.

*Epicycle* reprend le schéma concertant d'*Echange*, écrit la même année, soit une alternance entre tutti et solos, bien que le violoncelle ait ici une partie plus exposée, avec de longues cadences. Celles-ci reposent sur des rapports diatoniques, sortes d'échelles imaginaires qui sont peut-être liées au fait que Rohan de Saram est d'origine ceylanaise. On retrouve, comme dans *Echange*, un traitement massif de l'ensemble, aussi bien du point de vue harmonique que rythmique, et une écriture de cordes sans vibrato (c'est aussi vrai pour le soliste). Mais là encore, la dimension diatonique colore les rapports de hauteurs, notamment un passage introduit par le violoncelle et basé sur des superpositions de quintes. L'œuvre est plus aérée, moins agressive que la précédente. Le style concertant est réinterprété sous la forme ancienne de l'antiphonie entre une voix solo et un chœur. On ne peut pas dire que l'écriture instrumentale soit plus idiomatique que dans *Echange*, notamment celle du soliste: l'instrument est au service de l'idée, laquelle n'a pas ses racines dans le répertoire. Par contre, se fait jour un aspect

du dernier Xenakis: l'idée d'une synthèse entre des cultures traditionnelles non européennes et la musique contemporaine, que l'on pourrait qualifier de quête universaliste. La pièce se termine avec un *mi* grave du violoncelle, suivant un dernier *chorus* qui, après des scansion régulières, superpose des subdivisions rythmiques irrationnelles.

# PASCAL DUSAPIN

Né en 1955 à Nancy, Pascal Dusapin fait ses études d'arts plastiques et de sciences, arts et esthétique à l'Université de Paris-Sorbonne. Entre 1974 et 1978 il suit les séminaires de Xenakis; de 1981 à 1983 il est boursier de la Villa Médicis à Rome. Tôt reconnu comme compositeur, il reçoit de nombreuses commandes et distinctions.

Selon Jacques Amblard, la musique de Dusapin se diviserait en trois périodes. La première, jusqu'à la fin des années quatre-vingts, présenterait un style essentiellement mélodique, linéaire, loin des préoccupations harmoniques et timbriques de la musique spectrale qui se développait au même moment, mais proche de la musique de Xenakis. Jacques Amblard parle de «mélopées archaïques».

Une seconde période se déploie dans les années quatre-vingt-dix: le compositeur privilégie des formules mélodiques répétitives à l'intérieur d'ambitus restreints et le recours à des échelles réduites. Le caractère incantatoire de sa musique se prolonge ainsi d'une autre manière et conduit à une modalité restreinte, à un style de caractère quasi improvisé. Celui-ci se déploie dans des formes plus monumentales (notamment des opéras) en une troisième période inaugurée avec le changement de millénaire. Les mouvements d'extension, de déformation ou de réduction débouchent sur une théâtralisation du discours musical, mais aussi sur un lyrisme teinté de néoromantisme, maintenant l'idée d'un modèle vocal au sein même de l'écriture instrumentale.

## QUAD POUR VIOLON ET ENSEMBLE (1996)

*Quad* fut composé en 1996 à la demande de l'Ensemble Intercontemporain et créé en mars 1997 au Théâtre du Châtelet à Paris par Hae Sun Kang (violon) et l'Ensemble Intercontemporain sous la direction de Markus Stenz.

L'œuvre, intitulée «concert» et non «concerto», n'emprunte pas à l'esprit dialectique de la forme romantique. L'orchestration, hybride, met en miroir le violon solo et quinze instruments (bois, uivres, percussion et cordes graves). Dusapin joue cependant explicitement sur des fonctions classiques, inscrivant notamment à l'issue de l'œuvre une cadence



suivie d'une coda. Au-delà d'un tel canevas, tout se joue à un autre niveau. Et c'est là peut-être que s'inscrit la double référence, empruntée à Jasper Jones, mise en exergue par Dusapin: «Faire quelque chose, puis faire quelque chose d'autre»...

*Quad* est l'une des dernières pièces de Beckett, éditée en même temps que toute une série de courtes œuvres théâtrales quasiment sans texte, mais comportant uniquement des indications scéniques. Elle est suivie d'un commentaire de Deleuze, *L'Épuisé*, qui met en lumière l'évolution de la langue beckettienne, sa recherche d'un épuisement du possible à travers la logique combinatoire, processus menant de l'implosion du langage à la révélation d'une image pure, irradiante, toute de «tension interne». *Quad* est aussi pour Dusapin l'évocation du son de l'archet ouvrant cette œuvre sur une note tenue grave: un son âpre, un geste de ponctuation, comme si l'œuvre s'ouvrait sur une fin possible.

*Quad* est composé «in memoriam Gilles Deleuze». La pensée du philosophe accompagne le compositeur depuis les années soixante-dix, où il suivit ses cours à l'Université et découvrit le concept de «rhizome» (développé dans le livre intitulé *Mille Plateaux*), ce qui le guida dès lors dans sa recherche formelle. Deleuze, décédé alors que Dusapin écrivait les premières mesures de *Quad*, y passe au crible de sa vision aiguë ce qui sous-tend la pensée, la culture et la science occidentales, schémas calquant notre vision du monde sur une structure arborescente, générative, proliférante et réitérante. En musique, ces schémas dicteront la forme de la variation, forme à laquelle Dusapin cherche toujours à échapper afin d'arriver à une forme ouverte, aux connexions infinies, aux directions «mouvantes».

(Ce texte sur *Quad* a été écrit d'après la notice du concert de création, non signée).

Philippe Albèra

## DANS LA MÊME COLLECTION

- > *PIERRE BOULEZ*, JANVIER 2011
- > *GYÖRGY LIGETI*, OCTOBRE 2009
- > *ISABEL MUNDRY*, FÉVRIER 2009
- > *ELLIOTT CARTER*, OCTOBRE 2008
- > *JONATHAN HARVEY*, OCTOBRE 2007
- > *BETSI JOLAS*, MARS 2007
- > *LUCIANO BERIO*, NOVEMBRE 2006

© HAUTE ÉCOLE DE MUSIQUE DE LAUSANNE  
MARS 2011

[WWW.HEMU.CH](http://WWW.HEMU.CH)

