

## Dans la machine lyrique de Pascal Dusapin *Into Pascal Dusapin's lyrical machine*

Antoine Gindt

Volume 29, numéro 1, 2019

Pascal Dusapin : la parallaxe des voix

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1059424ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1059424ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gindt, A. (2019). Dans la machine lyrique de Pascal Dusapin. *Circuit*, 29(1), 11–24. <https://doi.org/10.7202/1059424ar>

### Résumé de l'article

En sept opéras, Pascal Dusapin a exploré les nombreuses ramifications du genre, s'inspirant d'auteurs contemporains comme de mythes ancestraux, traitant différents formats – de l'opéra de chambre au grand opéra –, initiant et pratiquant de nombreuses collaborations artistiques. Ses motivations et son cheminement très personnels autour du texte, de la voix, de la musique, font ressortir la prééminence de la partition qui doit libérer tous les autres paramètres engagés dans l'assemblage complexe qu'est l'art lyrique.

# Dans la machine lyrique de Pascal Dusapin

Antoine Gindt

## À l'origine, le temps et l'espace

Au détour d'une conversation, Pascal Dusapin me confia un jour, un peu par provocation : « Qui se souvient aujourd'hui de la première mise en scène de *Wozzeck* ? » Évidemment, je n'avais pas la réponse. Mais je pointais dans sa remarque un paradoxe : celui du compositeur qui, après s'être activement interrogé sur les questions scéniques, abandonnait finalement cette résolution à d'autres. Au milieu des années 1990, c'est l'immense artiste américain James Turrell que Dusapin désigna pour y répondre avec lui. Cela donna *To Be Sung*, œuvre culte aujourd'hui, dont certains attendent un *revival* comme la résurrection d'un moment unique et fondateur. *An Opera Made By Two*<sup>1</sup> : la musique devait y être définitivement liée, associée, organiquement mêlée à un geste plastique d'une force équivalente à la composition qui se déploierait dans l'espace et le temps grâce à une réflexion gémellaire. Au point qu'à sa création, en 1994, la lumière se construisit pendant les répétitions – selon une « écriture de plateau », dirait-on aujourd'hui –, des répétitions qui étaient elles-mêmes guidées par les schémas<sup>2</sup> que Pascal Dusapin avait conçus pour l'espace rêvé de James Turrell. Circularité de l'inspiration où l'argument, le temps et l'espace sont le triptyque de l'aboutissement lyrique.

Cette question de l'aboutissement de l'œuvre lyrique dans sa représentation scénique, l'histoire moderne de l'opéra en est largement parsemée. À Milan, les archives Ricordi contiennent les aquarelles des toiles peintes qui devaient accompagner les représentations de *La Bohème* ; à Bayreuth, Wagner a créé son temple fameux pour y accomplir sa révolution d'art total. Bien avant eux, les théâtres à l'italienne ont été conçus pour que musique et théâtre cohabitent étroitement. Ces théâtres demeurent, au <sup>xxi</sup>e siècle, la

1. Stein, 1932.

2. Voir Dusapin et Turrell, 1997.

convention de représentation dominante, puisque le modèle wagnérien n'a pas essaimé et que les maisons d'opéra sont généralement dépourvues de lieux alternatifs. Au-delà de ces conventions indépassables, deux des œuvres emblématiques de notre modernité lyrique sont issues d'une indissociable collaboration entre le compositeur et le metteur en scène : *Einstein on the Beach* (Philip Glass et Robert Wilson) et *Nixon in China* (John Adams et Peter Sellars), collaborations auxquelles il convient de ne pas omettre de citer aussi la chorégraphe Lucinda Child pour le premier opéra et l'écrivaine Alice Goodman pour le second, trop souvent éclipsées dans le processus fécond de la genèse de ces deux œuvres. Effectivement, sans sa représentation scénique, l'opéra reste orphelin. L'habitude récente des opéras en concert – pour ne pas mentionner la pratique de l'écoute domestique d'enregistrements – ne rend pas justice au genre où l'argument est nécessairement partagé entre la scène et la fosse. Un siècle après que les chefs d'orchestre aient dépossédé les compositeurs de leur place centrale du monde lyrique, le prima d'aujourd'hui va souvent à la mise en scène (comme garant d'une plus grande publicité, voire de la « modernité » du répertoire). Il n'en reste pas moins vrai que la réflexion sur le partage du temps et de l'espace demeure une question centrale dans la création d'un nouvel opéra, et concerne sa destinée future.

En tant que producteur et metteur en scène, je me suis souvent interrogé sur le manque d'outils théoriques qui entourent ces questions. Dans bien des cas, le metteur en scène découvre la musique (celle du compositeur en particulier) avec la sollicitation qui lui est faite et rend les choses parfaitement interchangeables. La plupart du temps, il ne participe que marginalement à la réflexion pourtant formidablement excitante de la création d'un nouvel ouvrage et se réfugie derrière sa méconnaissance musicale. À l'inverse, le compositeur ignore bien souvent les codes du théâtre contemporain et redoute que la scène empiète sur la composition. Est-ce lié à une frustration mutuelle de ne plus connaître un langage commun ? À un besoin narcissique de délimiter son propre territoire ? À une volonté plus sauvage de se protéger d'éventuelles influences ou contaminations extérieures qui viendraient dévoyer l'écriture ou l'inspiration ? Ou est-ce plus simplement que le monde des arts a progressivement séparé la musique vivante du théâtre, et qu'ils ne se redécouvrent qu'à l'occasion d'une éphémère séduction et d'un accouplement sans lendemain ? Chacun sa temporalité, chacun sa responsabilité. Il est vrai, comme on va l'observer dans cet essai sur les collaborations dans les opéras de Dusapin, que plus l'empreinte de l'artiste ou du metteur en scène associé à la création est forte et singulière, plus la difficulté est grande de s'en émanciper ensuite et de remettre en jeu – comme le répertoire s'y

prête sans contestation possible des auteurs – les paramètres dramaturgiques et scéniques. L'opéra, art ancré dans le passé, serait-il définitivement en délicatesse avec une représentation contemporaine du monde? Le constat se pose jusqu'à la critique, à ce point habituée à juger de l'interprétation (chanteurs, chef, mise en scène) qu'elle en oublie d'interroger ce qui aujourd'hui pourrait mobiliser les enjeux de la création. Mais comme on va le découvrir aussi succinctement, les collaborations à l'opéra ne se limitent pas à la mise en scène et d'autres associations sont aussi fertiles.

Pascal Dusapin est un compositeur curieux et érudit. Sa connaissance des arts plastiques et de la photographie (qu'il pratique lui-même), de même que sa passion dévorante pour la lecture et sa bibliophilie sont connues. Son cercle amical dépasse de loin celui des compositeurs et musiciens et sa fréquentation des salles de théâtres, par exemple, est régulière depuis toujours. Il est l'auteur de sept opéras (Figure 1) – un huitième (*Macbeth Underworld*) est à venir – et de quelques œuvres qui ont flirté avec le genre. Par abus de langage (depuis un demi-siècle, le terme « opéra » est l'objet d'une tentative permanente de redéfinition sémantique), il a lui-même imaginé certaines de ses œuvres en opéra (*O Mensch!*) ou « operatorio » (*La Melancholia*) avant qu'elles ne retrouvent légitimement des environnements plus propices à leurs interprétations; d'autres sont devenues spectacle : *Momo*<sup>3</sup>, ou l'oratorio *Niobé*<sup>4</sup> par exemple. *Roméo & Juliette*, *Medeamaterial*, *To Be Sung*, *Perelà*, *Uomo di fumo*, *Faustus*, *The Last Night*, *Passion*, *Penthesilea* sont donc, avant le futur *Macbeth Underworld*, les sept ouvrages qui couvrent une vaste période allant de 1989 à 2015 (je prends ici, par commodité, les dates de création des ouvrages). Ils abordent à peu près tous les formats du genre, mobilisent des sujets, des écritures et des positions diverses vis-à-vis de leurs créations scéniques ou de leurs reprises.

### Les années d'apprentissage (1986-1994)

En 1989, année de la création de *Roméo & Juliette*, l'institution lyrique en France est à peu près atone, presque exclusivement associée à une esthétique musicale passéiste dont les tenants de l'avant-garde sont généralement absents. Olivier Messiaen ne s'est résolu à composer son *Saint-François d'Assise* que grâce à la persuasion de Rolf Liebermann; Pierre Boulez dirige abondamment à l'opéra, mais n'en compose pas; Henri Dutilleul est ailleurs. Dusapin inaugure ainsi l'entrée en scène de sa génération<sup>5</sup> dans le monde lyrique par un montage assez sinueux : une commande bizarrement passée par les Instituts français de Brème et Bonn à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française, le soutien de la Fondation Louis Vuitton (justement

3. *Momo* : à l'origine livre-CD illustré (1996, Gallimard Jeunesse); *Momo* devient en 2002 un spectacle de théâtre musical pour un comédien et quatuor instrumental (mise en scène d'André Wilms).

4. *Niobé* (1982) forme un diptyque avec *Medeamaterial* dans la mise en scène de Stephan Grögler, à Lausanne en 2003.

5. En 1989, presque aucun compositeur issu de la génération née dans les années 1950 n'a encore abordé l'opéra, à l'exception notable de Wolfgang Rihm (*Jakob Lenz*, 1978; *Hamlet-Maschine*, 1987).

FIGURE 1    Tableau récapitulatif des sept premiers opéras de Pascal Dusapin

N°	Titre	Écriture	Création	Nouvelles productions notables
1	<i>Roméo &amp; Juliette</i>	1985-1988	<b>12 juillet 1989</b> , Opéra de Montpellier (mise en scène Patrick Guinand)	28 avril 2008, Opéra Comique, Paris (mise en scène Ludovic Lagarde)
2	<i>Medeamaterial</i>	1991	<b>11 mars 1992</b> , Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles (mise en scène Jacques Delcuvelierie)	27 février 1999, Opéra de Bonn (mise en scène Paul Esterhazy)  23 septembre 2000, Musica-La Filature, Mulhouse (mise en scène André Wilms)  13 avril 2003, Opéra de Lausanne (mise en scène Stephan Grögler)  28 octobre 2005, Teatro San Martín, Buenos Aires (mise en scène Antoine Gindt)  23 mai 2007, Grand Théâtre de Luxembourg (mise en scène Sasha Waltz)  21 mai 2012, Opéra de Perm (mise en scène Philip Grigoryan)  11 octobre 2017, Teatro Comunale, Bologne (mise en scène Pamela Hunter)
3	<i>To Be Sung</i>	1992-1993	<b>17 novembre 1994</b> , Atem-Théâtre des Amandiers, Nanterre (installation lumière James Turrell)	6 janvier 2016, La Monnaie-Flagey, Bruxelles (mise en scène Sjaron Minailo)  17 mai 2018, Center for Contemporary Opera, Brooklyn (mise en scène Jorinde Keesmaat)
4	<i>Perelà, Uomo di fumo</i>	2001	<b>24 février 2003</b> , Opéra national de Paris-Bastille (mise en scène Peter Mussbach)	16 janvier 2015, Staatstheater Mainz (mise en scène Lydia Steier)
5	<i>Faustus, The Last Night</i>	2005	<b>21 janvier 2006</b> , Staatsoper Unter den Linden Berlin (mise en scène Peter Mussbach)	27 mai 2007, Charleston, Spoleto Festival (mise en scène David Herskovits)
6	<i>Passion</i>	2006-2007	<b>2 juillet 2008</b> , Festival d'Aix-en-Provence (mise en scène Giuseppe Frigeni)	6 octobre 2010, Théâtre des Champs-Élysées, Paris (mise en scène Sasha Waltz)  11 octobre 2018, Anvil Arts, Basingstoke UK (mise en scène Michael McCarthy et Caroline Finn)
7	<i>Penthesilea</i>	2011-2013	<b>31 mars 2015</b> , Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles (mise en scène Pierre Audi)	

6. Alors dirigé par Alain Crombecq, le festival d'Avignon accompagne depuis les années 1970 de nombreuses formes musicales, dont le théâtre musical. Rappelons au passage qu'*Einstein on the Beach* de Glass y a été créé en 1976.

7. Pascal Dusapin, cité in Rey, 1989.

8. On lira avec intérêt les pages consacrées par Pascal Dusapin à ses six premiers opéras dans Dusapin, 2009.

présidée par Liebermann), et une coproduction qui rassemble l'Opéra de Montpellier, le festival d'Avignon<sup>6</sup> et le récent festival Musica à Strasbourg, qui accompagnera l'œuvre en tournée européenne. Le schéma est inédit, précurseur, et il impose de multiples ajustements au projet initial : livret, mise en scène, contexte de production, multiplicité des lieux sont largement débattus. Cela ne va pas sans quelques conflits et autant de provocations : « La crise de l'opéra ne m'intéresse pas [...]. Donc quand je m'intéresse à l'opéra, j'y mets l'importance que j'ai envie d'y mettre : aucune<sup>7</sup>. » Mais l'idée d'une remise en jeu des paramètres de la création lyrique est revendiquée, admise et placée au centre du projet. C'est une « tentative » grâce à laquelle l'opéra doit s'inventer<sup>8</sup>. Les modes de production, la distribution, l'esthétique de représentation

doivent accompagner cette ambition. Ce qui s'avère décisif, c'est le « cœur théorique » du projet, à savoir, depuis 1986, le tandem avec le poète Olivier Cadiot dont le voisinage avec la poésie sonore et l'art du *cut-up* polarise le travail de Dusapin. Il y a là une tension passionnante qui naît entre l'appareil lyrique et son conformisme apparent (solistes, chœur, grand orchestre) et la boîte à outils conceptuelle de l'écrivain, libre de manier ses objets rhétoriques comme autant de projectiles lancés à la face de l'institution. Tout y passe : du titre en trompe-l'œil à l'argumentaire où Roméo et Juliette sont les révolutionnaires, les répliques archétypes et les citations, la déconnexion du chant et de l'action. Le verbe est ici moteur : deux ans avant sa création, une espèce de condensé de l'opéra est d'ailleurs tout entier contenu dans une pièce pour voix seule : *Il-li-ko*<sup>9</sup>. En art, la « taille » de l'objet n'a pas vraiment d'importance. La mise en scène de ce premier opéra de Dusapin aurait dû être à l'unisson, mais comme celle de *Wozzeck*, elle sera oubliée<sup>10</sup>. Quels que soient ses qualités et ses défauts – et au-delà des difficultés rencontrées alors –, elle ne créa pas de complicité. Le compositeur et le librettiste, qui avaient préalablement démis deux metteurs en scène désignés par les coproducteurs, se désolidarisèrent finalement de cette réalisation ; elle correspondait pourtant, au moins dans ses intentions, aux désirs émis par les auteurs. Comme on le dit des promesses, le cahier des charges n'engageait que ceux qui l'avaient énoncé... Restera l'ouvrage dont on parla abondamment. À ce moment précis, Pascal Dusapin a en tête une collaboration artistique durable avec Olivier Cadiot. Interrogé en juillet 1989 sur ses projets lyriques, il évoque avec certitude un *Roméo & Juliette II* et un *Roméo & Juliette III*, triptyque qui selon ses dires était déjà largement engagé avec l'écrivain<sup>11</sup>. Ce chantier n'aboutira jamais et si le texte est bien le premier moteur de ses prochains ouvrages, le chemin emprunté sera bien différent de cette première expérience. *Medeamaterial* (1992) et *To Be Sung* (1994) procèdent en effet de toute autre manière, les rôles et les polarités étant redistribués.

Commande de La Monnaie de Bruxelles, où Bernard Foccroulle vient de succéder à Gérard Mortier, *Medeamaterial*, le deuxième opéra de Dusapin est d'abord destiné à compléter, sous forme d'un lever de rideau, *Didon et Énée*, le chef-d'œuvre de Purcell. Ici, tout est donné : la direction musicale (Philippe Herreweghe) et la mise en scène (Jacques Delcuvellerie). Reste à décider d'un format et d'un livret. C'est d'une complicité naissante avec le metteur en scène que le choix se porte sur un texte puissant du dramaturge allemand Heiner Müller : *Matériau-Médée*<sup>12</sup>. Dusapin l'utilise tel quel, en allemand, distribuant simplement les voix sans aucun retrait ni ajout, et tire parti du contexte musical en adoptant l'orchestre baroque (l'œuvre sera créée

9. La collaboration entre Dusapin et Cadiot est inaugurée avec *Mimi* (1987) et se poursuit avec *Il-li-ko* (1987) puis *Anacoluthe* (1987), trois pièces créées par la soprano Françoise Kubler.

10. Mise en scène de Patrick Guinand, direction musicale de Cyril Diederich, création le 10 juillet 1989 à Montpellier.

11. Entretien télévisuel de Pascal Dusapin avec Pierre-André Boutang. Voir Boutang, 1989.

12. *Matériau-Médée* est le deuxième volet d'un triptyque de Müller : *Rivage à l'abandon*, *Matériau-Médée*, *Paysage avec Argonautes* (1982).

**FIGURE 2** *Medeamaterial* (1991) de Pascal Dusapin, mise en scène d'Antoine Gindt (2005). Caroline Stein dans le rôle de Medea en 2008. Photo : Pascal Victor.



13. À ce sujet lire Gindt, 2000a.

au diapason 415 Hz) et le chœur<sup>13</sup>. Comme dans le texte de Heiner Müller, Médée est seule. Les très courts rôles de Jason et de la nourrice sont confiés à des voix enregistrées, Médée est un bloc de révolte, un cri éperdu entouré de voix qui résonnent comme autant de mémoires. Le compositeur se fond ici avec habileté dans le moule de la production. À l'inverse de *Roméo & Juliette*, où le désir de remettre en jeu l'ensemble des paramètres de la production était latent, les décisions étant prises pour les deux volets du diptyque (Purcell et Dusapin), elles échappent en grande partie au compositeur. L'histoire de *Medeamaterial* ne s'arrêtera pas à sa première et il est aujourd'hui l'opéra de Dusapin ayant bénéficié du plus grand nombre de productions, notamment depuis son émancipation et son découplage de *Didon et Énée*<sup>14</sup>. Libéré de sa contrainte initiale, *Medeamaterial* révèle un autre potentiel, libère l'imagination des metteurs en scène – ou de la chorégraphe dans le cas de Sasha

14. Bonn, Lausanne, Nanterre, Buenos Aires, Luxembourg, Perm, Bologne...

Waltz, qui signa une des plus emblématiques productions de l'ouvrage. Le potentiel semble effectivement infini : la force du mythe de Médée, la puissance du texte de Heiner Müller, l'économie des moyens musicaux et l'originalité du dispositif vocal « en pyramide », Médée-Quatuor vocal-Chœur. D'une contrainte maximale où la collaboration avec le metteur en scène s'est concentrée sur le choix d'un texte, Dusapin a finalement tiré un de ses ouvrages les plus ouverts.

La liberté du cadre, c'est certainement avec *To Be Sung*, créé deux ans après *Medeamaterial*, que Dusapin l'a formellement trouvée. Le projet, nourri de la réflexion et de l'expérience de *Roméo & Juliette*<sup>15</sup>, a cette fois pour « centre théorique » la résolution de la mise en scène : les choix sont polarisés par la participation de James Turrell qui, en juillet 1992, accepte l'idée d'une collaboration en envisageant la création d'une œuvre originale pour ce nouvel opéra. Le texte suggéré par le compositeur, articulation du dialogue avec Turrell, est une sorte de manifeste : *To Be Sung, A Lyrical Opera Made by Two* de Gertrude Stein<sup>16</sup>. Symbole fort d'un lien entre les avant-gardes française et américaine, texte « plastique » s'il en est, dont le sens ouvertement lesbien est, hormis peut-être la distribution vocale strictement féminine, quelque peu abandonné au profit de ses vertus « cubistes ». Les décisions musicales sont en correspondance : opéra de chambre (« *da camera* », en étroite relation avec les « *frameworks* » de Turrell) à l'effectif instrumental limité et à la distribution vocale originale : trois voix de femme de tessitures comparables<sup>17</sup> et ne se voyant attribuer aucun rôle, une voix d'homme, parlée, sous forme de « *speaker* », confiée à un comédien qu'on ne verra jamais en scène. *To Be Sung* est une expérience circulaire, dont on pourrait un jour rêver qu'elle se donne en continu, expérience qu'on pourrait alors saisir à n'importe quel moment de son déroulement. C'est aussi un objet hybride entre l'opéra et l'installation plastique. Pourtant, contrairement à une installation, ce troisième opéra de Dusapin relève d'une temporalité bien définie, à laquelle James Turrell a dû se contraindre lui aussi, bien que le mélange sensoriel entre le son grave diffusé dès l'entrée du public et la lumière aveuglante – qui contribuaient à une dé-perception presque totale de l'espace sonore et physique – indiquait l'hypothèse que *To Be Sung* n'avait ni début ni fin. Aucun opéra de Dusapin n'a sans doute à ce point assimilé l'emprise d'un autre artiste, d'une autre influence. La présence de Turrell agit non seulement sur le côté conceptuel de l'ouvrage, comme le livret d'Olivier Cadiot agissait sur *Roméo & Juliette*, ou comme les contraintes « baroques » agissaient sur *Medeamaterial*, mais dans ce cas précis, il contamine sa mise en œuvre musicale, sa réalité physique et sa représentation. Puisqu'il s'agit de cela au sens photographique du

15. En tant que coproducteur de *Roméo & Juliette* et commanditaire de *To Be Sung*, je peux témoigner de la réflexion très tôt menée sur la question de la mise en scène.

16. Stein, 1932.

17. Ces trois sopranos font écho aux trois dames de la *Flûte enchantée*, mais surtout à *Three Voices* de Morton Feldman, créée en 1983 par Joan La Barbara.



terme, le moment de la révélation des corps des trois chanteuses dans l'espace de James Turrell, alors que la voix invisible du comédien décrit l'espace dans l'émergence musicale, reste, pour ceux qui l'ont vécu, un moment de pure synthèse, de magie doit-on dire, que nulle mise en scène ne peut atteindre à ce niveau perceptuel. Cette magie passée – à défaut d'être reconstituée avec l'installation de James Turrell – exige de toute production ultérieure de *To Be Sung* une révision totale des paramètres scéniques, révision à laquelle les timides tentatives opérées jusqu'à aujourd'hui ont toujours complètement échoué.

La période assez brève (à peine cinq ans) au cours de laquelle ont été créés les trois premiers opéras de Dusapin peut être qualifiée d'« années d'apprentissage ». Trois formats et trois modes de production y sont explorés, trois modes de collaboration avec des artistes d'univers différents, mais toutefois reliés par un même esprit de modernité. La généalogie avec l'univers de Bob Wilson reste sous-jacente : en 1986, le metteur en scène américain a réalisé une mémorable version du *Hamletmaschine* de Heiner Müller et, en 1992, il met en scène *Doctor Faustus Lights the Light* de Gertrude Stein à Berlin. On ne peut nier, par ailleurs, que des réseaux souterrains relient les expressions de Wilson et Turrell. Le minimalisme des arts américains auquel se réfère Dusapin alimente alors volontiers son idéal de représentation scénique. Ces années vont laisser place à une assez longue période sans opéra, puisqu'il faudra attendre 2003 pour la création de *Perelà, Uomo di fumo* à l'Opéra de Paris-Bastille. Pendant cette jachère, *To Be Sung* est repris en France, et *Medeamaterial* fait l'objet de quelques nouvelles productions qui montrent, comme à Bonn, en 1999, que c'est l'œuvre de Dusapin qui influence à son tour l'arsenal dramaturgique du metteur en scène<sup>18</sup>.

### L'opéra apprivoisé (2000-2008)

À partir de 2003 s'ouvre une deuxième et intense période de trois nouveaux opéras. Elle va faire fructifier la première parallèlement à l'ajout de nouvelles et riches rencontres qui s'inspirent de « réactions en chaîne » et en créent d'autres, réactions qu'on peut qualifier de ramifications multiples, comme en écho aux références deleuziennes que Dusapin aime si souvent appeler. Avec *Perelà, Uomo di fumo*, commande de l'Opéra national de Paris, il affronte, pour la première fois sans doute, le genre sans détour. Alors que ses trois premiers ouvrages ont démontré une veine lyrique originale et personnelle, *Perelà* aborde le grand format et se pose plus prosaïquement en tant qu'œuvre davantage inspirée par son sujet que dépendante d'un arsenal théorique. Pascal Dusapin en a conçu le projet après la révélation que fut

18. Dans la mise en scène de Paul Esterhazy, les notes de Pascal Dusapin en marge de sa partition sont utilisées pour contextualiser à la fois *Medeamaterial* et *Didon et Énée*, qui sont régis par le même mouvement scénique, répété deux fois à l'identique (ici *Didon et Énée* précède *Medeamaterial*).

pour lui, en 1993, pendant l'écriture de *To Be Sung*, la lecture du roman d'Aldo Palazzeschi, *Le Code de Perelà*. Ce roman fabuleux, au sens propre où la fable impose son cheminement, prête au compositeur un matériau littéraire et philosophique extraordinaire par le biais de la relation d'un personnage totalement étranger au monde et subitement intimement lié à celui-ci, adulé puis déchu<sup>19</sup>. Dusapin signe l'adaptation du texte, renonçant pour la première fois à une langue strictement contemporaine, conviant de nombreux personnages ; le livret, pourtant, n'est pas véritablement dialogué, mais prend la forme d'une succession d'énoncés, souvent à la troisième personne. On peut voir là une influence encore forte des expériences littéraires précédentes, *quasi a-théâtrale*, celles de Gertrude Stein ou d'Olivier Cadiot notamment, davantage que du monologue exacerbé de Heiner Müller. La musique est concentrée autour du personnage de Perelà, et le compagnon-nage avec Peter Mussbach – metteur en scène alors directeur du Staatsoper Berlin, où sera créé trois ans plus tard *Faustus, The Last Night* – inaugure une nouvelle dimension scénique, plus conforme aux canons lyriques contemporains, où la scénographie (ici signée Erich Wonder) établit les codes esthétiques de la représentation. « Mon désir d'opéra naît de la confrontation avec la représentation, la scène, qui est l'un des derniers lieux métaphysiques de l'expression<sup>20</sup>. » Cette recherche métaphysique, il la mêle à la composition pour mieux en confier « le lieu » à d'autres, sans pour autant rechercher de complicité durable. Mussbach signera les mises en scène de deux opéras de Dusapin – comme après lui, dans des conditions certes différentes, Sasha Waltz ou Pierre Audi. Dusapin revendique ce statut provisoire :

Je ne pense pas que l'opéra relève d'une quelconque collaboration. Je ne crois absolument pas à ce langage actuel qui consiste à dire que l'opéra est le fruit d'un trio associant un chef, un metteur en scène ou un décorateur, et un compositeur. Je pense que tout cela est du vent. Pour moi, un opéra est d'abord une partition<sup>21</sup>.

Les complicités fortes, c'est plutôt du côté des interprètes qu'il va désormais falloir les chercher ; elles se forment à l'intérieur de la musique, dans la compréhension du langage<sup>22</sup>.

À la demande du compositeur, sont ainsi associés à la création de *Perelà*, le Chœur de chambre Accentus et Laurence Equilbey – qui ont créé les trois partitions formant *Requiem(s)*<sup>23</sup> et donné la première française de *Medeamaterial*<sup>24</sup> – ainsi que le compositeur, électroacousticien et ingénieur du son Thierry Coduys<sup>25</sup>. Notons que Medea se révèle dès lors à la croisée des chemins lyriques de Dusapin, comme en témoigneront ensuite ses compagnonnages avec Franck Ollu, qui dirige l'œuvre en 2007<sup>26</sup>, et Sasha Waltz<sup>27</sup>

19. Au sujet de la « découverte » du *Code de Perelà*, voir « L'instant Perelà » de Nathalie Georges-Lambrichs, 2012.

20. Pascal Dusapin, cité in Serrou, 2003.

21. *Ibid.* On notera au passage que le librettiste n'est pas évoqué.

22. À la création de *Roméo & Juliette*, la soprano Françoise Kubler et le clarinetiste Armand Angster (Ensemble Accroche Note) étaient déjà étroitement liés à l'œuvre de Dusapin.

23. *Granum Sinapis, Umbrae Mortis et Dona eis*, créées entre novembre 1998 et février 1999. Lire Gindt, 2000b.

24. Production T&M : mise en scène André Wilms, première au Festival Musica, Mulhouse, La Filature, 23 septembre 2000.

25. Thierry Coduys est en effet associé à tous les opéras (et à bien d'autres projets) de Pascal Dusapin à partir de *Perelà*.

26. Production T&M : mise en scène d'Antoine Gindt, Théâtre d'Orléans et tournée, janvier 2007.

27. Production Sasha Waltz & Guests : direction Marcus Creed, première au Grand Théâtre de Luxembourg, 23 mai 2007.

28. Caroline Stein a chanté Médée dans trois mises en scène (Stephan Grögler, Sasha Waltz et Antoine Gindt).

29. À partir de 2006, Georg Nigl a participé à toutes les créations lyriques de Pascal Dusapin (*Faustus*, *Passion* et *Penthesilea*) et à celle du cycle *O Mensch!*

30. L'œuvre de James Turrell crée les conditions d'une appréhension sensible de la lumière (impossible à reproduire sur un support photographique).

31. Serrou, 2003.

qui la met en scène quelques mois plus tard avec Caroline Stein<sup>28</sup> – soprano qui incarne l'Ange de *Faustus*, *The Last Night*, créé avec Georg Nigl, principal interprète et inspirateur des projets lyriques de Dusapin<sup>29</sup> à partir de 2006.

Les principes de ramification plus ou moins conscients dans la construction de l'œuvre lyrique de Dusapin dépassent de loin ces effets de distribution et d'affinités électives. Les soubassements sont plus profonds et intimes : *Perelà*, l'homme de fumée dont la transparence évoque éminemment l'état de la lumière turrellienne<sup>30</sup>, n'a-t-il pas été engendré par trois mères, Pena, Rete et Lama qui, peut-être, font allusion aux trois voix de *To Be Sung*? Dusapin n'a-t-il pas été immédiatement séduit par le travail de Peter Mussbach après avoir assisté à sa mise en scène du *Doktor Faustus* de Busoni au Festival de Salzbourg<sup>31</sup>, quatre ans avant la création de son propre *Faustus*, *The Last Night*? En filigrane apparaît ce tropisme germanique qui se faufile dans l'œuvre lyrique de Dusapin (Müller, Faust, Kleist, Nietzsche, Mussbach, Waltz...) et se superpose au fur et à mesure à l'influence américano-wilsonienne de ses débuts. Mais l'intimité première est toujours à rechercher dans celle que Dusapin entretient avec ses textes et leurs langues. Palazzechi ne sera pas traduit et l'italien entrera dans la composition de ce quatrième opéra, comme plus tard dans celle du sixième (*Passion*). Cet entrelacs de liens complexes, de prédispositions, d'intuitions initialement posées dans les années d'apprentissage, irrigue partout. Dans ce *Faust* qui surgit après *Perelà* et retrouve en partie Gertrude Stein, dans cette *Passion* qui convoque un retour aux enfers d'Orphée et ses personnages archétypes, dans la langue de la Penthesilée de Kleist – projet ancien envisagé avant même la composition de *Roméo & Juliette* – qui fait miroir à Medea, à la brutalité et à la noirceur du mythe passé à la littérature *mittel-européenne*. On pourrait parler de filiation générative, tant le compositeur semble saisir l'opportunité de toutes ces provenances ; accumulant les expériences dans les mers pas toujours calmes de l'opéra, il tient d'une main ferme son gouvernail.

Cette deuxième séquence lyrique offre quelques correspondances avec la première en matière de temporalité et de dimensions : amorcée par un très grand format, elle se resserre jusqu'à l'opéra de chambre. Cinq ans après *Perelà*, *Passion* succède à *Faustus*, comme cinq ans après *Roméo & Juliette*, *To Be Sung* avait succédé à *Medeamaterial*. Les principes moteurs de *Faustus* et de *Passion* sont, encore une fois, à chercher dans les livrets que Dusapin établit dans les deux cas au fur et à mesure de la composition, reprenant à son propre compte et de façon personnelle les techniques employées par Olivier Cadiot pour *Roméo & Juliette*. À propos de *Faustus*, *The Last Night*,

Dusapin évoque sa méthode qui, dit-il, doit beaucoup à Jean-Luc Godard, autre référence incontournable de la modernité narrative.

C'est alors que j'ai décidé d'une nouvelle technique de travail : écrire la musique au fil d'un livret que j'écrirais moi-même, le constituer de bribes de textes, lambeaux de souvenirs de livres, citations diverses, de films, de journaux, de choses entendues ici ou ailleurs, en un mot de tout ce qui pouvait me tomber sous la main<sup>32</sup>.

32. Dusapin, 2009, p. 170.

Pour *Passion*, qui tire son inspiration des livrets de Monteverdi, on ne manquera pas de remarquer une autre évidente similitude avec le dispositif textuel du premier opéra de Dusapin – un homme/Roméo et une femme/Juliette dont on suit, traversant une révolution imaginaire, le mouvement du matin au soir, du début à la fin –, et une suite possible à *Faustus*, *The Last Night*, qui appelle légitimement à visiter l'enfer<sup>33</sup>.

33. Gindt, 2008.

Si ces deux ouvrages semblent liés dans leur généalogie – à ce point qu'ils pourraient s'enchaîner d'une fin d'après-midi à la nuit qui s'annonce tragique (dans cette hypothèse, *Passion* devrait précéder *Faustus*) –, leurs réalisations scéniques vont différer en tout et *Passion* raviver des braises pas encore tout à fait éteintes. Initiée avec *Perelà*, la collaboration de Dusapin avec Peter Mussbach est d'évidence à l'origine de *Faustus*. Le metteur en scène poursuit son exploration lyrique en passant commande au compositeur, les artistes Elmgreen & Dragset succèdent à Erich Wonder pour établir la spectaculaire scénographie de la production, qui du Staatsoper Berlin sera donnée ensuite à l'Opéra de Lyon et au Théâtre du Châtelet à Paris. La machine lyrique fonctionne à plein, avec le juste risque nécessaire, en l'occurrence celui pris pour le rôle principal, Faustus, confié à Georg Nigl, étoile montante de la création lyrique, jusque-là davantage reconnu dans la musique baroque et dans les milieux viennois engagés<sup>34</sup> que sur les grandes scènes lyriques. Grâce à cette création, Nigl devient en quelques semaines l'*alter ego* de Dusapin, qui l'impose dans la distribution de *Passion*, en duo idéal avec une autre étoile montante, la soprano canadienne Barbara Hannigan<sup>35</sup>. Avec l'Ensemble Modern de Francfort sous la direction de Franck Ollu, la distribution musicale de cet opéra haute couture est ciselée à la mesure des options du compositeur. Comme en 1994, pour la création de *To Be Sung*, les choix opérés correspondent à la lettre à ses desideratas. Mais les options de mise en scène prises par Giuseppe Frigeni<sup>36</sup>, assistant reconnu de Robert Wilson, ne convaincront pas Dusapin qui en nourrira immédiatement le désir d'autres versions. Elles seront très vite réalisées : avec la même distribution, par Pierre Audi sous la forme d'une mise en espace<sup>37</sup>, et par Sasha Waltz dans une chorégraphie remarquable<sup>38</sup>. « Je voulais que Sasha Waltz monte *Passion* parce

34. Où il crée notamment les œuvres de Wolfgang Mitterer, Olga Neuwirth, Georg Friedrich Haas...

35. Barbara Hannigan est alors reconnue pour son engagement dans la création, notamment grâce aux pièces de Michel van der Aa.

36. Production créée au Festival d'Aix-en-Provence, le 29 juin 2008.

37. Création le 10 juin 2009 (Amsterdam, Holland Festival).

38. Création le 6 octobre 2010 (Paris, Théâtre des Champs-Élysées).

39. Dusapin, cité sur le site internet de l'Opéra de Lille.

40. Pascal Dusapin, cité in Gindt, 2008, p. 48.

41. Franck Ollu, propos recueillis par Agnès Terrier, 2008, p. 13-14.

42. Mise en scène de Pierre Audi, scénographie de Berlinda de Bruyckere, direction musicale de Franck Ollu, création le 31 mars 2015.

que cet opéra (surtout celui-là) a besoin de corps, c'est une histoire de corps, pour les corps<sup>39</sup> », dira ensuite Pascal Dusapin, comme si la première lecture de l'ouvrage et les désaccords sur sa première réalisation avaient dévoilé sa véritable nature. Il n'est pas rare qu'une œuvre se révèle ainsi pleinement lors d'une réalisation postérieure à sa création : la distance avec l'intention initiale, la compréhension concrète des enjeux, l'assimilation de l'interprétation créent souvent les conditions d'une meilleure interprétation. Il est plus rare que les mêmes interprètes soient aussi vite confrontés à des lectures aussi opposées. Barbara Hannigan et Georg Nigl auront offert à Sasha Waltz leur propre expérience de cette descente aux enfers et auront pu, ainsi, s'engager corps et âme dans le périlleux exercice de mise en mouvement qu'exigeait la chorégraphie allemande.

Au-delà des choix de textes et de techniques pour l'établissement des livrets, en deçà des réalisations scéniques, *Perelà*, *Faustus* et *Passion* vont révéler de nouvelles dimensions orchestrales et vocales de la musique de Dusapin. La dimension temporelle s'y affirme comme un élément central, une sorte de signature très personnelle où la maîtrise des durées est essentielle. « Comment trouver le point limite d'une durée, comment appréhender la résistance de l'oreille à l'attente d'une résolution, comment détendre l'écoute entre des zones de tensions<sup>40</sup> ? » Si *Faustus* se caractérise par de longues « conversations » entre les protagonistes, *Passion* se construit sur un lent développement en dix parties tuilées, où

les voix sont intégrées dans une logique générale qui accorde au souffle une importance toute particulière. [...] Les chanteurs sont équipés de capteurs qui, posés sur leur gorge, permettent de transformer en son leur énergie physique<sup>41</sup>.

La voix en tant que corps musical, l'orchestre en tant que résonateur aux subtilités infinies, le projet lyrique de Dusapin se confond encore et toujours avec son projet musical.

### **Le genre définitivement assumé**

Sept ans après *Passion*, c'est ce qui apparaît en premier à l'écoute de *Penthesilea*. Créé comme *Medeamaterial* à La Monnaie de Bruxelles<sup>42</sup>, il porte la marque incontestable de la maturité. C'est peut-être le plus déchirant de tous, tant la brutalité du propos interdit tout repos. « Comment détendre les zones de tensions ? », demandait Dusapin pour *Passion*. Comment le faire face à une violence sans rédemption ? Dans cet orchestre lancinant, aux langueurs inquiétantes, émergent des moments de pure énergie évoquant plus intensément que n'importe quel argument la violence aveugle, le conflit

**FIGURE 3** *Penthesilea* (2011-2013) de Pascal Dusapin, mise en scène de Pierre Audi (2015). Georg Nigl dans le rôle d'Achille et, derrière, Werner van Mechelen dans le rôle d'Ulysse. © Forster/La Monnaie De Munt.



désolé entre Achille et la reine des Amazones, le climat de terreur régnant sur le champ de bataille, Eros et Thanatos poussés à leurs paroxysmes. Mais les zones de tensions, relayées par l'archaïsme apparent du chœur, trouvent leurs accalmies trompeuses dans de somptueux moments qui « tendent » le drame pour le laisser mieux éclater ensuite. On ne peut en échapper. De ce point de vue, *Penthesilea*, d'après Heinrich von Kleist, hypertrophie Medea et renvoie sans cesse l'auditeur à son propre effroi. Pascal Dusapin concède qu'il n'aurait pu aborder ce texte de Kleist sans la somme d'expériences qui précède ce septième opéra. Suggéré par le musicologue Harry Halbreich<sup>43</sup> dès la fin des années 1970, ce texte aura cheminé comme une rivière souterraine jusqu'à son affleurement et Dusapin avouera en sortir épuisé.

43. Voir Halbreich, 2015.



En presque trente ans, Pascal Dusapin aura donc posé les multiples questions liées à la création lyrique pour en conserver l'essentiel : « Un créateur n'a pas toujours besoin de savoir pourquoi il doit faire les choses, il les fait, voilà tout<sup>44</sup>. » D'une vaste interrogation sur le genre, de la tentation de vouloir organiser les différents paramètres des productions, le compositeur s'est libéré pour livrer des ouvrages de natures et de forces très différentes. L'opéra est une œuvre en soi dans l'œuvre de Pascal Dusapin ; elle ouvre aujourd'hui à de nombreux artistes, musiciens et metteurs en scène, notamment, de nombreuses pistes d'interprétation. Il faut savoir les saisir et les comprendre pour atteindre une plus parfaite résolution des réflexions que pose magistralement, sans toujours savoir pourquoi, le compositeur.

#### BIBLIOGRAPHIE

- BOUTANG, Pierre-André (1989), *Océaniques*, France Région 3, 24 juillet.
- DUSAPIN, Pascal (2009), *Une musique en train de se faire*, Paris, Seuil.
- DUSAPIN, Pascal (2015), « ça n'est pas un beau spectacle... », note de programme pour *Penthesilea*, Bruxelles, La Monnaie.
- DUSAPIN, Pascal, et TURRELL, James (1997), *To Be Sung*, Arles, Actes Sud, Théâtre de Caen.
- GEORGES-LAMBRICHS, Nathalie (2012), « L'instant Perelà », in Valentine Dechambre (dir.), *Pascal Dusapin. Flux, trace, temps, inconscient : entretiens sur la musique et la psychanalyse*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, p. 155-158.
- GINDT, Antoine (2000a), « La nouvelle solitude de Médée : entretien avec Pascal Dusapin », programme de la création française de *Medeamaterial*, T&M-Nanterre, Musica, p. 5-8.
- GINDT, Antoine (2000b), « Musica Æterna », notes de pochette du disque Pascal Dusapin, *Requiem[s]*, Auvidis, Naïve, MO 782116.
- GINDT, Antoine (2008), « Pascal Dusapin : l'art de ne pas se retourner », note de programme pour Musica, festival international des musiques d'aujourd'hui, Strasbourg, 20 septembre au 4 octobre, p. 47-48.
- HALBREICH, Harry (2015), « Humaniser l'atrocité ? », note de programme pour *Penthesilea*, Bruxelles, La Monnaie.
- STEIN, Gertrude (1932), « An Opera Made By Two, To Be Sung », in *Operas and Plays*, Paris, Plain.
- TERRIER, Agnès (2008), « Entretien avec Franck Ollu », programme de la création mondiale de *Passion*, Festival d'Aix-en-Provence.

#### ADRESSES URL

- REY, Anne (1989), « *Roméo et Juliette* de Pascal Dusapin et Olivier Cadiot : il faut casser l'opéra », *Le Monde*, 6 juillet 1989, [https://www.lemonde.fr/archives/article/1989/07/06/romeo-et-juliette-de-pascal-dusapin-et-olivier-cadiot-il-faut-casser-l-opera\\_4143572\\_1819218.html?xtmc=dusapin&xtcr=5](https://www.lemonde.fr/archives/article/1989/07/06/romeo-et-juliette-de-pascal-dusapin-et-olivier-cadiot-il-faut-casser-l-opera_4143572_1819218.html?xtmc=dusapin&xtcr=5) (consulté le 17 janvier 2019).
- SERROU, Bruno (2003), « Pascal Dusapin à propos de Perelà, l'homme de fumée », ResMusica, 11 février, <https://www.resmusica.com/2003/02/11/perela-lhomme-de-fumee/> (consulté le 12 décembre 2018).
- « *Passion* », site internet de l'Opéra de Lille, [https://www.opera-lille.fr/fr/archives/bdd/cat/opera/sid/99292\\_passion](https://www.opera-lille.fr/fr/archives/bdd/cat/opera/sid/99292_passion) (consulté le 13 mars 2019).