Document generated on 05/09/2025 7:43 a.m.

Circuit
Musiques contemporaines

« J'aime quand on explose de joie ! » : entretien avec Ana Sokolović
"I love it when we explode with joy !" : Interview with Ana Sokolović

Isabelle Panneton

Volume 22, Number 3, 2012

Viva la musica ! Ana Sokolović

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1014227ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1014227ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Panneton, I. (2012). « J'aime quand on explose de joie ! » : entretien avec Ana Sokolović. *Circuit*, *22*(3), 37–45. https://doi.org/10.7202/1014227ar

Article abstract

In an interview with the composer Isabelle Panneton, Ana Sokolović recounts her inspirations, her methods and her rapport with those who perform her music.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2013

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

« J'aime quand on explose de joie ! » : entretien avec Ana Sokolović

Isabelle Panneton

J'ai rencontré Ana Sokolović alors que se terminait l'année hommage que lui a consacrée la Société de musique contemporaine du Québec avec la complicité de nombreuses formations du milieu musical québécois. Elle venait également d'être nommée professeure agrégée à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, rejoignant l'équipe des compositeurs professeurs à laquelle j'appartiens.

Ainsi que le dit si bien Ana, nous, les compositeurs, « nous aimons entrer dans la cuisine des autres ». Ce que j'ai eu le privilège de faire en cette soirée de juin 2012 dans la cour arrière de sa petite maison, lors d'un échange informel qui fut ponctué par les interventions joyeuses, en serbe, de ses enfants. Voici des propos chargés d'une énergie contagieuse, de couleurs et d'élans, dans le sillage de la musique d'Ana Sokolović.

Isabelle Panneton : Je débuterais par une question assez vaste. J'aimerais que tu nous parles du processus qui conduit de l'idée à l'œuvre, de tout ce qu'engage la conception d'une œuvre, jusqu'à sa création.

Ana Sokolović : Évidemment, je commence toujours la réflexion sur la pièce à partir de la commande elle-même. Quelle est l'instrumentation ? Quelle est la durée ? J'aime aussi savoir dans quel contexte elle sera jouée, quelles sont les autres œuvres qui vont entourer ma pièce.

J'écris en pensant à l'interprète qui me commande l'œuvre, donc je ne vais pas nécessairement écrire le même type de pièce si elle est commandée par tel soliste ou tel ensemble, ou même par tel chef d'orchestre…

I. P. : Tiens-tu compte des particularités de leur jeu, de leur gestuelle et de leur personnalité ?

A. S. : Exactement. Je veux que l'interprète s'exprime tout en lui proposant le défi d'élargir son univers. Je fais au préalable une recherche pour voir jusqu'où je peux aller dans l'utilisation d'éléments qui l'amèneront hors de sa zone de confort. Comme j'aime moi-même sortir de ma propre zone de confort en composant, j'aime mettre l'interprète dans la même situation, s'il accepte le défi.

I. P. : Y a-t-il des œuvres qui te semblent plus réussies de ce point de vue et d'autres moins ? Est-il arrivé que tu te dises : « Je n'ai pas réussi à rejoindre mon interprète » ?

A. S. : Non. Je ne peux pas dire que cela me soit arrivé. Je me dis parfois : « J'ai raté la pièce », mais c'est autre chose !

Les êtres humains sont complexes. Je cherche en moi-même les éléments qui peuvent rejoindre l'interprète avec qui je travaille. Je cherche les codes de l'interprète, les pièces du puzzle que je construis avec lui. Et jusqu'à maintenant, il n'y a pas eu de situation où je n'ai pas réussi à trouver les codes. Cette approche est extrêmement importante dans ma création, elle me stimule et m'inspire.

I. P. : Pourrais-tu décrire plus précisément ton processus de composition ?

A. S. : Parfois, j'ai d'abord quelques idées et même certains titres me viennent à l'esprit avant qu'une seule note ne soit écrite. D'une fois à l'autre, je ne procède pas de la même façon. Parfois le matériau vient avant l'écriture, je me donne par exemple un défi, une contrainte. Parfois, je ne pense pas du tout au matériau parce qu'il y a d'autres choses qui me guident : une image, un texte, même un mot. Le fait de ne pas avoir un plan préétabli ne me facilite pas la tâche. Pour moi, chaque pièce donne lieu à une nouvelle recherche. Ce qui est exigeant, mais très stimulant. Il y a un moment où je saisis le concept, l'idée de départ. Pour chaque composition, j'ai un petit cahier dans lequel je prends des notes ou j'explique ce que j'entends intérieurement. Ainsi, une espèce de magma sonore me vient à l'esprit et j'effectue un déchiffrage de la masse sonore et de l'orchestration ; je me sens comme une déchiffreuse de mes propres visions musicales.

I. P. : Comme si tu te prenais en dictée.

A. S. : Voilà, exactement. J'ai ce magma dans la tête, quelque chose d'abstrait. Une musique, certes, mais on sait que la musique est abstraite, donc difficile à traduire. Et arrive le moment le plus difficile, le plus intéressant : celui où

je dois traduire une pensée abstraite en quelque chose de concret : notes, silences, *forte*, *piano*, *adagio*… C'est la bataille, les doutes : est-ce que ça sonnera comme je l'entends ? Est-ce vraiment ce que j'ai dans la tête ? Puis l'interprète obtient la partition. Alors il arrive ce qui est le plus beau, l'interprétation, la nouvelle vie de ce « magma » qui m'habitait au départ. Et en jouant la pièce, l'interprète rend la musique à l'abstraction d'où elle vient.

C'est un cercle qui se referme. Quelque chose de magique. Ce voyage se fait d'autant plus facilement que le compositeur possède du métier, une écriture idiomatique ; un bon interprète ne nuira évidemment pas. C'est ce contact invisible entre moi et l'interprète qui me touche le plus dans la musique.

Lorsqu'on compose, les éléments de base existent déjà : on a tous à notre disposition les mêmes notes, les mêmes instruments, les mêmes tons, les mêmes demi-tons ou quarts de ton, etc. Mais la combinaison qu'on en fait créera quelque chose d'unique. Ce qui m'émerveille, c'est que ces mêmes paramètres ouvrent la porte à une myriade de combinaisons-compositions différentes. C'est comme dans la cuisine, nous faisons différents plats avec les mêmes ingrédients.

I. P. : Dans la pièce pour clarinette en *mi* bémol intitulée *Mesh* (2004), la dernière section est constituée d'une phrase mélodique qui se répète, et à chaque répétition, une ou plusieurs notes disparaissent, comme si le souffle manquait progressivement à l'interprète, jusqu'à l'extinction. C'est une finale remarquable et très touchante. Quel est le concept derrière cette pièce ?

A. S. : L'idée principale est à la fois simple et légèrement incongrue : la structure de la pièce est inspirée par les instructions d'utilisation d'un sèche-mains que l'on retrouvait à l'Université de Montréal au troisième étage de la Faculté de musique. Il y avait plusieurs commandes sur ce sèche-mains : « secouer les mains — pousser le bouton — arrêt automatique — frotter les mains — pour le visage, air vers le haut ». Donc, j'ai eu l'idée de composer une pièce en cinq sections, chacune inspirée par une de ces instructions. Évidemment, c'est le point de départ, je n'ai aucune envie qu'on pense à ce sèche-mains en écoutant la pièce !

I. P. : À quoi fais-tu appel pour créer le sens du mouvement, l'élan dans ta musique ?

A. S. : Je crois que ma musique est effectivement basée sur le mouvement. Il faut qu'elle nous amène, les auditeurs et moi, quelque part. Historiquement, la musique a répondu dès le départ à des besoins utilitaires : chasse, moisson, communication, enterrement, mais aussi pour exprimer la joie. Ce dernier

aspect est à peu près absent de la musique contemporaine. J'aime les explosions. J'aime quand on explose de joie ! J'aime toutes les contradictions de la vie qui se présentent dans l'art. J'aime l'être humain, énormément, dans tous ses caractères, dans toutes ses facettes, les bonnes surtout…

I. P. : Tout cela est au cœur du sens du mouvement dans ta musique. Est-ce que pour toi l'organisation des hauteurs et l'harmonie sont un vecteur important ?

A. S. : L'harmonie n'est pas mon point de départ, à moins que je m'en donne le défi. Ma musique est faite par le mouvement et les réactions au mouvement. Mouvement, arrêt, mouvement. On peut définir toute ma musique par l'enchaînement et l'interaction de ces deux aspects.

I. P. : Mais on ne peut quand même pas dire que, dans ta musique, le choix des hauteurs soit indifférent.

A. S. : C'est vraiment une question de contexte. Parfois je veux aller haut, je veux monter. Ou je veux descendre. Tout simplement suivre des courbes sans penser aux hauteurs. Donc m'inspirer de gestes physiques ou visuels. En même temps, j'aime me donner énormément de restrictions car elles me donnent de la liberté. Je suis très curieuse et musicalement parlant, si j'en ai envie, je peux aller de Montréal à Québec en passant par San Francisco.

I. P. : Je dirais que cela s'entend, c'est-à-dire que l'on entend un travail sur des contraintes que tu t'imposes et qui peuvent se situer à toutes sortes de niveaux : patron rythmique, hauteurs récurrentes, geste caractérisé, bruits. En tout cas, c'est très varié.

Il m'est apparu, lors du concert de l'Ensemble Transmission [31 mai 2012] qui t'était consacré, que le processus de répétition était au centre de ton travail. Ainsi, parfois, tu répètes un objet donné pour créer d'immenses échafaudages, mais cet objet n'évolue pas comme tel. Il arrive aussi que gestes ou objets se transforment au fil des répétitions, comme dans la fin de la pièce *Mesh* où se produit une espèce de déformation évanescente du motif mélodique, associée à une extinction du souffle de l'interprète. Ailleurs, les objets se complexifient et s'amplifient au fil des répétitions.

A. S. : J'aime manipuler les objets, les motifs. Mais un motif peut être une seule note, ce n'est pas nécessairement un motif thématique qui est développé. Ce qui m'intéresse c'est le jeu, l'aspect ludique. Je tourne un motif et je le regarde de tous les côtés. Comme quand on regarde un objet de plusieurs dimensions. Un peu comme les peintres cubistes le font. Un objet qui semble être une perle peut, lorsqu'on le retourne, ne plus du tout être une perle. J'aime jouer et j'aime voir mes objets en trois dimensions… ou en

cinq dimensions, j'aime imaginer ce qui se trouve de l'autre côté de l'objet qu'on ne voit pas… On peut expliquer ma musique en termes d'états et de processus. Je peux décider de créer des états dans lesquels il y a beaucoup de notes, mais ça ne bouge pas. Dans ces cas-là, émotionnellement, l'évolution, la transformation n'existe pas. Ou bien je crée des processus de transformation dans lesquels la musique se dirige d'un point à un autre. Ce sont ces contrastes qui sont importants : on peut dire que toute la musique occidentale est basée sur ce principe.

I. P. : Cela fait partie de ce qui guide l'écoute aussi. Et c'est probablement pourquoi il y a une grande clarté dans les trajectoires de tes partitions, peu importe les contraintes que tu choisis. Dans un autre ordre d'idées, *Portrait parle* intègre des techniques contemporaines, mais ce n'est pas caractéristique de toutes tes partitions.

A. S. : J'y fais appel régulièrement mais pas toujours. Selon le champ d'exploration de la pièce sur laquelle je travaille, j'agis différemment. Dans une composition, je m'attache à explorer différentes techniques moins connues dans le monde de la musique classique occidentale ; dans une autre, je m'occupe d'autres défis et je traite les instruments d'une manière assez conventionnelle.

I. P. : Maintenant je vais te demander un exercice peut-être exigeant. Au cours de l'année hommage qui se termine, tu as réentendu tout ton parcours, deux fois plutôt qu'une dans le cas de plusieurs œuvres. Y a-t-il quelque chose qui émerge de cela ? Peux-tu dire que tes œuvres se regroupent en périodes ou, chronologiquement, que tu as évolué dans une direction particulière ? Si tu avais à donner un portrait critique, quel serait-il ?

A. S. : Chronologiquement, je peux voir que j'ai évolué énormément du point de vue technique. Plus jeune, j'ai écrit des choses très difficiles et les mêmes effets auraient pu être obtenus avec des indications plus précises. Je remarque aussi que je suis plus prudente maintenant.

I. P. : Étonnant… Le métier ne devrait-il pas avoir l'effet inverse ? Que tu sois plus audacieuse ?

A. S. : Je suis plus prudente dans le sens où je doute plus, mais en même temps je contrôle mieux mon écriture. Maintenant je suis consciente que tout ce que j'ai fait et toute la musique que j'apprécie le plus, c'est une musique à la base extrêmement simple, à la construction extrêmement concentrée. La richesse est dans la façon dont elle est faite. Aujourd'hui, ça me fait plaisir de ne pas avoir peur de partir de quelque chose d'extrêmement simple.

I. P. : Alors, pour toi, l'évolution est essentiellement technique ? Autrement, est-ce qu'il y a d'autres aspects qui se dégagent ?

A. S. : J'ai dit que je doutais plus, que je me posais davantage de questions. Quand on est jeune, on est plus instinctif, quelque part. Je pense que je me pose plus de questions qui ne sont pas reliées à la composition même, mais au rôle du compositeur, à sa place dans la société.

I. P. : Parmi tes œuvres, quelles sont celles que tu considères comme les plus réussies, ou que tu aimes particulièrement ?

A. S. : J'aime les musiques qui m'apportent la joie, qui me font danser. Je ne le sens pas toujours, mais c'est ce que je cherche et j'aime quand cela se produit dans ma musique.

I. P. : Bien d'accord ! C'est une dimension qui a été évacuée de la musique au cours des dernières décennies. Je partage assurément ton enthousiasme.

A. S. : Oui. La danse qui est le symbole de la vie, de la joie de vivre. Les êtres humains ont besoin de joie de vivre pour vivre. Je suis fière des êtres humains quand je vois qu'ils font de belles choses, quand ils créent, quand ils font de l'art. Mais il y aussi l'autre côté, le pire de l'être humain, le côté noir, la guerre…

Le bon côté, ce côté ingénieux qu'on voit chez les scientifiques et les artistes, c'est ce qui a le plus contribué à faire avancer la société. Voilà pourquoi j'insiste sur l'éducation artistique. Un cordonnier qui a de l'imagination ne sera pas seulement un cordonnier, il va être un créateur.

Donc pour ce qui est de la danse, elle fait sortir la joie. C'est sûr que la joie ne peut pas se faire sentir à tous les moments parce qu'alors on ne la percevra pas. Mais c'est important de l'exprimer parce que dans notre société contemporaine on n'a pas le temps de sentir la joie. On la sent de plus en plus rarement. Parce que pour sentir la joie, il faut avoir le temps. N'est-ce pas ? Un tout petit peu de temps.

Ce qui est intéressant avec la danse, c'est son caractère répétitif, ce que tu as remarqué dans mes travaux sur les motifs. Dans la danse des Balkans, on trouve énormément de répétitions de motifs qui sont toujours un peu différents, surtout rythmiquement. C'est une façon de faire culturelle, qui vient probablement de la langue, parce que la langue serbe n'est pas très symétrique et les autres langues des Balkans non plus. Donc cette espèce de répétition nous amène ailleurs. Dans le folklore serbe, on danse pour les baptêmes, les mariages, le premier anniversaire de mariage, le deuxième (on trouve toujours une bonne raison !). Et il y a la musique, quelques gouttes d'alcool, et on danse. Toujours sur une base rythmique, régulière ou non, et

un rythme répétitif qui nous fait complètement oublier le côté mélodique. Ce qui compte, c'est uniquement l'aspect rythmique. En répétant, on entre dans une transe.

I. P. : Et ça finit par être très envoûtant.

A. S. : C'est comme cela partout, tous les peuples du monde ont compris cela. Il se passe la même chose dans les discothèques, les raves, les partys. C'est le rythme qui compte. Ce côté obstiné, entêté, obsessionnel, répétitif, qu'on retrouve aussi dans les musiques méditatives orientales. Mais dans la musique occidentale on n'en retrouve que des petites touches, on ne va pas aussi loin. Moi-même, je ne vais pas si loin dans la musique que j'écris.

I. P. : Quelles sont les œuvres, du passé, ou plus récentes, qui ont été pour toi déterminantes ? Y a-t-il eu des chocs, des découvertes marquantes ?

A. S. : Mes premiers contacts avec le répertoire ont été avec la musique de piano, parce que j'étudiais le piano. Il y a eu des rencontres vraiment spéciales qui m'ont marquée. Plusieurs œuvres de Bach, de Prokofiev. J'ai adoré des pièces comme *Visions fugitives*. J'ai beaucoup aimé jouer plusieurs mouvements de ce cycle ainsi que sa 3e sonate pour piano. Beaucoup de Bartók, mais des compositeurs serbes aussi, qu'on ne connaît pas ici et qui m'ont donné le goût de composer, comme Marko Tajčević et Vasilije Mokranjac.

I. P. : Une musique plus proche, plus contemporaine, des compositeurs récents ?

A. S. : Il y a deux œuvres qui m'ont confirmé que je voulais faire de la composition. Ce n'est pas très original… Le *Sacre du printemps* et *Pierrot lunaire*. J'ai entendu *Le Sacre du printemps* assez jeune. Ça m'a marquée à tout jamais et j'aime toujours cette œuvre-là. J'ai entendu *Pierrot lunaire* à l'école secondaire en option musique. J'ai été absolument séduite et je me suis dit : « Mon Dieu, ça existe ! » Je n'avais pas imaginé que cela puisse exister et ça m'a plu. C'est très intéressant car je n'aimais pas du tout la musique vocale quand j'étais jeune, surtout la voix d'opéra. *Pierrot lunaire* m'a ouvert un monde complètement insoupçonné. Aussi, pour moi, c'était du théâtre, et le théâtre m'était très cher, j'en faisais beaucoup à l'époque.

I. P. : J'aimerais que tu me parles de l'enseignement. Je t'ai vu interagir avec une étudiante dans le contexte des auditions pour le poste de professeur à la Faculté de musique. Tu as fait des interventions très précises dans ses partitions et tu as été capable d'entrer rapidement dans la pensée de la musicienne avec qui tu travaillais.

A. S. : C'est sûr que nous, les compositeurs, nous aimons entrer dans la cuisine des autres. Il nous intéresse de savoir ce qu'ils font, car nous avons les mêmes préoccupations. C'est incroyable comme on peut rapidement, en lisant une partition, comprendre ce que le compositeur a pensé.

Évidemment il y a des points techniques que l'on apprend avec le temps : registres des instruments mal utilisés, nuances inapplicables, etc. Il y a plein d'autres choses qui apparaissent dans la partition. Parfois l'intention musicale n'est pas claire, et je vais vous dire, souvent, quand elle ne l'est pas pour nous les profs, elle ne l'est pas pour les étudiants non plus. D'ailleurs, et je vais sortir maintenant de mon déguisement de professeure pour mettre mon déguisement de compositrice : c'est exactement la même chose qui arrive quand on compose. C'est ce qui m'arrive souvent. Parfois, je ne suis pas convaincue d'un passage et je le laisse quand même. J'ai un doute mais je le laisse. Puis je travaille avec l'interprète et il me dit : « Tout va bien, il y a juste ce passage-là que je ne comprends pas ! » Le professeur est là pour poser les questions parce qu'il vit la même chose que les étudiants. Nous avons simplement plus d'expérience. Voilà.

I. P. : Y a-t-il quelque chose que tu aimerais dire sur ton travail de compositrice, que ce soit sur le plan technique, conceptuel… quelque chose que tu souhaiterais ajouter ?

A. S. : Il y en a plein ! C'est vraiment la question de la société qui m'intéresse. Je trouve intéressant d'intégrer l'art dans la société pour le bien-être de tous. C'est une cause qui me tient à cœur.

Également, ce que je réalise avec le temps, c'est qu'en composition, il n'y a pas de démocratie. La vraie démocratie, les vraies idées d'égalité ne sont pas naturelles. À la longue, ça devient gris quand tout est égal. Et je ne parle pas sans respect de la musique dodécaphonique, surtout pas de celle de Schoenberg qui est un grand maître que je respecte énormément. Mais je pense qu'en général, il faut une démocratie très centralisée, très contrôlée. Et je ne parle pas juste de la question du matériel, je ne parle pas juste des douze sons. Je parle de priorités.

Une œuvre ne peut pas être parfaite, avec l'harmonie parfaite, la polyphonie parfaite, les hauteurs parfaites, les sonorités parfaites. Elle ne peut pas. Donc la démocratie n'existe pas. Par exemple, une musique plus forte rythmiquement sera moins forte par rapport à d'autres aspects.

I. P. : Ça rejoint une de mes préoccupations. Celle que tous les niveaux, tous les paramètres qui font la musique ne peuvent pas être également actifs en même temps. Autrement l'oreille se noie !

A. S. : Ça devient gris.

I. P. : Oui… En tout cas, j'aime bien l'idée de parler de la musique comme d'une démocratie impossible.

A. S. : Ce n'est peut-être pas le bon mot…

I. P. : Au contraire… il faut qu'il y ait une royauté !

A. S. : Oui ! Il y a des idées qui sont plus importantes, d'autres moins.

I. P. : Cela m'amènerait à une dernière question. Tu écris en fonction de l'interprète. Est-ce que tu te préoccupes aussi de l'auditeur ?

A. S. : Mais oui ! C'est le but ultime, c'est le plus important en fait. Parce que moi aussi je suis l'auditeur. Et j'écris pour moi, j'écris pour mes collègues, pour les musiciens. Mais je ne veux pas écrire juste pour les musiciens et pour les spécialistes en musique. En fait, je pense que le grand public est capable de comprendre où la musique le mène.

Selon moi, le compositeur n'a pas à s'expliquer, il n'a rien à prouver. L'essentiel est d'emmener les auditeurs quelque part ailleurs, dans un pays où ils n'ont peut-être jamais voyagé. J'accorde beaucoup d'importance à cet aspect : je prends soin de réserver des éléments, rythmiques ou mélodiques, reconnaissables et d'amener l'auditeur lentement, dans ce nouveau monde. Je peux aussi le précipiter dans l'inconnu puis lui donner les références plus tard.

Ce qui est extraordinaire, c'est que nous n'avons rien à craindre car au pays de l'imaginaire rien de mal ne peut nous arriver !