

Rencontres et « émotions nouvelles » : Pascal Dusapin raconté par cinq collaborateurs

Encounters and “new emotions”: Pascal Dusapin pictured by five collaborators

Emanuelle Majeau-Bettez

Pascal Dusapin : la parallaxe des voix
Volume 29, Number 1, 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1059427ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1059427ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

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

[Explore this journal](#)

Cite this article

Majeau-Bettez, E. (2019). Rencontres et « émotions nouvelles » : Pascal Dusapin raconté par cinq collaborateurs. *Circuit*, 29(1), 51–62.
<https://doi.org/10.7202/1059427ar>

Article abstract

This research focuses on five of Pascal Dusapin’s important collaborators: Barbara Hannigan, Armand Angster, Julien Bilodeau, Julie-Anne Derome, and Samy Moussa. In the spring of 2018, each were asked to share what led them to Dusapin—either through written form or by means of an interview—expounding upon the impact of this encounter on their artistic lives. Offering vivid memories and stories ranging from 1984 to our present day, each collaborator describes a different facet of the composer’s creative universe, yet similarities in these stories abound as well. Stories appear as different in their context and in the specificity of the examples given, and yet they revolve around a shared notion of Dusapin’s artistic motivation, that centers on a free quest for “new emotions”, mediated through aesthetic and personal encounters.

Enquête

Rencontres et « émotions nouvelles » : Pascal Dusapin raconté par cinq collaborateurs

EMANUELLE MAJEAU-BETTEZ

L'Autre se rencontre dans les fondamentaux connus de tous, certes, mais aussi, et peut-être surtout, dans l'inconnu, dans l'insu, dans l'inouï. En somme, dans ce que Dusapin appelle les « émotions nouvelles », et qui sont des éblouissements par étonnements.

– Maxime McKinley, *Imaginer la composition musicale*¹

Ce mouvement vers l'Autre, générateur d'« éblouissements par étonnements », se traduit notamment chez Pascal Dusapin par l'étendue et la variété impressionnante de ses passions, tant musicales qu'extramusicales. D'abord compositeur de musique écrite, on parle aussi bien de Dusapin le lecteur, le photographe, l'artiste graphique, l'amateur de jazz... Une curiosité, viscérale et affective, anime la création chez Dusapin et fait de lui un compositeur « profondément et de façon multidimensionnelle, à l'écoute² ».

C'est peut-être cette curiosité – presque motrice, dirait-on – qui fait du parcours de Dusapin une piste tracée hors des sentiers battus, ou « hors de la filière », pour citer le clarinettiste Armand Angster³. Il a fait ses études en arts plastiques ainsi qu'en sciences, arts et esthétique à l'Université Paris-Sorbonne pour ensuite suivre, de 1974 à 1978, les séminaires de Xenakis à titre

d'étudiant libre : « [Ce] qui m'a passionné le plus chez [Xenakis], c'est qu'il n'était pas seulement musicien. C'était un créateur. Et si Xenakis m'a donné quelque chose, c'est qu'il a toujours fait passer la question de la création avant l'idée de la musique⁴. » Une curiosité et une écoute de la musique bien sûr, mais aussi, et primordialement, une attention accrue envers tout ce qui bénéficie à la création ; une attention à ce qui mène la composition musicale vers ces « émotions nouvelles », ce moment-choc « de l'ordre de la stupéfaction⁵ », et qui est atteint, chez Dusapin, par la libre connexion entre divers univers esthétiques. Par la rencontre de l'Autre.

Partant de la prémisse que les rencontres peuvent être génératrices d'émotions nouvelles, cette enquête a pour sujet non pas la rencontre du compositeur avec ses diverses sources d'inspiration, mais bien le

1. Dusapin et McKinley, 2017, p. 155.

2. *Ibid.*

3. Citation tirée de l'entretien mené avec le clarinettiste Armand Angster pour cette enquête.

4. Dusapin, cité *in* Dechambre, 2012, p. 36. Aussi cité dans la préface de Dusapin et McKinley, *op. cit.*, p. 16.

5. « Ce n'est pas "des idées sur l'émotion"... C'est de l'ordre de la stupéfaction. » Dusapin, cité *in* Dusapin et McKinley, *op. cit.*, p. 118.

«moment-choc» vécu par certain.es collaborateur.rices de Dusapin lors de leur rencontre avec l'univers du compositeur. Ce choc a divers visages. Parfois, il s'agit d'une émotion saisissante, comme dans le cas du compositeur Julien Bilodeau qui, après une seule leçon avec Pascal Dusapin au Domaine Forget, «naissait à la création pour toujours». Ou encore de la toute première rencontre entre Barbara Hannigan et le compositeur, à propos de l'opéra *Passion*, où la soprano ressentit «une connexion immédiate [...], une chimie très positive⁶». Pour la violoniste Julie-Anne Derome, il s'agit d'une rencontre «coup de cœur» avec la liberté émotionnelle proposée par la musique de Dusapin. Pour d'autres, comme le clarinettiste Armand Angster – membre fondateur de l'ensemble de musique contemporaine Accroche Note, collaborateur et ami de longue date de Dusapin – et pour le compositeur Samy Moussa – apparemment la seule personne au monde à avoir un diplôme d'études musicales signé par Pascal Dusapin –, il ne s'agit pas d'un choc à proprement parler, mais plutôt d'une rencontre qui, très rapidement, s'est développée bien au-delà de la relation professionnelle, et qui s'est installée dans les sphères de l'amitié.

Au printemps 2018, nous avons demandé aux cinq personnes mentionnées ci-dessus (Barbara Hannigan, Samy Moussa, Armand Angster, Julie-Anne Derome et Julien Bilodeau) de nous raconter les circonstances qui les ont menées vers Dusapin, et l'influence que ce contact a eue sur eux et elles, en tant que musicien.nes ou compositeurs⁷. En dévoilant un peu des émotions

6. Traduction de l'auteure.

7. Julien Bilodeau s'est livré à l'exercice par écrit, alors que Julie-Anne Derome, Barbara Hannigan, Armand Angster et

nouvelles générées par leur rencontre avec Dusapin, chaque témoignage présente, par ricochet, une facette différente de l'univers du compositeur, et invite le lecteur et la lectrice à rencontrer un peu Dusapin le lecteur, l'ami, le professeur, le compositeur.

Barbara Hannigan (Interview conducted on June 22, 2018)

My first encounter with Pascal was not with him personally, but with his music. It was in 1994, in the Banff Arts Centre. I was given a piece to learn called *To God* (1985), for soprano and clarinet, and I played it with Lori Freedman.⁸ It's an incredibly difficult piece. About a year later, I actually memorized the piece—which is a huge undertaking—and I performed it with Derek Bermel, who's a wonderful clarinetist and composer himself.⁹ I was only 23 years old then, so that was quite something.

Samy Moussa nous ont chacun accordé une entrevue au cours de l'été et de l'automne 2018, dont nous avons transcrit les propos. Dans le souci de garder le plus d'éléments possible de la «voix» de chaque collaborateur, la révision des transcriptions d'entrevues a été aussi discrète que possible. Ces témoignages, vérifiés par leurs auteur.es, présentent donc un ton plus oral que littéraire.

8. *To God* for soprano and clarinet, or soprano saxophone, poem by William Blake (1757–1827). Premiered on September 30, 1987, at the *Festival Musica* in Strasbourg, with Françoise Kubler (soprano) and Armand Angster (clarinet), both founding members of the contemporary music ensemble Accroche Note. [Ed.: See interview with Armand Angster in this article and with Françoise Kubler in the article by Vincent Ranallo.] Lori Freedman, who played with Barbara Hannigan at the Banff Arts Center, is the daughter of Ms. Hannigan's voice teacher, Mary Morisson.

9. <http://www.derekbermel.com/> (accessed November 9, 2018).

Then, the first time I met Pascal was much later, around the time when he first heard me on the radio.¹⁰ That was somewhere around 2006, a couple years before the premier of *Passion*, in Aix. The first real conversation we had was when we had lunch to discuss the opera. I remember we had an immediate connection and a very positive chemistry, and that made it clear that we were going to be able to work together. I knew I wanted to do the collaboration so in a way I just needed to see the music. It was very difficult. Every composer will challenge me in a particular way, but certainly, Pascal writes very challenging music.

It was one of those pieces where I would actually memorize the music before I sang it. So I would learn it, and memorize it, before I actually started working on it with my voice. It's a very particular way of working. There were some parts in the opera that were too high for me to comfortably be consistent, and I remember I wrote Pascal a letter.¹¹ We saw each other every single day for rehearsals, but still, I decided not to ask him to change it, like "Pascal can you change this for me?" I wanted to, literally, write a letter to him. I gave it to him at the end of the day, with why I thought this area should be altered—the artistic reasons and the technical reasons why I made this request. It was a very

10. "The composer was driving in the French countryside in September 2004 when he heard me first in a live broadcast of Henri Dutilleux's *Correspondances* for soprano and orchestra. A year later, Dusapin was in the audience to see me on stage when I sang the same piece at the Palais Garnier. A few days after, I received a call from Aix telling me the composer wanted to write the female role for me in his new opera" (s.a. 2010, p. 24).

11. [Ed.]: See a scan of the original manuscript letter in the Documents section of this issue.

beautiful letter... The next day, he said, "Yes, of course." And I really liked this. I could have just sat him down and negotiated with him, but I wanted to write it to him in a letter, because there was a formality about it, and it was more poetic. What I like with Pascal is that I really felt that we were collaborating. There was trust there, from the very beginning. He let me find my way because he knew that we had the same interest, which was to really bring this to birth.

The three *Passion* productions were all very different. The first one, in Aix en Provence (2008) with Giuseppe Frigeni had a lot of stillness to it, whereas the Amsterdam one (2009) was in fact more like a *mise en espace* that Pierre Audi made, which was really good. It had a more dangerous quality to it. The set had broken glass all around. Then, with Sasha Waltz (2010), we incorporated the piece in such a physical way, it became so movement oriented, lots of lifts, a lot of extreme movement, which I loved. But in a way, no matter the production, at the core of the plot there are always these two human beings that *cannot* meet.¹² As much as they want to, they cannot understand each other. It's a very dark and heartbreaking piece. I remember during the Sasha Waltz rehearsal, we got very sad. Sasha got very sad, and emotionally affected by the music, by its intensity. It had such a longing and melancholy inside it. I remember it really, really had a deep effect on us.

12. *Passion* has two characters: Lei (Her) and Lui (Him), performed in the above mentioned productions by Barbara Hannigan and baritone Georg Nigl. The others on stage are, literally, called "Gli altri" (the Others). [Ed.: On Georg Nigl more specifically, see also Vincent Ranallo's article on voice in this issue.]

Despite all the movement and all the difficult physical things, I was even more comfortable in the Sasha Waltz version, because I love to move on stage. In fact, it helped me sing even better. Very early on I was partnered with one of her dancers who just kept lifting me up. When you're lifted, it doesn't just mean that you're lifted; it means that two bodies lift one body. As a dancer, you're helping the other person lift you, and I was good at that. So I was off the ground a *lot*. Constantly giving over the responsibility for my safety to other characters. My character, Lei, was falling backwards into a void, was falling forward, was leaping sideways, was lifted up like a Jesus figure with my arms straight on either side, was flying like a dolphin.¹³ She was constantly not responsible for her own safety and wellbeing. She was giving over power to others. That's quite an interesting psychological thing that Sasha brought out. In the production with Sasha, we never talked about meaning, ever. We made movements. You feel the deep psychological meaning through the movement. That was important for me. I don't know if it could work on any production—just like any director's work doesn't work on any production, or any director's style—but certainly for *Passion* I think Sasha brought it to a whole new level of tenderness. That's why we got so depressed and heartbroken in the rehearsals. The final

13. "In one lift, three male dancers took me high in the air until I was upright like an airplane with its nose straight up. Then, after I finished singing a long note, I swooped down in a nosedive (we called this move "The Dolphin"), came back up to the original position and then arched my back high above their heads. I rolled onto Virgis's shoulder, slid down slowly to the floor for a few seconds, then took to the air again" (s.a., 2010, p. 26).

scenes... We were in a big studio and still, I can feel it. And at the end, I'm wearing almost nothing ... and the film!¹⁴ We made two versions of the film, and we made them before we did any of the staging, so I hardly knew Sasha then. We hadn't developed any of the choreography or the character. I was with her whole crew. I didn't know them back then, and I had to run backwards—in a factory, where the floor was covered with pieces of broken everything, including bits of broken glass—in my bare feet. There was a cameraman on a bicycle, driving, towards me. We did one version where I'm in the costume, and we did another version where I was completely naked. In the end, Sasha decided to use the version with costume. But even the fact that we considered using that version shows the vulnerability of the character. Running, facing a camera, running backwards, naked. And the way they broke up the imagery... that just kills me. Lei evolved with me. It was also a development of myself as a passionate person, as a loving person at the same time as the character. And the thing that was very important to Pascal is that there is a *lot* of him, in Lei, even more so than in the male character. So, we had this running joke where I would always say: "I am Pascal Dusapin!" And every time I see him we still say that. You meet in a soul-to-soul place when you're performing something that's so personal.

14. The final scene of Sasha Waltz's production presented a film in which Lei (Barbara Hannigan's character) disappears.

Samy Moussa (Entretien mené le 26 juin 2018)

J'étais étudiant à la Hochschule, et puisque mon professeur à l'époque quittait¹⁵, le président de l'université m'avait informé qu'il y aurait possibilité d'étudier avec Pascal Dusapin. Je l'ai donc attendu.

Ma toute première rencontre avec le travail de Pascal s'est faite par l'entremise d'une partition. Il s'agissait d'une impression, au tournant des années 2000, d'un catalogue de ses œuvres aux éditions Salabert¹⁶, dans laquelle se trouvaient des fragments de manuscrits. La qualité de sa calligraphie m'avait frappé; la musique était belle, *visuellement*. Quelques années plus tard, j'ai entendu sa musique.

Notre relation n'a jamais été celle de professeur à élève. À Munich, nous agissions plutôt comme deux acteurs, chacun jouant son rôle dans cette pièce de théâtre qui se déroulait au Conservatoire. J'avais le rôle de l'élève, francophone, en Allemagne, et Pascal, celui du professeur français dans une université allemande. D'ailleurs, chose amusante, j'étais son seul élève officiel et, apparemment, je suis la seule personne qui ait un diplôme d'une institution d'enseignement supérieur de la musique signé par Pascal Dusapin. En tant que professeur, il donne des conseils, évidemment, mais reste que j'ai tout de suite senti qu'au-delà des détails techniques, il y avait tant de sujets intéressants que nous pouvions aborder.

À la Hochschule, nous travaillions toujours en petits comités – moins de dix – pour lui présenter notre musique. Je me souviens lui avoir fait découvrir une de

15. Le premier professeur de Samy Moussa à son entrée à la Hochschule für Musik und Theater München, en 2007, fut le compositeur Matthias Pintscher.

16. Pour une version plus récente de ce catalogue, voir Éditions Salabert, décembre 2006.

mes courtes pièces, Étude n° 3 [«*Gegenschein*» (2009)], pour grand orchestre. Lorsqu'on l'a fait jouer, il était très étonné, et a réagi en me disant: «Mais que fais-tu ici?» Je n'oublierai jamais cette réaction.

Pascal n'est pas un pédagogue. Son approche ne se résume pas à expliquer les choses. Il pousse à la réflexion. Cette philosophie était tout à fait à propos dans le contexte où nous nous trouvions, soit aux études supérieures. Compositeur et personne libre, Pascal nous parlait de son travail, regardait le nôtre, nous posait des questions, et il en revenait à nous de décoder, de prendre ce qu'il y avait à prendre. Il n'imposait pas de méthode à proprement parler, ce qui témoigne d'une forme de respect d'autrui, d'une ouverture d'esprit. Chez Dusapin, cet aspect occupe une place fondamentale; il n'est pas dans le jugement, il est dans: «Qu'avez-vous souhaité faire?»

La rencontre entre Pascal et moi s'est faite d'une façon où, très rapidement, la relation est devenue amicale. J'ai connu Pascal fumeur, et je l'ai connu au moment où il arrêta de fumer. Il y a quelque chose de fascinant dans ce changement d'habitude – cela transforme une personne. Je ne fume pas, mais à Munich je l'accompagnais à l'extérieur, sur le devant de l'université, et il fumait sa petite cigarette... Ce sont là de beaux souvenirs! C'était la rencontre, donc, entre deux hommes qui ont leur propre vie, leur propre sensibilité, et qui peuvent partager évidemment ce travail de composition. Je lui envoie toujours mes pièces, et lui les siennes. J'ai assisté à nombre de ses créations mondiales: *Penthesilea* (2015) à Bruxelles, *Disputatio* (2015) à Berlin¹⁷, entre autres.

17. *Penthesilea*, d'après Heinrich von Kleist (1777-1811).
Commande du Théâtre Royal de La Monnaie en collaboration

La relation est assez forte : nous nous téléphonons de temps à autre. Les intérêts de Pascal en dehors de la musique, comme la photographie, nous en parlons entre amis. Il me montre ses photos, par exemple, mais jamais à la manière d'un gourou qui dit : « Voici ce que je fais ! » Pascal n'impose rien, et c'est très beau.

Armand Angster (Entretien mené le 29 août 2018)

Je l'ai connu à l'époque où il fumait le cigare. C'était en 1984, et nous jouions au festival de La Rochelle [Festival de La Rochelle, Rencontre Internationale d'art Contemporain]. Avec Françoise¹⁸, j'ai assisté à un concert où une pièce de Pascal était jouée. Il s'agissait de *If* (1984), pour clarinette, jouée par Roger Heaton, un clarinettiste anglais¹⁹. J'ai trouvé la pièce bien. Ensuite, nous avons acheté des cigares ensemble. Il fumait Roméo et Juliette. C'est pour ça, d'ailleurs, qu'il a dédié son opéra ainsi que d'autres pièces à Roméo et Juliette²⁰. Maintenant, il ne fume plus.

avec l'Opéra national du Rhin. Création le 30 mars 2015 au Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles. Franck Ollu, direction et Pierre Audi, mise en scène. *Pippini regalis et nobilissimi juvenis disputatio cum Albino scholastico/Disputatio du jeune prince royal Pépin avec le maître Albinus*, texte d'Alcuin (York, vers 730-804). Commande du Münchener Kammerorchester et du Rias Kammerchor avec le soutien de la Ernst von Siemens Musikstiftung. Création le 6 juin 2015 à la Philharmonie de Berlin.

18. Françoise Kubler, soprano et membre fondatrice de l'ensemble Accroche Note.

19. <http://www.bathspa.ac.uk/our-people/roger-heaton/> (consulté le 5 octobre 2018).

20. *Roméo & Juliette* (1985-1988). Opéra en neuf numéros sur un livret d'Olivier Cadiot. Commande de l'Opéra de Montpellier. Création le 12 juillet 1989, Opéra de Montpellier et Festival de Radio France et Montpellier. Cyril Diederich, direction et Patrick Guinand, mise en scène. Lors de la création de l'œuvre, Françoise Kubler y chantait Juliette 1 et Armand Angster était aux clarinettes.

Tout a commencé ainsi. Après, nous lui avons commandé des œuvres, et il a écrit beaucoup de pièces pour nous [Accroche Note (Figure 1)]. Il faut dire qu'au début, quand nous l'avions rencontré, il était encore très peu connu. En 1984, il démarrait ! Mais il a eu l'intelligence de composer beaucoup de petites pièces de musique de chambre qui lui ont appris à comprendre les instrumentistes, et les instruments, surtout. Il a écrit pour tout : pour la flûte, le violon, le violoncelle, la clarinette, pour le chant aussi. Il a écrit pour deux voix, *Two Walking* (1994), ainsi qu'une pièce solo, *Il-li-ko* (1987) sur un texte d'Olivier Cadiot²¹. Il a beaucoup écrit pour clarinette : deux pièces de clarinette basse, *Itou* (1985) et *Ictus* (2010) ; deux pièces de clarinette, *If* et *Ipsa* (1997) ; un concerto pour clarinette et ensemble, *Aria* (1991) ; et puis des pièces de musique de chambre²². Il compose lentement, à la main ; il a toujours travaillé ainsi.

Son vocabulaire a évidemment évolué depuis les années 1980. Au début, il utilisait beaucoup de quarts

21. *Two Walking* sur un texte de Gertrude Stein (1874-1946). Cinq pièces pour deux voix de femmes. Commande d'Accroche Note. Création le 22 mars 1997, au festival de Caen ; Françoise Kubler et Marie-Madeline Koebele, sopranos. *Il-li-ko*, pour soprano. Commande de la Fondation Royaumont et du CAPC-Musée d'art contemporain de Bordeaux. Création le 29 mai 1987, à Asnières-sur-Oise ; Françoise Kubler, soprano.

22. La plupart des pièces mentionnées par Armand Angster ont été jouées par Accroche Note (ensemble dont il est le clarinettiste), et nombre d'entre elles sont des commandes (Figure 1). Un disque de Dusapin joué par Accroche Note est d'ailleurs déjà disponible chez Accord, *Dusapin : musiques solistes*, et un autre est en préparation chez TAC avec des œuvres récentes : *Beckett's Bones* pour soprano, clarinette et piano, *Trio Rombach* pour clarinette, violoncelle et piano, *By the Way* pour clarinette et piano et *Wolken* pour soprano et piano.

de tons et de micro-intervalles. À présent, même s'il s'en sert moins, le phrasé et l'écriture restent malgré tout très personnels, et il ressent bien les instruments. Quelques fois, il peut être ardu d'entrer dans le monde de certains compositeurs, mais je n'ai pas beaucoup de mal à jouer la musique de Pascal. Elle n'est jamais abstraite, et s'inscrit dans des modèles (rythmiques, par exemple) que l'on peut maîtriser. En tant qu'interprète, il est facile de comprendre son intention. D'ailleurs, sa musique est intéressante aussi parce qu'on peut préparer un programme de concert Debussy et Dusapin, par exemple ; on peut jouer un trio de Brahms avec violoncelle en première partie, puis *Trio Rombach* (1997) ensuite²³. Il y a quelque chose qui reste dans la musique.

Actuellement, il compose beaucoup pour l'opéra et son écriture s'est assouplie. Il est différent de travailler avec un orchestre symphonique et des chanteurs lyriques, et de collaborer avec un ensemble spécialisé de musique de chambre. On peut écrire de manière plus compliquée – plus touffue peut-être – pour un petit ensemble, alors qu'un opéra est plutôt sur la durée. Mais le phrasé reste toujours le même. Les impulsions, l'originalité et la construction ne pourraient être qualifiées de classiques ou académiques. Son parcours n'est d'ailleurs pas tracé comme celui du compositeur qui passe par le Conservatoire, ensuite par l'Ircam, etc. Ce

23. Également écrit pour violon, violoncelle et piano (voir l'entretien de Julie-Anne Derome, dans cette enquête), le *Trio Rombach* fut adapté pour la clarinette à la demande d'Armand Angster. Pascal Dusapin travaillait sur un trio alors qu'il séjournait à Rombach, un petit village dans les Vosges, à la maison de campagne de Françoise Kubler et d'Armand Angster. Le trio, qui s'intitulait initialement *Trio 1*, fut rapidement «débaptisé» pour prendre le titre de *Trio Rombach*.

n'est pas évident au départ, parce qu'il est peut-être plus aisé de démarrer dans la «filière»... Mais Pascal est grand, il a beaucoup de cheveux, il possède un aplomb extraordinaire, et donc il arrive à s'imposer. Mais effectivement, il n'est pas de l'obéissance boulézienne, et son trajet est atypique.

Il aime aussi beaucoup le jazz, même si son écriture ne s'y réfère pas du tout. Il est ouvert... à tout, sauf à la connerie ! Il n'attaque pas, mais quelques fois on l'affronte, et alors il se défend, violemment. Il se fait lancer des pointes par jalousie, parce qu'il est productif, et qu'il est beaucoup joué. Il adore également certaines choses qui ne sont pas nécessairement bien vues dans le milieu de la musique contemporaine, comme les chaussures et les gants ! La dernière fois que nous étions à Venise, pour la Biennale, il a acheté pour sa femme huit paires de gants ! Huit ! On ne peut rien dire ! Mais il reste que la vie de compositeur sans position sociale fixe n'est pas tellement évidente. Il n'est pas professeur au Conservatoire, donc il se situe dans un cercle parallèle, mais il l'assume très bien. Et comme il lit beaucoup, il a du répondant et ne se laisse pas marcher sur les pieds.

Il communique très facilement. Lorsqu'on travaille avec Pascal, on se rend compte que les choses qui lui tiennent à cœur se situent sur les plans du phrasé et de la projection. Par contre, pour ce qui est du détail, il fait confiance à l'interprète, et il aime être surpris parce qu'on lui propose. Il sera heureux si deux interprètes jouent la même pièce très différemment. C'est très intéressant comme attitude. Tous ces compositeurs-là ont leur musique dans la tête, et les instrumentistes – avec leur bagage, la musique qu'ils font par ailleurs – habitent un peu ces pièces qui sont sur le papier ; qui

FIGURE 1 Liste des 25 œuvres de Dusapin jouées par Accroche Note, avec les créations par Accroche Note indiquées par des astérisques et les commandes de l'ensemble. Courtoisie d'Armand Angster.

<i>If</i> , clarinette (année de création : 1984, durée : 5')
<i>Itou</i> , clarinette basse (1985, 7')* commande Accroche Note
<i>To God</i> , voix, clarinette (1987, 6')*
<i>Il-li-ko</i> , voix (1987, 5', 8' ou 12' : trois versions)*
<i>Mimi</i> , 2 voix, hautbois, clarinette basse, trombone (1987, 7')*
<i>For O.</i> , 2 voix, 2 clarinettes basses (1989, 8')*
<i>Indeed</i> , trombone (1988, 12')*
<i>Laps</i> , clarinette, contrebasse (ou violoncelle) (1988, 9')*
<i>Anacoluthe</i> , voix, clarinette contrebasse, contrebasse (1988, 8')*
<i>In & Out</i> , contrebasse (1989, 10')*
<i>So Full of Shapes is Fancy</i> , voix, clarinette basse (1990, 7')
<i>Invece</i> , violoncelle (1992, 7')
<i>Canto</i> , voix, clarinette, violoncelle (1994, 8')*
<i>Immer</i> , violoncelle (1997, 12')*
<i>Two Walking</i> , 2 voix (1997, 10')* commande Accroche Note
<i>Ipsa</i> , clarinette (1997, 13')* commande Accroche Note
<i>Ohé</i> , clarinette et violoncelle (1997, 10')*
<i>Trio Rombach</i> , clarinette, violoncelle et piano (1997, 22')*
Étude n° 2, « Igra », piano (2000, 5')
<i>Memory</i> , orgue (2008, 13')
<i>Ictus</i> , clarinette basse (2010, 13')* commande Accroche Note
<i>Now the Fields...</i> version pour soprano, clarinette et violoncelle (2010, 6' ; extrait de l'opéra <i>Roméo & Juliette</i>) commande Accroche Note
<i>Wolken</i> , voix et piano (2014, 12')* commande Accroche Note
<i>By the Way</i> , clarinette et piano (2014, 10')* commande Accroche Note
<i>Beckett's Bones</i> , soprano, clarinette, piano (2016, 17')* commande Accroche Note et Biennale de Venise

ne sont pas encore sons, qui ne sont que diagrammes, qu'idées. Ils se doivent de l'habiter, de l'interpréter. C'est pour cette raison que le lien entre le compositeur et l'interprète est important. Qu'il y ait de l'estime, que l'on comprenne ce que le compositeur voulait, en répé-

tant avec lui, en travaillant avec lui. Ce fait de connaître bien les instruments et les instrumentistes l'a intéressé, dans son écriture, au niveau humain. Il y a complicité ; il faut qu'il y ait complicité.

Julie-Anne Derome (Entretien mené le 4 octobre 2018)
Trio Rombach

En 1998, le trio Fibonacci souhaitait faire revivre la formation de trio à clavier, et c'était une époque où nous cherchions à élargir ce répertoire en allant, notamment, vers les grands noms des compositeurs européens. Pascal Dusapin était sorti du lot, et nous avons décidé de jouer son *Trio Rombach*²⁴, pièce dont la virtuosité m'avait attirée. Nous avons énormément travaillé et joué le *Trio*, et nous l'exportions aussi en tournée : au Japon, en Chine, en Amérique latine (au Brésil et en Argentine), et un peu partout en Europe. En 2002, lorsque nous avons rencontré Pascal Dusapin pour la première fois au Domaine Forget [pour travailler le *Trio*], nous jouions donc celui-ci depuis un moment déjà, et c'est entre autres pour cette raison que Denys Bouliane nous y avait invités²⁵.

Pascal avait été particulièrement heureux de l'interprétation, du travail que nous en avons fait. Le *Trio Rombach* présente un vocabulaire détaillé, et chaque note demande une nuance et une articulation différente. C'est une musique dont l'écriture, si elle est respectée,

24. *Trio Rombach* (1997) pour piano, violon ou clarinette et violoncelle. Commande de l'Académie Maurice Ravel à Saint-Jean-de-Luz. Création de la version avec violon en 1997, à l'Académie Maurice Ravel par Alain Planès (piano), Éric Cranford (violon) et Emmanuel Bleuze (violoncelle); et création de la version avec clarinette en 1998 à Strasbourg au festival Musica par Michèle Renoul (piano), Armand Angster (clarinette) et Gregory Johns (violoncelle). À propos de la genèse de la version pour clarinette, voir le témoignage d'Armand Angster dans cette enquête. Pour ses débuts à la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), le Trio Fibonacci a choisi de jouer, entre autres, le *Trio Rombach*. Concert à la salle Pierre-Mercure, le 11 octobre 2003. Gabriel Prynne (violoncelle), André Ristic (piano) et Julie-Anne Derome (violon).

25. Denys Bouliane était alors responsable des Rencontres de musique nouvelle au Domaine Forget.

parle d'elle-même. Dans ces années-là, nous étions complètement obsédés par une volonté de suivre toutes les indications du compositeur et, sans fausse modestie, nous lui avons joué le *Trio* à la hauteur de ce qu'il avait composé. En fait, il ne nous a pas beaucoup parlé d'interprétation, et je me rappelle qu'il était fascinant d'entendre les réflexions de Pascal à propos de la musique en général ; il connaissait une panoplie de musiques différentes et savait établir des liens surprenants entre elles. Selon mon expérience, Pascal n'est d'ailleurs pas le genre à harceler l'interprète avec les détails. J'ai remarqué une flexibilité chez lui ; il donne une liberté à l'interprète, et on va au-delà de ce qu'il a écrit. Donc, quelque part, une certaine interprétation – peut-être même une signature – de l'instrumentiste est recherchée. On sent l'humaniste derrière le compositeur, et il établit un lien de confiance et de respect avec l'interprète ; il a un amour de celui-ci.

J'ai également perçu une vulnérabilité émotionnelle sur le plan musical chez Dusapin ; la mise à nu des sentiments est quelque chose qui est *permis*. Cet aspect m'a plu, et je me suis toujours sentie proche de cette franchise intuitive – même si l'œuvre était exigeante techniquement, la vulnérabilité à fleur de peau qui était apparente pour moi, dans l'interprétation, m'émouvait vivement. En général, le public ressent le lyrisme, même à travers l'écriture virtuose. Par exemple, il y a un passage du *Trio* tout dans les aiguës qui présente cette vulnérabilité, ce lyrisme dénudé. Je me souviens que Pascal avait dit à Ian Pace²⁶ qu'il avait été touché

26. Ian Pace est un pianiste, musicologue et écrivain anglais qui a créé plusieurs œuvres pour piano de Dusapin : Études n° 4-7 et *À quia* pour piano et orchestre. <http://ianpace.com/> (consulté le 5 octobre 2018).

par mon jeu dans cette section, et j'en étais immensément heureuse parce que, moi aussi, j'aimais ce passage tout particulièrement. Chez Dusapin, il n'y a pas de déni émotif : l'émotion et la vulnérabilité sont permises.

In nomine

En 2014, j'avais demandé à Pascal une lettre de recommandation pour un poste à San Diego, et il avait écrit :

Un jour, Julie-Anne s'est intéressée à *In nomine*²⁷, et elle s'est proposée d'en établir une version pour violon. Je n'ai pas l'habitude d'adapter mes propres pièces pour un autre instrument, mais j'étais si en confiance avec elle que je l'ai laissée faire. Les solutions qu'elle a trouvées ont été si pertinentes que j'ai publié sa version²⁸.

Encore une fois, il donne cette liberté et il fait confiance à l'interprète. J'avais été enthousiasmée qu'il accepte ma requête, car sa musique me motivait considérablement. Je serais d'ailleurs heureuse de la reprendre, de continuer de travailler son esthétique pour l'explorer encore plus, voir jusqu'où elle nous mène. Comme un classique, l'œuvre passe à travers le temps. Probablement à cause de cette puissance émotionnelle de l'écriture, les pièces de Dusapin ne font pas partie de ces musiques éphémères, et lui fait partie des compositeurs qui réussissent à rester intemporels, à ne pas se démoder. Il a une authenticité qui fait en sorte que ses œuvres perdurent.

27. *In nomine* (2000) pour alto. Commande du Festival du Périgord Noir. Création le 10 août 2000, au Festival du Périgord Noir.

28. Plus tard, Julie-Anne s'est mise à l'alto, et a joué la version originale de *In nomine* lors de son tout premier récital d'alto, le 13 avril 2012 (série de concerts organisés au cours de la résidence de Maxime McKinley à la Chapelle historique du Bon-Pasteur, à Montréal).

Dans la musique de Dusapin se trouve entre autres toute une facette hautement physique – presque athlétique, dirais-je – qui demande une fusion *quasi* spirituelle entre le corps et l'esprit. Je crois que là réside sa réussite, et c'est pour cette raison qu'il arrive à avoir une belle relation avec les interprètes. L'écriture de Dusapin, qui se veut remarquablement idiomatique pour les instruments, fait d'*In nomine* une œuvre à la fois exigeante et qui fonctionne franchement bien. Il y a donc un plaisir, une satisfaction. Cette « physicalité » est d'une importance primordiale, et elle provient justement de ce côté humain – on sent la fusion entre l'homme et le compositeur, entre l'humain et l'artiste. Parmi toutes les œuvres présentes dans le paysage contemporain actuel, la musique de Dusapin est de celles qui m'interpellent intensément.

Julien Bilodeau (Texte écrit par Julien Bilodeau, reçu par courriel le 16 septembre 2018²⁹)

La leçon

Le problème de la composition, c'est le problème de la création. Il y a, bien entendu, des milliers d'enjeux spécifiques à la composition musicale, mais il n'y a qu'une seule et même nécessité ressentie pour la faire exister. De même, je n'ai retenu qu'une seule leçon, la première, des quelque dix séminaires que Pascal Dusapin a donnés à l'été 2002, dans le cadre du stage de musique nouvelle du Domaine Forget organisé par Denys Boulhane et le Nouvel Ensemble Moderne.

Au tableau, il trace un cadre : c'est l'espace de création. Le premier geste est facile ; devant la virginité du

29. Mise à part celle-ci, toutes les notes de bas de pages qui suivent sont de Julien Bilodeau.

plan, la liberté est totale. Elle peut s'abandonner facilement à n'importe quoi et surtout à l'envie du moment. Alors, l'espace vide de ce plan de création nous semble comme la promesse d'une expression pure : « Une forme est d'abord une intuition³⁰. » Il tend donc la craie à un stagiaire et l'invite à poser un premier geste. Notre cadre est maintenant investi d'un triangle isocèle situé plutôt dans le coin supérieur gauche. Du vide à cette forme fortuite, l'écart est immense ! Déjà, nos imaginations s'emballent sur ce que Pascal nomme, après Deleuze, les *percepts* et les *affects*, qui cherchent à se composer dans notre cadre. Nous réalisons alors que notre désir est de faire de cette œuvre en chantier un être de sensation.

La craie est donc tendue à un second stagiaire. Ici, le geste se dévoile aussi avec une certaine facilité parce qu'il est dans un rapport simple, le plus simple possible en fait, celui de la dualité. Mais le geste est aussi un peu hésitant parce que la mise au monde d'un rapport ou d'une relation est soutenue par une intention : je veux créer une dissonance, ou alors une consonance ou même masquer la dualité en fusionnant mon second geste au premier, et ainsi de suite. Ainsi, pour la première fois, le geste fait apparaître un espace volontaire et intentionnel, un espace de pouvoir et de vouloir. Après quelques secondes d'hésitation donc, ce sera une ligne en serpentif dans la région inférieure droite de notre cadre.

Posés là, sur cet espace de création, deux gestes qui entrent en dialogue dans l'esprit de tous : autant de dialogues que de stagiaires ! Cet instant est un point de jonction entre l'œuvre et nous. À partir de maintenant,

30. Dusapin, 2009, p. 37.

toute autre intervention projettera l'intention, le pouvoir, dans « un monde de racines et de rhizomes souterrains qui, sans cesse, communiquent clandestinement, échangeant lignes, points, masses, volumes, flux et reflux [...]. Toutes ces multitudes correspondent sous la surface comme un vaste réseau vivant et *subreptice*³¹ ».

Et devant l'imminence d'une troisième intervention sur notre espace de création, le vertige nous a pris. Assurément, le prochain geste fera exploser le sens dans toutes les directions, il y aura une perte de contrôle, car ce geste ne pourra jamais porter et produire que ma seule intention. Il me faut accepter des conséquences que je ne peux pas anticiper ; je serai transformé par l'effet de l'œuvre transformée par mon geste et ainsi de suite... à l'infini ?

Je n'ai pas souvenir de ce qui a été tracé dans le cadre par le troisième stagiaire, mais ma mémoire est vive quant à la minute d'hésitation qui l'a fait se tenir droit et immobile avant de se commettre. Aussi nous révéla-t-elle tout le problème de la création : elle est un devenir de transformations et d'échanges jusqu'à ce qu'elle puisse « se tenir toute seule³² ». Voilà pourquoi apprendre est « devenir un autre », voilà pourquoi la création ne « prouve rien ». Si l'artiste, même à sa propre stupéfaction, sait à quel moment son œuvre se « tient debout toute seule », il ne saurait dire exactement comment une chose si extraordinaire est seulement possible. Et alors que la leçon se terminait, moi, je naissais à la création pour toujours.

31. *Ibid.*, p. 78.

32. Deleuze et Guattari, 1991, p. 155, cité in Dusapin, 2009, p. 70.

BIBLIOGRAPHIE

- s.a. (2010), « Creative moves », *Opera Canada*, Winter, p. 22-26.
- DECHAMBRE, Valentine (dir.) (2012), *Pascal Dusapin. Flux, trace, temps, inconscient : entretiens sur la musique et la psychanalyse*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut.
- DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit.
- DUSAPIN, Pascal (2009), *Une musique en train de se faire*, Paris, Seuil.
- DUSAPIN, Pascal, et MCKINLEY, Maxime (2017), *Imaginer la composition musicale : correspondance et entretiens (2010-2016)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

ADRESSES URL

- « Pascal Dusapin », in *Base de documentation sur la musique contemporaine. Ressources.ircam*, <http://brahms.ircam.fr/pascal-dusapin> (consulté le 12 novembre 2018).
- « Pascal Dusapin », in *Durand, Salabert, Eschig*. Éditions Salabert (décembre 2006), rédaction : Frank Langlois, <https://www.durand-salabert-eschig.com/fr-FR/Composers/D/Dusapin-Pascal.aspx> (consulté le 28 février 2019).



Pascal Dusapin, esquisse pour *Mille Plateaux*, 2014. Encre sur papier, 27 × 29 cm.