

Márta Grabócz

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



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

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

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

1. Écrits de Pascal Dusapin concernant la forme en musique

1.1 Sur la forme en général

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.4 Forme et sens : errance

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

1.5 Forme et temps (blocs de durées)

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

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

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

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

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

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

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

ce qui traverse. Composer, *c'est inventer des chemins de traverse, des éloignements, des distances*. C'est comme fuir et s'enfuir toujours⁹ ».

1.7 Forme : concept ou « bords »

« Composer, c'est former. Mais comment ça se forme une forme ? Comment former une forme ? Former quoi ? Créer une musique, composer, c'est composer une forme. Former, c'est inventer des bords. Mais il ne faut pas se méprendre sur le sens du mot "forme". La forme, c'est d'abord un concept. C'est la structure temporelle d'une œuvre. L'histoire de la musique est garnie de mots comme symphonie, sonate, cantate, oratorio, opéra, rondo, fugue, passacaille, etc. En vérité, ce sont des genres mais tous supposent l'idée d'une forme spécifique¹⁰ ».

2. Écrits sur l'expression et l'émotion

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

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

« On m'a demandé quel était le thème de ces études. [...] J'ai senti le besoin de dire *qu'en effet le projet de ces études, c'est la tristesse*. Ce sont des études de tristesse. *Le vrai projet formel, c'est de produire la tristesse*. Et pour que ce sentiment puisse s'imposer, il s'exprime par différents états, de la fatigue jusqu'au tumulte le plus insensé, en passant par divers états intermédiaires. Évidemment, vous imaginez l'effet que cela a pu produire ! Les gens ont trouvé ça 'intéressant'. C'est un des paradoxes de notre époque, comme on ne peut pas dire c'est beau ou ce n'est pas beau, ou quand on ne sait pas quoi penser, on dit : c'est intéressant. Personne ne m'a cru, j'étais subjugué et amusé parce que personne ne voulait l'entendre. [...] *je pense que ma musique traduit quelque chose qui a à voir avec l'expression*. Cela relève d'une prise de position théorique, à tel point que cela peut gêner les plus purs et durs de la musique contemporaine. [...] je suis intéressé par une expression expressive : j'essaye de parler, je veux que ça parle¹¹ ».

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

« C'est plus une théorie de l'énigmatique que de l'hétéroclite. Je dirais que le projet qui est derrière est toujours formel, mais il est surtout humoral. Ce qui m'intéresse profondément, c'est l'humeur, c'est la théorie des affects¹² ».

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

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

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

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

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

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

2.4 Forme, temps, émotions nouvelles, environnements psychologiques opposés

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

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

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

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

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

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

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

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

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

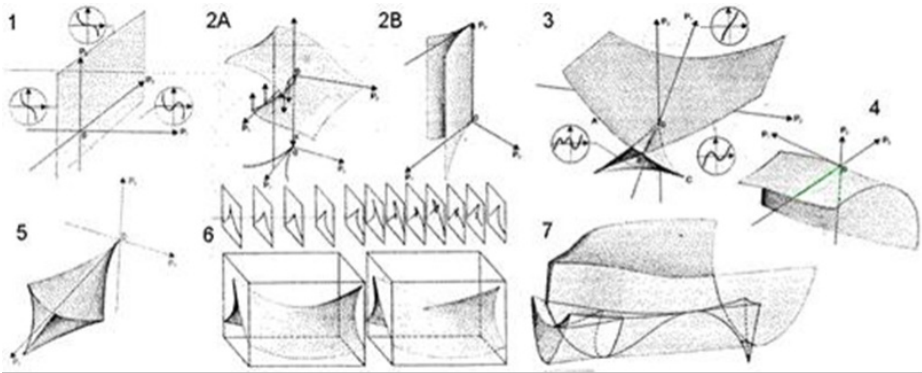


FIG. 1 : Les sept types de catastrophes élémentaires d'après Ivar Ekeland.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25. Originellement publié en 2012.

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

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

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

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

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

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

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

4/ elle est construite sur deux échelles mélodiques.

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

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

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

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

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

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

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

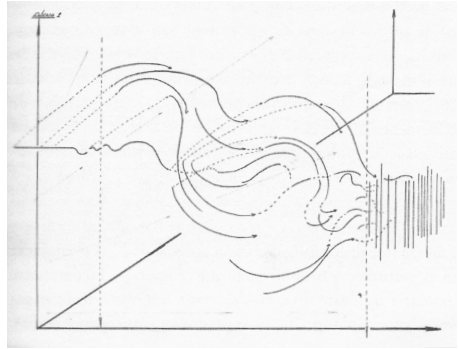


FIG. 2 : Esquisse visuelle de la 2^e pièce des solos, *Extenso*, offerte par P. Dusapin (*Une musique en train de se faire*, 2009, p. 49).

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

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

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

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

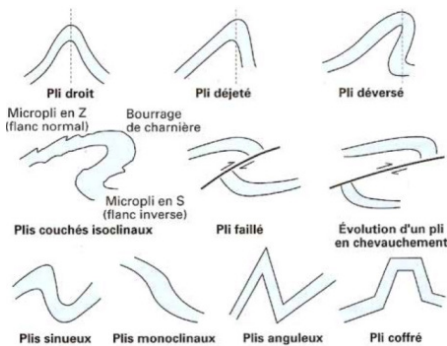


FIG. 3 : Plis [https://www.pairform.fr/doc/web, consulté en avril 2022].

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

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

PLI, substantif masculin

– Double épaisseur obtenue en rabattant sur elle-même une matière souple (étoffe, papier, etc.). Plis d'une carte routière, d'un dépliant, d'un éventail; pli propre, régulier (v. pliage ...)

– Ondulation, mouvement sinueux que présente un tissu flottant ou trop ample. Pli(s) d'une draperie, d'une tenture ; plis d'une tunique, d'un voile. (...)

En particulier : Mouvement disgracieux que fait un tissu mal ajusté, mal disposé. Faux pli, mauvais pli. (...)

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

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

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

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

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

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

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

33. Consulté le 01/03/2022.

34. BSTD : *Brightness Standard Deviation*.

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

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

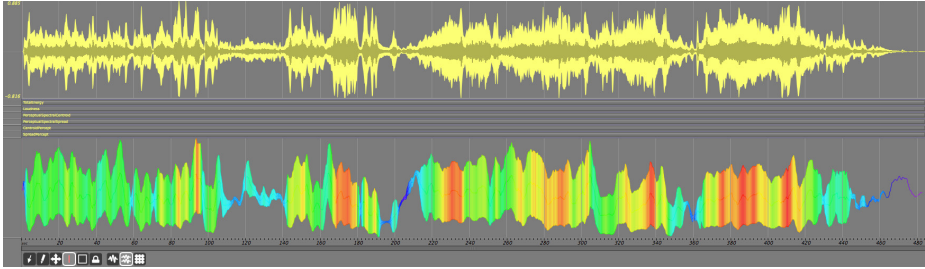


FIG. 4 : Analyse par descripteur audio BSTD de la pièce *Go* (durée : 8'04" –d'après la version enregistrée du CD Naïve (voir la note 24).

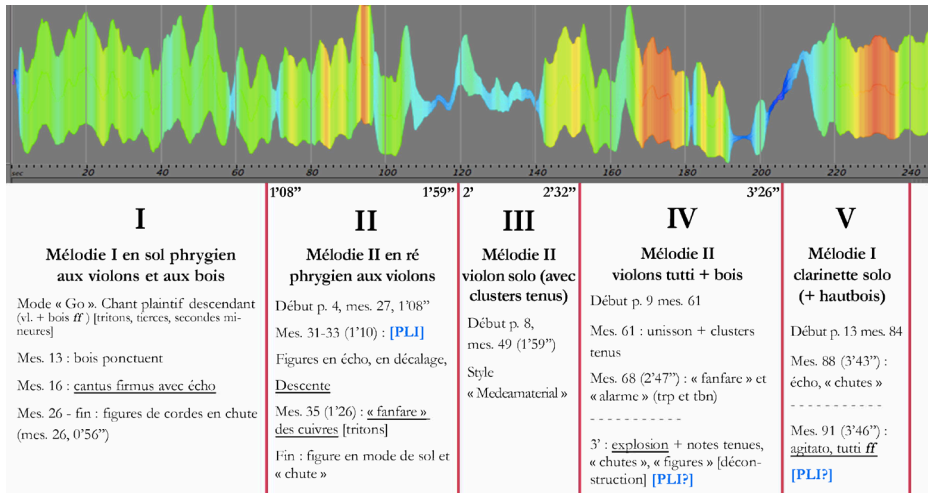


FIG. 5 : Première partie de *Go* (schéma réalisé avec le descripteur DBTS, accompagné d'analyse musicale).

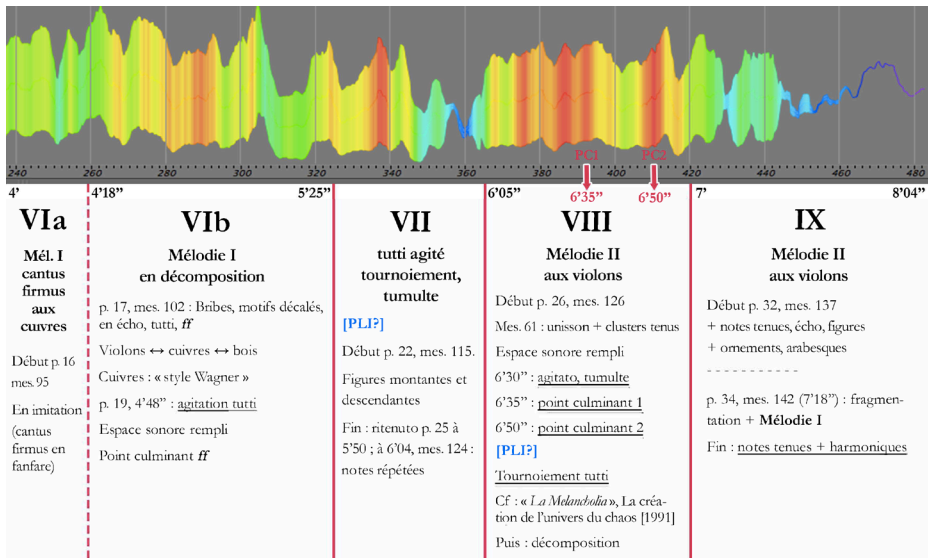


FIG. 6 : Deuxième partie de *Go* (avec descripteur DBTS, accompagné d'analyse musicale).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ex. 3 shows a musical score for strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) from measures 15 to 20. The score is written in a complex, multi-measure format with various time signatures: 2/4, 1/16, 3/4, 7/8, 4/4, 5/16, 5/8, and 2/4. The dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). The score includes various performance instructions such as *s. pont.* (sul ponticello), *pos. norm.* (normal position), *arco* (arco), and *pizz.* (pizzicato). The notation is dense, with many notes and rests, and includes a double bar line in the middle of the section.

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

Ex. 4 shows a musical score for strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) from measures 24 to 27. The score is written in a complex, multi-measure format with various time signatures: 2/4, 7/16, 1/8, 4/4, 7/16, 3/4, and 4/4. The dynamics range from *p* (piano) to *pp* (pianissimo). The score includes various performance instructions such as *s. pont.* (sul ponticello), *pos. norm.* (normal position), *arco* (arco), and *div.* (divisi). The notation is dense, with many notes and rests, and includes a double bar line in the middle of the section.

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

28

Fl.

Hrn.

Cl.

Bsn.

Tpt.

Tbn.

Vln.

Vla.

Vcl.

Cb.

E. A. S. 19000 p

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

Conclusion

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

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

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

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

Titre de l'article – Article Title

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

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

Résumé – Abstract

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

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

Auteur – Author

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

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

Mots clés – Keywords

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