

Pascal Dusapin, l'intonation ou le secret [Jacques Amblard]

Autor(en): **Denut, Eric**

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 80

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Jacques Amblard : **Pascal Dusapin, l'intonation ou le secret**
Editions Musica Falsa, Paris, 2002 (390 p.). Bibliographie, glossaire, index.

UN SECRET DÉVOILÉ (L'INTONATIONNISME DE PASCAL DUSAPIN)

Dans le répertoire lyrique attaché traditionnellement à la notion de « chant occidental » (opéras classique et romantique, Lieder, etc.), le régime de production de la parole chantée se différencie de celui de la parole parlée par l'importance qu'il concède à l'homogénéité du timbre (absence de souffle et de bruits parasites susceptibles de trahir un affect, réduction des hauteurs à quelques paliers), et ce indépendamment des changements de hauteur et de voyelle. La qualité du son obtenu a certainement entraîné l'envie de le « contempler » le plus longtemps possible, provoquant un ralentissement considérable du débit vocal. Ainsi stylisée et réduite à véhiculer un contenu minimum, la vocalité du « chant occidental » a été l'objet d'une remise en cause radicale par des compositeurs comme Moussorgski et Janaček qui, dans leur production lyrique (ainsi qu'instrumentale chez Janaček, par extrapolation), cherchent à transcrire « avec les moyens du bord » la prosodie de la langue parlée. À certains égards, les œuvres instrumentales de Varèse pourraient être associées à cette recherche de subversion de la « mélodie du chant » par les pouvoirs expressifs de la « mélodie de la parole » (mais aussi Ravel par exemple dans le « Blues » de sa *Sonate pour violon et piano* de 1927 ou Stravinsky dans ses *Symphonies d'instruments à vent*). À cette courte liste de compositeurs « intonationnistes », selon la terminologie proposée par Jacques Amblard et par laquelle il définit des musiciens « qui ont placé sciemment la traduction de la parole en musique au centre de leur langage¹ », il faut ajouter le nom de Pascal Dusapin. Dans le cas de Dusapin comme dans celui de ses « prédécesseurs », la volonté d'atteindre une « vocalité brute² » qui soit non seulement celle de la parole, mais, au-delà, celle de l'affect qui l'habite, procède d'une mise à distance d'une écriture abstraite (procédures post-beethoviniennes de la musique germanique chez Moussorgski et Janaček, indifférence volontairement « inculte » aux lois post-sérielles de la structuration musicale chez Dusapin) au profit d'une esthétique « naturaliste ». L'enjeu pourrait se décrire comme la recherche des conditions d'une nouvelle oralité (via le passage par des procédures issues de la tradition orale : l'intonationnisme donc, mais aussi la forme

improvisée), voire d'une nouvelle popularité – cette dernière étant, dans le cas de Pascal Dusapin en France, remarquablement élevée pour un compositeur contemporain de musique savante.

Exploration de la généalogie stylistique de l'intonationnisme (et de ses fondements épistémologiques, au carrefour de la linguistique et de la musicologie traditionnelle, qui ignore généralement la « musique de la voix parlée »), mise en exergue du contexte historique et de l'enjeu de la production dusapienne : si le travail de Jacques Amblard s'était limité à ces éléments, il aurait déjà eu le mérite de clarifier la position d'une écriture dans la cartographie de la musique contemporaine, trop souvent ignorée par les musicologues et leurs éditeurs. Mais l'objet principal de cet essai (tiré d'une thèse de doctorat) va bien au-delà : sa double ambition est de définir les caractéristiques du « style intonationniste », puis de repérer ces dernières avec précision, « le nez dans les partitions », dans les différentes périodes de la production de Dusapin. Afin de satisfaire le premier de ces objectifs, l'auteur doit se livrer au délicat relevé des « critères intonationnistes », c'est-à-dire des éléments qui, lorsqu'ils sont employés dans une composition musicale, dénotent leur origine « parlée ». Ces critères se distinguent comme particulièrement « émergents » lorsqu'ils sont mobilisés à l'instrument, puisqu'ils convoquent alors de manière d'autant plus saisissante l'univers de la « vocalité parlée ». La difficulté de l'entreprise, liée à l'absence d'études musicologiques fiables sur le sujet, offre à Jacques Amblard l'occasion de créer de toutes pièces un certain nombre de catégories analytiques, faisant preuve à cette occasion de l'imagination indispensable à la réussite d'un travail de pionnier. Sa méthode, certes plus empirique que les analyses phonétiques appliquées à la musicologie³, qui comparent les sonagrammes de l'intonation parlée à leur « mise en musique » dans le cadre d'un récitatif par exemple, n'en est que plus productive en concepts, car son « pragmatisme de musicien » (Jacques Amblard est titulaire d'un premier prix d'écriture du C.N.S.M.D. de Paris et de l'agrégation de musique) lui permet de fédérer dans une même catégorie d'écriture des

phénomènes que des outils technologiques de mesure n'évalueraient pas comme équivalents, mais que la perception reçoit comme tels. C'est ainsi qu'on pourra désormais distinguer dans un répertoire des critères d'intonationnisme « mélodique » (comme, pour citer les plus fréquents dans le corpus de Dusapin, « AR » ou ambitus restreint, « MR » ou modalité restreinte, le plus souvent dans le cadre d'un « tétracorde Go » ou succession définie d'intervalles, « Mrirhiz » ou modalité restreinte par progression improvisée à structure rhizomorphe, « mint » ou emploi de micro-intervalles, « vmj » ou variation rapide du mode de jeu, « vccr » ou variation de la caisse de résonance de façon continue) et des critères d'intonationnisme « rythmique » (décrits selon un code moins « illustratif » cette fois : « A » ou notes répétées, « B » ou répétition d'une montée et d'une descente en dents-de-scie, « C » ou notes répétées avec ornements, « D » ou flatterzunge/trémolo). Notons que ces critères forment un système, en ce qu'ils correspondent d'un ensemble à l'autre (« AR » est impliqué par « A », « MR » par « B », etc.), et se révèlent même « dériver » les uns les autres au sens mathématique du terme (le glissando est, en qualité de « pente », une dérivée de « mint » – voir plus haut –, mais peut être à son tour dérivé, et donne alors « C », la « pente de la pente », ce que Jacques Amblard appelle le « geste vocal⁴ » ou, plus métaphoriquement, la « volonté vocale⁵ »). Au final, l'auteur s'attache à mettre en lumière les avantages d'une posture de « musicien barbare⁶ » de la part de Dusapin, d'un retour archaïque à l'union présocratique entre le parlé et le chanté dans le cadre notamment de la musique instrumentale, aux antipodes de l'esthétique négative de l'avant-garde : « le déterminisme du matériau atonal de Dusapin progresse dans le sens inverse du matériau atonal équivalent dans la musique du XX^e siècle : il est 'oui' quand le matériau atonal était autrefois 'non', il recèle un geste et une théâtralité délibérés, assumés dès le départ, et non plus subis, quand la perception d'un geste dans la musique sérieuse, ou d'une théâtralité dans la musique spectrale, n'étaient que parasite, à l'arrivée⁷. » Cela ne reflète à notre sens qu'une partie de la réalité, car on pourrait tout aussi bien mettre l'accent sur « les défauts

de ces qualités⁸ ». La simple énumération des stylèmes intonationnistes permet en effet de mettre le doigt sur les limites importantes qui découlent de l'adoption de cette stylistique pour la composition musicale : suivre pas à pas Jacques Amblard dans sa recherche de critères, puis d'exemplification de ces derniers, pour confirmer son hypothèse d'un intonationnisme « dusapin », consiste également à lever le voile sur les énormes restrictions (notamment en termes de contraste formel, de dramaturgie inhérente au musical) qu'impose le passage de la « musicalité » propre au langage parlé dans le monde de la composition, restrictions que nous n'avions pu jusqu'à présent que « soupçonner » dans notre écoute personnelle de l'œuvre de Dusapin et que cet essai permet d'analyser : lignes conjointes, souvent de manière « absolue⁹ » dans les innombrables glissandi, prédominance de certains intervalles (« poncifs intonatifs¹⁰ »), combinatoire restreinte de modes différents (prédominance du modèle tétratonique dans la langue parlée), absence de « modulations » (une des principales sources de l'expression musicale traditionnelle) au profit de « détonnages » (passages abrupts d'un registre à un autre), formes consistant exclusivement en la juxtaposition de « gestes vocaux¹¹ » (plus qu'en leur « articulation », comme semble le promettre Jacques Amblard dans un chapitre¹² dans lequel, curieusement, il démontre au contraire l'absence d'articulation), concentration sur certains instruments (violoncelle, trombone), dont les registres et les mécaniques se prêtent au mimétisme de la voix humaine parlée. Ne s'occuper ni de « la hau-

teur relative de la ligne¹³ », ni de « la hauteur exacte de la note¹⁴ », ni de la « technique orchestrale¹⁵ », et ce au nom d'un raffinement particulier des « gestes vocaux », d'une théâtralité et d'une lisibilité de la forme, ne sont pas à notre sens des minces pertes pour l'intérêt d'une composition musicale.

Ce « rééquilibrage » esthétique ne saurait cependant retirer à Dusapin le bénéfice d'une présence singulière dans le paysage contemporain de la composition. La figure de Xenakis, à laquelle on peut sans doute rattacher le « modèle de la théâtralité » actif dans sa musique instrumentale, ne peut expliquer à lui seul le tour de force d'une exploration du « modèle de la prosodie », de surcroît dans le cadre contextuel, comme Jacques Amblard le rappelle, du « culte de la consonne¹⁶ » depuis les années 1960, en d'autres termes dans une époque où l'intérêt se concentre exclusivement sur l'expressivité de la « percussion consonantique » (aussi bien dans la musique vocale qu'instrumentale). La sensibilité du compositeur, dès ses premières pièces, au potentiel expressif de « l'intonation vocalique », doit également se lire comme « l'écho¹⁷ » d'une quête d'universalité¹⁸ et d'un humanisme qui honorent la musique de notre temps. On pourrait associer au compliment cet excellent essai, écrit avec la clarté « pédagogique » et la précision de plume habituelles chez son auteur, et qui, espérons-le, suggérera la rédaction d'études complémentaires aussi rigoureuses et inspirées. Sans vouloir faire désormais de l'intonationnisme le secret du monde le mieux partagé, on imagine à titre d'exemple l'intérêt d'une application des catégo-

ries « amblardiennes » à l'analyse des grandes pièces orchestrales de Mark-Anthony Turnage (très inspiré par le style ouvertement intonationniste du jazz « jungle »). *Eric Denut*

1. J. Amblard, *Pascal Dusapin : l'intonation ou le secret*, p. 316. Toutes les citations de J. Amblard se rapportent à cet ouvrage.
2. *Ibid.*, p.159.
3. Comme celles de Christiane Weissenbacher-Spieth : « Phonétique et analyse musicale », in *Méthodes nouvelles, musiques nouvelles*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, pp.157-169.
4. J. Amblard, p. 232.
5. *Idem*.
6. J. Amblard, p. 320.
7. *Idem*.
8. J. Amblard parle d'ailleurs p.224 de l'intérêt « ambigu » de l'esthétique intonationniste. Plus loin, il précise : « La précision fidèle de 'l'écho' de l'intonation dans la musique est le seul – mais puissant – gage de l'intérêt de l'œuvre. (...) Le 'mérite' d'un intonationnisme précis reste (...) dans le décalage entre code oral et restitution *instrumentale*. L'art gagne à humaniser la 'matière inerte' (...). Sa valeur semble proportionnelle à la distance initiale entre matériau d'une part, phénomène humain d'autre part, qu'il parvient finalement à rapprocher. » (p. 251)
9. J. Amblard, p. 105.
10. J. Amblard, p. 359.
11. J. Amblard, p. 232.
12. Page .233 à 237.
13. *Idem*.
14. *Idem*.
15. J. Amblard, p. 247.
16. Cf. J. Amblard, p. 167.
17. Pour reprendre le terme que Jacques Amblard assigne à l'esthétique de Dusapin dans la quatrième partie de son essai.
18. J. Amblard écrit à ce propos, p. 224 : « [L'esthétique intonationniste] n'existe pas sans son modèle, comme la musique 'pure' semble pouvoir le faire, mais l'universalité du modèle, en l'occurrence, est le garant de celle de sa copie, qui en trouve ainsi un intérêt relatif à une époque où l'universalité de la musique contemporaine semble mise en question. »