



## Pascal Dusapin, Mythe Algorithmique Palimpseste

Olga Garbuz

Château-Gontier, Éditions Aedam Musicae, 2017, 314 p.

Voilà une parution qui double à elle seule le nombre d'ouvrages monographiques consacrés à Pascal Dusapin. Comme l'essai de Jacques Amblard qui le précède d'une quinzaine d'années, cet ouvrage évite une approche du type « l'homme et l'œuvre ». À thèse, ce livre ne saurait l'être davantage puisqu'il est justement issu d'un travail de docteur, ce qui explique autant son sérieux et la remarquable assise de sa base documentaire que l'approche méthodologique parfois systématique et un peu scolaire qui en alourdit à plusieurs reprises le propos, *a fortiori* lorsque l'auteure y insère de longs passages didactiques (le postmodernisme, le collage, la dimension « transversale » de la texture, etc.).

C'est un agrégat de trois thèmes qui détermine la structure du texte. Le principal d'entre eux repose sur le concept, induit par le compositeur lui-même, de palimpseste, défini bien sûr à l'aune de l'ouvrage de référence de Gérard Genette, mais envisagé également à la lumière de la pensée de Deleuze et relié notamment au complexe conceptuel du « pli ». Forte d'un atout majeur qui permet selon elle de dévoiler un « modèle qui sous-tendrait toute l'œuvre » de Dusapin et « relierait l'abondance de strates culturelles, artistiques et scientifiques auxquelles le compositeur se réfère », Olga Garbuz envisage le principe du palimpseste à l'échelle de chaque œuvre mais aussi comme clé du « mille-feuille constitué de l'ensemble de ses partitions ». Dès lors, le terme palimpseste semble se confondre avec le principe bien plus inclusif de l'intertextualité, estompant ainsi les idées corollaires d'effacement partiel, de

recouvrement et donc d'interférence fortuite de plusieurs strates sémantiques rendues dissymétriques par leur statut temporel distinct. Ayant constaté qu'aucun des textes et commentaires du compositeur n'aborde l'aspect technique de sa pratique compositionnelle, l'auteure disqualifie sans autre forme de procès l'analyse « traditionnelle » comme outil pertinent pour comprendre sa musique, si bien que les pistes d'investigation suggérées par le discours du compositeur semblent court-circuiter d'emblée toute évaluation autonome du matériau musical.

Un premier chapitre questionne le concept d'œuvre chez Dusapin. Une fois dessiné l'horizon culturel du compositeur – et notamment son intérêt pour les théories de René Thom et de Benoît Mandelbrot comme pour l'œuvre de Beckett –, les aspects formels de la première période du compositeur (chapitre 2) sont associés, sur la base de trois œuvres composées dans les années 80, aux notions globalisantes de rhizome et de bifurcation, d'ordre et de chaos, de mathématiques fractales, l'influence des théories exposées par Xenakis étant également abordée. Bien que l'auteure ne prenne position ni sur la pertinence de la transposition musicale des modèles scientifiques ni sur une évaluation de la littéralité d'une telle transposition, on pressent qu'on a affaire chez le compositeur à une projection métaphorique bien plus qu'à l'organisation logique d'une grammaire fondée sur des modèles mathématiques. Concernant les références récurrentes à Beckett, l'exemple du *Quatuor à cordes No 5* pourrait passer, à travers la description qui est faite, comme une musique représentative entièrement indexée, de façon aussi linéaire qu'analytique, sur le roman *Mercier et Camier*.

C'est au troisième chapitre, centre névralgique de l'ouvrage, qu'est enfin

percé le mystère jusque-là savamment entretenu du principe unificateur de l'œuvre de Dusapin, qui lui conférerait à la fois sa cohérence, son statut de palimpseste et un sens profond. Après avoir mentionné les conclusions de Jacques Amblard sur la modalité qui traverse toute la musique du compositeur depuis Go, elle montre que ces structures modales sont sous-tendues par le monogramme du compositeur, véritable signature codée par une correspondance notes/lettres qui alimente le matériau à sa source. Plus que cette pratique en elle-même, c'est surtout le fait qu'elle soit généralisée au point de constituer finalement l'ADN d'une production entière qui est singulier. L'idée selon laquelle la « germination » de ce monogramme permettrait de considérer chacune des partitions comme une partie, reliée aux autres par des « réseaux secrets », d'une méta-œuvre est plus contestable dans la mesure où le matériau ainsi engendré perd, par sa prolifération même, sa spécificité pour tendre vers une valeur générique, d'une façon qui peut rappeler le contrepoint chromatique qui devait envahir toute la musique de Denisov à partir des années 70. Plutôt que par un renvoi hâtif à la notion historiquement connotée d'« unification du vertical et de l'horizontal », on pourrait envisager cette spécificité du langage de Dusapin sous l'angle du phénomène d'auto-harmonisation qu'engendrent les échelles à nombre restreint de hauteurs, et dont l'une des conséquences prévisibles est l'hétérophonie élargie qui caractérise souvent la musique du compositeur. Faute d'exemples convaincants, la dimension algorithmique de l'élaboration du matériau n'apparaît pas comme évidente, et sans doute le rapport entre contrôle strict et intuition mériterait-il là encore d'être précisé.



Le développement sur les modèles du rhizome qui « n'a ni début ni fin mais toujours un milieu par lequel il déborde » (Deleuze), du pli/dépliement/repli, ou encore des formes géométriques qui figurent sur les croquis précompositionnels gagnerait à être accompagné d'une discussion sur la réalité phénoménologique des formes ainsi métaphoriquement décrites. Quelque peu roboratif, le passage en revue des opéras (chapitre 4) met en évidence un sens du texte et de la dramaturgie qui fait de la musique scénique du compositeur un domaine particulièrement intéressant. C'est là que se concentre, vu les sujets des opéras, la dimension mythique annoncée dans le sous-titre. On regrettera la fixation sur la grille de lecture de « l'esthétique du palimpseste », tant il est évident que si jamais cette esthétique existe, elle n'est pas une, mais multiple.

Peu substantielle, la conclusion insiste de nouveau sur le rôle privilégié de la note ré (D comme Dusapin ...) et sur le monogramme du compositeur, qui accède même pour l'occasion au statut de « mythe » fondateur de sa musique. Pour peu qu'on fréquente les lieux de concert, le tableau brossé sans nuance d'une musique du début XXI<sup>e</sup> siècle qui serait en train de se transformer en « art du chiffre » de plus en plus impersonnel et mécanisé à cause de la part croissante des logiciels de création musicale laisse perplexe. L'image quasi héroïque d'un Pascal Dusapin qui compterait parmi les derniers compositeurs qui résistent avec une musique laissant s'exprimer leur voix – humaine – frôle la caricature manichéenne.

Pierre Rigaudière

### Quand l'enregistrement change la musique

Alessandro Arbo & Pierre-Emmanuel Lephay (dir.)  
Paris, Éditions Hermann, 2017, 378 p.

L'enregistrement a transformé le monde musical. D'abord, parce que nous n'écoutons plus la musique de la même façon – nous pouvons la diffuser, la répéter et la transporter sans aucune difficulté. Ensuite, parce que nos pratiques musicales ont évolué. L'enregistrement a modifié les manières d'interpréter, de composer, d'improviser, et a ouvert des possibilités dont on ne mesure pas encore toute l'étendue.

Ces questions suscitent l'intérêt du monde académique anglo-saxon depuis une vingtaine d'années, et ont donné lieu à de multiples publications. Dans les pays francophones cependant, le débat demeure relativement jeune. Le volume *Quand l'enregistrement change la musique*, dirigé par Alessandro Arbo et Pierre-Emmanuel Lephay, s'est donné pour but de « mieux cerner les façons dont l'enregistrement a contribué à renouveler trois types d'objets spécifiques : les œuvres, leurs interprétations et les improvisations, c'est-à-dire un échantillon représentatif du monde musical actuel ». Les articles portent aussi bien sur l'histoire et l'usage des technologies d'enregistrement que sur des cas concrets où l'enregistrement a modifié une pratique musicale. Ils montrent également que les questions relatives à la spécificité ontologique des œuvres enregistrées sont loin de faire consensus.

L'originalité de l'ouvrage repose sur une préoccupation commune aux différents textes : les enregistrements musicaux ont-ils un rôle à jouer dans la recherche ? Car l'enregistrement change la musique, ses pratiques, sa réception, mais il change aussi la musicologie, en se révélant être un outil

d'analyse remarquable lorsqu'elle entreprend de réfléchir sur ses propres catégories. Voilà quel est l'intérêt principal du recueil : proposer une réflexion *épistémologique* sur les concepts, centraux en musicologie, qui sont ceux de performance, d'interprétation et d'improvisation.

Pour cela, il fait appel à une remarquable diversité musicale, allant des musiques anciennes et savantes aux musiques électroniques ou improvisées, en passant par le dub et la pop – sans pour autant que le fil conducteur ne s'y trouve noyé. La discussion de l'exemple du *Köln Concert* de Keith Jarrett par plusieurs auteurs du volume l'illustre bien. Il s'agit là d'une performance qui a été enregistrée, transcrite, puis interprétée par d'autres musiciens. L'enregistrement a permis de fixer – sur un support audio puis sur une partition – le concert et a rendu possible sa répétition autant que sa transmission. Initialement pensé comme une improvisation, l'événement est devenu une *œuvre* musicale pérenne. Mais alors, peut-on toujours en parler comme d'une improvisation ? L'enregistrement ne risque-t-il pas d'en perdre la présence et la spontanéité ? Il n'est pas certain que l'on puisse apprécier l'enregistrement de la même façon que l'on aurait apprécié le concert. Qu'est-ce donc que l'enregistrement change à l'improvisation ? Et surtout, que peut-il nous en *dire* ?

L'exemple mobilise et met en question des concepts fondamentaux de la musicologie. Il pose, entre autres, le problème du rapport entre improvisation et composition. Un auditeur non-spécialiste pourrait écouter l'enregistrement en pensant avoir affaire à une œuvre intégralement composée. Mais pour Alessandro Arbo, il commettrait alors une erreur de catégorie. Car l'entendre comme impro-