

# le cycle des sept formes

## par pascal dusapin

Au début des années 1990, je désirais m'échapper des durées toujours associées aux commandes pour orchestre, c'est-à-dire entre 10 et 20 minutes. Comme personne ne me commandait de forme symphonique plus longue, je décidai de prendre mon temps. 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.

### Go (solo n° 1)

Pour 3 flûtes (aussi 1 flûte piccolo), 3 hautbois (aussi 1 cor anglais), 3 clarinettes (aussi 1 clarinette basse), 3 bassons (aussi 1 contrebasson), 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 3 percussionnistes, timbales (paire), 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 dilate au même instant. À la fin, ces deux principes de vitalité contraires se réunissent et fusionnent.

J'ai aimé donner ce titre, *Go*, pour deux raisons. Tout d'abord, parce qu'il indique en anglais une résolution ferme et sans appel – « *on y va !* » (et c'était bien le moins dont j'avais besoin...) –, mais aussi parce qu'il fait référence au célèbre jeu de stratégie chinois dont le but est la constitution de territoires en utilisant un matériel des plus simples. Ce qui est le concept du cycle entier.

### Extenso (solo n° 2)

Pour 3 flûtes (aussi 1 flûte piccolo), 3 hautbois (aussi 1 cor anglais), 3 clarinettes (aussi 1 clarinette basse), 3 bassons (aussi 1 contrebasson), 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 3 percussionnistes, timbales (paire), cordes

Le titre *Extenso* s'amuse avec le mot *extension* et l'expression latine *in extenso* qui signifie « en entier, dans toute son étendue ». Mais ici il s'agit surtout d'*ex-tendre* la forme en prélevant un peu de la substance mélodique de *Go*. Cette matière est dépliée, puis courbée et repliée par fronces successives jusqu'à la totale transformation de ses caractéristiques originnelles. Froncer, c'est plisser en contractant. La fronce est ici associée aux principes de reproduction et d'hybridation.

Pour la composition des autres solos, je retournerai souvent vers *Extenso* afin d'y déraciner quelques fragments et de les replanter *ailleurs*. Mais eu égard à la forme de *Go*, les mouvements topologiques du début d'*Extenso* s'incarnent dans la matière musicale de façon divergente. À l'inverse de ce qui se passe dans *Go*, la note de départ jouée par les violons, à l'unisson encore, va immédiatement choisir de se déployer sur la presque totalité du registre de l'orchestre et réduire progressivement son ambitus en le comprimant. *Extenso* commence par dérouler un espace harmonique constitué par des lignes mélodiques qui s'affaissent graduellement et s'enveloppent en répétant leurs identités premières. Cette matière va doucement se renverser et se courber jusqu'à une position harmonique verticale par blocs

d'accords vers le grave de l'orchestre, puis se transmuter *ailleurs*, jusqu'à la fin, en d'incessants mouvements reptiliens.

Le principe variant est celui du retournement. La forme se retourne. C'est comme un objet en trois dimensions qui, à chaque instant de son inversion, change de sens et d'identité. Ce procédé va devenir presque une *manière* dans le solo n° 4 (*Clam*) et le n° 6 (*Reverso*). À la fin d'*Extenso*, la musique semble frappée d'apnée. C'est une *question sans réponse*.

### **Apex (solo n° 3)**

Pour 3 flûtes (aussi 1 flûte piccolo), 3 hautbois, 3 clarinettes (aussi 1 clarinette basse), 3 bassons (aussi 1 contrebasson), 4 cors, 3 trompettes (aussi 1 trompette piccolo), 3 trombones, timbales (paire), cordes  
Avec *Apex*, le sentiment est tout autre. L'orchestre réfléchit et examine les possibilités d'un autre parcours, en somme d'un nouveau destin. Ce sera la troisième forme, que je nomme *queue d'aronde*, qui est un type de liaison mécanique que connaissent bien les menuisiers. C'est une technique d'assemblage, une façon de faire tenir ensemble sans vis ni clous des tenons de bois. Dans *Apex* (mot latin qui signifie *pointe*, on dit aussi aujourd'hui un apex cardiaque ou sismique), la forme va s'assembler sans les principes qui prévalaient dans *Go* ou *Extenso*.

Peu après qu'*Extenso a retenu sa respiration*, l'orchestre renait sous le nom et la forme d'*Apex*. Au début, l'orchestre apparaît comme engourdi. Il est écrasé, tassé par des masses harmoniques sombres, qui offrent à l'auditeur la sensation de purs volumes de timbres mêlés à la clarté d'accords plus définis. La matière se conforme par ajustages progressifs sur des ligatures nettement tracées. Masses, blocs, volumes, incarnés par des harmonies franches et presque *visibles*, parcourent le devenir de cette partition. Dans *Apex*, il existe un accord dérobé à *Extenso* que l'on retrouvera sous d'autres renversements dans les solos suivants et qui flotte au début de la pièce comme un souvenir. La forme avance pourtant par contractions et spasmes. Oui, ce sont aussi des convulsions, précisément des *apex*. L'orchestre est parfois feuilleté de rythmes incisifs, soudainement obscurci par des agrégats

harmoniques écrasants. La timbale y joue un rôle majeur : elle commence et finit la partition en indiquant discrètement les destinations que doivent prendre les chevillages des figures entre elles. À la fin, tout s'éclaire un peu. L'orchestre se délest de ses sombres turbulences. C'est une décompression. Cette luminance ouvre la porte et la direction du solo suivant.

### **Clam (solo n° 4)**

Pour 4 flûtes (aussi 2 flûtes piccolo), 4 hautbois (aussi 1 cor anglais), 5 clarinettes (aussi 1 petite clarinette, 1 clarinette basse), 4 bassons (aussi 1 contrebasson), 6 cors, 4 trompettes, 4 trombones, 1 tuba, 3 percussionnistes, cordes

Au contraire des trois solos précédents, le titre *Clam* fut trouvé avant que j'écrive la musique. En latin, *clam* veut dire à *l'insu de, en cachette*. La forme d'une chose (ou d'un être vivant) n'est pas uniquement façonnée par des forces périphériques ou externes. Une autre intention vient de l'intérieur, en quelque sorte *du dedans*. Cette intention est le sens qui vient à *l'insu* des processus que l'on croyait fixés préalablement...

Pour cette forme, j'ai procédé par exfoliation ou plus exactement par *cloquage*, qui est un terme utilisé par les peintres. Il signifie la perte d'adhérence localisée entraînant le soulèvement du film de peinture sous la forme d'une cloque ou bulle. Pour le supprimer, il faut gratter toutes les parties qui n'adhèrent plus au support et reboucher avec un enduit avant de repeindre.

Cette observation, aussi incongrue qu'elle puisse paraître, m'a offert certains prétextes techniques de la composition de *Clam*. Au début, la matière musicale se détache de sa surface harmonique telle une bulle. Un tissu d'harmoniques naturelles de cordes, aérien et éthétré, surligné par quelques accents de flûtes, esquisse un espace en suspension sur la sonorité sourde des cors bouchés (ce n'est pas un hasard si ces premières mesures se déploieront plus tard dans mon opéra *Perelà, uomo di fumo* pour exprimer l'immatérialité de mon personnage...).

Cet espace est soumis à différents façonnages et variations comme le décollement et le recouvrement. Plusieurs couches de musique se superposent en luttant pour apparaître et dévoiler un peu de leurs mouvements *du dedans*.

Ce n'est pas un palimpseste : à chaque fois, quelque chose dans l'écriture cloque et éclate. *Clam* se compose de traces et d'empreintes recouvertes puis effacées, par extraction de quelques lambeaux des solos précédents. Ces fragments de mémoire musicale sont empilés puis arasés par des techniques de dissimulation. C'est comme dégauchir une surface déformée pour tenter de faire disparaître les irrégularités de surface. Là aussi, tout se construit *en cachette*. Mais l'analogie s'arrête là. Établir une correspondance de moyens ou de méthodes ne signifie pas que le résultat ressemble à la comparaison employée. *Clam* est loin d'être une surface plane. Bien au contraire, sa musique est hérisée de pics (d'*apex* encore) où la matière se contracte, puis s'*ex-tend* (*Extenso*) en sinuosités pour se tordre et se crisper immédiatement sur elle-même. C'est comme ça que ça avance. Sans franchise-ment avancer.

Dans *Clam*, il y a quelque chose qui désire en finir avec le cycle entier. C'est un repli. À la façon d'un origami qui jamais ne peut se déplier. Mais c'est une illusion encore. L'énergie s'est recroquevillée sur elle-même. Tapie dans l'ombre sonore de la fin de *Clam*, elle attend pour bondir... Elle en aura l'occasion dans *Exeo* qui, opportunément, veut dire en latin *je sors*.

#### **Exeo (solo n°5)**

Pour 3 flûtes (aussi 1 flûte piccolo), 3 hautbois, 3 clarinettes (aussi 1 clarinette basse), 3 bassons (aussi 1 contrebasson), 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, cordes

Une forme musicale croît au travers de canevas aux origines multiples et hétérogènes. La détermination d'une forme de croissance musicale peut donc être abusée par des sentiments contradictoires. Avec *Exeo*, je me suis intéressé à recréer avec des moyens différents et plus de dix ans après le projet formel de *Go*. Mais au lieu de mettre face à face deux énergies antonymes, j'ai choisi de placer dialogiquement deux affects afférents à la perception des

hauteurs harmoniques. Je m'intéressais à la perte ou, plus exactement, à comment traduire la sensation de la perte d'équilibre sonore. Avec *Exeo*, je désirais produire une musique animée par une force tellurique, oscillant entre le stable et l'instable. *Exeo* commence de façon abrupte.

Au plan formel, l'événement est celui d'un repli immédiatement suivi par un brutal dépli. C'est un retroussement. L'orchestre claque *fortissimo* en se rétractant sur les registres aigus et graves, désignant subitement un espace harmonique *creux*, créant du même coup une cavité sonore et les contours d'un nouveau territoire. Par la suite, la musique prendra la forme d'un déferlement, qui est un processus dissipatif de l'énergie, comme les vagues sont des ondes de surface périodiques. C'est par association d'idées que je me suis intéressé à la notion de perte d'équilibre sonore dont je parlais plus haut. Celui qui a éprouvé l'impression de perdre pied dans une vague qui l'écrase saura ce que j'entends par là. *Exeo* procède de même. L'extrême tension du début de la pièce produit paradoxalement une stabilité qui est progressivement rongée *du dedans* par une compression intense. Par afflux continu de nouvelles structures harmoniques, mélodiques et rythmiques, la musique engendre un déséquilibre auditif. Les modes sont gauchis par un jeu de dérivation rythmique et d'interversion mélodique. C'est alors qu'il faut lâcher prise. L'oreille se perd quelques minutes en plongeant au fond du *creux de la vague* pour retrouver plus tard un point d'aplomb. *Exeo* est ainsi tressé par de multiples courbes sonores qui s'entrelacent et s'entortillent avec véhémence. L'orchestre est traité d'un seul bloc. Dans la masse. Avec force.

Il n'y a qu'une seule direction !

Je me suis alors employé à imaginer le solo suivant avec des moyens antinomiques. Jusqu'au point de penser à l'envers...

### **Reverso (solo n° 6)**

Pour 4 flûtes (aussi 1 flûte piccolo), 4 hautbois (aussi 1 cor anglais), 4 clarinettes (aussi 1 clarinette basse), 4 bassons (aussi 1 contrebasson), 6 cors, 4 trompettes, 4 trombones, 1 tuba, 3 percussionnistes, timbales (paire), harpe, cordes

En latin, *reverso* signifie : *retourner en sens contraire*. Depuis longtemps, je m'intéresse à ce que j'appelle les *formes inverses*. Déjà *Extenso* ou mon *Quatuor à cordes n° 4* (1996) examinaient de près cette question. On *regarde* un objet (fût-il sonore...) et on tourne autour. On le déplace un peu, on détourne son point de vision en oblique, on change l'angle de vue. Alors, la perception se modifie toute seule et la forme se transforme. Parce qu'une forme, c'est d'abord ce qui se déforme.

*Reverso* est la seule pièce composée en mouvements enchaînés. Ou plus exactement, en allures. Quatre panneaux de temps articulés et repliables, comme les ailes d'un improbable oiseau. Cette musique fut composée par un incessant recouvrement de l'*après* qui retourne à l'*avant* pour se greffer à nouveau à l'*après*, etc. Par exemple, le début s'*écrivait* alors que je rédigeais la fin, mais pas tout à fait, puisque la fin ne pouvait se décider sans d'abord composer le début et vice versa.

C'est une écriture de l'*après* vers l'*avant* qui revient sans cesse au-devant. Si l'on peut dire de la droite vers la gauche. Ce ne sont pas que des jeux de mots. La forme de *Reverso* s'est déployée par repliages, dépliages et pliages successifs et persistants de la mélodie que l'on entend paisiblement jouée par les cordes au début du deuxième mouvement de la pièce. Cette ligne calme et sombre à la fois est progressivement engloutie par des flux aux vitesses et aux couleurs variées, tous animés de dynamismes singuliers. *Reverso* est le plus long des solos. Il arrive au point cardinal du cycle, là où il est possible d'appréhender les propriétés de son ensemble.

### **Uncut (solo n° 7)**

Pour 3 flûtes (aussi 1 flûte piccolo), 3 hautbois, cor anglais, 3 clarinettes (aussi 1 clarinette basse), 4 bassons (aussi 2 contrebassons), 6 cors, 4 trompettes (aussi 1 trompette piccolo), 3 trombones, trombone basse, tuba, 2 percussions, cordes

Le solo n° 7 porte un titre en anglais difficilement traduisible mais qui sert à toutes sortes d'expressions pour indiquer que rien n'est limité. J'aime ce mot pour sa force de suggestion conceptuelle car il désigne un mouvement plus qu'une résolution.

À ce point, la composition comportait néanmoins un problème (en général, je préfère les questions...). Comment rompre le flux sans donner l'illusion de finir ? Il ne s'agissait pas de finir car rien n'est jamais terminé ni même ne se termine. Et pourtant, *Uncut* va éjecter l'intégralité des sources sur lesquelles s'était fondé le cycle entier. Comme dans la technique de variation, tous les motifs musicaux sont rassemblés sous d'autres agencements, puis compactés et rendus méconnaissables. Les six cors de l'orchestre amorcent *alla fanfara* cette partition dont le dessein semble celui de briser un mur. Les modes mélodiques des six solos précédents traversent et zèbrent l'espace entier d'*Uncut*. Les percussions uniquement métalliques – cloches, glockenspiel, crotales, tams, gongs – soulignent et pointent chaque croisée de la trame harmonique en traits âpres et cinglants. Tout est vertical, aucun déploiement mélodique ne parvient à franchir la construction édifiée. À l'inverse de *Reverso* qui est composé dans la géographie de l'orchestre, un peu comme une photographie qui donnerait à voir tous les détails du premier plan au plus éloigné, *Uncut* est une musique où il n'existe quasiment aucune profondeur de champ sonore.

Tout y est projeté de face, sans lointain. Et alors que les six premiers solos se dissolvent dans la douceur comme si la musique désirait s'enfouir afin de resurgir dans le solo suivant, *Uncut* est une pièce courte et intense, traitée d'un seul bloc et qui conclue férolement. Avec elle, la forme du *Cycle des 7 formes* se clôt et se découvre : la fin est nette, mais tout peut continuer...