

Avant-propos

Alain Damiens n'est pas un clarinettiste. Il est beaucoup plus que cela. Lui-même revendique plutôt le titre de « musicien ». Si sa maîtrise de l'instrument est incomparable, il n'a jamais laissé ce qu'il appelle le « rapport à l'objet » devenir un carcan, ou une fin en soi. Et s'il a gagné la confiance des plus grands compositeurs et interprètes de son temps, c'est qu'il porte très haut la responsabilité de l'interprète : allant bien au-delà d'une exécution correcte des paramètres notés sur la partition, celle-ci consiste surtout, selon lui, à se faire le représentant du compositeur et à défendre sa musique auprès du public. Animé par un constant et inaltérable esprit de découverte, Alain Damiens est toujours prêt à relever de nouveaux défis musicaux : « J'ai besoin de partitions qui me mettent dans une situation de risque et qui vont m'obliger à dépasser mes compétences », reconnaît-il. L'alliance de son humilité et de sa curiosité lui ont permis d'entrer dans l'univers de compositeurs très différents, et d'acquérir, au gré des rencontres et des répétitions, une compréhension très profonde de leurs langages respectifs.

Son lien avec le Conservatoire de Paris, où il a enseigné à la fois la clarinette et la pédagogie, et son parcours d'interprète, qui fait de lui un témoin de premier plan de l'histoire de la création musicale des ^{XX}^e et ^{XXI}^e siècles, le désignaient tout naturellement pour être le premier invité de cette collection de « Dialogues ». Je suis particulièrement reconnaissante d'avoir eu la chance, en retraçant avec Alain Damiens son extraordinaire Odyssée musicale, de découvrir non seulement une pensée foisonnante, mais aussi une personnalité d'une sensibilité, d'une simplicité et d'une intégrité hors du commun.

Anne Roubet



Franco Donatoni chez lui, à Milan (Italie).

Votre premier enregistrement solo est paru en 1988. Il regroupe, aux côtés des Trois pièces de Stravinsky, de grandes œuvres du répertoire du vingtième siècle pour clarinette seule : Domaines de Boulez, la Sonate de Denisov, In Freundschaft de Stockhausen, Clair de Donatoni, et la Sequenza de Berio. Avez-vous pu travailler avec chacun de ces compositeurs avant d'enregistrer leur pièce ?

J'ai pu jouer sa pièce à chacun des compositeurs, mais je n'ai malheureusement pu rencontrer Donatoni qu'après avoir enregistré le disque. Avant d'évoquer cette rencontre très marquante pour moi, je tiens à dire que je suis particulièrement heureux que ce disque soit toujours en vente, parce que je l'ai enregistré dans des circonstances difficiles. Peu avant d'enregistrer, j'ai été aiguillé vers un spécialiste de la mâchoire, car j'avais une gêne, qui s'est révélée être due à un problème osseux. Le diagnostic du chirurgien était assez pessimiste ; il m'a opéré et comme je devais enregistrer toutes ces pièces, il m'a construit un appareil qui me maintenait la mâchoire pour me permettre de jouer. J'ai donc enregistré en ayant encore les fils posés lors de l'opération ! Je dois vraiment une immense reconnaissance à ce grand chirurgien, qui m'a poussé à faire ce disque, comme on remonte en selle après une chute de cheval. Cet épisode douloureux de ma vie montre bien qu'il ne faut jamais perdre courage.

Je n'ai donc pu rencontrer Donatoni qu'après avoir enregistré *Clair*, un diptyque composé en 1980. Pour moi, il était très important d'avoir l'avis et, d'une certaine manière, l'aval des compositeurs, mais Donatoni faisait une grande confiance à l'interprète et il ne voulait pas écouter. Je me suis cependant rendu à Milan pour le rencontrer, en sachant que sa santé était précaire, et que le rendez-vous pouvait être annulé à la dernière minute. Par chance, il eut bien lieu. Franco Donatoni était intimidant par sa carrure, proche de celle de Varèse, et par son regard, à la fois

présent et tourné vers son monde intérieur. Sur sa table de travail, ses partitions manuscrites étaient d'une propreté exceptionnelle, tracées minutieusement, au millimètre près, prêtes à être imprimées telles quelles. Sa bibliothèque était constituée des grands classiques de la littérature, et surtout d'un très grand nombre d'ouvrages sur la psychanalyse. Regardant autour de moi, je remarquai que tout chez lui allait par paire, qu'il y avait toujours deux objets de même couleur, jamais trois, ce qu'il m'expliqua en se rapportant à la dualité entre cerveau droit et cerveau gauche. C'était un monde assez étrange. Je commençais à me demander si j'avais bien compris sa musique. Il écouta mon enregistrement au casque, avec l'esprit probablement un peu ailleurs, et me dit : « Mais pourquoi êtes-vous venu ? Il n'y a rien à dire. » Certes, le travail était là. J'avais longuement et minutieusement étudié la partition, d'une manière de plus en plus obsessionnelle à mesure que j'approfondissais mon travail et que j'entrais dans son monde.

Nous eûmes ensuite une longue conversation. À ma demande, il m'expliqua tout d'abord le titre de l'œuvre : celui-ci combine deux références imbriquées, sous une forme abrégée, à la clarine et la clarinette d'une part, et au prénom féminin d'autre part. Dans la musique de Donatoni, on perçoit une volonté évidente d'échapper au poids du passé, une opposition entre l'ordre et le chaos, et enfin une manifestation sous-jacente de son mal-être et de sa santé fragile. Visuellement, la structure de sa musique est très claire : elle se présente comme une succession de panneaux (pour ne pas dire de tableaux, ce qui aurait une connotation trop figurative ou décorative), avec une conception du temps où l'instant s'éternise, abolissant le passé et le futur. Dans chaque séquence, une cellule est répétée, transposée, soumise à des transpositions, à des permutations, et à une élimination progressive des notes qui la composent ; entre chacune des occurrences de cette

première cellule intervient un second élément de caractère opposé – les objets allant toujours par paire chez Donatoni – qui a davantage une fonction de ponctuation. Lorsque le matériau est arrivé à épuisement, on passe à une autre séquence qui reprend le même processus avec deux nouvelles cellules, et ainsi de suite. Tout, dans *Clair*, est fondé sur la dualité, et on y perçoit en même temps une violence du semblable : on a l'impression d'entendre toujours la même chose, mais un grain de sable vient modifier chaque occurrence du même motif, au point que l'auditeur perd ses repères et se demande quand cette course effrénée va s'arrêter. Le premier mouvement est polarisé autour de la note *ré*, qui ouvre et ferme la pièce, revenant de manière obsessionnelle. C'est très paradoxal : le discours est à la fois figé et sans cesse instable et mouvant.

On retrouve exactement ce que vous décrivez ici dans la note d'intention écrite par Donatoni lui-même pour Tema : « La réflexion sur les matériaux modifie l'apparence des figures par le jeu de l'invention de transformations qui est, quant à elle, guidée de façon prépondérante par des associations ; il n'est pas possible de reconnaître dans ces dernières la finalité d'un projet, mais rien de plus que les signes d'un devenir immobile, les aspects périphériques d'une circularité privée de centre. »

On dit que la musique de Donatoni repose sur un refus de l'idée que l'Histoire serait imputable au destin ou au hasard : elle met en cause la responsabilité humaine. Le traitement du matériau tend ainsi à abolir le hasard : les procédés combinatoires de transmutation ou de permutation, souvent systématisés voire automatisés, ne laissent aucune place à un épanchement romantique. Cette manière de travailler le matériau jusqu'à épuisement me semble comparable aux descriptions de certains grands écrivains, dont la phrase court sur une page entière pour décrire la beauté d'un objet, de quelques fleurs ou d'un bout de jardin ; on

s'attarde seulement sur une parcelle de l'objet, une pierre, un son, et l'on épuise tout ce qui peut en être dit.

La première pièce fonctionne par sections : après les trois premières lignes déjà évoquées, une deuxième section, dont l'écriture est très graphique, très identifiable à l'œil, alterne des montées progressives et des redescentes très rapides. On a de nouveau l'impression que, comme dans la première section, le deuxième élément est une ponctuation, que sa fonction est de venir interrompre le flux.

Oui, j'y vois l'idée d'une dualité entre l'ordre et le chaos, avec une volonté d'évacuer toute expression. Dans cette première pièce, les micro-silences écrits dans une vitesse extrêmement rapide ne peuvent pas être totalement réalisés, mais ne doivent pas paraître systématiques et réguliers. On demeure dans l'ensemble du mouvement dans des nuances extrêmes, soit très fort, soit très *piano*, avec des rythmes décalés comme chez Stravinsky ; techniquement, il est important de veiller à soutenir un crescendo perpétuel, car naturellement, suivant les registres, les dynamiques ne sont pas égales. Si l'on veut rester *fortissimo* comme c'est écrit, il faut penser un crescendo, que ce soit en montant ou en descendant, comme dans la page 4, où toutes les descentes sont *forte* : si on veut rester fort, on est obligé de faire un crescendo à l'intérieur du *forte*. Si on fait un parallèle avec la peinture, on peut penser à Delaunay : cela n'exprime rien, si ce n'est la vibration de la couleur, sur une surface d'une propreté clinique. La progression est très simple : à chaque transposition vers l'aigu de la cellule rythmique, l'intensité s'accroît progressivement : *p*, *mp*, *mf*, *f*. On reste *f*, et on reprend exactement le même processus en sens inverse.

La dernière page est assez extraordinaire. On y perçoit une allusion évidente à la troisième des *Pièces* de Stravinsky, ainsi que l'héritage de Bartók dans les répétitions. Le

discours paraît totalement bloqué dans le même registre, comme s'il n'y avait pas de porte de sortie, jusqu'à l'échappée finale, avec ces trilles qui s'abrègent progressivement.

Techniquement, la partition est difficile. Plus on joue vite, plus on joue fort, plus le mouvement des doigts doit être relâché, sinon cela génère des crispations jusqu'au point d'être tétanisé et de ne plus pouvoir jouer. Comme j'ai pu le constater en jouant des pièces de Donatoni avec l'Ensemble sous la direction de Pierre Boulez, cette musique a besoin, pour révéler toute sa brillance, d'être jouée avec la plus grande précision, sans pour autant que cette recherche de précision ne devienne un carcan ou une source de blocage physique.

Comment Pierre Boulez réagissait-il face aux partitions de Donatoni ? S'en sentait-il proche ?

Il était très impressionné par sa musique, et il lui a passé commande pour l'Ensemble intercontemporain de *Tema et Cadeau*. J'ai le sentiment que nous avons réussi à faire en sorte que cette musique, travaillée avec l'exigence de Pierre, fonctionne tellement bien que Donatoni, en assistant aux répétitions, a été surpris de découvrir que ce qu'il avait écrit était complètement réalisable. Une musique comme celle de Donatoni dans les mains de Pierre Boulez est réalisée au millimètre près, le rythme est parfaitement exact, si bien que son écriture prend un éclat absolument étincelant.

La deuxième pièce de Clair semble à l'opposé de la première.

Elle en est en effet l'exact contraire. Tout est à la limite de l'audible, dans le même registre, avec seulement quelques arrêts sur certaines notes. En tant qu'auditeur, on finit par ne plus savoir où l'on en est, on se trouve pris dans un labyrinthe dont on ne sait ni quand, ni comment l'on va pouvoir

sortir. Donatoni procède toujours de la même façon, en lignes de perspective et en spirales: il monte, avec toutes ces appoggiatures, jusqu'à une échappée, puis il prend la direction opposée et redescend. Il faut veiller à ce que les notes qui terminent les decrescendos, notés comme tendant vers zéro, ne se transforment pas en souffles: le timbre, même le plus infime, doit être présent, sinon, cela bave ou dégouline; ce doit être très propre. Le souci de l'interprète dans cette deuxième pièce doit donc être d'abord de bien contrôler la dernière note de chaque petit groupe, sans quoi cela risque de devenir banal et systématique. Il faut créer une tension dramatique, mais conserver un caractère absolument tenu.

On parvient au centre de la pièce à un climax fortissimo, alors que l'on était parti de la nuance la plus infime, à la limite de l'audible.

La page 8 sonne comme une sorte de chorus de jazz, avec un rythme qui est donné par les *sforzato*: il faut chercher à donner la sensation que le nombre de notes entre chaque accent est aléatoire. À la fin, pour vraiment terminer, on a une partie suspendue, dans la même nuance *pp*, un peu comme des papillons dont on verrait et entendrait très légèrement le mouvement des ailes. La difficulté, c'est d'homogénéiser les registres, et d'établir ce passage sur un souffle régulier et permanent. Il faut prendre le temps de travailler seulement les notes, sans le son: on entend alors comme le bruissement du vent, dont on percevrait les modulations sans vraiment savoir d'où il vient. Il y a dans la musique de Donatoni une grande poésie, qui se rapporte à la nature dans son objectivité. C'est en cela que je me sens très proche de ce compositeur.

Comment interprétez-vous l'intérêt passionné de Donatoni pour la psychanalyse? Faites-vous un lien avec son écriture? Dans la note d'intention de Tema que je citais précédemment, il me semble que

l'on peut voir dans l'emploi du terme « association » une appropriation du vocabulaire de la psychanalyse pour définir un principe formel de la composition: « l'invention de transformations [...] guidée de façon prépondérante par des associations ».

C'est exact. D'une façon plus générale, il cherchait probablement d'abord à se comprendre, et voulait aussi éviter à tout prix de tomber dans un romantisme simpliste. Donatoni était un homme très sensible, mais d'une sensibilité ancrée dans la réalité et la présence des choses. Pour un homme né en 1927, qui avait donc dix-huit ans quand on a découvert les camps de la mort, sans doute la littérature psychanalytique était-elle aussi un moyen de se donner une grille de lecture du monde, une voie pour tenter de trouver un sens à l'existence, en sondant la nature humaine avec une recherche de lucidité absolue. Je pense à Picasso à qui, pendant l'Occupation, des officiers nazis demandaient devant une photo de *Guernica*: « c'est vous qui avez fait ça? » — « Non, c'est vous! », avait-il répondu.

Le sujet du dernier opéra de Donatoni, *Alfred, Alfred*, est emblématique de sa pensée: le protagoniste en est le compositeur lui-même, qui assiste en silence depuis un lit d'hôpital à une succession d'événements surréalistes qui suscitent une réflexion sur la vie. Il n'a pas de réponse: il pose des questions. Paradoxalement, malgré ce fond extrêmement sombre, sa musique est d'une grande luminosité, traversée de fulgurances. Donatoni, qui souffrait d'une grave dépression chronique, a ainsi échappé à la folie par ses lectures, peut-être, mais surtout par la composition. Sa musique est merveilleuse parce qu'elle est certes complètement dépressive, mais avec une joie immense. C'est un profond et magnifique paradoxe. Même si les personnalités et les œuvres n'ont rien de comparable, j'ai ressenti quelque chose d'un peu similaire en jouant la musique de Bruno Mantovani et en parlant avec lui: quand on joue

sa musique et quand on le voit, tout est très optimiste et accueillant, parfaitement écrit, avec le métier d'un Rossini, alors qu'il est, dans sa personnalité, dans ce qu'il ne montre pas, d'une hypersensibilité extrême, très réactif aux choses, au monde et aux personnes qui l'entourent.