

Alain Damiens

Lire, entendre, transmettre

- Dans cette liberté contrainte
l'expérience d'un véritable b
je me sens bien en jouant ce
car il n'y a aucune morale ét
ce sont seulement des sons
de message.

Alain Damiens est une figure incontournable du renouveau de la clarinette. Membre de l'Ensemble intercontemporain de 1976 à 2016, il a notamment créé *Dialogue de l'ombre double* de Pierre Boulez et le Concerto pour clarinette d'Elliott Carter, dont il est dédicataire. Ses rencontres fructueuses avec les plus grands compositeurs de son temps, de Stockhausen à Lachenmann, en passant par Donatoni, Xenakis, Grisey, Kurtág ou Ferneyhough, en font un témoin de premier plan de l'histoire musicale des xx^e et xxi^e siècles. Longtemps professeur au conservatoire d'Aubervilliers-La Courneuve, il a enseigné au Conservatoire de Paris aux côtés de Michel Arrignon et au sein du département de pédagogie.

Normalienne, philosophe de formation, **Anne Roubet** est musicologue, pianiste et mezzo-soprano. Ancienne élève du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, elle y a enseigné l'esthétique et l'analyse musicale pendant une dizaine d'années, avant d'être chargée en juin 2017 d'y fonder un nouveau service des éditions. Elle a donné de 2013 à 2015 deux cycles de conférences sur l'écoute de la musique contemporaine à la Philharmonie de Paris, et a notamment contribué aux *Éléments d'esthétique musicale* parus en 2011 chez Actes Sud.

9 782491 071004
19€



Alain Damiens

DIALOGUE

AVEC ANNE ROUBET

LES ÉDITIONS
DU CONSERVATOIRE

Alain Damiens

Lire, entendre, transmettre

- Dans cette liberté contrainte, j'ai fait l'expérience d'un véritable bien-être ; je me sens bien en jouant cette pièce, car il n'y a aucune morale établie, ce sont seulement des sons, il n'y a pas de message.

DIALOGUE
AVEC ANNE ROUBET

Les Éditions du Conservatoire offrent au public un accès privilégié à la grande diversité des recherches menées par les enseignants et les élèves de l'établissement, en promouvant l'invention de formes d'écriture novatrices, capables de rendre intelligible et sensible la réflexion des musiciens et des danseurs sur leurs pratiques d'interprétation et de création.

Chaque volume de la collection Dialogue dévoile les arcanes de la transmission musicale ou chorégraphique, au fil d'une conversation avec un artiste dont le parcours est étroitement lié au Conservatoire de Paris, par la richesse de son enseignement et son implication dans la création contemporaine. Le dialogue permet de mettre en mots l'indicible du geste et de l'intuition artistique, pour mieux comprendre ce qui se joue entre l'interprète et le public, mais aussi les élèves qu'il forme et les créateurs qu'il rencontre.

Sommaire

Avant-propos	7
Vers la musique contemporaine	9
Pierre Boulez	23
Karlheinz Stockhausen	47
Elliott Carter	55
Franco Donatoni	63
Edison Denisov	73
Luciano Berio	81
Vinko Globokar	87
Helmut Lachenmann	95
De la complexité	103
<i>American Clarinet</i>	113
Allain Gaussin	119
Pierre Strauch	123
Maurizio Pollini	129
Expériences scéniques	135
<i>Con voce</i>	143
Méthodes de travail	149
Transmettre	155
Une éphémère certitude	165
Discographie d'Alain Damiens	173
Index	177

Avant-propos

Alain Damiens n'est pas un clarinetriste. 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'acquiescer, 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

Vers la musique contemporaine

Alain Damiens, vous êtes né en 1950 à Calais. Vos parents étaient-ils musiciens ?

Je suis né un 31 décembre, à 21h15, et quelques semaines en avance. Je devais être pressé de découvrir le monde ! Ma mère, qui, à 95 ans, a encore toute sa tête, était pianiste et chanteuse. À cause de l'Occupation, elle n'avait pas pu rentrer au Conservatoire de Paris, et était restée pianiste répétitrice des chœurs au théâtre de Calais. Enfant, j'ai donc entendu des dizaines de fois *Carmen*, *Tosca*, etc. Mon père ne lisait pas la musique, mais jouait un peu de jazz. Nous avons peu de moyens, mais il y avait un piano droit à la maison, et toujours beaucoup de musique.

Votre apprentissage musical a donc débuté très tôt ?

Curieusement, non : pendant plusieurs années, j'ai refusé d'apprendre la musique comme l'un de mes deux frères aînés, alors que mes parents le souhaitaient. Quand j'avais sept ans, mon père est brutalement mort dans un accident. Quelques temps après, je suis rentré de l'école en disant que je voulais devenir musicien. On m'a inscrit au conservatoire de Calais, et j'ai immédiatement aimé le solfège, passionnément. À neuf ans, j'ai été séduit par le son de la clarinette, que j'ai alors commencé en même temps que le piano. Quand j'ai joué un son pour la première fois, je me souviens de m'être dit : « enfin ! » Enfin, j'entrais dans un monde où j'étais bien, et où j'étais tranquille. Je me reconnais complètement dans la phrase de Blandine Verlet : « J'ai fait de la musique pour qu'on me foute la paix. » Pouvoir être seul, et porter son attention sur l'acte de respirer, la vibration du son, ses différentes intensités : je trouvais cela merveilleux. Peut-être était-ce lié à mes problèmes de vue, qui étaient assez mal dépistés à l'époque, chez les enfants. Je ne portais pas de lunettes alors que j'aurais dû : j'avais beaucoup de mal à lire, et j'étais plus lent. J'ai ainsi

développé une oreille intérieure et l'oreille absolue: je sais si j'entends en *ut* ou en *si bémol*, et je peux aisément passer de l'un à l'autre. Le solfège a été d'une grande facilité pour moi, et c'était un grand soulagement; j'ai appris le solfège des sept clés en à peine trois ans. Ce que j'ai tout de suite aimé, qui m'a procuré un grand sentiment de bien-être, c'est que ce n'était que des signes, qu'il n'y avait aucune morale établie. J'étais intérieurement confiant: je sentais que l'apprentissage de la musique irait vite, et que le reste se rattraperait progressivement. J'ai voulu aussi connaître un peu un instrument à cordes, et j'ai fait de la contrebasse jusqu'à l'âge de quinze ans. Cela me plaisait beaucoup, mais j'ai dû arrêter parce que le travail de la main gauche devenait difficilement compatible musculairement avec la clarinette.

Quand avez-vous décidé de vous consacrer à la clarinette?

J'ai eu la chance de rentrer très tôt en classe de clarinette au Conservatoire de Paris, et d'en sortir très vite. J'avais moins de seize ans quand j'y ai été admis, et j'y suis resté deux ans seulement. Je faisais l'aller-retour entre Paris et Calais. Comme je ne pouvais plus suivre une scolarité à plein temps au lycée, une directrice d'école à la retraite me donnait des cours à domicile. Je lui suis très reconnaissant de m'avoir fait lire beaucoup de choses pendant cette période.

Quels cours avez-vous suivis au Conservatoire?

Mon professeur de clarinette était Ulysse Delécluse, qui avait déjà un certain âge. Son enseignement était très méthodique, sportif et militaire. On travaillait surtout l'agilité. Le répertoire du XX^e siècle était très peu abordé, en dehors de la *Rhapsodie* de Debussy: à peine avais-je joué les *Pièces* de Stravinsky, et peut-être celles de Berg.

En dehors des cours d'instrument, je n'ai suivi que des cours de musique de chambre, dont je garde un souvenir assez terne.

Vous aviez donc moins de dix-huit ans lorsque vous êtes sorti du Conservatoire. Avez-vous poursuivi votre formation?

Grâce à mon Premier prix, j'ai eu la chance de bénéficier d'une bourse d'étude de trois mois au National Music Camp Michigan aux États-Unis, qui était une académie d'orchestre et de musique de chambre, incluant aussi des cours individuels d'instrument. J'y ai vraiment beaucoup appris, avec des professeurs extrêmement respectueux, passionnés, qui ne parlaient pas de technique instrumentale, mais s'intéressaient plutôt au timbre, à l'intonation, à ce que c'est que de jouer juste.

À mon retour en France, j'étais un peu perdu. Je suis devenu professeur auxiliaire de musique dans un lycée, où j'avais des classes de la sixième à la troisième: c'était un peu le bazar, on riait beaucoup, mais ce n'était tout de même pas passionnant. J'ai ensuite enseigné le solfège pendant un an au conservatoire de Calais, ce qui m'a donné un peu de stabilité dans ma vie sociale. J'ai alors intégré l'ensemble «Pupitre 14», qui venait de se créer à la Maison de la Culture d'Amiens; c'était un ensemble de musique de chambre à géométrie variable, réunissant 14 musiciens, sans chef: quintette à cordes, quintette à vent, piano, harpe, guitare et percussions. J'ai ensuite réussi le concours de l'Orchestre philharmonique de Strasbourg, qui donnait aussi accès à un poste de professeur au conservatoire: cela semblait donc une place rêvée, mais je dois avouer qu'à titre personnel, même si c'était un très bon orchestre, au bout de deux mois, je commençais sérieusement à m'ennuyer. Cela me paraissait inenvisageable de passer des années assis à la même place, avec les mêmes collègues,

aussi sympathiques et doués fussent-ils; je savais que je ne tiendrais pas. Chance extraordinaire: à ce moment-là est annoncée la création de l'Ensemble intercontemporain. Je n'avais jamais rencontré Pierre Boulez, jamais entendu sa musique ou presque, mais j'ai vraiment travaillé comme un fou pour ce qui n'était pas un concours, mais une audition: après avoir présenté un programme imposé, on avait une séance de travail avec Pierre Boulez. J'ai eu la chance d'être reçu, et j'ai démissionné le lendemain de l'orchestre de Strasbourg. Je me souviens que je ne connaissais pas beaucoup mes collègues de l'orchestre, car nous communiquions très peu, mais j'ai vu ce jour-là un violoncelliste s'approcher, et me dire: « Je sais que tu vas entrer à l'Ensemble intercontemporain: quelle chance! J'espère y arriver moi aussi, parce que je n'en peux plus ici. » Il nous a effectivement rejoints un peu plus tard et est devenu un ami: c'était Pierre Strauch!

Vous avez dit que la musique du XX^e siècle n'était que très peu enseignée au Conservatoire de Paris. Entre votre Premier prix et votre entrée à l'Ensemble intercontemporain, peu d'années se sont écoulées. Comment vous êtes-vous familiarisé avec la musique contemporaine?

Après mon prix au Conservatoire de Paris, je suis, comme je vous le disais, retourné quelque temps à Calais, qui, autour de 1970, était une ville très ouverte à la musique dite « libre », où pouvaient se mener des expérimentations. J'y ai rencontré Jean-Yves Bosseur, Éric Sprogis, Renaud Gagneux, et j'ai véritablement découvert un nouveau monde: Bosseur parlait beaucoup de l'espace-temps, par exemple, de notions face auxquelles j'étais comme un enfant qui découvre l'astronomie. J'avais déjà presque fini mes études, j'avais le savoir-faire instrumental, mais avec beaucoup d'œillères. Nous faisons des séances d'improvisation, autour de Cage par exemple. J'ai appris là des choses très différentes de

l'éducation que j'avais reçue. L'esprit était typiquement post-soixante-huitard, privilégiant la création, l'improvisation, et l'animation culturelle et artistique, comme on dit maintenant.

*Dans l'idée de sortir des lieux de culture traditionnels?
De faire des happenings?*

Oui. Cette époque est un peu dépassée, hélas. Il s'agissait de refuser un certain confort de la musique, de la relation au public et de l'éducation musicale, avec une dimension politique très noble, qui me touche encore aujourd'hui.

Ces improvisations étaient-elles collectives?

Oui, et souvent autour de programmes, mêlant dans le même concert le *Concerto pour clarinette* de Mozart et des créations des membres du groupe, dans le petit musée de Calais ou la Maison pour tous. C'était ce que l'on appelait de l'action culturelle: de la culture et de l'action en même temps, dans l'esprit de l'éducation populaire.

Dans quelle esthétique cela s'inscrivait-il?

Le groupe, marqué principalement par Cage, était également proche d'Henri Pousseur. L'esprit était à la fois poétique et subversif, correspondant à l'état de la réflexion française de l'époque.

Y avait-il aussi une dimension pédagogique?

Oui, avec une double exigence. D'une part, il était important de s'adresser au public, de parler, de donner des explications. D'autre part, nous accueillions d'anciens élèves du conservatoire de Calais, qui avaient suivi une autre voie professionnelle, mais venaient jouer avec nous.



Cérad Grisey donne un cours sur *Wozzeck* de Berg au Conservatoire de Paris (CNSMDP) en novembre 1990.

Quel accès aviez-vous à l'actualité de la création musicale, à Calais, dans ces années-là ?

Nous avions des partitions d'œuvres contemporaines, qui étaient apportées par les membres du groupe, des partitions parfois très belles, très graphiques, faites de collages. J'ai par exemple découvert ainsi *Venu des sept jours* (*Aus den sieben Tagen*) de Stockhausen, une partition faite exclusivement de textes, sans une seule note. Ces nouvelles démarches compositionnelles me passionnaient et me rassuraient, car, en sortant du Conservatoire, j'avais le sentiment d'évoluer dans un monde assez réactionnaire, où tout le monde n'était pas ouvert à une réflexion sur la musique et l'art. C'était si perturbant que j'en étais venu à me demander si je ne m'étais pas trompé de voie, si l'idée que je m'étais faite du monde musical n'était pas illusoire. J'ai connu une période de panique, que deux événements essentiels m'ont permis de surmonter.

D'abord, ma rencontre avec Gérard Grisey : en 1969, il avait en effet écrit une pièce pour clarinette seule, intitulée *Charme*, dont je ne comprenais pas l'écriture, qui était très libre, sans barres de mesures ; c'est lui qui, le premier, m'a parlé de mon instrument et de son fonctionnement, des multiphoniques, de l'utilisation de la voix. J'ai pu lui faire part de mes interrogations, et sa réponse a été déterminante : « Puisque tu ne veux pas devenir musicien d'orchestre, et que tu t'intéresses à la création, à la musique contemporaine, c'est la voie que tu dois suivre, m'a-t-il dit. Ton répertoire de soliste n'est pas aussi vaste que celui d'un pianiste ou d'un violoniste et risque de te paraître très vite limité ; il est un peu difficile d'imaginer passer sa vie avec trois ou quatre œuvres de Mozart, deux sonates, un trio et un quintette de Brahms, et les concertos de Weber pour lesquels il faut encore trouver l'orchestre. En revanche, si tu changes de métier, si tu arrêtes la musique, nous, les

compositeurs, n'existerons plus, parce que nous n'aurons plus d'interprètes. Nous avons besoin d'interprètes comme toi pour défendre notre musique. » Cette rencontre avec Gérard Grisey a donc été absolument fondatrice, dans mon parcours. C'est à partir de ce moment-là que j'ai cherché à comprendre des partitions que j'avais un mal fou à lire, et que j'ai travaillé avec obstination pour intégrer ces nouveaux langages, ces nouveaux rythmes.

Ensuite, un concert devenu mythique à Châteauvallon en août 1972, où j'ai entendu Michel Portal improviser, et par lequel j'ai découvert le New Phonic Art, ensemble de « création instantanée » que Portal avait fondé avec Vinko Globokar : entendre ce type d'improvisation, cette utilisation des instruments, découvrir la possibilité d'un rapport complètement différent à l'objet instrumental, cela m'a complètement rassuré. Une collaboration étroite s'est engagée avec Vinko Globokar, qui est un compositeur que j'aime beaucoup, dont l'univers n'a rien à voir avec celui de Grisey. Autant l'imaginaire de Grisey, comme celui de Stockhausen, est tourné vers le spirituel, autant, pour Globokar, la musique est avant tout sociale. Il parlait beaucoup de l'engagement du musicien et de sa capacité de subversion. Avec deux autres amis clarinettes, nous avons commencé à monter son *Discours IV* pour trois clarinettes ; c'est une musique délibérément violente pour les interprètes, et choquante pour le public, au point que je ne suis pas certain qu'elle serait acceptée aujourd'hui. À l'époque déjà, nous avons tout entendu : l'œuvre de Globokar a été qualifiée de subversive, impolie, grossière, vulgaire... Mais, à titre personnel, jouer cette musique m'a aidé à trouver ma place, à sentir que j'étais bien dans la création, la musique complexe. J'ai commencé à me plonger dans les partitions de Xenakis. Je me suis aussi passionné pour le *free jazz* : j'ai ainsi été particulièrement marqué par un concert de l'Art Ensemble of Chicago, qui avait été fondé à Paris en

1969, avec des musiciens formidables dont la conscience de l'improvisation m'avait énormément plu.

Adolescent, écoutiez-vous et jouiez-vous du jazz? Aviez-vous déjà ce penchant pour l'éclectisme, ce goût de découvrir et de pratiquer des langages et des styles musicaux très différents?

Oui, je passais beaucoup d'un style à l'autre, parce que j'avais, et j'ai toujours une forme d'impatience, qui fait que, même si je me trouve bien quand je joue Mozart, je vais avoir autant envie de me plonger dans une œuvre comme *Venu des sept jours*, ou d'improviser. La musique contemporaine et l'improvisation permettent de se découvrir soi-même, car on apprend beaucoup sur soi, c'est une forme de thérapie; en même temps, on découvre aussi les autres, car dans la musique, tout est en relation, sans avoir besoin d'avoir recours aux mots; si certaines personnes ont la capacité de tout dire en deux phrases, on peut tenter d'arriver à la même évidence par la musique. On découvre aussi l'intimité du son, la notion de l'espace, la notion d'écoute, écoute de soi et de l'autre, et l'on peut changer de monde. Je dis souvent aux étudiants que la musique a cela d'extraordinaire qu'elle permet à la fois de voyager à l'intérieur de soi-même, en jouant et en s'écoutant, de voyager à travers les siècles, et de voyager physiquement, si on a la chance d'être engagé à l'étranger. Depuis que je fais de la musique, j'ai eu – ou su saisir – la chance de connaître un renouveau permanent de la matière musicale, comme dans la musique de Debussy, où tout est en contact, en relation et en renouvellement perpétuel. La création nous ouvre des portes, elle nous incite à lire, à nous cultiver. Globokar m'avait dit: «si tu veux jouer encore mieux, va au musée, achète des livres, tu verras, tu joueras mieux de ton instrument.» C'est vrai: sans cela, au bout d'un moment, l'objet clarinette peut devenir insupportable; tout musicien connaît ces passages à vide, où l'on ne sait plus

quoi faire avec son instrument. Le fait de goûter à des approches très différentes de la musique, de fréquenter des univers esthétiques très diversifiés m'a beaucoup aidé, et m'aide toujours. Cela permet d'échapper à ce que l'on pourrait appeler une vision corporatiste de l'instrument, dans laquelle il est facile de se laisser enfermer.

Je n'ai finalement rencontré que deux professeurs de clarinette dans ma vie: mon premier professeur Eugène Ducrocq, qui m'a très correctement enseigné l'instrument, puis Ulysse Delécluse au Conservatoire de Paris. Après cela, je n'ai jamais souhaité aller prendre ponctuellement un cours chez un professeur, puis chez un autre, comme le font souvent les étudiants. J'avais plutôt envie de rencontrer des musiciens, des compositeurs, qui ne me parlent pas de mon instrument de façon technique. Entre musiciens jouant le même instrument, on entend souvent des excuses, parce que chacun sait que tel intervalle, par exemple, est difficile à réaliser; si un violoniste ou un pianiste me dit: «je ne comprends pas pourquoi ton intervalle n'est pas suffisamment lié, comme c'est indiqué sur la partition», et que je me réfugie derrière la difficulté technique, il me répondra: «débrouille-toi!». On apprend beaucoup plus ainsi.

En partant du résultat voulu par l'autre, et non des moyens techniques?

Oui. J'ai eu la chance de pouvoir travailler avec les plus grands compositeurs: Boulez, Stockhausen, Berio, Donatoni, Denisov, Carter, Lachenmann, Kagel. Ils appartiennent à une même époque, et presque tous à la même génération, et pourtant, ils ont des langages et des imaginaires très différents les uns des autres. Leur point commun, c'est qu'ils savent se montrer exigeants et dire ce qu'ils veulent obtenir: ils nous aident ainsi à progresser, à trouver des solutions techniques. Avec les compositeurs,

on ne parle pas de clarinette: on parle de timbre, d'harmoniques, d'espace, de ponctuations, de douceur ou de violence. C'est beaucoup plus passionnant et stimulant.

Je n'ai jamais rencontré un compositeur qui refuse de recevoir un interprète. Si un élément pose problème dans une partition, il est toujours préférable d'aller consulter le compositeur pour fouiller dans sa pensée et se l'approprier. Finalement, nous autres, interprètes, sommes un peu des voleurs: on vole pour mieux restituer. Certains compositeurs, comme Donatoni ou Carter, font confiance aux interprètes. D'autres souhaitent au contraire pouvoir transmettre le plus possible leur pensée. Stockhausen, par exemple, m'a dit un jour qu'il ne comprenait pas que Maurizio Pollini refuse de venir lui jouer ses *Klavierstücke*, qu'il donnait en concert dans le monde entier; il en était profondément choqué. J'ai eu souvent l'occasion de jouer avec Maurizio Pollini, et de lui en parler; il m'avait répondu: « Je comprends sa musique, je sais comment la jouer: à quoi cela servirait-il? Cela ne m'intéresse pas. »

En travaillant avec des compositeurs vivants, l'interprète prend conscience de sa triple responsabilité: d'abord, à l'égard de lui-même, celle de jouer le mieux possible; ensuite, à l'égard du compositeur, celle de le représenter, le compositeur, même vivant, même présent, ne pouvant rien faire quand l'interprète joue; enfin, à l'égard du public, celle de faire aimer la musique contemporaine, en défendant l'œuvre jouée le mieux possible, quitte parfois à devoir rendre convaincante une partition dont le compositeur n'est pas – ou plus – lui-même convaincu. Il m'est parfois arrivé qu'un compositeur me dise: « cela m'a fait plaisir d'entendre ma pièce, et je te remercie, parce que, finalement, grâce à toi, elle passe bien, alors qu'au fond, je sais qu'elle a des faiblesses. » L'interprète est un serviteur, un passeur, mais il a parfois ainsi le pouvoir de « sauver » une œuvre.

Franco Donatoni



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'entraais 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.

Index

A
 ADAMS, John 115, 175
 AIMARD, Pierre-Laurent 98, 110, 174
 ARRIGNON, Michel 33, 83, 157
 ART ENSEMBLE OF CHICAGO 19

B
 BACH, Johann Sebastian 101, 146, 170
 BARBARA 147
 BARTABAS 137, 138, 175
 BARTHES, Roland 45
 BARTÓK, Béla 68, 174
 BEETHOVEN, Ludwig van 30, 146, 147
 BÉJART, Maurice 139
 BERBERIAN, Cathy 147
 BERG, Alban 12, 17, 25, 131, 174
 BERIO, Luciano 21, 31, 33, 34, 35, 37, 38, 43, 65, 81, 83, 84, 89, 147, 174
 BERLIOZ, Hector 28
 BILLARD, Alain 28
 BOSSEUR, Jean-Yves 14
 BOULEZ, Pierre 14, 21, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 47, 51, 53, 54, 58, 60, 61, 65, 69, 77, 97, 106, 107, 115, 117, 125, 126, 137, 138, 139, 140, 159, 168, 169, 170, 174, 175
 BOUQUET, Michel 170
 BRAHMS, Johannes 18, 28, 77, 174
 BUQUET, Gérard 126

C
 CAGE, John 14, 15, 175
 CARTER, Elliott 21, 22, 40, 44, 55, 57, 58, 60, 61, 97, 115, 175
 COPLAND, Aaron 57

D
 DALLAPICCOLA, Luigi 145
 DEBUSSY, Claude 12, 20, 25, 44
 DELANGLE, Claude 111
 DELAUNAY, Robert 68
 DELÉCLUSE, Ulysse 12, 21
 DELEUZE, Gilles 44, 45
 DE MEY, Thierry 147
 DEMUS, Jörg 170
 DENISOV, Edison 21, 65, 73, 75, 76, 174
 D'INDY, Vincent 157

DISCOURS QUATRE 93, 95, 145
 DOMAINE MUSICAL 42, 106
 DONATONI, Franco 21, 22, 63, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 83, 151, 174, 175
 DUCROCQ, Eugène 21
 DUHAMEL, Claire 126

E
 ENSEMBLE
 INTERCONTEMPORAIN 14, 25, 28, 30, 35, 40, 43, 44, 54, 57, 61, 69, 107, 115, 116, 125, 126, 157, 168, 170, 174, 175
 ENSOR, James 138
 EÖTVÖS, Peter 167, 170, 174

F
 FALLA, Manuel de 138
 FÉNELON, Philippe 105, 106, 107, 108, 109, 110, 174
 FERNEYHOUGH, Brian 108, 109, 110
 FOUCAULT, Michel 44
 FRANÇAIX, Jean 25

G
 GAGNEUX, Renaud 14
 GAUSSIN, Allain 119, 121, 122
 GLOBOKAR, Vinko 19, 20, 87, 89, 90, 92, 94, 105, 109, 146, 147, 168, 174
 GRISEY, Gérard 17, 18, 19, 40, 106, 121, 122
 GRÜBER, Klaus Michael 138, 139
 GUY, Michel 44

H
 HAYDN, Joseph 41
 HUREL, Philippe 110, 111, 175

J
 JARRETT, Keith 44

K
 KAGEL, Mauricio 21, 53, 145, 146
 KREMER, Gidon 169

L
 LACHENMANN, Helmut 21, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 109, 125, 167, 174
 LAMBERGER, Éric 93
 LANG, Jack 44
 LIGETI, György 44, 75
 LISZT, Franz 159
 LUBAT, Bernard 91
 LUTOSLAWSKI, Witold 115

M
 MAHLER, Gustav 35
 MANTOVANI, Bruno 71
 MESSIAEN, Olivier 29, 44, 174
 MIRÓ, Juan 98
 MITTERRAND, Danielle 126
 MOZART, Wolfgang Amadeus 15, 18, 20, 28, 101, 126, 145, 146, 174

N
 NASHE, Thomas 170
 NEW PHONIC ART 19, 89, 91
 NONO, Luigi 101, 132
 NUNES, Emmanuel 109, 125

O
 OĪSTRAKH, David 169

P
 PENNETIER, Jean-Claude 125
 PICASSO, Pablo 27, 71
 PICON, Gaëtan 50
 PIERLOT, Pierre 145
 PINK FLOYD 44
 PLATON 167
 POLLINI, Maurizio 22, 131, 132, 169
 PORTAL, Michel 19, 89, 91
 POULENC, Francis 25
 POUSSEUR, Henri 15, 50

R
 RALITE, Jack 45
 REICH, Steve 115, 116, 175
 RICHTER, Sviatoslav 159
 RILKE, Rainer Maria 85
 RIMBAUD, Arthur 58
 ROBERTSON, David 115, 175

ROSSI, Franck 116, 175
 ROSSINI, Gioachino 72

S
 SAINT-SAËNS, Camille 25
 SANDROFF, Howard 115, 175
 SANGUINETI, Edoardo 85
 SARTRE, Jean-Paul 167
 SCHEFFER, Franck 60
 SCHOENBERG, Arnold 174, 175
 SCHUBERT, Franz 30, 101, 126
 SCHUMANN, Robert 170
 SCIARRINO, Salvatore 83
 SCLAVIS, Louis 127
 SLUCHIN, Benny 168, 174
 SOLTI, Georg 152
 SPROGIS, Éric 14
 STARKER, János 169
 STOCKHAUSEN, Karlheinz 34, 47, 50, 174
 STRAUCH, Pierre 14, 99, 125, 126, 174, 175
 STRAVINSKY, Igor 12, 25, 29, 41, 65, 68, 137, 138, 145, 174, 175

T
 TASCA, Catherine 44

V
 VALLIN, Marie-Claude 93
 VARÈSE, Edgar 65, 168
 VÉGH, Sándor 153
 VOIZE, Olivier 93

W
 WAGNER, Richard 35, 53
 WEBER, Carl Maria von 18, 28
 WEBERN, Anton 29, 40, 43, 101, 145, 169, 175
 WILLIAMS, William Carlos 61

X
 XENAKIS, Iannis 105, 174

Z
 ZAPPA, Frank 44
 ZIMMERMANN, Tabea 110

Rédaction et direction éditoriale

Anne Roubet

Communication

Alexandre Pansard-Ricordeau
et Mioï Lombard

Conception graphique

Anna Fernandez & Vincent Poinso

Merci à Éric Sprogis et Colette Roubet
pour leurs relectures attentives.

Dépôt légal avril 2019

ISBN 978-2-491071-00-4

Ce livre a été composé en Canela Text,
imprimé par STIPA à Montreuil-sous-Bois
en 1000 exemplaires sur Munken Print White.

Ce livre a été publié par les Éditions
du Conservatoire national supérieur
de musique et de danse de Paris.

Directeur Bruno Mantovani

209, avenue Jean Jaurès, 75019 Paris
01 40 40 45 45
conservatoiredeparis.fr

Tous droits réservés pour tous pays.