

En trois concerts, le Festival d'Automne propose un Portrait de Cassandra Miller, compositrice canadienne installée à Londres. Qu'elle soit écrite sur du papier à musique ou créée par un chant s'élevant au-dessus d'une source écoutée au casque, son œuvre semble émaner de ses amitiés et de ses relations privilégiées avec des interprètes, parmi lesquels la chanteuse Juliet Fraser ou le Quatuor Bozzini. La part d'humanité qu'elle exalte, la douce attention à l'autre, les sensations circulant dans le corps de chacun-e et la méditation sur le son et ses mélodies répétées gagnent l'auditeur-riche, fasciné-e par une écoute que Cassandra Miller dit empathique. Empruntant leurs matériaux à Beethoven, à un chant sicilien ou à une fanfare des montagnes du Pérou, indistinctement donc et lucidement à divers répertoires du monde, les quatre œuvres du cycle nous invitent à tisser du lien et à tracer, chacun-e, les chemins de sa propre expérience.

Comment le cycle du Festival d'Automne est-il conçu ? Quelles idées ont présidé au choix des œuvres : *Thanksong*, *Traveller Song*, *Three Songs* et votre nouvelle pièce d'orchestre ?

Cassandra Miller : Ce choix vise avant tout à montrer la diversité de mon travail. Au cœur du programme se trouvent *Traveller Song* et *Thanksong*, qui en révèlent deux aspects essentiels. Il m'arrive de chanter en composant : dans *Traveller Song*, on entend d'ailleurs ma voix enregistrée ; et dans *Thanksong*, les membres du quatuor à cordes jouent en dialogue avec mes enregistrements du *Chant de reconnaissance* de Beethoven. La relation que j'entretiens avec ma voix est centrale dans ces deux œuvres. Les autres sont plus récentes. Cette année, j'ai écrit *Three Songs*, puis j'ai achevé, il n'y a pas si longtemps, la pièce d'orchestre *Dad Goes to the Mountain*. Par hasard, j'y chante beaucoup moins. Le public ne s'en apercevra sans doute pas, car cette pratique est désormais intégrée plus discrètement. Pour celles et ceux qui connaissent ma musique, ces pièces sont particulièrement touchantes, car elles portent, chacune à leur manière, une dédicace. Elles sont donc personnelles et offrent aussi un visage différent de ce que je faisais auparavant.

Dans votre œuvre, indépendamment de Beethoven, vous empruntez à l'opéra italien (de Bellini, dans *Duet for Cello and Orchestra*, à Puccini, à travers la voix de Maria Callas, dans *Bel Canto*), à un chant de charretier sicilien dans *Traveller Song* ou à une chanson interprétée par Kurt Cobain dans *For Mira*.

Quel type de relation entretenez-vous avec le passé musical, qu'il soit d'origine « classique » ou « populaire », et comment choisissez-vous ces matériaux ?

Je ressens le besoin d'en faire quelque chose. En général, je ne sais pas vraiment pourquoi une œuvre m'émeut ; et c'est précisément ce mystère, ce non-savoir, qui m'incite à creuser. Je ne trouve jamais de réponse pleinement satisfaisante.

Une réponse plus complexe à votre question concerne mes constantes références à d'autres musiques. Or, je trouverais étrange de ne pas les faire. J'ai commencé par écrire de la musique « à partir de rien ». Je sais composer ainsi. Mais dès que j'ai écrit à partir de musiques existantes, je ne me suis plus vraiment arrêtée. Je partage en cela une attitude proche de celle de Michael Finnis, avec qui j'ai souvent discuté de ces questions. Disons, pour simplifier : le modernisme consisterait à créer à partir de rien ; le postmodernisme, à tout utiliser, comme si rien n'avait d'importance. Michael Finnis va plus loin : il utilise des matériaux parce qu'ils ont de l'importance, et il les traite avec respect. Il se pense comme le produit de tout ce qu'il a entendu au cours de sa vie. C'est une belle manière de concevoir une personne, et je m'y reconnais volontiers. Au fond, créer « à partir de rien », c'est toujours créer à partir de quelque chose qui est déjà là, mais dont on n'a pas conscience. Aujourd'hui, travailler à partir de ce que j'ai entendu me semble être la seule voie naturelle, même si celle-ci entraîne de nombreuses complications, car je ne suis jamais sûr de « bien faire ». Ne serais-je pas un peu colonialiste ? Longtemps, je me suis surtout intéressée à des musiques issues de cultures que je ne connaissais pas, et cela me met aujourd'hui mal à l'aise. Ce doute transparaît parfois dans des détails. Ainsi, dans *Philip the Wanderer*, je fais référence à un enregistrement d'un musicien mozambicain. Dans la note de programme, j'évoquais « un inconnu du Mozambique ». Trois mois plus tard, je me suis dit : mais enfin, tu dois retrouver son nom. Plus récemment, j'ai eu la chance de travailler à partir de matériaux empruntés à des personnes que je connaissais : je pouvais leur demander leur accord et discuter de la manière de les mentionner. Cela m'a paru plus juste.

CM : Une première réponse, simple, est que j'écoute constamment de la musique. Et quand une musique me touche, je suis attirée par elle et

Dans *Dad Goes to the Mountain*, j'ai de nouveau utilisé une musique issue d'une culture qui m'était étrangère, mais dont l'idée ne me quittait pas. J'ai donc choisi de l'assumer et de laisser la musique affronter le problème. J'ai beaucoup transformé le matériau; il ne se laisse d'ailleurs reconnaître comme citation que brièvement. Le reste relève moins de la source que de mon travail. J'essaie d'être précise quand je cite, et plus distante quand je transforme. Est-ce une solution satisfaisante ? Je pense important de reconnaître que les pratiques expérimentales et les traditions musicales se sont toujours influencées mutuellement, de manière explicite ou non. Mais si cette relation est perceptible dans la musique en soi, alors elle peut être à la fois respectueuse et juste. Il s'agit aussi de reconnaître que l'expérimentation que nous revendiquons s'enracine en partie dans des pratiques traditionnelles, par un dialogue constant.

Qu'entendez-vous par l'expression «mimétisme transformateur» (*transformative mimicry*), que vous utilisez à propos de votre travail ? Quelles opérations cette méthode implique-t-elle ?

CM: Le mot *mimicry* est assez étrange en anglais: il dénote l'«imitation». À un moment donné, j'ai réalisé que toutes mes méthodes de composition en relevaient: copier, mais toujours imparfaitement. Et c'est par cette imperfection que la musique se transforme. Mais il arrive aussi que ce soit moi qui me transforme: l'adjectif *transformative* a donc un double sens.

L'expression «mimétisme transformateur» est née à une période où, pendant une vingtaine d'années, j'écrivais la musique de manière traditionnelle, en la notant. Puis, pour diverses raisons, j'ai décidé d'arrêter de l'écrire pendant un certain temps. Avec l'aide d'amis, j'ai alors inventé une autre méthode de création. J'ai mis au point ce que j'appelle le «chant automatique» (*automatic singing*): j'écoute de la musique au casque et j'essaie de chanter par-dessus, de manière volontairement imparfaite. Parfois, je superpose plusieurs couches sonores, rendant toute imitation fidèle impossible. Le processus consiste à amplifier cette impossibilité, à accentuer les écarts. Et les imperfections deviennent alors la matière même de la musique. J'y ai consacré une thèse de doctorat – tant il y avait à dire sur le sujet –, où j'explore notamment la notion de technique: dans ce type de chant, un dialogue se noue entre une technique consciente et une technique subconsciente ou inconsciente. Une telle interaction, fascinante, agit sur moi d'une manière comparable, peut-être, à certaines pratiques comme le yoga, non sans répercussions sur mon identité, sur ce que je suis et sur la manière dont je me perçois.

Cet aspect peut aussi devenir prégnant dans le travail avec des collaborateurs auxquels je propose de chanter, de s'engager dans le processus, s'ils le souhaitent. Celui-ci peut alors être transformateur pour eux également, ainsi que pour la relation que nous construisons ensemble. L'expression «mimétisme transformateur» prend ici tout son sens: nous imitons, au moyen de l'écoute au casque, en étant transformés, tandis que la musique se transforme simultanément.

J'ai ensuite compris que mes travaux antérieurs, fondés sur la notation, présentaient une logique analogue. J'utilisais depuis longtemps des matériaux préexistants. La transcription – et plus encore la transcription imparfaite – me permettait de générer du matériau. Parfois, je faisais même «écouter» de la musique à mon ordinateur, pour la convertir en MIDI et transformer le son en partition, que les musiciens pouvaient ensuite réincarner sur scène, autrement. Les deux démarches, notées ou non, avaient beaucoup en commun: elles reposent sur une transformation produite par une imitation imparfaite, même si, dans le cas de la notation, la transformation concerne surtout la musique en soi, car ses effets sur les individus sont plus difficiles à cerner. Mais le principe reste le même: c'est dans l'écart, dans l'imperfection, que naît la création.

Comment concevez-vous le chant, la voix, la vocalité et la mélodie (ou la dimension mélodique) ? Ces notions se recouvrent-elles dans votre esprit ? Comment les définiriez-vous ?

CM: Musicalité, chant, voix, vocalité, mélodie et «mélodicité» (*melodicness*) se rejoignent. Je me suis intéressée à la mélodie dans mon doctorat, sans en avoir pleinement conscience. C'est la répétition qui a rendu manifeste cet intérêt. Je réalisais des exercices d'écoute à partir d'un fragment musical que je répétais longtemps, en l'écoutant attentivement. Je le ralentissais ou l'accélérais à l'occasion, sans autre modification. Et j'observais: à quel moment est-ce que je m'ennuie ou non ? Certaines musiques, celles avec un élément mélodique, me permettaient d'aller toujours plus loin à chaque répétition. À l'inverse, les textures ou l'harmonie suscitaient assez vite l'ennui. Je compris alors que mon véritable sujet était l'articulation entre mélodie et répétition, et que celle-ci participait également d'une expérience physique, en tant qu'elle agissait sur mon corps et sur ses mouvements. Cela m'a incité à développer ma pratique du chant: je voulais éprouver en moi ce que produit le «caractère mélodique». Je compris en outre que la musique que j'avais écrite depuis quinze ans environ était liée, d'une manière ou d'une autre, à cette sensation physique de la mélodie. C'est comme entendre une chanson à la radio: quelqu'un chante et vous sentez que votre

propre corps se prépare à chanter aussi. Il en est de même quand un violon joue à la manière d'une voix. Selon moi, ce constat est indissociable de l'idée que, dans la répétition, on s'enfonce toujours plus dans une sensation physique. Alors même que j'écrivais mon doctorat, la flûtiste Kristine Healy a organisé un colloque remarquable sur vocalité et instrumentalité – utiliser la voix comme instrument ou, inversement, un instrument comme voix. Peu après, lors d'un entretien avec mon directeur de recherche, nous avons discuté de mélodie et de «mélodicité», et nous avons réalisé que ce dont je parlais, en réalité, c'était de vocalité: la «vocité» (*voiceness*) de la voix elle-même, quelque chose de difficile à définir. Le terme exact m'échappait. Pendant deux ans, j'ai parlé de «mélodicité», mais ce qui me fascinait vraiment, c'était cette «vocité» de la «mélodicité».

Qu'est-ce qui vous attire dans le type de voix que vous privilégiez – ni professionnelle ni contrôlée? Plus largement, quelle place le corps du musicien occupe-t-il dans votre travail?

CM: J'aime les voix non travaillées – j'aime aussi les voix travaillées et suis une grande amatrice de *bel canto*. Quand j'ai commencé à chanter, je devais relever un défi: rendre intéressante ma voix, qui n'est pas formée. Il est aussi essentiel d'évoquer mon travail avec Juliet Fraser, qui interprétera *Thanksong* avec L'Instant Donné. Nous avons mené un projet intitulé *Tracery*, qui explorait sa voix loin de l'idée de performance. Elle souhaitait alors expérimenter une présence scénique débarrassée du masque de l'interprète. J'aime les masques – c'est la raison pour laquelle j'aime l'opéra –, mais Juliet cherchait à entrer en relation avec sa voix autrement que par le prisme de sa formation, quand bien même ses cordes vocales en sont le fruit. Il s'agissait non de s'en défaire, mais d'inventer autre chose. C'est là que résidait, selon elle, l'absence de contrôle: une exploration enthousiaste de ce que peut être le chant quand il échappe à la maîtrise.

Au même moment, je voulais être moins «compositrice», moins dans le contrôle que dans le lâcher-prise, moins orientée vers le résultat et davantage vers le processus. Ma démarche privilégiait ce que je ressentais plutôt que ce que j'entendais. Dans le chant automatique, j'écoute au casque à un volume élevé et suis généralement en méditation; je ne prête pas attention à ma voix, mais aux sensations qui circulent dans mon corps; et j'essaie de laisser ma voix agir sans intention. C'est là que s'instaure un dialogue entre technique consciente et inconsciente – un espace de transformation. L'absence de contrôle s'avère donc féconde. Mais j'aime aussi la qualité du résultat sonore. Quand je chante ou soupire, j'en

extrais ce qui peut devenir musical, selon le contexte. Dans *Traveller Song*, on entend un enregistrement de ma voix sans intérêt, mais qui, associé à de larges accords parfaits au piano, produit un mélange de type «huile et eau» convaincant. J'aime ces juxtapositions, cette célébration de l'«erreur».

La démarche célèbre aussi une forme d'ouverture et de vulnérabilité, comme un portrait, ou un auto-portrait, qui montrerait ce qui échappe à l'image que l'on entend donner de soi, pour atteindre une vérité nue de l'être humain. Chaque pièce pose à nouveau la question: comment?

La dimension «non travaillée» est essentielle. Juliet en proposait une autre version: une absence non de formation – ce qui est impossible pour elle –, mais d'idée de «performance». Nous explorons un autre lien avec le public. Et ce qui est fascinant, c'est que, quand elle interprète cette musique, elle porte un casque et médite – elle est donc, en un sens, presque coupée du public –, et pourtant, l'expérience est d'une intensité relationnelle remarquable.

Quant à la présence physique et au mouvement des interprètes sur scène, c'est l'un de mes sujets de prédilection, mais non de manière spectaculaire. Aucun bondissement intempestif. Rien d'extraordinaire, en apparence. Je le dis souvent à mes étudiants: nous sous-estimons la quantité de savoir implicite dont nous disposons. Prenons un exemple simple: si l'on écrit une noire liée à une autre noire au-dessus d'une barre de mesure, nous savons exactement ce que les musiciens feront de leur corps. C'est une connaissance subtile du langage. Aussi la notation est-elle une cartographie de l'action. Aujourd'hui, j'y pense constamment en écrivant. C'est un outil fondamental que partagent la plupart des compositeurs, plus ou moins consciemment. J'aime le mettre en valeur, à ma manière. Je suis ainsi attirée par certaines formes d'unisson. Dans mon travail avec Juliet ou avec ma propre voix, il peut y avoir de multiples strates proches les unes des autres, comme des voix qui se rassemblent. Cette expérience collective, même sans unisson parfait, même d'une seule personne sur plusieurs pistes, est singulière et puissante.

Un étudiant me parlait récemment du phénomène sonore d'une manifestation, de cette volonté d'être ensemble, de la dimension physique du fait de vocaliser collectivement. C'est une forme d'unisson. Dans mon quatuor à cordes *About Bach*, trois instrumentistes sont en permanence à l'unisson rythmique. J'ai alors travaillé avec précision la place des temps forts, la manière dont les corps se meuvent, la légèreté du geste, car tout s'élève après chaque temps fort. Cet unisson prolongé attire l'attention sur l'intention. Dans son livre *On Repeat: How Music Plays the Mind*,

Elizabeth Hellmuth Margulis explique que la répétition exacte implique en effet un haut degré d'intention. C'est pourquoi, dans les rituels – à l'église, par exemple –, on répète les mêmes gestes et les mêmes paroles, de la même manière. Cela ne peut pas être accidentel. Comme auditrice, je le ressens aussi: l'unisson rythmique signifie que tout le monde est ensemble, et l'attention se porte de manière presque égale sur chaque instant. Chaque détail acquiert une même importance. Dans mon quatuor, un court extrait de Bach, que mon ordinateur a «mal entendu», est légèrement altéré. Si l'on conserve les hiérarchies, cela sonne «comme du Bach». Mais si l'on égalise tout, cela se transforme en autre chose. C'est une manière de situer les erreurs au même niveau que le reste, de créer un environnement et une écoute particuliers où chaque détail compte, presque également, pour maintenir l'attention et soutenir la présence.

Quel rôle la technologie et l'enregistrement jouent-ils dans votre processus de composition ?

CM: Toute interface technologique ouvre des possibilités spécifiques de composition. Il y a une vingtaine d'années, on reconnaissait immédiatement une pièce écrite avec un patch Max, tant cet outil induisait certains types d'écriture, ce qui peut être formidable si l'on choisit d'en exploiter les caractéristiques. De manière comparable, en développant le chant automatique, je suis partie de moyens techniques limités: j'enregistrais une piste, je la copiaais-collais, je la décalais légèrement, je la réécoutais, puis je chantais par-dessus. La musique naît de ce processus extrêmement simple. Je m'intéresse à la répétition, et je peux y trouver un équilibre précis, où je m'engage pleinement. Souvent, plus c'est simple, plus c'est puissant. C'est une technologie en quelque sorte encore plus rudimentaire qu'un système de boucles: avec une pédale de *loop*, le résultat aurait sans doute été différent, et probablement plus complexe. Par ailleurs, et cela parlera aux passionnés de composition, j'ai toujours été attachée au logiciel Finale, que j'utilise exclusivement depuis 1998, dans une version ancienne qui n'a d'ailleurs pas beaucoup évolué. La manière dont je note la musique est intimement liée aux possibilités de ce logiciel, presque constitutif de mon identité. Je suppose que ma musique changera radicalement quand j'en utiliserai un autre!

En réalité, je réfléchis peu aux aspects techniques, si ce n'est dans cette approche minimale: découper, copier-coller, superposer. Mais je voudrais ajouter une remarque plus philosophique. Dans le processus de chant automatique, les résultats ressemblent au processus lui-même. Autrement dit, un processus répétitif produit une musique répétitive. Je multipliais les prises, cha-

cune transformée, et cette simplicité d'interface permettait précisément cette répétition, qui se retrouvait dans la musique. Je construisais des strates, et la voix suivait naturellement la ligne. Puis, nous faisons – je dis «nous», en regard du travail avec Juliet – une pause après chaque prise, nous écrivions dans nos carnets ce que nous avions ressenti, nous décidions des instructions pour la «méditation» suivante et du nombre de couches à ajouter. Tout partait du ressenti corporel. Puis nous recommençons. Et plus nous répétitions, plus la mélodie devenait elle-même répétitive. Cela n'a rien de mystique: c'est un lien concret. J'aimais cette idée qu'un processus répétitif engendre une musique répétitive. La superposition de couches était aussi une expérience vécue par l'interprète en tant que créateur. Et le résultat final, une pièce vocale multipiste, est en quelque sorte le document de ce que nous avons fait. C'est pourquoi je tenais à conserver une grande simplicité: cela me permettait de me concentrer sur le processus plutôt que sur le résultat. D'une certaine manière, cela me rendait moins «compositrice». Un processus plus complexe m'aurait contrainte à intervenir davantage. Certaines personnes expérimentées savent s'effacer, même dans la complexité; moi, qui ne possède pas cette compétence, j'ai choisi la simplicité extrême.

Vos œuvres se déploient volontiers dans un tempo relativement lent et des nuances retenues. Il en résulte comme une impression de douceur et de méditation. Cette impression est-elle exacte? Que désigne-t-elle selon vous? Et qu'en est-il de la méditation dans votre musique?

CM: C'est une transformation lente du temps, aux matériaux variés. Il m'arrive d'écouter ma propre musique et de me dire: «Mais où est le rythme?», comme s'il y manquait quelque chose. C'est sans doute parce que j'ai longtemps écrit des choses douces. J'ai rarement composé dans des tonalités agressives, mais qui sait? Ce qui m'intéresse avant tout, c'est la durée. *Dad Goes to the Mountain*, par exemple, qui sera joué au Festival d'Automne, ne commence pas lentement, mais devient lent. C'est un choix lié au temps: je savais dès le départ que la pièce, en un seul mouvement, durerait vingt-cinq minutes, à peine suffisantes pour ce que je voulais accomplir. Je ne sais pas exactement pourquoi, mais cette sensation de transformation au fil du temps est essentielle pour moi en tant qu'auditrice. J'aime les musiques qui me permettent de rester longtemps en elles. Ce sont celles qui me transforment le plus. Je peux ainsi observer l'évolution de mon attention. Parfois je m'ennuie, parfois non, parfois je ne perçois même pas les changements. Cette situation induit une question narrative: où est le protagon-

niste ? La musique romantique convoque souvent une figure qui évolue. Ce qui m'intéresse, c'est l'idée que l'auditeur puisse être ce protagoniste. Dans des musiques minimalistes, comme celles d'Éliane Radigue, surtout en concert, on ressent sa propre transformation en tant qu'auditeur et on en est conscient. Si une mélodie s'y faisait trop explicite, nous serions exclus, nous ne serions plus, chacun, le protagoniste de notre propre expérience. Que chaque auditeur vive un parcours distinct, quand bien même à côté de quelqu'un d'autre, voilà ce que je trouve magnifique.

La dimension humaine semble première dans votre processus compositionnel. Comme si l'œuvre émanait aussi, sinon principalement, de vos amitiés, avec Juliet Fraser ou avec le Quatuor Bozzini. Par ailleurs, vous parlez d'« écoute incarnée », en insistant sur l'empathie de l'auditeur. Quelle est la place de l'humain dans votre musique, avant l'œuvre et après elle ?

CM: J'aimerais pouvoir vous dire quelque chose de transcendant, mais il semble que vous le compreniez déjà. Il me paraît étrange de ne pas écrire pour une personne donnée ou, du moins, en lien avec elle. J'ai le sentiment que cela a toujours été le cas: tout ce que j'ai écrit concerne, d'une manière ou d'une autre, la relation avec l'interprète, même quand il s'agit d'une pièce pour orchestre. J'imagine souvent le chef qui en assurera la création. Plus concrètement, quand j'écris pour des interprètes précis, et je le dis de plus en plus ces derniers temps, je suis en position de servir. Selon moi, le rôle du compositeur est, par nature, de servir. Je ne partage pas la tendance à sa sacralisation: l'œuvre est créée avec les interprètes, et ce sont eux qui la réalisent sur scène. Mon rôle est de leur offrir quelque chose à faire, qui nourrisse leur pratique et nous permette d'appréhender l'un de l'autre.

Cette idée a suscité une réaction enthousiaste quand je l'ai exprimée à Darmstadt, comme si elle était révolutionnaire. Mais elle relève du bon sens: je travaille pour les interprètes. Une telle conviction se conjugue à mon désir constant de créer à partir de relations humaines, comme un espace où transformer réciproquement nos pratiques. Quant au public, sa dimension humaine est évidemment centrale pour tous les compositeurs. Dans mon cas, cela paraît peut-être plus évident, parce que j'assume pleinement une dimension émotionnelle. Mais l'émotion n'est qu'un moyen pour accéder à un objectif plus profond. Ce qui m'intéresse, ce sont les questions liées à l'intuition, à l'expérience humaine, à ce monde fait de choses que nous ne comprenons pas. J'essaie d'interroger l'indicible, ce qui nous échappe et

peut-être nous échappera encore. C'est pourquoi je suis attiré par ce qui me bouleverse: je n'en comprends pas la raison. De même, je m'intéresse aux savoirs inconscients et à cette connaissance du corps qui opère hors de toute verbalisation. Quelle richesse! Chaque fois que je ne comprends pas, je me dis que c'est là que l'or se trouve, et je m'en approche. Il est donc beaucoup question d'émotion, d'intuition, mais toujours au service de quelque chose de plus profond. Nombreux sont ceux qui empruntent le même chemin, dans des perspectives différentes. C'est le fil qui traverse mon travail. Mais qui sait ce qu'il en sera à l'avenir ?

L'écoute que suscite votre œuvre a-t-elle des implications sociales, politiques, écologiques ?

CM: Je préfère laisser cette question ouverte et ne veux rien prescrire. Mais il m'arrive, souvent, de parler de moi en tant qu'auditrice, de ce qui m'attire, avec la pleine conscience que chacun fera sa propre expérience, et qu'il est juste qu'il en soit ainsi. Je ne dirai jamais ce que j'aimerais que l'auditeur retire de l'œuvre. Selon moi, la musique comporte une dimension politique au sens où les relations interpersonnelles sont elles-mêmes politiques. Bien des éléments, dans mon travail, sont issus au féminisme. Je le dis parce que mes techniques doivent beaucoup à des penseuses qui ont élaboré des systèmes similaires. Intégrer une part de chant non formé, par exemple, s'inscrit dans cette perspective: c'est une manière de me montrer sans me poser en génie, de rejeter cette idée, ce qui constitue, en soi, un geste féministe. Et se rendre vulnérable sur scène s'inscrit aussi dans des traditions d'improvisation propres à des pratiques féministes.

Privilégier le processus plutôt que le résultat est une démarche anti-capitaliste. D'une certaine manière, toute forme d'art l'est. Bien sûr, je suis moi-même pétrie de contradictions: je ne suis pas parfaite dans mes intentions, je vise un résultat, et je cherche à vivre de mon travail. C'est pourquoi je lutte constamment contre moi-même. Je crois agir pour des raisons élevées, et je dois ensuite me remettre en question. Mais placer les relations humaines au centre de la musique me paraît être profondément politique. Et j'espère que chacun pourra en mesurer, dans sa perception et sa réflexion, toutes les implications. Nous pouvons aussi regarder le monde géopolitique actuel et constater à quel point créer du lien y est essentiel. Je pense que le « personnel » est politique. C'est une idée fondamentale, que je ne veux néanmoins imposer à personne. Quelqu'un m'a dit un jour qu'il était lassé que l'art parle constamment « de quelque chose ». Et je comprends ce malaise: l'art est avant tout une expérience, il ne se réduit pas toujours à un thème ou à un sujet.

Vouloir lui en assigner un, c'est parfois manquer autre chose. Sa puissance est déjà, en soi, politique. Il est donc plus fort de ne rien prescrire. Cela rejoint votre question précédente sur les relations personnelles et interpersonnelles. Si elles sont au cœur du geste artistique, alors celui-ci acquiert, à mes yeux, cette puissance authentique.

Pourriez-vous décrire les enjeux de votre pièce d'orchestre, *Dad Goes to the Mountain* ?

CM: C'est un entrelacs de deux idées distinctes. La première est simple: j'écoutais un matériau sonore, une fanfare de vents des montagnes du Pérou, et je ne parvenais pas à m'en détacher. Les mois passaient, je tentais d'écrire une pièce sur tout autre chose, mais cela m'était impossible, car cette musique me revenait sans cesse à l'esprit. Voilà la source du matériau.

En écrivant, j'ai dû me demander ce qui, pour moi, comptait réellement, ce qui avait le pouvoir de transformer. C'est, au fond, l'évolution de mes sentiments à l'égard de mon père, à mesure qu'il vieillissait. Il a commencé à décliner, au point de ne plus pouvoir s'intéresser à ma vie comme autrefois. Pendant près de trois ans, j'ai ressenti une colère profonde. Je ne comprenais pas pourquoi – cela n'avait aucun sens – et je me disais que cela finirait bien par passer. Nous nous parlions au téléphone chaque semaine, à heure fixe. Et quand je raccrochais, je pensais: «Dieu merci, c'est terminé.». Je me sentais mal. Il y avait dans son vieillissement quelque chose que je rejetais violemment. Je crois que cela touchait à ma propre peur de vieillir. Le voir ainsi, c'était me confronter à ce que pourrait être ma propre vie. Si j'ai de la chance, je vivrai aussi longtemps, et jusqu'à perdre la mémoire.

Puis, quelque chose a changé. Il a développé une forme de démence, la démence vasculaire qui, à certains égards, est moins dévastatrice que la maladie d'Alzheimer. Beaucoup de gens vivent la démence d'un parent comme une épreuve déchirante, traumatique. Dans mon cas, la vie quotidienne de mon père devenait compliquée, certes, mais je vivais en Angleterre, et lui au Canada. Nous n'avions en commun que ces appels hebdomadaires et je n'étais pas confrontée aux frustrations du quotidien. Sa mémoire à court terme avait disparu, et son sens de l'orientation était fortement altéré. Mais sa personnalité, elle, demeurait intacte – une bénédiction. J'ai eu le sentiment qu'il devenait davantage lui-même, parce qu'il ne pouvait plus agir que par instinct. Et il était instinctivement patient et bienveillant. Ce que je connaissais de lui auparavant – une certaine anxiété, une forme de tension intérieure – s'était dissipé. Il ne lui restait que la patience, face à ses

limites, face à son besoin d'aide, et même face aux frustrations qu'il ne transformait jamais en conflit. Lors de l'une de nos dernières conversations – il n'était pas toujours clair, mais ce jour-là, il l'était –, je lui ai demandé: «Comment vas-tu aujourd'hui?» Et il m'a répondu: «Je vais dans la cuisine, et je ne comprends pas ce qui s'y passe.». L'entendre dire cette phrase était d'une douceur infinie.

J'ai deux photos de lui: l'une à 73 ans, l'autre à 83. Sur la plus récente, il paraît plus dense, présent, lumineux et léger – davantage lui-même. Comme s'il était enfin parvenu à la version authentique de soi, vers laquelle il avait peut-être toujours tendu, sans le savoir. C'était bouleversant, comme une forme de transfiguration à travers l'expérience de la démence. Bien sûr, je projette là mon propre récit – je ne sais pas ce qu'il vivait réellement. Mais je crois que cela devait être vrai, du moins en partie. Et ce qui peut paraître infime a en réalité tout changé. Aujourd'hui, quand je ne parviens plus à me souvenir d'un mot simple, ce qui m'arrive souvent, au lieu d'éprouver de la peur ou une forme de rejet d'un avenir possible, je me dis: «Ah, ma transfiguration commence. Je suis en train de m'alléger.» Cela a profondément modifié mon rapport à la finitude. Aussi toute ma pièce est-elle construite autour de cette idée de légèreté croissante: chaque section devient plus légère que la précédente. Elle parle aussi de l'oubli, et de la manière dont le temps se dilate, se contracte, se transforme selon les moments de la vie. Et dans mon imaginaire, la transfiguration, c'est comme arriver au sommet d'une montagne. Qu'est-ce qui pourrait y accueillir mon père, pour une célébration, sinon cette fanfare péruvienne? Tout s'est alors assemblé avec évidence: la musique venue du Pérou et l'histoire de mon père. C'est ainsi que les deux éléments se sont mêlés. Mon père va à la montagne.

Propos de Cassandra Miller recueillis et traduits de l'anglais par Laurent Feneyrou, avril 2026

Biographie

Cassandra Miller (Londres)

Née le 23 juillet 1976 à Metchosin (Colombie-Britannique), Cassandra Miller est une compositrice canadienne, établie à Londres. Ses œuvres notées explorent la transcription comme processus créatif au travers duquel sont magnifiées les qualités expressives d'une musique préexistante, souvent issue d'enregistrements vocaux, de mélodies populaires ou de fragments du quotidien. Ses œuvres non notées prennent la forme de collaborations prolongées avec des musiciens: le pianiste Philip Thomas, la violoniste Mira Benjamin, l'altiste Lawrence Power, ainsi que la soprano Juliet Fraser et le Quatuor Bozzini, pour lesquels elle conçoit notamment *Warblework*, *About Bach*, *Thanksong* et *Three Songs*. Entre chant automatique et mimétisme naissent des œuvres vulnérables et hospitalières, d'une grande lenteur organique.

Cassandra Miller étudie à l'Université de Victoria, auprès de Christopher Butterfield, puis au Conservatoire Royal de La Haye, avec Richard Ayres et Yannis Kyriakides, dirige, de 2010 à 2013, Innovations en concert, à Montréal, et est l'élève privée de Michael Finnissy. Lauréate du Prix Jules Léger, la plus haute distinction canadienne, pour *Bel Canto* (2011) et *About Bach* (2016), ainsi que du Prix d'artistes 2021 de la Fondation Paul Hamlyn, elle est docteure de l'Université de Huddersfield, avec une thèse réalisée sous la direction de Bryn Harrison et intitulée *Transformative Mimicry: Composition as Embodied Practice in Recent Works* (2018).

Publiées par Faber Music, ses œuvres sont des commandes d'orchestres, d'ensembles et de solistes de renommée internationale. *Concerto pour alto* créé en 2023 par Lawrence Power et le Brussels Philharmonic sous la direction d'Ilan Volkov, *I cannot love without trembling* est chorégraphié en 2025 par Or Schraiber et Bobbi Jene Smith pour la GöteborgsOperans Danskompani. La même année, Cassandra Miller est en résidence aux Wittener Tage für Neue Kammermusik et aux Darmstädter Ferienkurse. L'enseignement occupe une place essentielle dans sa vie artistique. Après avoir donné des cours à l'Université de Victoria (2008-2009) et à l'Université de Huddersfield (2014-2016), elle dirige, de 2018 à 2020, le premier cycle du département de Composition à la Guildhall School of Music and Drama, et est invitée par diverses institutions anglaises et nord-américaines: Stanford, Columbia et Californian Institute of the Arts, Royal Academy of Music de Londres, Conservatoire de Birmingham, Université McGill, Université du Manitoba..., outre des sessions hollandaises avec l'Orkest De Ereprijs.

cassandramiller.wordpress.com