Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2004)

Heft: 85

Artikel: Rompre le silence : entretien avec George Benjamin = Die Stille unterbrechen : ein Gespräch mit George Benjamin

Autor: Denut, Eric / Benjamin, George

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927763

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ROMPRE LE SILENCE

PAR ERIC DENUT

Entretien avec George Benjamin

Die Stille unterbrechen – *Ein Gespräch mit George Benjamin*

Im Vorfeld des Buchs «Die Spielregeln», das im April bei «Musica Falsa» erscheinen wird, widmet sich das folgende Gespräch den vergangenen zehn «Geniejahren» britischer Musik. George Benjamin beschreibt die Grundprinzipien seines Schaffens: In *Sudden Time* (1990-93), einer Sinfonie, die «wie ein Traum in einigen Momenten zum Bewusstsein vorstösst, in anderen im Unbewussten verharrt» und so einen Halluzinationsraum evoziert, ist es der Versuch, die Harmonie in ihrem Inneren mit der Zeit zu verknüpfen. Und in *Three Inventions for Chamber Orchestra* (1995), einem dunklen und weniger leicht zugänglichen Werk, werden musikalische Traditionen mit diversen neuen formalen Aspekten und heterogenen thematischen Elementen konfrontiert. *Sometime Voices* (1996), eine Opernszene mit Musik zu Calibans Traum, ist dagegen formal einfacher, führt aber, erstmals in Benjamins Schaffen, den Zufall in die harmonisch-rhythmische Struktur der Akkorde ein. Zur Eröffnung der Tokyo City Opera mit ihren 2000 Sitzplätzen entstand *Viola, viola* (1997), worin zwei Bratschen sämtliche vorstellbare Techniken zur Produktion eines «möglichst umfangreichen Klangbilds» erforschen. Mit seiner aktuellen Werkreihe *Palimpsest* schliesslich will der Komponist in einem «neuen Benjamin-Sound» mit einer «Masse an Holz und Blech kristallin transparente, zauberhafte, gleichzeitig unromantische und doch leidenschaftliche» Musik schaffen. Gehören nach den frühen und den reiferen Werken solche Kompositionen nun zu einer dritten Kategorie, zu einer Periode der stillen Gelassenheit? «Gelassen bin ich nie!», antwortet George Benjamin. «Meist bin ich konfus und verloren, die Augenblicke des Lichts und der klaren Sicht, in denen ich handeln kann, sind selten.»

Cela faisait près de dix ans que George Benjamin, le « génie » de la musique britannique, fêté dans sa jeunesse comme aucun autre compositeur ne l'avait été depuis Stockhausen, n'avait pas été interviewé de manière quelque peu approfondie pour un lectorat de langue française. Dans cette période, il n'a d'ailleurs pas été beaucoup mieux servi par l'édition en langue allemande, malgré ses fréquentes collaborations avec les phalanges les plus en vue des pays germaniques. Nous avons souhaité remédier à ce manque, qui aurait pu se révéler désastreux pour l'écriture future de notre « histoire contemporaine », avec la publication d'un ouvrage d'entretiens chez l'éditeur parisien Musica Falsa (*Les Règles du Jeu*, à paraître au printemps). En avant-première pour « Dissonance », il nous est apparu judicieux de présenter un extrait consacré aux compositions des dix dernières années, et plus particulièrement aux enjeux qui les ont motivées ou qu'elles ont permis de dévoiler. Quant aux autres aspects également fondamentaux et à maints égards complémentaires de ceux que nous abordons ci-dessous, comme les influences stylistiques, les modèles d'écriture, le cheminement compositionnel, les éléments de langage, les aspects syntaxiques, ou encore la relation de George Benjamin avec son temps, ils sont approfondis dans le reste de l'ouvrage.

Intéressons-nous, si vous le voulez bien, à vos créations des dix dernières années. Commençons par l'un de vos grands chefs d'œuvre, Sudden Time, *dans lequel vous renouez avec la grande formation symphonique de vos premiers coups d'éclat,* Ringed by the Flat Horizon *et* A Mind of Winter. *Si l'on suit vos déclarations dans* Gramophone *en avril 97 (p.22), l'enjeu affirmé de la réalisation finale était de révéler, par l'exacerbation de l'écriture polyphonique, un temps doté d'une certaine « élasticité » : « ce sens de l'élasticité, du temps s'allongeant et se courbant, est un objectif que j'ai souvent essayé d'atteindre. »*

La genèse de *Sudden Time* a été difficile pour moi. J'ai voulu commencer cette pièce juste après *At first Light* et ai dû attendre dix ans, entre l'âge de 23 ans et de 33 ans, pour l'achever ! L'idée première de *Sudden Time* était la suivante : comment « pousser » le temps à l'intérieur de l'harmonie, et produire une forme beaucoup plus unifiée, organique, multidimensionnelle que celle de mes œuvres de jeunesse ? Le voyage de cette pièce a été long et je m'y suis très souvent perdu. Non seulement la qualité sonore de la pièce croît de manière organique, mais les techniques avec lesquelles je l'ai conçue progressent au fur et à mesure de son déploiement temporel. C'est un phénomène très curieux, qui confère à cette pièce la sensation d'une mutation en expansion, notamment dans les cinq premières minutes qui sonnent de manière « non structurée ». Après la césure formelle créée par l'accord tenu *ppp* des cordes qui les suit, la forme semble plus thématique, plus construite, comme un « mouvement principal » qui aurait été précédé d'une introduction. Dans ce « mouvement principal », les matériaux restent identiques jusqu'à la fin de l'œuvre mais les techniques par lesquelles ils sont figurés se modifient constamment. C'est donc un terrain

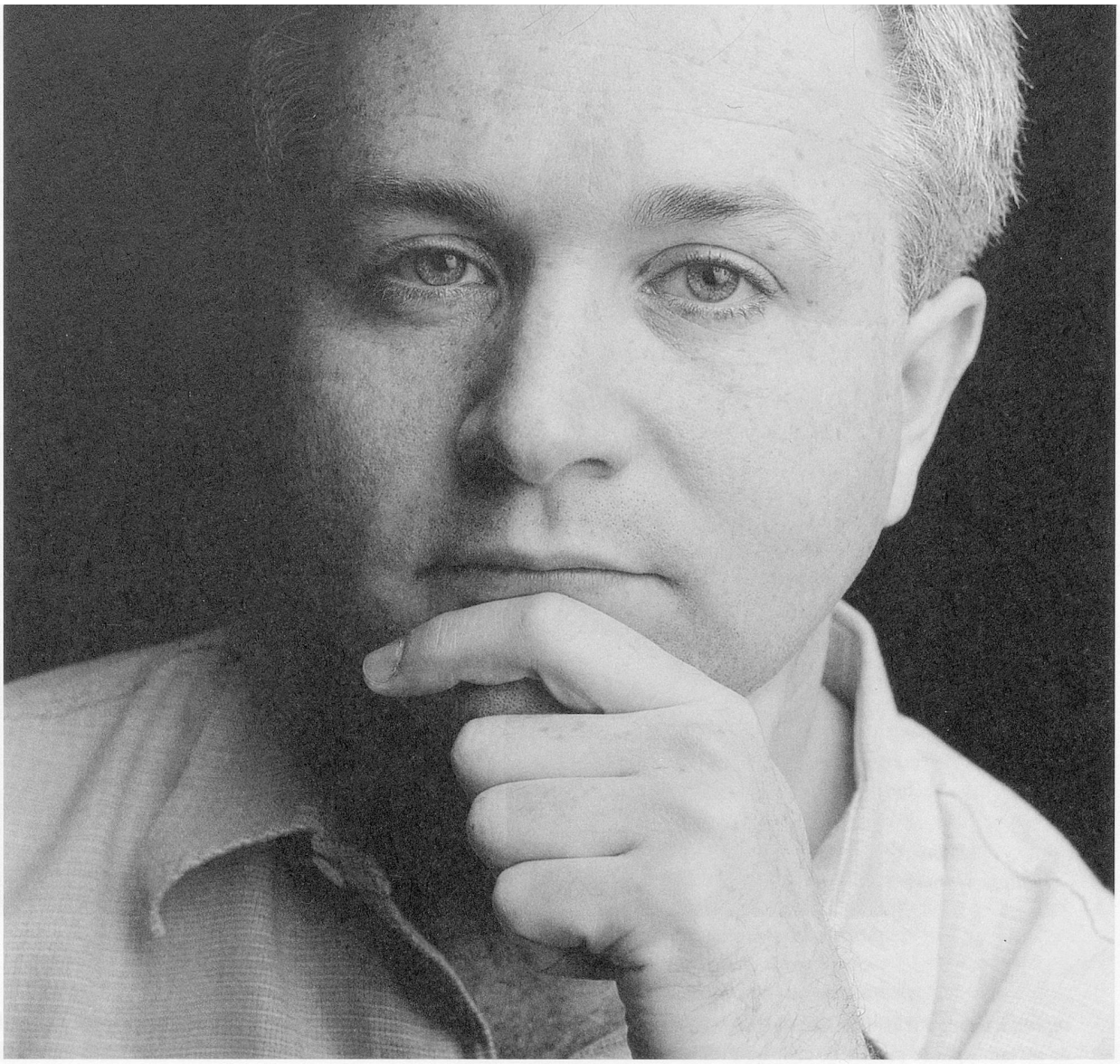

Photo :
Philippe Gontier

musical très instable. Dans la plupart des œuvres que j'ai écrites depuis, je m'efforce de définir un noyau profond qui reste stable tout au long de la pièce, autour duquel la musique se met en rotation sans le perturber. Mais, dans *Sudden Time*, je ne maîtrisais pas encore cette technique.

De quoi êtes-vous le plus fier lorsque vous réécoutez cette œuvre ? Etes-vous frappé, comme cela est le cas pour un auditeur comme moi, par le fait que Sudden Time *impose un temps musical qui joue le plus souvent avec la sensation de la pulsation, sans être chaotique pour autant ?* Sudden Time *m'apparaît, par la légèreté de son écriture, comme un « vol » sonore.*

C'est exactement ce que je voulais. *Sudden Time* est un rêve qui de temps en temps avance vers le conscient et, à d'autres moments, se fait plus inconscient. Cependant, avoir la même sensation que vous, à la fois sensible et « naïve » au bon sens du terme, m'est très difficile, car je connais la technique, et peux nommer chaque accord dans la pièce. Si *Sudden Time* est bien jouée, avec beaucoup de précision, cette œuvre dégage une espèce d'« hallucination », de voyage hyper-coloré, radioscopique. De temps en temps, je veux que l'auditeur soit confus à cause de la quantité de choses qui se passent dans la texture musicale. Mais je veux contrôler ces moments, et non pas qu'ils deviennent la règle. Mon credo est de toute manière l'articulation et la clarté les plus extrêmes. Il y a deux analogies importantes que l'on peut faire. La première est la lave sous la mer. Celle-ci se manifeste comme une explosion de couleurs, de fumée, de bulles, qui se met à geler dans une forme magnifique pendant quelques secondes, puis devient une fissure rouge qui augmente progressivement avant la nouvelle explosion. On a ici un phénomène de renouvellement à l'intérieur même d'une forme. La seconde comparaison est quelque chose de plus important encore pour la poétique formelle (mais pas illustrative !) de la pièce : vers 1985, j'ai assisté sur le toit de Saint-Pierre à Rome à la migration de centaines de milliers d'oiseaux (peut-être deux millions). Cette masse considérable volait à travers le ciel, parfois en s'unissant en une masse compacte, ou en se divisant en deux, trois ou quatre colonnes divergentes, selon des règles d'organisation tout à fait opaques mais extrêmement réussies du point de vue de leur coordination. C'était un « ballet » d'une incroyable force de mystification et de beauté, dont le modèle structurel, à la fois chaotique et parfaitement organisé, imprévisible dans ses rythmes transitoires entre une unité compacte et une libre élasticité, m'a beaucoup marqué. J'ai essayé de « capturer » ces lois dans *Sudden Time*. Par exemple, au début du « mouvement principal », il y a un solo lyrique des cors *pianissimo*, où le mètre à 3 temps (la noire à 40) reçoit une confirmation immédiate par la symétrie des phrases. Le mètre est donc classique, avec la hiérarchie normale des temps. Ce « modèle » thématique est présent ensuite jusqu'à la fin de la pièce (à titre indicatif, les solos du cor anglais ou de l'alto en sont des variations, plus ou moins éloignées), mais on ne peut que rarement l'entendre, car les rythmes et les harmonies de chaque « variation » sont profondément modifiées par rapport à l'original. Cela signifie que, lorsque la musique le

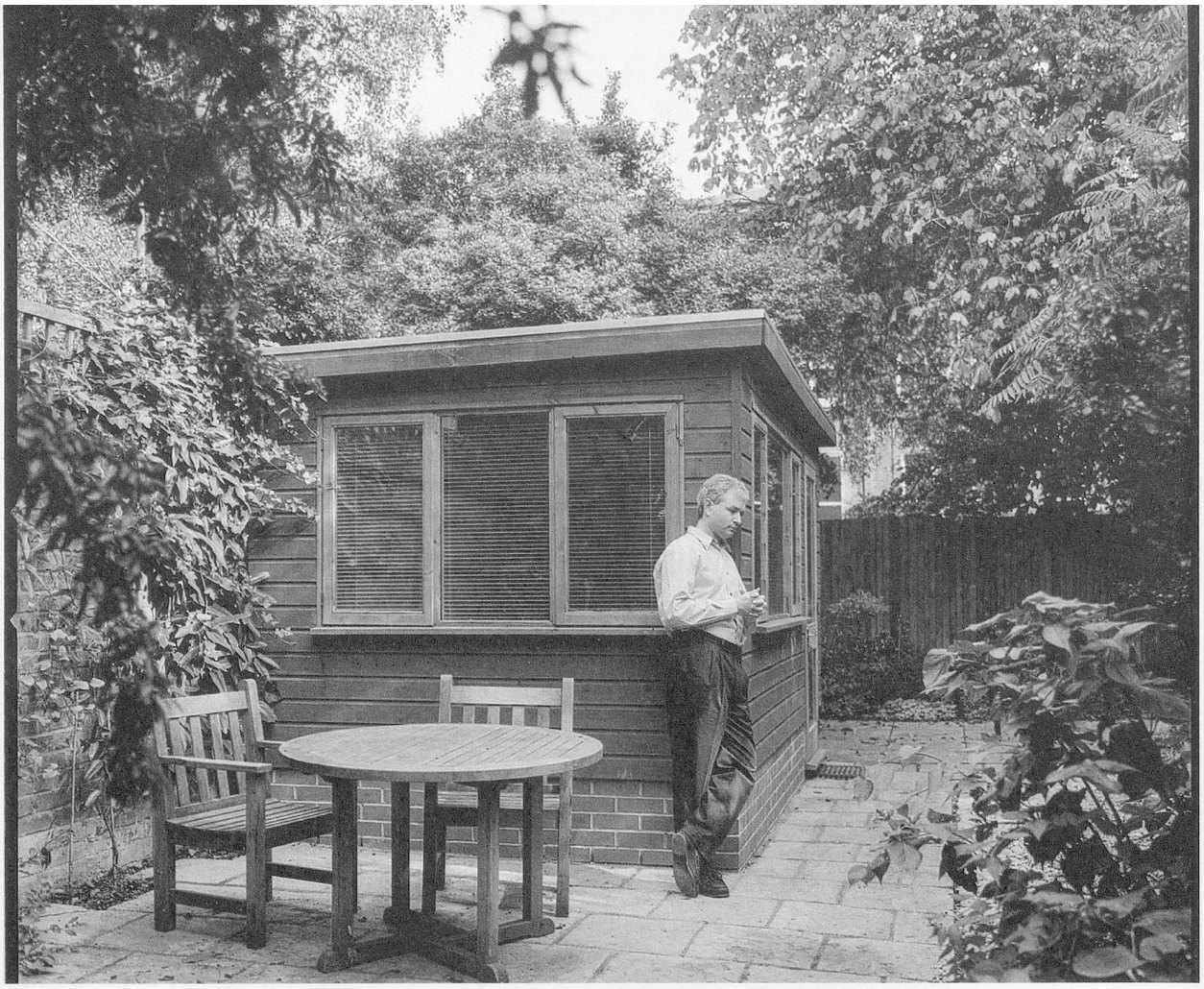

Photo :
Philippe Gontier

reprend, même s'il est très transformé, on a une impression de métamorphose proche de celle qu'éveillent certains dessins sur ordinateur, tout simplement parce qu'en fait le modèle était toujours là, à l'état latent, subliminal. Cela me permet une imagination formelle qui serait sinon impossible : voilà la grande idée derrière *Sudden Time*.

Depuis Sudden Time*, les œuvres marquantes se succèdent. Les* Three Inventions for Chamber Orchestra *achevées en 1995 sont selon moi votre œuvre la plus difficile d'accès, peut-être au même titre qu'*Upon Silence. *On y entend une dizaine de « musiques » différentes, puisées dans les traditions les plus diverses (la musique de cour d'Extrême-Orient, le groove du big band jazz, l'impressionnisme, etc.) et servies par un orchestre très singulier. Vous travaillez dans cette pièce sur des structures permanentes qui ne se laissent cependant dévoiler qu'à certains moments et sous certaines formes, ce qui ne va pas sans poser un très haut niveau d'exigence à l'écoute. Pourriez-vous nous aider à appréhender l'enjeu de cette pièce de plus en plus fascinante dans ses écoutes successives, et d'une singulière insaisissabilité à la lecture ?*

Les *Three Inventions* sont beaucoup plus hiératiques que *Sudden Time*. J'ai parlé du monde technique instable dans cette dernière œuvre, qui a mené à une structure complexe. Dans les *Three Inventions*, on trouve la même complexité structurelle, surtout dans la troisième, mais le fond de la pièce reste stable, comme dans une passacaille. Sa problématique pourrait bien être : la complexification de la structure dans le cadre d'un matériau simplifié.

Le second mouvement est un *Sudden Time* en miniature : la mélodie du cor anglais au début sonne comme un mètre à trois temps et la narration derrière ce mouvement correspond à peu près à la seconde moitié de *Sudden Time* en deux minutes. Le premier mouvement est quant à lui un simple *cantabile* à la mémoire de mon maître Messiaen. C'est dans le troisième mouvement que j'ai été plus exigeant dans la structure que je ne l'avais jamais été auparavant. Pas une note qui ne s'explique par le fond structurel, stable tout le long de la pièce ; l'édifice est fait d'un seul morceau de pierre. Si vous écoutez ce mouvement *live*, vous ressentez la tension de manière très forte, d'une part par la présence sinistre des grosses caisses antiphonales et, d'autre part, par l'antagonisme entre les éléments qui n'évoluent pas (comme les *pizzicati* en octaves, les éléments vagues, pentatoniques) et ceux qui se transforment, sont développés. A chaque moment de la pièce, on a une vue multidimensionnelle de la forme. Chaque instant est composé des différentes combinaisons de la dizaine d'éléments thématiques très différents (statiques/dynamiques, objectifs/expressifs, etc.) présents dans l'œuvre, qui se comporte ainsi dans sa globalité comme un mobile de Calder. J'ai voulu intégrer une diversité d'approches formelles, ce qui fut un réel défi pour moi. Certaines personnes qui apprécient ma musique n'ont pas aimé l'approche sans concession et sombre de cette pièce.

… presque sadique, si vous me permettez cette expression…

Oui. Je ne sais pas d'où cela vient.

De votre « dark side »…

Peut-être… J'aime la « peinture sombre », Bacon par exemple, ou Bosch. J'aime également un auteur comme Conrad, comme son merveilleux *Cœur des ténèbres*. En musique, je pense à *Wozzeck* ou à la *Sixième symphonie* de Mahler. Encore plus sombre : la *Quatrième* de Sibelius, une œuvre pessimiste, ou la fin de la seconde scène du premier acte du *Götterdämmerung*, qui a été une réelle influence

pour la dernière des *Three Inventions*. Cette « veille nocturne de Hagen » me semble l'expression la plus convaincante du « mal » en musique.

J'aime le contraste entre quelque chose de gentil, d'innocent, qui verse subitement, sans qu'on ait pu l'appréhender avant, dans le sombre, le monstrueux. De toute manière, il est important à travers une œuvre d'essayer de capter des territoires expressifs très différents.

Vous réservez une place importante à l'écriture mélodique dans vos compositions. La voix ne semble pas pour autant faire partie des matériaux auxquels vous vous consacrez spontanément. Chacune de vos œuvres vocales n'en revêt que plus d'importance : A Mind of Winter, Upon Silence *dont nous avons discuté, et* Sometime Voices, *qui suit de peu les* Three Inventions for Chamber Orchestra. *A-t-on raison d'entendre dans cette œuvre pour baryton, chœur mixte et grand orchestre une préparation à l'écriture d'un opéra (Renaud Machart a parlé dans* Le Monde *du 25 août 1998 d'une « scène d'opéra ») ? Le texte est un extrait du rôle de Caliban dans* La Tempête *(III, 2), « où il est question d'une musique imaginaire, entre songe et éveil, une musique baignant de sa splendeur étrange et mélancolique le rêve du personnage » (Renaud Machart). Retrouvez-vous ici les problématiques traditionnelles de l'écriture musicalo-dramatique (rapports acoustiques et sémantiques entre un texte chanté et son écrin instrumental) ou définissez-vous votre propre territoire compositionnel pour ce type d' « exercice » ?*

Des maisons d'opéra et des chefs d'orchestre m'ont demandé depuis quelques années d'écrire un opéra. Le problème est que le type de complexité et les conceptions du temps musical que j'ai développés depuis *Sudden Time* et les *Three Inventions* ne fonctionnera pas sur scène. On a souvent du mal dans l'opéra contemporain à percevoir la voix masculine et l'accompagnement orchestral dans un cadre musical unitaire. Pour réussir au théâtre, il faut globalement un langage harmonique plus simple. *Sometime Voices* est une étude : c'est beaucoup plus simple formellement, au niveau de la texture, du rythme, que les *Three Inventions*. De toute manière, lorsqu'on écrit une polyphonie très riche à l'opéra, par exemple des accords pour chœur à huit voix, il faut être conscient du fait que l'auditeur ne percevra pas les hauteurs de manière précise, à moins que le temps harmonique ne soit complètement gelé. Même dans le fameux chœur des ronflements dans *Wozzeck* , dans lequel chacun des accords ne possède que cinq notes, on ne peut que très rarement discerner à la représentation les hauteurs avec précision. J'ai donc choisi un style harmonique extrêmement simple, sans qu'il ne s'agisse pour autant d'écrire une pièce que sonnerait de manière « tonale ». Les distances entre les voix sont consonantes, simples, presque toujours des tierces. Dans cette pièce, ainsi que je vous le décrirai plus précisément dans le cours de nos entretiens, des spirales d'accords se déploient « en fond ». Elles semblent sans pulsation audible. Pour la première fois dans mon écriture, j'ai introduit le hasard : le rythme harmonique de ces accords est un peu aléatoire. Une fois que j'avais inventé cette machinerie, j'ai pu composer l'ensemble de l'œuvre. Toute la pièce est une investigation, une mise en superposition, une re-création de cette « rivière coulante » d'accords qui l'irrigue, du début à la fin. La ligne vocale du baryton explore ces fondations consonantes, reste fidèle à l'univers harmonique général de la pièce, à ce cristal que je voulais créer, et cela bien que son expression soit différente du reste de la texture et qu'il soit décalé au niveau de la rhétorique et du phrasé. La musique a lieu dans le cerveau de Caliban, c'est son rêve que nous entendons. Pour cela, la ligne vocale est intégrée au contexte harmonique, mais pas d'une manière tonale ou conventionnelle : la structure de phrasé est construite de manière très artificielle, comme si elle était « aliénée ».

Si je vous comprends bien, ce type d'écriture pourrait être projeté sur un drame dans son intégralité…

Non, ce ne serait pas possible, car dix minutes, la durée de *Sometime Voices*, c'est déjà presque trop pour une telle technique. Avoir cette spirale harmonique tournant autour de vous pendant deux heures vous rendrait fou, et moi aussi ! Pour faire une œuvre d'un tel format, il faudrait être capable de changer de conception technique au sein même de l'œuvre, et ce à plusieurs reprises.

Pourtant, même Debussy, que vous admirez tant, ne renouvelle pas entièrement ses techniques d'écriture, scène après scène, dans Pelléas et Mélisande, *qu'il a composé sur près de dix ans…*

Certes, mais il joue avec les conventions rhétoriques et syntaxiques de la musique tonale et romantique. La syntaxe de Debussy repose beaucoup sur les symétries et les attentes de la musique du XIXe siècle, qu'il contourne d'une manière très originale tout en les gardant comme fond d'écriture. Sa syntaxe possède une liberté « liquide » exceptionnelle, qu'il serait impossible d'imiter.

Je reviens à la charge, afin de défendre un rêve : entendre votre musique chantée sur scène dans un contexte dramatique. Vous qui avez produit dans les années 1990 des œuvres d'une étrange singularité, dans lesquelles vous avez exploré une grande quantité de techniques d'écriture au service d'univers expressifs très différenciés, ne pensez-vous pas que vous pourriez mettre à profit aujourd'hui ces acquis dans le cadre d'un

projet dramatique ? Le problème qui se pose est-il vraiment le problème du temps de la composition ?

Si l'on excepte *Sometime Voices*, mes œuvres des années 1990 sont de plus en plus « abstraites ». La narrativité chez moi est celle des éléments thématiques et de leur devenir. Décrire quelque chose m'est étranger, hormis peut-être un état psychique, un rêve, mais pas une action. Or, même si le théâtre contemporain ne s'intéresse plus depuis longtemps à l'action, je trouve qu'un drame dans lequel il n'y aurait pas de tension narrative serait décevant.

Cette tension, votre musique l'apporterait, quel que soit l'argument qui lui servirait de « mode de présentation », que vous soyiez le « narrateur » ou que vous vous dissimuliez derrière un de vos personnages, comme Caliban dans Sometime Voices…

On ne peut pas souhaiter du théâtre « mort » avec de la musique « vivante ». Quelle que soit l'époque, le spectateur souhaite pouvoir ressentir de l'empathie pour les particularités humaines des personnages. Regardez Debussy ou Janacek.

Une autre chose également : beaucoup d'opéras modernes ne fonctionnent pas. Leurs moyens de communication sont inopérants : l'écriture vocale, la relation entre l'orchestre et la voix. Debussy travaillait à partir de Wagner, Moussorgski, et de la tradition lyrique française de Gounod, Bizet, Saint-Saëns et Massenet, qui fonctionnait parfaitement bien au théâtre. Vous comprendrez que je suis très réticent devant l'aventure de l'opéra, car je sais ce que représentent dix ans de composition.

Viola, viola, *achevée en 1997, est certainement votre production la plus « ravélienne » : l'expression d'une gageure compositionnelle. Le critique Andrew Clements parlait dans le* Guardian *du 14 mars 2000 de « trompe l'oreille ». Est-ce le seul objet de cette pièce ?*

Cette pièce est en effet un défi conçu non pas par moi, mais par mon cher ami disparu Toru Takemitsu. Il avait écouté *Upon Silence*, dont il avait beaucoup apprécié la douceur mélancolique, et avait eu l'idée d'organiser un concert pour l'ouverture de la nouvelle salle du Tokyo City Opera avec seulement deux altos. Il est malheureusement décédé avant de pouvoir entendre l'œuvre.

Les exécutants de la création ont été surpris par la violence de l'écriture. Mais il faut imaginer que tout était défini, la date, le contexte, la gigantesque salle (pas loin de deux mille places), et que je devais « gérer » cette étrange situation de deux altos « perdus » dans un tel espace. J'ai exploité toutes les techniques que je pouvais imaginer pour produire l'image sonore la plus vaste possible. L'harmonie est aussi sonore qu'il est envisageable de la concevoir, fréquemment grâce à quatre ou cinq parties tenues, définies spécifiquement pour exploiter la magnifique capacité de résonance de l'instrument. Si la pièce est interprétée au bon tempo par deux interprètes dont le timbre (et le volume) sont parfaitement compatibles, il est alors le plus souvent impossible pour un auditeur de savoir *qui* joue *quoi*. La texture se coagule en une masse polyphonique dont il peut éventuellement croire qu'elle est nourrie par trois ou quatre instrumentistes. D'ailleurs, à la création, il n'y avait pas deux, mais trois personnes sur scène, car j'ai dû diriger les deux altos qui avaient beaucoup de difficultés à être ensemble à cause de la virtuosité de la pièce. J'ai donc fait mes débuts de chef d'orchestre au Japon devant deux altos ! (ce qui est mieux que devant un alto, n'est-ce pas ?)

Lorsque j'ai commencé à écrire *Viola Viola*, la pièce est très vite devenue explosive, sonore, énergique. L'idée était de contredire le son triste, « faiblard », non engagé, de l'alto. C'est ainsi que cette œuvre est devenue très théâtrale, hyper-virtuose, obéissant à la fois à l'idée d'une danse et d'un combat.

Avec la série des Palimpsests (I *en 2000 et* II *en 2002), nous abordons votre production la plus récente, l'expression du* « new Benjamin sound », *avec son « trou » dans le médium de l'espace acoustique, corrélé au soin apporté aux registres extrêmes et à la percussion. Le titre de l'œuvre peut être compris comme le programme générateur de la forme, même si celle-ci ne laisse pas de surprendre, aussi bien dans la première que dans la seconde partie. J'imagine qu'il faut lire dans ce titre le projet même de la composition : éprouver la résistance du matériau initial à toutes les « sur-écritures » qui vont l'enrichir, le transformer, l' « interpréter » ? A moins qu'il ne s'agisse (une autre manière de concevoir l'œuvre à son écoute et à sa lecture) d'une « étude pour orchestre » sur la discontinuité timbrique et formelle ?*

L'expression est plus directe en effet que dans *Sudden Time* et les *Three Inventions*. L'écriture en est plus simple. J'ai voulu composer une pièce transparente comme le cristal, incantatoire, a-romantique, mais également « passionnée ». La texture est dominée par une large masse de bois et de cuivres ; l'ensemble de cordes est très réduit. Chaque couche doit être audible, même si l'on en superpose une dizaine. Je propose peu de mutations ou de transformations, mais une présentation des matériaux plus objective, moins onirique, un refus de l'impressionnisme et de l'esthétique du « brouillard ». Les *Palimpsests* sont un objet singulier, avec un son très spécial. L'ensemble sonne d'ailleurs comme une mosaïque organique, une construction faite par l'homme, artificielle et formelle.

Comme les sculptures de Brancusi…

Oui, ou les papiers collés de Matisse. Cela semble plus spontané que ma production précédente, mais c'est bien entendu extrêmement formaliste. La « chanson » aux clarinettes, au début de *Palimpsest I*, est traitée dans le cycle comme un palimpseste, mais à la différence de *Sudden Time* ou de *Sometime Voices*, il ne s'agit pas d'une structure qui s'autogénère : en ce sens, le début est un objet thématique qui sera soumis à des variations commençant de manière très irrégulière et qui se superposent chaotiquement. Tous les éléments de la pièce sont soumis à cette chanson écrite à la main, de façon intuitive. D'ailleurs, cette chanson initiale possède une sonorité étrange : elle n'est ni tonale, ni diatonique, ni octatonique.

Il faut se figurer la chose : j'ai commencé l'écriture des *Palimpsests* par l'énonciation d'un matériau mélodique simple! Je crois que très peu de pièces de « musique contemporaine » ne prennent ainsi leur origine dans un matériau mélodique… Le défi principal était d'éviter toutes les formes de routine néoclassique dans l'évolution de la pièce après son geste initial, et de poursuivre quelque chose de plus multidimensionnel, imprévisible et surprenant. Comme souvent, j'ai travaillé très longuement sur *Palimpsest I*, dix-huit mois en fait, sans succès. Puis, je l'ai achevée en vingt trois jours sous une pression terrible.

Palimpsest II est reliée à la première partie de nombreuses manières. Toute la pièce est un gigantesque canon de treize minutes, hormis le fait que les règles d'imitation sont « codées » : les imitations transforment la *Gestalt* harmonique de l'original. Au début, le code est simple (le chromatisme devient diatonique) puis, au fur et à mesure que la pièce se déroule, la relation se transforme. Il y a donc bel et bien mutation, mais d'une manière plus transparente que ce que j'ai fait auparavant. En outre, si ce cadre de travail canonique

était directement perceptible pendant les treize minutes que dure l'œuvre (que dis-je, pendant une demi-minute seulement !), cela serait intolérable. C'est pourquoi ma musique exploite et dissimule à la fois cette construction subliminale. La simplicité du « jeu » permet peut-être à la dramaturgie de la pièce d'être plus explosive, plus solide qu'au début des années 1990. C'est un nouveau départ pour moi, en effet.

Je suppose que l'aspect tranchant de ces pièces peut être comparé à l'un des plus beaux paysages que je n'ai jamais vus, le désert de Namibie, dans lequel le ciel est d'un bleu parfait, les dunes de sables pourpres, les montagnes noires, sans aucune transition entre ces éléments. Ce paysage est d'une clarté presque brutale, ses lignes absolument rigoureuses. C'est peut-être chez moi une réaction contre certaines textures trop compliquées de la « musique contemporaine », l'absence fréquente de mélodie et d'angulosité.

J'interpréterais les deux œuvres enchâssées dans le cycle des Palimpsests *(*Shadowlines *et les* Three Miniatures for Solo Violin *en 2001-02) également dans cette tension entre une cohérence dont l'éloignement semble à la fois vous peiner (d'où le recours à des formes contrapuntiques ou répétitives – comme Schoenberg dans le* Pierrot Lunaire*), et vous réjouir, comme si vous acceptiez de laisser les choses se faire, s'écrire…*

Shadowlines est une étude, en plus simple, pour l'écriture de *Palimpsest II* : chacun de ses six mouvements est une forme différente de canon. Ils vont du canon le plus simple à l'intervalle de demi-ton au canon plus complexe par renversement avec des proportions temporelles mobiles entre les deux mains. Les quatre autres mouvements sont tous des canons « codés », dans lesquels la réponse transforme radicalement la « forme harmonique » du sujet en suivant un code intervallique très simple. Le cœur de l'œuvre est le cinquième mouvement, assez long, qui propose un hybride un peu inhabituel : une passacaille en forme de canon. Cette œuvre (ma première pour piano depuis presque vingt ans) m'est venue de manière inattendue et assez rapidement. Enfin, j'ai été en mesure d'offrir à mon grand ami Pierre-Laurent Aimard la pièce que je lui promettais depuis des années…

Si mes hypothèses concernant votre dernière période est exacte, peut-on d'ores et déjà parler de première, seconde et troisième manière (même s'il faudrait actualiser le modèle traditionnel : archaïsme, classicisme, maniérisme et parler vous concernant de première manière « œuvres de la jeunesse », de seconde manière « œuvres de la maturité » et de troisième manière « œuvres de la sérénité ») ? Renaud Machart n'est pas loin de cette idée lorsqu'il écrit à propos de Sometime Voices *:* « Sometime Voices *semble bénéficier du redoutable savoir technique des récentes pièces et retrouver la poésie merveilleuse de ses premières œuvres.* »

En aucun cas, je ne suis serein ! Je suis ce que je peux faire. C'est très difficile d'écrire une pièce de musique, et le silence est beaucoup plus facile, plus normal. Le meilleur moyen d'écrire une pièce est de faire ce que l'on peut faire, non pas ce que l'on veut faire. Bien entendu, on essaie d'aller là où l'on n'est jamais allé, mais finalement, on ne réalise que ce que l'on peut. Je vais là où mes notes me mènent, je ne suis pas complètement en situation de contrôle de ce que je fais. Le plus souvent, je suis perdu, confus, les moments de clarté, de lucidité, sont rares, pendant lesquels je peux agir. Ce que vous appelez ma seconde manière pourrait résulter du fait que la première était « morte » en moi et que je devais trouver une voie pour m'en sortir. Désormais, je laisse mes techniques m'emmener vers des mondes expressifs. J'ignore où je serai dans cinq ans, et c'est très bien ainsi : un créateur doit conserver la capacité de s'émerveiller et d'être surpris devant une découverte. Une fois surpris, un créateur veut « dévorer » ce qu'il a trouvé. Cette fraicheur, cette violence, doivent à tout prix être préservées.

George Benjamin parlera dans l'émission « L'Atelier du Musicien » sur France Musiques, avec Pierre-Laurent Aimard, le 1er avril à 12 h 37.