

"La forme est un sentiment complexe" : un entretien avec Franck Bedrossian

Autor(en): **Albèra, Philippe / Bedrossian, Franck**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2014)**

Heft 126

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927361>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

« La forme est un sentiment complexe »

Un entretien avec Franck Bedrossian

Philippe Albèra

Philippe Albèra : Franck Bedrossian, quelle est votre formation instrumentale ? Comment êtes-vous arrivé au concept de saturation, et plus exactement, à la nécessité d'écrire une telle musique ?

Franck Bedrossian : J'ai suivi une formation classique, en commençant le piano vers l'âge de six ans. Après avoir étudié le répertoire, je me suis très vite orienté vers l'écriture, la composition. Dès le départ, sans que cela soit conscient, les premiers essais de composition, même s'ils étaient très simples, me procuraient plus de plaisir qu'aucune interprétation. Le piano, sa nature polyphonique, a évidemment contribué à former mon oreille, et mes premières pièces étaient d'ailleurs essentiellement harmoniques.

Toutefois, la formation d'un compositeur ne peut se résumer à la seule expérience instrumentale. Chaque auditeur traverse une multitude de mondes sonores, apparemment contradictoires, qui suscitent des écoutes extrêmement variées, une flexibilité de la perception toujours plus grande. Les situations d'écoute créative semblent infinies et tout phénomène sonore, sans exception, contribue potentiellement à la formation de l'oreille. Comme la plupart des compositeurs de ma génération, parallèlement à mes études, j'ai été exposé très jeune (par le biais du disque, du CD, aujourd'hui via Internet), à une grande diversité d'expressions, de cultures musicales (répertoire classique, musiques traditionnelles, musiques pop, jazz, etc.), de sources sonores (acoustiques, électriques, etc.), de traditions (orales ou écrites). Cette densité a été présente très tôt dans mon parcours ; un tel environnement musical et sonore m'a certainement influencé. En même temps, j'ai toujours été attaché au sentiment d'unité stylistique, d'identité, en musique et dans les autres arts. Dès lors, l'une des problématiques consistait à unifier de manière cohérente les différentes expériences musicales, ce foisonnement des langages. Cela explique en partie que j'aie fini par m'intéresser au concept

même de saturation. C'était bien davantage la saturation comme expérience esthétique, quelque chose de bien plus vaste que les différentes occurrences de la densité acoustique. Composer avec des sons complexes, des bruits, mais aussi avec des sons purs, développés dans le cadre d'une syntaxe musicale qui aurait un réel pouvoir d'intégration... Composer l'accumulation de couleurs sonores, leur opposition, élaborer une forme qui articule et donne un sens à ce foisonnement... Tout cela s'est progressivement imposé à moi comme une nécessité et un plaisir. Cette approche me semble encore aujourd'hui ancrée dans une expérience plus vaste, pas encore totalement explorée, surtout dans le domaine de la musique savante écrite.

Quels ont été en ce sens vos modèles et vos contre-modèles ? Quels sont les compositeurs qui ont le plus compté pour vous (quelle que soit l'époque) ?

Les compositeurs qui m'ont le plus marqué sont ceux qui ont, d'une manière ou d'une autre, modifié mon écoute. Je pourrais citer, pour ce qui est du XX^e siècle : Berg, Varèse, Ligeti, Grisey et, d'une certaine manière, Lachenmann. Ponctuellement, d'autres compositeurs, aussi différents que Boulez, Kurtág ou encore Beat Furrer, m'ont également touché, même si je ne pense pas avoir été influencé par eux au sens où on l'entend habituellement. Mais avant cela, Debussy est celui qui a tout changé pour moi. En découvrant sa musique, assez jeune, j'ai ressenti des émotions dont je ne soupçonnais pas l'existence. C'était comme une nouvelle expérience sensorielle. Soudain, je ne percevais plus uniquement la musique comme un reflet de la réalité psychologique, mais comme une source d'émotions et de sensations inconnues : une révolution de la perception. Depuis, je suis à la recherche d'expressions musicales qui créent ce sentiment d'un renouveau de l'expérience esthétique. Ce sont celles qui me parlent le plus.

Je ne peux pas réellement dire que j'ai eu des contre-modèles,

puisque, si une musique me laissait froid, rien ne m'empêchait d'en écouter une autre ! Néanmoins, les démarches de type néoclassique, qui communiquent le plus souvent avec l'auditeur par l'intermédiaire de codes éprouvés, sur la base d'un savoir-faire manipulant des valeurs sûres, ne me procurent pas le même plaisir. Elles n'insufflent pas selon moi le même sens du désir et du mystère dans la musique d'aujourd'hui. Je crois fondamentalement que le renouveau du vocabulaire musical, des moyens techniques et technologiques est nécessaire, qu'il peut être à l'origine de nouvelles poétiques, de nouvelles émotions. Mais cette nouveauté doit évidemment servir un projet esthétique original, sans quoi elle ne peut perdurer...

Comment vous situez-vous par rapport à la musique concrète instrumentale de Lachenmann, à l'expressivité hors des limites de Holliger, ou au maniérisme de la musique de Sciarrino, trois compositeurs qui ont intégré des éléments bruitistes et des techniques instrumentales nouvelles ?

J'ai été évidemment intrigué et captivé, par leurs musiques — notamment celle de Lachenmann — parce qu'elles intègrent ces matériaux, et confèrent une fonction musicale particulière aux éléments « bruitistes » que vous évoquez. Pourtant ma relation avec la musique de ces compositeurs, par ailleurs très différents les uns des autres, est assez ambivalente. La sophistication de leur matériau, la force de certaines réalisations m'a certainement encouragé à composer la musique que j'écris aujourd'hui, à explorer ces espaces par le biais de l'écriture. Malgré cela, certains choix esthétiques, et surtout formels, me sont relativement étrangers. Paradoxalement, j'ai été plus sensible, au moins dans un premier temps, à l'élaboration de la forme et de la continuité pratiquée par Ligeti, ou par les compositeurs dits spectraux.

Quel a été et quel est votre rapport avec le courant spectral ?

Il est assez fort puisque j'étais en contact direct avec cette musique, j'assistais fréquemment à des concerts de ce courant. J'ai découvert, au concert, à la fin des années 80 et dans les années 90, les œuvres de Murail, Grisey, Dufourt et Levinas. Et assez vite, dans un même élan, celles de la génération suivante : Philippe Leroux, François Paris, Philippe Hurel... Ces compositeurs étaient assez bien servis par le CD, et il était assez facile d'avoir accès aux partitions. Je me souviens avoir été puissamment séduit. Encore aujourd'hui, je pense que certaines œuvres de ce courant occupent une place essentielle dans l'histoire de la musique récente. D'ailleurs, le premier séminaire de composition que j'ai tenu à Berkeley avait pour sujet le mouvement spectral en France. Mais rétrospectivement, cette approche, qui est encore très imprégnée par la pensée structuraliste, ne me convenait pas réellement, et j'avais besoin de m'en éloigner pour développer une autre relation au phénomène sonore, au temps musical.

Y a-t-il dans la musique saturée une idée de courant, de groupe, d'école ?

Un certain nombre de compositeurs (même parmi les plus jeunes) se sont intéressés et s'intéressent encore aux possi-

bilités expressives d'un matériau saturé, à une perception de l'excès, aux conséquences d'une telle orientation. De fait, au moins dans le monde instrumental acoustique, ce matériau est lié à la notion d'énergie physique, qui induit une certaine attitude par rapport au son. Raphaël Cendo, et plus récemment Yann Robin sont parmi les compositeurs de ma génération avec lesquels j'ai le plus partagé, notamment lors de conférences — principalement entre 2005 et 2008, date à laquelle je suis parti vivre et enseigner à Berkeley. De ce point de vue, on peut effectivement parler d'un courant, d'un mouvement. Mais l'idée d'école esthétique, en revanche, m'est totalement étrangère. Une dynamique entre compositeurs peut se révéler stimulante, mais l'idée qui consiste à vouloir « faire école », pour finalement créer autour de soi une uniformité de type ne m'intéresse pas du tout.

Avez-vous été influencé par la musique rock, par son énergie, par la saturation du son, ou pensez-vous qu'il y a un rapport entre elle et ce que vous faites ?

Si l'on évoque l'écriture du son en studio et son influence sur l'écriture instrumentale acoustique, l'énergie sonore et physique..., il est évident qu'une influence indirecte est perceptible, à un certain niveau. En revanche, je n'ai jamais été tenté par l'intégration, ou par la citation d'éléments issus du rock, comme la permanence du sentiment de la pulsation, ou encore un rapport très référencé à la tonalité, à la modalité... Ces éléments, dans le cadre de ma démarche, feraient figure d'objets trouvés, voire d'incohérences, et leur présence iraient à l'encontre de mon projet.

Quelles sont les références conceptuelles de la musique saturée (théories, pensées philosophiques, démarches artistiques dans d'autres domaines que la musique, etc.) ?

J'avais participé en 2008 à une conférence organisée par Élie During et Bastien Gallet à l'ENBA de Lyon, justement sur ce sujet. Je me souviens avoir été très intéressé par les écrits de Jean-Luc Marion qui développe une réflexion originale sur ce sujet. J'avais découvert ses écrits lorsque j'étais en résidence à la Villa Médicis, et toutes ces idées venaient faire écho à mes préoccupations. Mise à part la théorie du sublime chez Kant, comme saturation du sensible par l'excès, on trouve plus tard une référence à la saturation chez Simmel, Benjamin, Kracauer pour évoquer la Grossstadt, la métropole moderne, et la sollicitation permanente de la perception.

Par ailleurs, les différentes émergences de la saturation dans l'art sont nombreuses et parfois très anciennes... Jérôme Bosch, Brueghel, jusqu'à l'expressionnisme abstrait, ou bien certaines installations et performances aujourd'hui, élaborent une forme de perception qui induit ce rapport à la saturation. Mais pour certaines raisons complexes, quasi sociologiques, cette situation sensitive, dans le domaine de la musique instrumentale acoustique écrite en particulier, me semblait encore trop peu explorée, ou alors de manière incomplète.

En quoi ce type de musique correspond à notre époque ?

Il est toujours difficile de répondre à une telle question

sans avoir le recul nécessaire — mais en tous les cas, l'un des enjeux de cette démarche compositionnelle est d'articuler l'excès — cela me semble correspondre à notre époque !

Comment travaillez-vous ? Quelles sont les étapes préparatoires au travail de composition ? Quel est le rôle des esquisses, des schémas, de la spontanéité ?

Je ne ressens pas nécessairement le rythme de composition de cette manière cloisonnée, avec une alternance travail préparatoire/compositionnel. Au contraire, on pourrait presque dire que je prépare le travail en permanence. Il m'arrive encore fréquemment de rencontrer des instrumentistes, d'enregistrer certains sons, plus rarement des improvisations, et de faire des essais de notation, d'élaborer à la table ou avec l'ordinateur un type de développement, sans prévoir de l'intégrer dans un contexte particulier. Au fil des ans, j'ai accumulé de cette façon un matériau assez vaste qui apparaît, resurgit parfois d'une pièce à l'autre, et qui pourrait trouver un déploiement nouveau à tout moment. Il est vrai que ce travail invisible peut s'accomplir de manière plus localisée dans le temps, et cela est souvent le cas lorsque j'écris pour un instrument soliste ou pour la voix..., mais ce n'est pas une règle. De la même manière, il est possible que je prenne la décision d'interrompre la composition d'une pièce pendant quelques temps afin de développer des possibilités liées à l'organisation des hauteurs, ou bien pour approfondir la trajectoire formelle. Le travail préparatoire, hors-temps, n'est pas nécessairement antérieur à la composition. C'est une recherche qui nourrit ma réflexion, et émerge de manière plus ou moins évidente à un moment donné. Je me sentirais enfermé si je devais suivre un chemin tracé, dicté a priori, quel qu'il soit. Et si j'ai un plan, il est toujours important pour moi de créer les conditions d'existence de l'improbable, de pouvoir prendre des décisions inattendues dans le cours du travail, de voir surgir des exceptions.

La forme des œuvres est-elle pensée comme un tout, planifiée à l'avance, imaginée globalement, ou se construit-elle dans le mouvement du travail compositionnel ? Doit-on parler d'une forme linéaire, directionnelle, visant un « but », ou d'une forme cyclique, faite de moments différenciés, ouverte, ou encore d'une forme rituelle ?

La plupart du temps, j'ai effectivement un plan global, qui reste toujours flexible. Il est pensé en terme de dynamiques, de textures, de vitesse, de proportions, de densité polyphonique, de registres, etc. Un plan principalement graphique qui prévoit l'évolution de la matière sonore, les différentes proportions. L'organisation des hauteurs se met en place dans un second temps, lorsque les différents événements sonores ont été pensés. Mais une trajectoire préétablie n'est toujours qu'une suggestion dans mon esprit, quelque chose de malléable. Cette manière d'envisager la forme est liée à la volonté d'élaborer une continuité qui reste potentiellement surprenante — et de pouvoir faire en sorte que chaque exception, chaque accident, rétrospectivement, puisse s'imposer comme une nécessité. En définitive, la forme est un sentiment com-

plexe, et dans le meilleur des cas il est difficile de la définir. Les formes les plus vivantes sont celles que l'on ne peut ni résumer ni prévoir de manière certaine.

La saturation conduit-elle à concevoir le temps d'une autre manière ? Comment ?

Je ne peux répondre à cette question qu'en mon nom propre, car chaque compositeur l'interprétera de manière différente. Logiquement, si la perception est très sollicitée, le temps psychologique en est affecté. Mais en ce qui me concerne, je n'ai jamais utilisé la saturation (sonore, saturation de l'information, etc.) d'une manière univoque, mais comme un moment d'accomplissement, ou simplement de différenciation dans un parcours formel. Rétrospectivement, les situations les plus foisonnantes seront donc perçues comme des « moments » du temps musical, sans se confondre totalement avec lui. On peut les entendre comme le résultat d'une accélération extrême, ou au contraire comme celui d'un ralentissement soudain de la matière sonore. Si la saturation se confondait avec une seule conception du temps, il deviendrait difficile d'élaborer des contrastes, un drame musical, fondé à mon sens sur la confrontation de plusieurs temporalités, ménageant des points de rupture du discours musical.

Est-ce que le geste instrumental, le passage au-delà des limites du « beau son » résultent d'un besoin d'expression, ont à voir avec la dimension corporelle, psychique ? Peut-on parler à ce sujet de transgression, voire de provocation ? Le but est-il de prendre l'auditeur à la gorge ? Ou est-ce pour vous une conséquence de l'évolution musicale ?

Précisément, cette interrogation est apparue de manière récurrente au moment même où j'ai commencé à travailler régulièrement avec les sons complexes. La question qui m'est venue à l'esprit était de savoir si j'étais à la recherche d'un plaisir musical particulier, et lequel. Tous les auditeurs, tous les musiciens ne sont pas à la recherche du même plaisir musical. En ce qui me concerne, l'idée que le plaisir puisse être lié à une expression violente, très directe, où la dimension physique occupe une place essentielle, me plaît — même si j'ai conscience de vouloir élaborer avant tout une dramaturgie sonore, fondée sur l'apparition de contrastes. Il se peut que le résultat puisse parfois déranger, provoquer, mais ce n'est qu'une perception parmi d'autres. Ce n'est pas toujours le cas, et dépend de la culture du son propre à chacun des auditeurs, de ses habitudes d'écoute, de l'acoustique de la salle dans lequel le concert aura lieu. Un éventuel sentiment de provocation peut survenir, mais ne provient pas d'une intention délibérée de ma part, et de toute façon vouloir contrôler les émotions du public serait assez naïf. J'aime l'idée que la musique puisse créer des réactions inattendues, éventuellement contradictoires.

Quel est la part du travail avec les instrumentistes dans le processus de composition ? Est-ce que vous expérimentez avec eux, est-ce que vous intégrez leurs propositions ou leurs remarques ? Est-ce que vous avez vécu avec eux des



Franck Bedrossian. © Élie Kongs

moments de tension difficiles ? L'improvisation joue-t-elle un rôle dans votre travail ?

Cette dimension du travail est essentielle, et quasi constante. Elle était toutefois plus intense et prenante il y a une quinzaine d'années, au moment où j'étais à la recherche d'un vocabulaire instrumental spécifique. Je me souviens de longues séances de travail avec des instrumentistes au Conservatoire, durant lesquelles j'expérimentais, et enregistrais une multitude de gestes, de sons. Il m'arrivait souvent de revenir vers eux avec des propositions de notation, qui devaient être les plus claires possibles, ne risquaient pas de trahir mes intentions. Peu après, seul à la table, je faisais un certain nombre d'esquisses pour savoir pourquoi j'aurais besoin de telle ou telle sonorité, de tel ou tel geste instrumental. Je passais le matériel sonore accumulé au crible de l'écriture, en quelque sorte.

Il m'arrivait de retenir des idées sur le long terme, mais aussi fréquemment d'en rejeter si elles ne me parlaient pas d'un point de vue poétique, esthétique..., ou si elles ne se prêtaient pas à un développement intéressant. En général le rapport avec chacun des instrumentistes était positif, et me permettait également d'observer leurs réactions en lien avec tel ou tel geste. Un compositeur doit aussi être attentif à la psychologie des instrumentistes... Il s'agissait d'un véritable échange, certainement pas d'une relation à sens unique, donc les choses se passaient plutôt bien ! C'était plus difficile au début puisque j'avais souvent une idée en tête que je ne parvenais pas encore à noter. Il m'était alors difficile de communiquer efficacement. Lors des répétitions, les instrumentistes me posaient beaucoup de questions afin de cerner mes intentions. Je travaille encore aujourd'hui de cette manière avec les interprètes. Mais aujourd'hui les questions sont moins nom-

breuses, l'interaction se fait de manière beaucoup plus fluide et intuitive parce que les musiciens se sont familiarisés avec toutes ces techniques. En France, à la fin des années 90, peu de compositeurs écrivaient régulièrement avec des techniques de jeu particulières, qui produisaient des bruits, des sons saturés. Plus tard, les choses sont devenues plus faciles : comme souvent au cours de l'histoire de la musique, une tradition orale se développe progressivement, et prolonge idéalement la partition.

Quel est votre rapport à la musique électroacoustique ? Travaillez-vous avec l'ordinateur pour « calculer » les différentes structures de l'œuvre ?

J'ai abordé la pratique de la musique électroacoustique assez tardivement, lors de mon entrée en classe de composition. Cette rencontre a été bénéfique, car à ce moment précis, j'étais à la recherche d'une expérience musicale nouvelle, et ce besoin correspondait sans que je le sache à une nécessité de remettre en cause ce que j'avais appris. Je fais ici référence à la formation que j'avais suivie, très orientée vers l'étude de l'harmonie — formation que d'ailleurs je ne regrette pas du tout. Mais j'envisageais tout discours musical de manière univoque, à l'aune de critères assez rigides, où l'harmonie occupait inévitablement une place centrale. La pratique de l'électroacoustique a ouvert une brèche, en me permettant de relativiser cette hiérarchie, et en définitive d'écouter, de concevoir différemment la forme musicale. Pour ce qui est de la composition avec l'aide de l'ordinateur, c'est quelque chose que je n'avais pas exploré jusqu'à très récemment. Je procède souvent de manière intuitive. Mais il n'est pas impossible que je le fasse plus fréquemment à l'avenir..., aucune possibilité n'est exclue.

Est-ce que votre travail vous oblige à redéfinir les différents « paramètres » de la composition : l'organisation des hauteurs, les rapports hauteurs/timbres, la dimension rythmique, la question de l'harmonie et du contrepoint, la notion de « mélodie », de « motif » ou de « figure » ? Si oui, dans quel sens ?

Certainement, mais cette redéfinition ne s'opère pas de manière isolée pour chacune des dimensions musicales. C'est plutôt la relation, l'équilibre entre ces différents aspects qui se trouvent modifiés.

La suprématie des hauteurs, élément structurant si prégnant dans le répertoire et encore aujourd'hui, est questionnée par l'usage fréquent des sons saturés, qui occupent dans ma musique une place prépondérante. Nous percevons ces sons davantage comme des phénomènes saillants, qui s'imposent en premier lieu à notre perception par leur timbre, leur rugosité, leur registre, plutôt que par l'intermédiaire de hauteurs immédiatement reconnaissables. En quelque sorte, ils portent en eux cette modification de la hiérarchie entre les paramètres. Souvent, l'instabilité de ces sons est manifeste, et la probabilité des les reproduire à l'identique d'un instrument à l'autre — du moins en ce qui concerne les hauteurs — peut apparaître faible dans certains cas. Toutefois, si on élabore un discours

musical au sein duquel la fonction des sons complexes ne dépend plus seulement des hauteurs, mais est principalement fonction du timbre, du registre, de la densité spectrale, alors ces sons complexes trouvent une place solide, cohérente et renouvelée au sein du discours musical.

L'écoute est alors sollicitée différemment, orientée vers les contrastes de la matière sonore, plutôt que vers la discrimination des hauteurs. Et la marge d'approximation ne détruit pas le sens de la musique, puisque le rôle de ces sons est désormais principalement relié à la couleur du timbre, reconnaissable à chaque occurrence. Cette démarche, en ce qui me concerne, ne signifie pas du tout l'abandon du sentiment harmonique, du contrepoint, de ces dimensions essentielles qui s'affirment souvent comme étant cruciales, contrastantes, dans la plupart de mes pièces. Je vois dans cette diversité une richesse, davantage de possibilités expressives, la perspective d'une dramaturgie, d'une dialectique entre les différents « caractères » ou plans sonores.

Dans « It » (2004), il y a tout un passage marqué par des accords quasi traditionnels : pensez-vous qu'il faille intégrer les éléments de la tradition à l'intérieur d'un langage nouveau, ou au contraire celui-ci doit se délester de toute référence au passé ? Comment envisagez-vous la relation entre votre musique et la tradition ?

On trouve effectivement dans certaines pièces des épisodes qui seront perçus en premier lieu comme une succession d'accords, liés à une recherche principalement harmonique, voire mélodique. Le fait que l'on puisse passer d'une écoute essentiellement focalisée sur la texture bruitée à une perception verticale ou horizontale, par exemple lors de l'apparition d'une succession d'accord, ou d'une mélodie riche de micro-intervalles, induit un changement de perception très rapide. J'y vois donc une possibilité de contrastes, de mouvement, sans que l'unité globale de la pièce soit pour autant menacée. L'un des enjeux de la composition est de pouvoir susciter plusieurs types d'écoutes et les articuler de manière créative, cohérente. En ce sens, les éléments plus connotés contribuent à l'élaboration d'un domaine esthétique plus vaste, à l'imprévisibilité du climat poétique. En règle générale, je suis très sensible aux œuvres musicales dotées d'un pouvoir de suggestion poétique assez diversifié, celles qui ne génèrent pas une seule émotion pour toute la durée d'une œuvre.

Plus généralement, les notions d'échelle sont-elles encore pertinentes ? Ainsi que le système tempéré ? Doit-on parler de notes ou de sonorités ? Souscrivez-vous à l'idée autrefois énoncée par Stockhausen selon laquelle il faut non pas composer avec des sons mais composer le son ?

Aujourd'hui, il me semble que « composer le son » et « composer avec des sons » ne sont pas des démarches antinomiques. C'est même un défi excitant et prometteur. Et l'idée de Stockhausen s'inscrit dans un contexte historique bien particulier, qui visait à détruire nombre d'idées reçues. Quant à la question sur la pertinence des éléments déjà connus..., je suis toujours curieux de nouveaux moyens, de nouveaux vocables

musicaux, et je me méfie évidemment de la paresse intellectuelle. Mais l'idée selon laquelle les compositeurs à la recherche d'un idiome devraient forcément s'abstenir d'utiliser tout ce qui a été inventé par le passé, me semble répondre à la question de la modernité d'une manière simpliste. Les esthétiques les plus neuves ne sont pas uniquement fondées sur de nouveaux éléments musicaux (notes, sonorités, timbre, tempérament, etc.) mais aussi et surtout sur la *fonction* qu'on leur assigne, sur l'usage que le compositeur en fait. Par le passé, il est arrivé fréquemment qu'un compositeur profondément novateur invente non pas un matériau, mais un réseau de relations, ou un déroulement temporel qui donne à entendre ce matériau de manière radicalement différente. Une attitude de concentration extrême sur un aspect de la musique, ce que l'on pourrait appeler une impulsion expérimentale et fondatrice, est souvent absolument nécessaire à un moment de la vie d'un créateur. Sans cela, il me semble très difficile de forger à long terme une identité reconnaissable, ce qu'on appelle un style. Cependant cette attitude révèle ses limites et devient contre-productive si on veut la maintenir de manière artificielle. Elle peut même entraîner une forme de maniérisme. Pour cette raison, je suis encore à la recherche de nouvelles étapes. Cette dimension du travail est aussi l'une des plus délicates et stimulantes de la vie de compositeur.

Peut-on encore parler de rhétorique musicale ?

Oui, en tous les cas au sens où je l'entends. Il me semble qu'il ne peut y avoir de musique de concert sans la perspective d'un type de rhétorique musicale, quel qu'il soit. L'idée même d'un discours naît en partie de la nécessité d'un début et d'une fin, des limites du déroulement temporel. Il peut prendre des formes diverses et variées, mais le projet qui consiste à tenter de donner un sens au passage du temps s'affranchit difficilement d'une forme de rhétorique.

Quelle est la place de la sémantique dans votre musique ? Vos idées sont-elles purement musicales ou inspirées par d'autres sources ? Si oui, lesquelles ?

Initialement, les idées étaient d'inspiration strictement musicales. Je n'étais pas vraiment à la recherche d'un modèle littéraire, mathématique ou autre. Mais les choses ont un peu évolué par la suite, et notamment à partir de 2007, date à laquelle j'ai commencé à écrire mes premières pièces intégrant la voix. Cela a influencé mon rapport à l'écriture instrumentale. Par ailleurs, la nécessité de me positionner par rapport à un texte qui a sa propre vie, une trajectoire indépendante, me déstabilise, au sens le plus positif du terme, et m'oblige à trouver des solutions nouvelles. Depuis, j'envisage le rapport à la forme musicale d'une manière un peu différente. Le simple fait de se confronter à une autre logique, celle d'un texte littéraire en l'occurrence, provoque l'imagination d'un compositeur.

Sur une note peut-être plus « pratique », comment vivez-vous la différence entre l'Europe et l'Amérique ? Comment votre musique est-elle reçue là-bas ?

Lorsque l'on évoque une différence entre l'Europe et les États-

Unis, il faut évidemment se poser la question de savoir de quelle région des États-Unis l'on parle, et surtout de quel réseau il est question. Puisque l'intervention de l'État en matière de création artistique est quasiment inexistante, la musique savante écrite vit essentiellement au sein des universités, même si quelques ensembles extérieurs à San Francisco, New York, à Chicago, à Boston, reçoivent des aides substantielles de certains mécènes ou de fondations. Dans ce cadre, la curiosité des étudiants est grande, le désir de découverte est manifeste. De nombreux jeunes compositeurs voyagent d'ailleurs fréquemment pour participer à des séminaires et académies d'été en Europe, ou bien fondent des ensembles. En Californie, en particulier, on peut même parler d'une tradition du son complexe, liée à l'expérimentation : des compositeurs de la West Coast tels que John Cage, La Monte Young, Henry Cowell, James Tenney, Harry Partch, pour ne citer qu'eux, font désormais partie de l'histoire de la musique californienne, en un sens. La présence très forte d'une tradition de l'improvisation, du jazz le plus avant-gardiste, est également prégnante. Dans ce cadre, j'ai créé des liens avec des musiciens issus de cette scène, comme Myra Melford, ou encore

George Lewis, qui est selon moi l'une des figures les plus singulières de la musique américaine. Un nombre croissant d'ensembles américains, et notamment le Eco Ensemble, à Berkeley, jouent la musique de compositeurs d'Europe continentale, dont je fais partie. Si mes pièces sont entendues comme issues de cette tradition, le public perçoit toutefois une relation évidente avec les préoccupations des musiciens free-jazz, ou de compositeurs expérimentaux travaillant justement avec des sons complexes. Sans avoir de lien particulier avec l'improvisation, j'avais découvert assez tôt la musique de Cecil Taylor, d'Anthony Braxton, du Art Ensemble of Chicago..., et il est vrai que des pièces comme *It*, *Transmission*, *Digital*, *Swing*, *Charleston* font par moments référence à cette musique. Mais je les avais composées bien avant de partir aux États-Unis, et l'idée que la correspondance serait parlante pour un public américain n'était pas si évidente pour moi.

Pour conclure, quel serait pour vous l'auditeur idéal ?

Je ne suis pas très difficile ! Toute personne n'ayant pas une idée préconçue et immuable de ce qu'est la musique, ou de ce qu'elle « devrait être »...

Extrait d'« Epigram II » (2014) pour voix et ensemble. © Franck Bedrossian