

Franck Bedrossian

Propos recueillis par Laurent Matheron en Mai 2011
pour *Les Cahiers du Saxophone* n° 25 (07/2011)

Une nouvelle monographie vient de paraître, dans laquelle le saxophone et plus généralement les vents ont une place de choix. Avez-vous une attirance particulière pour ces derniers ?

Il est vrai que depuis une dizaine d'années, les instruments à vents occupent une place importante dans plusieurs de mes œuvres. C'est notamment le cas de *Transmission*, pour basson et électronique, ou encore de *Manifesto*, pour huit instruments à vents, etc. Cela ne vient pas de ma formation, puisque je suis pianiste à l'origine. Cette inclination se situe à un autre niveau, quasiment physique : celui du son lui-même, et de son émission. Le simple fait que la naissance du son et sa qualité soient fondamentalement liées au souffle et à la respiration induit une dimension dramatique et scénique, qui me touche particulièrement.

Votre première pièce pour saxophone, *La Solitude du coureur de fond*, est une étude composée lors de vos études au CNSMDP. Pouvez-vous nous parler du contexte particulier de sa genèse ?

Dans le cadre d'un projet initié par Claude Delangle, quelques compositeurs dont je faisais partie avait été associés à des étudiants de la classe de saxophone pour composer une pièce, et j'avais choisi alors de m'orienter vers l'étude des sons multiples, ou multiphoniques. Au départ, j'en avais choisi une trentaine, pour finalement n'en retenir que treize, sachant que le critère de sélection, outre le son lui-même, était la possibilité d'enchaîner tous ces objets sonores de manière fluide. Il était donc nécessaire que les multiphoniques constituent un ensemble suffisamment varié en terme de couleurs, et que les doigtés spécifiques ne soient pas trop éloignés les uns des autres, sans quoi le déploiement naturel de la ligne mélodique aurait pu s'en trouver altéré. Par la suite, après avoir déterminé la succession de ces sons, j'ai utilisé un certain nombre de techniques (bisbigliando, vibratos, voix dans l'instrument, etc.) qui m'ont permis de colorer et d'articuler cette ligne composée uniquement de sons multiples. En définitive, ce sont bien le timbre et la couleur qui constituent les dimensions principales de cette œuvre.

La nouvelle version enregistrée ici par Pierre-Stéphane Meugé est sensiblement différente. Quels sont les principales modifications et qu'est ce qui vous a amené à revoir votre pièce ?

En fait, il s'agit plutôt d'une adaptation que d'une révision. Lorsque la perspective d'un nouvel enregistrement de cette pièce s'est présentée, il m'est apparu clairement que certains doigtés employés pour obtenir les sons multiples pouvaient être modifiés pour créer des nuances différentes, et convaincantes, sur l'instrument de Pierre-Stéphane Meugé. La qualité des multiphoniques peut varier d'un saxophone à l'autre, et le fait de procéder à quelques changements par rapport à la version originale ne me posait pas de problème particulier : au fond, le sens musical de cette œuvre ne change pas réellement. Autrement dit, si je considère cette pièce comme achevée, la partition elle-même n'est pas fermée.

Depuis vous avez utilisé le saxophone dans plusieurs de vos œuvres (*It, La Conspiration du silence, Manifesto, Swing*). Quelles sont, selon vous les singularités de cet instrument ? Et dans un ensemble, quel rôle lui attribuez-vous ?

Les qualités expressives de cet instrument, auxquelles je suis très sensible, sont liées à sa souplesse et à sa ductilité, surtout si l'on considère que j'utilise beaucoup de micro-intervalles, et de techniques de jeu qui nécessitent une certaine forme de virtuosité. Le timbre du saxophone peut-être transformé à volonté, et de manière très musicale, sans que l'interprète donne l'impression de forcer. Et en ce sens, la puissance sonore du saxophone et sa vélocité sont également des atouts non négligeables. Au sein d'un ensemble, il peut constituer une très belle basse pour les bois, et être le parfait intermédiaire entre un trombone et une clarinette. Mais lorsqu'il émerge comme soliste, alors sa voix est immédiatement reconnaissable.

Avec *Propaganda*, vous superposez de l'électronique au quatuor de saxophone. Dans vos précédentes pièces mixtes, il s'agissait d'instruments solistes. Avez-vous envisagé le quatuor comme un méta-instrument ? Ou au contraire avez-vous voulu explorer toute la diversité des timbres d'une telle formation ?

Paradoxalement, les deux options que vous évoquez sont présentes dans *Propaganda*. Par moments, les quatre saxophones fusionnent, aidés en cela par le dispositif électronique, et peuvent donner l'impression d'un instrument unique. Mais plus loin dans la pièce, j'ai mis l'accent, par le biais de l'écriture, sur l'identité propre à chacun des instruments. La perception de l'auditeur oscille, du moins je l'espère, entre les phénomènes de fusion et la différenciation des voix individuelles. En règle générale, j'essaie de varier les situations et les fonctions musicales, puis de créer des transitions fluides.

À l'écoute de cette pièce, on perçoit une temporalité très étale, perturbée par des événements conjoints saxophones – électronique plus denses. Pour vous qui avez exploré la saturation, est-ce une nouvelle direction ?

Là encore, sur un plan technique et/ou poétique, je préfère ne pas fonder une œuvre sur une seule idée musicale. Le désir d'explorer la saturation sonore, d'articuler le foisonnement des détails, est toujours l'une des caractéristiques de mon travail, mais ce n'est pas pour autant une règle que je m'impose. Je fais en sorte de nourrir ma démarche avec d'autres idées, de renouveler mon propos sans me renier. De ce point de vue, l'intuition joue un rôle crucial, sans que l'on puisse toujours prévoir la manière dont les choses évolueront. Mais c'est précisément ce qui rend le travail passionnant.

Vous avez été nommé professeur de composition à l'université de Californie, Berkeley, en 2008. Ce changement radical d'environnement a-t-il modifié votre écriture ?

J'ai été touché par certains aspects de la culture américaine, également par des œuvres littéraires, musicales ou cinématographiques. Et bien entendu, le simple fait d'observer l'organisation de la société proprement dite, ou encore d'entamer un dialogue avec les étudiants constitue toujours une source de réflexion stimulante. Par exemple, au contact des musiciens américains, j'ai pu mesurer à quel point la notion d'écriture était importante pour moi, et constitutive de mon approche, sachant que par contraste, la culture de l'improvisation est très vivante et intéressante en Californie. Quant à savoir si ce contexte très nouveau influence mon écriture musicale, je ne le pense pas vraiment. Peut-être cela vient-il du fait que mes œuvres continuent d'être créées en Europe. Les interprètes sont d'une certaine manière le miroir d'un compositeur. Et si j'ai effectivement de beaux projets avec des ensembles américains dans les années à venir, je n'ai pas pour autant cessé de travailler avec les musiciens qui m'ont accompagné depuis une dizaine d'années. Je reviens d'ailleurs plusieurs fois par an en Europe, notamment pour cette raison.

Pouvez-vous nous parler de vos projets ?

J'écris actuellement une pièce d'orchestre qui m'a été commandée par la SWR pour le Festival de Donaueschingen en octobre 2012, et cette œuvre sera dirigée par François-Xavier Roth. Je travaille également à une pièce pour piano et électronique donnée en mars prochain dans le cadre de la Biennale Musiques en Scène à Lyon. Et puis j'ai d'autres projets avec l'Ensemble 2E2M intégrant l'écriture vocale, les Percussions de Strasbourg, et de la musique de chambre avec un ensemble basé à San Francisco. Si les formations instrumentales abordées sont très différentes les unes des autres, j'essaie toujours d'élaborer une cohérence d'une œuvre à l'autre, ce qui est essentiel pour moi. Et chaque œuvre se doit de constituer une nouvelle étape, un pas en avant.