

UN JEUNE HOMME PARMI LES MODERNES

ENTRETIEN AVEC CHRISTOPHE BERTRAND

Il a 27 ans seulement, a étudié la composition dès 1996, avec Ivan Fedele à Strasbourg, avant de suivre le cursus de l'Ircam à Paris en 2000-01 où il travaille avec Philippe Hurel, Tristan Murail, Brian Ferneyhough et Jonathan Harvey. Christophe Bertrand possède pourtant un catalogue déjà étonnamment fourni depuis *Strofa II*, son premier opus pour voix de femme, violon et piano, daté de 1998, soit il y a précisément dix ans. Une vingtaine de partitions, d'abord de musique de chambre et de durées assez courtes jusqu'à *Mana* pour orchestre qui, sans aucun doute, marque un tournant. Commande du festival de Lucerne où elle est créée sous la direction de Pierre Boulez en septembre 2005, c'est la première confrontation au grand orchestre et, ça n'est en rien accessoire, à un des plus grands chefs et compositeur en activité. *Mana* confirme des dispositions révélées tôt, à Musica notamment dès son premier concert au festival, en 2000. La maturité de sa musique autant que celle de ses propos révèlent une personnalité rare.

On ressent à l'écoute de votre musique, comme on comprend à la lecture de certains commentaires ou entretiens, une volonté d'intégrité, d'exigence vis-à-vis de la composition elle-même. On lit aussi une certaine réticence pourtant mêlée de désir vis-à-vis de références extra musicales. Quel est votre rapport à tout cela aujourd'hui ?

J'ai quelques réticences, c'est vrai, mais je trouve néanmoins des correspondances, nécessairement avec les textes que je retiens pour des pièces vocales ou, plus récemment par exemple, au travers d'un tableau de Jean Dubuffet qui m'a inspiré en partie l'écriture de *Kamenaia* pour douze voix solistes¹. La réticence que j'ai porte davantage sur les expériences multimédias. Je dois être « classique » quelque part. Je ne ressens par exemple aucun besoin d'utiliser l'électronique ou l'informatique, pas seulement celles qui existent pour produire des sons, mais aussi celles qui permettent de construire des structures ou des processus. Du coup, je construis peut-être des structures plus simples, mais qui sont plus directement perceptibles par l'auditeur. Pour résumer, j'aime construire ma musique « d'oreille » plutôt qu'en utilisant certains logiciels.



C. Bertrand, DR

Ce qui ne vous empêche pas de mentionner Xenakis qui pensait qu'il était nécessaire de produire une musique qui ne soit pas seulement entendue a priori par l'oreille interne...

Oui, c'est vrai. Parfois il faut essayer d'avoir une attitude spéculative. Dans *Vertigo* par exemple, j'ai tenté certaines choses, notamment en créant de grands tutti en clusters où je me sers de l'oreille mais aussi de la pensée ; je ne suis donc pas sûr à cent pour cent du résultat sonore. Je devrai attendre Musica pour en avoir la confirmation. Bien sûr, c'est moins

l'inconnu que ça ne l'était pour *Mana*, ma première pièce d'orchestre, où j'avais encore moins de repères. N'ayant pas fait de classe d'orchestration, je n'étais pas très sûr que ce que j'avais écrit correspondrait à ce que j'avais entendu. Mais je n'ai finalement pas été si surpris que ça, cela correspondait assez bien à ce que je désirais !

¹ Commande de l'Ensemble Musicatreize créée le 15 mai 2008 à Marseille

Vous vous qualifiez de « classique », mais vos références musicales sont plutôt à chercher chez les modernes des avant-gardes des années soixante, notamment Ligeti auquel vouez une réelle admiration.

Ligeti est pour moi un maître à penser. J'ai découvert la musique contemporaine grâce à son *Concerto de chambre*² et sa musique m'est très proche. Xenakis participe plus d'une interrogation, sa musique est complexe, notamment dans les structures qu'il a construites avec l'ordinateur, et pourtant c'est une musique qui parle très directement à l'auditeur, par sa force, son énergie, sa violence, je ne sais pas exactement. C'est cette dichotomie entre quelque chose qui est à la fois extrêmement cérébral et sensuel qui m'intéresse. Chez Ligeti, c'est un peu différent car, même si sa musique est aussi très structurée, il montre toujours que la structure n'est là que pour être dépassée.

Il y a une autre référence, peut-être plus étonnante, en tout cas dans le milieu de la musique contemporaine, c'est Richard Strauss...

Oui, mais quand on étudie la musique de Strauss, on s'aperçoit que, déjà avant le *Sacre du Printemps* de Stravinsky, dans ses poèmes symphoniques de la fin du XIX^e siècle par exemple, c'était le compositeur qui demandait aux musiciens une virtuosité qu'on n'entendait nulle part ailleurs. Cela crée une émulation, une énergie qui est tout à fait unique, même si le langage harmonique est parfaitement classique. C'est au niveau de la virtuosité que je situe une sorte de filiation.

Vous dites qu'il vous semble difficile de créer aujourd'hui un « inouï », que l'époque qui vous précède a épuisé en quelque sorte les espoirs d'entendre vraiment quelque chose de nouveau. Comment alors trouver une place

en tant que compositeur dans ce monde sonore qui serait presque abouti ?

Il ne me semble plus possible de créer une nouvelle *Atmosphères*³ par exemple. Mais avec toutes ces pièces « inouïes » des années soixante et soixante-dix, on a aujourd'hui un véritable catalogue de procédés musicaux qui deviennent des outils. Si l'on met à part le fait qu'ils appartiennent à tel ou tel compositeur, ces outils peuvent être réutilisés pour créer, je l'espère un peu, son propre style. Dans ce cas, on peut, j'en suis sûr, créer encore quelque chose de neuf, simplement en faisant superposer une nouvelle personnalité à ces outils.

Ce qui revient à dire que les avant-gardes ont créé une grammaire que, provisoirement, les compositeurs sont amenés à décliner.

Oui, c'est exactement cela.

Vertigo va être créée à Musica, quelle est votre motivation sur le choix d'un double concerto pour piano ?

C'est un projet que j'avais depuis assez longtemps et que la commande du festival me permet de réaliser. Je souhaitais pouvoir développer les possibilités du piano, mon instrument par ailleurs, car même si le piano est a priori l'instrument le plus complet, il y a des choses que l'on ne peut pas faire avec un seul instrument, comme la superposition de mètres dans un même registre par exemple. C'est ce qui a motivé mon désir d'avoir deux pianos pour ce concerto, ils sont un peu chacun le miroir de l'autre, ils ont des parties très proches et toujours un peu décalées, comme une espèce de brouillage.

Y a-t-il une référence à la littérature contemporaine pour deux pianos ? Celle de Ligeti, de Stockhausen avec Mantra, ou le Concerto de Berio par exemple ?

Non pas vraiment. Peut-être les Trois pièces⁴ de Ligeti m'ont-elles influencé, de très loin, dans ce choix. Mais c'est une formation qui m'apparaissait tellement complète que je n'ai pas le sentiment d'avoir été motivé par une référence.

Le titre Vertigo, nous renvoie inévitablement à Hitchcock, donc au cinéma et à l'image. Y a-t-il un passage de cet univers à votre musique ?

De fait, ça devrait rester totalement anecdotique, mais en y pensant un peu plus, on y trouve peut-être un rapport au suspense – comment surprendre l'auditeur ? – qui prendrait un aspect hitchcockien. Sinon, *Vertigo* parce que le personnage principal a peur du vide et que, moi aussi, j'ai peur du vide. C'était l'idée : une pièce de vingt minutes, sans silence, faite d'énergie du début à la fin. Le vide, c'est une peur que j'ai, je le remarque dans toutes mes pièces. Il n'y a plus de silence, c'est de plus en plus virtuose, il y a de plus en plus de notes. J'ai peur du silence et de la lenteur. C'est particulièrement vrai dans cette nouvelle pièce.

Paris, le 30 mai 2008.

Propos recueillis par Antoine Gindt.

2 György Ligeti, *Kammerkonzert* (1969-70)

3 György Ligeti, *Atmosphères* pour orchestre (1961)

4 György Ligeti, *Trois pièces pour deux pianos : Monument / Autoportrait avec Reich et Reiley (et Chopin à l'arrière plan) / Mouvement* (1976)