



HAL
open science

Les espaces pianistiques de Franck Bedrossian : autour du Don Quixote Concerto

Augustin Braud

► **To cite this version:**

Augustin Braud. Les espaces pianistiques de Franck Bedrossian : autour du Don Quixote Concerto. 2022. hal-04448748

HAL Id: hal-04448748

<https://hal.science/hal-04448748>

Preprint submitted on 9 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les espaces pianistiques de Franck Bedrossian : autour du *Don Quixote Concerto*

Les extraits de partitions présents dans cet article sont reproduits avec l'aimable autorisation de l'éditeur
Maison ONA.

Le catalogue de Franck Bedrossian est majoritairement dédié à des formations connues depuis les années 1970 ; on y trouve des pièces pour ensembles instrumentaux, orchestre, quatuor à cordes, de la musique de chambre ou soliste destinée à des instruments évoluant le plus souvent au sein de registres graves (clarinette contrebasse, basson, violoncelle) ou possédant une large versatilité de registres et de timbre (accordéon, percussions, *etc.*). Le piano trace sa présence en filigrane dans ce corpus, puisqu'il est régulièrement convoqué dans les pièces d'ensembles au sein d'un effectif foisonnant, tout autant que dans deux pièces coalescentes, *Edges* (2010) pour piano et percussion, ainsi que *The edges are no longer parallel* (2013), pour piano et électronique. Malgré tout l'intérêt que suscitent ces œuvres, notamment dans la genèse d'une pensée de la saturation instrumentale, il m'a semblé pertinent d'aborder dans ce chapitre deux pièces récentes, témoignant d'un changement de paradigme assez fondamental chez le compositeur entamé aux environs de 2019 avec la pièce *Le lieu et la formule*. Cette commande de l'Ensemble Intercontemporain voit en effet Bedrossian développer des stratégies méta-textuelles qui commentent les poèmes de Rimbaud en les inscrivant dans la forme musicale, et vice-versa. Comme j'ai pu l'observer dans ma thèse de doctorat¹, l'usage du texte sous-tend le découpage temporel puisque les lieux traversés par le poète sont analogues à différentes sous-parties de l'œuvre. Cette première tentative d'intégration d'une vocalité masquée – murmures, chuchotements, articulés par des interprètes ni chanteurs, ni récitants, mais porteurs de sens – trahit l'expérimentation de nouvelles techniques compositionnelles faisant appel à une notation simplifiée ; l'interprète et sa diction sont ainsi replacés au centre sémiographique de l'œuvre. Bedrossian étend ce champ conceptuel au sein du *Don Quixote Concerto* (2020–2021), créé par le SWR Symphonieorchester sous la direction de Pablo Rus Broseta, avec au piano Christoph Grund, assisté de Jochen Schorer². La pièce présente elle aussi une physicalité – engagement corporel causant la génération du sonore – stratifiée³ doublée de la

1 Augustin Braud, *Interdépendance des paramètres du timbre et du corps de l'interprète dans la musique écrite depuis 2000 à travers les exemples de Franck Bedrossian, Aaron Cassidy, Raphael Cendo, Timothy McCormack et Yann Robin*, Thèse de Doctorat réalisée sous la direction de Cécile Auzolle, Université de Poitiers, Poitiers, soutenue le 26/11/2021.

2 Il existe deux orchestrations différentes pour la pièce : la première pour un effectif orchestral plus réduit, créée durant la pandémie de Covid-19 et nécessitant une distanciation physique certaine, et la seconde pour un large orchestre créée par l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg sous la direction d'Ilan Volkov, avec le même pianiste.

3 Dans ma thèse de doctorat précédemment citée, j'ai théorisé trois types de physicalités : interne, externe et stratifiée, Bedrossian faisant majoritairement appel à cette dernière dans ses œuvres récentes. Augustin Braud, *Interdépendance..., op. cit.*, p. 333-334 : « On peut donc déduire de cette étude trois catégories de physicalités : une

superposition d'un argument littéraire non-chanté au contenu strictement musical. La pièce est structurée à travers un déroulé textuel et signifiant, couplé à des textures complexes et inharmoniques à la frontière entre œuvre vocale et instrumentale, tout en se gardant à nouveau d'émuler la présence d'un récitant. Le piano porte plus particulièrement le sceau de cette écriture, avec l'ajout d'un « assistant » élargissant l'espace méta-pianistique du soliste par diverses tâches et moyens instrumentaux/vocalisés, en miroir de la relation maître – écuyer tissée entre Don Quixote et Sancho Panza. Notre étude s'intéressera à la place du piano dans cette œuvre aux multiples strates, et à sa personnification accomplie à travers la division des tâches donnée aux deux musiciens. Nous mettrons également cette pièce en lien avec *Pour les corps électriques* (2018) pour piano seul, écrite à la demande d'Hugues Leclère et intégrant un cycle d'« études de modernité » composées en miroir de celles de Claude Debussy. La pièce convoque la corporéité de l'interprète dans la génération haptique du sonore, à la recherche d'une dramaturgie formelle où l'instrumentiste dépasse son rôle d'exécutant par d'incessants déplacements entre positions assise et debout, en plus d'une écriture multi-planaire entre les mains et les pieds/pédales. Le commentaire des modes de jeu utilisés dans cette pièce permet d'entrevoir les influences ayant nourri la partition concertante.

L'étude de ces deux œuvres sera donc centrée sur la présence du piano et son rôle, plus particulièrement autour des techniques employées par le compositeur pour définir les espaces où l'écriture pour l'instrument se développe : interprétatifs, timbraux mais également tri-dimensionnels, faisant état de la présence physique de l'instrument et de stratégies théâtrales s'y rapportant. Quels sont les procédés employés par Bedrossian pour augmenter le piano au-delà de la préparation matérielle et l'emploi d'accessoires ? Comment fait-il usage des ressources humaines et textuelles mises à sa disposition pour dépasser le concept de saturation instrumentale ? Enfin, quelle continuité peut-on tracer dans l'écriture pianistique des deux œuvres, et que cherche à accomplir *in fine* ce projet ? La première partie de notre chapitre cherchera à définir le rôle du geste physique soliste, parfois composite, dans la réalisation du sonore au sein du *Don Quixote Concerto* en questionnant la notion d'espace, tandis que la seconde abordera majoritairement le solo *Pour les corps électriques* en traitant son rôle génétique dans la compilation et l'exploitation des modes de jeu.

*

Dans le *Don Quixote Concerto*, Franck Bedrossian aborde la position du soliste face à l'orchestre ; il ne s'agit pas tant de confier la tâche soliste à un interprète qu'à un instrument activé.

physicalité interne, agissant sur la nature-même de la pièce et définissant un nouvel espace d'action, une physicalité externe, où le système est défini d'une manière traditionnelle mais accueille un matériau imaginé à partir de caractéristiques gestuelles physiques souvent excessives, et enfin une physicalité stratifiée, où un niveau d'actions physiques vient se placer en parallèle d'une écriture existante afin de la troubler, la parasiter. »

Le piano et sa facture instrumentale augmentée par des chimères organologiques évolutives sont ainsi les véritables solistes. Il est en effet important de noter que le piano est en constante évolution au cours de la pièce et que les modifications préparatoires qui lui sont apportées sont amenées à être modifiées. Ces retouches agissent de manière évidente sur le timbre instrumental mais s'inscrivent plus largement dans une logique formelle fine, symbolisant une écriture où l'inter-connexion des paramètres est primordiale. Lors de la première écoute de cette pièce, l'intuition du terme de « Piano-espace », tiré du *Concerto pour un piano espace* (1976) de Michaël Levinas, nous est rapidement apparue ; dans le cas de celui-ci, la double identité de compositeur et pianiste est indissociable du travail d'écriture électro-acoustique pensé en augmentation de la structure tri-dimensionnelle du piano, où « [...] le petit orchestre doit être amplifié et réverbéré comme s'il jouait à l'intérieur de la “ grotte ”, caisse de résonance du piano⁴. » Dans le cas de Bedrossian, l'environnement est fondamentalement différent – absence d'électronique, formation instrumentale plus large, durée plus étirée – mais la volonté de dépasser les limites du piano par une invention additive est bien présente. L'espace prend ici le sens d'un « rapport entre les corps⁵ », dépassant les questions de positionnement spatial pour s'intéresser à des rapports moins empiriques et plus intimes. L'instrument n'est ainsi pas seulement altéré par des préparations diverses (scotch, fil de pêche, etc) devenues monnaie courante dans le répertoire contemporain, mais augmenté par la présence d'un second instrumentiste, désigné percussionniste en raison de l'usage de techniques correspondant à cette famille d'instruments ; il pourrait cependant tout aussi bien être un second pianiste, à l'exception de quelques mesures plus particulièrement adressées au groupe instrumental percussif. Ce dernier, métaphoriquement assimilé à Sancho Panza par Bedrossian, assiste le pianiste (Don Quixote) dans son travail de sape par des actions synergiques dans les cordes du piano à l'aide de nombreux accessoires, ou vient agir comme une ombre portée au matériau de son comparse, avec un *instrumentarium* lui étant propre : percussions chromatiques (crotales, gongs), à hauteurs indéterminées (plaques tonnerres, tambours de frein, triangles, etc) et un étonnant piano jouet, plutôt rare chez les compositeurs saturationistes, notamment prisé par John Cage (1912 - 1992), ou bien plus récemment Sarah Nemtsov (1980).

Cette entité soliste chimérique comprend également, de manière plus périphérique, la harpe, personnifiant Dulcinea ; des instructions concernant le genre des instrumentistes sont également jointes dans la notice de l'œuvre, visant à une correspondance exacte entre le texte et la représentation en étant donnée lors du concert. Les deux principaux protagonistes sont missionnés par le compositeur pour incarner une chorégraphie de dénaturation du sonore, au rôle finalement peu éloigné de celui tenu par le soliste d'*Δίκη Wall* (2012) pour percussion soliste et ensemble de

4 Michaël Levinas, *Concerto pour un piano espace n°2*, Paris, Éditions Lemoine, 1980.

5 Jean-François Pradeau, « Des conceptions de l'espace », *Espace Temps les Cahiers* [en ligne], Lausanne, Association Espace Temps, n° 62-63, 1996, p. 54, https://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_1996_num_62_1_3987 [consulté le 25/03/2022].

Pierluigi Billone (1960). Dans cette pièce commandée et créée par Alex Lipowski et l'ensemble New-Yorkais TALEA, le percussionniste active majoritairement un gong d'opéra chinois posé sur son torse et maintenu à l'aide d'une cordelette lui servant de collier⁶. Les nombreuses actions de frappe, dragage, frottement, ont donc lieu sur le corps-même de l'interprète :

Dans mon travail, le corps est la matrice dynamique de tout mouvement possible (et il refuse donc ceux qu'il ressent comme étrangers), mais ses actions ou ses rythmes élémentaires ne deviennent pas nécessairement un modèle pour des signes stylisés (la respiration, l'impulsion, le contact...). Ce qui m'intéresse, c'est d'élargir le plus possible les limites rythmiques et motrices du corps, de les confondre presque⁷.

Bien que le cas du *Don Quixote Concerto* soit différent de part l'absence d'action directe sur les corps-mêmes des interprètes, il concourt néanmoins vers une typologie d'interprète soliste similaire, puisque les compétences demandées ne sont pas tant liées à une virtuosité instrumentale habituelle et connue qu'à une connaissance de ces esthétiques. Le clarinettiste Liam Hockley cite dans sa thèse de doctorat⁸ les modèles de chaînes interprétatives d'Umberto Eco en les adaptant à des sources musicales des trente dernières années, afin d'en déduire des cas d'étude concernant les relations entre auteur, interprète et partition. Un regard sur ces corpus permet d'observer la présence constante d'*interprètes-modèles*, possédant « [...] la capacité, grâce à [leur] encyclopédie, de remplir [les] blancs au meilleur de [leur] connaissance et ce, en fonction de [leur] bagage social, encyclopédique et des conventions culturelles⁹. » ; les interprètes des parties solistes du *Don Quixote Concerto* appartiennent donc à la typologie des *interprètes-modèles*, maîtrisant préalablement les codes de l'idiome du compositeur. Christoph Grund a ainsi créé des pièces de Rebecca Saunders, Mark Andre, etc. Dans le *Don Quixote Concerto*, bien qu'il soit parfois assis de manière traditionnelle, au clavier, Grund est le plus souvent debout et face au percussionniste dont l'espace est établi à la droite du piano ; tous deux jouent principalement au sein de l'instrument et plus particulièrement sur les cordes qui sont mises en résonance par des actions complémentaires, ou tout du moins semblables. Lorsque que les touches sont directement jouées, il n'est pas rare que le percussionniste altère parallèlement le son par une action sur les cordes de l'instrument, comme le montre l'exemple 1, doublé d'un écho de la harpe. Nous pouvons alors parler d'un geste physique *composite*, qui requiert une action coopérative entre les musiciens ; sont ainsi mêlées coopération sémiotique et coopération mécanique.

6 Il faut noter que cette œuvre est loin d'être la première à intégrer de telles techniques, mais il s'agit de l'une des plus frappantes à le faire, avec une focalisation toute particulière sur le soliste.

7 Pierluigi Billone, en entretien avec Laurent Feneyrou, « Le son est ma matière », site du compositeur [en ligne], 2010, https://www.pierluigibillone.com/it/testi/il_suono_e_la_mia_materia_2010.html#french [consulté le 12/04/2022].

8 Liam Hockley, *Performing Complexity: Theorizing Performer Agency in Complexist Music* [en ligne], Thèse de Doctorat réalisée sous la direction de Richard Kurth, Vancouver, Université de la Colombie-Britannique de Vancouver, 2018, <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0375878> [consulté le 02/03/2022].

9 Josiane Cossette et Lucie Guillemette, « La coopération textuelle », *Signosemio, site internet de théories sémiotiques* [en ligne], 2006, <http://www.signosemio.com/eco/cooperation-textuelle.asp> [consulté le 27/01/2022].

The image shows a musical score for piano and harp. The piano part (Pno.) is written on a grand staff with treble and bass clefs. It features clusters of notes, some marked with 'p' (piano) and 'sempre p' (piano throughout). Performance instructions include 'slide with the glass r.h.' and 'slide with the key'. The harp part (Hp.) is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes a note with the instruction 'the rhythm is important, pitches are just guidance' and dynamic markings like 'p' and 'mp'. The score is for measures 57 to 59.

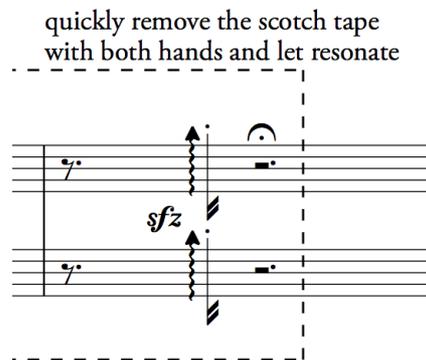
Exemple 1 : Franck Bedrossian, *Don Quixote Concerto*, piano et percussions solistes, harpe, mesures 57 à 59.

De par ces actions, le son naturel du piano n'est ainsi que peu audible, brouillé par l'étouffement des cordes ; le masquage peut néanmoins être intrinsèquement lié à l'accumulation de hauteurs resserrées, puisque les *clusters* sont une typologie sonore récurrente. Bedrossian indique d'ailleurs l'usage de mailloches en bois recouvertes de feutrine, dont la dimension est égale sur le clavier à deux octaves et une tierce. L'interprète peut ainsi jouer des *clusters* aux écarts intervalliques réguliers avec une plus grande célérité que s'il devait s'aider de ses avant-bras. On note de manière générale dans l'œuvre une volonté d'éviter les hauteurs tempérées et perceptibles au profit de sons bruités aux morphologies plus aléatoires – pensés à travers le geste et traduits par une notation prescriptive – ou encore d'agrégats sonores rendant l'identification des hauteurs, couplées à l'ensemble de l'activité orchestrale, presque impossible. Ceux-ci sont notés de manière partiellement descriptive (usage d'un symbole rectangulaire signifiant le *cluster* placé au sein d'une portée) mais il est certain que le compositeur n'attend pas une précision exacte des notes extrêmes : il s'agit d'un référentiel relatif qui permet l'orientation du registre lors de l'interprétation, tout en laissant volontairement une place aux débordements impulsés par le pianiste. Les durées et hauteurs sont le plus souvent inhérentes au geste, et donc non précisément mesurées malgré leur ancrage dans un référentiel pulsé normé ; la notation est ici une approximation de gestes, prescrits, et de résultantes, décrites.

Il semble alors important de convoquer la notion du figural ici à l'œuvre, et qui « [...] définit un régime sémiotique où la distinction ontologique entre les représentations linguistiques et plastiques s'effondre¹⁰. » Cette définition, bien que parcellaire, est choisie volontairement afin de nous permettre de juger l'interaction entretenue avec la plasticité inhérente aux mouvements physiques se déroulant au sein d'un support connu, en l'occurrence l'espace du piano, voire le *piano-space*. Il convient alors de repenser les signes en usage comme points de maillage négatifs d'une libération d'énergie ; négatifs puisqu'espaces fixes résultants du geste, bornant l'interaction entre la prescription du mouvement et la viscosité et résistance inhérente à la matière inerte de l'ossature

10 [nous traduisons] : David Rodowick, *Reading the Figural, Or, Philosophy After the New Media*, Durham, Duke University Press, 2001 : « *the figural defines a semiotic regime where the ontological distinction between linguistic and plastic representations breaks down.* »

instrumentale. Le figural peut ainsi se définir sur un groupe de figures – le pianiste, son assistant, et de manière auxiliaire, la harpiste et l'orchestre – possédant des codes sémiographiques communs, tout en étant pleinement conscients des dissensions sonores inhérentes entre leurs individualités. Cette tension est plus particulièrement forte entre le pianiste et son assistant : bien qu'ils transcrivent les indications notées sur le même support physique, la singularité de leur deux êtres ainsi que les différences de placement, et donc de directionnalité spatiale des gestes, confinent à une inévitabilité de l'excès, voire même à un dépassement de l'excès. Cosmin Toma s'exprime ainsi en ces termes à propos de la musique de Raphaël Cendo, autre compositeur rattaché au courant de la saturation : « [...] il est des excès artistiques qui se remarquent en redoublant leurs propres extrémités afin de mieux les faire apparaître. On pourrait appeler cela “ l'excès de l'excès ”¹¹ ». D'une manière similaire, il ne fait nul doute que le *Don Quixote Concerto* repose sur une exergue de la granulation, du brouillage, de la dissolution, accomplie par une écriture stratifiant son, texte, et ayant recours à une dramaturgie du geste. La mesure 126 ainsi témoigne d'un événement complexe où la savante préparation du piano est soudainement et violemment altérée par l'arrachage du scotch :



Exemple 2 : Franck Bedrossian, *Don Quixote Concerto*, piano et percussions solistes, mesure 126.

Cet événement inattendu mais pourtant prémédité perturbe l'univers jusqu'à présent aphone du piano par la promesse de la révélation des premières marques harmoniques perceptibles sous les doigts du soliste, assisté aux crotales jouées à l'archet par son fidèle écuyer et le pupitre de percussion. Il s'agit ici de marquer l'approche d'une nouvelle strophe textuelle, témoignant du lien important entre texte et musique tissé au fil de l'œuvre. En appendice de cette première partie, nous pouvons par ailleurs brièvement insister sur le rapport à la perceptibilité du texte, prenant appui – tout en s'en éloignant paradoxalement – sur les techniques développées dans le cycle *Epigram* (2010-2018, voix et ensemble) mais surtout dans *Le lieu et la formule* (2019), pour ensemble instrumental. Le texte est omniprésent dans cette pièce, déclamé et incarné par des instrumentistes congrégés tels de multiples récitants, excluant tout *pathos* par un parlé constant aux variations de registres absentes. Une telle non-expressivité n'est-elle pas l'antithèse du grotesque, du « [...]

11 Cosmin Toma, « De trop – l'infini ; À l'écoute de Raphaël Cendo avec Jean-Luc Nancy », dans *Voix plurielles* [en ligne], 2014, n° 11, vol. 2, p. 13, https://www.researchgate.net/publication/319021903_De_trop_l'infini_A_l'ecoute_de_Raphael_Cendo_avec_Jean-Luc_Nancy [consulté le 24/04/22].

terribilis, de l'*horribilis* et du *monstruosus* [...]»¹² » auquel le compositeur nous a habitué avec des pièces aux appellations grinçantes telles que *Charleston* (2005, ensemble de quinze musiciens), *Bossa Nova* (2008, accordéon) ou encore *Twist* (2016, orchestre et électronique), défigurant par l'exagération hybride de populaires danses du siècle dernier ? Cette question de l'hybridité est pourtant au centre du *Don Quixote Concerto* qui aménage son propre instrument soliste chimérique en transcendant l'organologie, et par conséquent l'historicité, de l'instrument ; la pièce n'est pas tant un concerto pour pianiste et son assistant qu'un œuvre soliste pour un méta-instrument aussi récent que la pièce elle-même. On assiste ici à deux créations simultanées, ayant pour but commun d'incarner un argument textuel et son dénouement morbide et inéluctable. Bedrossian évoque déjà ces techniques compilatrices dans des écrits antérieurs, à l'époque du musical immanent, absent de référentiel textuel :

[...] l'hybridation permanente déstabilise l'auditeur en invalidant les critères habituels du jugement esthétique. Elle renvoie à l'idée de monstruosité dans le champ du visuel. On peut ainsi constater un trouble, un malaise, comme une perception en situation d'échec perpétuel¹³.

L'écriture soliste hybride vient ici s'adosser au texte mais évite les madrigalises : le monde sonore de la pièce est majoritairement bruité, déchiré, résultat de l'hérnéneutique singulière du compositeur face au texte de Miguel de Cervantes. La partie de piano ne se construit pas à travers une quelconque linéarité mais cherche au contraire le fragmentaire, de manière idoine au processus sélectif textuellement appliqué ; elle est aidée en cela par l'assistant, dont les motifs mettent en résonance divers impacts métalliques, vers une esthétique de la granularité. La harpiste se tient légèrement à l'écart des deux principaux protagonistes – telle Dulcinea, une présence imaginaire mais absente de l'espace physique du récit – mais est remarquée par l'usage d'hauteurs non tempérées (*scordatura* assez lourde), plus particulièrement lors d'interventions fulgurantes, comme lors de la mesure 62 :



Exemple 5 : Franck Bedrossian, *Don Quixote Concerto*, harpe, mesure 62.

12 Pierre Castanet, « Pour une poétique musicale des profondeurs », dans Nicolas Darbon (éd.), *Musique et littérature, entre Amazonie et Caraïbes. Autour d'Édouard Glissant* [en ligne], 2014, Actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Rouen en avril 2012, p. 11, <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/IMG/pdf/3-Castanet.pdf> [consulté le 07/01/2021].

13 Franck Bedrossian, « La monstruosité : de l'oeil à l'oreille », dans Pascal Ianco (dir.), *Franck Bedrossian, de l'excès du son*, Champigny-sur-Marne, Ensemble 2E2M, coll. « À la ligne », 2008, p. 17.

Il est bon de souligner que Bedrossian s'intéresse surtout à des moments intimes, descriptifs, où la nature humble des protagonistes est rappelée, comme à travers le rappel de la nécessité de craindre Dieu. Le lecteur sent ainsi poindre un cynisme latent lié à une critique acerbe de la bourgeoisie établie par le découpage textuel, où Don Quixote rappelle à Sancho Panza sa détestation de la noblesse, la nécessité d'assumer la fierté d'une naissance paysanne, ou encore sa haine de la chevalerie et des récits y étant affiliés¹⁴. Le sens de ce texte, ainsi que son existence ancienne, influent alors nécessairement sur la conception formelle de la pièce, autour d'une figure clairement identifiée ; dans son article « Don Quichotte : un mythe pour notre temps ? », Jean Canavaggio se questionne d'ailleurs finement sur la postérité de ce héros sombrant vers la folie, dont le nom a pu être associé à des mouvements engagés tels que « Les Enfants de Don Quichotte¹⁵ » ou encore à une maison d'édition éponyme fondée par Stéphanie Chevrier en 2009. L'auteur s'intéresse notamment à ses représentations picturales, et à la manière dont celles-ci ont pu marquer notre imaginaire collectif : « Don Quichotte, tout en conservant une physionomie qui le rend aussitôt reconnaissable, y apparaît comme un rêveur animé par un idéal que le monde où il vit refuse d'admettre, un monde qui est le vrai responsable de ses échecs, de ses souffrances et de la mélancolie à laquelle il succombe après avoir recouvré la raison¹⁶. » Il est évident que Bedrossian connaît la portée universelle de cette figure, et que ce choix n'est en rien innocent ; néanmoins, malgré l'importance structurelle du texte et de son découpage, le *Don Quixote Concerto* trouve également les prémices de son langage dans des œuvres antérieures purement instrumentales.

*

Le vocabulaire pianistique et les préparations utilisées dans cette pièce s'appuient sur l'expérience du compositeur avec l'instrument, mais aussi plus globalement sur une capacité à matérialiser par l'écrit les mondes sonores imaginés, au contraire d'une approche plus expérimentale, comme au début de sa carrière :

Cette dimension du travail [...] 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 enregistrerais 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 sorte¹⁷.

14 Cf *supra* p. 7.

15 Jean Canavaggio, « Don Quichotte : un mythe pour notre temps ? », *Études* [en ligne], 2013, n°5, t. 418), p. 653-664: <https://www.cairn.info/revue-etudes-2013-5-page-653.htm> [consulté le 24/04/22].

16 *Ibid.*, p. 657.

17 *Ibid.*, p. 14.

Cette approche synthétiste est particulièrement perceptible dans *Pour les corps électriques*, créée par le pianiste Hugues Leclère à l'occasion du centenaire de la mort de Debussy et s'inscrivant dans un double cycle d'études mêlant les œuvres antérieures à des commandes passées à Hugues Dufourt, Frédéric Durieux, Laurent Durupt, Francesco Filidei, *etc.*, et donc Franck Bedrossian. Cette courte pièce préfigure la quasi-intégralité des modes de jeu utilisés au sein du *Don Quixote Concerto*, mais donc d'une manière soliste, sans recours à un second interprète pour augmenter le geste. Le compositeur insiste dans la partition – et non pas dans les notes préalables – sur la nécessité de préparer le piano de manière publique, avant de démarrer l'interprétation de la pièce ; il en est de même pour la « dé-préparation ». Cette précision et son appartenance au champ de la notation, et non pas au texte technique, dénote une volonté du compositeur de mettre en scène l'espace du piano et d'intégrer de manière totale la corporéité de l'instrumentiste, qui est ici tout autant en charge des aspects techniques qu'artistiques. La pièce se finit d'ailleurs (avant la « dé-préparation ») par un claquement du couvercle du clavier, comme la fermeture métaphorique d'un espace, anticipant sa déconstruction. Le périmètre du *piano-espace* dépasse durant l'œuvre sa claire délimitation tri-dimensionnelle, mais redevient, après la fermeture du couvercle, un espace euclidien, « espace sans transcendance, réseau de droites¹⁸ ». Cette construction géométrique est donc perturbée par les préparations amenées par l'interprète, cet être au corps électrique en charge de l'activation d'un instrument sectionné entre un clavier réifié – privé par l'écriture de sa division chromatique au profit de masses et de tracés – et une table en vibration, plus que jamais individualisée par l'usage des préparations et notamment de fines feuilles d'aluminium. Les vibrations des cordes, actionnées par les mouvements de pédales, sont augmentées après l'impact par une résonance métallique ténue, proche du bruit blanc ; un halo réverbérant tachète un rythme irrégulier distillé par à-coups. Il faut alors s'interroger sur le titre de l'œuvre, ré-interprétation de la traduction partielle du poème de Walt Whitman « *I sing the Body Electric* », daté de 1855 et pour la première fois présenté au sein du recueil *Leaves of Grass*. Ce texte, naviguant entre une grande sensualité et un inventaire clinique exhaustif, est divisé en neuf strophes toutes dédiées à un aspect corporel particulièrement frappant. Il faut ainsi entendre *électrique* comme une manifestation de vie singulière, le terme étant vraisemblablement peu en usage au milieu du XIX^e siècle. Bedrossian génère ainsi une certaine vitalité dans le registre aigu du piano, avec une activité fourmillante et quasi-constante faisant la part belle aux sons étouffés par une bande de scotch placée sur les trois plus hautes octaves. La partition n'hésite pas à répéter de manière affirmée certains gestes, comme la figure 5, reproduite de façon exacte aux mesures 2 à 3 puis 7 à 8 :

18 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 264.



Exemple 6 : Franck Bedrossian, *Pour les corps électriques*, piano, mesure 3.

En raison de la virtuosité de l'enchaînement des modes de jeu, le pianiste jongle régulièrement entre la position traditionnelle assise et une station debout ; bien que cette dualité soit inhérente au jeu au sein de la table et qu'il ne s'agisse en aucun cas d'une nouveauté, l'alternance est particulièrement persistante tout au long de la pièce, et encore une fois, d'autant plus mise en valeur par les actions de préparation et dé-préparation. Les techniques de *clusters* (trille, usage des poings, des paumes, glissements) et l'accumulation de celles-ci témoignent d'un vocabulaire maîtrisé qui revient sous différentes itérations au sein du *Don Quixote Concerto*. On peut alors s'interroger sur la part génétique¹⁹ traversant les deux œuvres, tant le compositeur témoigne d'une constance dans l'usage de ses techniques ; les morphologies sonores mobilisées évitent en effet la perceptibilité directe de hauteurs et possèdent régulièrement des potentiels sonores évolutifs. On peut ainsi citer l'usage des chambres-à-air de vélo glissées sur les cordes du piano, ou sur le clavier, de déplacements violents et rapides vers des registres extrêmes ; ces deux techniques évitent la sédentarité des hauteurs tout en présentant une durée non quantifiable puisqu'immédiatement connectée au geste.

L'écriture pianistique de ces deux pièces est ainsi marquée par la régularité des timbres mobilisés, même si les moyens de les activer sont multiples. L'Œuvre de Bedrossian soulève donc des questions génétiques et épistémologiques d'importance, comme la quantification du taux de réinjection ou de ré-imagination de matériaux similaires entre plusieurs œuvres, mais aussi l'influence déterminante d'Helmut Lachenmann couplée au court contact avec Gérard Grisey, ou encore les différences entre le versant théorique de la musique saturée et sa réalisation – volonté d'excès pourtant opposée à une codification très traditionnelle – et la manière dont Bedrossian s'en extrait.

Il faut revenir à *Edges / The edges are no longer parallel*, citées en introduction et qui proposent des typologies sonores beaucoup plus variées : même si les sons suraigus étouffés et les

¹⁹ Nicolas Donin, « La musique, objet génétique non identifié ? », *Littérature* [en ligne], 2015/2, n° 178, p. 105-116, <https://www.cairn.info/revue-litterature-2015-2-page-105.htm> [consulté le 26/05/2022].

clusters sont déjà là, le pianiste fait un usage beaucoup plus récurrent des hauteurs pures et jongle avec un très grand nombre de modes de jeu harmoniques, *pizzicati*, dans les cordes du piano, *etc.* L'écriture pour percussion n'a par contre que peu évolué depuis *Edges*, présentant un *instrumentarium* très similaire à celui dont dispose « Sancho Panza », et préfigure surtout le *Concerto* par la présence récurrente du percussionniste au sein du piano, assistant le pianiste dans des gestes composites primaires (prégnance de l'usage de *superball*). On peut donc affirmer l'aspect synthétiste de la pièce concertante, mais aussi l'importance de *Pour les corps électriques* comme jalon technique ; bien que le second projet ne soit pas aussi ambitieux en termes de durées et d'effectif, il porte la volonté d'une somme – sinon d'un réservoir – issue de l'expérience d'un compositeur aux outils dialectiques affirmés.

*

L'étude du *Don Quixote Concerto* permet d'apprécier le caractère primordial du texte dans la continuation du travail compositionnel de Bedrossian ; *a contrario* de Raphaël Cendo qui clame la mort de la saturation instrumentale²⁰, Bedrossian semble emprunter un chemin de traverse pour réaliser une vision éminemment personnelle, sans renier ses outils initiaux. Cette œuvre représente une synthèse fine d'idées abordées dans *Le lieu et la formule*, *Pour les corps électriques*, ou encore dans *Edges*, composée plus de dix ans avant que l'idée d'une structuration par le texte littéraire n'effleure l'esprit du compositeur. L'inclusion des mots contrait le vocabulaire sonore, moins dispersé que dans des œuvres de jeunesse, tout en lui offrant une énergie renouvelée qui amplifie la dissidence des sons – doublée de l'acidité des textes choisis – Bedrossian se rapprochant ainsi d'Helmut Lachenmann dans la nécessité de contourner la musique pure :

Même lorsque la musique de Lachenmann suscite de fortes associations avec la “ nature ”, suggérant une non-intentionnalité, il ne la présente pas comme absolue, mais en relation avec son contraire, le son structuré. À cette fin, il crée une polyphonie de relations ordonnées qui permet de projeter sur le même plan temporel des éléments incommensurables²¹.

La partition structure de manière similaire une polyphonie de rôle et devient un écosystème où fourmillent des figures clairement identifiées – Don Quixote, Sancho Panza, Dulcinea, et

20 Marie-Aude, Roux « Raphaël Cendo : “ Les artistes sont des passeurs d'humanité ” », Le Monde [en ligne], 28 Mai 2021, https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/05/28/raphael-cendo-les-artistes-sont-des-passeurs-d-humanite_6081919_3246.html [consulté le 07/06/2022] : « La fonction de cette musique, ancrée dans la fureur et l'excès, repoussant les limites instrumentales, n'était pas une musique de paix [...] Elle avait pour but d'anticiper la catastrophe, non pas la pandémie, mais la mondialisation. C'est arrivé. Aujourd'hui, il faut passer à d'autres intuitions. Sortir du saturationisme pur est pour moi un réflexe de survie. »

21 [nous traduisons] Ming Tsao, « Helmut Lachenmann's "Sound Types" », *Perspectives of New Music* [en ligne], hiver 2014, volume 52, n°1, p.226, http://mingsao.net/wp-content/uploads/texts/Helmut_Lachenmanns_Sound_Types.pdf [consulté le 25/05/2022] : « *Even when Lachenmann's music arouses strong associations of "Nature," suggestive of a non-intentionality, he does not present it as absolute, but in relation to its opposite, as structured sound. As a means toward this end, he creates a polyphony of ordered relations that allows for incommensurable elements to be projected onto the same temporal plane.* »

l'orchestre – tout autant par le travail accompli sur leurs timbres que par leur rattachement au texte. Au centre des espaces tri-dimensionnels et sonores, trône le piano-espace, lui-même matrice génératrice de son, et dont le sens dramaturgique fait l'écho de fragments du quotidien (tintements de verres, sifflements, babillages, maltraitance d'un livre...), prolongeant un texte dicté aux limites de la perception. Le *Don Quixote Concerto* peut ainsi être considéré comme une mise en abyme d'espaces s'influençant mutuellement à travers le temps, comme si Bedrossian souhaitait exhausser la présence cinématique des interprètes, de leurs instruments, et de la part d'excès qui ambitionne la réalisation de l'œuvre face à la forme, à ce « privilège anthropologique de la temporalité²² » qui continue pourtant à être le lieu de majeures préoccupations musicales.

22 Jean-François Pradeau, « Des conceptions de l'espace », *op. cit.*, p. 50.

Bibliographie / webographie

ALBÉRA Philippe, BEDROSSIAN Franck, « La forme est un sentiment complexe », *Dissonance*, Zurich, Association Suisse des Musiciens, 2014, n° 126, p. 12-17.

BEDROSSIAN Franck, « La monstruosité : de l'oeil à l'oreille », dans Pascal Ianco (dir.), *Franck Bedrossian, de l'excès du son*, Champigny-sur-Marne, Ensemble 2E2M, coll. « À la ligne », 2008, p. 15-19.

BRAUD Augustin Braud, *Interdépendance des paramètres du timbre et du corps de l'interprète dans la musique écrite depuis 2000 à travers les exemples de Franck Bedrossian, Aaron Cassidy, Raphael Cendo, Timothy McCormack et Yann Robin*, Thèse de Doctorat réalisée sous la direction de Cécile Auzolle, Université de Poitiers, Poitiers, soutenue le 26/11/2021.

BILLONE Pierluigi, FENEYROU Laurent, « Le son est ma matière », site du compositeur [en ligne], 2010, https://www.pierluigibillone.com/it/testi/il_suono_e_la_mia_materia_2010.html#french [consulté le 12/04/2022].

CANAVAGGIO Jean Canavaggio, « Don Quichotte : un mythe pour notre temps ? », *Études* [en ligne], 2013, n°5, t. 418), p. 653-664: <https://www.cairn.info/revue-etudes-2013-5-page-653.htm> [consulté le 24/04/22].

CASTANET Pierre, « Pour une poétique musicale des profondeurs », dans Nicolas Darbon (éd.), *Musique et littérature, entre Amazonie et Caraïbes. Autour d'Édouard Glissant* [en ligne], 2014, Actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Rouen en avril 2012, http://ceredi.labos.univrouen.fr/public/IMG/pdf/3-_Castanet.pdf [consulté le 07/01/2022].

COSSETTE Josiane et GUILLEMETTE Lucie, « La coopération textuelle », *Signosemio, site internet de théories sémiotiques* [en ligne], 2006, <http://www.signosemio.com/eco/cooperation-textuelle.asp> [consulté le 27/08/2020].

DONIN Nicolas, « La musique, objet génétique non identifié ? », *Littérature* [en ligne], 2015/2, n° 178, p. 105-116, <https://www.cairn.info/revue-litterature-2015-2-page-105.htm> [consulté le 26/05/2022].

HOCKLEY Liam, *Performing Complexity: Theorizing Performer Agency in Complexist Music* [en ligne], Thèse de Doctorat réalisée sous la direction de Richard Kurth, Vancouver, Université de la Colombie-Britannique de Vancouver, 2018, <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/item/s/1.0375878> [consulté le 02/03/2022].

MERLAUD-PONTY Maurice Merlaud-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 264.

PRADEAU Jean-François, « Des conceptions de l'espace », *Espace Temps les Cahiers* [en ligne], Lausanne, Association Espace Temps, n° 62-63, 1996, p. 50-58, https://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_1996_num_62_1_3987 [consulté le 25/03/2022].

RODOWICK David, *Reading the Figural, Or, Philosophy After the New Media*, Durham, Duke University Press, 2001.

ROUX Marie-Aude, « Raphaël Cendo : “ Les artistes sont des passeurs d'humanité ” », *Le Monde* [en ligne], 28 Mai 2021, https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/05/28/raphael-cendo-les-artistes-sont-des-passeurs-d-humanite_6081919_3246.html [consulté le 07/06/2022] :

TOMA Cosmin, « De trop – l'infini ; À l'écoute de Raphael Cendo avec Jean-Luc Nancy », dans *Voix plurielles* [en ligne], 2014, n° 11, vol. 2, p. 9-18, https://www.researchgate.net/publication/319021903_De_trop_l'infini_A_l'ecoute_de_Raphael_Cendo_avec_Jean-Luc_Nancy [consulté le 24/04/22].

TSAO Ming, « Helmut Lachenmann's "Sound Types" », *Perspectives of New Music* [en ligne], hiver 2014, volume 52, n°1, p.218-238, http://mingsao.net/wpcontent/uploads/texts/Helmut_Lachenmanns_Sound_Types.pdf [consulté le 25/05/2022].

Partitions

BEDROSSIAN Franck, *Don Quixote Concerto*, Paris, Maison ONA, 2021.

_____, *Le lieu et la formule*, Paris, Maison ONA, 2019.

_____, *Edges*, Paris, Billaudot, 2010.

_____, *Pour les corps électriques*, Paris, Maison ONA, 2018.

LEVINAS Michaël, *Concerto pour un piano espace n°2*, Paris, Éditions Lemoine, 1980.

ROBIN Yann, *Monumenta*, Paris, Éditions Jobert, 2013.