

entretien avec Harry ROSS

Parlons donc de cette commande...

Il s'agit d'une nouvelle œuvre pour l'EIC ! Je voulais cette fois-ci utiliser l'ensemble au complet, mais aussi travailler avec voix. Je me suis décidé pour Loré Lixenberg – une musicienne fantastique – et pour un grand effectif. Tu sais que je n'écris pas facilement de la musique sur un texte existant, donc... j'ai appelé mon collaborateur habituel avec qui j'ai travaillé à de nombreuses reprises et qui en l'occurrence est... toi-même. Notre dernière collaboration remontait à *But, I Fly* pour douze voix. Notre méthode de travail est intéressante : écrire mots et musique en tandem. Parfois, la musique vient avant les mots ; d'autres fois, ce sont les mots qui précèdent la musique.

Oui, et parfois j'écris des mots qui ne plaisent pas et que tu ignores complètement, même si tu les avais d'abord réclamés !

Il arrive que tu me donnes une phrase que j'aime beaucoup. Mais comme je n'apprécie pas particulièrement le travail de manipulation et de comptage des voyelles et des consonnes, c'est sur toi que retombe la tâche d'accorder le sens originel de tes mots à la musique. Le fait que tu sois toi-même musicien – nous avons fait nos études ensemble – est très important.

Et le fait que je baragouine plusieurs langues européennes n'est pas non plus inutile : j'ai pris l'habitude de m'exprimer de mille façons, souvent incorrectes !

Autant que possible, j'aime que les mots soient audibles. Je suis conscient que pour cela ma musique doit tenir compte des accents ou des voyelles du texte. Lorsque que, par exemple, pour une section déterminée, je te demande telle ou telle émotion, il faut en plus que tu trouves un mot qui commence par une consonne, juste parce qu'il y a un accent ! Et je veux des voyelles là où il n'y a pas d'accent.

Peut-être pourrais-tu dire un mot sur la structure de la pièce ?

L'œuvre est composée d'une suite ininterrompue de cinq sections et Loré Lixenberg se place à cinq endroits différents de la scène pour chanter. À chaque section correspondent des techniques différentes de composition...

... as I am...

... qui renvoient aux diverses pensées de la femme. Un texte en sous-tend toujours un autre, mais la structure acoustique de la pièce a fait l'objet de discussions avant même qu'aucun de nous deux ne sache de quoi traiterai l'œuvre. Cette structure acoustique est devenue la dramaturgie...

... ou pour le dire autrement, la structure s'est imposée avant les notes et les mots : une nature non encore éduquée, un subconscient d'avant le verbe. Il y a ici une composante théâtrale, il ne s'agit pas seulement d'une pièce pour voix et ensemble. Les cinq sections reflètent les différentes émotions du personnage. Ceci m'a donné l'idée d'une œuvre de dimensions plus importantes – d'un opéra.

Mais, souviens-toi, lorsque nous étions encore étudiants, nous avons écrit ensemble une scena.

Ah oui ...

*Je voulais que tu écrives une pièce pour mon récital de fin d'études. Je me comportais alors passablement mal et venais juste de lire un poème de Carol Ann Duffy dont le titre était *Adultery* ! Tu t'es éclipsé peu après que je l'ai interprété !*

Oui, et j'ai écrit cette œuvre en échange d'un livret pour une scena que je voulais composer pour mon projet final. Mais je peux presque entendre nos lecteurs s'impatienter (peut-être ont-ils même déjà tourné la page et sont-ils passés à autre chose... sans doute, souhaiteraient-ils plutôt...) Après tout, c'est l'inspiration qui fait naître la musique, non ? Ce n'est pas qu'une affaire de transactions douteuses... ?

En dépit de sa jeunesse, cette scena d'opéra présentait des parties intéressantes.

Elle était auto-produite...

*... avec le *Recital 1* de Berio. C'était il y a longtemps lorsque nous étions encore gamins. Depuis, nous avons continué à écrire ensemble des œuvres vocales. Cependant, il me semble que nous explorons ici pour la première fois une forme dramatique – bien que... as I am... soit une pièce de concert.*

Que veux-tu dire ?

DAI FUJIKURA

Que, dans le contexte de la tradition classique, lorsqu'un chanteur se déplace sur la scène en chantant, il se situe ipso facto dans une œuvre de théâtre musical.

Vraiment ?

Oui, mais j'ajouterais que, même dans le cas d'une pièce en solo dont la partition est pliée en accordéon et placée sur cinq ou six pupitres, nous assistons à un drame : le parcours qu'effectue le musicien, passant de gauche à droite de la scène, à mesure que défile la partition. C'est surtout visuellement que nous traitons l'information ; en allant au concert, on méconnaît trop, à mon avis, les nuances de l'aspect théâtral latent ou du purement accidentel. Mais la genèse intellectuelle de la pièce est d'un autre ordre...

... la poursuite d'une idée musicale : l'envie de savoir ce qui arrive au son et aux nuances subtiles de mon langage harmonique, lorsque une sonorité donnée se déplace sur scène, que l'orchestre adopte une configuration déterminée et que la soliste se place à des points précis pour chanter. Je devrais préciser que la dramaturgie du son est cruciale dans mes œuvres. Même si, le plus souvent, je parle de la musique en termes d'images mentales. C'est pour moi comme si le son imprimait les ondes hertziennes aussi concrètement que l'image le support matériel d'un film.

Une sorte de théâtre du son ?

Oui ! À la source de la musique et du texte, il y a une enquête sur le devenir du son lorsque des unités de sens – mouvement, mots, idées – sont prises dans les mailles d'une structure acoustique. J'aimerais croire que le résultat – l'expérience de l'auditeur – possède une force et une solidité, aussi définies et en apesanteur que la structure de la particule ou de l'atome.

La dramaturgie du son est cruciale dans mes œuvres