

Aider à mieux entendre

Dialogue avec Karol Beffa autour de son essai
biographique *Bernard Herrmann*
(Actes Sud, 2024)

Alexandre Vuillaume-Tylski

Mots clés : Herrmann (Bernard), Beffa (Karol), entretien,
recherche-création, biographie

Keywords: Herrmann (Bernard), Beffa (Karol), interview,
practice-based research, biography

« À l'écran, la musique débusque et amplifie les pensées intimes des personnages. Elle transforme souvent de simples dialogues en moments de poésie. » (Bernard Herrmann, cité dans [Beffa 2024, 80](#))

- 1 « Savoir écouter¹ » était un des crédos de Plutarque (vers 44 – vers 125), mais aussi d'un certain nombre de compositeurs au fil des siècles capables d'être également, et chacun à leur manière, enseignants et chercheurs. Compositeur, pianiste et maître de conférences à l'École normale supérieure (ENS PSL), Karol Beffa (né en 1973) s'inscrit dans ce sillon d'enseignement-recherche-création – rhizome permettant d'étendre, d'élargir, la curiosité et l'inspiration, d'intensifier les oxymores et les rencontres², toutes propices à un renouvellement de la créativité et de la pensée. Karol Beffa poursuit cette équation féconde avec son essai biographique *Bernard Herrmann* (Actes Sud, 2024) dans lequel il condense la vie et l'œuvre du compositeur américain – reconnu pour ses musiques de films (et de radio), en particulier chez Orson Welles, Alfred Hitchcock, François Truffaut ou Brian De Palma, mais trop peu encore pour ses œuvres

1. « Combien de gens se font du tort parce qu'ils veulent s'exercer à discourir avant d'avoir su tirer les fruits d'une leçon d'écoute [...] On dit encore que la nature, en nous donnant deux oreilles et une seule langue, voulut nous obliger à moins parler pour mieux entendre » ([Plutarque \[1995\] 2019, 19 et 22](#)).

2. Démontrant les bienfaits des dialogues transdisciplinaires, le mathématicien Cédric Villani propose à Karol Beffa une caractérisation de la musique de film comme « émotion d'origine abstraite » ([Beffa et Villani \[2015\] 2017, 236](#)).

dites « de concert³ ». Juif new-yorkais, Bernard Herrmann (1911-1975) est un lecteur acharné dès l'enfance ; « Benny », à seulement treize ans, dévore ainsi le *Traité d'instrumentation et d'orchestration* d'Hector Berlioz (1844) et y découvre sa vocation. Son érudition précoce et son caractère explosif lui attirent très tôt le rejet des autres, il se sent vite « différent » et « développe un goût prononcé pour l'étrange et la marginalité » (Beffa 2024, 19). Mais plusieurs rencontres marquent son épanouissement, dont celle avec Percy Grainger (1882-1961), compositeur et professeur à l'Université de New York qui « le familiarise tant avec la monophonie antique qu'avec la musique atonale, sans oublier les univers extra-européens, les polyphonies ou les rythmes africains, asiatiques et amérindiens » (Beffa 2024, 40). L'anglophilie de Bernard Herrmann (il s'installe en Angleterre à partir des années 1960), ses multiples inspirations tant littéraires que musicales font naître chez lui des créations pour le concert, mais aussi pour la radio alors en vogue dans les années 1930 – forme qui lui apprend à composer vite et « à savoir tirer parti des contraintes qu'on lui impose en termes de durée à respecter, d'atmosphère à traduire ou encore de variété de styles » (Beffa 2024, 53). Ses musiques pour Hollywood ne sauraient se réduire à ses huit collaborations avec Hitchcock (sur lesquelles beaucoup a déjà été écrit), ce que montre ici Karol Beffa en valorisant d'autres cinéastes et films au sein du corpus⁴. Outre le plaisir qu'il prend à traverser des œuvres-clé (et méconnues) du compositeur, Karol Beffa met aussi au jour dans son ouvrage les frustrations ressenties longtemps par Bernard Herrmann, dont son sentiment d'avoir trop rarement pu aller « jusqu'au bout » de ses possibilités, notamment en tant que chef d'orchestre ; « Benny » en parle d'ailleurs sans filtre à sa femme dès la fin des années 1940 : « J'ai de plus en plus l'impression que je n'ai aucun talent qui vaille quoi que ce soit... Peut-être finalement ne suis-je pas un véritable compositeur ni un véritable chef d'orchestre. La plupart de la musique que j'ai écrite est au mieux complètement inutile » (Herrmann, cité dans Beffa 2024, 83). Pourtant, la qualité décevante, éternellement « commençante » et inachevée, de toute musique ne fait-elle pas, si l'on en croit Vladimir Jankélévitch⁵, tout son « charme » justement ? Pour d'autres, comme Pascal Quignard, la musique n'est-elle pas aussi essentiellement l'expression d'une profonde « nostalgie »⁶ ?

2 Dans le portrait doux-amer de Bernard Herrmann dressé par Karol Beffa, les tiraillements et tâtonnements du compositeur américain s'avèrent souvent inspirés, lui qui produit *in fine* une œuvre plus que significative au sein d'un xx^e siècle musical turbulent, éclectique et complexe. Désireux d'être à la fois précis sur le langage cinématographique mais aussi sur les archives existantes, Karol Beffa s'est ouvert à l'expertise de plusieurs spécialistes dans la préparation, la rédaction puis la relecture de son livre⁷. Parmi les sources bibliographiques affichées à la fin de

3. Parmi les œuvres de concert de Bernard Herrmann abordées par Karol Beffa : son opéra *Wuthering Heights* (1951), sa *Symphonie n° 1* (1941) ou encore sa cantate *Moby Dick* (1938).

4. Citons par exemple *Le Jour où la Terre s'arrêta* (Robert Wise, 1951), où Bernard Herrmann fait vibrer le générique d'ouverture par l'emploi d'un thérémine, ou, moins connu, *La sorcière blanche* (Henry Hathaway, 1953) où il fait usage d'un serpent. Ou encore, *Voyage au centre de la Terre* (Henry Levin, 1959), avec ses cinq orgues graves incarnant les entrailles de la Terre et diffusant un sentiment de gravité.

5. « La musique nous prépare à de grandes choses qui sont sur le point d'arriver... Hélas ! les grandes choses restent éternellement en instance, les grandes choses ne se produisent jamais. [...] [La musique] est l'accompagnatrice » (Jankélévitch [1961] 2015, 140).

6. « Chaque musique a quelque chose à voir avec quelque'un que nous avons perdu. [...] La musique est la nostalgie, après l'apprentissage des langues collectives, de l'état antérieur de la phonation, du souffle, de l'animation, de l'anima, de la psychè » (Quignard 2008, 81 et 85).

7. Dans les remerciements de son livre, Karol Beffa exprime sa gratitude pour le soutien dont il a bénéficié : « Je remercie grandement Jean-Loup Bourget et Michel Chion d'avoir consacré une partie de leur temps précieux à une relecture attentive du manuscrit de ce livre et de m'avoir suggéré des modifications et des compléments bienvenus. David Fiala et Marc Lambron ont eu la

son essai biographique, l'auteur-compositeur mentionne plusieurs titres d'ouvrages (cités plus tard dans notre entretien), tout en pointant leur approche essentiellement filmique : « tous les auteurs ont eu tendance à se concentrer sur les musiques de films de Bernard Herrmann et n'abordent que de façon marginale ses œuvres pour le concert. Or, il était à mon avis essentiel d'étudier aussi ces dernières pour voir en quoi elles s'inspirent de ses musiques de films, ou réciproquement les nourrissent » (Beffa 2024, 165-166). Soucieux par ailleurs de dire ses liens artistiques avec Bernard Herrmann, Karol Beffa raconte, dès l'introduction de son livre, sa découverte au début des années 1980 de l'univers Herrmann, avec sa partition pour *Mais qui a tué Harry ?* (Alfred Hitchcock, 1955) qu'il décrit en ces termes : « économe de moyens, acide mais ludique, stravinskien en diable » (2024, 7). Durablement marqué, Karol Beffa donnera même le titre de *Vertigo* à son quintette composé en 2019, en hommage à Bernard Herrmann et son quintette *Souvenirs de voyage* (1967). L'ouvrage que Beffa consacre au compositeur américain est devenu ainsi une sorte d'évidence pour lui :

À force de voir des films dont Herrmann a écrit la musique, à force de lire et d'écouter ses partitions, j'ai voulu en savoir plus sur ce compositeur pour l'image reconnu comme le meilleur d'entre ses pairs, mais qui regrettait de n'avoir pas eu la carrière de chef d'orchestre et de compositeur pour le concert dont il avait rêvé » (Beffa 2024, 9).

- 3 Le dialogue qui suit avec Karol Beffa entend revenir dans les pas de Bernard Herrmann mais aussi éclairer quelques lignes de force philosophiques à l'œuvre derrière cet essai biographique rédigé moins *sur* un artiste (position dominante à proscrire de toute étude) qu'*avec* ses doutes et ses idées.

* * *

Alexandre Vuillaume-Tylski : Une des visées de votre portrait, à la fois analytique et tout public, est de tenter de vous approcher au plus près de la psyché et de l'identité musicale de Bernard Herrmann – avec notamment plusieurs passages⁸ qui définissent concrètement ce « style Herrmann » qui aura donné aux scènes et aux images de cinéma de nouveaux reliefs et arômes. Plusieurs mois ont passé depuis la parution de cet ouvrage, comment a-t-il été reçu jusqu'à présent ? Sachant que les livres de cinéma, et encore plus peut-être ceux consacrés à la musique de film, constituent, a priori, des « niches éditoriales », belles et nécessaires, mais souvent trop peu suivies par le grand public, en dépit des livres édités aux éditions Vrin, Symétrie, Presses universitaires de Rennes, Éditions universitaires de Dijon, Rouge Profond, Visage Vert...

gentillesse de mettre à ma disposition des bandes-son et CD de la musique de Herrmann, dont des raretés difficiles à se procurer. Je suis redevable à Elsa Caze-neuve, Jérôme Guichard, Anna Khachaturova et Benoît Rossel d'avoir utilement complété ma documentation » (2024, 171).

8. Citons ces passages défini-toires : « harmonies rampantes, indécision modale, vague rythmique, duplication des motifs » (27), « prédilection pour le trouble, le morbide, que charrient des progressions chromatiques aux directions incertaines » (36), « profils mélodiques dépressifs et zébrures de cordes en trémolos rapides » (94), « cauchemar géométrique fait d'épisodes musicaux pulsés, hachés, télescopés, entailles auditives » (112), « spirales d'ostinatos, *flatterzunge* de vents et couleurs harmoniques glauques » (121), « accords sinistres, lamento d'octaves pesantes, choral tapi dans le grave, redoublements inhabituels » (125), « scherzo macabre » (132), ou encore « dégradés de gris, accords ambivalents, polarisés, pulsations de caisse claire qui s'accéléraient au fur et à mesure que l'état mental du héros se dégrade » (154).

Karol Beffa : Curieusement, mon livre sur Bernard Herrmann est peut-être celui pour lequel j'ai eu le plus de comptes-rendus, tant de la part de la presse généraliste que de celle spécialisée en musique ou en cinéma (*Première, Cahiers du cinéma, Positif...*). Peut-être cela vient-il du fait que nombre de mélomanes et de cinéphiles aiment Bernard Herrmann. J'ai néanmoins été fort surpris de constater que plusieurs musiciens avec qui je discutais, ainsi qu'un collègue musicologue, ne connaissaient pas le nom de « Bernard Herrmann », même si la plupart appréciaient les films dont il avait écrit la musique. Ils le connaissaient sans le connaître...

Alexandre Vuillaume-Tylski : Alors que viennent de paraître en langue française un numéro de revue universitaire consacré à John Williams ([Huvet et Tosser 2025](#)) et un volume richement illustré dédié à Jerry Goldsmith ([Desrichard 2024](#)), votre essai biographique Bernard Herrmann, plus ramassé et personnel, a contribué d'une autre manière encore à cette offre livresque actuelle autour des « grands noms » de la musique de film. Pourquoi avoir porté votre choix d'étude sur le parcours de Bernard Herrmann plutôt que sur celui d'une autre figure de la musique pour le cinéma ?

Karol Beffa : Il y a effectivement d'autres compositeurs pour l'écran sur lesquels j'aimerais écrire. Par exemple, Ennio Morricone (1928-2020), dont j'ai lu un livre d'entretiens qui le présente de manière assez complète ([Morricone et De Rosa \[2016\] 2018](#)). J'ai aussi depuis longtemps le projet d'écrire sur John Williams (né en 1932), qui est pour moi le dernier des grands, avec une œuvre importante qui comprend aussi des musiques pour le concert ; mais il me faudrait pouvoir m'entretenir avec lui, et je ne sais pas si c'est encore possible. Je songe également à Michel Legrand (1932-2019), que j'ai un peu connu (j'ai même eu l'occasion de faire un petit concert avec lui). Il existe un livre très intéressant rassemblant les entretiens qu'il a eus avec Stéphane Lerouge ([2018](#)), mais on manque de travaux plus pointus, techniques, sur son travail et son esthétique. Legrand est portée aux nues à la fois comme pianiste de jazz et comme auteur de succès, voire de tubes. Il me semble cependant que l'on n'a pas assez cherché à trouver l'unité qui sous-tend son œuvre, une œuvre de fait très protéiforme. Il y a encore un autre compositeur dont le nom me vient à l'esprit, ancien enfant prodige et génie absolu, et dont l'œuvre, aussi bien pour le cinéma que pour le concert, est considérable : Erich Wolfgang Korngold (1897-1957). J'ai déjà commencé à rassembler de la documentation pour un prochain travail. En fait, si j'ai choisi Bernard Herrmann, c'est en partie dû à mon éditeur, Bertrand Dermoncourt [directeur de la collection « Musiques » chez Actes Sud], qui m'a suggéré son nom ; il trouvait à certaines de mes pièces musicales une parenté avec celles de Herrmann – ce qui certes me flattait mais n'était pas sans être un peu intimidant...

Alexandre Vuillaume-Tylski : Vous avez consacré des livres à des compositeurs tels que György Ligeti (1923-2006) ou encore Maurice Ravel (1875-1937). Quels points communs y a-t-il selon vous entre ces compositeurs et Bernard Herrmann ?

Karol Beffa : Herrmann adorait Ravel, il a dirigé et même enregistré certaines de ses œuvres en tant que chef d'orchestre. Et on trouve des passages très ravéliens dans les partitions de Herrmann, par exemple dans *L'aventure de Madame Muir* (Joseph L. Mankiewicz, 1947), dans *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966), et surtout dans son opéra *Wuthering Heights* (1943-1951). Le cas de Ligeti est différent. Ligeti n'a jamais écrit pour le cinéma – bien que le cinéma ait eu recours à ses musiques, notamment Kubrick dans *2001 : L'Odyssée de l'espace* (1968), dans *Shining* (1980) et dans *Eyes Wide Shut* (1999). Ligeti, en effet, craignait d'être l'esclave d'un réalisateur ou d'un producteur. Lui qui avait vécu les totalitarismes nazi puis soviétique ne supportait pas dans ses créations le moindre embrigadement, le moindre rapport de subordination ou de soumission. Cultivé, intelligent, Ligeti partageait avec Herrmann un côté irascible, ironique, sarcastique. Tous deux étaient des personnages hauts en couleur, au tempérament souvent volcanique.

Alexandre Vuillaume-Tylski : En 1948, John Cage s'inquiétait de l'écart grandissant entre compositeurs à cause d'un monde musical qu'il jugeait « extraordinairement disparate », au point « d'isoler », disait-il, « les compositeurs les uns des autres et de creuser un grand fossé entre chacun d'eux et la société » ([1948] 2020, 49). Dans le cas de Bernard Herrmann, dont le caractère particulier et imprévisible que vous décrivez dans votre essai avait pu l'isoler de ses pairs, vous montrez aussi ses évolutions personnelles en parallèle avec ses évolutions musicales. Herrmann a même déclaré en 1948, dans un aveu assez déchirant : « Mes sentiments et mes désirs sont ceux d'un compositeur du XIX^e siècle. Je suis complètement en porte-à-faux avec la réalité présente. Je suis à la recherche de l'impossible – je ne veux de la vie que la poésie » (cité dans Beffa 2024, 84).

Karol Beffa : Dans les années 1930, Bernard Herrmann s'est intéressé entre autres à Charles Ives (1874-1964) et à Henry Cowell (1897-1965). Il était extrêmement curieux de tous les courants de la modernité musicale, qu'ils soient post-stravinskiens ou post-schönbergiens. À partir de 1948, dans le monde musical se sont fait jour des divergences, se sont creusés des fossés quasi infranchissables, avec l'arrivée de nouvelles avant-gardes dans lesquelles Bernard Herrmann ne se reconnaissait pas. Dès lors, Herrmann a eu du mal à se faire admettre en tant que musicien pour le concert⁹ – contrairement à Leonard Bernstein par exemple –, même s'il était reconnu comme compositeur pour le cinéma¹⁰. Je parlais précédemment de Morricone, Williams et Legrand, trois compositeurs

9. Herrmann affronte cette même difficulté d'être « entendu » que John Cage décrit en 1948 : « L'un des problèmes désespérants auxquels les compositeurs américains sont confrontés, c'est de ne pouvoir faire jouer leur musique une fois qu'ils l'ont écrite. J'en ai connu vraiment beaucoup qui ont fini dans l'aigreur, isolés dans leur studio » (Cage [1948] 2020, 22).

10. Herrmann reçoit notamment l'Oscar de la meilleure musique en 1942 pour *Tous les biens de la Terre* (*All That Money Can Buy*, William Dieterle, 1941).

jalousés pour leur succès auprès du grand public. Tous ont composé pour le concert – peut-être pour surmonter un complexe d'infériorité, car en général la musique pour l'écran est moins bien considérée que celle pour le concert. Personnellement, je trouve leurs œuvres pour le concert moins inspirées et moins originales que celles qu'ils ont écrites pour l'écran – et ce, alors même qu'ils étaient plus libres, n'étant pas bridés par les exigences de réalisateurs ou de producteurs. Quoi qu'il en soit, il ne fait pour moi aucun doute que la musique de cinéma de Herrmann, incroyablement raffinée et sophistiquée, est *savante* au sens fort du terme.

Alexandre Vuillaume-Tylski : Il existe un certain nombre de publications consacrées à l'œuvre de Bernard Herrmann¹¹ et que vous citez d'ailleurs en fin d'ouvrage, dont *Bernard Herrmann, un génie de la musique de films* (Haeghele 2016) et aussi, plus importantes, *The Life and Music of Bernard Herrmann* (Smith [1991] 2002), *Hitchcock's Music* (Sullivan 2006) et *Critical Essays on Bernard Herrmann and Alfred Hitchcock* (Rawle et Donnelly 2017). Si votre essai, lui, ne néglige pas l'œuvre de concert de Bernard Herrmann (si souvent interconnectée à ses propres musiques de films¹²), que regretteriez-vous éventuellement de ne pas avoir dit ou pu développer dans votre livre ?

Karol Beffa : La collection d'Actes Sud où est publié mon livre s'adresse à un public non spécialisé, j'ai donc dû éviter une trop grande technicité. Par ailleurs, mon texte ne devait pas dépasser 200 000 signes et, si je n'avais pas été soumis à ces exigences éditoriales, j'aurais sans doute développé davantage l'analyse des partitions. Une analyse qui, sans négliger la rigueur, laisse de la place à l'intuition, me paraît en effet constituer l'une des clés d'un bon ouvrage de musicologie. Pour en revenir aux contraintes qui m'ont été imposées pour mon livre, de toute façon, en tant que compositeur, j'ai toujours pensé qu'une contrainte était source de créativité.

Alexandre Vuillaume-Tylski : Dans votre essai *Comment parler de musique ?* (2013), vous vous interrogiez sur la pertinence du commentaire en musique : « Après tout, pourquoi parler de musique ? Ne se suffit-elle pas à elle seule ? » (2013, 21). À propos de l'impossibilité d'expliquer la musique, vous citiez Roland Barthes et vous repreniez l'expression de Pierre Boulez traitant certains musicologues de « releveurs de compteurs ». Vous alliez d'ailleurs vous-même dans ce sens : « L'art meurt du commentaire sur l'art » (2013, 26). Or, quand on écrit un essai biographique consacré à Bernard Herrmann, comment résoudre ce dilemme en quelque sorte philosophique ? Ne cherchez-vous pas surtout au fond à nous « aider à mieux entendre » (2013, 58) ?

Karol Beffa : À la lecture, l'analyse¹³ très développée d'une œuvre musicale, même quand elle est intéressante, peut être fastidieuse si elle n'est pas écrite dans un style accessible, agréable, faisant un usage dosé de la

11. Outre les livres et textes dédiés, le fonds « Bernard Herrmann Papers », conservé à la bibliothèque de la University of California de Santa Barbara, constitue une source fiable d'archives personnelles et professionnelles du compositeur.

12. Que l'on songe par exemple à la reprise d'éléments de sa *Sinfonietta for String Orchestra* (1936) dans *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960) ou à la reprise de sa chanson « As the Wind Bloweth » (tirée de sa comédie musicale *King of Schnorrers*, 1968) dans la mélodie centrale de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976).

13. Karol Beffa s'est interrogé sur ce mot d'*analyse* dans *Comment parler de musique ?* : « Analyser signifie d'abord décomposer : décomposer ce qui est composé, mettre en évidence les parties qui composent une réalité. La musique serait-elle celui des arts qui est le plus « composé » et donc le plus apte à être décomposé ? » (2013, 41).

métaphore. J'espère y être parvenu dans mon livre sur Herrmann. Quand j'écris sur la musique, je veille à ce que les lecteurs puissent prendre plaisir à me lire, comme s'il ne s'agissait pas d'ouvrages didactiques. C'est une question de style, d'adéquation des images – les métaphores ne doivent pas envahir le texte mais l'éclairer. Universitaire, je suis bien entendu musicologue avant tout, même si, cinéphile, je lis volontiers des ouvrages d'études cinématographiques. Dans ces ouvrages, quand il y est question de musiques de films, l'auteur doit surmonter deux écueils : ne parler que de musique, sans se préoccuper des questions de narration, de cadrage, de lumière et de leurs liens avec la musique ; et, inversement, évacuer toute considération sur la musique. Pour résoudre le dilemme, je prends exemple sur Michel Chion (né en 1947), à la fois compositeur et spécialiste de cinéma pour qui j'ai le plus grand respect. J'ai d'ailleurs eu la chance qu'il accepte de relire mon manuscrit.

Alexandre Vuillaume-Tylski : Dans votre approche critique, vous évitez autant que possible les « analyses comptables » pointées par Pierre Boulez¹⁴ qui s'interrogeait sur la nécessité pour un compositeur de « théoriser ». C'était aussi un questionnement chez Jankélévitch : « Toute philosophie de la musique est une périlleuse gageure et une acrobatie continuée » ([1961] 2015, 107). En quoi écrire, enseigner et faire de la recherche, quand on est compositeur, vous semble nourricier ?

Karol Beffa : Enseigner la musique et la musicologie, c'est bien sûr enseigner des techniques, mais c'est aussi ouvrir les esprits à des considérations esthétiques, à des courants et à des répertoires méconnus. Enseigner oblige à expliciter des concepts, à vulgariser des savoirs complexes et à transmettre des méthodes d'analyse ou d'écriture. Faire de la recherche, qui se concrétise par la rédaction d'articles et de livres, nécessite de formuler clairement ses idées, de structurer sa pensée, de justifier ses choix.

Enseignement et recherche m'aident dans mon travail de compositeur : enseigner¹⁵ m'offre un cadre pour structurer et renouveler ma pratique, en la confrontant à celle des nouvelles générations. La recherche en musicologie s'appuyant souvent sur des approches issues des sciences sociales, de la psychologie, ou de la cognition, cela peut m'ouvrir de nouvelles perspectives dans mon processus créatif. Par ailleurs, mon travail de compositeur s'inscrivant le plus souvent dans un cadre tonal élargi, la réflexion historique elle aussi l'accompagne tout naturellement ; elle est une façon de dialoguer avec les styles du passé et permet ainsi d'éviter l'isolement esthétique. (À ce titre, Bernard Herrmann, dont les sources d'inspiration ont été si diverses, est une sorte de modèle.)

Dans un paysage musical où l'avant-garde se croit encore le centre de l'effervescence médiatique, écrire, publier, participer à des colloques permet à un compositeur « hors avant-garde », d'exprimer son point de vue,

14. Rappelons ici la formule de Pierre Boulez qui entendait ouvrir le champ musical à d'autres dimensions : « La musique est une science autant qu'un art » ([1963] 2017, 167).

15. Sur cette problématique éducative, Karol Beffa écrit : « Parfois des étudiants viennent me voir en me disant qu'ils ont envie de composer mais qu'ils ne savent pas quel style adopter. Tout ce que je peux faire, c'est les écouter attentivement et éventuellement les encourager à explorer telle ou telle direction. Mais ce n'est certainement pas moi qui vais trouver pour eux leur style » (Beffa et Villani [2015] 2017, 160).

d'expliciter ses choix artistiques, de montrer la portée intellectuelle de son travail, de dialoguer avec la communauté élargie des musiciens et des chercheurs. Vous avez raison de parler de *recherche-création*¹⁶, comme on le fait de plus en plus depuis une dizaine d'années, car cette activité encourage des allers-retours fructueux entre théorie et pratique. Prenez le cas d'Olivier Messiaen (1908-1992), compositeur français majeur du xx^e siècle : il était aussi professeur au Conservatoire de Paris, où il a formé quantité de musiciens, et il est l'auteur de travaux théoriques importants, tel son *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (1949-1992) en sept tomes. Il existe cependant des compositeurs qui ne sont pas précisément des « chercheurs ». Par exemple, Henri Dutilleux (1916-2013), que j'ai très bien connu, a laissé quelques textes, écrits d'ailleurs avec une très belle plume – reflet de la qualité et de l'incroyable sophistication de sa musique. S'il a donc ressenti à certains moments de sa vie le besoin de coucher sur le papier sous forme de mots quelques-unes de ses intuitions musicales, il n'en était pas pour autant ce que l'on appelle un « chercheur ». Sa musique est originale, non point parce qu'elle relèverait d'une « recherche », mais parce que c'était un compositeur au style suffisamment marqué pour que, dès les premières mesures, l'on reconnaisse son identité musicale. Pour ma part, je ne suis pas sûr que la somme d'écrits de Messiaen ait plus inspiré mon travail de compositeur que les rares textes de Dutilleux.

Propos recueillis le 16 juillet 2025 et complétés le 5 août 2025.

16. Notons ici que le terme de « recherche-création » ne renvoie pas simplement à une posture réflexive ou à un aller-retour entre théorie et pratique – dynamique qui, au demeurant, est constitutive de toute démarche compositionnelle. La recherche-création peut désigner aussi un champ disciplinaire institutionnellement reconnu, avec ses cadres, ses protocoles et ses exigences propres en matière d'articulation entre production artistique et production de savoirs, avec ses fondements conceptuels et ses implications méthodologiques. Lire notamment Stévance et Lacasse (2013) et Stévance, Lacasse et Desjardins (2018).

Bibliographie

- Beffa, Karol. *Bernard Herrmann*. Arles : Actes Sud, 2024.
- Beffa, Karol. *Comment parler de musique ?* Paris : Collège de France/Fayard, 2013.
- Beffa, Karol et Cédric Villani. *Les coulisses de la création*. Paris : Flammarion, 2017 [2015].
- Berlioz, Hector. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris : Henry Lemoine, 1844.
- Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris : Gallimard, 2017 [1963].
- Cage, John. *Confessions d'un compositeur*. Traduit par Élise Patton. Paris : Allia, 2020 [1948].
- Desrichard, Yves. *Jerry Goldsmith. Un orfèvre à Hollywood*. Avec la participation de Rafik Djoumi et Olivier Desbrosses. Paris : Pulse, 2024.
- Haegele, Vincent. *Bernard Herrmann. Un génie de la musique de films*. Paris : Minerve, 2016.

Huvet, Chloé et Grégoire Tosser (dir.), « Perspectives nouvelles sur John Williams. Héritages et postérités ». *Émergences* 1 (avril 2025). DOI : [10.35562/emergences.88](https://doi.org/10.35562/emergences.88).

Jankélévitch, Vladimir. *La musique et l'ineffable*. Paris : Seuil, 2015 [1961].

Legrand, Michel et Stéphane Lerouge. *J'ai le regret de vous dire oui*. Paris : Fayard, 2018.

Morricone, Ennio et Alessandro De Rosa. *Ma musique, ma vie : à la recherche de ce son*. Traduit par Florence Rigollet. Paris : Séguier, 2018 [2016].

Plutarque, *Comment écouter*. Traduit par Pierre Maréchaux. Paris : Rivages, 2019 [1995].

Quignard, Pascal. *Boutès*. Paris : Galilée, 2008.

Rawle, Steven et K. J. Donnelly (dir.). *Partners in Suspense. Critical Essays on Bernard Herrmann and Alfred Hitchcock*. Manchester : Manchester University Press, 2017.

Smith, Steven C. *A Heart at Fire's Center. The Life and Music of Bernard Herrmann*. Berkeley : University of California Press, 2002 [1991].

Stévance, Sophie et Serge Lacasse. *Les enjeux de la recherche-crédation en musique. Institution, définition, formation*. Laval : Presses de l'Université Laval, 2013.

Stévance, Sophie, Serge Lacasse et Martin Desjardins. *Pour une éthique partagée de la recherche-crédation en milieu universitaire*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2018.

Sullivan, Jack. *Hitchcock's Music*. New Haven : Yale University Press, 2006.

À PROPOS DE L'AUTEUR

Maître de conférences à l'Université Toulouse II Jean Jaurès, chercheur permanent au [laboratoire LLA-CREATIS](#), Alexandre Vuillaume-Tylski a publié et dirigé une dizaine d'ouvrages sur le cinéma. Pianiste amateur depuis de nombreuses années, il a coordonné notamment le « Cycle Piano & Cinéma » pour l'Université de Genève en 2021. Outre ses rencontres avec de nombreux compositeurs pour l'écran (Antoine Duhamel, Danny Elfman, Philippe Sarde, Martial Solal, Alan Silvestri, John Williams, Gabriel Yared...), il est auteur-réalisateur pour l'émission *Blow Up* sur Arte (115 épisodes à ce jour) et producteur délégué à France Culture (13 documentaires à ce jour, dont un portrait consacré à [Ennio Morricone](#)). Il coordonne par ailleurs le [Prix Corinne Vuillaume](#) depuis 2016 en mémoire de son épouse.