

Le clavecin chez F-B.Mâche

Emmanuelle Tat : *Korwar* (1972) est la première pièce que vous avez écrite pour le clavecin. De quelle manière appréhendez-vous l'instrument à cette époque?

François-Bernard Mâche: A l'époque où j'étais au G.R.M. vers 1958-59, j'allais au studio Pleyel. expérimenter un clavecin de type Pleyel, l'instrument de W. Landowska et je l'avais fait louer par le GRM pour des prises de sons dont je me suis servi pour des œuvres électroacoustiques. Quand j'ai écrit *Korwar*, je ne me suis absolument pas référé au clavecin du XVIIème ou du XVIIIème siècle. C'était pour moi un objet sonore comme un autre, plutôt de type percussif, que j'avais utilisé avec une forte amplification.

E. T. : Cet instrument vous a-t-il immédiatement séduit?

F. - B. M. : Il m'a surtout plu à cause de sa brutalité: c'est un instrument agressif et violent, Le côté "Trianon" ne m'intéresse pas. Avec son amplification, c'est un instrument qui a des griffes.

E. T. : Vous êtes-vous posé à ce moment-là la question de la place du clavecin par rapport à la musique ancienne?

F. - B. M. : C'est une question que je ne me suis pas posée. De par ma formation de pianiste, j'ai toujours joué la musique ancienne au piano. Je n'ai jamais éprouvé le besoin de la jouer au clavecin. J'ai été étranger au courant baroque, mais dans *Braises*, un certain nombre de types d'écriture retrouvent des phénomènes de l'âge baroque, avec par exemple, les notes inégales. Dans ce sens-là, on peut dire qu'il y a une acceptation de la tradition pour cet instrument, que jusqu'alors, j'avais surtout utilisé à l'écart de toute tradition.

E. T. : *Korwar* tente de répondre au dilemme nature-culture en proposant une hybridation totale entre la bande et le clavecin et au niveau d'une association faisant entendre des sons inouïs. Mais il y a surtout un échange de rôle entre les deux protagonistes: les sons bruts de la bande deviennent culturels et le clavecin peut avoir un aspect sonore brut, notamment dans l'utilisation des clusters. Le résultat sonore global se veut-il entièrement voué à la musique?

F.-B. M. : La musique commence avant l'homme. Si j'ai donné un titre emprunté à la Nouvelle Guinée, c'est justement pour le couper de toutes références typiquement européennes et typiquement humanistes. Un *korwar* est un reliquaire où l'on conserve un crâne: c'est un objet invouable qui n'a pas sa place dans un salon. Cependant, il commence maintenant à être reconnu comme objet d'art. Il est vrai que c'est un objet d'art, mais c'est le sens même de l'activité artistique qui est réévalué. Ce n'est pas une extension comme lorsque l'on a introduit un tam-tam dans un orchestre occidental, car à ce moment-là, on enrichissait simplement la palette sonore mais on ne refondait pas la conception de la musique. A partir du moment où l'on intègre des enregistrements bruts, cela remet en cause un certain nombre de choses, plus que l'enrichissement de la palette. C'est notamment une invitation à écouter autrement.

E. T. : S'agit-il d'une redéfinition de la musique?

F. _ B. M. : Je n'irai pas jusque-là, mais cela tend en effet à poser ce problème.

E.T. : Dans votre livre *Musique, Mythe, Nature*, vous dites d'ailleurs que les oiseaux peuvent chanter pour leur plaisir, sans qu'il y ait de signification particulière, comme le pensent au contraire les ornithologues.

F. _ B. M. : Plus je les étudie et plus je pense que c'est une réponse qu'il faut admettre. Nous sommes actuellement en automne, les oiseaux se remettent à chanter : or, ils n'ont plus de nids à faire, ni de territoires à défendre. Alors les biologistes disent qu'ils révisent leur répertoire pour l'année prochaine!

E. T. : Cette même bande a fait l'objet d'une autre pièce *Temes Nevinbür* en 1973 avec deux pianos et deux percussions. Le clavecin vous a-t-il servi de modèle?

F.-B. M. : Il s'agissait surtout d'habiller la même bande mais- d'une façon complètement différente. Les instruments utilisés sont d'ailleurs pas les mêmes que dans *Korwar*. Pour la formation, j'ai pensé que deux pianos et deux percussions seraient encore plus que le clavecin par la variété de leurs timbres, et j'ai surtout pensé à la *Sonate* de Bartók, qui est venue me prouver à moi-même que je pouvais écrire pour cette formation. Il y avait là une motivation musicale.

E.T. : Le genre concerto signifie quelque part de "consacrer" un instrument. Est-ce le sens que vous voulez donner? Le clavecin semble représenter une sorte d'apogée dans vos pièces pour clavecin?

F.-B. M. : Il n'y a pas un aspect concertant très manifeste, c'est presque une œuvre pour clavecin solo avec un second mouvement. Il n'y a pas l'idée d'une opposition entre le clavecin et l'orchestre, il y a plutôt l'idée d'un dialogue. Le clavecin possédait des jeux supplémentaires à la disposition du claveciniste, mais cela est surtout valable pour le premier mouvement, je cherchais avant tout quelque chose qui aurait donné l'impression de ce que l'on peut avoir dans les appels, des présences vivantes mal identifiées. Il s'agit d'un imaginaire proche de certains passages de *Korwar* vers une certaine présence de la tradition.

E.T. : *Braises* se présente comme une synthèse de votre langage utilisé dans vos pièces antérieures pour clavecin. Comment la construction de cette œuvre?

F.-B. M. : Il s'agit du passage d'un temps innovant, presque sans répétition, évoluant vers un temps complètement répétitif. Plus l'œuvre avance, plus l'ostinato devient important. C'est une réflexion sur un temps contrasté et effiloché au début, et par la suite, un temps narratif, où quelque chose se passe et avance toujours de façon identique. Le premier mouvement est un temps de répétition tandis que le deuxième est une sorte de développement.

E.T. : Elisabeth Chojnacka, avec laquelle je me suis entretenue l'année dernière, parle toujours de ce qui est important dans vos propos de vos pièces. Quelles sont les couleurs que vous inspire le clavecin et en quoi est-il un instrument?

F - B. M. : J'utilise le clavecin moderne parce qu'il a plus de diversité de couleurs que le clavecin ancien. La diversité des couleurs n'est pas toujours aussi bonne. Le côté orchestral m'intéresse ainsi que la possibilité de varier la dynamique par la diversité des couleurs. Techniquement, les deux claviers permettent des phénomènes que le piano n'autorise pas, en faisant jouer les deux mains dans la même zone par exemple. Et à propos de *Korwar*, le clavecin est un instrument de percussion violent, à condition de l'amplifier. Il y a un passage redoutable avec deux tempi différents, rendu possible en utilisant les deux claviers. Les rythmes qui sont empruntés au monde animal lorsqu'il y a un modèle, ce qui n'est pas toujours le cas, des rythmes additifs, des rapports entre doubles-croches et croches par exemple, irréguliers, sans être du tout sans régularité cyclique.

E. T. : Vous reconnaissez les qualités sonores du clavecin ancien. Alors pourquoi n'avez-vous pas joué de cet instrument?

F. - B. M. : Il est vrai que certains clavecins anciens ont une plénitude de son, une rondeur, que les clavecins modernes n'ont pas. Mais en ce qui me concerne, j'ai généralement besoin du 16 pieds car j'aime les registres et ce registre est presque toujours absent sur les copies d'anciens. Le clavecin d'El. Chojnacka, celui de Sidey, a presque toutes les qualités d'un clavecin ancien et les possibilités du moderne. Mais il n'est pas le prototype.

E. T. : Le temps apparaît comme un paramètre important aujourd'hui. Comment appréhendez-vous le temps?

F. B. M. : J'ai souvent essayé de réintroduire une certaine narrativité dans mes œuvres, et plus particulièrement dans les grandes formes, dans des pièces comme *Andromède* qui dure plus de trente minutes. C'est une vision du temps qui arrive à quelque chose de musical, c'est une conception qui n'est pas tellement proche de la tradition du XX^{ème} siècle, ce n'est pas le temps de Debussy par exemple, c'est plutôt un temps téléologique, qui va vers un but.

Très souvent, j'ai l'intuition d'un trajet de l'œuvre avant d'avoir l'intuition des détails. Etant donné que c'est une question essentielle en musique, je n'ai pas vraiment de théories: la musique est faite pour comprendre ce qu'est le temps. Je ne le traite pas comme un paramètre. Il est difficile de trouver une chose unique. Cela est vrai pour *Braises*, mais sans doute moins pour *Korwar* qui est une œuvre très disparate, où j'ai cherché à faire tenir ensemble des éléments qui ne semblent pas aller ensemble. Le temps de *Korwar* n'est pas un temps du développement, c'est un temps où se succèdent les événements.

E. T. : Quels sont les éléments les plus importants pour vous au moment de l'élaboration d'une œuvre?

F. - B. M. : Le désir est important... et il faut arriver à se mettre à l'écoute intérieure.

E. T. : El. Chojnacka parle également d'un côté français dans votre musique, notamment à cause de la couleur. Où vous situez-vous dans la musique de notre temps?

F.-B. M. : Je ne me situe pas, ce sont les autres qui le font ! Je peux plutôt vous dire les compositeurs du XXème siècle que j'aime: Debussy, Varèse, Bartók, Messiaen, Ligeti, Xenakis . Voilà quelques références.

E. T. : Pensez-vous que le *Continuum* de Ligeti ait eu un impact particulier dans vos œuvres pour clavecin?

F.-B. M. : C'est d'abord une pièce extraordinaire. Il y a le paradoxe du temps: ce temps qui ralentit alors que le débit est constant. C'est admirable mais je n'ai pas envie de faire la même chose. Il est certain que c'est une référence mais dont je n'ai pas subi d'influence consciente. D'ailleurs, j'ai assez rarement utilisé dans mes œuvres pour clavecin le foisonnement des notes sauf dans *Guntur Madu* où là, il s'agit d'un clavecin très volubile.

E. T. : Dans les années 70, il y a un certain intérêt pour le clavecin. Le répertoire est assez important à cette époque. Comment expliquez-vous ce phénomène?

F. - B. M. : Peut-être que le clavecin correspondait à un certain goût pour l'abstraction. Ce n'est pas un instrument sentimental, il a une netteté objective qui peut même aller jusqu'à la brutalité. Avec cet aspect un peu dur, se situait un certain anti-humanisme, On a cherché dans le clavecin ce côté incisif qui est tout le contraire du violoncelle. C'est une expressivité qui est dans la pensée abstraite et pas dans la chair du son, car d'une certaine manière, le clavecin est inexpressif. Il faut que la pensée l'anime.

E. T. : Le clavecin a la particularité d'être inexpressif mais il peut cependant être rattaché à d'autres claviers, aux cordes pincées et à la percussion. N'y a-t-il pas là une richesse sonore particulière liée à cet instrument?

F. - B. M. : Effectivement, mais il pose cependant des problèmes d'équilibre malgré son amplification. Notamment dans *Anaphores*, j'ai eu des problèmes d'équilibre qui ne sont pas totalement résolus: soit le clavecin est trop fort, soit la percussion est trop forte. Dans *Braises*, j'ai dû employer un orchestre par deux avec une écriture aérée. Il ne faut pas qu'il y ait trop de choses *alentourl* D'ailleurs, d'une certaine manière, il est plus brutal et plus violent seul que dans un ensemble. Son timbre brillant s'émousse facilement et il peut être absorbé par la résonance d'autres sons.

E. T. : Vous avez écrit des pièces pour le clavecin seul ainsi que des pièces associant le clavecin à l'orgue positif, à la percussion, à l'orchestre, à une bande comportant des sons naturels; pour quelle autre formation souhaiteriez-vous écrire aujourd'hui?

F. - B. M. : Toutes les possibilités s'offrent. J'avais commencé à écrire une pièce pour les cordes pincées mais cela n'a pas abouti. C'était pour clavecin, harpe, luth mandoline et autres instruments du même type. Mais aujourd'hui, je n'ai pas de projet particulier à venir.

Interview d'Emmanuelle Tat le 12 octobre 2000 en vue de sa thèse « Présence du clavecin dans la musique française des années 70 à nos jours » (Paris IV, 2003)