

ENTRETIEN

JEAN-LUC MENET (ensemble ALTERNANCE) et CLARA MAÏDA

Juillet 2007, Paris

Parution dans la brochure 2007-2008 de l'ensemble Alternance, Paris

Jean-Luc Menet : Vous affirmez que « votre objectif est de tracer dans votre musique le parcours de l'imaginaire qui est en chacun de nous » ; pourriez-vous expliciter votre démarche ?

Clara Maïda : J'essaie d'élaborer des structures et des processus musicaux qui fonctionnent comme les processus psychiques inconscients.

Ce qui m'intéresse, ce n'est pas l'inconscient en tant que générateur d'images particulières pour chaque individu, le contenu des rêves ou des fantasmes, avec leurs scénarios divers. La capacité des rêves ou de l'imaginaire à déformer les corps, le temps, ouvre tout un champ de recherches sonores, mais c'est plutôt la structure psychique que je cherche à faire entendre à travers la structure musicale, un en deçà de la figuration, la vérité de cette architecture intime débarrassée de toute représentation, ce réseau de connexions complexes.

Il y a une sorte de parcours dans le sens d'un déchirement du voile que fabriquent les images, les objets sonores qui sont discernables au début, puis se désagrègent, progressivement défaits de leur enveloppe charnelle, audible. Leurs composants se délient, altèrent la cohésion de l'objet, suivent des trajectoires indépendantes, multiples, qui se ramifient, bifurquent, divergent vers d'autres objets ou d'autres champs de forces, et convergent de nouveau dans d'autres zones.

S'il s'agissait de peinture, ce serait un parcours de Pollock – enchevêtrement d'ondulations, geste rapide – à Rothko - pure présence et condensation de la couleur -, avec une coloration affective et intensive, et un questionnement sur ce qui permet l'identification d'une forme, proches de celle de Bacon, car si la forme est abstraite, elle n'en est pas pour autant dénuée d'affects, au contraire.

J. L. M. : Comment cela se traduit-il dans votre manière de traiter la matière sonore ?

C. M. : En transférant à l'écriture musicale cette activité de l'inconscient, je travaille les objets comme de la matière, avec ses lois.

Attraction, rencontre ou contiguïté, répulsion, collision et densité variable de particules sonores. Des molécules, des conglomerats se forment. On entend des agencements, des strates, mais qui sont pulvérisés dans un mouvement incessant d'effondrement ou de coulée de matière.

On peut penser à la géologie, mais on n'est jamais sur un terrain stable, ou à la physique quantique, et les trajectoires ou les distributions de points plus ou moins denses. On peut penser aussi à la génétique, et à la façon dont l'ADN se constitue et reproduit le matériau génétique pour donner une forme. On peut aussi penser aux unités signifiantes du langage, disséminées dans le discours.

Le matériau sonore est manipulé et les formes mutent. L'inconscient a une constante activité de transformation, destruction, reconstruction, déplacement, condensation, combinaison, etc. d'éléments empruntés à l'histoire personnelle, aux souvenirs, au quotidien. C'est un système précaire, où sujet et objet sont vacillants. On peut imaginer des processus sonores à partir de ces mécanismes.

On est dans le temps, donc tout évolue. Aucun élément constitutif du son ne se fige à une place, dans une durée d'action, dans une trajectoire fixe. Et la structure est l'articulation des parcours de ces forces.

Des formes apparaissent car des quanta sonores se sont agglutinés dans une zone, ou parce qu'en grand nombre, ils ne cessent de produire des micro-mouvements. Les images d'un rêve se forment parce que des traits minimaux qui ont une signification particulière pour le rêveur s'agglutinent en un personnage, un objet, une situation. Elles se défont car la déliaison de ces minuscules éléments a bouleversé l'assemblage éphémère qui était apparu. Pour la musique, on aura, par exemple, des situations où un ensemble de hauteurs se densifie à l'aide de divers processus d'interpolation rythmique, jusqu'à être très compact ou polyrythmique, puis le processus continue, dans le sens d'une raréfaction ou homorythmie.

On peut imaginer ces processus pour trois, quatre, cinq strates.

Le microscopique module la forme globale. La totalité perceptible est la matière qui subit des torsions, des contractions, des dilatations, qui s'épaissit, se raréfie, ou se divise en couches, puis en lignes.

Le timbre donne des signaux d'identification des trajets de ces couches sonores et favorise l'audition des glissements de sédiments d'une strate vers l'autre, ou des modifications de densité. Mais il y a une recherche d'abstraction, d'un enchevêtrement de lignes, et non de figures thématiques ou objectales. On ne donne à reconnaître les objets sonores que pour que leur transformation soit repérable.

J. L. M. : Distorsion, ambiguïté, identité incertaine : autant d'expressions récurrentes lorsque vous parlez de votre musique. Comment évaluez-vous l'incidence de ce point de vue sur l'idiomatique instrumentale ?

C. M. : Je suis tentée par les situations limites : celles de l'identité des objets sonores, des possibilités d'occuper un espace, des capacités acoustiques de l'instrument, des capacités physiques de l'interprète. Je cherche à repousser les limites le plus loin possible, d'où une mise en jeu corporelle singulière.

Recherche d'objets en train de muter. Recherche de timbres en combinant modes de jeu et écriture complexe.

Si l'on combine trois modes de jeu différents qui se succèdent très vite, avec un effort dynamique intense, un autre timbre de l'instrument, un autre son surgit. On a un geste composite qui donne un timbre complexe, car de multiples petites distorsions résultent de l'enchaînement, très difficile dans sa rapidité, des différents modes de jeu, de leur amplitude, de l'intensité, de l'énergie que l'interprétation demande. Frottements, bruits parasites, petits grincements s'ajoutent et se multiplient encore si on a la même approche pour chaque instrument. Les distorsions fusionnent, les résidus locaux s'entrecroisent pour un résultat sonore global enrichi.

Identité floue, ambiguïté, territoires hybrides. C'est une entreprise de déstabilisation, mais pas gratuite, pour interroger la perception.

Cette approche m'amène aussi à reconsidérer la fonction d'un geste instrumental qui n'est pas écrit pour lui-même, mais créé dans le cadre d'un espace. C'est une occupation de l'espace.

Dans une pièce pour quatre instruments, par exemple, je délimite un champ harmonique un peu trop large pour si peu d'instruments. Chaque instrument devra jouer certaines hauteurs dans des registres lointains. Si un violoncelle, par exemple, doit réunir trois hauteurs, grave, aiguë et suraiguë en très peu de temps et les répéter très vite, de façon à ce qu'on perçoive l'agrégat harmonique de façon quasi immédiate et avec une certaine durée audible, cette exigence perceptive nécessite une solution extrême, car le temps voulu pour parcourir un tel espace n'est pas suffisant.

Cette situation limite génère donc un geste extrême qui produit un timbre spécifique si l'intensité dynamique demandée est importante. Le geste n'est ni gratuit, ni décoratif. C'est une exigence d'occupation d'un espace donné en un temps réduit. Une fois ce geste apparu dans le champ de l'écriture, on peut le privilégier et lui donner sa pleine place, détachée de son contexte d'apparition. Il peut devenir geste esthétique et non plus geste fonctionnel, se transformer (si on permute ses composants), ou rester fonctionnel mais changer de fonction (révéler une articulation), se tisser avec d'autres gestes et former une texture, ou devenir objet sonore, par coagulation et fixation des composants. Si chaque instrument doit obéir à la même exigence, cela induit aussi bien une plasticité fonctionnelle qu'une plasticité formelle.

J. L. M. : Votre formation pianistique exerce-t-elle une influence sur votre démarche de compositrice ?

C. M. : Elle a été le déclencheur de mes premiers essais de composition qui étaient très intuitifs. C'était de l'improvisation écrite. Plus la conceptualisation s'est précisée avec des objectifs structuraux et sonores spécifiques, moins le piano fut nécessaire, sinon proscrit. De plus, je travaille avec des échelles micro-intervalliques. *Le livre de trous* est encore une pièce pour le piano assez classique au niveau du timbre, malgré la stratification de l'écriture, mais mes pièces suivantes seront sûrement pour piano préparé.

J. L. M. : Votre première oeuvre était pour l'électronique. Quelle place occupe le son artificiel dans votre imaginaire sonore ?

C. M. : Je me considère plutôt comme une compositrice instrumentale avec parfois, l'ouverture sur l'électronique qui permet un enrichissement sonore. J'aime la part de spéculation intellectuelle de l'écriture, ce moment où on lâche le contrôle, où l'on prend le risque de laisser les processus suivre leur propre chemin. Je tends toujours, malgré le souci d'une grande maîtrise de tous les paramètres, vers la recherche d'une zone d'incertitude où je serai surprise par moi-même et par le son. Avec l'électronique, on a un plus grand confort sensoriel, un retour immédiat du son. Mais en même temps, il y a toute cette potentialité sonore, et surtout, la création de sons hybrides mutants, entre organique et mécanique, entre son instrumental et son urbain, qui m'intéresse. Les deux approches sont complémentaires pour franchir la barrière des « espèces » sonores.

J. L. M. : Comment s'élaborent vos schémas compositionnels et de quelle manière évoluent-ils ?

C. M. : Deux approches se juxtaposent. Un imaginaire sonore très cinétique me traverse, avec des mouvements sonores intérieurs, des masses, des trajectoires et leur transformation. Et l'écriture, parallèlement, dans une autre dimension met en place les processus qui vont matérialiser cette architecture invisible, cette expérience d'un espace-temps intérieur. J'établis un champ harmonique (spectres sonores complexes, par exemple son multiphonique d'une clarinette, son urbain). Puis j'élabore des processus de distorsion de ce spectre à l'aide d'échelles micro-intervalliques issues des zones aiguës du spectre, et continuellement variées, et des processus rythmiques superposés sur diverses strates pour former des textures complexes et mouvantes et une polymorphie de la matière (pivots, bascules, etc.). Le champ harmonique se dilate à d'autres zones à l'aide de petits modules qui basculent autour d'un axe et se déportent d'une aire à l'autre. L'écriture est réticulaire et tresse des lignes ondulatoires horizontalement et verticalement.