

ENTRETIEN : Clara MAÏDA et Sophie DARDEAU

Sophie DARDEAU : flûtiste concertiste

Professeure et chercheuse associée à l'Université Paris IV-Sorbonne

Flûtiste au sein de l'ensemble L'ITINÉRAIRE, Paris

Septembre 2010, Paris

Entretien inédit

Sophie Dardeau : Une de vos préoccupations compositionnelles concerne l'appréhension du flux temporel, avec comme axe central un temps non linéaire et multidirectionnel. Pourriez-vous nous en parler plus en détail ?

Clara Maïda : Oui, mais auparavant, il est nécessaire d'en cerner l'origine dans ma démarche car cela n'est pas forcément un temps musical en tant que tel, bien qu'il y ait de multiples possibilités de traiter le temps. En fait, cette approche est liée, depuis le départ de mes recherches, à la façon dont le temps est vécu lors d'une psychanalyse, ainsi qu'à la manière dont les psychanalystes le théorisent. Dans le cadre de mon expérience analytique, j'ai immédiatement eu conscience que lorsqu'on parle, il y a bien sûr un temps chronologique qui est celui de la parole, avec des phrases qui se succèdent, un ordre linéaire du discours, mais, en même temps, ce discours part dans de multiples directions possibles. Par exemple, on parle, on suit une certaine ligne, puis cela s'arrête, car quelque chose dans cette ligne a renvoyé à un autre élément - souvenir, rêve -, on suit alors une nouvelle ligne dans laquelle un autre élément induit un point de divergence, une bifurcation du discours vers autre chose. Il y a donc un flux qui traverse les lignes et induit les bifurcations, mais il y a aussi beaucoup de ruptures - cela peut-être un temps très haché. Quelque chose suscite un lien, se connecte avec autre chose - un mot, un fragment de mot, une situation, un élément de situation -, une résonance apparaît entre deux situations, deux fragments de situations, deux personnes, deux fragments de personnes. On embranche alors le discours vers toujours plus de lignes, chaque fois qu'un élément fait écho avec un autre élément. C'est ce qu'on appelle la technique de l'association libre. Dans un premier temps, on peut avoir l'impression que ça ne mène nulle part, mais là n'est d'ailleurs pas la question, puisque la technique est de laisser libre cours à ce qui vient dans le discours sans tenter de créer un ordre logique ou de respecter une chronologie. On laisse donc venir, et petit à petit, des croisements s'opèrent. Certains éléments des fragments de phrases, qui semblaient anodins ou isolés, entrent en collision avec d'autres. Des échos, des ricochets entre les petits éléments du discours - les signifiants - forment régulièrement

des carrefours et du sens émerge, qui rebondit encore sur d'autres énonciations. On comprend alors que ce désordre apparent du discours comportait une logique souterraine, inconsciente. Ces liens, ces coagulations entre les bribes de souvenirs, les fragments de rêve, les éléments du quotidien, n'étaient pas faits au hasard, bien sûr. Il y a certains moments de l'analyse où toutes ces lignes mènent à certains points de rencontre qui font émerger un sens, et ce sens va relancer le flux du discours. De bifurcations en bifurcations, de jonctions en jonctions, on avance donc vers des zones du psychisme qui nous étaient inconnues. Les rêves que l'on fait ouvrent également des portes. Et leur structure m'intéresse également, influence le type de structure et de forme musicales que je cherche à élaborer.

S. D. : *Est-ce tout d'abord l'appréhension d'un temps morcelé qui va déterminer ensuite la forme globale de l'œuvre en devenir ?*

C. M. : Cela peut être un temps morcelé. Sur le plan chronologique du discours musical, on peut effectivement choisir d'écrire des séquences qui seront interrompues brutalement, mais il faut alors faire en sorte qu'un signal dans cette séquence ait été clairement perçu par l'auditeur afin qu'il en reconnaisse quelque chose dans une séquence ultérieure de la pièce. Ce qu'il est important d'avoir à l'esprit quand on compose ce genre de forme, c'est la volonté de faire entendre que le morcellement n'est qu'apparent et qu'il y a en fait une continuité qui opère à un niveau qui n'est pas immédiatement accessible. Je travaille donc sur deux versants : d'un côté, je développe des processus qui induiront la mutation de séquences musicales. Il doit être clairement perceptible pour l'auditeur qu'une texture évolue ou que des objets sonores se modifient. J'articule souvent mes pièces autour de deux ou trois séquences évolutives, basées sur l'idée d'un flux sonore, d'une évolution et d'une élasticité de la matière. Dans ces séquences, quelque chose suit un cours en quelque sorte presque irréductible, comme emporté par une force. Mais de l'autre côté, je travaille à la fois l'articulation de ces différentes séquences et à la mise en correspondance d'autres éléments ou situations qui ont été énoncés dans la pièce plus fugitivement dans un premier temps. J'aime faire intervenir la mémoire de l'auditeur de telle façon que des signaux sonores assez courts et perçus à un moment comme hétérogènes à la situation prennent sens dans une autre séquence à la lumière de ce qui s'est déroulé entre temps. Ils trouvent alors leur place et se développent éventuellement. Les silences sont également importants car ils laissent un temps de remémoration à l'auditeur qui peut reconstituer une logique au-delà des ruptures et connecter les fragments qu'il a entendus, mais parfois seulement dans un après-coup. Quelquefois aussi, deux séquences évolutives peuvent, à l'issue de leur

mutation, converger vers le même type de geste musical minimal et très clairement audible. Là aussi, un ordre émerge, qui n'était pas forcément si évident à d'autres moments de la pièce. Il y a donc une sorte de dialectique entre un désordre apparent et un ordre qui émerge, entre un flux irréversible et les ruptures des situations. C'est ce qu'on vit dans les séances d'analyse, mais avec la musique, on arrive à une richesse décuplée, car bien que les mots aient une épaisseur et soient susceptibles de résonner avec d'autres mots, la possibilité de superposer de multiples strates sonores dans le discours musical recule les limites qu'imposent malgré tout, d'une part, la dimension sémantique des mots et d'autre part, le fait qu'une personne ne puisse énoncer qu'une seule strate à la fois. Tandis que les différentes strates du langage sont soit inaudibles, soit prononcées sur une ligne horizontale avec une flèche temporelle, reportant ainsi la dimension verticale sur un axe horizontal, les couches sonores s'accumulent, font entendre divers niveaux simultanément, sont travaillées dans les dimensions horizontale et verticale. De plus, du croisement de ces deux axes, naissent des diagonales d'ondes sonores. Il y a donc multiplication des ricochets, des trajectoires et cela induit alors une complexité potentiellement infinie. Pour en revenir à la question, il y a en effet un morcellement possible mais, dans des moments précis de la pièce, il y a des temps de recomposition de la logique musicale globale, et la pièce est conçue pour révéler sa logique interne à la fin, lorsque toutes les situations se sont succédées et prennent sens dans les relations qu'elles ont tissées les unes avec les autres.

S. D. : *Est-ce qu'elle revêt la forme d'une trame ?*

C. M. : C'est une trame, c'est un diagramme de forces, c'est une cartographie qui s'incarne. On peut chercher plusieurs façons de tenter de décrire le fonctionnement de mes pièces. Mais pour en revenir à la question précédente, la forme n'est pas préétablie. C'est le trajet des forces en action, c'est la logique de mutation des microéléments qui constituent la pièce et la manière dont ils se combinent ou se connectent, qui engendre la forme de la pièce. Dans le langage, les multiples combinaisons de phonèmes engendrent des mots et des phrases à l'infini. Et le spectre du langage est constitué des permutations virtuelles des phonèmes qui auraient pu donner un autre mot, des choix virtuels de mots qui auraient pu donner une autre phrase. Cette idée d'un spectre du langage ou de la musique, cela dépasse la notion de spectre sonore (addition et fusion des partiels d'un son) tout en étant cependant du même ordre. En deçà de la surface d'un discours, qu'il soit verbal ou musical, vivent et résonnent les virtualités de ce discours. On peut également le rapprocher du spectre de la couleur, bien sûr, et des composantes cachées qui enrichissent la surface perceptible. Le spectre du son, de la couleur, du discours verbal ou musical,

c'est son horizon inconscient. Dans la musique, cet horizon affleure plus en raison du caractère polyphonique possible. Cela m'intéresse beaucoup de travailler à la fois sur ce temps horizontal, fluide ou haché et soumis à de multiples carrefours possibles, et sur la dimension verticale du temps, c'est-à-dire sur la possible superposition de lignes qui ont des temps différents. C'est cette concomitance de temps différents qui induit, entre autres, la sensation d'une diagonale. Si l'on énonce le même type de contour sonore avec plusieurs vitesses sur différentes strates, la verticale du début s'incline progressivement car les points de rencontre entre les diverses couches sont déplacés par les vitesses d'énonciation différentes. J'aime cette idée d'une présence simultanée de différents temps car elle me semble transcrire la structure du psychisme. En effet, cohabitent dans notre structure psychique différentes zones des plus archaïques aux plus élaborées. Rien ne disparaît depuis les premières expériences vécues, dès la naissance et la petite enfance, mais tout s'accumule dans notre mémoire inconsciente. Même à l'âge adulte, notre vie psychique est marquée de toutes ces empreintes qui ne se sont pas effacées et qui conditionnent nos affects, notre vie, de façon très prégnante et à notre insu. En quelque sorte, on a plusieurs âges en même temps. C'est intéressant, sur le plan d'une structure musicale et de son énergie propre, de faire vivre tout cela, chaque couche sonore déroulant en quelque sorte l'une des strates psychiques. Mais c'est une façon imagée de parler. La réalité est beaucoup plus complexe.

S. D. : *Cette réflexion fut un point de départ dans vos œuvres... Pourrions-nous développer cet aspect dans le cadre d'autres pièces ?*

C. M. : Cet aspect est présent dans toutes mes pièces, disons de façon plus précisément élaborée, depuis *Holes and bones* jusqu'aux pièces récentes, bien que j'aie ajouté, depuis, d'autres modèles scientifiques, tels que la neuropsychologie ou la génétique. Ce sont également des modèles qui apportent des éclairages intéressants concernant les structures. Je suis donc partie de l'approche structurale de la psychanalyse, et notamment de la psychanalyse lacanienne, pour nourrir ensuite ma réflexion d'autres approches structurales. Mais le point commun entre ces domaines est qu'ils proposent des modèles structuraux.

S. D. : *En quoi votre approche est-elle différente ?*

C. M. : En fait, c'est différent sans l'être totalement. Il y a toujours cette conception, présente dans toutes mes pièces, selon laquelle toute œuvre artistique est une expression de l'inconscient. Toutes mes pièces reflètent, bien entendu, ma structure psychique inconsciente. Mais au-delà de cette constatation, il m'est apparu intéressant de dépasser le simple fait que le contenu de

l'œuvre déploie mon architecture psychique personnelle, et de tenter de rendre compte de la structure même de l'inconscient pour tout être humain - ses rapports au corps, pas seulement anatomique ou biologique, mais aussi pulsionnel, tel qu'il est considéré par les psychanalystes, ses rapports à la libido, au désir. J'ai donc voulu me situer au carrefour des approches scientifiques qui essaient d'expliquer comment ça fonctionne, la vie, un corps, un organisme - la génétique propose des modèles -, un cerveau - c'est l'apport de la neuropsychologie - et le psychisme - ici, c'est la psychanalyse qui entre en jeu. Cette complexité de notre vécu humain où avec un corps, un cerveau, on perçoit, on ressent, on pense, on agit. Et toutes les discordances que l'on peut vivre subjectivement, entre le corps et l'esprit, entre le fonctionnement cérébral et le fonctionnement psychique. D'un côté, ces aspects sont présentés de façon partielle par les sciences et notre vécu ne fait pas toujours l'expérience de ces différentes dimensions en parfaite concordance. Les approches proposées diffèrent. Mais d'un autre côté, il y a un point commun à toutes ces approches scientifiques. Elles se placent toutes sur un niveau structural. Sur le plan du psychisme, il y a une approche très structuraliste de l'inconscient. Des éléments minimaux - les signifiants - s'assemblent sur des chaînes, constituent des réseaux, sont susceptibles de se connecter à d'autres chaînes de signifiants, de se cristalliser, de former des nœuds, bref, toute cette structure, c'est l'inconscient. Sur le plan du cerveau, on connaît la structure en réseau, les neurones connectés par des synapses, les ramifications multiples, les aires cérébrales, les différentes couches du cortex, etc. Et sur le plan corporel, ou dans le champ du vivant en général, on connaît la structure de l'ADN, les connexions de nucléotides, les codons qui génèrent des protéines, etc. Donc, dans les trois cas, des éléments minimaux se connectent pour constituer des éléments plus complexes dont l'assemblage produit d'autres éléments encore plus complexes et ainsi de suite. Si l'on met de côté le champ spécifique dans lequel ce type de structure s'inscrit, on constate que les mécanismes sont les mêmes. On part du plus élémentaire pour aboutir, de connexion en connexion, d'agglomérat en agglomérat, à des assemblages de plus en plus complexes, un corps, un cerveau, un psychisme. Mystère... ! C'est fascinant, et la musique fonctionne de la même manière. Des unités extrêmement minimales se lient et engendrent des structures à des niveaux de complexité grandissants. D'un modèle scientifique structural à l'autre, il y a donc des carrefours, un franchissement possible de frontières - c'est l'essence même de la vie, de la matière en général. À partir de cette psychanalyse dont j'étais partie dans les premières pièces, j'ai donc effectué tout un trajet qui m'a menée à exploiter tout ce qui était de l'ordre de la structure (cela peut aussi être la physique des quanta, ou les nanosciences et nanotechnologies, qui sont des domaines passionnants). J'avais fait des études de psychologie, et la génétique et la neuropsychologie font partie du programme. J'étais donc déjà imprégnée de ces approches

scientifiques.

Toute matière est toujours, si l'on se place sur un plan structural, une articulation microscopique. Tout objet, un lit - par exemple - notre planète - la terre, l'ensemble des planètes, le cosmos, le langage, ce sont toujours des petits agencements qui mènent à des conglomerats complexes. C'est de plus en plus mis en avant avec le développement des nanotechnologies, et c'est pour cette raison que j'ai nommé ma musique une « nanomusique ».

S. D. : À partir de cette structure pure, comment intégrez-vous la notion de multi-temporalité dans votre musique ?

C. M. : Si l'on parle de la matière en général, on part de l'hypothèse qu'il y a un début, une chronologie, la théorie du Big Bang, par exemple, ou la naissance d'une cellule, d'un individu, pour rester sur le versant humain. Il y a la question que se posent les physiciens du pourquoi et comment. Pourquoi, à partir d'électrons, neutrons, etc., se forme-t-il à un moment une matière et des formes plus compactes, à partir d'éléments qui, au départ, ne sont pas forcément liés ? Il y a deux aspects qui m'intéressent. La matière pure, la présence de particules, potentiellement libres de se mouvoir dans toute direction, à des vitesses différentes, sans agencement encore formé, et le moment où des forces se mettent en place, forces d'attraction, de collision ou autres, et qui font que ces particules vont donner des agencements et des formes plus ou moins mouvantes. Dans mon travail, je m'intéresse à la dialectique entre cette matière éclatée, faite d'éléments minimaux, de quanta sonores, en quelque sorte, qui ne sont pas encore intégrés à un ordre donné, à un ensemble cohérent ou homogène, et le moment où, éventuellement, ces particules se rencontrent, se coagulent pour former un objet ou une situation sonore, ou sont comme happées par des pôles de cristallisation. La question que je pose aussi dans ma musique - et cela va plus loin qu'une recherche psychanalytique - c'est : pourquoi des éléments qui vivent d'une façon autonome, une cellule, les éléments d'une cellule - se rencontrent-ils, se lient-ils et forment-ils à un moment donné un objet, un organe, un corps, une construction ? Je déroule donc souvent dans mes pièces des situations sonores qui retracent une édification à partir d'une cohésion d'éléments, ou qui, au contraire défont les liaisons qui constituaient cette situation pour retourner à un état désorganisé, à une dissolution. Il y a un jeu avec cette loi de la matière qui revient en permanence dans mes pièces. Mais on peut aussi l'envisager sous l'angle psychique, une fois de plus, c'est-à-dire un jeu autour de ce qui a constitué la structuration du psychisme pendant l'enfance, un jeu qui consiste à faire et défaire le parcours de la structuration d'une identité, à passer du formé à l'informe, puis de l'informe au formé, en passant par les déformations

possibles. Je préfère que différentes interprétations d'une même pièce soient possibles, et je ne veux pas m'enfermer dans un champ donné.

S. D. : *Ce temps apparaît comme étant un temps d'élaboration... Dans vos compositions, ce processus détermine-t-il le temps de la pièce en devenir ou est-ce, au contraire, un temps déterminé par le matériau en construction (la matière) ?*

C. M. : Oui, le temps est là pour nous révéler ce processus. Sans le temps, on ne peut pas voir qu'il y a des objets qui se construisent ou se désagrègent. La pièce est en quelque sorte l'enveloppe créée par ces processus, ces trajectoires de la matière sonore. Les contours audibles de ces parcours sonores dessinent une sorte de forme mouvante que l'auditeur peut capter dans le temps.

S. D. : *Comment abordez-vous concrètement ce processus compositionnel dans vos pièces ?*

C. M. : La première démarche est hors temps. Un peu comme un peintre choisirait ses couleurs, je choisis mes particules. Je choisis toujours un ou plusieurs spectres sonores qui sont le résultat d'analyses de sons divers, toujours inharmoniques et complexes (bruits, sons multiphoniques instrumentaux).

Pour moi, un spectre sonore est un morceau du cosmos sonore. C'est un peu comme si je délimitais une zone, un assemblage dans l'ensemble des ondes-particules sonores qui constituent le monde. Je le pense plus comme matière pure que comme matériau sonore. J'établis ensuite les paramètres selon lesquels ce ou ces spectres pourront évoluer dans la pièce, une sorte de champ harmonique, ou spectral possible. Comment les différents partiels de ce spectre peuvent-ils osciller afin d'engendrer un parcours vers une autre zone, par exemple ? C'est encore un travail hors temps, car je joue plus avec des points que je fais bouger dans un espace pour varier les directions et formes des lignes horizontales et verticales. Mais je travaille toujours sur une instabilité de ce matériau. Je définis des règles d'oscillation très strictes qui sont issues de la structure même du spectre analysé. Par exemple, je recense une ou deux suites d'intervalles très rapprochés dans certaines zones de ce spectre et elles constitueront des échelles micro-intervalliques. La permutation de ces intervalles engendrera une variation de ces échelles et chaque variation, appliquée à chaque fréquence du spectre, en modifiera sa configuration. Et dans ce temps de la composition où je manipule encore de façon très rudimentaire ce ou ces premiers agrégats, où j'introduis des bascules et des pivots de ces points (les fréquences du spectre), une autre zone de mon psychisme est en avance et est traversée de mouvements sonores, imagine des

situations de façon encore très vague. À partir du moment où j'ai ces éléments de base - un agrégat harmonique sélectionné, un certain nombre de distorsions des hauteurs de cet agrégat -, je vais penser alors le travail de ce matériau dans le temps, avec toutes sortes de processus rythmiques, d'étirement ou de resserrement de la matière. Est-ce que la texture est lâche, est-ce qu'elle est dense ? Comment vais-je passer d'une texture resserrée à une texture très épurée ? Comment vais-je passer d'une texture à un objet ? Quel niveau de stratification y aura-t-il dans telle situation ? C'est un peu un travail de géologie sonore. J'imagine des terrains mouvants, glissants. Ou alors j'imagine le mouvement de particules qui vont se condenser en un objet puis le dissoudre en reprenant des trajectoires opposées. Une fois de plus, c'est très complexe. Je dirais que le temps de la composition est déjà stratifié ou polydimensionnel. Une partie du psychisme est occupée à fabriquer les situations, une autre partie se projette dans un autre moment de la composition et une situation future, s'ouvre sur un champ de possibilités très vaste. Tout cet « artisanat » au niveau du détail fait que mon imaginaire décolle, un peu séparé de ce travail, pense plus vite que l'élaboration elle-même. Et d'une certaine façon, ce travail qui me met dans un état psychique particulier est une sorte de travail préparatoire qui va permettre de « lâcher les amarres » avec la conscience à un moment. Il y a en même temps une espèce de vacuité de l'esprit et les processus qu'on a initiés suivent leur chemin à travers les potentialités de parcours qu'on a établies. Par moment, la musique s'articule presque toute seule, en dehors du moi conscient. C'est cela l'objectif, c'est se mettre dans un état où l'on fabrique quelque chose à un niveau très minimal, et où, à un certain moment, on est comme emporté avec chaque particule sonore, on se déploie et on se multiplie dans tous les petits points qui s'alignent sur la feuille. C'est difficile à expliquer. C'est un autre ordre qui s'institue, qui n'est pas au niveau de la conscience. Je recherche cet état, car souvent, les structures élaborées sont très riches. On a l'impression qu'on est allé dans un territoire inconnu, vers l'inconnu qui est en vous. Cela m'intéresse de relire ensuite ce qui s'est passé dans la superposition de toutes ces strates, et d'y trouver des éléments que j'articulerai dans d'autres situations musicales.

S. D. : *Toutes ces strates apparaissent comme une matière en mouvement.*

C. M. : Oui, c'est comme une matière globale. L'ensemble des points, des lignes, des courbes, des enchevêtrements de courbes, forme une matière globale qui n'est jamais statique, car la mobilité de ce qui la constitue au niveau des particules modifie les contours.

S. D. : *Comment articulez-vous concrètement les strates temporelles ?*

C. M. : En général, je désire des directions spécifiques. Je décide qu'elles vont aller vers quelque chose de bien précis. Alors, il y a plusieurs possibilités. D'une part, elles vont vers quelque chose de bien déterminé, par exemple, l'idée que des piliers vont s'effondrer, ou au contraire, l'idée que quelque chose d'élastique va déboucher sur des colonnes rigides, verticalement dressées et entrecoupées d'espace (de silences). J'aime aussi l'idée que la complexité d'une situation où l'on percevait des superpositions de lignes qui allaient dans toutes les directions aboutisse à un carrefour qui fait sens et où toutes ces lignes convergent vers un même point ou une même allure, un objet ou un timbre sonore clairement perceptibles, par exemple, ou l'homorythmie d'un agglomérat enfin compact. D'autres fois, c'est le contraire, je pars d'une homorythmie et je déchire progressivement la matière qui se raréfie et débouche sur le silence. Il peut y avoir un passage des masses aux lignes, et des lignes aux points, puis des points restants aux trous, au silence. C'est très plastique, dans les deux sens du terme d'ailleurs, c'est-à-dire mobile, d'une part, et lié à un imaginaire visuel très abstrait, d'autre part. Mais j'aime que les caractéristiques et les fonctions des événements musicaux évoluent. De la texture à l'objet, on a juste une variation de la densité des points. Avec les mêmes éléments minimaux structuraux, on peut faire ce que l'on veut. Cette potentialité presque infinie est quelque chose de fantastique à travailler : une texture, une matière, la façon dont les points se comportent les uns avec les autres - est-ce qu'ils se coagulent ou pas ? -, ce qui se passe au niveau de leurs articulations - va-t-on percevoir tel ou tel état et cet état peut-il se transformer ? Non seulement, il y a des transformations d'états, mais il y a aussi des transformations de fonctions. Rien n'est stable, c'est-à-dire que les éléments dont la fonction est de donner un objet à un moment peuvent à un autre moment tout pulvériser, au contraire.

S. D. : *Dans votre approche de la structure, comment vont se déterminer les éléments fixes de l'œuvre ?*

C. M. : Les éléments fixes de l'œuvre, ce sont les points - quelles fréquences ? -, les ensembles de points - quels agrégats ? -, les espaces entre les points - quelles durées ? Mais ensuite, à partir de ces éléments fixes, on peut choisir, en suivant pourtant un ensemble de règles de mutation très strictes, la façon dont tout ce matériau pourra se mouvoir. Dans quelles directions les points ont-ils le droit de se mouvoir (plusieurs potentialités sont définies) ? Quelle est la limite à un étirement ou un resserrement possible (règles de transformations rythmiques) ? Vers où ces points et ces lignes de points ont-ils la possibilité de se mouvoir sans changer les règles ? Combien de superpositions sont possibles ? Il y a donc une dialectique entre des principes qui sont fixes et les

modalités de ces principes qui sont extrêmement modulables. C'est le principe de la molécule d'ADN qui, bien que constituée de quatre composants chimiques (désignés par les lettres A, C, G et T), peut engendrer des formes très diverses en fonction de la combinaison et de la succession mobile de ces lettres. Ensuite, j'ai bien sûr conscience que, à la différence du vivant, la façon dont un artiste combine ces éléments, ne se fait pas au hasard. Il y a des obsessions qui reviennent aussi, et l'on n'est jamais neutre par rapport à son matériau, en tant qu'artiste. En ce qui me concerne, il y a des gestes sonores qui reviennent malgré moi. Par exemple, des petits mobiles de trois sons qui chavirent autour d'un axe, une espèce de structure en symétrie avec balancement ou bascule, des mouvements de chute répétée, aussi. Mais ce sont ces gestes - qu'on peut appeler aussi signifiants sonores (et que j'ai nommé « sonifiants ») - qui sont la marque d'un artiste et que l'on peut également nommer le style, son style. Chaque compositeur a ses gestes, son ensemble de signifiants (ou « sonifiants ») musicaux. J'ai donc mes propres compulsions qui me poussent à élaborer telle ou telle structure, et c'est d'ailleurs un bon moyen d'en apprendre sur soi-même, sur sa structure psychique.

S. D. : *En recherchant cet état de stabilité/instabilité de la matière, la structure va-t-elle prendre sens par rapport à cet élément précis, générant la forme résultante et non le contraire ?*

C. M. : Les deux aspects sont pris dans un processus de « feed-back », c'est-à-dire, qu'effectivement, la structure prend sens grâce à une anticipation perceptive du compositeur et à la perception de l'auditeur plus tard. Il y a un va-et-vient entre le concept et le percept, c'est-à-dire que la dimension structurale est élaborée par un processus intellectuel qui anticipe la forme globale ou le type de matière désirés. Et dans le même temps l'élaboration des processus structuraux dessine le devenir formel de la pièce. Pour utiliser des termes génétiques, le travail d'écriture se fait au niveau du génotype (ensemble d'articulations d'unités minimales) mais donnera un phénotype (forme globale perceptible dont la structure n'est pas directement perceptible). Pour être plus claire, si je prends l'exemple du corps humain, on a les gènes qui codent des protéines à un niveau, on a la constitution de cellules, d'organes à un niveau supérieur d'élaboration, puis au dernier niveau on a le corps, assemblage d'organes. Un même échafaudage allant de l'élémentaire au complexe régira donc le choix des règles de composition, mais en ayant constamment un va-et-vient entre, par exemple, une appréhension de type microscopique (composition à un niveau d'articulation minimale) et une appréhension de type macroscopique, à une échelle auditive humaine, de surface (conceptualisation et écoute intérieure d'un mouvement global de l'œuvre). Le concept est le moteur des directions privilégiées pendant l'écriture. Le

travail d'écriture nourrit l'anticipation perceptive qui rejaillit de nouveau sur les parcours possibles à un niveau plus global, et ainsi de suite. Il y a aussi un va-et-vient entre la possibilité d'abstraction (la structure désincarnée) et l'incarnation de cette structure. Intellect et sensorialité se répondent et se stimulent mutuellement. Cela ne me suffit pas de me laisser guider par mon écoute intérieure, car on est vite pris dans ses schémas habituels. S'abstraire de la sensorialité permet d'ouvrir de nouvelles voies pour soi-même. Mais en même temps, une fois ce travail structural « a-sensoriel » réalisé, il y a un contrôle d'audition intérieure nécessaire afin de vérifier si ça paraît pouvoir sonner comme on le désirait. C'est un peu paradoxal, je m'autorise à être sourde sur un axe et à retrouver mon audition intérieure sur un autre axe, afin que l'œuvre ne soit pas quelque chose de sec ou de compartimenté, qu'elle conserve un caractère organique, afin que le tout ait la cohérence et la cinétique voulues.

Pour moi, la fonction importante de l'art, et de la musique, est de jouer sur ces deux niveaux, conceptualité et sensorialité, en y ajoutant un troisième, les affects. Si l'on a une seule de ces dimensions sans les autres, il y a quelque chose qui me paraît incomplet. Il y a le souhait d'accéder et de faire accéder l'auditeur à quelque chose au-delà du perceptible, du sensoriel. Et paradoxalement, on se sert de la sensorialité pour tenter cet objectif. D'un côté, j'élabore des sortes de processus qui défont les strates les unes après les autres pour faire entrevoir le « squelette ». D'un autre côté, je revêts le squelette d'une accumulation progressive de strates pour aboutir à une épaisseur, une sorte de « chair » de l'œuvre.

S. D. : *Tel un peintre qui choisit ses pigments, votre approche très palpable de la texture se combine à une approche conceptuelle. Pourriez-vous nous en parler plus longuement ?*

C. M. : Autant je trouve très important d'avoir une approche conceptuelle, autant je me méfie énormément de l'art conceptuel pur qui reste au niveau d'un discours, de l'élaboration d'un concept sans aller au-delà. Comme je viens de le dire, le couple concept/percept est indissociable. Si l'on n'a pas les deux en même temps, pour moi, cela ne fait pas sens. Il manque une dimension de vérité. J'ai l'ambition, peut-être démesurée, de toucher, à travers ma musique, un individu à différents niveaux, c'est-à-dire simultanément sur les plans intellectuel, sensoriel, viscéral, quasi « intestinal ». J'ai parlé d'une tentative de donner à entrevoir quelque chose qui serait au-delà du perceptif. Il y a aussi le désir de déclencher des mouvements, des vibrations corporelles internes chez l'auditeur (c'est pourquoi j'emploie le terme « intestinal »). Une fois de plus, c'est le désir d'opérer au croisement de tout ce qui constitue le fonctionnement et les réactions d'un être humain. C'est un peu une façon d'essayer de rendre compte de cette richesse et de cette

complexité des individus. Le psychisme, c'est tellement complexe. C'est un travail un peu méta-artistique (la musique donnerait à réfléchir sur elle-même), et métapsychologique (elle donnerait à réfléchir sur le psychisme). J'essaie de montrer cette dimension complexe que l'on porte en soi, c'est-à-dire le fait d'être matière (dimensions biologique, anatomique) et psyché (affects, libido, qui ne peuvent se réduire à cette dimension biologique, pas même neurologique). Pour moi, la musique, c'est un peu la même chose. Je la vis comme projection de moi-même, de ma psyché. Je la vis aussi comme tentative de représentation du psychisme humain et je la vis comme matière pure en mouvement. C'est un projet qui est sûrement d'une ambition au-delà de mes capacités, mais je tends vers cela. Cette tâche est quasiment impossible, mais je pense qu'il faut se fixer des objectifs impossibles pour essayer de se dépasser soi-même. En tout cas, c'est ce qui me passionne. C'est pour cela que je crée.

S. D. : *Dans cette recherche d'une matière en mouvement, quelle est la place de l'imaginaire dans l'appréhension de la texture sonore dans vos compositions ?*

C. M. : Il y a un imaginaire abstrait et cinétique. Donc, paradoxalement parlant, on peut parler d'imaginaire sans images, ou alors d'un imaginaire fait d'images tellement mobiles, que les mouvements ont la primauté sur les figures. Pour donner un exemple visuel, si je compare avec la peinture, je dirais qu'il y a le travail élémentaire qui consiste à préparer ses couleurs, le choix des pigments, le type de matériau qu'on va utiliser qui est un travail hors-temps, puis vient le travail d'articulation, le travail dans le temps et l'espace. Si je donne des références picturales, il me semble que mon travail est quelquefois un parcours de Pollock - l'entrelacement, l'enchevêtrement complexe de nombreuses lignes - à Rothko - la couleur pure, l'espace, la sensation de vide. Quand je pense les textures, je me pose souvent ce genre de problèmes : comment vais-je passer graduellement de masses denses à des lignes épurées ou à des points isolés dans l'espace ? Comment vais-je travailler les masses, avec coagulation et épaisseur ou avec entrecroisement et strates ? Est-ce plat ou boursouflé ? Est-ce opaque ou transparent ? Comment les strates vont-elles s'organiser ? Évolutives ou statiques, répétitives ou avec modulations (dans le sens de modifications) ? Par accumulation ou par raréfaction ? Est-ce que je vais donner l'impression que les textures débordent le cadre (référence à Pollock qui donne l'impression que c'est un morceau d'une matière infinie) ou au contraire, est-ce que les trajectoires vont se heurter à des bornes ? Voilà une dialectique qui revient souvent, celle des limites auxquelles on se heurte ou qu'on essaie de reculer ou de franchir. Est-ce que les mouvements de la matière seront unidirectionnels ou polydirectionnels, homorythmiques ou polyrythmiques ? Y a-t-il une seule

perspective temporelle ou une relativité temporelle (chaque strate, par exemple, déroulant son propre temps) ? Il y a un peu des obsessions du type : une structure extrêmement ramifiée évolue vers le vide, a épuisé toutes ses ressources, en quelque sorte, et il ne reste qu'une sorte de quintessence de la matière. On a un moment de suspension temporelle où seule une ligne très fragile subsiste. Ou bien deux situations s'entrechoquent ce qui induit un mouvement de bascule entre les deux jusqu'à ce que l'une s'impose par rapport à l'autre. Ou alors, différentes micro-situations évoluent avec une sorte de montage parallèle (de type cinématographique). Il y a plusieurs façons de défaire un processus, par épuisement, liquidation, ou par saturation et explosion comme si le système n'était plus suffisant pour contenir le nombre d'éléments trop élevé. C'est donc un travail aux limites de la structure car une densification a toujours ses limites. Elle pourrait peut-être ne pas en avoir mais je crois que cela serait ressenti douloureusement sur le plan perceptif et compositionnel à un moment donné (mon esprit a aussi ses limites...). Mais cela m'intéresserait assez d'écrire une pièce avec un processus ininterrompu de mutation de la matière du début jusqu'à la fin. Je ne l'ai pas encore tenté. Il y a toujours rupture à un moment donné. C'est aussi une composante qui revient dans mes pièces.

S. D. : *Est-ce pour des raisons de réalisations d'ordre instrumental ?*

C. M. : Il y a une dimension qui concerne l'interprétation. Sur un niveau, c'est vrai que j'essaie de pousser l'interprète à la limite de ce qu'il peut réaliser (rapidité des événements, par exemple, ou extrême énergie dynamique à déployer), mais je suis en même temps consciente qu'il faut ménager des pauses au corps (gestes, respiration). Mais la dimension d'« état-limite » (d'un état à la limite) est très importante. Il y a le jeu sur les limites de la structure (jusqu'où peut-elle déployer ses élaborations ?), sur les limites instrumentales (comment peut-on faire sonner un instrument d'une façon éventuellement un peu inhabituelle ?) et sur les limites du timbre global (quel complexe sonore va-t-on édifier en accumulant, en combinant différents instruments eux-mêmes déjà un peu exploités au-delà de leurs possibilités ?), et tout ceci rejaillit sur les limites de la perception. Il y a tant de possibilités instrumentales qui ont multiplié les ouvertures - avec la question du timbre et tout ce que l'on a découvert sur le timbre au XXème siècle. Mais le timbre doit aussi s'écrire, car si l'on se contente d'exploiter les possibilités développées avec les instruments pendant la deuxième moitié du XXème siècle, sans tenter des combinaisons structurales complexes, on risque de rester malgré tout dans un champ sonore un peu connu maintenant (Lachenmann, surtout, pour ma génération, est depuis passé par là). Et il s'agit de pousser la recherche plus loin.

S. D. : *Le processus serait-il particulièrement déterminé ou restreint par cette limite instrumentale ?*

C. M. : Oui, mais justement, c'est cela qui me lie à l'instrument. Une fois de plus, c'est un paradoxe. J'aime travailler avec les instruments et avec les instrumentistes parce qu'il y a des limites, mais l'intérêt est de les dépasser. S'il n'y avait pas de limites, ce ne serait pas intéressant, car il n'y aurait rien à dépasser... Et comme je l'ai dit, cette notion de quelque chose qui est forcé et qui écorne, détourne la limite, lutte avec elle, aussi, m'intéresse beaucoup. C'est pour cela que, même si j'utilise souvent l'électronique dans ma musique, je suis plus passionnée par ce rapport à l'instrument à cause des limites physiques plus étroites que celles de l'électronique et la dimension humaine, le rapport au corps, impliqués dans l'interprétation. Il y a un enjeu dans ce jeu « à la limite », avec cette limite que l'on essaie de déporter le plus loin possible, avec tous les efforts que cela peut comporter et toutes les résistances que cela peut entraîner chez l'autre, d'ailleurs. Cela opère sur une dimension autre que celle du plaisir. Il y a quelque chose qui s'apparente à l'effort de sortir du cadre de l'esprit et du corps dans lequel on peut se sentir parfois enfermé en tant qu'être humain.

S. D. : *Selon cette même idée, l'on pourrait supposer que Pollock ait été à la fois limité dans ses toiles et interrompu dans son élan... ?*

C. M. : Il aurait pu choisir de faire des formats encore plus grands, mais de toute façon, ils ne seraient pas extensibles à l'infini. C'est intéressant de montrer que le geste est porté au-delà des frontières de la toile. Même si ces frontières existent *de facto*, on sent que le geste, lui, n'a pas voulu en tenir compte. Il y a donc une sorte d'espace au-delà qui est ressenti par celui qui regarde. Une sorte de surface infinie possible. Mais paradoxalement, si la toile ne constituait pas cette rupture avec l'espace qui l'entoure, on sentirait peut-être moins cet infini possible. C'est la question : peut-on appréhender l'infini ? Ou bien l'appréhende-t-on uniquement comme possibilité révélée par la limite ? Le rapport avec l'instrument et le musicien serait un peu de cet ordre-là. L'instrument avec ses limites physiques (acoustiques) et techniques, l'interprète avec ses limites corporelles. Il y a une dialectique entre ces entités « bornées » et la multiplication de potentialités imaginaires. Cela s'entrechoque et cela génère quelque chose qui se situe à la bordure entre ce qui est fermé et ce qui est ouvert. À la limite également de nos frontières sensorielles qui nous font percevoir le monde autrement qu'il n'est, si l'on en croit les théories scientifiques, et notamment celles de la physique quantique. La limite de notre perception

visuelle, par exemple, me fait penser à la pixellisation d'une image par un ordinateur. Mais dans le cas de l'œil humain, la pixellisation serait tellement fine que le complexe œil/cerveau reconstituerait l'apparence d'une globalité, d'une continuité formelle. Un objet, une table, est un ensemble de particules dont les trajectoires ne sont pas précisément arrêtées. Mais notre perception nous propose une forme homogène et stable dans une sorte de coagulation des particules, et l'on ne peut retrouver cette formation atomisée que si l'on observe l'objet avec des outils du genre microscope électronique. Il me semble intéressant de tenter de donner à entendre que ce que l'on perçoit est beaucoup plus atomisé que sa réalité visible ou audible. Cela explique donc mon travail sur une dialectique entre l'atomisation et l'agglomération de la matière musicale, entre la mouvance de particules sonores et leur accumulation pour former des objets. C'est un peu comme si je disais : vous êtes persuadés de percevoir cela, mais c'est une illusion sensorielle et je vais tenter de rendre cette illusion perceptible. Et paradoxalement, c'est avec les propres limites de notre perception (notre audition humaine) que je vais tenter de faire entendre le dépassement de cette limite perceptive (quelque chose de l'ordre de l'in audible).

Clara Maïda, septembre 2010