

ENTRETIEN avec Kryštof Mařatka

Sylviane Falcinelli - musicologue, directrice de la revue *Tempus Perfectum* (éd. Symétrie)

Propos recueillis par Sylviane Falcinelli, le 2 août 2012 à Prades.

« Le plus difficile, c'est d'apprendre ce que l'on est »

Kryštof Mařatka appartient à cette génération qui – par bonheur – n'éprouve plus le besoin de pratiquer la "tabula rasa" pour affirmer son originalité. Mais sa curiosité pour l'histoire, sa réflexion sur les origines, peuvent prendre un tour insolite lorsqu'elles se portent par exemple sur une source rarement revendiquée par les musiciens, le paléolithique :

- **K.M. :** En art, on recrée un imaginaire, quel que soit le sujet d'inspiration. Quand je travaille sur les instruments du paléolithique, comme dans ma pièce pour orchestre *Otisk* [2004, sous-titrée : gisement paléolithique de la musique pré-instrumentale, et créée dans un festival de la ville la moins paléolithique du monde, New York !], je pars d'instruments concrets, donc de sonorités concrètes. Quand on s'attaque à l'acquisition du langage humain, on se place en revanche dans l'imaginaire total car on ne s'appuie sur rien, sur aucun savoir tangible. On crée réellement. Pour nourrir cette expérience, j'ai enregistré les voix de mes enfants lorsqu'ils étaient encore bébés, donc l'acquisition de leur langage ; certains théoriciens affirment qu'il y a des similitudes entre l'acquisition du langage chez le bébé et l'évolution du langage chez l'homme. Je me donnais là encore des éléments assez concrets, même si mon travail évoluait complètement dans l'imaginaire [il s'agit de *Nids de cigogne pour alto solo et prise sonore de voix d'enfant*, composé en 2002 et créé en 2007 par son épouse Karine Lethiec au festival du Printemps de Prague].

Dans le cas de *Praharphona* pour harpe et orchestre (ou quintette) [2009], je fais se succéder des hommages à la ville de Prague, mais d'un caractère abstrait : j'écris ma propre musique, ponctuée de petites connotations deci, delà, mais elle est pure création. Dans *Luminarium*, concerto pour clarinette [2002, créé par Michel Lethiec], la problématique est tout autre : il s'agit de la pièce la plus radicalement réaliste puisque je suis parti d'enregistrements réalisés par des ethnomusicologues, que j'ai tout simplement retranscrits pour orchestre et clarinette ; la musique ne provient donc pas de mon imaginaire, mais d'un enregistrement existant, d'une musique que je n'ai pas composée. J'ai juste créé le concept, l'ajustement des différents fragments ; pour ce qui est du contenu, du timbre dans l'orchestration, j'ai essayé de me rapprocher le plus possible de la bande originale. Mon attitude était donc plutôt celle d'un transcripteur.

Il s'est aussi intéressé aux traditions populaires (voir sa série des 6 Csardas d'après les chants populaires recueillis par Milena Dolinova), mais au-delà de cette démarche "bartókienne", ses racines tchèques innervent-elles sa musique ?

- **K.M.** : Peut-être indirectement certaines pièces, oui. Mais si j'utilise quelques éléments issus des musiques ethniques, il faut que le concept de l'œuvre le justifie de manière cohérente : il ne s'agit pas d'imiter des motifs populaires juste parce qu'ils font "joli".

Pourtant, ses racines se manifestent jusque dans des versants plus abstraits de sa création.

- **K.M.** : Oui, absolument. C'est la grande leçon de ma vie : l'étude de la musique de Janáček a eu un profond impact sur ma pensée, même si musicalement, elle demeure inimitable. Elle m'a marqué, telle une leçon, par sa démarche, par cette notion que la musique exprime quelque chose de déjà vécu. En moi est ancré le sentiment qu'on ne crée pas quelque chose de nouveau, on recrée un discours avec différents moyens, mais le fond reste toujours le

même au cours des siècles. De toute manière, il ne faut pas tenter de refaire le monde avec la prétention : « maintenant, je vais inventer quelque chose de nouveau ». Je ne suis pas convaincu qu'il faille s'affirmer en voulant tout casser pour instaurer un système innovant : une telle attitude va même contre ma pensée. Une telle volonté, il faut bien le dire, a guidé les choix de Schoenberg; mais cette approche, je pense, n'est pas tchèque : nous, les Tchèques, avons plutôt tendance à exprimer un vécu qu'à imposer, à instaurer comme le font au contraire les tempéraments germaniques. À chaque fois qu'un créateur tchèque adopta cette attitude, selon moi il échoua ; l'exemple d'Aloïs Hába [1893- 1973] me vient à l'esprit : c'est une démarche intéressante, mais sans postérité.

Pour résumer ma pensée en une phrase : si on a quelque chose à dire, on le dit. Prenons l'exemple de deux symphonies de Dvořák, la 7^{ème} et la 8^{ème} : la 7^{ème} laisse transparaître l'idée que le compositeur doit absolument se mesurer à Brahms, son modèle, et qu'il lui faut l'égaliser pour conquérir son équilibre. La 8^{ème} n'a plus rien à voir avec cette question ; une expression tchèque dit : "il écrit avec le bec qu'il a reçu lors de sa naissance", c'est-à-dire tel qu'il est. Voilà la différence, si flagrante, entre la 7^{ème} et la 8^{ème} Symphonie. Pour ma part, j'ai toujours essayé "d'écrire avec mon bec", mais cela ne m'empêche pas d'imaginer de nouvelles choses et de me surprendre. Il faut absolument se laisser surprendre, mais avec ce que l'on a, avec ce que l'on est. En fin de compte, le plus difficile, c'est d'apprendre ce que l'on est. Oui, être soi-même, voilà le plus difficile.

Et l'empreinte laissée par la ville de Prague ?

- **K.M.** : La ville de Prague, je l'ai vécue. Je l'intègre donc comme un vécu.

Il ressortait de la création du Livre des cendres, quatuor à cordes écrit par Kryštof Mařatka à la mémoire de son père, un profond renouvellement de la pensée compositionnelle, confirmant que l'originalité du musicien tchèque ne s'appuie pas sur des "ficelles"

qui tiendraient les coutures d'un opus à l'autre, mais qu'elle est dictée par une expression sincère et en constante expansion dans sa projection d'un monde intérieur visionnaire.

De surcroît, ses œuvres dénotent un très grand respect des instruments, un souci de trouver un langage qui leur corresponde idéalement.

- **K.M.** : Oui, c'est un défi important : inutile d'aller contre un instrument, lui aussi est ce qu'il est ! Mais par des combinaisons inventives, on peut en sortir quelque chose de nouveau, peut-être. Car la combinaison constitue la composition, dans le vrai sens du mot.

Le fait de vivre avec une interprète, et même entouré d'interprètes, n'est pas anodin, pour donner de tels fruits.

- **K.M.** : C'est une chance royale ! Nous avons besoin de musiciens qui nous accompagnent dans la création.

Cependant, Kryštof Mařatka les sollicite avec exigence ! Par exemple, dans Le Livre des cendres, chacun des quatre instrumentistes tient une partie extrêmement dense, et s'affirme avec une identité expressive égale à ses partenaires. Tour à tour, ils sont appelés à tirer le maximum de leurs instruments, mais selon des caractères individualisés : pensons à la cadence très lyrique du premier violon, ou à l'exacerbation itérative d'une seule note au violoncelle qui conclut l'œuvre telle une voix humaine dont le cri s'élèverait du fond des entrailles. L'alto a quant à lui des répliques tantôt insinuantes, tantôt émouvantes. Au final, l'œuvre véhicule une intense humanité, soutenue sur la durée (près de 25 minutes), dont la pénétrante expressivité atteint le cœur de l'auditeur. Une impressionnante maîtrise de l'écriture combine les plus divers modes de jeu, mais sans qu'ils "polluent" le discours par une factice apparence de modernité.

- **K.M.** : Ce quatuor est en effet très polyphonique. Je voulais à tout prix conserver l'âme des instruments. Je voulais vraiment

composer un quatuor à cordes, donc que l'on entende *les cordes* et pas autre chose ! Au niveau de la forme, je visais une structure très différente de ce que je faisais auparavant dans mes pièces contrastées, morcelées. Je m'attelais à une grande pièce d'un seul tenant : il s'avère beaucoup plus difficile de tenir une continuité que de créer un discours contrasté.

Même *Otisk*, pièce de 27 minutes, répond à un plan très morcelé. On évolue d'un instrument paléolithique à un autre, certes avec logique, mais les séquences se découpent très nettement. Dans le quatuor, au contraire, je voulais que l'on n'entende plus les coupures, que tout coule naturellement.

Le dialogue interne aux parties ne brise pas la continuité entre les sections.

- **K.M.** : Tel était mon objectif. Je pense qu'il s'agit d'une œuvre toute en intériorité, qui ne cherche pas à plaire mais qui exige de l'auditeur qu'il s'y plonge.

Une autre des pièces programmées à Prades, Voja cello [pour violoncelle seul, 1999, créée par François Salque et constamment rejouée par lui depuis] présente encore une grande forme.

- **K.M.** : Oui, c'est une grande forme (23 minutes)... et surtout un feu d'artifice pour violoncelle ! La pièce est injouable... ou si vous préférez, jouable mais inmontable. Je l'ai volontairement écrite selon un très haut niveau de difficulté, la destinant à François Salque qui est un magicien du violoncelle ; quand il joue, l'aspect non seulement musical mais purement instrumental ressort de manière hallucinante. Je connais peu d'instrumentistes qui dégagent autant de magie avec leur instrument. Un tel accomplissement au niveau technique régale le compositeur. J'ai donc écrit *Voja cello* pour répondre à un point de vue instrumental, visuel, mais sans oublier la densité musicale. Le 3^{ème} mouvement, le plus difficile, s'inspire de la musique tzigane : dans le folklore des Tziganes d'Europe centrale, on les voit parfois chanter sur des syllabes inventées, improvisées, en se frappant

sur la bouche, en rythmant avec les mains, en frappant les objets alentour, et ils improvisent en communauté. C'est ainsi que, dans le 3^{ème} mouvement, le violoncelle se transforme en instrument à percussion.

Vous observerez ce moment où, avec le premier doigt, le violoncelliste croise deux cordes et maintient le croisement, en même temps qu'il joue le pizz. avec la main droite, il joue aussi avec un autre doigt une note sur la corde de *la*, sans oublier une harmonique avec la main gauche. Toutes ces difficultés s'enchaînent en cascade, l'effet de percussion s'accroît de frappes sur le bord de l'instrument, et advient un moment où l'on n'entend plus le violoncelle en tant que tel.

On en revient au concept lisztien de transfiguration de la virtuosité, où celle-ci devient source d'inspiration et non plus seulement de démonstration.

- **K.M.** : Dans le cas présent, je ne vise pas à la virtuosité pour la virtuosité, mais j'évoque un phénomène très spécifique de création folklorique qui a un sens dans la vie des musiciens tziganes. On parlait de racines, voyez comme la virtuosité est ici enracinée.

La richesse de la palette timbrique chez Kryštof Mařatka séduit l'oreille et s'avère constitutive de l'identité des œuvres.

- **K.M.** : Il y a en effet des œuvres qui requièrent un timbre particulier, notamment le quintette à vents *Hypnosy* que vous aviez entendu au Centre tchèque : par la combinaison des instruments et surtout de leurs registres, par l'utilisation de micro-intervalles, à partir des paramètres de trois instruments, par exemple, on crée l'illusion d'un quatrième.

À son arrivée en France, Kryštof Mařatka suivit un cursus à l'IRCAM, donc travailla sur le matériel électronique. Or il compte au nombre de ces rares compositeurs parvenant à recréer avec les seuls moyens instrumentaux "humains" une étrangeté de monde sonore ou des

audaces timbriques que l'on croirait l'apanage des potentialités électroniques.

- **K.M.** : J'ai fait l'IRCAM – d'ailleurs, je n'ai pas fini le cursus, je me suis enfui très vite ! – pour me confirmer que cet univers m'était complètement étranger ; car je me savais insensible à ce monde-là, mais était-ce parce que je ne le connaissais pas ou, réellement, ne me correspondait-il pas ? Je me suis donc inscrit pour essayer.

Tout de même, l'expérience lui a-t-elle apporté quelque chose ?

- **K.M.** : Non, franchement non.

Avec les appareils électroniques, j'ai toujours le sentiment que l'on dispose de possibilités infinies... et c'est terrible ! Les instruments, eux, imposent leurs limites et le monde prend son sens. Car l'infini est horrible, il n'y a que dans la finitude que l'on apprécie les choses, en général. Pourquoi une fleur est-elle belle ? Parce que l'on sait qu'elle va dépérir, qu'elle va sécher. Si on la savait éternelle, alors c'est sa beauté qui deviendrait desséchante, à mon avis. De plus, j'attache de l'importance au facteur humain, à la personne qui joue. Certes, à l'IRCAM, ils ne font pas que de l'électronique, ils pratiquent aussi la musique instrumentale combinée avec l'ordinateur. Je peux comprendre – et je respecte – les compositeurs qui s'en servent, qui s'en inspirent, c'est un reflet de notre temps. Il ne faut pas le mépriser, au contraire. Mais j'en reviens à ce que je résumais en une phrase : "Quand on a quelque chose à dire, on le dit avec n'importe quel moyen", ordinateur, instruments, ou même une épingle...

On a vu Kryštof Mařatka devenir cinéaste pour laisser une trace sur son père, l'éminent médecin Zdeňek Mařatka ; de fait, le 7^{ème} Art l'attire fortement, mais d'autres arts stimulent-ils son inspiration de musicien ?

- **K.M.** : Parfois la littérature, oui. Je travaille beaucoup sur Daniil Harms (1905-1942), un écrivain russe peu connu en France, qui traversa les années 20 et 30 sous le coup d'une interdiction de

publier, mena une vie misérable et tragique à Leningrad, écrivant juste pour rester en vie, jusqu'à ce que l'on frappe à sa porte au début des années 40 pour l'embarquer. Il disparut dans les prisons, après avoir vécu la pire terreur stalinienne, comme nombre de ses confrères, et ses écrits ont été publiés pour la première fois en 1988, à l'arrivée de Gorbatchev. Il connut alors un succès incroyable dans la Russie des années 90 et fut aussi traduit dans d'autres langues. Ses textes sont extrêmement drôles et absurdes, tragi-comiques : le tragique se mêle constamment au comique.

Je lui ai emprunté le texte de deux mélodrames : le bref *Kouznétsov* [2005] pour récitant et piano, et surtout *Le corbeau à quatre pattes* [2006], composition d'une heure et quart pour deux comédiens et ensemble instrumental de 9 instruments, montée au festival Présences avec l'Ensemble Calliopée.

Dans mon quatuor *Exaltum* pour piano et trio à cordes [1998] que vous avez entendu à Musicora, une idée provient d'un film d'Andreï Tarkovsky. En fait, j'ai deux modèles parmi les créateurs m'ayant marqué : Janáček en musique, et Tarkovsky au cinéma. Deux univers qui sont empreints d'une grande charge spirituelle et qui nous renvoient au traitement du temps, surtout chez Tarkovsky. Ce qu'il créa cinématographiquement était absolument hors du commun pour son époque.

Nous en venons alors à la place de la dimension spirituelle dans la création artistique, au-delà du fait religieux au sens étroit du terme.

- **K.M.** : C'est plutôt l'imaginaire humain que je vénère. J'affirme aussi ma croyance en le sens du monde : le contraire du hasard ; être persuadé d'un sens qui régit la nature et le monde.

Dans le film, on entend le Professeur Zdeňek Mařatka évoquer cette présence d'une force transcendante qui gouvernerait la nature.

- **K.M.** : Mais oui, je viens de là : un côté scientifique, qui ressort dans le quatuor [*Le Livre des cendres*] par la manière d'extirper les sonorités, mais en même temps un côté spirituel, que l'on entend

exprimé dans le film. Je ne sais pas comment celui-ci a été compris par les spectateurs – car cette problématique est toujours ambiguë -, mais mon père parle de la foi et de la religion de telle manière que l'on pourrait penser qu'il réagit en non-croyant, en athée, or ce n'est pas vrai du tout.

Kryštof Mařatka pense aux séquences où l'on entend son père brocarder des préceptes ou des dogmes relevant de l'imagerie puérile ou de la crédulité naïve, mais on comprend très vite que cet esprit scientifique se montre en réalité fort réceptif à la transcendance qui règne sur la création.

- **K.M.** : Je lui ai dit un jour : « Tu sais, papa, en fait tu es croyant ! Seulement tu n'admet pas le terme "croire" ». Car il avait des preuves pour l'existence de Dieu, mais des preuves indirectes ; il disait : « Quand on voit toutes ces beautés, il est impossible que cela soit dû au hasard. Il y a forcément une intelligence supérieure ». Mais c'est une preuve indirecte. Il me faisait observer : « Regarde une ampoule qui éclaire : on ne voit pas l'électricité, mais on déduit qu'elle est présente ». C'est aussi une preuve indirecte. Donc, il était croyant, mais il détestait le mot "croire".

On ne peut s'empêcher de rapprocher l'extrême précision de l'écriture de Kryštof Mařatka de la quête d'exactitude du scientifique.

- **K.M.** : Oui je suis extrêmement exigeant, notamment envers les interprètes. Je suis même parfois trop dur. Mais ils apprécient, semble-t-il. Mettons-nous à leur place : il est vrai que lorsqu'on a un compositeur en face de soi qui sait ce qu'il veut exactement, on le respecte un peu plus car on sait pourquoi il a écrit ceci ou cela.

Finalement, à travers les sculptures de son grand-père, la démarche scientifique de son père, et sa propre manière d'écrire, on distingue une continuité de l'esprit familial alliant une extrême minutie des détails au souffle spirituel et humain, à charge pour ce dernier de

balayer ce qui risquerait de devenir aride dans l'esprit de précision pour produire un résultat dense et puissant emportant le cœur du public. Autrement dit, le feu du message expressif dans l'artisanat éminemment élaboré du travail d'écriture.

- **K.M.:** C'est un équilibre. Il faut que les choses soient perceptibles, sinon elles n'ont pas de sens. Charger une partition, juste pour qu'il y ait plein de sons intéressants et qu'en fin de compte, on ne les entende pas, c'est absurde! Donc je me préoccupe de l'équilibre entre la recherche de combinaisons et de couleurs différentes, et une expressivité qui serve toujours le contenu, le fond : que l'intention musicale ne soit pas masquée par la beauté des couleurs.