

Nous remercions Radio France de nous avoir autorisé à reproduire cet entretien.

« Retrouver ce jaillissement initial » un entretien avec Thierry Escaich

Thierry Escaich, avez-vous été d'abord organiste, d'abord compositeur ou d'abord improvisateur ?

J'ai toujours voulu être compositeur avant tout. J'ai très tôt éprouvé le besoin de me « fabriquer un monde » en m'appropriant, transformant, « malaxant » le matériau musical que je saisis au détour d'une émission de radio, d'un office, d'un bal, en le couchant sur le papier même maladroitement, à une époque où le solfège m'était encore étranger. Dans le même temps, le piano familial, l'accordéon ou l'orgue paroissial furent le champ d'expérimentation idéal pour tenter d'interpréter ces premières tentatives et découvrir la technique instrumentale par moi-même, et donc me laisser aller à improviser. Cette double approche de l'expression musicale ne m'a jamais quitté. Même aujourd'hui, une part importante de ma vision du métier de compositeur est de retrouver ce jaillissement initial par lequel naissent une improvisation et la nécessité organique qui en découle, à chaque étape de l'écriture d'une pièce qui peut durer plusieurs mois. Inversement, l'improvisateur ne peut pas se contenter de se laisser guider par des gestes que lui dicte l'émotion, par les effets de toute sorte, mais apprendre à structurer un discours et maîtriser tous les paramètres du langage comme le ferait un compositeur.

Comment enseigne-t-on l'improvisation ? Question corollaire : quand vous improvisez, vous êtes-vous préparé, avez-vous effectué un travail préalable ?

J'enseigne l'improvisation et l'écriture comme un compositeur. Le compositeur est certainement un passeur. Il s'empare du matériau transmis par ses prédécesseurs, le transforme et le transmet à ceux qui suivront, mais sans forcément rompre le fil qui le lie au passé. L'activité pédagogique est donc chez moi, comme chez beaucoup de mes confrères, une nécessité, voire une extension du désir de créer. Nombre d'idées sont nées alors que j'essayais de mettre un élève sur une voie qui me semblait bonne par rapport à son projet. Si, pour nos élèves au Conservatoire, fugues dans le style de Bach ou travaux dans des formes diverses et dans les esthétiques les plus différentes, sont un passage obligé afin de tenter d'ancrer viscéralement en soi ces éléments de langage hérités, c'est avant tout la manière de les amener à trouver une liberté d'expression, une fluidité du langage, malgré (ou grâce à) un cadre parfois contraignant, qui est l'essentiel de notre travail. Si le cadre l'emporte, l'académisme s'installe. Si l'étudiant parvient à repousser les limites d'une structure pour affirmer sa personnalité créative, c'est en partie gagné ! Reste à nourrir par notre propre expérience d'improvisateur et/ou de compositeur son imagination, afin de tenter de l'amener à la naissance de l'idée même.

Un vrai transfert !

Dans les deux sens, alors ! On n'a pas attendu les thèses des pédagogistes pour savoir que l'écoute d'un élève peut aussi nous apporter beaucoup. La confrontation des mondes fait naître des idées inattendues dont on peut s'emparer en tant que compositeur ou improvisateur. Et puis, personnellement, il me semble qu'à la base de ces trois activités (composer, improviser, transmettre), c'est l'énergie qui domine, une sorte de pulsion énergétique qui va aider à construire de façon organique une forme. C'est cette énergie que j'essaie de faire partager à mes élèves. « Mettre en forme son chaos intérieur », comme disait Nietzsche, n'est-ce pas la définition même de l'acte créateur ?

On a l'impression que la pratique de l'improvisation revient après avoir été longtemps éclipsée par le respect scrupuleux du texte, alors que Beethoven ou Liszt étaient de grands improvisateurs...

L'Histoire de la musique a longtemps et inexorablement dérivé (du XVIII^e siècle à nos jours en tout cas) vers une sacralisation de l'écrit, qui allait de pair, d'ailleurs, avec une personnalisation extrême du créateur, devenu créateur-roi. La conception, le renouvellement de la grammaire étaient au centre des préoccupations, et la perception par l'auditeur n'était plus vraiment l'enjeu. C'est ainsi que l'on a inclus le culte de l'écrit et de la complexité dans des pièces de Brian Ferneyhough. Des pièces qui paradoxalement finissaient par sonner comme des improvisations (mais pas forcément dans le bon sens du terme). D'où le fait que l'improvisation a continué de se pratiquer essentiellement chez les organistes, les jazzmen, et bien entendu dans les musiques traditionnelles (mais on était aux antipodes de la musique dite « savante » !). Au sortir du CNSMD de Paris, mes propres amis me considéraient comme un rigolo lorsque je me risquais à improviser au concert ...

Comme un saltimbanque !

Oui, l'improvisation avait selon eux deux vices fondateurs : elle tirait vers le passé et favorisait l'imagination du moment au détriment d'une remise en cause en profondeur des langages musicaux. Heureusement, elle a regagné du terrain depuis deux décennies, de même qu'il semble que l'interprète retrouve un peu de liberté par rapport au texte écrit. Ce dernier est avant tout un médium entre la pensée du compositeur et l'interprète, lequel doit trouver une certaine liberté dans la réalisation qu'il en fait. Improviser, c'est aussi pouvoir se confronter en direct avec des univers complètement différents, et donc faire naître des interactions entre eux. Ce fut le cas avec le pianiste de jazz Pierre de Bethmann, qui un jour est venu entendre une de mes œuvres et a souhaité évoquer avec moi les problèmes de langage. Je lui ai dit : « Jouons plutôt ensemble ! » Et c'est Anne Montaron, dans le cadre de son émission *À l'improviste*, qui a suscité la rencontre en 2010. Depuis lors, j'ai plusieurs fois improvisé avec lui, et nous jouerons de nouveau ensemble, lui au piano, moi aux claviers (dont l'orgue Hammond), dans le cadre d'un après-concert lors du festival Présences. Il est aussi prévu d'autres improvisations avec diverses combinaisons instrumentales dans le même cadre.

Vous paraissez assez à l'aise avec le jazz...

Oui, même si ce n'est pas ma spécialité. Je suis à l'aise avec toutes les musiques d'essence populaire : le jazz mais aussi la chanson. Mon accès à la musique s'étant d'abord fait par la pratique de l'accordéon, en même temps que la découverte par moi-même de la musique d'orgue, et de tous les rituels liturgiques qui y étaient associés, je n'ai jamais eu une approche monolithique de l'art de composer. De cette expérience de la scène depuis le plus jeune âge, j'ai gardé le besoin de communiquer directement avec le public. D'où le fait que je puisse passer de l'exécution de mon *Concerto pour orgue* avec Valery Gergiev à l'accompagnement d'un film muet à la Philharmonie de Berlin en passant par un concert d'improvisation avec Richard Galliano ou Didier Lockwood. Pour autant, je ne céderai pas à la tendance actuelle qui nous assène que tout se vaut. Je considérerai toujours la composition à la base de mon travail. C'est un vrai bonheur, en effet, que de passer des mois à agencer des bribes éparses de matériau et de jubiler au moment où tout finit par s'agencer, pour créer ainsi une grande architecture formelle.

Quand vous animiez des bals, étiez-vous plutôt dans la veine d'un Verchuren, d'un Gus Viseur ou d'un Azzola ?

D'un Azzola. Marcel Azzola est une idole pour les amateurs d'accordéon. Il a fait franchir un cap à la technique de son instrument, et, depuis lors, la jeune école d'accordéon en France n'a cessé de se développer. Sa flexibilité et la coloration du timbre de cet instrument m'ont amené à l'utiliser dans mon opéra *Claude* afin de créer des sonorités particulières en le mêlant à d'autres textures orchestrales. Je m'en suis un peu servi comme d'un synthétiseur. L'ouverture du festival Présences fera la part belle à ce même instrument, qui occupe une place prépondérante dans *Cris*, oratorio sur un texte de Laurent Gaudé.

À l'opéra, aujourd'hui, les compositeurs n'osent pas s'abandonner au chant, comme s'il y avait encore un tabou à éprouver de la volupté en écoutant de vraies lignes mélodiques. Dans votre opéra *Claude*, inspiré de Victor Hugo et écrit sur un livret de Robert Badinter, vous ne l'avez vous-même guère privilégié...

Je n'écris pas du chant pour du chant, destiné à ravir les amateurs de contre-*ut*. La violence d'un sujet, le rythme des phrases, la dramaturgie, mon propre monde harmonique et rythmique ont engendré un style particulier d'écriture vocale pour traduire le bouillonnement intérieur de Claude Gueux. Il est évident que le sujet de mon prochain opéra sur la légende des rois de Perse, avec à la clef un livret en français d'Atiq Rahimi, auteur de *Terre et Cendres*, me conduira à explorer d'autres facettes du chant, de même qu'il m'amènera certainement à introduire des instruments traditionnels iraniens dans l'orchestre. L'opéra sera créé, comme *Claude*, par l'Opéra de Lyon.

Le fait qu'il y ait moins d'interdits qu'autrefois permet de faire la synthèse...

Oui, ma génération est plutôt encline à faire une sorte de synthèse après les grands courants qui ont marqué le XX^e siècle. Les fondements d'une musique peuvent être tonaux, comme c'est le cas pour la mienne, mais intégrer toutes sortes de modalités, polytonalités, polyrythmies, et rester à l'écoute du travail sur le son lui-même qui a été réalisé depuis plusieurs décennies maintenant. D'ailleurs, s'il y a un compositeur de synthèse par excellence, c'est bien Jean-Sébastien Bach, qui s'est servi de sa virtuosité contrapuntique pour intégrer aussi bien le style de l'Allemagne du Nord, la manière italienne ou les couleurs de la musique française. Ce faisant, il a reposé les bases de la musique allemande pour plusieurs générations. Quant à moi, si pour construire mon propre univers, j'ai été marqué par des compositeurs comme Bartók, Messiaen, Dutilleux ou Franck, certains auteurs de musique de film ont laissé des traces dans mon univers musical, car le cinéma a toujours été une source d'inspiration pour moi. Prenez un musicien comme Lalo Schifrin : il faisait déjà la synthèse entre l'enseignement qu'il avait reçu de Nadia Boulanger, le jazz et les musiques d'Argentine, et aujourd'hui il n'est plus interdit à un musicien sérieux de prononcer son nom !

Leonard Bernstein avait lui aussi fait une synthèse entre les musiques savantes du début du XX^e siècle, le jazz, la tradition juive, le *musical* à la manière de Broadway, etc.

Oui mais il avait une telle aura que personne n'osait le contester. Chacun prenait en lui ce qui l'intéressait : en France, si on excepte *West Side Story*, Bernstein était avant tout considéré comme un grand chef d'orchestre. Ce qui est clair, c'est que les changements esthétiques de ce début de siècle ont amené de nouveau beaucoup d'interprètes, chefs d'orchestre ou instrumentistes, vers la composition, après un moment où les interrogations fondamentales sur le langage ont conduit à une spécialisation extrême.

Il est difficile de mener les deux carrières de front. Composer, c'est une ascèse !

Peut-être, mais pour moi, composer, c'est aussi être dans la vie. Je dirais même qu'être dans la vie – voire en vie –, pour moi, c'est composer. Si, apparemment, je compose de manière assez désordonnée, entre mes cours, mes voyages et mes concerts, le fil de ce que je veux

exprimer reste tendu, et je profite du moindre moment de liberté pour le coucher sur le papier. Tout ce que je peux faire en dehors nourrit ce flux qui prend forme mentalement et s'organise peu à peu jusqu'à l'aboutissement final. Le plus difficile, une fois parvenu à un certain moment de la vie de compositeur, est de trouver les moyens de se renouveler sans se renier ni se répéter. Comme le dit très bien le sociologue Pierre-Michel Menger, il y a différentes phases du travail créateur. Si la première est l'« illumination », nécessaire à l'impulsion qui donne naissance à toute œuvre, le deuxième est un savant équilibre à trouver entre « exploration » et « exploitation ». Si l'on va trop loin dans l'« exploitation », on risque de se pasticher soi-même ou de pasticher un auteur qui nous a précédés ; si l'« exploration » va trop loin, il y a un risque de se perdre un peu. Cette dualité est à la fois nécessaire et angoissante. Dans *La Piste des chants*, que j'ai composée pour répondre à une commande de Radio France, et qu'on pourra entendre en conclusion de Présences, j'ai souhaité partir d'un univers poétique que je connaissais assez mal, mais, après d'assez longues recherches, je me suis arrêté sur des poèmes et des musiques des tribus Navajos. La force poétique, mais aussi la réflexion philosophique qu'ils suscitent m'ont ouvert des voies. Ces cinq chants maintenant mis en forme pour la Maîtrise de Radio France, je suis reparti de ce matériau pour écrire une sorte de cérémonie rituelle de purification qui va prendre la forme du concerto pour alto que je destine à Antoine Tamestit et l'Orchestre de la radio néerlandaise.* Ce sera *La Nuit des champs*. Il m'arrive souvent de décliner un même matériau thématique sur deux pièces, une manière qui me rapproche d'ailleurs des compositeurs baroques, en faisant en sorte d'opérer dans la seconde pièce des métaboles qui aboutiront à la naissance de nouvelles idées musicales.

Si cette œuvre s'inscrit dans une nouvelle phase, quelles étaient les phases précédentes ?

J'en distingue deux avant celle-ci. J'ai d'abord privilégié une recherche de l'expression intense, presque post-romantique, mélange de sensualité et de mysticisme, comme dans mon premier *Concerto pour orgue*. Dans une deuxième période, je me suis ouvert à la création de couleurs sonores, d'alliages de timbres, comme dans mon *Concerto pour clarinette*, mais aussi de mobilité du son, comme dans *La Barque solaire* pour orgue et orchestre. Désormais, c'est avant tout une recherche sur un temps musical reconsidéré à l'aune de ce que peuvent nous transmettre certaines musiques traditionnelles ou certaines philosophies.

Vous avez déjà travaillé à partir de la peinture en vous inspirant d'une *Descente de croix* de Rubens qui se trouve au Musée des beaux-arts de Lille. Mais comment marier la peinture et la musique ? Comment ne pas être banalement descriptif, alors que la musique, nous dit Stravinsky, n'exprime rien ?

Cette *Descente de croix* mesure quatre mètres de haut. Il y a d'abord une réaction émotionnelle à ce ciel violacé qui irradie et qui s'est transposé immédiatement en moi en un accord de cordes étouffant. Mais, passé cette première étape, il reste à organiser un discours formel cohérent pour transposer dans le temps le mouvement fixé dans la toile.

Vous avez fait de la musique à programme ?

Plus exactement, une sorte de vitrail sonore. Ma musique est souvent faite de mondes sonores différents superposés qui dialoguent, ou même luttent entre eux, et en associant à chacun des personnages du tableau un motif musical. Il devenait aisé de faire tourner ces images sonores. Ma connaissance du cinéma, après les cent cinquante films que j'ai dû accompagner, m'a peut-être aidé dans ce travail particulier. **

Est-ce que l'affiche de Présences rend bien compte des différentes phases que vous avez évoquées ?

Oui, sont programmées en tout une quinzaine de mes œuvres, qui appartiennent à différentes étapes de mon travail. Il y aura *Cris*, qui est ma première pièce avec récitant, *La Barque solaire*, qui s'inspire de la mythologie égyptienne et part à la recherche d'alliages sonores miroitants, mon *Deuxième Concerto pour orgue*, des œuvres vocales comme *Visions nocturnes*, etc.

Il y aura aussi des *Études* pour piano dites « impressionnistes ». Est-ce que ce mot a un sens en dehors de la peinture ?

On peut lui en donner un, et les bribes de préludes de Debussy qui apparaissent par touches à peine suggérées dans la première étude en sont un bon exemple. Quant à la troisième, en hommage à Henri Dutilleux, elle joue sur des effets d'échos multiples et des effets de clair-obscur. Ce cycle d'études jouant sur les couleurs succède à un cycle d'*Études baroques*.

... et aussi un *Trio américain*. En hommage à Dvořák ?

Pas vraiment. Ce trio fut composé à l'occasion de la venue à Paris, en 1994, de John Adams. Nicolas Bacri, Jean-François Zygel, Guillaume Connesson, Anthony Girard et Pascal Zavarro, avec qui nous formions à cette époque le groupe Phoenix, avaient chacun composé une pièce sur les cinq lettres de son nom. Moi-même j'ai écrit ce trio, que j'ai prolongé d'un second mouvement : sorte de transe grégorienne passée au crible du free-jazz. On ne se refait pas !

Avez-vous choisi les autres compositeurs de *Présences 2018* ?

La programmation de ce festival est sous la responsabilité de la Direction de la musique de Radio France, et il est clair que la présence de grandes œuvres de Messiaen, Dutilleux ou encore Jean-Louis Florentz est liée au coup de projecteur qui est donné sur mon travail cette année. Mais nous nous sommes bien entendu concertés, et j'ai pu proposer de jeunes compositeurs comme Grégoire Rolland, Camille Pépin ou Jean-Charles Gandrille, qui furent mes élèves au Conservatoire, ou certains comme Aurélien Dumont, dont j'ai remarqué la qualité du travail. Certains d'entre eux auront la lourde tâche de faire sortir l'orgue de son cadre traditionnel en le mêlant à des instruments comme le piano ou l'accordéon. Donner la parole aux jeunes musiciens d'aujourd'hui doit être un des buts principaux de ce festival.

Propos recueillis par Christian Wasselin le 5 octobre 2017

* Ce concerto sera créé le 17 février 2018 au Concertgebouw d'Amsterdam sous la direction de Stéphane Denève.

** À Radio France, le 28 novembre 2016, Thierry Escaich a improvisé sur *Metropolis* de Fritz Lang.