



LA DYNAMIQUE, LA RESPIRATION ET LA COULEUR

UN ENTRETIEN AVEC

KAIJA SAARIAHO

Kaija Saariaho, comment devient-on compositeur ?

Dans mon cas particulier, le chemin a été long. Ma famille n'était pas musicienne, mais j'ai passé au cours de mon enfance beaucoup de temps dans les forêts. J'ai toujours été sensible aux sons, et j'adorais ceux de la nature. Comme j'étais une enfant solitaire, j'ai aussi beaucoup écouté la radio. Quand je suis allée à l'école, mon professeur de musique m'a proposé d'aborder l'étude du violon. Quand j'ai eu huit ans, mes parents ont ensuite acheté un piano, qui m'a permis d'un peu composer, puis, vers dix ou onze ans, je me suis mise aussi à la guitare. Mais au cours de mon adolescence j'ai perdu confiance en moi : je réussissais mal quand il fallait jouer en public, j'étais vraiment trop timide. Je me suis alors tournée vers l'orgue. Je n'avais pas de conviction religieuse, mais face à l'instrument j'ai compris que la musique était ma religion. Après mon baccalauréat, j'ai étudié la musique au conservatoire, mais aussi la musicologie à l'université d'Helsinki, et les beaux-arts le soir. Puis j'ai laissé tomber l'université et les beaux-arts, et je me suis dit qu'il fallait composer, que c'était là ma voie. Le compositeur Paavo Heininen m'a prise comme élève à l'Académie Sibelius. Je manquais toujours d'assurance, mais Heininen m'a fait analyser un grand nombre de partitions. Il était sévère, très dur, et me rappelait constamment qu'on ne fait pas ce métier si on n'est pas prêt à tout donner, à être critique vis-à-vis de soi-même. Après quatre ans de ce régime, j'ai eu envie d'autre chose. Je suis parti pour Fribourg, en Allemagne, afin de travailler avec Brian Ferneyhough et Klaus Huber. Là, j'ai appris qu'il était possible de s'inscrire à l'Ircam afin d'y effectuer un stage. Comme j'avais déjà travaillé dans des studios en Finlande et à Fribourg, je me suis dit que ce stage m'apporterait beaucoup et je suis venue à Paris.

Pourquoi avez-vous fondé le groupe « Korvat auki », qui signifie en finnois « Les oreilles ouvertes » ?

Nous étions quelques jeunes étudiants musiciens, Esa Pekka Salonen, Magnus Lindberg, moi-même et plusieurs autres, frustrés par le fait que notre musique et celle que nous aimions ne trouvait pas leur place en Finlande, où des compositeurs officiels comme Joonas Kokkonen ou Aulis Sallinen étaient prééminents. Ces deux compositeurs ont fait de la très belle musique, mais leurs opéras incarnaient une veine nationaliste alors que nous souhaitions nous ouvrir sur l'Europe. Dans un petit pays comme la Finlande, il était difficile à l'époque de faire rayonner plus d'un grand nom à la fois. Avec « Korvat auki », nous avons organisé des séminaires sur Berg, sur Zimmermann ou Karl Amadeus Hartmann, et nous

avons organisé beaucoup de concerts, même dans les crèches car les bébés ont une grande capacité d'écoute ! Heureusement, pendant les années 70, les choses ont commencé peu à peu à changer en Finlande, le pays et l'éducation ont évolué. On parle souvent du miracle des musiciens finlandais, mais il n'y a pas de miracle : il faut d'abord que le système d'enseignement soit bon, et c'est ce qui s'est passé à cette époque. Aujourd'hui malheureusement, les conditions de l'enseignement s'effondrent là-bas, comme elles s'effondrent un peu partout.

Qu'avez-vous ressenti en arrivant à Paris ?

La Finlande est liée à l'Allemagne culturellement et par les mœurs religieuses, mais à Fribourg la rigidité allemande commençait à me fatiguer. À Paris, j'ai découvert une vie artistique intense, riche en polémiques, où coexistaient des choses très différentes, mais aussi un mode de vie où par exemple on prend le temps de déjeuner, ce qui ne va pas de soi ailleurs. Voir au journal télévisé de 20h le défilé d'un couturier était très exotique pour moi car j'avais mené jusque-là une vie assez ascétique. J'ai mesuré plus tard combien la France était aussi une jungle bureaucratique, j'ai aussi mieux compris ultérieurement le côté humaniste de l'Allemagne. En France, certaines choses ne sont pas dites alors que je viens d'une culture où on parle très directement, ce qui m'a causé un certain nombre de rebuffades ! C'est aussi à Paris que j'ai rencontré mon mari, et même si j'étais inconnue ici, j'ai eu aussi la chance que ma musique soit assez rapidement jouée en Belgique, aux Pays-Bas et en Italie, et je suis restée. C'est quelques années plus tard, sans avoir rien prémédité, que je me suis rendu compte que ma vie était ici, à Paris.

Qui vous a soutenue ?

Plusieurs personnes m'ont aidée. Paul Mefano a permis que j'obtienne ma première commande d'État, qui a abouti à la composition de *Lichtbogen*, Gérard Grisey m'a donné une liste d'organiseurs de concerts avec lesquels prendre contact, et Pascal Dusapin m'a aidée à remplir des formulaires bureaucratiques, quand je ne parlais pas encore bien le français.

Et Henri Dutilleux ?

Vers 1985, au cours d'une conférence qui m'était consacrée, à l'hôtel Bedford, il s'est levé spontanément et a dit des choses très touchantes sur ma musique. Je l'ai revu par la suite, non pas souvent mais régulièrement. Le violoncelliste Anssi Karttunen était devenu proche de lui, et il a fait le lien. Dutilleux était très généreux envers les jeunes compositeurs, il avait le sens de l'humour, il était capable de raconter sans fin des histoires. *Maan*

Varjot, pour orgue et orchestre, qui va être joué au cours du festival Présences, lui est dédié.

Que représentait, au moment de votre arrivée à Paris, la musique française ?

J'ai toujours beaucoup aimé la musique française en général. J'entends par là Couperin, Rameau, Berlioz dont j'adore *Les Nuits d'été*. Parmi les contemporains, des figures comme Mefano, Murail et Grisey ont apporté quelque chose de neuf à la fin des années 70. De Rameau à Grisey en passant par Berlioz, il y a un souci du timbre qui est typique des Français.

Et la langue française ?

Je ne parlais presque pas du tout le français quand je suis arrivée. Je me suis d'abord inscrite à l'Alliance française, mais il y avait là des élèves de tous les pays du monde, y compris ceux qui ne connaissent pas notre l'alphabet, et comme je n'avancerais pas, j'ai dû apprendre par moi-même. J'adore les inflexions de cette langue mais je n'ai jamais perdu mon accent.

Curieusement, des œuvres littéraires françaises ont influencé certaines de vos œuvres instrumentales, tel *Amers* de Saint-John Perse...

Oui, chaque texte a sa musique, de même que chaque langue suggère des musiques différentes. La poésie de Saint-John Perse a un souffle très particulier qui éveille en moi des idées musicales, et c'est ainsi qu'est né *Amers*, mon concerto pour violoncelle. Derrière le style, je regarde la personnalité. Jacques Roubaud, par exemple, a été un auteur très important pour moi. J'ai utilisé ses textes dans *Nuits*, *Adieux*, et j'ai imaginé qu'il pourrait écrire le livret de *L'Amour de loin*. C'est finalement Amin Maalouf qui l'a fait, ainsi que ceux d'*Adriana Mater*, de *La Passion de Simone* et d'*Émilie*. Ce fut une collaboration exaltante et riche, car Amin a une perception très fine de la musique. Cependant, à un moment j'ai senti que, quoique chacun de nos projets ait été différent, ses mots induisaient toujours la musique d'une certaine manière, justement parce que son style est très fort. Après *Émilie*, j'ai compris qu'il fallait que je prenne du champ pour renouveler ma musique. C'est ainsi que mon opéra suivant, *Only The Sounds Remains*, s'appuie sur deux pièces de théâtre Nô japonais adaptés par Ezra Pound. Je l'ai écrit pour l'Opéra d'Amsterdam, où il a été créé en mars 2016 ; il sera repris en 2018 au Palais Garnier. Actuellement, je prépare un nouvel opéra qui devrait être créé en 2020 à Covent Garden, sur un texte en plusieurs langues. Je considère qu'il faut se lancer des défis à soi-même pour se renouveler.

Dans quelle langue rêvez-vous ?

Je ne sais plus – probablement beaucoup en finnois et français.

Peut-on distinguer différentes périodes au fil de votre parcours ?

Je vois tout ce que j'ai fait comme une continuité, à l'image de ma vie. Je n'ai pas le sentiment d'avoir changé de style, même si des nécessités diverses ont abouti à des œuvres différentes. Quand je suis arrivée à l'Ircam, j'étais concentrée sur le timbre et l'harmonie, le rythme comptait moins pour moi. Puis mon intérêt s'est dirigé vers une écriture plus physique, et c'est ainsi que sont nés les premiers concertos tels que *Amers* ou *Graal théâtre*. Le concerto, qui exige plus de dynamisme, m'a amenée vers des structures plus dramatiques. J'utilisais beaucoup l'électronique au début, mais quand j'ai commencé à écrire pour de grandes salles de concert et d'opéra, j'ai dû penser différemment l'apport de la technologie, ne fût-ce qu'en raison des grandes voix des chanteurs. Mais tous mes opéras ont une dimension électronique, y compris le dernier, *Only The Sound Remains*.

Est-ce que cette édition du festival Présences embrasse l'ensemble de votre carrière ?

Oui, il y a par exemple des pièces anciennes que je suis contente de réentendre, comme le concerto pour violon *Graal Théâtre* qui date d'une trentaine d'années et sera joué lors du concert d'ouverture, ou encore *Lichtbogen*. Ces œuvres vont voisiner avec des partitions données en création française comme *Adriana Songs*, *Figura*, *True Fire*, qui a vu le jour grâce à de nombreux commanditaires dont Radio France, *The Tempest Songbook*, le concerto pour harpe *Trans* que va jouer Xavier de Maistre avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France, etc. Les orchestres de Radio France interprètent régulièrement ma musique. Il y a quatre ans, l'Orchestre National a donné la première française de *Circle Map*. Présences me permet aussi de retrouver des interprètes fidèles, dont j'ai souhaité qu'ils soient là : Anssi Karttunen, que j'ai déjà cité, Camilla Hoitenga, les chefs Ernest Martínez-Izquierdo et Clément Mao-Takacs parmi plusieurs autres. Même si ma notation est assez traditionnelle, il faut de l'expérience pour comprendre mon souci de la dynamique, de la respiration, de la couleur, etc.

Prenons une œuvre comme *Orion*, qui sera interprétée par l'Orchestre National. Faut-il y entendre le sentiment de la nature dont vous parliez tout à l'heure ?

Certes, mais cette œuvre est née en réalité de trois sources d'inspiration principales. C'est d'abord une commande de l'Orchestre de Cleveland, où

ma pièce *Du cristal* avait reçu un bon accueil. Il y a un très beau musée à côté de Severance Hall, la salle de concert de Cleveland, et j'y ai vu une œuvre médiévale intitulée *Memento mori*, un double portrait de jeunes mariés derrière lequel se trouvait une autre peinture représentant les mêmes personnages, mais sous forme de squelettes, diptyque qui m'a donné des idées pour le premier mouvement. J'avais pris par ailleurs des notes lors des répétitions de *Du cristal*, et à partir de ces notes j'ai imaginé une phrase jouée par le piccolo que j'ai fait circuler dans *Orion* d'un instrument à l'autre. Enfin, j'ai admiré la constellation d'Orion et la manière dont les sept étoiles principales s'agencent et forment une ceinture, car dans la mythologie grecque Orion est un jeune chasseur qui court dans le ciel et provoque le son du tonnerre. Ainsi m'est venu le troisième mouvement, qui est une page joyeuse. *Orion* a été écrit après *L'Amour de loin*, et je voulais alors explorer les couleurs et la force physique d'un grand orchestre, sans les contraintes que les solistes posent pour l'écriture orchestrale.

Vous avez cité *The Tempest Songbook*: cette œuvre va être donnée en création française, dans sa version intégrale, mais chacune des pièces sera jouée en alternance avec des extraits de la musique de scène écrite par Purcell pour *La Tempête* de Shakespeare...

Oui, et ce sera une version inédite car le *Tempest Songbook*, dont la composition s'étend sur plus de dix ans, est normalement joué comme une suite indépendante. Au départ, il s'agissait d'un projet du chorégraphe Luca Vegetti avec des vidéos de Jean-Baptiste Barrière, auquel le Gotham Chamber Opera a donné le jour au Metropolitan Museum de New York. J'aime beaucoup les instruments baroques, et j'ai arrangé cette musique pour ces instruments il y a quelques années à la demande des Folies françaises. Ils apportent une couleur inattendue à une musique de notre temps, et révèlent dans ce cas de figure tout ce que nous devons aux siècles précédents.

Bach a lui aussi nourri une de vos partitions, *Frises*, qui sera jouée le 11 février...

Il a nourri toute ma vie ! Y a-t-il quelqu'un qu'il n'ait pas nourri ? Pour la plupart des compositeurs, Bach est le musicien le plus important de l'Histoire. Son art du contrepoint et la profondeur de sa musique sont uniques. *Frises* est né d'une idée du violoniste Richard Schmoucler, qui m'a demandé d'écrire une œuvre qu'on puisse jouer après la *Chaconne* de Bach. C'est un défi bien sûr impossible, que j'ai tenté de relever en ajoutant l'électronique au violon solo.

Peut-on dire que vous êtes la marraine de plusieurs compositeurs inscrits à l'affiche du festival ?

Concernant quelques-uns, oui. Juha Koskinen a été mon étudiant il y a vingt ans. J'ai rencontré récemment Nuria Giménez-Comas, Davor Branimir Vincze et Florent Motsch, tous différents, et je continuerai à les suivre avec intérêt. Je ne défends pas l'idée d'une École de composition, mais j'essaie toujours de soutenir les talents, aussi divers qu'ils puissent être, que je rencontre. J'ai été professeur de manière continue seulement une année à l'Académie Sibelius, mais je rencontre régulièrement beaucoup de jeunes musiciens au cours des *masterclasses* que j'anime dans le cadre de mes voyages. Être un jeune compositeur est sûrement plus difficile encore aujourd'hui que par le passé ; se concentrer sur son travail, déjà considérable techniquement, et trouver sa personnalité – tout ce que cette démarche exige est en contradiction avec le mode de vie et la vitesse d'aujourd'hui.

Quel regard portez-vous sur la musique et sur son devenir ?

Je suis inquiète ! On entend de la musique partout, mais il s'agit avant tout de consommation de produits hyper-formatés qu'il s'agit de vendre massivement dans le monde entier. Il faut résister, car la musique même est en danger. Il faut refuser la séduction immédiate de ces produits qui aboutit au vide spirituel, à la fin de toute raison d'être musicale. J'espère que la musique que nous défendons, qui se construit à partir d'une tradition exigeante, et tente de la prolonger et de la renouveler en favorisant l'invention et l'imagination, continuera d'exister. Elle n'a jamais été faite pour les masses ; cependant, en Finlande par exemple, il existe encore un enthousiasme véritable pour la musique contemporaine et les musiciens : tout le monde connaît Esa-Pekka Salonen, et moi-même, dans la rue, je vois souvent s'approcher de moi des gens qui souhaitent discuter de ma musique. Sibelius est devenu avec sa musique le symbole de notre identité nationale et de notre indépendance ; grâce à lui, dans la conscience collective, la musique est quelque chose d'important et de respectable. Mais rien ne dure, je le répète, s'il n'y a pas un enseignement qui exige des enfants autant qu'il leur donne.

Propos recueillis par Christian Wasselin le 26 septembre 2016