

Tempo flûte

Revue de l'association d'histoire de la flûte française



Jean Villéri, composition (1947). Voir page 43

Emily Beynon

Concours : Maxence Larrieu, Theobald Böhm, Carl Nielsen

Une flûte Parmenon avec toutes les cheminées alignées

Quantz et Agricola, une controverse

Compositeurs : Alain Fourchette

Un conseil européen de la flûte

Festivals : Russie, Ukraine, Pays baltes, Biélorussie

Article publié dans *Tempo flûte* n° 21, premier semestre 2020
www.tempoflute.com

ALAIN FOURCHOTTE OU L'EXPRESSIVITÉ DU DISCOURS

Un entretien réalisé par François Veilhan

Après Dominique Lemaître, Alain Louvier et Roger Tessier (voir *Tempo flûte* numéros 13, 18, 19 et 20), le flûtiste François Veilhan se tourne vers une autre figure de la création musicale contemporaine ayant contribué à l'enrichissement du répertoire pour flûte, Alain Fourchette, né à Nice le 19 juin 1943. Une liste des pièces pour flûte du compositeur accompagne l'entretien comme à l'accoutumée. François Veilhan, qui joue en public ces œuvres, prend ensuite la plume pour partager son approche d'interprète.

UNE RECHERCHE CONSTANTE DE L'EXPRESSIVITÉ

François Veilhan : Pourriez-vous nous dresser un aperçu vivant de votre œuvre ?

Alain Fourchette : J'ai une double formation : littéraire (C.A.P.E.S. de Lettres modernes) et musicale. À ce titre, j'ai pu m'entretenir avec René Char et Pierre Boulez sur leur rencontre artistique. À ce sujet, j'ai écrit un Mémoire de Maîtrise. Cependant, pour un compositeur de ma génération, un des problèmes majeurs était d'échapper à l'influence de Boulez sans pour autant me tourner vers le courant spectral. Très vite donc, mon écriture s'est orientée vers un atonalisme libre de toutes contraintes. Si certains procédés de la Seconde École de Vienne sont encore sensibles dans mes premières productions (comme les *Quatre reflets pour clarinette et piano* : 1975), il n'y a qu'une série dodécaphonique dans tout mon catalogue – dans le *Concerto pour piano et orchestre* (1989-1993). Mon but a été très tôt de me libérer de ces procédés au profit d'une recherche constante de l'expressivité du discours. Mon instrument d'origine, la flûte, m'a grandement aidé dans cette quête.

Qu'entendez-vous par expressivité du discours ?

J'entends par là une ligne mélodique – même réduite à quelques cellules qui peuvent en générer d'autres – affirmant nettement un lyrisme.

D'autre part, sur le plan formel, je tiens souvent au découpage en différents mouvements, cela pour diversifier le temps musical.

Quels sont les domaines les plus riches de votre catalogue ?

Le domaine le plus riche de mon catalogue est celui de la musique de chambre et, plus particulièrement, des œuvres pour flûte(s) : deux *Concertos* et une dizaine d'œuvres pour les différentes flûtes de la famille, faisant suite à ma rencontre avec de brillants solistes. J'ai aussi beaucoup écrit pour la clarinette : trois *Concertos*, et de nombreuses pièces dédiées à Michel Lethiec qui les a jouées dans le monde entier – certaines notamment avec mon ami, le pianiste Denis Weber.

Quels sont les territoires les plus secrets ?

Le territoire le plus secret de ma production, non par goût mais par nécessité, est l'opéra : un opéra de chambre a pourtant été créé en 1984 : *Médée*. Mais la voix me préoccupe et me fascine comme le prouvent quelques œuvres : *Vocalise* (1989), *Phonèmes* (1992).

LE COMPOSITEUR EN ACTIVITÉ

Pourriez-vous nous rappeler les fonctions que vous avez exercées dans le monde musical ? Ces responsabilités ont-elles influé votre parcours de créateur ?

De 1977 à 1981, soutenu par les critiques musicaux André Peyrègne de Nice-Matin et Paul Meunier de Télérama, j'ai présenté et dirigé des concerts de musique contemporaine au *Centre artistique de rencontres international* de Nice (quatre-vingt-treize œuvres dont vingt-deux créations mondiales). Cette activité m'a donné une certaine expérience dans l'organisation de concerts.

J'ai été nommé Maître de conférences en musique au Département des arts de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice à la suite de ma thèse de Doctorat d'État portant sur *Les procédés de concentration et de dilatation dans la musique de la Seconde école de Vienne* (1991). J'ai dirigé la section de musique de 1996 à 2001. Ces responsabilités m'ont beaucoup apporté surtout par la préparation de mes cours qui ne portaient d'ailleurs pas que sur les musiques des XX^e et XXI^e siècles, mais aussi, par exemple, sur les origines de la polyphonie, sur Monteverdi, Beethoven, Berlioz. D'autre part, la Section de musique m'avait confié une unité d'enseignement dite de « création ». Les étudiants devaient composer un court morceau exécuté ensuite par leurs camarades devant un mini jury comprenant un collègue et moi-même. Les morceaux étaient critiqués et notés selon la pertinence de leur écriture. Je dois dire que ces exercices m'ont considérablement enrichi ; car suivre l'évolution d'un tel travail demande à la fois beaucoup de rigueur intellectuelle et de connaissance psychologique de l'étudiant. J'ai donc gagné, je crois, non seulement en culture musicale mais aussi, pour mon écriture même, en souplesse.

Votre langage a-t-il évolué, s'est-il transfiguré au cours des années ?

Mon langage musical a certes évolué, tout en essayant de garder toujours une conception avant tout expressive du discours. Je crois que les œuvres des années 2000 sont à la recherche d'un lyrisme plus marqué, sans pour autant verser dans un passéisme que je ne prise guère (cf. mon *Troisième quatuor à cordes* (2009), merveilleusement interprété par mes amis *Les solistes de Cannes*, ou *Fibrilles* pour flûte, violoncelle et percussion (2018), œuvre brillamment créée par Isabelle Demourieux, Jan Szakai et Patrice Cauchon).

Quelles sont les personnalités musicales qui vous ont le plus marqué ?

Les personnalités musicales qui m'ont le plus marqué sont nombreuses. Il y a d'abord mes maîtres : René Callonico pour l'analyse, Mario Vittoria pour la composition. Puis les cours de György Ligeti et de Cristóbal Halffter à Darmstadt, ceux de Franco Donatoni à Sienne m'ont beaucoup appris. Ma rencontre avec Jean-Étienne Marie, fondateur du festival MANCA, fut décisive dans ma carrière. Jean-Étienne Marie fut pour moi plus qu'un initiateur aux techniques électro-acoustiques. C'était un homme très cultivé, généreux, ouvert dans son festival (auquel j'ai collaboré de 1978 à 1983) à toutes les esthétiques marquantes de son époque. André Boucourechliev a aussi compté, qui suivait avec beaucoup de soins attentifs et de conseils amicaux le cours de mon évolution artistique. De même Daniel Charles, mon directeur de thèse, m'a sans cesse encouragé. Mais il faut aussi parler des interprètes avec qui j'ai noué des relations d'amitié et de complicité : le clarinettiste Michel Lethiec au premier chef et maintenant depuis de nombreuses années, le flûtiste François Veilhan. Je dois beaucoup à Philippe Bender qui, à la tête de l'Orchestre régional Cannes-Provence-Côte d'azur, m'a fréquemment commandé et joué des œuvres.

Et les personnalités artistiques qui vous ont le plus marqué ?

Il faut ici évoquer les peintres : Jean Villeri, qui fut un guide spirituel, Marie Sperling, Joseph Jarema, mon grand-oncle Pierre-Jacques Pelletier, Tal Coat, Bram Van Velde, Garache, Danghin, Mohen, Françoise Maunoury, Gilles Du Bouchet etc. ; les photographes aussi : Jean-Marie Rivello, Danièle Androff, Patricia Dietzi-Prin ; les sculpteurs : Bernard Dejonghe, Gérard Eli. Je vis d'ailleurs au milieu de leurs œuvres et cela n'est pas sans influencer sur ma création. Et puis il y a les poètes ; ma double formation littéraire et musicale m'a très tôt rendu particulièrement sensible à la poésie. J'ai la chance d'avoir pour amis les poètes Jean-Louis Maunoury et Raphaël Monticelli avec lesquels je collabore souvent – cf. *Altitude de l'eau* (2011), *Trois mélodies pour mezzo-soprano, clarinette et piano* sur des poèmes de Jean-Louis Maunoury. Avec Raphaël Monticelli, j'ai créé *Sub idem tempus* (2012) où Poésie et Musique étaient unies de manière originale. Le texte, spécialement écrit par le poète, était en effet déclamé sur ma musique pour violon et violoncelle : une façon, en quelque sorte, de retrouver le mélodrame. Enfin comment passer sous silence les huit années durant lesquelles je composais les musiques de scène de la compagnie théâtrale *Les Vaguants* animée par Guillaume Morana ? Ce fut une belle école de formation et une ouverture sur le monde magique du théâtre. D'autre part, j'ai une passion, toujours aussi vivace, pour le cinéma qui enrichit mon imaginaire. Les cinéastes qui ont compté pour moi sont trop nombreux à citer ici, de John Ford à Ozu, entre autres...

Vous avez dédié de nombreuses œuvres à des flûtistes, travaillé avec eux. Avez-vous des souvenirs à propos des uns et des autres que vous voudriez raconter ici ?

Oui, je voudrais évoquer en tout premier lieu Gérard Garcin, un des rares flûtistes (à l'époque où j'ai composé pour lui les *Aphorismes*) à pratiquer tous les instruments de la famille, du piccolo à la flûte octobasse. La personnalité de Gérard Garcin (rencontré aux cours de Darmstadt) est d'autant plus attachante qu'il est aussi un remarquable compositeur. Si son esthétique diffère de la mienne, je n'en apprécie pas moins ses œuvres. Puis comment oublier ma rencontre avec Patrick Gallois – cf. *Opus 40* (1996) – et surtout le regretté Aurèle Nicolet, maître d'une gentillesse et d'un professionnalisme exceptionnels. Il me téléphonait pour me demander telle ou telle nuance, ou encore il me suggéra de pousser plus vers l'aigu les quelques notes finales de mon *Concerto pour flûte et orchestre* (1982). Enfin ma collaboration avec François Veilhan est marquée par des moments inoubliables – cf., par exemple, *Songerie* (2013).

Votre ancrage à Nice depuis votre plus jeune âge est-il un choix ? Cette situation a-t-elle infléchi, enrichi votre parcours ?

Vous touchez là un point sensible. Mon ancrage à Nice est dû non seulement à des causes matérielles, mais aussi familiales. En France, rares sont les compositeurs qui vivent de leur plume. Il me fallait donc enseigner, d'abord la littérature française, puis, en Faculté, la musicologie, pour pouvoir vivre une vie de famille. Pendant vingt ans, mes allées et venues entre Nice et Paris ne gênèrent pas l'essor de ma carrière. Puis l'éloignement, un temps forcé, de la capitale me fait oublier des instances parisiennes (comme Radio-France par exemple). Mais cela n'affecte ni mon esthétique, ni ma productivité. Tant que j'aurai des interprètes fidèles, attachés à ma musique, je continuerai de composer. Et puis j'aime tant me promener au bord de la Méditerranée et dans les forêts de l'arrière-pays niçois !

Souhaitez-vous citer un événement qui vous a marqué, près de votre œuvre ?

Je citerai l'interprétation par Michel Lethiec et l'Orchestre philharmonique de Radio-France dirigé par Jacques Mercier de mon *Premier concerto pour clarinette et orchestre* (1984). Ce concert m'a profondément touché par l'excellence du rendu sonore qui correspondait tout à fait à ce que j'avais entendu intérieurement.

Entretien réalisé par François Veilhan © 2019

Article publié dans **Tempo flûte n° 21, premier semestre 2020**
www.tempoflute.com

MON APPROCHE DE L'ŒUVRE POUR FLÛTE D'ALAIN FOURCHOTTE

par François Veilhan

En 2010, je donnais à Nice un récital de flûte seule, programmé par l'Académie Ars Antonina et sa présidente, Jacqueline Ollier. Alain Fourchotte était dans la salle ; il est venu me voir à la fin. Ses paroles dénotaient une profonde attention à ce que j'avais fait.

Quelques jours après je recevais la partition des six *Aphorismes* pour flûte(s) seule(s). Cette suite de pièces et la musique d'Alain Fourchotte sont restées, depuis, proches de moi, préservées, fraîches, violentes – inaltérées.

Le titre, *Aphorismes*, évoque la présence de six textes, six phrases cristallisant la pensée. Impossible de savoir précisément quelles formules littéraires ont inspiré ces pages musicales – à nous d'imaginer, de chercher. Pour l'un des multiples projets réalisés ensemble, croisant musique, peinture et poésie, Alain Fourchotte a proposé de leur associer de courts poèmes de Jean-Louis Maunoury, pour un autre des extraits des *Matinaux* de René Char. Mais il s'oppose à ce qu'à chaque mouvement corresponde un texte, il veut faire entendre les six épisodes d'une seule coulée.

La première pièce nous plonge dans un monde sonore où vont s'exprimer, me semble-t-il, révolte, renaissance, invocation ; elle énonce des phrases amples, étirées, engendrées par des motifs sou-ples, et parsemées d'exclamations brèves et incisives. La deuxième pièce semble sombrer dans une certaine immobilité où subsiste la mémoire d'un brutal effondrement, et d'où vont émerger peu à peu des « corps » mélodiques lents et douloureux. Les troisième et quatrième pièces, rapides, virtuoses, entraînent des motifs jaillissants, resserrés – profils éphémères – dans un sillage altier où de longues notes dessinent des arches successives. La cinquième pièce grave des lignes autour d'accents qui dépouillent le discours de tout artifice, et laissent l'impression d'une interrogation au bord d'un gouffre. La sixième pièce renouvelle l'activité débridée des troisième et quatrième mouvements, mais aussi épouse des paysages plus vastes et réguliers – on s'en aperçoit peu à peu.

Requérant un jeu, un son entièrement au service de l'impact des événements et de la pureté des lignes tendues comme des cordes, la partition est émaillée de quelques modes de jeu révélant une violence dramatique sourde, libre, parée d'éclairages variables, entre torpeur, angoisse criée et brusques éclats lumineux.

Il a été passionnant pour moi, au cours des années, d'interpréter les *Aphorismes* dans diverses perspectives. Par exemple à côté d'Edgar Varèse, Claude Debussy et Jean-Sébastien Bach. Ou de les interroger à travers les paroles de poètes, ou encore de les associer à des tableaux du peintre Jean Villeri, ami du compositeur ayant laissé une vive empreinte sur sa pensée. L'ensemble s'est toujours prêté à ces jeux, et à chaque fois leur apportait du sens, et de l'émotion.

Tout autre a été l'expérience d'*Epitomé*, autre solo pour flûte (flûte en *ut* ou flûte en *sol*), en un mouvement, que j'ai créé à Paris en 2013 et re-donné de nombreuses fois. *Epitomé* signifie en grec « résumé ». L'écriture semble renoncer aux gestes ornementaux qui singularisent nombre de pièces pour flûte seule, renoncer aux adjonctions de modes de jeux, aux nuances de surface et de profondeur, pour graver dans l'espace, au fil des attaques ponctuées par des percussions de clés, un sillon sonore presque ininterrompu. Les silences voient se poursuivre un déroulé linéaire, heurté çà et là, fendu en multiphoniques, ou en battements. Il se relance, se prolonge et ira lentement s'éteindre sur un *do* grave ad libitum. La pièce est nue. Elle nous relie aux tracés minéraux des paysages grecs, elle traduit l'émotion qui nous saisit quand une forme se réduit devant nos yeux à ses contours, quand se creuse l'horizon du soir, et s'écrivent les confins des territoires humains.

La préparation de cette pièce exige de moi un travail différent de celui que j'effectue habituellement. J'essaie à la fois de déceler les points de tension dans les lignes (et les faire agir avec le timbre, le vibrato, l'intensité), et en même temps de me laisser aller, sans conscience, à la contemplation de ce

paysage désertique, me laisser absorber par lui. Je dois être préparé, disponible et souple avec le son et le souffle, et laisser s'improviser mon interprétation au gré d'infimes nuances parcourant la matière.

Entre-temps, nous avons créé (2012) avec l'ensemble Campsis, dans le décor coloré et post-baroque de la *Holly Trinity Church* de Nice, le quatuor de flûtes **For Four**. À côté du magnifique *Herbier I* d'Alain Louvier, de Mozart, Beethoven et Bozza, la pièce, en quatre mouvements, rayonnait, animée, jubilatoire, versatile, parfois sauvage. *For Four* prend toujours ses appuis sur une pulsation plus ou moins perceptible, qui insuffle aux multiples motifs sculptés leurs énergies communicantes.

En 2014, je travaillais sur un projet musical dédié à la peinture d'Henri Matisse, projet qui allait se concrétiser une première fois au Musée Bonnard à Cannes, puis, sous une forme différente être programmé aux Nuits de la fondation Maeght à Saint-Paul de Vence (2015). Ayant compris la fascination éclairée d'Alain Fourchotte pour la peinture, je lui demandai s'il serait inspiré pour « parler » de la peinture de Matisse en musique, avec une flûte seule. Il écrivit **Songerie**. Le titre provient de la réflexion que développe Louis Aragon dans *Henri Matisse, roman*.

Décrypter les jeux d'allusions, de citations, de transposition qu'il y a dans *Songerie* n'est pas l'objet de ces quelques lignes écrites à l'intention de flûtistes et amateurs curieux de la richesse de notre répertoire. Je dirais qu'il m'apparaît qu'Alain Fourchotte s'est absorbé dans les courbes du dessin *matissien*, liées à la vérité intérieure d'une vision, et ayant le pouvoir d'irradier le blanc de la page de leur propre lumière. En effet, le trait, selon Matisse, peut créer des espaces de lumière (ceci nous amène, nous musiciens, à considérer le dessin mélodique avec les halos harmoniques qu'il engendre).

Chez Matisse, la perception d'une résonance d'un objet à l'autre habite le tableau. Dans *Songerie*, un processus de variations libres participe à l'élaboration des éléments qui façonnent les espaces sonores. Le découpage en trois mouvements *Lent - Vif - Lent* s'affirme presque comme un symbole religieux quand on s'aperçoit que le mouvement central, tel un porche d'église, se divise également en trois parties A-B-A, B abritant des chants d'oiseaux stylisés. La création a eu lieu au Musée Bonnard, à côté de nus de Matisse et de Bonnard.

À la Fondation Maeght, dans la très belle acoustique de la cour centrale surplombant les collines bleutées qui descendent vers la mer, le concert-spectacle intégrait la projection d'œuvres de Matisse présentées par la vidéaste Dominique Aru, et des textes lus par la comédienne Raphaëlle Gitlis (œuvres de J.-S. Bach, Debussy, Koechlin, Dominique Lemaître, Arnaud Petit, Alain Fourchotte, textes de Matisse, Mallarmé, Michel Passelergue...). J'ai interprété *Songerie* à nouveau en 2019, au Musée d'Art contemporain du Château de Carros, devant certaines œuvres de Jean Villéri des années cinquante, œuvres pour lesquelles le mouvement d'une seule ligne semble délimiter des surfaces colorées. La pièce est ample, elle installe progressivement une atmosphère de contemplation lumineuse où les courbes mélodiques s'infléchissent avec force dans l'instant, et s'appellent les unes les autres par un jeu de miroirs brisés.

Opus 40, pour flûte et piano, offre à l'interprète des paysages vastes, inédits, perçus dans une atmosphère crue, colorée, acide parfois, évoquant certaines œuvres picturales où la profondeur est découpée frontalement. L'espace sonore du piano, tel un océan heurté, réverbère ou absorbe ses brusques émergences – écume, récifs – dans de longues résonances. Celui de la flûte, dans ses rencontres avec le piano, semble rester distinct, presque autonome ; il vibre de ses proférations violentes, renouvelées, même quand l'incantation s'installe. Tout ici se soumet, s'ordonne à la savante distribution des valeurs longues : elles aplanissent la perspective sonore, étirent, déforment, sculptent avec l'écho et les bains harmoniques du piano. Les traitements du son exacerbent les lignes. Finalement, celles-ci s'organisent naturellement, je trouve, rappelant les lianes d'encre, les gestes d'un tableau de Hans Hartung.

La forme ne s'articule pas à un matériau thématique, mais à une suite d'épisodes en fondu-enchaîné jouant soit de la distance entre la flûte et le piano, soit de leur union, voire de leur fusion enflammée.

A : Ouverture. Exclamations réparties entre les deux instruments. **B** : Chant de la flûte. Celui-ci va s'effacer peu à peu dans des souffles, des percussions de clés, et des glissandi dans les cordes du piano. **C** : Fusion des deux instruments. Mouvements ascendants. **D** : Cadence de piano. Cadence de flûte. Cadence de piano. **E** : Chant de la flûte. **F** : Final, fusion des deux instruments, profération, transe.

Récemment, j'ai découvert *Souffles* que m'a donné Alain Fourchette pour mon récital *Flûte et images sonores*. La bande son, à laquelle s'associe la flûte en direct, ouvre d'emblée, avec ses souffles humains, un moment de théâtre. Est-on chez Dante, ou dans le flottement des corps du Greco ? La flûte me paraît représenter Orphée pénétrant l'enfer pour ramener Eurydice ; la flûte s'identifie aux âmes croisées, ou s'envole pour s'approcher, ou fuir, ou suspendre sa plainte antique aux pas d'un cyclope électronique.

Un projet d'enregistrement discographique de ce répertoire singulier est en cours.

François Veilhan,
Boulogne-Billancourt, le 28 novembre 2019