

Les sept quatuors à cordes de Jacques Lenot

Le ciel retrouvé

Entretien avec le compositeur

Les enfants sont célestes parce qu'ils sont toujours comme dans une sorte de ciel. Quand ils grandissent, le ciel se dérobe à eux. Ils se retrouvent alors comme s'ils étaient tombés de l'enfance pour atterrir dans la condition sèche, fastidieuse et calculatrice des adultes et dans leurs idées utilitaires et extrêmement convenables.

Robert Walser – *La promenade* – 1917

Le petit garçon de huit ans qui désirait de toute son âme devenir compositeur s'exprime en **Jacques Lenot** avec la même fougue qu'il y a soixante ans. À ceci près que 350 pièces les séparent ! Cet itinéraire vertigineux innerve sa musique d'une rigueur brûlante. Jacques Lenot écrit à fleur de peau, dans l'urgence et l'émotion, sans céder un seul pouce à l'approximation. Il conjugue la maîtrise implacable et l'émerveillement avec le naturel des enfants dont parle l'écrivain **Robert Walser** dans *La promenade*. Leur sourire est grave, leur gravité légère. Dans cet état de conscience, l'étrangeté de l'existence peut se révéler signifiante pour l'adulte qui croit encore en la magie des contes. Que Jacques Lenot redécouvre l'énigmatique fabuliste qu'était Robert Walser au moment où il peut enregistrer ses six quatuors et en écrire un septième, est l'un de ces hasards heureux qui n'en sont pas et illuminent le parcours d'une vie entière. La musique de Jacques Lenot vrille inlassablement le cœur des choses avec frénésie et précision ; ses confidences révèlent un conteur attentif au monde qui l'entoure, minutieusement sincère. Ses œuvres retrouvent à l'infini le ciel des enfants, bâtissant des cathédrales de notes émouvantes. Tout est lié par l'imprévisible et la grâce dans ce flux vital de musique, de lectures et de rencontres saisissantes.

Jacques Lenot, comment avez-vous choisi le Quatuor Tana pour l'enregistrement de cette intégrale ?

*C'est une suite d'enchaînements heureux. En 2008, **Joël Rousseau**, président du groupe NGE, a produit l'enregistrement de Chiaroscuro, où se retrouvent plusieurs de mes œuvres pour orchestre et piano, avec ce fabuleux pianiste qu'est **Winston Choi**, l'altiste **Laurent Camatte** et l'ensemble **Multilatérale**, sous la direction de **Jean Deroyer** [CD Intrada, 2012, INTRA052]. En octobre 2012, ce même mécène fidèle et passionné m'a commandé une nouvelle œuvre dont il me laissait l'entière liberté. J'ai imaginé une pièce pour douze solistes de haut niveau autour de **Yusuke Ishii**, jeune virtuose finaliste du Concours d'Orléans lorsque*

*j'y étais président, et qui jouait mes pièces avec une habileté fougueuse et renversante. A la fin de la première répétition, j'ai timidement abordé deux violonistes que je n'avais encore jamais vus et qui me ravissaient. Un jeune homme enflammé et précis et une petite Japonaise qui jouait d'un air enchanté, calme et lumineux. Lorsqu'ils se sont présentés comme **Antoine Maisonhaute** et **Chikako Hosoda**, violonistes du **Quatuor Tana**, je n'ai pas caché mon enthousiasme : depuis le temps que **Yann Robin**, **Raphaël Cendo** et **Franck Bedrossian** me parlaient de ce quatuor ! J'ai été saisi d'une urgence fulgurante. Le lendemain, j'écrivais à chaud à Antoine Maisonhaute : « Accepteriez-vous d'enregistrer mes six quatuors ? » Joël Rousseau était partant pour en financer l'enregistrement. Aussitôt, je rencontrais les quatre musiciens à Bruxelles. C'était il y a plus d'un an. Et voilà !*

En remerciement pour leur engagement sincère, j'ai décidé de leur écrire sur le champ un septième quatuor. L'emballage chez moi est toujours générateur de musique.

Pourquoi avoir choisi de vous inspirer de la correspondance de l'écrivain suisse Robert Walser (1878-1956) ?

*Dans les trente-sept minutes de train qui me ramenaient de Bruxelles vers Lille, quelque chose en moi s'est mis en route. Nous étions en octobre. Peu avant Noël, je suis tombé en librairie sur les Lettres de 1897 à 1949 de Robert Walser (Éditions ZOE – 2012). Je les ai lues comme un fou, dans une sorte de transe, mû par un sentiment étrange de passion et de désespoir. Elles traduisent une solitude effroyable. Une fois interné à l'asile d'Herisau, dans le canton de Bienne (un pays que je connais bien puisque ma grand-mère paternelle y est née), abandonné par sa famille qui ne veut pas payer sa pension, il continue à écrire des lettres chaque jour pendant vingt-six ans sans se plaindre de sa condition ; il ne se raconte pas, on le croit presque heureux. Cet homme est stupéfiant, inquiétant, terrible. Fascinant ! Je ne sais pas quoi penser : était-il autiste, schizophrène ? Chaque objet, chaque geste, chaque parole de sa correspondance est l'indice de quelque chose qu'il ne dit pas. Quand il écrit à son amie **Frieda Mermet**, il lui confie tout et rien. Il ne parle que de lui et pourtant sa pudeur est extrême. A force de se répéter, les mêmes indices constituent un ensemble de signes qui permettent d'oser appréhender ce que Walser tait avec sa déconcertante et immuable simplicité.*

Une fois la lecture de ce livre brûlant achevée, je me suis réveillé et j'ai immédiatement commencé l'écriture du septième quatuor à cordes. Pourquoi ? Comment ? Je ne parviens pas à l'expliquer : je peux rester des jours entiers dans mon canapé à regarder le ciel sans rien faire. Apparemment, je ne fais rien, mais je pense que je fabrique de la musique. Dans mon crâne, il y a toujours eu de la musique, depuis ma plus petite enfance. Elle est là et puis un jour, c'est le déclic, elle sort, ça s'écrit !

Était-ce la première fois que vous lisiez Robert Walser ?

*L'institut Benjamenta m'était tombé sur le pied au début des années 80, sous la vive impulsion d'un ami. Ce roman m'avait brûlé les doigts. Comme **Kafka** et **Proust** et tout ce qui me touche de très près, je l'avais laissé de côté pour me donner du temps et de l'énergie avant d'y revenir. Mais Walser m'échappe encore. Dans Les enfants Tanner, il évoque un*

monde irréel et merveilleux, quasiment parfait, en totale étrangeté avec sa propre nature. Il y a un rideau opaque entre ce qu'il aime et ce qu'il est, ce qu'il décrit et ce qu'il vit.

En exergue de la partition du Septième quatuor, vous citez cette lettre de Walser à son médecin, Carl Seelig : « Il est absurde et grossier, me sachant dans un hospice, de me demander de continuer à écrire des livres. La seule terre sur laquelle le poète peut créer est celle de la liberté. »

On perçoit à la fois l'acceptation d'un état qui lui semble naturel et le renoncement à la liberté. Est-il déterministe ? Il est là, c'est tout, et il s'efface de la carte. Je me suis surtout attaché aux lettres qu'il adresse à Seelig, ce médecin devenu son légataire et ayant-droit, pour lequel il avait une déférence absolue. Seelig le photographiait en promenade... Leur relation demeure mystérieuse. Un voile de fumée nous sépare de Walser, et une certaine magie émane de ses écrits. Je peux la ressentir moi aussi lorsque je compose dans l'absolue nécessité, et sans aucune retouche.

*J'écris avec frénésie, dans le feu et l'urgence. Je peux commencer cinq œuvres différentes la même journée sans savoir quand je les finirais. Jusqu'à ce que je me fasse opérer de la cataracte à chaque œil, je traçais mes portées. Depuis, j'ai appris à me servir d'un logiciel d'écriture. **Sylvano Bussotti** m'avait montré comment écrire sur un calque transparent, le lucide. On trace les portées au verso et on compose au recto afin que la moindre erreur à l'encre de Chine puisse être grattée avec une lame à rasoir sans effacer les portées. Le papier industriel que l'on se procure ici est bien moins efficace que celui des artisans italiens ; l'encre s'y infiltre comme un lavis. J'étais tellement obsédé par l'angoisse de devoir gratter une erreur que j'ai appris à écrire d'un seul jet, sans repentir. Je conserve dans de précieux coffres des milliers de pages de deux, trois, cinq ou douze mesures manuscrites et d'autres vierges, aux tracés prêts à l'emploi. Quand je ne composais pas, je passais des journées entières à tracer des portées, par prévoyance. Cette fatalité heureuse est un trait de caractère qui me rapproche de Walser.*

Pourquoi avoir choisi de composer autour de ses 42 dernières lettres ?

Je ne sais pas. C'est inexplicable et étonnant. Cet ouvrage contient 263 lettres, et la 221 évoque les vertiges que ressent Walser depuis une dizaine d'années. Mais le montage en 42 mouvements d'une minute chacun correspond à un problème tout simple de probabilités et non aux lettres elles-mêmes. J'ai imaginé pour quatre musiciens toutes les configurations musicales possibles : solo, duo, trio et quatuor. Il y en a 42. J'ai donc pensé aux 42 dernières lettres. Ces 42 moments sont indépendants les uns des autres et se superposent parfois afin de créer un système de souvenirs. Ainsi on réentend un solo, auquel s'ajoute un deuxième solo différent, puis un troisième ; les deux premiers disparaissent au profit du troisième rejoint par un quatrième. J'ai conçu une architecture de 42 étages avec des fenêtres pas toujours identiques, équilibrée mais sans filet !

Un vertige, en quelque sorte ?

Peut-être, mais il ne s'agit pas d'un labyrinthe. Cela ressemble plutôt à un jeu de cubes. C'est la prolifération d'un seul matériau que l'on peut décomposer en deux mouvements pour ne pas assommer les auditeurs. Je me suis assez vite aperçu que je dessinais une ligne unique en

commençant par écrire les soli de chaque instrument, qui se rencontrent comme par inadvertance. Leur réunion est très étrange : c'est un tout dont on avait entendu des fragments qui se coagulent et repartent. Je l'ai écrit dans un sentiment d'extrême limpidité et pourtant... il est très difficile. Le Quatuor Tana l'a répété avec une rage et une minutie extraordinaires. En évoquant cela, il est vrai que la minutie caractérise profondément Robert Walser : on connaît ses microgrammes qu'il nommait son « territoire du crayon », des notes et brouillons minuscules de caractère varié sur toutes sortes de support, des feuilles de calendrier aux marges des journaux... J'ai conçu pour ce Septième quatuor un monde de détails, d'éléments microscopiques de l'ordre du « grain de la voix », selon l'expression de **Roland Barthes**. Ils sont dissemblables et forment une unité. **Maxime Desert**, l'altiste du Quatuor Tana, m'a dit à ce propos : « Jacques, tu as écrit quarante-deux fois la façon de mourir. » C'est vrai... sauf que je n'y ai pas pensé une seconde. Je ne connais de la mort de Robert Walser que cette photographie de ses derniers instants, quand on l'a retrouvé à plat ventre dans la neige. Et jamais, jusqu'à sa dernière lettre, il n'évoque la mort.

Peut-être s'agit-il d'un sujet qui vous est plus personnel ?

La mort me hante depuis peu, en vieillissant. Je venais d'être très gravement malade lorsque j'ai écrit ce Septième quatuor ; je me sentais mieux, merveilleusement convalescent, tout à fait clairvoyant au terme de traitements abrutissants. Comme Walser, je ne cite pas la mort, mais je suis en sa compagnie.

Vous donnez l'impression de lancer, à travers le Septième quatuor, un dialogue avec Walser autour de cette ombre que vous ne nommez ni l'un ni l'autre, dans ce que l'écrivain appelait son « constant tête-à-tête avec moi-même ».

Connaissez-vous l'autoportrait au miroir du peintre belge **Léon Spilliaert** ? En m'éveillant à l'hôpital après une anesthésie, relié à des câbles et des tuyaux, j'ai pensé à lui. Je me sentais dans le même état : « Est-ce que c'était ça, la mort ? » Une nuit, j'ai rêvé que j'arrosais les papyrus sur les bords du Nil... Je suis passionné d'Égypte ancienne. Mais en sortant de l'hôpital, je suis tombé à l'Ircam, dans le bureau de **Franck Madlener**, sur un poème de **Robert Musil** traduit par **Philippe Jaccottet** : Isis et Osiris. Ce qui a immédiatement motivé l'écriture d'une nouvelle pièce pour sept instruments à vent et électronique.

Il n'y a donc pas de coïncidence dans votre processus créatif, mais un enchaînement mystérieusement logique ?

J'ai de temps en temps une certitude inébranlable pour une multitude de doutes permanents dont je ne parle pas, ou très peu et excessivement rarement. Je suis un solitaire et, plutôt que de me confier, j'aime crypter les choses, bâtir des secrets. Avant de composer, je dessine ce grand carré de 24 de côté, que je remplis comme un sudoku avec les douze notes de la gamme, différemment réparties à chaque fois. Chaque note et chaque accord sont différents. Cet échafaudage est le brouillon de ma partition et recèle une infinité de possibles qu'on peut lire en tous sens, à l'endroit comme à l'envers. C'est mon « territoire du crayon ». J'en use avec une virtuosité inexplicable. Enfant, je bâtissais des châteaux de sable aux tours et méandres fantastiques ; plus tard, j'ai dessiné des cathédrales à l'encre de Chine ; aujourd'hui, j'imagine ces cases architecturales.

Une intuition vive, liée à une émotion forte, s'accompagnerait donc inéluctablement d'un méticuleux travail de mise en place. Est-ce une façon de cadrer votre parcours de sériel pour vous y mouvoir librement ?

*Le sérialisme est ma prison, mais je suis un incarcéré volontaire. Mes cases sont ma cage et j'y suis enfermé depuis 1975. Jusqu'à cette date, j'utilisais des séries isolées que j'essayais tant bien que mal de transposer sans hiérarchie. Cependant, fils et petit-fils d'horloger, j'ai toujours été fasciné par la méthode de travail de mon père et mon grand-père. Je restais des heures à les observer sans comprendre : ils opéraient des montres avec de minuscules outils, penchés sur un établi creux, une loupe sur l'œil. La méticulosité de leurs mouvements, l'équilibre et la permutation des choses, les déplacements infinitésimaux m'ont profondément marqué. La logique sérielle en fait intimement partie. J'ai tenté le modal, comme beaucoup dans les années 70-80 ; puis j'ai voulu tout casser. Mais où me situais-je, moi, dans cette destruction ? Je ne suis ni **Stockhausen** ni **Zimmermann** ni **Ligeti** ni **Kagel**, avec lesquels j'ai eu la chance de travailler et que j'admire intensément. Mais voilà, je suis né en 1945, à la mort du sérialisme et je m'y meus toujours avec l'impossibilité de faire autrement.*

La plupart des compositeurs qui ont abandonné le sérialisme prétendent souvent l'avoir fait parce qu'il ne permettait pas l'émotion.

*C'est ce qu'on écrit dans les livres d'histoire ! Or, vous et moi ne parlons que d'affect, à fleur de peau. Hélas ! Si seulement j'avais été un pur sériel glacé !... Le Quatuor Tana a compris, tout comme les pianistes Winston Choi et Yusuke Ishii, que ma musique n'était pas ce dont elle avait l'air. Et chacun d'entre ces musiciens possède la volonté infernale de la rendre telle qu'il l'a ressentie et comprise. Il y a dans ce que j'écris une nuance et une intention par note. Mais je suis beaucoup moins compliqué que **Ferneyhough**, par exemple. Plus simplement, je pense que pour jouer ma musique, il faut en avoir envie.*

Cette prise de position atypique ne vous coupe-t-elle pas des mouvements et des modes qui dessinent le paysage musical contemporain ?

Lorsque j'ai eu six ans, ma mère m'a envoyé chez une vieille dame professeur de piano, extrêmement stricte ; elle enseignait à la badine et refusait que j'ouvre des partitions dont elle ne me trouvait pas encore digne. Pas question que je jette ne serait-ce qu'un œil à Microcosmos ! J'étais certain d'être un musicien entouré de personnes qui ne l'étaient pas et refusaient que je le sois. Ma mère m'a donc fait suivre des cours chez une répétitrice trop gentille pour m'astreindre aux gammes (elle a fait de moi un pianiste raté), mais qui me laissait déchiffrer toutes les partitions que je désirais, comme un fou, avec une incroyable gourmandise. J'avais huit ans et je savais que je voulais devenir compositeur. Toutefois, la suite de l'histoire a été coriace : je n'ai jamais pu ni voulu entrer dans aucune structure officielle. Le dirigisme m'est épouvantable : ce n'est pas de la musique et je ne peux pas m'y plier.

*En 1966, **Olivier Messiaen** a imposé à l'**Orchestre National de France** mon œuvre pour grand orchestre, Diaphanéïs, qui a fait sensation lors du Festival de Royan. A l'issue du concert, Messiaen m'a signifié qu'il m'attendait dans sa classe à la rentrée. Ce que j'ai décliné tout*

aussi nettement. Il ne m'a plus jamais adressé la parole. Selon mon ami musicologue et journaliste **Jean-Pierre Derrien** (nous nous connaissons depuis nos 18 ans), j'avais signé mon acte fondateur sur ce non catégorique. Le problème, c'est que je ne l'avais pas prémédité. C'était le même non, viscéral, que celui de mon enfance face à mon professeur de piano, et le même encore que je répétais en 1980 à **Pierre Boulez** qui m'invitait impérieusement à l'Ircam.

Certes, je me suis donc longtemps coupé de nombreuses connexions professionnelles, par prétention a-t-on dit, maladresse farouche certainement, et mené par ce refus obstiné d'entrer dans une chapelle, un empire ou une puissance, aussi fascinants soient-ils. Cette histoire a peut-être une cohérence qui me dépasse : une sorte de suite nécessaire, des oubliettes de la musique vers sa redécouverte.

Ce qui est miraculeux aujourd'hui, c'est que grâce au Quatuor Tana, pour la première fois les mêmes interprètes joueront l'œuvre entier pour quatuor à cordes d'un seul compositeur, sur seize ans d'écriture, avec les mêmes instruments, la même technique, le même langage !

Revenons donc à votre tout premier quatuor à cordes, écrit en 1998.

C'est le premier qui soit officiel. Mais le vrai premier date de 1976 sur une commande du Festival de Royan. Dans ma timidité, je l'avais simplement nommé Sette Frammenti (je vivais en Italie). Une suite de crachotis post-sériels frénétiques infernaux et un vrai flop ! Cependant, j'ai toujours eu envie de les reprendre ; il y avait de l'idée dans le travail inhabituel des cordes. En 1997, la pianiste française **Dominique My** qui venait de décrocher un contrat pour son ensemble instrumental au Musée Guggenheim à New York, m'a passé commande d'un quatuor à cordes. Je me suis souvenu des Sept fragments et les ai transformés en deux ou trois mouvement enchaînés... qui ont consterné les musiciens. Je n'avais pas pensé aux tournes : j'étais calligraphe et copiste pour de grands éditeurs et je venais d'écrire un deuxième mouvement torrentiel ! Je pensais à l'extraordinaire Suite lyrique de **Berg** où un mouvement perpétue une sorte de mécanique démoniaque, sauf que Berg avait aménagé des creux pour qu'on puisse tourner les pages. A l'époque, j'étais un accumulateur ; il m'a fallu apprendre à enlever certaines choses, doser, tourner la page, ajouter... J'y suis arrivé mais à force de pages bis. Le quatuor était dans un état de nerfs, de rage et de détestation indicible. La violoncelliste, que j'étais aux anges d'écouter toujours dans l'aigu, n'avait plus de doigts. Comment expliquer à quel point et pourquoi ce transfert d'un registre à l'autre me fascine ? Malgré tout, après un petit succès américain, une reprise et un enregistrement en direct à Arras par France-Musique, mon premier quatuor n'a jamais été rejoué.

En 2001, vous écrivez pourtant votre deuxième quatuor.

C'est un enchaînement incroyable de circonstances. J'étais chez moi, en train d'écrire un concerto pour piano quand, à la mi-septembre, le téléphone a sonné. Un collègue compositeur de Barcelone me conseille d'allumer la télévision. Les tours jumelles de New York s'effondrent sur toutes les chaînes. Onze septembre. Cet ami et moi avons été pris en photo lors de notre séjour au Musée Guggenheim. Consterné, j'abandonne dans la minute même le concerto pour piano presque achevé et compose un quatuor à cordes pendant que les tours

tombent sur les chaînes de télévision, trois semaines durant, sans discontinuer. Le premier mouvement s'appelle « Retenu », le deuxième « Furtif », le troisième « Voilé ». J'ai écrit dans un climat d'apocalypse, persuadé que la troisième guerre mondiale venait de commencer. Les aéroports étaient interdits, les gens étaient bloqués dans une sorte de paranoïa et de délire sécuritaire.

Le label Intrada m'a proposé un CD de musique de chambre et nous avons enregistré avec le **Quatuor Rosamonde** à l'Ircam. Cette pièce ardue est superbe, même si personne ne s'y est plus intéressé ensuite.

Deux ans plus tard, en 2003, vous écrivez le Quatuor n°3.

C'est **Jean-Pierre Derrien** qui, ayant adoré le deuxième, m'a commandé le troisième pour l'association de musique de chambre qu'il venait de créer à Colmar avec **Marc Coppey**. Nous avons fait appel au **Quatuor Prometheo**, jeune lauréat du Concours d'Evian. Là encore, c'est une histoire extraordinaire. Du jour où je reçois une commande, désespéré, je suis incapable de relier un do à un ré, ne sachant plus comment je m'appelle. Heureusement, les connexions se font mystérieusement. Je vais donc au cinéma voir un documentaire de **Vincent Dieutre** sur l'idée du Voyage d'hiver, œuvre que je déteste entre toutes. Parlez-moi du Roi des Aulnes, du Schwanengesang, de la Belle Meunière, mais pas du Voyage d'hiver ! Dans ce film qui raconte l'errance d'un homme à la recherche d'un autre à travers la Poméranie orientale et la Silésie, régnait une atmosphère prenante, particulière et pathétique. Le lendemain, un très bel article du Monde m'a éclairé sur ce qui m'avait échappé ; je notais cette pensée au passage : « donner corps à la beauté mélancolique de la disparition ». De quelle disparition s'agit-il ? Je n'en sais rien. J'ai découpé cette phrase et l'ai emportée avec moi dans le Gers chez l'une de mes meilleures amies. Elle m'a hébergé quinze jours exquis près de son feu de bois : elle préparait des compotes et cuisait des châtaignes tandis que j'écrivais mon troisième quatuor qui n'en est pas un. « Donner corps à la beauté mélancolique de la disparition » est un seul mouvement de petits morceaux juxtaposés qui ne sont jamais dans le même tempo. Les Prometheo se sont arraché la tête pour le jouer, jusqu'à ce que je leur dise que ces tout petits fragments, ces cellules minuscules, ni minimalistes ni répétitives, étaient des métastases. Ils ont compris. Il n'y a aucune trace de cela, aucun enregistrement même si nous l'avons repris pour mes 60 ans à Avignon devant un tableau de Carpaccio, à Florence et à Pise.

Le Quatuor n°4, écrit en 2004, est dédié à Françoise Thinat, créatrice et directrice du concours de piano d'Orléans. Pourquoi ?

C'est elle qui m'a fait connaître **Winston Choi**, ce génie. Joël Rousseau a financé l'intégrale de ma musique pour piano avec lui. Je voulais remercier Françoise et, comme elle est professeur de piano, j'ai décidé de lui offrir un quatuor à cordes. Elle le trouvait merveilleux et brûlait de l'entendre. C'est le **Quatuor Arditti** qui l'a créé. France Musique l'a enregistré. Je l'ai réécouté, tout aussi catastrophé qu'à la création : rien n'est en place. Le violon est toujours un peu au-dessus pour être brillant. Quelqu'un m'a appelé pour me dire : « Je ne savais pas que vous étiez un élève de **Shostakovich** » ! Joué comme ça, effectivement, ça y ressemblait. Sauf que, si je trouve les quinze quatuors de Shostakovich sublimes et que je suis fou du

dernier... on ne joue pas du **Lenot** à la russe, avec le portando par dessous. Heureusement...
Françoise Thinat n'a pas pu venir au concert.

Cette histoire promptement expédiée, qu'en est-il du Quatuor n°5, en 2005 ?

Il est lié au troisième. Lors de sa création, l'Orchestre d'Avignon avait joué ma pièce pour neuf instruments d'après un tableau de la Renaissance, dédié à l'un de mes amis qui venait de mourir. Le premier violon, **Cordelia Palm**, venait de constituer un quatuor féminin ; ses trois amies étant plutôt amateurs, elle souhaitait me commander un quatuor avec la partie du premier violon dominante. J'ai trouvé l'idée jolie. Je l'ai donc écrit, lui ai envoyé et n'ai jamais reçu de réponse. Un de nos amis communs m'a alors appris qu'elle n'osait pas m'appeler, trouvant ma pièce absolument injouable ! Qu'à cela ne tienne, j'ai pris la partition, déchiré la dédicace, et l'ai rangée dans un tiroir.

Cette pièce attendait donc le Quatuor Tana !

Ces histoires de quatuor ne sont certes pas de tout repos ! Le Quatuor n°6 arrive en 2008. J'avais très envie d'offrir un cadeau à un couple de très chers amis : **Olivier Bernard** avait été directeur de la Division Culturelle de la Sacem pendant 37 ans, œuvrant largement pour la musique contemporaine et ses acteurs, tandis que son épouse, **Marie-Anne Roudeix**, était avocate de bon conseil. Ils m'ont tous deux beaucoup soutenu. J'aime crypter des dédicaces dans ma musique, comme l'on fait **Bach, Schubert, Chopin, Schumann...** Je ne dis pas toujours au dédicataire qu'il l'est. Son nom est scellé sous les notes. Je me raconte ma petite histoire : c'est mon côté Walser, secret, de soi à soi.

J'ai donc offert mon sixième quatuor à ce couple merveilleux qui ne l'a pas encore entendu. Il attend toujours d'être joué. C'était un geste naturel, un don évident, d'une écriture qui me semble parfaite.

Tous vos quatuors comptent un ou deux mouvements, exceptionnellement trois dans le deuxième. Vous ne vous inscrivez donc pas dans la tradition de la forme sonate ?

Jamais. Je ne sais pas pourquoi j'ai ressenti à certains moments l'évidence absolue d'écrire un quatuor à cordes, ce genre parfait dont l'existence historique considérable pourrait être paralysante. L'écriture en est si exigeante ! Tout à coup, je me réveille avec une intention nette et j'écris ces œuvres closes, réussies... et pas jouées. Toutefois Joël Rousseau, mon mécène, ayant créé pour moi la maison d'édition L'Oiseau Prophète, me propose chaque année de réfléchir à un projet. Je lui ai suggéré de nous pencher sur ce vieux serpent de mer qui s'enroule depuis 1998 : mes six quatuors à cordes. Il a sauté sur l'idée, emballé. J'ai directement songé à Prometheo, mais **Simon Rattle** venait de leur enlever **Simone Baldini**, leur premier violon, et leur agent exigeait des cachets astronomiques.

Il fallait donc que je rencontre Tana, d'un niveau extraordinaire, d'une maîtrise confondante et d'une énergie affolante ! Une aventure heureuse, un bonheur de plus.

Propos recueillis par Isabelle Françaix – Roubaix – Novembre 2013