



FLORIAN CHAVANON

Réservoir de notes

Compositeur solitaire ne cessant jamais d'écrire, Jacques Lenot ne craint pas l'aventure. Il nous ouvre les portes de la fabrique secrète de son artisanat.

PROPOS RECUEILLIS PAR ROMARIC GERGORIN

Jacques Lenot est prolifique. En juillet dernier, son *Livre des élégies VI*, « Des anges et des dieux » était créé au Festival Messiaen par l'Orchestre national de Cannes dirigé par Tito Ceccherini. En octobre, à Toulouse, ce fut au tour de *L'Annonciation* par l'organiste Jean-Christophe Revel. Celui-ci a également créé le *Troisième Livre d'orgue*, début octobre à Royaumont, trois jours après le *Weltinnenraum*, à Genève par le Lemanic Modern Ensemble sous la direction de Julien Leroy.

Vous interrogez-vous sur les ressorts de la composition, les limites de la partition ?

J'ai écouté récemment les *Chorals du Dogme* de Bach, interprétés par Bernard Foccroulle sur l'orgue de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse. Comment est-ce possible de réaliser sa fugue à cinq voix puisque Bach ne donne aucune indication de tempo et qu'il faut superposer cinq voix avec deux mains et deux pieds ? Les mouvements lents du dernier

Beethoven sont écrits à la triple croche, voire la quadruple croche. Est-ce un besoin visuel de noircir la partition ? Je suis très visuel. J'ai commencé à composer vers 8 ans sans papier à musique. En sixième, j'ai décidé d'écrire de la musique en cachette des cours qui me barbaient sur un cahier de dessins où je traçais des portées à l'encre de Chine. J'ai compris que ça s'appelait de la composition musicale à l'École normale de La Rochelle où je suis entré pour devenir instituteur tout en passant le baccalauréat. J'habitais à Royan tout en étant instituteur à La Tremblade quand Maurice Fleuret, alors critique musical au *Nouvel Observateur*, m'a suggéré de partir aux cours d'été de Darmstadt. J'ai assisté à des leçons de Kagel, de Ligeti qui analysait les *Bagatelles* de Webern, de Stockhausen qui nous a fait passer une journée debout avec un stylet relié à un modulateur à anneau pour explorer le son d'un gigantesque gong, centimètre par centimètre. J'ai ainsi découvert la microtonalité. En revenant, j'ai composé une œuvre que les créateurs du Festival de Royan ont montrée à Olivier Messiaen alors professeur d'analyse du Conservatoire de Paris. Il m'a convoqué pour me demander de prouver que j'avais écrit ma pièce. J'ai fondé mon travail sur le refus de ce qui m'était imposé, refus des études musicales, refus du papier à musique. C'est la raison pour laquelle Messiaen s'est interrogé sur cette œuvre, *Diaphanéis*, car j'avais tracé moi-même les portées d'une partition qui faisait un mètre de haut, soixante portées pour soixante cordes divisées et cinq partitions de percussions. Messiaen m'a demandé si je souhaitais entendre ce que je faisais. Cela me faisait si peur que j'ai osé lui dire que je ne rentrerai pas dans sa classe d'analyse quand il me le proposa, juste après la création de ma pièce au Festival de Royan en 1967. J'avais 21 ans. C'était l'acte fondateur de la fabrique secrète de mon artisanat.

Vous avez été proche des compositeurs Bussotti et Donatoni. Que vous ont-ils appris ?

Toujours en 1967, j'étais à Venise au théâtre de La Fenice. Les membres du sextuor vocal Luca Marenzio ont chanté quelque chose d'inouï, comme une relecture d'un madrigal : *Frammenti all'Italia*. Est venu saluer le compositeur, habillé en florentin du XVI^e siècle, Sylvano Bussotti. Deux ans après, je le retrouve en Corse. Je lui ai demandé s'il pouvait m'apprendre à calligraphier, domaine dans lequel il excellait. Bussotti m'a fait jouer à Milan, à Rome, à Bologne, à Venise. Par la suite j'ai rencontré Franco Donatoni qui m'a proposé d'étudier dans sa classe de l'Académie Chigiana à Sienne où j'ai passé trois mois en 1974. Pour lui le son n'existait pas. Ce qui l'intéressait était la superposition d'une multitude de détails, ce qui me fascinait. Il travaillait sur une pièce où tout le monde jouait tout le temps, en empilant tout en même temps. Franco m'a fait entrer comme éditeur chez Suvini Zerboni.

Vous avez été joué par Boulez mais, comme avec Messiaen, vous avez refusé sa proposition d'entrer à l'Ircam.

Pierre Boulez m'a appelé en 1979 pour me rencontrer puis m'a demandé de réécrire l'œuvre qu'il m'avait commandée. « *Je ne peux pas battre la mesure comme vous l'avez faite* », m'a-t-il dit : mes mesures équivalaient à des secondes. J'ai tout repris. À la première répétition j'étais pétrifié d'angoisse. Boulez s'est retourné et m'a dit : « *Jacques je ne vais pas vous manger.* » *Allégories d'exil IV*, « *Dolcezza ignote all'estasi* » a été représentée pour la première fois au Théâtre de la Ville le jour de la mort de Roland Barthes. Boulez me propose à ce moment d'entrer à l'Ircam mais je ne me sentais pas prêt. En 1983, il me demande si je n'ai pas une pièce pour l'Orchestre de Paris. Ce fut *Pour mémoire n°3*, accumulation de triple piano pour cordes seules divisées. Daniel Barenboim dirigeait avec une battue impeccable à la salle Pleyel. Pendant ma pièce les avions en papier volaient des balcons. Quand l'œuvre s'acheva, on entendit des hurlements effroyables. Je suis monté saluer sous la bronca. Barenboim m'a dit des loges cette phrase absolument sublime après deux ou trois allers-retours : « *Allez-y, retournez-y, c'est vous que l'on siffle, ce n'est pas moi.* » Et j'y suis retourné.

Comment avez-vous surmonté cette épreuve ?

Je travaillais chez Salabert comme copiste. À la mort de Madame Salabert, mon contrat rompu, je suis parti dans le Gers, demandant à des facteurs d'orgue une table, une chaise et un lit pour huit jours. J'y suis resté cinq ans, composant jour et nuit. Je fumais quatre paquets de cigarettes par jour, je suis tombé malade. Le médecin qui m'a soigné m'a dit cette phrase : « *Pourquoi avez-vous passé l'essentiel de votre vie caché derrière un rideau de fumée ?* » Là, le ciel s'est entrouvert, je me suis dit maintenant il faut que je compose de la musique jouable et audible, sans faire de concession à la tonalité, parce que mon monde sonore vient de Schoenberg, Berg, Webern. Il y a toujours douze sons mais je les répands sur toute la hauteur. Tout doit sonner tout le temps. La grande pianiste Françoise Thinat avec qui j'ai beaucoup travaillé m'a dit un jour : « *Jacques nous n'avons pas trois mains !* » Par son intermédiaire j'ai rencontré le pianiste Winston Choi, grand prix du Concours d'Orléans 2002, qui par sa technique et sa faculté d'intériorisation hors du commun a pu jouer ma musique comme je l'entends, tout comme Dana Ciocarlie.

Qu'est-ce que le carré magique que vous utilisez pour composer ?

Mes carrés magiques sont comme des sudokus. J'ai vingt-quatre entrées, deux fois douze notes qui doivent être égales, sans aucune répétition, selon une combinatoire de permutations qui dérive de Webern. Grâce aux notes alignées, je peux construire des accords, des lignes verticales

et horizontales, avec une multiplicité de possibilités. Je change de carré à chaque œuvre de manière à avoir une infinité de cellules qui circulent, comme des réservoirs de notes dont j'use avec une certaine virtuosité depuis quarante ans.

Vous avez collaboré avec l'Ircam...

Juste après mon opéra *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* créé à Genève en 2007, le Festival d'Automne m'a commandé une œuvre à concevoir à l'Ircam. Mon idée était de faire poudroyer des sons sous la voûte de l'église Saint-Eustache, comme des anges virevoltant sur l'auditoire. À l'Ircam j'ai travaillé avec Éric Daubresse et Gregory Beller, extraordinaires réalisateurs en informatique musicale. J'ai synthétisé ma partition, transformant chaque note que j'avais écrite pour quatre-vingt-quatre instruments en sons virtuels. Après ce travail de fou j'ai dû être opéré de la cataracte tellement j'avais passé de temps seul derrière un écran dans un studio. Les sons sont transformés différemment maintenant car les recherches de l'Ircam progressent vite. J'ai écrit aussi pour eux après une autre pièce, *Isis & Osiris*, inspirée par Robert Musil.

Votre musique est devenue très séduisante depuis quelques années. Comment l'expliquez-vous ?

La séduction dans ma musique est venue de l'influence littéraire de Rilke. Ses *Élégies de Duino* ont

J'avais tracé moi-même les portées d'une partition qui faisait un mètre de haut



suscité le monde dans lequel je suis depuis 1975, avec cette interrogation initiale du poète : « *Qui, si je criais, m'entendrait parmi les hiérarchies des anges ?* » Je me suis accaparé ce monde intérieur de Rilke dont j'essaie de faire quelque chose. La réintroduction de la dramaturgie dans mon travail depuis l'écriture de mon opéra a accentué cette séduction. J'éprouve une grande fascination pour l'œuvre sans concession de Pollock et de Rothko. Ces artistes sont radicaux. J'ai quant à moi assoupli ma radicalité, mais je garde la devise de Guillaume d'Orange : je maintiendrai. Je suis désormais un homme de 77 ans et je ne dors plus. J'entends quelque chose en moi-même dans la nuit et je me lève pour l'identifier. Mais qu'est-ce que j'entends ? Je ne le sais pas, mais c'est toujours quelque chose de merveilleux qu'il faut que j'écrive **II**