

J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne

9 913 signes

Jacques Lenot

23 août 2006

Propos recueillis par Isabelle Mili

Dédicaces secrètes et vocalises virtuoses

Il a baptisé sa maison d'édition : « L'oiseau Prophète ». Suite à la déconfiture de plusieurs fameux éditeurs musicaux en France, force a été d'en passer par là ! Le compositeur Jacques Lenot soupire très discrètement. Après Stockhausen, précurseur en la matière, le voilà donc obligé d'endosser plusieurs rôles qui furent longtemps séparés. Avant lui, Jean-Luc Lagarce, auteur de la pièce *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, a aussi fondé une maison d'édition, avec l'acteur et metteur en scène François Berreur. Celle-ci s'appelle « Les solitaires intempestifs » ! En tout, l'aboutissement de ce projet d'opéra aura mobilisé Jacques Lenot pendant dix ans.

- 1) *Que ce soit à travers son journal ou dans ses pièces de théâtre, Jean-Luc Lagarce revient sans cesse sur le versant léthargique de la vie et sur les penchants répétitifs du langage. Avez-vous souhaité faire écho à cela ?*

Je n'avais pas pensé à la léthargie... Certes, la Première scène de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* est plutôt immobile. Elle ressemble à un aquarium. En commençant cette scène, j'imaginai une musique liquide, aquatique, marécageuse ; pas fluide, ce n'est pas la même chose. Comme un territoire boueux, barboteux... Je pensais développer cette scène, avec un *Finale* qui en serait l'envers (je suis obsédé par les formes en miroir, les progressions à la manière des écrevisses). Quant aux motifs rythmiques récurrents de cette scène, qui voient parfois le léger déplacement de quelques-uns de leurs éléments, c'est un peu comme un tic-tac de pendule. Je suis fils, petit-fils, arrière petit-fils d'horlogers (d'origine suisse) et, enfant, j'étais absolument horrifié par ces vies plongées dans les pendules. Comme par hasard, je les remets maintenant dans ma musique ! Si cette Première scène est effectivement constituée d'éléments répétitifs, ce n'est pas pour autant de la musique répétitive. A l'intérieur d'une métrique stable, il y a des micro-événements. Cette Première scène, il ne s'y passe rien, mais il se dit des choses. C'est comme une espèce de maladie.

- 2) *Dans ce début, le mot attendre apparaît 17 fois, un procédé réitératif qui s'empare également de « tomber », « dormir », « éveil – réveil, s'éveiller », « jamais / toujours »... Comment avez-vous aiguillé l'écoute et la réception de ces nœuds du discours ?*

Il n'apparaît plus 17 fois, puisque j'ai supprimé le rôle de l'Aînée, pour des raisons dramaturgiques. Mais il en reste... A dessein, j'ai employé pour certains mots des procédés tels que des naturalismes : ainsi cette quinte descendante sur un des « tomber », qui fonctionne comme une espèce d'évidence. Ailleurs, ce sera un autre intervalle, en fonction d'un schéma que j'ai construit sur le modèle des « carrés magiques », mathématiques¹. Depuis trente ans, je travaille ainsi : le contenu du carré me permet d'instaurer une logique des

intervalles. C'est un procédé qui fait immédiatement penser au sérialisme². Mais, si je me considère comme un « élève » de Schoenberg, ma musique n'est pas expressionniste pour autant. Ici, elle est plus éthérée que les œuvres de l'expressionnisme viennois. Je suis un authentique schumannien : ceci explique sans doute cela.

- 3) *On a l'impression que certains des personnages sans nom de J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne sont caractérisés par l'écriture musicale. Avez-vous voulu en distinguer nettement certains ?*

La Mère, La Plus Vieille, l'Aînée, la Seconde, la Plus Jeune, je souhaite qu'elles soient incarnées. Quand j'écris de la musique vocale, j'espère que la précision qui se manifeste notamment dans mon choix de nuances et dans l'expressivité serve d'escalier à une autre chose, qui ne m'appartient pas complètement. Je n'ai néanmoins pas voulu distinguer les personnages dans le chant, mais plutôt dans l'accompagnement. C'est chacune des neuf scènes que j'ai voulu caractériser. Dans la Scène II, le sextuor à cordes introduit à une autre atmosphère ; on sort de « l'aquarium » pour découvrir une perspective heureuse, qui pourrait laisser présager un envol... A la Scène III, quand La Plus Jeune arrive, un autre changement s'opère. J'avais en tête une scène de bal, telle qu'il en existe de nombreuses dans le répertoire. D'où les ritournelles, qui s'emboîtent l'une dans l'autre. Et j'avais envie d'utiliser l'espace, de pouvoir déplacer les sources sonores et les varier. Si le septuor à vent joue ici en coulisse, c'est parce que je veux qu'il joue fort, mais au loin. (comme le « wie aus der Ferne » emprunté à Mahler...) On ne peut obtenir cet effet qu'ainsi.

- 4) *Vous respectez jalousement la prosodie française, avec quelques notables exceptions, comme une petite vocalise sur « ivre », des valeurs ultra longues sur « m'attarde » ou des notes étirées sur « c'est lui ». Quel est votre rapport à l'éloquence et au madrigalisme ?*

Certaines rares coquetteries parsèment le chant... ou des sortes d'arrêts sur image : il y a des mots qui incitent au gros plan, à la captation de moments ou à des suspensions. C'est ce genre de phénomène qui se produit sur une cadence de concerto. Dans ma musique, il y a des échappées semblables à celles de ces cadences-là. Et puis il y a la Scène VIII que je revendique comme un héritage du madrigal, qui vient en droite ligne de Monteverdi, Gesualdo et, beaucoup plus récemment, Bussotti (avec qui j'ai travaillé de 1969 à 1974). Dans le madrigal historique, les chanteurs chantent le même texte, ce qui n'est pas le cas ici, où les voix se complètent et où se superposent voix principale et voix secondaires. Dans le texte de la pièce de Jean-Luc Lagarce, cette scène n'existe pas. Je l'ai fabriquée en récupérant des choses déjà entendues et sédimentées. Pour être précis, c'est une *allusion* au madrigal, de par le contrepoint ouvragé, très travaillé. Mais ce goût obsessionnel et ancien pour des voix superposées se veut au service d'une expression différente, qui ne peut être perceptible que grâce à la mise en scène.

- 5) *Le mot « chassa » (« comme du jour où son père le chassa ») est précédé de deux mesures de quasi-silences (les mesures 393 et 394). Utilisez-vous les silences pour des effets d'anticipation, de dépouillement.... ?*

Ce n'est pas seulement là que cela se produit. Et je ne dirais pas qu'il s'agit d'effets. Ce sont plutôt des creux, des absences. Les notes choisies cachent toujours quelque chose. Ce sont des dédicaces secrètes. A un stade du déroulement, lorsqu'elles arrivent sur un mot

particulier, c'est comme si je tombais sur quelqu'un qui n'était pas là. Je construis des paysages avec des figures absentes, pour reprendre un titre de Philippe Jaccottet. Le silence, c'est quelqu'un. Il s'agit d'un *vrai* dépouillement. Dans cette œuvre, une certaine note est un mort. Du coup, il m'arrive de l'enlever. On entend parfois cette note comme une absence. Dans la pièce de théâtre, l'absent est dans la pièce d'à côté. Il faut donc aussi le citer dans la musique. Quand il a écrit cette pièce, Lagarce était souffrant...

6) « *Une de ces colères terribles à faire trembler les murs* » se termine dans la Scène VI sur un *contre ut*. Vous n'en abusez pas, mais vous faites irruption dans les extrêmes de la tessiture de façon très significative. Comment concevez-vous la sollicitation des registres vocaux ?

Je les sollicite comme une possibilité et choisis soigneusement les moments d'incursions dans l'extrême grave ou dans l'extrême aigu. Ce sont des débordements, des dépassements, qui excèdent le contenu de la pièce de théâtre dont le livret est parti et qui sont propres à l'art lyrique. C'est sûr que l'éventail des tessitures compte; et l'on profite des graves de L'Aînée, qui est maintenant un contralto et non plus une mezzo, comme je l'avais imaginé au départ. Quant aux aigus des sopranos, je les utilise parfois de façon tendre. C'est le cas pour le rôle de La Plus Jeune.

7) Vous osez une scène *a capella*, la Scène VI. Est-ce une forme d'hommage au chant ? Inscrivez-vous cette scène dans une tradition dramaturgique particulière ?

L'hommage au chant, je le vois plutôt dans la Scène VIII, aussi volubile qu'une volière. Alors que la Scène VI est davantage un souvenir contrarié de ces récitatifs mozartiens où toutes sortes de choses s'empilent, devenues ainsi peu compréhensibles. J'y ai ajouté un chœur d'hommes, alors que ceux-ci sont absents dans la pièce de Lagarce. C'était une idée folle, mais qui m'a permis de faire un mélange très spécial : le souvenir de récitatifs avec des vocalises féminines virtuoses (surtout la partie de La Plus Jeune) et des intrusions masculines.

8) *La dernière scène, la Scène IX, commence par un ostinato rythmique extrêmement prégnant, qui se « dissout » à la manière de la symphonie Les Adieux, en fa dièse mineur, de Haydn. Est-ce une victoire de l'autarcie ?*

Vous avez remarqué cette longue série de doubles croches groupées par six, qui est une gageure pour l'orchestre ; une sorte de mécanique par six, à laquelle les instruments participent de façon complémentaire. J'ai commencé à « trouser » ces suites de doubles croches dans un esprit de *Finale*. Dans une version antérieure, je les avais interrompues par une tenue avant : « si le désir devait soudainement me reprendre » (chanté par l'Aînée). Pour que, dans un silence de plomb, tombe : « j'avais cru entendre un bruit ».

Notes

¹ Dans les carrés magiques, les nombres sont agencés de telle sorte que leur somme est identique, si on les prend en ligne ou en colonne.

² Le sérialisme entendait changer le rapport aux pôles de l'écoute musicale : au lieu d'une composition polarisée par la tonalité et les fonctions tonales, l'on traite de façon égale les douze sons chromatiques d'une gamme. Les autres paramètres sonores (rythmes, intensités...) sont traités de façon analogue.