

Corps collectif

Autour du premier *Quatuor à cordes* de Heinz Holliger

Propos recueillis par Samuel Andreyev, Sarrebruck, 16 mai 2010

I. INTERPRÉTATION

Samuel Andreyev : voilà un quatuor qui demande du travail...

Heinz Holliger : oui, c'est vrai, mais au fond pas plus que ceux de Bartók, ou de Berg ! Ce n'est pas comme du Rihm, par exemple, qu'on peut jouer en lecture à vue, ou même du Chostakovitch. Dans le cas qui nous occupe, j'ajouterais qu'il n'y a pas que la question du travail : les interprètes me semblent craindre la scordatura un tant soit peu. C'est en effet très difficile à maintenir pendant la pièce. Il faudrait presque modifier les instruments, faire fabriquer une cheville différente, avec des dents, pour qu'on puisse la tourner et que ça reste fixé dans le cran choisi...

Vous faites appel dans ce quatuor à des techniques qui n'avaient pas été utilisées auparavant, ou très rarement.

Oui, effectivement, et ce parce que dans ce quatuor, le vrai problème réside dans le fait que c'est, dans le fond, une monodie. Un solo pour quatre, un groupe, une masse, quelque chose de très difficile à intégrer, psychiquement, pour les exécutants. Le quatuor, ça a toujours été un dialogue entre des gens « bien éduqués », comme on dit, alors qu'ici c'est le contraire : il n'y a pas de dialogue, pas d'individualité instrumentale. Tout ce que j'ai écrit serait d'ailleurs applicable aussi à une version pour quintette, ou même une version pour trio, pour sextuor...

C'est un peu l'inverse, finalement, de ce qui se passe dans les quatuors de Carter...

Oui, dans ces œuvres, comme on le sait, chaque instrumentiste a une individualité. Dans mon nouveau quatuor, j'ai procédé un peu à cheval entre ces deux catégories. Il y a aussi des collectifs, mais aussi quelquefois une complète individualisation de chaque voix, ce qui donne quelque chose comme un double chœur entre les cordes et les voix, une antiphonie. Ces questions me fascinent, et j'ai aussi le projet d'écrire un quatuor complètement divisé en quatre. Je crois qu'on trouve des cas de groupe, ou de masse, dans la littérature classique déjà. Quelquefois, dans les trios ou les quatuors de Schumann par exemple, l'écriture permet tout à fait d'envisager une orchestration unifiée, comme une symphonie. Même si chacun est un individu ou a son âme propre, il y a néanmoins beaucoup plus d'unité que dans d'autres ensembles. Dans mes propres œuvres, j'expérimente les deux, la masse et l'individuation... Dans mes concertos, les solistes jouent vraiment une mélodie pendant quarante minutes, et l'orchestre joue le rôle d'ombres, de projections. Il y a multiplicité par l'individualité. Dans mon premier quatuor, ce n'est pas ça, il n'y a même pas de ligne, ou, si vous voulez, la ligne est complètement « biologique ». Ce n'est qu'un decrescendo d'énergie complet sur tous les plans : la tessiture, le registre, la pression et le tempo des doigts, de l'archet, et la tension des cordes, naturellement, le

tout en quatre étape, jusqu'à atteindre un point zéro, complètement statique, comme un son tenu. Le doigt ne bouge plus, et les différenciations sont en fait uniquement nerveuses, par le tremblement des bras. Une fois dans cet état, c'est comme si le jeu instrumental, l'instrument lui-même, se transmettait, en retour, se projetait dans le corps, et devenait corps, et c'est le corps qui respire à la fin, créant la musique. C'est un point d'indistinction, comme si c'était l'instrument lui-même qui respirait. Finalement, quand la respiration s'arrête, la musique s'arrête aussi, et c'est la mort de tous les moyens.

Il y a une idée d'asphyxie dans cette pièce...

Oui, ou en tout cas d'agonie. Déjà en 1970, j'ai composé *Psalm* pour chœur a cappella et c'est un peu similaire, même si c'est presque imperceptible. Dans toute la musique, tout est respiration. On pourrait remplacer les couleurs de la respiration du souffle par les hauteurs, si on voulait. Ça donnerait une « vraie musique » pour ainsi dire. D'autres exemples me viennent : *Cardiophonie*, où l'instrument est un tube de résonance du corps et du cœur, ou aussi *Kreis*, pour sept instruments, où les instruments passent d'un musicien à l'autre, et, avec eux, les techniques de jeu changent — on est amateur ou professionnel sur un instrument — et où, par la même occasion, on croise les techniques des instruments avec les techniques d'embouchure... On met une anche double sur un trombone, par exemple. Et, à la fin, quand les musiciens jouent à nouveau sur leur instrument personnel, il leur faut exécuter une cadence très virtuose, alors même que l'instrument est « coupé » petit à petit, depuis le bas de l'instrument, puis jusqu'au milieu, et enfin jusqu'à l'anche ou l'embouchure, pour ne finalement plus avoir que la voix. Dans le même temps les musiciens doivent graduellement tomber à terre, et on finit par la mort complète. Dans le cas du *Quatuor*, c'est le même esprit, mais sans bruit, avec des hauteurs plus ou moins précises, même si pas toujours volontairement contrôlées. J'y ai dissocié, en références aux deux côtés du cerveau, la main gauche et la main droite. C'est encore une idée qui m'intéresse beaucoup, la dissociation d'éléments à la fois musicaux et physiques, et que j'ai élargie dans mon *Étude* sur les multiphoniques pour hautbois, dans laquelle certaines clés effectuent un *ralentando*, d'autres un *accelerando*, et plus encore dans *Trema* pour violoncelle.

Vous parlez de Studie II, n'est-ce pas ?

Oui, dans *Stodie II* y a un peu de cela, mais c'est surtout *Trema*. Cette pièce est presque une version du quatuor, sans aucune déformation du son. Ce ne sont pas des idées que j'ai développées en cherchant des effets ou des sonorités. Tout est complètement directionnel, et tous les effets sont le résultat d'un certain procédé d'émission de son ou de traitement du musicien. Dans la vie, on travaille à tout synchroniser : la langue, les deux mains, les doigts, et là c'est le contraire. Ce n'est pas seulement destructif, d'ailleurs, car cela permet d'atteindre un développement complet de l'indépendance.

II. L'ÉCRIT ET LE PERÇU

Je suis frappé par la relation très instable entre l'écrit et le perçu à l'œuvre dans cette pièce. En lisant la partition, on voit beaucoup de hauteurs notées avec précision, or quand on l'écoute, on a du mal à les percevoir.

On entend beaucoup de choses, mais souvent la hauteur ne s'applique qu'à la main gauche, et on entend un son seulement quand l'archet touche, et on ne sait pas quand il va toucher. Il peut tomber sur n'importe quelle note, même si le procédé motivique ou même harmonique reste quand même plus ou moins contrôlé. Ce n'est pas n'importe quelle note que j'écris. Je dirais que c'est comme un filtre qui ne laisse sortir que quelques notes — l'archet est le filtre qui fait ressortir ceci ou cela, ou comme une fenêtre qui s'ouvre ou qui se ferme, et en dessous il y a un travail constant, visible mais inaudible. C'est comme un mouvement perpétuel. Toute la pièce est comme un mouvement perpétuel au ralenti, pendant 35 minutes. Les archets font un canon en prolation rythmique, sans que les notes qu'ils touchent ne forment un canon de hauteurs. C'est un canon de coups d'archet. Et les mains gauches jouent en continu pendant ce temps mais on ne sait pas exactement où l'archet va commencer, sur quelle note.

On peut dire de manière générale que c'est une musique qui fonctionne par évolution progressive, plutôt que par rupture...

Oui, et d'une manière extrêmement tendue, presque une strette « Entführung » (« enlèvement, kidnapping »), comme on dit chez Veress. C'est même plus qu'une strette, comme si on devait passer un chameau par le trou d'une aiguille, vous voyez [*Irides*]... et puis, avec l'élargissement, les fréquences un peu plus grave, le son gagne en rondeur, je dirais, mais quelquefois aussi en agressivité, parce qu'il devient plus fort dans les bons registres. Ensuite, du fait des scordaturas, je crois qu'on sent cette fatigue du son, fatigue de l'instrument aussi. On veut aussi être très expressif, mais la tension de la corde ne permet plus de faire un grand *espressivo*. C'est un parcours qui est vraiment clair pour l'auditeur, et dans l'extrême grave il y a des sonorités comme des chœurs qui chantent sous la terre : la musique devient complètement « souterraine ».

III. MÉTAPHORES INSTRUMENTALES

J'ai remarqué la présence d'un « contrepoint de processus », notamment au début lorsque la pression des doigts évolue...

Oui, mais le doigt est déjà fixe, parce que ce sont des harmoniques artificielles. Ensuite on ajoute graduellement de la pression et on en vient à la note elle-même, d'abord de manière filtrée par le ponticello, puis de moins en moins, jusqu'à ce qu'elle ressorte pleinement...

Il y a aussi un mouvement descendant de l'archet, qui doit d'abord jouer sur le ponticello, ensuite sur le chevalet, puis derrière le chevalet, et puis finalement sur le cordier...

Tout à fait. J'ai beaucoup traité ce genre de gestes dans *Come*

and Go. Pour moi le chevalet peut signifier une limite, soit entre vie et mort, soit entre beau son et son déformé. L'instrument devient vraiment scène, paysage, corps. Ici, tout comme dans la musique ancienne, mon idéal est de pouvoir oublier l'instrument autant que possible, pour qu'on n'entende que la musique. Si on pense à l'instrument, il y a quelque chose qui ne va pas : la technique est mise trop en avant, ou l'interprète ne pense qu'aux hauteurs, quelque chose comme ça. Un instrument n'est là que pour toucher à une transcendance, et même dans un monde destructif, d'ailleurs, comme ce que je recherche dans le *Quatuor*. C'est assez classique, si on veut. Je ne me suis jamais intéressé à trouver des effets, des sonorités, et ce bien que je me serve uniquement de sonorités peu connues. C'est peut-être le danger comme instrumentiste : j'ai trouvé telle ou telle technique, et j'ai donné des listes d'effets à beaucoup de compositeurs, et aujourd'hui on retrouve tout ça comme...

Comme des objets trouvés...

Oui, des objets trouvés, ou des recettes de cuisine, je dirais. Pour moi, chaque sonorité dans une pièce de musique doit dire : « d'où est-ce que je viens ? », « où est-ce que je vais ? ». Elle doit dire qu'elle est toujours un trajet d'une chose à une autre. Il ne s'agit pas d'assembler plusieurs effets, puis d'ajouter une permutation à la Molière : « vos beaux yeux me font mourir d'amour, d'amour mourir me font vos beaux yeux » [*Irides*]. On trouve quelque chose de similaire dans ma pièce complètement corporelle pour grand orchestre à vent, *Pneuma*... Très différente du quatuor, mais y règne aussi cette idée de corps collectif, que l'instrument est comme un gigantesque poumon qui explose à la fin.

IV. LE QUATUOR AU SEIN DE L'ŒUVRE DE HOLLIGER

On est frappé par le contraste entre les œuvres de cette période, et ce que vous faisiez avant, vos premières pièces. Je pense à la Sonate pour hautbois solo par exemple...

Oui, mais j'avais 17 ans ! A l'époque c'était au-delà de toutes les limites instrumentales connues. On m'a même mis à la porte au final du concours de Munich, à 18 ans. Quand j'ai joué cette pièce, ils ont cru que j'étais fou ! [*Irides*] Mais je crois que dans le *Trio*, par exemple, ou dans *Siebengesang*, toutes ces idées sont présentes, notamment cette descente, cette cata-basis à la fin.

Mais dans ces pièces, on est tout de même dans une musique de hauteurs perceptibles, tandis que dans le Quatuor, ce n'est pas tellement le cas.

C'était un temps où je reconstruisais une musique à hauteurs définies, et cela a conduit à *Atembogen*, et surtout aux *Scardanelli*. Dans ces pièces on a des hauteurs très contrôlées, même si les sons sont aussi déformés. Peut-être me suis-je éloigné de ma façon d'écrire de *Siebengesang* ou du *Trio* par le moyen des bruits, en introduisant de la matière impure dans le langage. Déjà dans le quintette à vent *h*, ça ne

sonne jamais comme un quintette à vent. Personne ne pourrait dire qui joue quoi. Même chose à la fin du *Quintette* avec piano, les vents jouant tous avec des embouchures de trompette. C'est ici aussi un seul instrument, quatre corps qui ont trouvé une seule voix. C'est pourquoi je crois qu'on peut trouver ces idées partout dans mon œuvre. Le *Quatuor* était une solution relativement « sans merci », je dirais, très dure, et ce en dépit du fait que je suis un musicien tout à fait lié au passé.

En effet, on ressent l'influence de Schumann, notamment dans cette idée du dépassement des cadres expressifs habituels...

Oui, c'est tout à fait schumannien, ce que je fais, même dans ces pièces. L'instrument corporel aussi. Je crois que j'ai pratiquement tout appris dans la musique du passé, y compris l'extrémisme instrumental (chez Zelenka par exemple). J'ai le besoin d'aller « ad marginem », et l'impression que le centre, c'est ce dont on parlait hier... On m'a dit que je m'occupe de poètes en marge de la société, et j'ai dit que pour moi, c'est ça le centre de la société ! Pour moi le centre est ailleurs, il est vraiment dans les extrêmes de la pensée, les extrêmes des possibilités expressives aussi. Dans tous les cas, quand j'ai écrit mes pièces les plus extrêmes, comme *Cardiophonie*, *Kreis* et ce *Quatuor*, j'étais au milieu d'un très grand projet d'enregistrer l'intégrale des concertos d'Albinoni, de Vivaldi, beaucoup de sonates baroques et des concertos, des petites musiquettes de Hummel, Donizetti, Bellini, tout en même temps. Je n'ai pas d'absolutisme dans mon activité d'interprète ou compositeur. Comme compositeur, j'écris, voilà tout. Par exemple, il y aura bientôt la création de duos pour deux violons complètement ludiques pour les enfants, qui commencent facilement mais qui vont jusqu'aux extrêmes des techniques d'archet. Presque aussi loin que le *Quatuor*, mais selon un procédé quasi ludique... Pour moi il n'y a rien d'exclusif, tout est normal.

V. INFLUENCES LITTÉRAIRES

Vous parlez de Come and Go toute à l'heure : est-ce qu'il n'y a pas une influence beckettienne dans ce quatuor — l'idée que, malgré toute l'énergie qu'on dépense, tous les efforts sont vains ?

Ce serait plutôt Henri Michaux, et tout particulièrement son poème « La Ralentie ». J'ai lu beaucoup de Beckett, mais il ne m'a pas tellement pris. Ou pas encore, disons. Par ce procédé du quatuor, je crois que je me suis rapproché inconsciemment de Beckett, et c'était seulement cinq ans avant que j'aie écrit *Come and Go*. On peut dire que c'était mon interprétation de Beckett. Je crois néanmoins qu'il pensait d'une façon beaucoup moins expressionniste.

Je m'en suis aussi servi dans la pièce *Atembogen*, où j'ai traité, précisément, de « Atem » et de « Bogen », le souffle et l'archet. Cette pièce du coup concerne aussi le phrasé : une grande phrase, faite en une respiration, de même que dans la musique traditionnelle. C'est d'ailleurs peut-être même une

pièce plus extrême que le *Quatuor*. Et le tout réalisé uniquement dans les pianissimi, le très doux, le très sombre, sans jamais rien d'agressif. Cela va encore plus loin, mais d'une autre manière, et en un sens c'est très proche de *Come and Go*, où la figure disparaît dans l'ombre, jusqu'à ce qu'on ne voie plus que le chapeau, sans même la bouche. Comme je le disais précédemment, c'est une idée qui me poursuit, même à un niveau purement musical, de mettre des filtres sur une sonorité. Par exemple, dans *Psalm*, on n'a pas de hauteurs, mais il n'y a quelque fois, vers le milieu la pièce, que des bruits, complètement effacés, et puis on entend les notes les plus aiguës possibles des sopranos, des notes non définies, ainsi que les plus graves possibles des basses. Comme si un filtre avait été mis par dessus ; puis quelque chose perce hors du filtre, car il est trop étroit.

Autre exemple : dans les *Trakl-Lieder [Fünf Lieder Nach Gedichten von Georg Trakl (1992-2006)]*, il arrive que j'efface un registre. C'est une idée que m'ont partiellement inspiré *Don* et *Tombeau* de Boulez, où il efface quelque fois des hauteurs — tous les mi bémols, toutes les tierces de grande sonorité —, et c'est ma grande idée, que j'ai eu longtemps à l'esprit, à propos du positif et négatif d'une sonorité. On peut le voir à l'œuvre chez Ben Nicholson par exemple, dans ces plaques de plastiques très en relief, l'une rentrant dans l'autre, comme un négatif et un positif. De nombreux tableaux de Louis Soutter se lisent de cette manière également. L'ombre, le négatif, est vraiment le thème. C'est la lumière que l'on met autour ! Dans les *Winter I et II* par exemple, des *Scardanelli*, où il y a des accords très complexes, j'ai effacé toutes les notes qui correspondent au choral « Komm, o Tod, du Schlafes Bruder ». En effaçant des accords, je crée des trous, et c'est dans ce vide que sont énoncées les syllabes du poème de Hölderlin. J'ai également utilisé ce procédé dans le mouvement perpétuel des *Fünf Stücke für Orgel und Tonband*, où il y a une première « chute » de notes, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien, puis un deuxième mouvement, formé par les notes les notes préalablement « chues », et enfin, pour conclure, une reprise et superposition des deux processus.

VI. TECHNIQUES D'ÉCRITURE

On rencontre parfois dans ce quatuor une écriture caractérisée par d'énormes polyphonies de gestes instrumentaux différents. Comment contrôle-t-on cela, à un niveau compositionnel ? Je pense notamment à la section centrale, D.

Il y a certainement un côté très anarchique là-dedans... Dans un passage comme celui-ci, les sons ne sont pas encore au premier plan. Ils sont bien plutôt un moyen, pour rendre les mouvements visibles. Comme dit précédemment, je me suis intéressé à ces prolations de mouvements d'archet, dans mon premier comme dans mon second quatuor, et ce en utilisant d'ailleurs des hauteurs ni aléatoire, ni tout à fait définies, c'est-à-dire prévisibles. C'est une chose qui me fascine beaucoup, cet espace médian. Et je travaille — peut-être pas dans les mouvements extrêmement rapides comme dans le *Quatuor*

— de sorte à ce qu'il n'y ait jamais de fausses relations. À l'opposé, dans le *Trio* pour hautbois, alto et harpe, je mets en place des éléments joués complètement indépendamment, et ce sont les hauteurs cette fois qui sont absolument contrôlées. Je ne laisse pas cela à la chance !

Je pense notamment à cette section D, la section centrale de la pièce, où il y a ce moment très dense, avec ce déferlement de tous les modes de jeu.

Oui, à cet endroit, ce sont des cadences, dans le fond. Indépendance complète. Et même s'il y a des rapports entre les voix, c'est plutôt comme une conséquence, quelque chose qui vient ensuite, en réaction... Dans ce passage les instruments sont quatre solistes à part entière. Puis, presque comme avec le trille final de cadence, et même si c'est réalisé avec d'autres moyens, les instrumentistes se retrouvent de nouveau. Durant tout ce passage, la main gauche travaille à même l'instrument, les doigts n'étant pas sur les cordes, ou très peu. Il n'y a d'abord que les cordes à vide, et ce n'est que graduellement qu'on s'y « remet » pour ainsi dire. Cela équivaut à revenir petit à petit sur scène, comme les figures Bam, Bim, Bem et Bom dans *Quoi où* de Beckett. Et ce, avec des rythmes tout à fait traditionnels, comme une fanfare, en quelque sorte, mais avec des trous. Les instrumentistes travaillent mais on n'entend pas vraiment ce qu'ils font, et le mouvement perpétuel continue, imperceptiblement. Ensuite, après le passage de dissociation extrême des quatre solistes, on transite vers un passage absolument synchrone, une homorythmie des quatre instrumentistes, qui ensuite se regroupent par deux, et à nouveau jusqu'à être à nouveau les quatre indépendants. C'est tout à fait traditionnel ! Il y a peut-être un peu l'idée d'une récapitulation, d'une reprise, mais déjà sous un autre angle, parce que la scordatura est complètement différente.

On voit ce qu'il y avait au début, mais radicalement transformé.

Oui, tout à fait. Même si on entend les mêmes choses, ça ne sonne plus de la même façon.

A la main gauche, on trouve une idée de perpetuum mobile...

Oui, toujours indépendant du rythme des archets, qui lui est complètement fixe. Cela donne un jeu à deux dimensions. D'un côté, on entend les mains gauches travailler, et de l'autre, comme greffés par dessus de manière complètement indépendante, les archets jouent comme un collectif rythmique, comme quatre percussions... Cet état n'est possible bien sûr qu'après que les instruments aient pris une complète indépendance. Il y a donc un point d'extrême aliénation, de séparation absolue, au début du passage. À ce moment il n'y a que des mouvements qui ralentissent graduellement, plus ou moins suivant l'instrument, alors qu'à la section E qui suit, c'est vraiment une structure rythmique « écrite », très à la Bartók [*chant les rythmes*]. Des rythmes très loin de toute abstraction. Je dois mentionner ici que je déteste la « sérialité » des rythmes : quelque fois j'utilise ce genre d'objets, mais c'est généralement sous la forme d'une citation, ou dans un but expressif particulier... Mais revenons : ensuite, les

gestes des archets se rallongent, laissant le champ libre aux mains gauches, qui s'entendent davantage. On se rapproche de plus en plus d'un legato traditionnel. Les quelques articulations de main droite qui restent encore se perdent, s'évanouissent, ou presque, du fait du manque de tension des cordes. C'est alors qu'on arrive à une sorte de mouvement lent, un adagio...

Et pourtant, juste après cette section il y a une sorte de tentative de réinjection d'énergie dans le discours.

Oui, et c'est d'ailleurs un peu ce que j'ai fait dans *Trema* aussi. Une sorte d'impulsion, un élan, mais interrompu, coupé, de la même manière, par le désaccordage des cordes, qui empêche tout coup d'archet trop fort. La force manque. On a le désir, mais on n'a pas l'énergie de revenir en arrière, à l'état initial de tension des cordes.

C'est une façon de dramatiser ce nouvel état énergétique du son...

Oui, j'aurais pu laisser la musique mourir simplement. Mais je veux qu'on sente quelque chose, une volonté de se libérer de cet état d'agonie. A l'opposé, dans les passages agités, c'est toujours avec des objets, comme qui dirait, scintillants, et non pas la sonorité compacte des cordes comme dans cette coda.

C'est une idée presque beethovénienne, de lutte...

Oui, je me bats plutôt avec moi-même ! Mais je n'ai plus l'instrument sous mes mains pour réaliser ce que je pourrais faire. Je pense aussi cela dramaturgiquement. Je crois que la descente ainsi est rendue beaucoup plus intelligible : on sent encore que ce n'est pas linéaire ou droit, qu'il y a quelque chose qui lutte. J'ai passé par le drame de Shakespeare, si on veut...

C'est une catabasis, mais une catabasis qui se fait en zigzag.

Oui, en zigzag, parce que l'individu lutte contre son sort, retardant la chute, repoussant l'heure dernière. Dans le *Quatuor*, les instruments, au final, sont autonomes, et il en va pour chacun de son agonie personnelle.

Justement, j'allais vous demander si ce rythme de brève-longue-brève-longue n'est pas une allusion à un battement de cœur...

C'est tout à fait cela, oui. Une imitation de bruit de respiration. Le poussé c'est l'inspiration, le tiré c'est l'expiration, exactement comme le fait le corps réel des instrumentistes. C'est également présent dans *Atembogen*. Mais je fais en sorte que petit à petit ces rythmes cardiaques deviennent irréguliers [*limite un rythme de battement de cœur*]. Écoutez votre propre respiration, vous voyez que c'est à peu près ça : on aspire longuement, on expire vite. C'est ce rythme qui reste à la toute fin de la coda, et dans ce passage on a aussi affaire à une sorte de prolation rythmique, avec toujours le même rythme au fond. Quelque fois bien sûr il y a des structures plus « intellectuelles », comme le 6 contre 5 contre 4, contre 3...

Je n'avais pas remarqué ça... Ce sont des choses qui ne sont pas toujours directement perceptibles, mais qui peuvent agir de manière inconsciente sur notre perception.

Je pense tout de même qu'il est possible de le voir : à ce moment on commence à regarder chaque musicien, il me semble, parce qu'il y a presque plus rien au niveau musical proprement dit. On sent que ce n'est jamais ensemble. Et à partir de là, c'est un seul ralenti, écrit et non synchrone, avec un parallélisme entre le bruit de respiration de l'instrumentiste et le jeu d'archet. Lorsqu'on est à bout de souffle, on arrête de jouer. Et logiquement, la fin de la pièce dépend du tempo de chacun. Cela je ne l'ai plus jamais fait, une conception de la forme complètement droite, de A à B. Et pas du tout schumannien, pour le coup, lui qui va toujours en spirale. C'est une de mes seules pièces écrites ainsi.

Je suis allé à la fondation Paul Sacher pour regarder vos esquisses pour cette pièce. J'ai vu qu'il y avait quelques pages d'esquisse des hauteurs...

Je fais très peu d'esquisses ! Et si j'en fais je les jette !

Vous les jetez !? Je cherchais à comprendre le mécanisme de l'écriture, parce qu'il y a une grande cohérence dans les lignes, si je puis dire, mélodiques...

On trouve beaucoup d'unité des hauteurs, des structures... mais on ne trouve jamais une série.

Non, ça c'est évident ! [Rires] Mais est-ce qu'il y avait une idée de prendre des zones fréquentielles, une bande passante, par exemple, de faire évoluer progressivement...

Oui, en tout cas pour les harmoniques, j'ai écrit beaucoup d'intervalles très petits. Il y a des intervalles qui s'élargissent, et reçoivent une réponse harmonique par d'autres qui sont similaires. Il y a beaucoup de choses, un peu dans l'idée de l'imitation, dans un contrepoint libre. Au fond, quand j'écris les hauteurs je ne sais pas ce qui va se répéter. Mais je travaille beaucoup contrapuntiquement, et c'est vraiment assez strict. Il y a un peu d'aléatoire. Par exemple, Witold Lutoslawski indique dans ses parties aléatoires qu'il note toujours les relations les plus mauvaises, ou les superpositions les moins voulues de lui. Moi par contre, je veux un contrôle beaucoup plus poussé... Par exemple dans le cas d'un retard de six ou sept notes, je veux que toutes les relations fonctionnent même si je les décale, afin qu'il y ait toujours une marge, une garantie que cela soit musical... Même s'il peut arriver des choses imprévues, on est certain, au vu du contrôle qu'on a sur la pièce, que les écarts resteront toujours dans certaines limites... On pourrait très facilement faire de la musique très structurée en écrivant avec ces hauteurs, un vrai discours polyphonique ou motivique. Il y a en fait une abondance de matériel, sans doute même beaucoup trop !

Mais on sent que c'est la perception qui vous intéresse finalement, c'est le fait de générer une surface...

Non, non, pas du tout ! Non, je veux quand même que les voix se répondent. Pour vous donner une image, ce serait comme

des avalanches qui viennent l'une après l'autre. Ce n'est pas du tout aléatoire, les suites de notes sont même motiviques... D'ailleurs, cela pourrait être de la musique tout à fait thématique...

Ce que je voulais dire, c'est que les techniques ne sont pas utilisées comme des fins en soi, mais comme des moyens de générer quelque chose de perceptible.

Dit comme cela, oui : je veux qu'on puisse percevoir ces parentés entre les voix, absolument. Et c'est pourquoi j'écris ces réservoirs de notes à répéter, on a ainsi de la marge pour s'adapter, en cas de décalage. Autrement je pourrais seulement écrire, 'laisser promener les doigts sur la touche', quelque chose de tout à fait *digital*, ou mécanique, et ce n'est pas du tout ce que je veux. Même si ce n'est pas toujours perceptible, il y a une qualité motivique dans ces lignes. C'est naturellement aussi le cas dans les passages, je dirais, harmoniques : dès qu'il y a de plus en plus de durées longues à l'archet, il est impératif qu'il soit perceptible que le discours se développe harmoniquement de façon contrôlée, rationnelle, qu'il y ait synchronisation des hauteurs.

A ce propos, dans les sections un peu plus anarchiques, à B ou à D par exemple, les cordes à vide vont naturellement ressortir de plus en plus. Donc, je suppose que vous avez mis du temps à définir les scordaturas...

Oui, c'est vraiment un problème dans toutes les pièces que j'ai écrites avec scordatura : les cordes à vide dominant toujours. Il est néanmoins essentiel de voir qu'harmoniquement, c'est cohérent, comme dans le deuxième quatuor. Ce que j'avais aussi comme idée, c'est de donner des signaux musicaux — un peu comme dans les *Structures II* de Boulez ou aussi le deuxième mouvement de mon *Trio* — avec lesquels on montre dans quelle direction on va. Dans le *Quatuor*, avec des scordaturas à chaque instrument, qui surviennent en plus en cours de pièce, il faut pouvoir se synchroniser. Et, précisément, il y a toujours une confirmation que le procédé d'accordage est fini. Une fois que le signal est donné, on peut passer à la section suivante.

Merci pour tous ces commentaires. Quand je regardais les esquisses à la Fondation Sacher j'y ai trouvé une page d'esquisses pour une section qui m'a semblé être le début d'un autre quatuor. Pouvez-vous m'en dire plus ?

Oui, c'est un début de quatuor que j'ai fait mais dont je ne me suis jamais servi. C'était au temps de *Kreis* ou encore avant. À

l'époque je pensais faire tout autre chose. Une forme pas vraiment linéaire. J'ai terminé le *Quatuor* presque une année après cette première idée, que j'avais laissée de côté longtemps. Mais finalement j'ai écrit la pièce telle que vous l'avez. C'était comme une sorte d'éclair qui m'est venu tout d'un coup. Vous savez, j'ai eu beaucoup d'idées de quatuor que je ne concrétise qu'actuellement...

Ça donne envie de les entendre.

D'abord, ça doit être écrit ! C'est presque un anachronisme, d'écrire pour quatuor : aujourd'hui tout le monde fait une pièce orchestrale après l'autre. Alors que pour moi, c'est une voie morte, un cul-de-sac.

Le fait de composer pour orchestre ? Parce que l'orchestre a un peu du mal à évoluer ?

Je crois que les musiciens ont du mal à évoluer, les compositeurs surtout ! Je peux aller souvent beaucoup plus loin dans la musique de chambre, et ensuite, pour une pièce d'orchestre, je me sers des idées que j'ai trouvées préalablement. Bien sûr, je m'y attelle quand même : j'ai écrit ce concerto *ICOncErto...? Certo! — cOn soli pEr tutti!*, par exemple, composé de vingt parties solistes et de vingt pièces d'ensemble. Quelque chose comme un immense album, qu'on peut créer sur scène en superposant les éléments donnés dans la partition. Le chant, ou même le chœur et l'orchestre, voilà une chose qui me fascine encore beaucoup. J'ai aussi écrit une autre pièce, *Ardeur Noire*, sur la dernière pièce de Debussy, pour chœur invisible et orchestre. Une sorte de continuation des *Nocturnes* de Debussy. Il y avait de nombreuses possibilités encore explorées. Debussy a ouvert tant de portes, et si peu de gens en ont tiré profit !

Une dernière chose, pour conclure, à propos de ce premier *Quatuor*, dont nous avons parlé. A l'époque de la composition nous étions assez proches, Lachenmann et moi : lui a écrit *Gran Torso*, et moi cette pièce, ainsi que *Pneuma*, presque en même temps. Et le projet de mon *Quatuor* n'était pas du tout celui de *Gran Torso*... Chez lui, quelque fois je vous avoue que ça me gêne un peu qu'il ait un répertoire tellement fixe d'effets sonores et instrumentaux. Il se sert tout les temps des mêmes... Bien sûr, l'assemblage est fabuleux, mais pour moi les effets ne peuvent pas être des objets trouvés. Je veux les voir naître au fur et à mesure, dans chaque pièce, comme au fil d'une marche ou sur une route... D'où venons-nous ? Où allons-nous ? Où sommes-nous ? Tant de musique pas encore écrite ! *[Irides]*