



“ AU PIANO,  
J’AI ENVIE DE  
POUVOIR OSER  
TOUT CE QUI  
ME TRAVERSE  
L’ESPRIT ”

Alexandre  
KANTOROW

Seul Français à avoir triomphé au Concours Tchaïkovski, il s’est imposé avec la même évidence sur les scènes du monde entier. *Pianiste* suit cet authentique talent depuis ses débuts et le retrouve aujourd’hui à l’aube de nouveaux défis, toujours aussi naturel et prêt à l’introspection.

PAR ELSA FOTTORINO  
PHOTOS DE TALOS BUCELLATI







C'

est sur les hauteurs de Saint-Cloud, dans le voisinage de Jean Dujardin et Mylène Farmer, que le pianiste Alexandre Kantorow nous accueille, entre deux séances de travail. Mais contrairement

aux stars du grand écran et de la chanson, on ne le reconnaît que rarement dans la rue. «*Ce n'est pas plus mal!*», confie le pianiste avec cette simplicité désarmante qui nous saisit à chacune de nos rencontres.

De temps en temps, Alexandre Kantorow quitte son nid de Belleville (et ses problèmes de voisinage) pour se rendre ici, dans la quiétude de la maison familiale aux larges volumes, dont les terrasses s'étagent à la façon de jardins zen – on comprend mieux son tropisme pour le Japon –, dévoilant par endroits une vue imprenable sur la capitale, tour Eiffel en ligne de mire. Le lendemain, il s'envolera pour les États-Unis afin de recevoir une des plus hautes distinctions du monde musical : le Gilmore Artist Award qui récompense tous les quatre ans un pianiste d'exception. Leif Ove Andsnes, Rafal Blechacz ou Igor Levit ont leur nom inscrit au palmarès. Ce prix très exclusif est composé d'un jury anonyme qui se rend aux concerts incognito avant de prendre de court l'heureux élu... Qui aurait pu soupçonner qu'à La Chaux de Fonds, un des membres s'était glissé dans la salle en toute discrétion? Ou au cours d'autres concerts entre l'Allemagne et la Floride? Pierre van der Westhuizen, à la tête du Gilmore, précise dans le *New York Times* que le jury a été impressionné par son «*charisme, sa nature curieuse*». «*Rien n'est jamais pareil deux fois*», ajoute-t-il. C'est précisément ce que notre pianiste dévoile dans cet entretien : la recherche constante d'une vérité sur scène, dans la fulgurance de l'instant. Il y a quelques mois, il nous confiait avoir passé une partie de l'année précédente à lire Proust, dans les interstices de sa vie de soliste. «*Dans le dernier volume, Proust dit justement que l'instinct est la chose la plus importante en art, la seule chose qui puisse nous guider et nous rendre unique*», soulignait-il.

L'instinct, oui. Ajoutez à cela liberté et imagination. Cela donne le génie. Écoutez son intégrale des concertos pour piano de Saint-Saëns, aux côtés de son père Jean-Jacques Kantorow à la direction. Une version de référence dans laquelle il fait preuve d'une inventivité hors norme. Le *Deuxième concerto* est théâtral, foisonnant d'idées, incarné de bout en bout. On peut en dire autant des sonates pour piano de Brahms (il a enregistré les trois) dans lesquelles il déploie là aussi des couleurs orchestrales, une richesse de timbre inouïe, ce qui est particulièrement vrai pour la *Troisième*. Pendant la séance photo réalisée à Saint-Cloud, c'est la *Chaconne* de Bach transcrite par Brahms qui arrive naturellement sous ses doigts. Ce «*monde plein de pensées profondes*» tel que le compositeur hambourgeois la décrivait à Clara Schumann, et sur lequel le pianiste lève, une partie seulement, du voile...



## BIO EXPRESS

### 1997

Naissance le 20 mai à Clermont-Ferrand

### 2002

Commence le piano au conservatoire de Cergy-Pontoise

### 2013

Entre au CNSM de Paris

### 2019

Rempporte le grand prix au Concours international de piano Tchaïkovski

### 2020

Reçoit deux Victoires de la musique classique, dans les catégories soliste instrumental et enregistrement

### 2022

Devient directeur artistique du festival Les Rencontres Musicales de Nîmes avec la violoniste Liya Petrova et le violoncelliste Aurélien Pascal

### 2023

Lauréat du Gilmore Artist Award 2024

**CETTE ANNÉE 2023 EST CELLE DE TOUS LES DÉBUTS: AUX BBC PROMS, AVEC LE PHILHARMONIQUE DE BERLIN, À CARNEGIE HALL ET PROCHAINEMENT AVEC LE CHEF D'ORCHESTRE KLAUS MÄKELÄ À LA PHILHARMONIE DE PARIS. COMMENT ABORDEZ-VOUS CETTE PÉRIODE?**

C'est vrai que tout se regroupe d'un coup. Mais je le prends plutôt bien. En ce moment, j'ai plus de temps pour travailler ici chez mes parents à Saint-Cloud et j'ai l'impression de retrouver une vraie bonne hygiène, d'arriver sur scène avec l'esprit clair. Cela fonctionne mieux qu'aux périodes où j'enchaîne les séries de concert sans avoir le temps de rentrer et de réinitialiser le processus.

**COMME CET ÉTÉ OÙ VOUS ÉTIEZ DE TOUTES LES PARTIES, ENTRE RÉCITALS, CONCERTS DE MUSIQUE DE CHAMBRE, ET «QUATRIÈME CONCERTO» DE BEETHOVEN, AVEC LEQUEL VOUS AVEZ TOURNÉ DANS DE NOMBREUX FESTIVALS...**

C'était la folie entre les différents programmes, les voyages, la valise qu'on trimbale et les vêtements qui s'empilent de plus en plus... Forcément, c'est plus difficile de se plonger dans chaque concert plusieurs jours avant. Mais dans les festivals d'été, c'est surtout l'instinct du moment qui domine. Cela réserve aussi de belles surprises. Que ce soit du point de vue de l'acoustique des lieux qui ne sont pas prévus pour accueillir des concerts au départ ou des œuvres qu'on pensait connaître et qui réapparaissent avec plus de conviction.

**QUAND ON VOUS VOIT, VOUS SEMBLEZ TOUJOURS SEREIN FACE À CES LOURDES ÉCHÉANCES. UNE FORME DE DÉTACHEMENT?**

Vous n'êtes pas la seule à me dire, donc extérieurement c'est ce que je dois dégager. Il y a des concerts où je suis bien plus stressé avant, d'autres où cela monte pendant que je joue, d'autres où je suis de plus en plus pris par les enjeux de la pièce. Cette peur n'obéit à aucune logique de date qui serait plus importante qu'une autre, ou de symbole. Ce qui peut me faire angoisser, c'est quand l'acoustique et le piano sur scène sont très différents de ce que j'avais imaginé ou ne correspondent pas à la manière dont je m'étais préparé. Dans ces cas-là, on n'est pas du tout serein. Mais on peut être très agréablement surpris quand le public entre dans la salle. On cherche toujours. C'est cela qui va rester longtemps, cette recherche...

**QUE CHERCHEZ-VOUS?**

La connaissance de soi, mieux se comprendre. Et, bien sûr – même si on adore l'idée de mystère, de ne pas tout saisir –, dans le travail, on a ce désir de contrôle, de maîtrise de soi. L'envie qui domine, c'est d'avoir à ma portée un laboratoire immense de possibles à réaliser sur le moment. Cela implique une maîtrise de son corps, qu'il puisse répondre à n'importe quel besoin émotionnel sur l'instant. On n'obtient jamais cette réponse immédiate à cent pour cent et c'est cela que je recherche vraiment. Pouvoir oser la moindre chose qui me traverse l'esprit, de la manière la plus libre possible, sans ressentir de blocage. Sans me poser la question: «tu es sûr que ça va passer?», ni même éprouver cette pression de la scène qui fait que le bras se prépare plus lentement à une note.

**CELA VOUS ARRIVE PARFOIS?**

Si je suis moins satisfait d'un concert, c'est par rapport à cette sensation-là: avoir eu envie de réaliser quelque chose et l'avoir accompli un peu en demi-teinte. C'est pour cela que la connaissance de ses doigts, de ses mains, de son corps est indispensable. Pour que ce qui est demandé puisse être «jeté». Que ce soit réussi ou pas – bon, quand tout est raté, c'est pénible! –, au moins le geste a été réalisé. C'est peut-être cela que je cherche.

**LE CONTRÔLE ET LA CONNAISSANCE POUR LA LIBERTÉ... POUR OBTENIR CETTE SOUPLESSE, CETTE FULGURANCE, COMMENT TRAVAILLEZ-VOUS?**

Le moment du concert n'est pas un problème, puisque toute l'adrénaline fait qu'on ne pourra pas se blesser. En répétition, je ne travaille pas comme un acharné: j'évite d'être à fond émotionnellement, à fond au tempo. Je travaille beaucoup de passages, je creuse en permanence différentes possibilités. Dans ces moments-là, j'essaie de comprendre mes mains, comment elles évoluent, comment j'obtiens certains sons, d'évaluer si je dois mettre plus de poids ou bouger davantage mon poignet. D'ailleurs, je commence à éprouver une chose nouvelle: je n'ai plus les mêmes mains qu'à 16 ans.

**DE QUEL POINT DE VUE?**

J'ai l'impression que mes mains ont gagné en dureté. C'est peut-être venu à force de travailler les longues tenues de notes, de jouer un grand nombre d'œuvres avec orchestre qui demandent d'exagérer les nuances, de beaucoup timbrer certains passages. À présent, j'ai la sensation que mes mains sont moins rondes, moins remplies, peut-être plus acérées, plus fines. Je dois beaucoup compenser cet aspect. Ou alors c'est mon oreille qui a changé et c'est un nouveau rapport qui s'installe à présent. C'est pourquoi je cherche à les assouplir. Quand on joue le *Deuxième concerto* de Prokofiev et qu'on passe vingt minutes à devoir timbrer tout le temps au maximum, cette rondeur que j'éprouvais quand j'avais 16 ans et que j'aimais effleurer le piano, je la ressens moins. Maintenant, je me focalise davantage sur cet aspect.

**PARLEZ-NOUS DU 2<sup>e</sup> CONCERTO DE LISZT QUE VOUS AVEZ JOUÉ AVEC LE GÜRZENICH ORCHESTRA ET BIENTÔT [DU 28 AU 30 SEPT.] AVEC L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE BERLIN ET TUGAN SOKHIEV...**

J'ai joué ce concerto début septembre à Cologne avec François-Xavier Roth, quelqu'un qui travaille beaucoup, qui est attaché à toutes les œuvres du programme et pas seulement à la symphonie. Cela faisait longtemps que je n'avais pas repris ce concerto à zéro. Je l'ai beaucoup joué et enregistré à mes débuts, si bien que beaucoup de choses se fixent dans l'interprétation. Si certains partis pris sont un peu restés par nature et par défaut, je suis content d'avoir pu reprendre un travail à la base. Nous avons joué le concerto trois fois de suite, et j'ai retrouvé plein de nouvelles idées. Cela m'a aussi permis de revoir des aspects techniques élémentaires, de changer des doigtés... Cela rajoute un peu de fraîcheur. Je n'ai pas l'impression d'avoir joué le *Deuxième* de Liszt, mais celui de cette année-là.

**C'EST IMPORTANT POUR VOUS, DE NE PAS VOUS RÉPÉTER D'UN CONCERT À L'AUTRE?**

Oui, et je pense que si on investit le temps et le travail nécessaires, on ne se répète jamais. D'ailleurs, le deuxième de Liszt, je l'ai joué plusieurs jours d'affilée à des moments différents. Le matin à onze heures, avec l'impression de sortir en pyjama et d'être porté du lit à la scène, ou encore le troisième soir, avec une captation en direct. C'était intéressant, car chaque concert portait ses propres enjeux.

**J'AI OBSERVÉ QUE VOUS PRÉFÉRIEZ EN GÉNÉRAL LES DEUXIÈMES CONCERTOS AUX PREMIERS: 2<sup>e</sup> DE BRAHMS, 2<sup>e</sup> DE TCHAIKOVSKI, AVEC LESQUELS VOUS AVEZ EMPORTÉ LE CONCOURS DU MÊME NOM, 2<sup>e</sup> DE LISZT...**

Je pourrais ajouter le *Deuxième* de Bartók! Mais il existe des exceptions, donc cela me rassure, je me dis que je ne suis pas fou! Je ne crois pas avoir développé une spiritualité bizarre sur le nombre 2.

**ET CHOPIN?**

(Rires) Chopin c'est un peu faux, car le deuxième concerto était le premier à la base. Je ne parviens pas trop à expliquer musicalement ●●●



## DOSSIER

●●● cette préférence. Est-ce qu'au numéro deux les compositeurs trouvent quelque chose de plus proche de leur style? Liszt creuse la même idée dans le *Premier concerto* mais va plus loin ensuite, là où certains comme Brahms font presque l'opposé. Son *Deuxième* est comme une grande symphonie dans laquelle le piano s'intègre dans la masse orchestrale alors que dans le premier, il est clairement mis de son côté, et il y a ce conflit massif entre les deux. Chaque compositeur a sa propre manière de se réinventer, de se retrouver, ou de se confirmer d'un concerto à l'autre. Mais je n'ai aucune idée de ce qui expliquerait cette préférence pour les numéros deux... Prokofiev, lui, réalise une cassure totale entre les deux. Et dans le troisième, on dirait qu'il confirme son style à lui. Ce qui est intéressant à souligner, c'est qu'ils se comparent à leur premier concerto. C'est éclairant de saisir comment un compositeur cherche à pousser sa ligne.

### **POUVEZ-VOUS REVENIR SUR LE PROGRAMME DE VOTRE PROCHAIN RÉCITAL À LA PHILHARMONIE, DANS LEQUEL SE MÊLENT RACHMANINOV, FAURÉ, BRAHMS...**

C'est un patchwork de beaucoup de pièces que j'ai jouées à différents moments de ma vie et que je retrouve, comme la *Première Rhapsodie* de Bartók, la *Première sonate* de Rachmaninov, la *Chaconne pour la main gauche* de Brahms. Je n'ai jamais joué en public *La Vallée d'Obermann* ni le *Sixième Nocturne* de Fauré que j'avais présenté au concours. Ce que j'aime particulièrement en tant qu'interprète, c'est le fait de vivre sur le long terme avec des œuvres, et de me rendre compte des changements qui s'opèrent au fil du temps. Certaines partitions sont décrites comme des œuvres de maturité qu'il ne faudrait soi-disant pas jouer trop tôt, comme les dernières sonates de Beethoven. Mais si on ne s'empare jamais de ce répertoire en étant jeune, il ne peut pas devenir une partie de soi, on n'a pas le temps de le faire mûrir. Ce sont ces choses-là qui m'intéressent. Avec ce programme, je suis curieux de voir où en sont certaines œuvres aujourd'hui, que j'ai beaucoup jouées avant le concours. C'est d'ailleurs un des enjeux de l'interprétation. De revoir ces pages sous un nouvel angle, comprendre quelles facettes se sont débloquentées, comparer avec l'ancienne version. C'est un témoignage de ce qui a évolué dans mon jeu.

### **JUSTEMENT, QUEL RECUIL AVEZ-VOUS SUR CETTE ÉVOLUTION?**

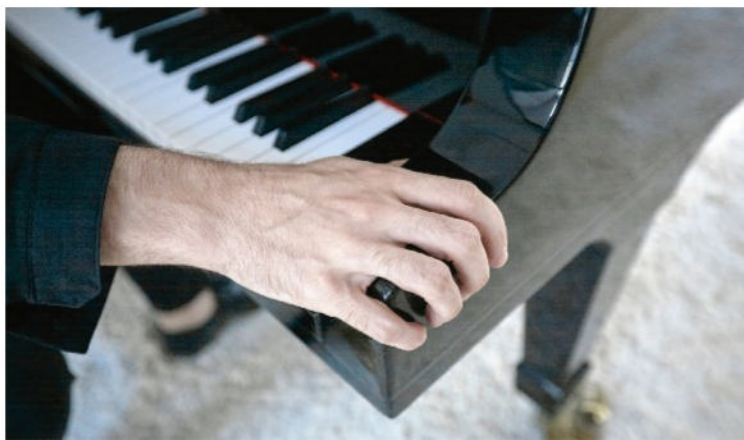
Je n'ai pas l'impression d'avoir un parcours aussi fou qu'on pourrait l'imaginer. Beaucoup d'interprètes passent par les mêmes étapes à différents moments de leur vie. Plus jeune, j'avais clairement le goût de la vitesse et de la facilité. J'étais content de monter vite des pièces. J'étais très insouciant. Je n'avais aucune notion de la responsabilité de l'interprète. À 16 ans, on aurait pu me lâcher pour faire un marathon des plus grandes salles du monde en 365 jours, rien ne m'aurait paru choquant. Je n'étais pas du tout connecté au milieu musical – mes parents ont toujours été assez éloignés de Paris et comme j'avais grandi dans un collège normal, j'avais très peu conscience de qui était qui, des personnes influentes. Je jouais facilement, sans arrière-pensées. Au Conservatoire, je me suis plongé dans le répertoire chambriste, j'ai découvert ces moments de plaisir, de partage. C'était la période aussi des défis qu'on s'invente pour se prouver certaines choses à soi-même, par exemple, faire la matinale et ne pas dormir, monter une pièce en un temps record...

### **ÊTES-VOUS SORTI AUJOURD'HUI DE CE CÔTÉ DÉFI?**

L'idée du défi m'intéresse, mais il n'est plus associé au plaisir de la situation. Le défi est de jouer certaines œuvres, bien plus que leur nombre ou l'exploit. Je considère certaines partitions comme des caps à passer. Un récital avec Bach, ce sera un cap. Des cycles comme les *Études et Préludes* de Chopin, aussi. Après et pendant le conservatoire, j'ai commencé à avoir conscience de ce qu'on pouvait réaliser en tant qu'interprète.



**Plus jeune, j'avais clairement le goût de la vitesse et de la facilité. J'étais très insouciant. Je n'avais aucune notion de la responsabilité de l'interprète. À 16 ans, on aurait pu me lâcher pour faire un marathon des plus grandes salles du monde en 365 jours, rien ne m'aurait paru choquant.**





## COMMENT DÉFINIRIEZ-VOUS CETTE NOTION DE RESPONSABILITÉ DE L'INTERPRÈTE ?

C'est une responsabilité vis-à-vis de soi-même. L'envie de faire quelque chose qui compte. C'est moins une responsabilité vis-à-vis du public. Le public me donne de l'énergie mais je préfère le regarder un peu de côté, ne pas trop me focaliser sur lui... C'est ainsi que je peux donner une meilleure version de moi-même. La responsabilité, c'est aussi de réaliser à quel point on peut toucher des gens. Ce qu'on fait n'est pas gratuit et matériellement, l'œuvre n'existera pas tant qu'elle ne sera pas incarnée par un interprète. Avec mes professeurs, que ce soit Frank Braley ou Rena Shereshevskaya, on pouvait passer beaucoup de temps sur des questions ou des détails : un déclic s'est produit. J'ai compris l'importance de ce travail. On peut s'acharner sur quelques mesures de musique avec un objectif en tête et une fois qu'on l'a défini, on l'atteint. Il n'est pas forcément question de reproduire exactement cette intention au moment du concert, mais l'important est d'avoir trouvé une conviction dans ce qu'on fait. Et c'est cela qui va capter le public.

## APRÈS VOTRE VICTOIRE AU CONCOURS TCHAIKOVSKI, QU'EST-CE QUI A CHANGÉ POUR VOUS ?

Pendant le premier mois, au cours de la tournée qui a suivi la victoire, j'ai ressenti une confiance massive. Je ne suis pas rentré chez moi, j'ai juste enchaîné les concerts. Soudain, j'ai eu le sentiment que la musique c'était facile, que le monde s'ouvrait, que je pouvais jouer ce que je voulais. Et avec un chef comme Valery Gergiev, qui vous fait réapprendre un concerto deux jours avant le concert et ne fait pas forcément de répétitions, je me suis dit : « *C'est possible.* » À mon retour, tout a pris une autre dimension. Il a fallu soudain être à la hauteur de ce prix. Je me suis senti beaucoup plus exposé au monde. Quand on

atteint un niveau important de reconnaissance ou de carrière, on va recevoir beaucoup plus de négativité, du fait de la place qu'on occupe. Les gens n'ont pas forcément envie d'être confrontés à ma musique, qu'on leur assène mon interprétation en premier. Certains rejettent ça. On reçoit beaucoup plus l'influence du monde et on apprend à la gérer. J'ai connu quelques phases au cours desquelles il m'a fallu reprendre confiance en ce que je faisais. Entre ceux qui disaient que j'étais un génie et le lendemain une imposture, on se retrouve dans cet entre-deux inconfortable : suis-je sûr que de ce que je suis en train de faire ? À un moment, je me suis dit : « *OK c'est bon il faut que je reparte à l'école, peut-être que je ne suis pas encore assez solide.* »

## À L'ÉCOLE, C'EST-À-DIRE ? REVOIR VOS PROFESSEURS ?

Revoir Rena Shereshevskaya, arrêter de démultiplier les concerts, m'enfermer trois semaines et reprendre un rythme de travail. À présent, l'enjeu se définit surtout vis-à-vis de moi-même. Je compare mes sensations avec d'autres concerts, je prends du recul sur ce qui se passe en moi.

## VOUS INTERPRÉTEZ BEAUCOUP DE RÉPERTOIRE

### ROMANTIQUE. C'EST LA MUSIQUE QUI VOUS RESSEMBLE ?

Je ne suis pas sûr que le répertoire du XIX<sup>e</sup> soit celui qui me ressemble le plus. Je m'identifie davantage à la musique du début du XX<sup>e</sup> siècle. Mais j'estime qu'il est des œuvres par lesquelles un pianiste, un musicien doit passer. Ce sont aussi mes professeurs qui m'ont fait apprendre ce répertoire-là. Ce sont des partitions qui réclament des choix interprétatifs très forts. C'est par cette porte que je suis entré mais j'essaie de m'étendre petit à petit. Je tends de plus en plus vers la période classique que j'ai eu tendance à mettre de côté à cause de la distance temporelle qui nous en sépare. Nous avons moins de repères directs à Mozart ou Beethoven et le lien met plus de temps à se forger pour faire un choix éclairé. Cela viendra. J'ai également joué très peu de musique française, à part Saint-Saëns, dont j'ai enregistré l'intégrale des concertos, et aussi Fauré. Mais j'ai rarement abordé Debussy et Ravel. Des compositeurs moins connus, comme, Medtner et Dukas m'intéressent. Dukas a composé une immense sonate de quarante-cinq minutes. Il y a un grand geste, une ambition de grandeur. On dirait qu'il a voulu prendre tout le romantisme et rajouter beaucoup d'harmonies. C'est un compositeur qu'on connaît beaucoup plus pour ses poèmes symphoniques que pour sa musique pour piano. Je réfléchis aussi à des mélodies oubliées de Medtner.

## VOTRE PROCHAIN PROGRAMME ?

J'hésite à m'atteler à des tubes, des pièces que les pianistes jouent, ou alors à prendre le temps d'interpréter des partitions qui vont me demander un travail différent comme la sonate de Dukas. Le choix d'un programme doit être un mélange de curiosité, de ce qu'on a envie de faire découvrir, d'œuvres qu'on a envie de remettre au goût du jour. Le répertoire pour piano a l'avantage d'être vaste. Je veux me donner le temps d'imaginer le récital de la saison suivante. J'ai l'impression d'avoir beaucoup fonctionné en prenant des œuvres peu connues de compositeurs connus et en construisant des programmes autour de ce fil rouge.

## À PROPOS DE MUSIQUE FRANÇAISE, VOUS DONNEZ

### JUSTEMENT LA PREMIÈRE SONATE DE FAURÉ AVEC

### LE VIOLONISTE RENAUD CAPUÇON EN JUIN PROCHAIN

### À PARIS, AINSI QUE CELLE DE STRAUSS ET LA TROISIÈME DE BEETHOVEN...

J'ai beaucoup abordé Fauré en musique de chambre. Le premier disque que j'ai enregistré avec mon père était consacré à Fauré, Gedalge et Chevillard. Les partitions qu'il y a ici, dans cette maison, représentent un trésor pour la musique française. Il y a des ●●●



## DOSSIER

●●● sonates de Koechlin, de Chaminade, Reynaldo Hahn... J'ai beaucoup déchiffré ces partitions à la maison, mais je me suis peu emparé des œuvres pour piano seul. Cela fait partie des oublis à combler.

**VOUS AVEZ DE NOMBREUX PARTENAIRES VIOLONISTES. VOUS JOUEZ RÉGULIÈREMENT AVEC LIYA PETROVA AVEC QUI VOUS VENEZ D'ENREGISTRER LA SONATE DE STRAUSS, DANIEL LOZAKOVICH OU ENCORE JEAN-JACQUES KANTOROW, VOTRE PÈRE...**

Il y a beaucoup de bons violonistes ! Et j'ai une appétence pour le violon. C'est un répertoire avec lequel j'ai grandi, et sa tessiture s'équilibre très bien avec celle du piano. J'ai donné beaucoup de concerts avec mon ami violoncelliste Aurélien Pascal, mais je sais aussi que pour toutes les sonates – à part peut-être celle de Rachmaninov qui est un vrai chef-d'œuvre, peut-être même encore plus que ses deux sonates pour piano seul –, il est plus difficile de sentir l'équilibre naturel entre les deux instruments. Cela demande beaucoup plus d'adaptation. Le piano doit jongler davantage pour mettre le violoncelle dans de bonnes conditions. J'ai l'impression que c'est plus simple de jouer de la sonate piano-violon. Après, j'ai simplement grandi avec ça.

**MALGRÉ VOS NOMBREUX ENGAGEMENTS DE SOLISTE, VOUS METTEZ UN POINT D'HONNEUR À CONSACRER UNE PARTIE IMPORTANTE DE VOTRE TEMPS À LA MUSIQUE DE CHAMBRE...**

Oui et je conserve cette activité malgré les nombreux obstacles et difficultés que cela implique : la fatigue, le fait de jongler avec des programmes différents, etc. Mais j'ai l'impression que les trois genres que sont le récital, le concerto et la musique de chambre se complètent et sont tout aussi importants pour mon équilibre. Dans la musique de chambre, la force de groupe est essentielle. Ce qu'on perd en contrôle total, on le gagne en plaisir de jouer, de travailler ensemble, de se confronter à d'autres visions musicales. Dans un concerto, dans l'ensemble, ce qui prime c'est la vision du soliste, même si bien sûr le chef arrive avec son regard. En musique de chambre, on bâtit ensemble une interprétation bloc par bloc. J'ai la chance d'avoir rencontré des gens merveilleux avec qui j'aime faire de la musique.

**JUSTEMENT, VOUS AVEC MONTÉ AVEC LIYA PETROVA ET AURÉLIEN PASCAL LES RENCONTRES MUSICALES DE NÎMES...**

C'est un laboratoire pour tester les programmes, s'amuser à comprendre et gérer différentes personnalités... Le but, c'est qu'on soit tous dans la même maison pendant une semaine. Pour que ça ne se transforme pas en « Secret story », il faut que les choses soient faites intelligemment. Nous sommes tous impliqués pour la même raison : se retrouver tous ensemble, se comparer humainement et musicalement, et passer du bon temps. Un autre de mes autres partenaires est le baryton Matthias Goerne. Il est obsédé par l'idée d'interpréter le texte. Dans les lieder de Schubert que nous avons beaucoup joués ensemble, le rapport au texte est tellement fort que lorsqu'on se retrouve ensuite à travailler les sonates pour piano, les phrases sont chargées de sens. On se fait ainsi une idée mentale plus concrète de Schubert. C'est très important de se confronter à la vision d'autres personnes.

**SURTOUT POUR UN PIANISTE...**

On peut devenir fou tout seul ! Sur tout dans les séquences de montage de disque. On finit par perdre tout repère. Qu'on l'écoute au début de la journée ou à la fin, cela n'a rien à voir. Il faut se rééquilibrer, prendre un peu de recul sur ce qu'on est en train de faire.

**LA DERNIÈRE FOIS QUE NOUS NOUS SOMMES PARLÉ IL Y A QUELQUES MOIS, VOUS AVIEZ PLUSIEURS ENVIES : JOUER LA SONATE DE DUKAS, APPRENDRE À PILOTER**



### SÉLECTION DISCO

**2022**

Saint-Saëns,

Concertos 1-2, BIS

**2021**

Brahms, Sonate n° 3,  
Chaconne, 4 Ballades, BIS

**2017**

À la russe, BIS

**2015**

Liszt, Concertos pour  
piano, BIS

**2014**

Sonates françaises,  
NoMadMusic

### SES ACTUS

**9 et 15 nov.**

Philharmonie de Paris

**28 fév. 2024**

La Halle aux grains  
à Toulouse

**14 et 16 mars**

Le Foirail à Pau

**18 mars**

La Comète

à Châlons-en-Champagne

**24 mars**

Philharmonie de Paris

**19 et 20 avril**

La Filature à Mulhouse

**LES AVIONS, FAIRE DE LA PLONGÉE ET PARTIR AU JAPON. NOUS AVONS PARLÉ DE DUKAS. MAIS OÙ EN ÊTES-VOUS DES AUTRES PROJETS?**

Apprendre à piloter m'intéresse toujours. Mais vous parlez à quelqu'un qui n'a pas su faire de vélo pendant très très longtemps!

**VOUS SAVIEZ LIRE À DEUX ANS ET DEMI, IL FAUT BIEN QU'IL Y AIT DES DOMAINES OÙ VOUS PRENIEZ VOTRE TEMPS!**

J'ai appris à faire du vélo il y a deux ans. Peut-être que j'avais des ailes à ce moment de ma vie et je voulais tester tous les moyens de transport! Jusqu'à présent, je ne me mettais jamais dans la situation de devoir en faire. Ma compagne m'a dit un jour: «*Tu prends un vélo et tu te mets dessus.*» La première fois, c'était à Belle-Île, puis elle m'a envoyé sur la place de la République, à Paris. Après avoir fait deux virages très larges, je me suis retrouvé à contresens! La prochaine étape, ce sera le scooter. Après, peut-être le bateau, et enfin l'avion! **ET CE GRAND VOYAGE QUE VOUS PROJETIEZ AU JAPON?**

Tous les débuts sont arrivés dans la période où j'envisageais ce voyage. Mais j'ai bloqué deux mois à la fin de l'année et même si d'autres concerts se présentent dans cette période, je refuserai. Ce voyage est trop important, je veux le faire depuis très longtemps. Ce sera ma première grosse coupure depuis quatre ans. Cela va me faire beaucoup de bien à la tête, me donner du temps pour réfléchir sans date, à des nouvelles choses. Je ferai un peu de piano mais je ne donnerai pas de concerts. J'ai prévu d'aller à Tokyo, sur l'île d'Hokkaido, à l'endroit où les samouraïs étaient enterrés, un lieu qui donne l'impression d'être encore au Moyen Âge. Et peut-être Okinawa, l'île tropicale au sud de l'archipel.

**PARVENEZ-VOUS À TROUVER VOTRE ÉQUILIBRE ENTRE UNE VIE PROFESSIONNELLE TRÈS DENSE ET VOTRE VIE PERSONNELLE?**

Oui, et de plus en plus. Comme toutes les décisions se prennent deux ans à l'avance, je commence à en récolter les fruits. Forcément, cela met du temps à se mettre en place. Je suis content de la direction que prennent les choses. Mon calendrier pour 2025-2026 me paraît beaucoup plus évident sur le plan logistique. Je ne prends pas d'avion entre des destinations ridicules, les trajets sont plus logiques. Pour moi, il ne s'agit pas juste d'accepter un concert. Mais de sentir que chaque concert est important musicalement. Même si cela reste théorique, car la majorité du sens qu'on a donné aux concerts passés s'est révélé sur le moment. En tout cas j'essaie d'équilibrer mon emploi du temps, d'accepter des dates importantes, d'autres, symboliques, avec des amis, des gens qui m'ont fait confiance au début.

**Pour moi, il ne s'agit pas juste d'accepter un concert. Mais de sentir que chaque concert est important musicalement. J'essaie d'équilibrer mon emploi du temps, d'accepter des dates importantes, et d'autres, symboliques, avec des amis, des gens qui m'ont fait confiance à mes débuts.**

**COMMENT TRAVAILLEZ-VOUS?**

Je me mets dans des conditions de travail particulières quand je pars à l'étranger. Les jours de concerts, je m'avance dans mes programmes. C'est là que je fournis la grosse matière de mon travail. Avant, je faisais l'inverse. J'attendais de rentrer pour travailler. À présent, quand je suis à Paris, une partie de mon temps est dédiée à ma famille et à mes amis. L'autre partie, que ce soit ici à Saint-Cloud ou chez Steinway, je me reconstitue, je prends des jours où je vais lentement.

**IL ARRIVE QUAND VOUS TRAVAILLEZ CHEZ VOUS QUE VOTRE PÈRE JETTE UNE OREILLE?**

Oui, évidemment! Pour la transcription par Brahms de la *Chaconne pour violon* de Bach, il a plein d'avis, d'idées. C'est drôle car on fait vraiment quasiment l'opposé dans cette pièce. Mais il est beaucoup plus convaincu maintenant que lorsque j'étais dans un entre-deux.

**COMMENT DEVIENT-ON PIANISTE AVEC UN PÈRE VIOLONISTE?**

On avait un piano à la maison. J'ai essayé le violon, mais ce n'était vraiment pas pour moi. J'avais envie d'aller vite. Très rapidement, le piano m'a paru convenir. Comme une note est égale à une touche, quand je lisais la musique, j'étais content de pouvoir immédiatement produire le son qui lui correspondait. Il y avait le jeu, d'abord ludique pour moi. Après, je me suis rendu compte que c'était un moment d'expression important. Tout est venu lentement. Je m'intéressais aussi beaucoup à l'astrophysique. J'ai passé un bac S et beaucoup de mes amis se sont orientés vers des prépas scientifiques. Pour moi, le déclic s'est fait petit à petit au lycée. Avec mes premiers concerts, la musique à plusieurs, j'ai pris conscience de ce dans quoi je m'engageais. Car je n'avais aucune idée auparavant de ce que cela impliquait d'être musicien professionnel. En terminale, je suis entré au Conservatoire. Je me suis plongé à fond dans la musique. J'avais beaucoup de lacunes sur la connaissance du répertoire. J'ai absorbé à ce moment-là une grosse quantité d'œuvres. Je restais faire de la musique de chambre, ça a été un grand moment d'émulation. Il n'y a pas eu de retour en arrière. Pas une seconde, je n'ai pensé que je pourrais faire autre chose.

**QUELS SONT LES CONCERTS QUI VOUS ONT MARQUÉ?**

J'ai assisté à beaucoup de concerts quand j'étais petit et plusieurs m'ont marqué. Comme celui de Pierre-Alain Volondati dans les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski à Enghien-les-Bains, là où j'habitais. Et de Georges Pludermacher à Pontoise, à l'auditorium du CRR, où il avait réalisé une transcription extraordinaire du *Sacre du printemps*. Jamais je n'avais entendu le piano prendre cette dimension, cette ambition de musique d'orchestre, avec un sens du rythme incroyable. En deuxième partie, il a joué du jazz avec un ami batteur. Soudain, le récital de piano s'ouvrait, prenait une autre dimension. J'ai compris qu'on pouvait proposer quelque chose d'unique en tant que pianiste et cela m'est toujours resté. Je devais avoir 14 ans.

**CETTE DIMENSION ORCHESTRALE EXISTE DANS VOTRE JEU...**

J'avais fait pas mal de transcriptions d'orchestre. J'ai déchiffré au piano un grand nombre de réductions de symphonies, même à quatre mains. Je continue à en jouer beaucoup pour le plaisir. Mais je n'ai jamais osé en écrire. C'est probablement la limite de ma créativité, d'écrire en tant que compositeur.

**POURQUOI SERAIT-CE UNE LIMITE?**

S'il existe une âme de compositeur en moi, elle se cache beaucoup. Cependant, approfondir l'harmonie, le contrepoint, comprendre comment les œuvres sont construites, le vocabulaire des compositeurs, leur langue et la manière dont ils la manient m'intéresse. L'arrangement, c'est ma source de créativité, l'interprétation, la voie logique. ●