

Les trente ans des Arts florissants

Entretiens de William Christie avec Catherine Massip et Gérard D. Khoury.
Aix-en-Provence, 23 -24 juillet 2009

G. Khoury

Pour commencer nos entretiens, pouvez-vous nous rappeler votre arrivée en France et le début de votre carrière ?

W. Christie

Depuis mon arrivée à Paris en 1970, j'avais déjà quelques contrats en main et eu la possibilité de poser des jalons et d'établir quelques liens dans le domaine de la musique ancienne et de la musique contemporaine, principalement autour du Conservatoire et de Geneviève Thibault de Chambure qui dirigeait le Musée du Conservatoire, mais également avec l'ORTF et autour du Conseil international de la Musique à l'UNESCO grâce à une rencontre avec John Ewarts, secrétaire de cet organisme. J'avais également une activité internationale : si Paris demeurait la base, je donnais des concerts de clavecin en Italie, en Angleterre et aux Etats-Unis et je faisais partie de l'ensemble *Five Centuries Ensemble*, spécialisé dans le répertoire des XVIIe et XVIIIe siècles et dans le domaine de la musique contemporaine.

J'ai pu explorer la richesse des collections parisiennes principalement grâce à Madame de Chambure, rencontrer le milieu musical parisien, grâce à des personnalités comme Philippe Heugel, François Lesure et sa collaboratrice Catherine Massip, ces deux derniers responsables des collections musicales de la Bibliothèque nationale. J'ai pu bénéficier à la fois de la tradition du grand collectionneur, qui fait vivre les œuvres qu'il a recueillies, du milieu de la musique contemporaine, de la radio et de l'approche visionnaire de Philippe Beaussant et de Vincent Berthier de Lioncourt.

Je me souviens de la curiosité, de la ferveur post 68, durant la présidence de Georges Pompidou, et de l'impression que la France se renouvelait : je percevais deux tendances, d'un côté une vieille France un peu arrogante affirmant qu'ici était la vraie culture, de l'autre un désir de renouveau autour de Geneviève de Chambure, très jeune d'esprit, et des gens que j'ai nommés. La formation de l'ensemble des Arts Florissants est due à toutes ces influences du début.

GK

Et à un frémissement d'un nouveau mouvement... Comment peut-on définir l'esprit qui a animé la création des Arts Florissants et qui continue, à l'évidence, à les animer ?

CM

Aviez-vous le sentiment qu'il fallait utiliser ces documents que vous découvriez dans les collections parisiennes ?

W. Christie

Avec Madame de Chambure, nous nous rencontrions sur un point : l'importance d'une bonne édition à partir d'une bonne source, principe qui m'avait été inculqué à l'université de Yale. On pouvait aux Etats-Unis disposer des microfilms, des fac-similés pour accéder à cette richesse des bibliothèques de l'Arsenal, de Sainte Geneviève ou de la Bibliothèque nationale.

Mais à Paris, c'était une joie extraordinaire de se trouver au contact des documents eux-mêmes.

A cet égard, Paris et spécialement la salle de lecture du département de la Musique jouait un rôle d'aimant : c'est là que l'on rencontrait les principaux représentants de la musicologie française et internationale dans le domaine de la musique française, François Lesure, son chef, et Catherine Massip qui ont déjà été nommés mais également Denise Launay, appelée affectueusement la veuve Bouzignac, défenseur passionné de la musique religieuse, Simone Wallon, Yvette et Vladimir Fedorov, Nanie Bridgman, André Verchaly, Yves Gérard, ainsi que leurs confrères anglo-saxons, James Anthony, Wiley Hitchcock, Lionel Sawkins, David Fuller, Barry S. Brook. Je me suis senti impliqué dans un milieu riche et productif.

GK

La France, au fond, représente encore en 1970 cet esprit de salon intellectuel, ce creuset littéraire et musical, qui rappelle le monde des Lumières. Geneviève de Chambure est le lien avec ce monde-là. La Bibliothèque nationale était une sorte de « salon » où l'on venait faire de la recherche.

W. Christie

Parmi les faits qui ont contribué à la création des Arts florissants, je veux rappeler le travail des facteurs d'instruments, Jean-Louis Val, Jean-Pierre Bat, amis de Madame de Chambure, qui construisaient des clavecins, mais surtout Hubert Bédart, restaurateur au service de Madame de Chambure. Mon engouement pour la musique ancienne est lié à cette renaissance des instruments anciens. Je veux rappeler aussi le travail de transcription des œuvres comme celui fait avec une grande élégance par Dominique Visse pour les œuvres de Marc-Antoine Charpentier.

1978 est une année où les facteurs positifs s'accumulent. Je travaille chez Harmonia mundi avec le Concerto vocale, ma discographie de claveciniste est établie, je fais partie de ce milieu international composé de Christopher Hogwood, René Jacobs, Jordi Savall, Ton Koopman et je bénéficie déjà d'une certaine notoriété. Ayant une idée précise de ce que je voulais faire et voulant faire travailler les jeunes talents que j'avais rencontrés au cours de stages à Royaumont ou à Saintes, je vois le moyen de mettre mes idées en mouvement grâce à mon propre ensemble. En 1979, j'ai le sentiment de pouvoir voler de mes propres ailes.

CM

Considéré rétrospectivement, l'Ensemble que vous avez créé était totalement original à l'époque.

W. Christie

Je souhaitais être le meneur de jeu d'un Ensemble dont le type répondrait à un pragmatisme absolu, mais qui se concentrerait sur la musique vocale de petit format principalement française ou italienne, mal servie à l'époque.

Pour rendre cette musique éloquente, l'approche linguistique et le travail lié à la mise en place de la déclamation me semblaient essentiels de même que le respect des instruments anciens. Il s'agissait de remettre en valeur un art du chant perdu, d'explorer avec pragmatisme tous les genres de l'oratorio à la pastorale, et les compositeurs français, Moulinié, Lambert, Charpentier, Lully, Rameau mais également les compositeurs italiens comme Monteverdi, Luigi Rossi et Sigismondo d'India.

Je dois rendre hommage à mon professeur de clavecin à Yale, Ralph Kirkpatrick, personnalité cosmopolite, parlant allemand, français, espagnol, italien et qui insistait sur le fait que la clé de chaque musique était la langue : il fallait penser Couperin en français, Bach en allemand,

etc. La dynamique, le débit mais surtout l'articulation créaient le phrasé juste et la syntaxe. Ma passion pour l'opéra que je partage avec les interprètes des Arts florissants est la conséquence de cette approche linguistique.

GK

Dans la mise en œuvre conjointe du sens et de l'émotion qui permettent de communiquer et de convaincre, il me semble que la relation entre le chef d'orchestre et le metteur en scène joue un rôle primordial. Ici, le rôle de la déclamation est important, avec une exigence de l'articulation, de la mise en valeur du texte, en harmonie avec la musique.

W. Christie

Je prends l'exemple récent de *Fairy Queen* à Glyndebourne, un bel exemple de scène et d'opéra qui mélange le parlé et le chanté. J'ai dû convaincre certains jeunes acteurs anglais de la nécessité de la déclamation à l'ancienne d'une façon soutenue et chantée, d'une déclamation plus proche du chant, alors que, se voulant « modernes », ils ne l'estimaient pas nécessaire ! La nature de la déclamation d'un acteur ou d'un chanteur doit suivre les mêmes principes. Un jeune acteur plutôt habitué à une amplification par microphone dans une émission de télévision ne répond guère aux exigences d'un art pratiqué par un chanteur ou un acteur au XVII^e siècle.

Les gens avec lesquels je travaille partagent un respect commun pour le passé et souhaitent comme moi le rendre plus intelligible et plus éloquent.

Pour comprendre les peintures de Bronzino, Stella, Sébastien Bourdon ou Domenichino, il faut connaître le sens de l'allégorie, l'histoire, la mythologie, en un mot remettre ces œuvres dans leur contexte. C'est la même chose pour la musique, à ceci près qu'il n'y a pas une seule façon de l'aborder. Il faut bien utiliser, en les consultant, les outils du passé ; je pense à Grimarest, et son *Traité du récitatif*, à Bacilly et son admirable traité de *L'Art de bien chanter* enfin à Bérard et *L'Art du chant*, mais ces textes ne sont pas toujours immédiatement compréhensibles. L'essentiel d'un art déclamatoire est bien là quoique 300 ans après ces textes ne soient pas toujours bien compris. L'intérêt pour cette démarche rhétorique a commencé dans les années 1970 au moment où les jeunes baroqueux commençaient à explorer ce répertoire. Dans cette démarche, j'ai toujours trouvé des alliés précieux comme Philippe Beaussant, Philippe Lenaël, Nicole Rouillé et Dean Barnett. Notre approche et nos méthodes étaient trop radicales pour certains, non seulement en France mais un peu partout. Le Conservatoire national supérieur de musique où j'ai commencé à travailler en 1982 à la demande de Raymond Gallois-Montbrun était un endroit peu sympathique à la démarche des baroqueux. Il ne faut pas oublier qu'il était le seul temple de la vérité depuis la Révolution. Il représentait une orthodoxie sans schisme. On a commencé à introduire des fissures. La résistance des milieux musicaux s'est surtout manifestée dans les classes d'instruments avec des exceptions notoires comme Laurence Boulay, professeur de basse continue, une sorte de Jean-Baptiste prêchant dans le désert.

CM

Quelles raisons vous ont incité à présenter les premiers programmes de musique italienne ?

W. Christie

Dès ce moment-là, j'ai une chance exceptionnelle, parce que je fais ce que j'aime. Comme pour la musique française, il s'agit d'un choix personnel, d'une vraie passion pour la musique italienne du grand siècle et pour Monteverdi, qui date de mes années à Harvard au milieu des années 1980. J'avais tenu la partie d'orgue et de clavecin pour une exécution des *Vêpres de la Vierge*, avec Iva Dee Hiatt, une femme exceptionnelle, une pionnière, à Smith College. A

Yale, j'ai accompagné des chanteurs dans les madrigaux de Monteverdi, chanteurs curieux d'explorer un répertoire inconnu. Plus tard cette affection pour la musique italienne s'est renforcée par des contacts avec des musicologues comme Howard Smither et d'autres montevertidiens qui m'ont orienté vers Cavalli et Luigi Rossi. Cette recherche était facilitée par les richesses de la Bibliothèque nationale et de la collection de la comtesse de Chambure. Parmi les grands moments de notre jeunesse, figure en 1981, la production scénique du *Sant'Alessio* de Landi à Innsbruck avec Alan Curtis.

La charte des Arts florissants me fait l'obligation de défendre la musique française. Nous avons exploré, déchiffré, transcrit les airs de Lambert, Le Camus, La Barre. En écoutant les représentations d'œuvres de Rameau par Lina Lalandi, j'avais conscience d'un art du chant incompris et qu'il fallait faire quelque chose en particulier pour la déclamation. J'ai souhaité que nous nous concentrions sur ce que nous aimions et ce que nous ferions le mieux. Dès le début, j'ai travaillé avec des chanteurs qui partageaient mes passions comme Guillemette Laurens, Birgit Grena, Dominique Visse, Philippe Cantor, Gregory Reinhardt, Michel Laplénie, Etienne Lestringant, car ils possédaient en dehors de leur talent vocal, un grand sens du public et de la théâtralité dans le geste et l'interprétation. J'ai toujours adoré l'opéra, la mise en scène de la musique, la théâtralité de la musique. Ce choix nous a orientés vers le *Ballo delle Ingrate*, vers *Il Combattimento di Tancredi e di Clorinda*, de Monteverdi, vers *Didon et Enée* de Purcell, vers *Actéon* et *Les Arts florissants* de Marc-Antoine Charpentier. Nous avons travaillé tôt avec Pierre Barrat à l'Atelier lyrique du Rhin ; il nous a beaucoup appris en nous apportant une aisance sur scène remarquable, en obligeant les chanteurs à un travail gestuel de base et leur apprenant à le mémoriser. Nous avons aussi travaillé sur la gestuelle avec Dean Barnett et Philippe Lénal. Ce travail avec les metteurs en scène qui a commencé très tôt avec de « petites » œuvres ne nous a pas empêché de rêver à de grands opéras –*Médée*, *Atys*- ou à de grands oratorios –Haendel. Nous abordions dès lors toute musique, même si elle n'appartenait pas au répertoire de l'opéra, dans un esprit de dramatisation comme les oratorios de Charpentier, *Sainte Cécile*, *Le Jugement de Salomon*. Les oratorios d'Haendel eux-mêmes, *Le Messie*, *Hercules* ou *Sémélé* ne peuvent se comprendre sans leur organisation dramatique. Dès lors, tout ce que j'ai fait a été imprégné par la dramatisation.

Tout était donc déjà défini dans les premières années : les petits maîtres français, les grands maîtres français, Charpentier et Lully, ensuite Purcell que je mets au sommet, Haendel, toute la musique italienne. L'entrée de Mozart dans notre répertoire n'est pas un accident. Nous avons commencé par la musique religieuse, puis nous avons abordé l'opéra à la demande de Louis Erlo pour le Festival d'Aix-en-Provence. Récemment la BBC a cité notre enregistrement de *La Flûte enchantée* parmi les meilleurs réalisés de cette œuvre. Il nous resterait à faire *Don Giovanni*, *La Clémence de Titus* et quelques opéras du début.

GK

Votre sens de la dramatisation comme ligne de force vous conduit vers la mise en scène et vers une personnalité comme celle de Jean-Marie Villégier avec lequel vous avez travaillé pour *Atys* et *Médée*.

W. Christie

Jean-Marie Villégier nous a donné son extraordinaire intelligence et sa passion pour le théâtre classique. Il n'est pas prisonnier de la doctrine ou de l'historicisme : à la compréhension du passé qui se traduit par le respect de la déclamation, il admet que l'on puisse ajouter sa propre personnalité. Il a donné un instrument de travail fabuleux aux Arts florissants en 1986 avec *Atys*. Ceci avait été précédé de cinq ou six ans de travail avec les chanteurs, d'une totale

complicité avec eux, d'une mise en place fine du continuo, luth, théorbe, clavecin, instruments à cordes, avec Elisabeth Matiffa, Yvon Repérant, Steven Stubbs, Christophe Rousset, Kenneth Weiss, Jonathan Cable et moi-même.

CM

Je me souviens qu'au cours d'*Atys*, vous vous arrêtiez de diriger et laissez les chanteurs et le continuo se déployer.

W. Christie

L'enjeu était en effet : comment diriger, comment contrôler trois heures de musique, comment laisser la liberté aux chanteurs à certains moments, ne pas figer le récitatif, ne pas laisser s'installer la monotonie. Pour le lied, on ne peut pas imaginer la présence d'un chef qui dirigerait un chanteur soliste et un pianiste dans une mélodie de Schubert ou de Fauré. Rien ne doit empêcher le rapport direct entre des musiciens continuistes et le chanteur. Le chef est un guide mais pas quelqu'un qui doit tout contrôler et tout diriger comme dans un contexte orchestral moderne. Il faut préserver la spontanéité afin de créer de vrais moments d'émotion. Comment diriger Monteverdi et la tragédie lyrique française ? Le chef donne les départs et les arrêts, il peut donner le sens des dynamiques, et ceci est lié à quelque chose qui est ignoré de beaucoup de chefs, l'importance du texte, le sens de l'appui syllabique.

Les continuistes méritent tous les applaudissements : ceci correspond à cette façon différente de diriger.

GK

Une caractéristique de votre direction d'orchestre, William Christie, c'est la clarté rythmique.

CM

J'ajouterais la maîtrise absolue du temps sur la durée d'une représentation.

W. Christie

Ceci est une question d'architecture musicale, de l'émotion que l'on veut provoquer et de rhétorique. Le chef doit toucher son auditoire, parfois par un moment de silence absolu entre deux phrases pour créer des surprises ; il participe lui-même à l'art du théâtre et à la maîtrise du temps théâtral. Un grand tragédien a recours à la même chose. Un metteur en scène comme Robert Carsen a le sens du moment qu'il met en œuvre à l'aide de l'éclairage, des couleurs, par des moments de suspension de l'action. Tout cela est très réfléchi et travaillé.

GK

Ce qui caractérise ces musiques françaises et italiennes du grand siècle et du suivant, c'est ce que vous avez appelé « l'écrasant du sublime ». Qu'est-ce que le sublime pour vous ?

W. Christie

Quand je dis d'une musique de Rameau qu'elle est sublime, cela signifie pour moi que je suis transporté, que toute ma vie est transformée et enrichie au contact de cette musique, de cette œuvre d'art, de ce livre.. Il en est de même chez Monteverdi ou Haendel.

GK

La recherche du sublime et du paroxysme de l'émotion esthétique, ce moment où l'auditeur ressent qu'il est en contact avec quelque chose qui le transforme, où l'œuvre touche les ressorts de l'inconscient, tout cela est attesté par la réaction du public qui adhère à une

musique qui le transporte et l'émeut. Le texte du XVIIe ou du XVIIIe siècle va ainsi parler à l'homme du XXe siècle.

Quel rôle assignez-vous à l'approche intellectuelle ? Est-elle corrigée par le sens de l'émotion que donnent l'art déclamatoire et la compréhension du texte ?

W. Christie

L'intellectualisme est nécessaire au début. Le travail des chanteurs doit être basé sur une réflexion indispensable au départ. Ils doivent être munis de curiosité. Pour citer l'exemple d'un jeune chanteur qui fait partie d'une longue lignée de chanteurs intellectuellement engagés, j'ai en mémoire le travail fait avec Marc Mauillon, doué d'une belle musicalité et d'une intelligence rare, afin qu'il se constitue son propre répertoire d'airs de Lambert et de La Barre qui corresponde à un choix personnel. En quelques mois, il a fait un travail excellent, après avoir consulté les ouvrages nécessaires et sélectionné ce qui l'intéressait, ce qui allait avec sa voix et sa technique : il va pouvoir ainsi créer un répertoire unique.

GK

Cet exemple nous rappelle que Les Arts Florissants sont une pépinière de jeunes talents, avec leur spontanéité apparente soutenue par un travail considérable à l'arrière plan.

W. Christie

Il y a à cela beaucoup d'explications dont le plaisir de travailler avec des jeunes chanteurs intelligents qui ont une belle matière première à modeler et la volonté de se spécialiser. Il faut choisir une musique qui profite esthétiquement parlant de cette jeunesse et de ses caractéristiques de fraîcheur, de naïveté et de vulnérabilité. De grands compositeurs – Monteverdi, Haendel et Mozart - ont utilisé de jeunes voix. Le travail de troupe est aussi important, mais sans trop insister. La plupart des jeunes chanteurs recrutés par les Arts florissants ont ensuite continué une carrière de soliste (Guillemette Laurens, Agnès Mellon, Jill Feldmann, Dominique Visse, Véronique Gens, Sandrine Piau, Claire Brua).

CM

Quelles sont les qualités que vous recherchez chez un jeune chanteur et les défauts que vous voulez écarter ?

W. Christie

Je vais parler d'abord des défauts. Les auditions sont parfois difficiles car l'accompagnateur peut être mauvais, les textes mal choisis, un manque de curiosité pour la musique ancienne, un manque de technique, de spécialisation, de flamme, de présence, de charisme. Dans le Jardin des voix, nous recherchons des personnalités qui veulent partager, communiquer, émouvoir, des chanteurs qui sont curieux et intéressés par ce répertoire, qui veulent un travail d'ensemble. A l'époque de Purcell, les solistes participaient aux ensembles ; aux Arts florissants et depuis le début, un jeune chanteur doit accepter l'idée de chanter dans les ensembles, c'est une question d'esprit de corps, de troupe. Je ne suis pas intéressé par les chanteurs trop individualistes qui ne souhaitent pas se souder dans un ensemble.

GK

Un chanteur se singularise par sa voix de soliste tout en faisant partie d'un ensemble. Cela peut se poser en miroir avec un problème contemporain : l'exacerbation de l'individualisme, qui est bien un défaut des sociétés modernes. Une société ne peut bien fonctionner que dans la conjonction de l'individuel et du collectif. Je situe ici la musique dans un mouvement plus large.

W. Christie

C'est tout à fait facile à comprendre quand on se place dans l'esprit de la dynamique de groupe. Dans le domaine de la musique, j'y vois un problème d'éducation musicale. Depuis le XIXe siècle, on assiste à une canonisation du soliste et de la technique de soliste. On a enlevé le côté collégial de la musique ; on a perdu en France, ce qui existait au XVIIIe siècle, un art pratiqué par les amateurs. Les musiciens sont éduqués dans l'« usine » à musique qu'est le Conservatoire où le virtuose est mis en exergue. Wagner a changé les choses en Allemagne avec les réformes faites à Munich dans la pédagogie, mais la tradition de l'amateur était très forte, en raison du rôle de la religion, comme en Angleterre, qui perpétue une tradition de musique d'amateur. A l'origine, Les Arts florissants s'inscrivent dans un courant anti-conservatoire où l'on atteint également la technique, mais par le travail de groupe. Je ne manquais pas d'apprécier la virtuosité et j'adorais les personnes qui pouvaient atteindre des sommets dans la musique difficile, mais c'était pour moi toujours lié avec un travail de groupe. Ceci a été possible parce que j'étais étranger au système français ; j'ai mis en pratique d'un côté le pragmatisme et le travail de groupe à l'anglo-saxonne et j'ai retenu par ailleurs le côté brillant à la française.

GK

C'est le mariage entre la riche tradition française individualiste la plus classique et le pragmatisme et la tradition du travail de groupe anglo-saxon.

W. Christie

C'est exactement cela.

Dans le Jardin des voix on perçoit clairement les « team player » et les « personnalités » qui sollicitent le projecteur. Sans cet esprit de corps, nous n'aurions jamais pu passer un an de travail sur le sixième livre de madrigaux de Gesualdo avant de le présenter au public.

GK

Puisque nous sommes à Aix, ceci me rappelle l'esprit de début du Festival, comment Gabriel Dussurget travaillait pour le choix des voix et Hans Rosbaud pour l'orchestre.

Au cours de ces trente années de création, de redécouverte, d'innovation, peut-on distinguer des périodes différentes ou bien les compositeurs et les musique s'interpénètrent et alternent ? D'abord Charpentier, Purcell, Lully, Rameau et Monteverdi, puis dans un deuxième temps Haendel et Mozart ? Quelles sont les constantes ?

CM

Je me souviens vous avoir vu parcourir le *Messie* à la volée avec les jeunes musiciens des Arts florissants dans un élan d'enthousiasme partagé. Quelles sont les œuvres ou les compositeurs les plus marquants dont vous souhaitez parler ?

W. Christie

~~Il y a en effet~~ Certaines œuvres emblématiques qui m'accompagnent depuis longtemps **comme** le *Messie* ~~en fait partie~~. J'avais entendu très jeune les œuvres de clavecin en disque et ma mère dirigeait certaines œuvres de Haendel à Buffalo. ~~Pour moi~~ le *Messie* catalyse tout l'intérêt que je porte à Haendel : cet immense humaniste a créé ici une gigantesque vague d'émotion, une œuvre écrasante de sublime. Ce compositeur m'a touché comme Monteverdi et Rameau par la suite. Depuis l'âge de 14, 15 ans j'avais déchiffré Haendel à Buffalo dans

des éditions des oratorios de même que, plus tard, à l'université, je découvrirai Monteverdi dans l'édition de Malipiero. J'ai ainsi connu par cœur *Israël en Egypte* et le *Messie*. J'ai été parfois déçu en parlant d'Haendel à certains de mes collègues au cours des années soixante dix : Gustav Leonardt ou les Kuijken le considéraient sans intérêt et manquant de goût. ~~Il fait partie de mon Panthéon~~, les souvenirs les plus forts sont attachés à mes productions de Haendel –*Theodora* à Glyndebourne, *Jules César*, *Hercules* à Aix-en-Provence ; certains enregistrements comme celui d'*Orlando* font partie des meilleurs selon les commentaires critiques. Les Arts florissants, ensemble francophone, a dû aborder dans les œuvres d'Haendel une langue difficile : il l'a fait avec brio et intelligence.

Nous avons abordé Rameau par les cantates en même temps que celles de Clérambault, Mondonville, Montéclair. Ce petit répertoire représente un laboratoire pour les grandes œuvres. Accompagner une œuvre de Rameau comme *Anacréon* qui est un ballet en 1 acte avec un orchestre fourni était ~~évidemment~~ plus difficile : il fallait aborder les problèmes techniques, les coups d'archet, les problèmes de style, avec un orchestre de tempérament ancien. Nous étions plongés dans toutes sortes de difficultés. Il nous a fallu du temps. ~~D'une façon générale, il faut du temps~~ –et nous en avons heureusement devant nous- pour aborder un nouveau répertoire, pour mettre au point la méthode et les matériaux nécessaires ~~pour~~ afin que cette musique retrouve son éloquence.

GK

Mozart intervient tard dans votre programmation.

W. Christie

Pour Mozart, nous voulions écouter les œuvres différemment. En utilisant les chanteurs et des instrumentistes formés à la musique du XIXe siècle, on s'inscrit à rebours de la démarche de Mozart. Mozart a été formé par son père et par les enseignements du passé. Notre idée était d'enlever l'accumulation de traditions ultérieures, les sonorités trop riches, les façons de chanter que Mozart n'avait pas connues. *La Flûte enchantée* de Mozart, programmée au Festival d'Aix-en-Provence en 1994 sur une décision de Louis Erlo, a marqué aussi un tournant. Ce n'était pas ma première expérience mozartienne. Auparavant j'avais dirigé ~~des œuvres de petit effectif~~, le Requiem et la Messe en ut.

GK

En quoi votre interprétation était-elle différente ? Avez-vous modifié les tempi, changé les dynamiques ?

W. Christie

Les modifications de tempi allaient de soi car je n'étais pas héritier ~~comme beaucoup d'Allemands ou d'Autrichiens~~ d'accumulations d'habitudes. J'ai connu Hans Peter Schilly, chef de chant à Vienne, qui connaissait Mozart par cœur et avait formé des générations de chanteurs mozartiens. Quand je lui demandais pourquoi on faisait un *ritardando* par ci ou un *diminuendo* par là, il répondait « c'est comme ça ». ~~Nous n'avons pas voulu accepter la tradition dans ce sens~~. Nous voulions une nouvelle lecture et surtout avec l'utilisation des instruments de l'époque. ~~Il fallait en quelque sorte « nettoyer les oreilles » comme nous l'avons fait pour la musique plus ancienne~~. Ce travail a eu l'avantage de former un public capable d'accepter des interprétations différentes car, même dans le cas de Mozart, il subsistait beaucoup d'incertitudes quant au texte et à son interprétation.

GK

Ce travail de recherche, ~~que vous avez fait~~ en tant qu'historien de l'art, ce qui est une autre facette de votre formation, a donné à voir ce qui avait sclérosé l'évolution de l'œuvre, mais il s'agit d'un travail de l'ombre.

W. Christie

J'admets volontiers que rien n'est certain et que, de toutes façons, le chef et l'interprète complètent les données notamment pour ce qui concerne les tempi et l'instrumentation. Rappelons qu'une partition baroque est inachevée par rapport à une partition moderne. Les questions de dynamique, de tempi, d'instrumentalisation sont laissées à la discrétion de l'interprète.

J'ai toujours été surpris qu'il existe pour la musique une vision négative du passé dont l'expression de Pierre Boulez « répertoire pas très intéressant » est un bon reflet. Ceci n'existe pas pour l'histoire de l'art : personne n'irait prétendre que le Titien ou Bellini n'ont rien à nous dire. On ne se fait pas taxer de passéiste si on aime des œuvres d'art du XVI^e siècle. Un chef-d'œuvre du passé continue à nous parler. ~~Il est curieux d'être attaqué et traité de passéiste parce qu'on aime des œuvres musicales du passé !~~ La vision offerte par une œuvre d'art du passé –comme une œuvre théâtrale– peut être pertinente et continuer à émouvoir. Wanda Landowska était convaincue de la valeur de la musique ancienne, il fallait juste la rendre éloquente pour les auditeurs. ~~Les détracteurs de la musique baroque insistent sur l'importance positive de l'évolution, sur le fait que la simplicité est un défaut.~~

GK

On peut interpréter cette méprise comme une transmission de la vision de l'époque des Lumières et du classicisme, qui inscrit aussi la musique dans la perspective d'un progrès linéaire, ~~laissant supposer que ce qui est nouveau est en progrès par rapport à ce qui est ancien.~~

W. Christie

Mozart, qui pouvait écrire dans tous les styles, écrivait une musique moderne pour son temps, mais ce n'est pas parce la musique ancienne était inacceptable. Bach donnait à Leipzig les motets de Palestrina. Le goût de l'Antiquité a toujours existé. ~~A notre défense, je rappelle que Walter Gieseking ou Alfred Brendel se sont spécialisés dans deux courtes périodes, le premier dans la musique française de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle et Brendel dans Beethoven, Schubert et Schumann.~~ Pour la musique baroque, le travail d'historien d'art peut aider à considérer que chaque œuvre a sa valeur, malgré sa place dans l'évolution chronologique de l'art musical. Une œuvre d'art a sa valeur intrinsèque. De tous les arts, la musique a une puissance absolue. Si cette musique est désormais plus éloquente pour le public, c'est parce que l'on a enlevé le vernis qui dissimulait sa valeur.

CM

~~Comme relecture exemplaire d'une œuvre, je vois celle que vous avez donnée des Saisons de Haydn, une œuvre qui a été recouverte de couches de vernis successives, avec des fausses traditions d'interprétation...~~

W. Christie

~~Quand Rameau meurt, Haydn a 30 ans, il est aussi le contemporain de Gluck, il hérite donc d'une tradition dont il faut tenir compte.~~

GK

Quant à la rencontre d'une forme d'émotion, le même problème se pose pour la musique du XXe siècle que l'auditeur n'abordera qu'après une initiation nécessaire.

W. Christie

~~Les musiques contemporaines demandent parfois de la part de l'auditeur une sérieuse initiation et cela devient franchement élitiste. Quand je faisais de la musique contemporaine, je me souviens que l'on voyait toujours les mêmes têtes à New York, à Paris ou à Londres ! Il y avait très peu d'initiés. Je n'en défends pas moins la nécessité et la liberté de la création musicale contemporaine.~~

GK

~~Après cette parenthèse, retournons à l'apport des Arts florissants.~~

~~Comment définir le « son Arts Florissants » du chœur et de l'orchestre ? Comment est-il né ?~~

W. Christie

La réponse est compliquée car parler d'un « son Arts florissants », c'est parler de notre travail, de notre recherche, de notre façon de répéter, de notre choix d'instruments mais surtout des personnalités qui ont participé et participent à l'élaboration de ces œuvres.

Je ne peux répondre sans évoquer les noms de Christophe Coin, Anne-Marie Lasla, David Simpson, Elisabeth Matiffa et les noms des violonistes Daniel Cuillet, Rio Terakado, Florence Malgoire.

Après la recherche et la préparation du texte, la base de notre travail est linguistique : saisir d'abord les contrastes, les oppositions, les couleurs de la langue elle-même. Pour rendre le texte « savoureux », il faut que les instrumentistes soient aussi sensibles au chant et que les chanteurs écoutent les instrumentistes. L'écoute mutuelle du chœur et de l'orchestre est essentielle. Ensuite viennent bien sûr les différences de style : pour Lully, Rameau, Haydn, la coloration du texte est importante et différente selon les exigences de la langue et sa rhétorique. A cet égard, je demande aux chanteurs de trouver comme Cathy Berberian l'a fait autrefois d'autres sons que ceux enseignés au Conservatoire. Le timbre doit être adapté au contexte : l'un des meilleurs exemples étant la voix de Dominique Visse interprétant les Sorcières dans *Didon et Enée* de Purcell. Tout bon acteur sait jouer des contrastes de couleur et des voyelles ouvertes ou fermées. Jean-Pierre Brossman a rappelé que Les Arts florissants ont apporté une exigence de compréhension du texte pour toutes les musiques et imposé une insistance quasi obsessionnelle sur l'intelligibilité du texte, notamment pour la musique française.

GK

Un des signes, parmi de nombreux autres, de la reconnaissance internationale à l'égard des Arts florissants, c'est l'invitation que vous avez reçue à la prestigieuse Julliard School de New York, retour à la mère patrie après un itinéraire français au cours duquel vous avez été adopté comme français ?

W. Christie

Les premières rencontres avec le directeur Joseph Polisi datent d'il y a quinze ans. La Julliard School est la plus prestigieuse école de musique au monde. Introduire la musique baroque jusqu'à présent ignorée signifiait une évolution. Actuellement, l'école souhaite combler une lacune dans la formation qu'elle propose et répondre à la nécessité de mieux préparer les jeunes musiciens pour toutes les carrières musicales possibles y compris dans la musique dite ancienne. Les Arts florissants sont en résidence et un nouveau département de musique

ancienne vient d'être créé sous la direction de Monica Huggett, en grande partie grâce aux sessions d'étude que nous avons organisées depuis trois ans.

Quant à la promotion des jeunes talents et au-delà du Jardin des Voix, le bilan des Arts florissants est impressionnant puisque de nombreux jeunes chanteurs arrivent dans les distributions des grands opéras. Le soutien public a beaucoup compté dans cette démarche.

GK

Dans la programmation ; j'imagine que les envies personnelles du chef sont prédominantes ? Comment voyez-vous l'avenir ?

W. Christie

Si je tente un bilan sur trente ans, je constate que nous sommes fiers d'être attentifs et fidèles à nos héros, Charpentier, Lully, Monteverdi, Haendel, Purcell.

Ce qui reste à faire ? A propos de *Zampa* de Hérold une spectatrice m'a dit « Restez dans votre siècle, Monsieur Christie ». J'avais trop peur de cet individu un peu farouche pour répondre mais en effet, je reste dans mes siècles. Je ne vais pas diriger la deuxième symphonie de Bruckner dans une saison prochaine mais je serais tenté comme d'habitude de voir terminé le XVIIIe siècle dans son évolution de Bach à Beethoven comme je serais d'accord pour nous replonger dans les années du début du XVIIe siècle.

GK

Nous n'avons pas épuisé ce que vous vouliez dire de votre rapport à Rameau.

W. Christie

Rameau a eu une place de plus en plus importante dans nos programmes. Les Arts florissants ont créé plus d'œuvres de Rameau que n'importe quel ensemble depuis 50 ans. J'espère encore pouvoir convaincre le Festival de Glyndebourne de présenter une œuvre de Rameau car je pense que les conditions sont réunies : les chanteurs, l'orchestre, le public.

Je voudrais revenir sur mes relations avec l'œuvre de Rameau. C'est une affaire quasiment passionnelle. J'ai joué quelques pièces au piano quand j'étais jeune puis à Harvard j'ai entendu au clavecin une interprétation bouleversante par Lisa Crawford de la Gavotte en si et de ses doubles Je suis resté avec la musique de clavecin qui était plus abordable aux Etats-Unis et j'ai découvert la musique de théâtre plus tard. A Tanglewood, en 1964, j'ai pu accompagner au clavecin la cantate *Le Berger fidèle* mais le moment où j'ai été bouleversé se situe en 1966 lorsque j'ai pu entendre, grâce à l'enregistrement, *Hippolyte et Aricie* avec Janet Baker dans le rôle de Phèdre. Le temps m'a semblé suspendu, j'ai envoyé un mot d'admiration à Janet Baker où j'annonçais vouloir honorer Rameau toute ma vie. Rameau est donc l'un des piliers des Arts florissants : nous nous sommes donnés comme mission de remettre systématiquement en valeur toutes ses œuvres, mais dans la même démarche progressive que j'ai indiquée auparavant, d'abord les cantates, puis les ballets en un acte, puis, en 1983, la reprise du spectacle d'Aix-en-Provence avec *Hippolyte et Aricie* à l'Opéra-Comique, grâce à Thierry Fouquet. Rameau est présent presque tous les ans dans notre programmation. Nous avons exécuté les grands motets plusieurs fois. Les œuvres lyriques ont été proposées à l'Opéra, au Festival d'Aix-en-Provence, *Les Fêtes d'Hébé*, *Les Indes galantes*, *Zéphire*, *Pygmalion*, *Nélée et Myrtis*, *Castor et Pollux*, *Hippolyte et Aricie*, *Les Boréades*, *Zoroastre* et *Les Paladins*. Il reste encore de belles œuvres à créer : *Platée*, *Dardanus*, *Acante et Céphise*, *La Princesse de Navarre* et plusieurs ballets. J'espère pouvoir y parvenir dans les années à venir. C'est en tout cas mon ambition.

Le travail est plus dur que pour d'autres compositeurs notamment pour les pupitres de violons car il faut atteindre un geste d'une grande aisance. Leur écriture est parfois d'une virtuosité

purement instrumentale, parfois d'une écriture vocale basée sur la déclamation. Ils arrivent à « dire » tout un texte avant que le chant ne commence. Il faut donc retrouver l'appui syllabique, les ornements, la liberté rythmique, décider où placer les notes inégales. En regard, les chanteurs doivent s'intégrer dans un univers instrumental. Rameau demande de ses interprètes une grande précision. Je comparerais ceci avec le geste du graveur au burin. Le chœur fait partie de cet univers : les exigences de qualité sont les mêmes que pour les voix solistes, finesse et précision. Il s'agissait au début d'un nouveau langage, d'une complexité apprivoisée pour les instrumentistes et pour les chanteurs. Il fallait donc mettre au point une méthode de travail adaptée, intégrant les priorités et les moyens de résoudre les difficultés.

GK, CM

Quelle place occupe Gluck dans votre univers musical ?

W. Christie

Pour la génération après Rameau, Gluck est le plus grand faiseur d'opéras. Il a été canonisé par les Français et par Rousseau, il a séduit toute une société, il est devenu un phénomène populaire à Paris. Cet engouement a duré jusqu'au XXe siècle. Peut-on « décaper » Gluck ? Nous avons fait une mauvaise expérience avec *Les Pèlerins de la Mecque*, dont la musique est parfois ennuyeuse. *Iphigénie*, *Orphée* en version française sont des œuvres séduisantes, d'une honnêteté désarmante avec parfois des moments de musique qui vous transpercent. Si je compare Gluck et Rameau, mon opinion n'est pas plus positive. Gluck peut être mauvais dans la conduite des voix, probablement parce qu'il lui était difficile d'associer le français et la musique. Ses danses sont pauvres comparées à celles de Rameau. Pour le public des années 1770, Rameau représentait l'ancien ordre indigeste en opposition avec la nouvelle esthétique de la simplicité en toutes matières. En rejetant Rameau, la société tournait le dos à une culture et s'ouvrait à une musique cosmopolite incarnée par Gluck et illustrée ensuite par Sacchini et Piccinni. La musique est ici le reflet d'une désintégration.

GK

Comment voyez-vous les rapports entre chef d'orchestre et metteur en scène, le public ayant souvent le sentiment que le metteur en scène prévaut sur le chef d'orchestre ; c'est un débat qui a fait couler beaucoup d'encre depuis quelques années. Vous semblez échapper à ce dilemme grâce à vos excellents rapports avec les Noble, Arias, Pizzi et Carsen, pour prendre ceux avec lesquels vous avez souvent travaillé ? Comment voyez-vous le rapport musique et théâtre ?

W. Christie

Beaucoup dépend de l'attitude du chef d'orchestre. Voici la mienne. J'impose beaucoup de contraintes au metteur en scène: une troupe, une distribution qui est faite certes en accord avec lui, une période de travail adéquate. Avec le metteur en scène, je garde de toutes façons mon mot à dire comme je respecte le sien. J'apprécie beaucoup une atmosphère de travail collégiale. J'ai horreur des productions où la préparation se fait avec des solistes non présents ou qui arrivent trop tard pour intégrer le travail. Je suis contre la notion de fosse distincte du plateau, contre le travail fait par un assistant, contre les rapports de force. Pour moi il est essentiel que le travail se fasse en cohérence et en harmonie avec l'orchestre et le chœur. Quelques metteurs en scène refusent la prééminence du chef, mais la responsabilité appartient aux chefs qui acceptent. Un répertoire inconnu ou peu connu exige une complicité et une collaboration absolue, tout est à construire ensemble.

L'approche avec les metteurs en scène a été précieuse pour comprendre un univers très riche nourri par la mythologie avec ses drames et ses situations très fortes. Chaque metteur en scène

a une vision différente : Pizzi réalise des tableaux d'une somptueuse richesse, Villégier concentre son travail sur le livret, Carsen recrée des allégories éternelles dans un monde visuel d'aujourd'hui (*Les Boréades*). Le coût des productions est actuellement un gros problème, à quoi s'ajoutent le coût des décors et des costumes et la nécessité d'un plateau important. Ne faut-il pas envisager comme nous l'avons fait pour *Zoroastre* des versions de concert moins chères ? On y perd certains effets et la présence du merveilleux, mais n'oublions pas que les opéras étaient déjà souvent écoutés sans décors sous Louis XIV. J'aime les versions avec seulement une mise en espace, mais je n'oublie pas que pour comprendre la splendeur de ces œuvres, il faut inclure le visuel et le chorégraphique. Lorsque nous avons réalisé avec Jean-Marie Villégier *Les Métamorphoses de Psyché* (avec Stéphanie d'Oustrac incarnant Psyché), nous nous adressions à un public de connaisseurs.

GK

Quelles œuvres auriez-vous encore envie de faire ?

W. Christie

Il reste beaucoup à faire avec les « satellites » comme Campra. Nous avons fait *Idoménée* et un nombre de belles cantates ainsi que le ballet de *L'Europe galante*. *Les Fêtes vénitiennes*, un véritable chef d'œuvre, sont prévues dans quelques années. Je voudrais monter *Jephté* de Montéclair, une œuvre majeure ainsi que les œuvres de Mondonville, de Destouches et de Rebel. Je rêve que Les Arts florissants donnent un jour *Platée*.

GK, CM

Avez-vous envie de diriger *Carmen* ?

W. Christie

Oui. Du point de vue littéraire, *Carmen* est le plus bel exemple d'opéra-comique avec un livret fait par les meilleurs auteurs. J'adore la saveur de la langue, l'esprit moqueur des chœurs.

CM

On a enfin perdu la mauvaise habitude de dénigrer systématiquement les livrets.

W. Christie

Quinault n'est toujours pas Racine, Corneille ou Molière selon les spécialistes de l'histoire littéraire. L'abbé Pellegrin, librettiste de Rameau, dénigrait ses semblables en les traitant de « gens médiocres ». Je soupçonne que Rameau supportait mieux la médiocrité de certains librettistes que la grandeur de Voltaire. Mais je ne partage pas ce mépris pour les livrets. *Hippolyte et Aricie* est un bon livret, sonore, musical. Pellegrin a travaillé avec un vocabulaire restreint, voulu pour la compréhension à distance. Au contraire, chez Haendel et dans l'opéra seria, on trouve parfois des paroles ridicules. On sent que Rameau n'aime pas les paroles, ni le livret.

GK

Depuis quelques années, vous avez aussi mis en valeur de jeunes chefs.

W. Christie

Cette démarche a commencé très tôt même si je dois assumer dans un ensemble la responsabilité musicale. Dans les premières années des Arts florissants, Dominique Visse, Elisabeth Matiffa et Yvon Repérant ont donné généreusement de leur temps pour la

préparation des chanteurs et des textes. Quand le répertoire est devenu plus important, il a fallu aussi un travail de préparation par le premier violon et de préparation du chœur. Depuis la fin des années 1980, des personnalités telles que Kenneth Weiss, Christophe Rousset, Emmanuelle Haïm, Lawrence Cummings, Béatrice Martin, François Bazzola, Benoît Hartoin ou David Simpson ont apporté une contribution essentielle. Actuellement, je suis secondé par Paul Agnew et Jonathan Cohen qui dirigent aussi leurs propres programmes (par exemple pour Paul Agnew Le Jardin des voix et un programme Purcell). Après trente ans d'activité intense pour servir mes idées et mes envies, j'ai le désir d'ouvrir nos programmes vers des personnalités plus jeunes. C'est l'effet de la maturité et des cycles naturels auxquels je suis attaché. C'est donc un très heureux partage, un moyen de maintenir un volume de travail, et de rester fidèle à un chœur et un orchestre qui ont besoin de ce travail.

GK

Quelle est la part des propositions et du désir personnel de William Christie dans les choix de programmes ?

W. Christie

J'aime l'idée de cycles sur plusieurs années comme celui que nous avons réalisé à Madrid avec les opéras de Monteverdi. Nous allons, grâce à un mécène américain, remonter *Atys* à Paris, Bordeaux et New York, ce qui me permettra de rendre hommage à Thierry Fouquet à qui nous devons la présentation d'*Atys* à l'Opéra-Comique en 1986.

Je fais partie d'un mouvement caractérisé par une formation intellectuelle universitaire qui m'a dès l'origine plongé dans la bonne recherche, la bonne musicologie et conduit à refuser une partition qui n'aurait pas été soigneusement préparée. J'insiste sur l'intellectualité de notre travail, sur le fait que Les Arts florissants reposent sur une structure qui prépare éditions et textes.

CM

En relisant les programmes des Arts florissants depuis les origines, on ne peut qu'être frappé par l'amplitude considérable du répertoire abordé et par la multiplicité des artistes de talent qui ont accompagné à un moment ou un autre les activités des Arts florissants.

W. Christie

C'est une de nos fiertés de même que d'avoir aidé les gens de talent. Nous les encourageons à voler de leurs propres ailes quand ils « quittent le nid ». Les Arts florissants continuent d'apporter conseils et structure. Ceci est bien différent de ce que j'ai vécu à ma propre génération où sauf exception on ne peut que constater la pauvreté de la transmission. J'admire quelqu'un comme Gustav Leonardt qui sera vénéré non seulement parce qu'il est un grand claveciniste mais aussi parce qu'il adore transmettre. Il a formé des générations de clavecinistes.

GK

On peut dire que ces trente ans ont non seulement été des années d'activité intense, mais aussi une ouverture vers de jeunes talents avec le Jardin des voix que nous évoquerons bientôt. Trente ans c'est la jeunesse et la maturité réunies !

W. Christie

Je suis très attaché aux cycles naturels. Je suis un jardinier amoureux des plantes et des fleurs. Il y a une idée de pérennité qui est très importante. On peut longtemps prolonger la vie d'une belle plante si l'arrosage, l'engrais et tous les soins nécessaires sont assurés. Mon souhait est

de voir cet arbre majestueux développé depuis trente ans devenir un arbre centenaire ou plus, un arbre vénérable. Les Arts florissants ont atteint une sonorité et une musicalité uniques : comment en assurer la pérennité tout en vivant les surprises et les nouveautés ? Parmi celles-ci nous allons parler du Jardin des voix. La bibliothèque numérique en est une autre : nous voulons ouvrir notre bibliothèque. Je souhaite bien entendu continuer à diriger longtemps, mais la pérennité c'est de déléguer aux nouvelles générations, aux nouvelles pousses.

Les Jardins de William Christie

Le Jardin des voix

GK

Pour préserver un des traits caractéristiques de votre ensemble, la jeunesse des musiciens et des chanteurs, vous avez créé le Jardin des voix qui vous apporte un renouvellement et donne en même temps une chance à de jeunes talents. Pouvez-vous nous parler de l'origine du Jardin des voix ?

W. Christie

Nous avons souvent des discussions avec Luc Bouniol-Lafont, Muriel Batier et Jaqui Howard sur ce qui semble important dans le choix des programmes à court et moyen terme, sur le choix des artistes, sur les moyens afin de travailler de façon efficace et pertinente. Sur trente années, la question de la continuité et du renouvellement s'est toujours posée : comment rester fidèle aux personnes avec lesquelles nous avons travaillé, mais aussi comment renouveler et ouvrir l'ensemble vers les générations plus jeunes ? Pour moi la solution réside dans la triple démarche qui associe pédagogie, recrutement et renouvellement. A l'époque où j'enseignais au Conservatoire, ma classe représentait une pépinière naturelle pour les Arts florissants. Quand j'ai arrêté mon enseignement en 1996, il a fallu trouver d'autres moyens de recrutement soit par auditions, soit par demandes spontanées ou par ouï dire, mais j'ai toujours eu besoin de garder un contact avec les jeunes générations. De plus j'aime enseigner. Avec les obligations et le volume de travail annuel de l'Ensemble, un poste d'enseignement à l'année était exclu, puisqu'il exige une régularité de présence indispensable, ~~mais impossible avec mon emploi du temps~~. L'idée de créer une académie bisannuelle est donc née afin de recruter de jeunes chanteurs et leur donner une formation dans un laps de temps court. La formule est restée stable mais elle a été mise au point progressivement : ~~nous n'avions pas toutes les idées et toutes les réponses tout de suite~~. La première sélection s'est faite sur CD ; elle était ouverte aux chanteuses et chanteurs de toutes nationalités ayant moins de trente ans. Ensuite les auditions ont eu lieu dans différents conservatoires en Allemagne, Italie, Royaume-Uni, Pays-Bas, Etats-Unis etc. Le but était de trouver des chanteurs et chanteuses qui nous toucheraient, nous impressionneraient par leur technique vocale, leur intérêt pour la musique ancienne, des personnalités qui voulaient avoir une spécialisation intense et de courte durée. Le nombre n'était pas défini au départ, mais nous n'envisagions pas plus de dix ou douze personnes.

La deuxième étape était une audition directe par moi-même, Jaqui Howard, Paul Agnew et Kenneth Weiss afin de concevoir un programme qui mette les voix en valeur collectivement et individuellement. Le programme est donc fait après ce recrutement en fonction des voix que nous avons retenues. ~~Pour le dernier Jardin des voix, nous n'avons retenu que six personnes.~~

L'élaboration du programme est une étape difficile qui exige des mois de recherche à partir des qualités de chacun, timbre et capacités techniques, en choisissant des œuvres italiennes ou françaises qui mettent en valeur chaque individu comme soliste. Quand le programme est choisi, il est envoyé à chaque chanteur. Il implique deux types de participations, comme soliste et comme membre de l'ensemble ainsi formé.

Les trois semaines de répétitions ont lieu tout d'abord au Théâtre de Caen, ~~lieu de résidence privilégié des Arts florissants~~, qui fournit au Jardin des voix un cadre idéal pour le travail, puis au Barbican Center. Un encadrement de linguistes, d'accompagnateurs, de conférenciers participe au programme. Je fais moi-même une répétition commentée chaque jour. Après deux semaines, le programme est mémorisé, la mise en espace qui permet un apprentissage de la scène, déterminée avec les metteurs en scène. L'orchestre peut alors se joindre aux chanteurs. Ces programmes ~~sont d'une telle finition et répondent à de telles exigences de qualité qu'ils~~ ont été présentés avec un succès considérable au Barbican Center à Londres, à la Cité de la Musique à Paris, à Berlin, Madrid et au Lincoln Center de New York. ~~Les jeunes chanteurs du Jardin des voix sont rémunérés pour ces concerts dans les mêmes conditions que les chanteurs professionnels.~~

GK

Le public a remarqué la fraîcheur et la spontanéité de ces voix, appuyées par une bonne technique.

W. Christie

C'est une pépinière dans laquelle puisent les Arts Florissants, ~~en les sollicitant pour leur programmation~~. Quant à la promotion des **ces** jeunes talents ~~au-delà du Jardin des Voix~~, le bilan des Arts florissants est impressionnant puisque **la plupart** ~~de nombreux jeunes chanteurs~~ arrivent dans les distributions des grands opéras. ~~Leur carrière a un immense coup d'envoi.~~ Le soutien public a beaucoup compté dans cette démarche.

CM

~~Cette académie est unique en son genre.~~

~~W.Christie~~

~~Il y a beaucoup de concours de chant où l'on se trouve devant un jury avec des récompenses sous forme de médaille d'or, d'argent ou de bronze, mais ce que nous faisons est bien différent des concours où l'on impose un répertoire limité.~~ Le Jardin des voix offre l'occasion de travailler en profondeur. Tout le travail est fait après la sélection.

GK

J'observe que le mode de sélection du Jardin des voix est humanisé car il y a un objet positif, un travail de fond et des concerts à venir, alors que le concours est déshumanisant dans la mesure où il a pour fonction d'éliminer. Le Jardin des voix est en quelque sorte un anti-concours !

W. Christie

Je recherche de fortes personnalités et nous leur offrons l'apprentissage d'un vrai travail de soliste et d'équipe.

Le Jardin des voix a été une bonne préparation à ce qui est fait pour la Julliard School avec la différence que je ne sélectionne pas les voix. J'essaie de rendre le travail à plusieurs le plus attractif et le plus souhaitable.

Le jardin de Thiré

GK

Quel est le chemin qui conduit du Jardin des voix au jardin réel, celui que vous avez créé en Vendée ?

W. Christie

Les Arts florissants sont nés en Vendée où ont eu lieu les premières répétitions ainsi que dans mon appartement de l'avenue Victor Hugo. Ma maison de Thiré « Le Bâtiment » a reçu des artistes depuis le tout début. Alors qu'aucun lieu ne peut à Paris être identifié aux Arts florissants, je souhaite désigner ma maison de Thiré comme lieu phare pour l'ensemble en créant une fondation. Après trente ans d'activité avec Les Arts florissants, mon souci actuel est de garder une trace de ce qui disparaît afin d'assurer la transmission, mission que je place au cœur de mes préoccupations.

GK.

Le jardin n'existait pas et c'est vous qui l'avez conçu.

W. Christie

Le jardin a été créé entièrement ; il s'agit d'une évocation des différents styles dans un esprit d'éclectisme avec une forte présence d'éléments franco-italiens, une insistance sur l'architecture végétale, - les haies, les topiaires, les mailles d'arbres -, une recherche de symétrie, d'ornementation, de broderie, dans une formalisation qui correspond selon moi à l'architecture musicale. Le théâtre de verdure évoque la présence de la musique. Ce jardin est le miroir de mes activités en France. La vision de la beauté intrinsèque d'un bâtiment longtemps en ruine et la vision d'un jardin imaginaire m'ont permis d'avancer dans ce projet avec dévouement et ténacité. J'avais le sentiment d'une vision de même nature pour la musique française à qui il fallait donner sa chance, allier musique et sens, cristalliser l'essentiel dans l'émotion.

GK

C'est en quelque sorte un hymne à la beauté qui va de la nature à la culture, des jardins à la musique, et à ce qui dans la musique exprime la totalité- la musique et le texte, la musique et le sens, la musique et la déclamation. La recherche de la beauté et de l'élégance est le résultat d'un grand travail.

Ce travail a-t-il reçu des appuis au fil des années ?

CM

L'appui du ministère de la Culture a été –et continue d'être- absolument déterminant pour l'essor des Arts florissants et il me semble que la recommandation venue du ministère, dans les années 1990, d'appuyer l'activité des Arts florissants sur les collectivités locales a été très positive comme le montre le partenariat très actif avec la Région Basse-Normandie et avec la ville de Caen.

W. Christie

Caen nous a permis de nous développer en nous donnant un lieu et une identité. Certes nous sommes très présents à Paris ce qui est une joie tant en terme d'activité que d'image. Mais avec la ville de Caen et la région de Basse-Normandie, nous avons gagné une dimension nationale. La décentralisation est une excellente chose. Depuis vingt ans, nous sommes soutenus pas les élus municipaux ou régionaux et c'est très important pour notre travail et

notre rayonnement. Nos conditions de travail sont parfaites. A Caen, nous retrouvons avec plaisir un public très motivé par notre démarche. Mais il ne faut pas oublier non plus le soutien d'un mécénat privé qui a aussi le grand mérite de nous offrir un surcroît de liberté dans nos choix. Je pense à Péchiney et à Morgan Stanley hier, et aujourd'hui tout particulièrement à Iméry.

GK

Pour terminer avec la métaphore des jardins, je vois que les graines semées ont donné une belle floraison et promettent de continuer à fleurir.

W. Christie

Le temps est une préoccupation. J'ai beaucoup de notes et peu de temps pour les mettre en ordre. Je songe à celles rassemblées pour mes conférences, par exemple celle donnée au Collège de France. Je souhaite mettre en forme mes idées sur une époque, sur l'arrivée de la musique ancienne en France, sur les instruments modernes, sur le répertoire orchestral et vocal. Les mémoires que j'espère écrire un jour seraient tout un commentaire sur une époque. Si l'histoire est honnête, je pense que la renaissance de la musique baroque est l'un des phénomènes les plus importants en France dans la deuxième moitié du XXe siècle.