

William Christie et Robert Carsen

21 juillet 1993 – Musée des Tapisseries, Aix-en-Provence.

William Christie : Je remercie Robert Carsen d'avoir signé la mise en scène d'*Orlando*, œuvre que j'aime beaucoup et qui se trouve être parmi les meilleures écrites par Haendel. C'est un *opera seria* qui est l'apothéose d'une forme, un aboutissement mais également autre chose. Haendel hérite, comme Bach, d'une forme – la cantate, l'oratorio – toutes formes qui viennent du haut baroque, et il va aller au-delà. Le compositeur est contraint par les limites d'une forme déjà assez ancienne qu'est l'*opera seria* arrivé à l'aboutissement de sa forme au début du XVIII^e siècle.

Sur le plan pratique, c'est en travaillant cette musique avec une mise en scène qu'on découvre la vraie profondeur et le vrai génie d'une forme ; c'est en libérant la musique de la musique, en donnant à un chanteur la possibilité de s'exprimer corporellement qu'on découvre la richesse de cette musique. Robert Carsen a bien compris que le défi était tant sur scène que dans la fosse. Nous avons commencé à constituer une équipe. C'était facile pour l'orchestre puisqu'il s'agissait des Arts Florissants. C'est un orchestre de jeunes gens qui connaissent et aiment cette musique et sont habitués à jouer des musiciens de cette époque plus que d'autres, tels que Rameau, Charpentier, Lully ou Haendel.

Mais il fallait constituer aussi une équipe de chanteurs. Nous devons cette équipe à Robert Carsen. Il n'est pas rare de trouver des metteurs en scène qui font du bon travail, mais un metteur en scène qui aime la musique et qui est musicien, c'est plutôt rare. Pendant de longs mois, notamment à Londres, nous avons organisé des rencontres - je n'utilise pas le terme d'auditions quand il s'agit de sommités comme Felicity Palmer - et des chanteurs et des chanteuses ont défilé devant Robert et moi pour nous faire

entendre des extraits de l'œuvre. Au bout de six mois, nous avons pu recruter les cinq chanteurs que vous avez entendus au théâtre de l'Archevêché. J'ai, au début, exprimé des souhaits, ce qui a provoqué des discussions, et notamment pour le choix d'une femme pour le rôle titre d'*Orlando*. Depuis quarante ans, quand il s'agit de rôles masculins dans les opéras de Haendel ou dans ceux d'autres compositeurs de son époque, nous avons l'habitude, parfois très heureuse sur le plan musical, de faire appel à ce qu'on appelle les falsettistes ou les haute-contre. Le résultat est souvent excellent. Alfred Deller et James Bowman sont les grands pionniers de cet art. J'étais, cette fois-ci, résolument convaincu qu'il fallait effectuer un retour aux pratiques de nos ancêtres, celles de Haendel. Au XVII^e ou au XVIII^e siècle, si on n'avait pas les fameux castrats - alto ou soprano - on faisait appel à la voix qui possédait la même tessiture, celle d'une femme contralto. Avec tout le respect que j'ai pour les interprètes comme Alfred Deller, James Bowman ou Gérard Lesne, je dois dire que ce genre de voix de fausset chez les hommes était exclusivement utilisé au XVIII^e siècle dans les églises et les chapelles pour les musiques liturgiques et religieuses. Cette tradition s'est maintenue en Allemagne et en Angleterre jusqu'à la fin du XIX^e siècle dans certaines maîtrises. Voilà les raisons pour lesquelles nous avons deux femmes qui chantent deux personnages masculins, Orlando et Médoro. C'est un juste retour des choses, cela permet de se ressourcer et de donner aussi une nouvelle chance à des cantatrices qui s'étaient trouvées depuis si longtemps défavorisées dans ce répertoire.

Sur le plan musicologique, les problèmes sont moindres, il me semble, tant pour cette œuvre de Haendel que pour

des tragédies lyriques comme celles de Rameau ou de Campra. Nous disposons depuis cent ans d'un travail musicologique d'une grande intelligence fait par les allemands. Mon rôle, musicologiquement parlant, était donc assez facile. Il me fallait tout simplement prendre un support et vérifier ce support avec les quelques textes d'origine que nous possédons en Angleterre. Quant à l'orchestre et à sa composition, un grand nombre de cordes comme vous le savez, les violons, les altos, les violoncelles et les contrebasses sont mélangés avec les hautbois, les bassons, les cors et les flûtes. En ce qui concerne leur nombre, nous entrons dans le côté pragmatique de notre art, dans la subjectivité aussi. Il y aura autant d'instruments que peut en recevoir la fosse de l'Archevêché, sachant que le plein air est toujours cruel pour les instruments anciens, en particulier quand il s'agit d'instruments accordés en boyaux, qui ont évidemment moins de puissance que leurs cousins modernes.

Le travail musical a commencé un peu plus de six semaines avant la première, avec une lecture à Paris, ce qui est un point important. Il fallait, comme dans toute œuvre, établir une esthétique, un climat partagé entre les instrumentistes et les chanteurs. Une esthétique concernant l'ornementation, un comportement musical ; c'est aussi important chez Haendel que chez Rameau, Lully ou Monteverdi. S'il faut sauvegarder la personnalité de chacun des chanteurs, il n'en faut pas moins que tous les chanteurs soient liés par une esthétique commune en ce qui concerne l'ornementation, en ce qui concerne les éléments d'une rhétorique de base, c'est à dire un style de base, un style italien du haut baroque des années 1700. Tout cela a duré trois jours pendant lesquels Robert Carsen a fait une présentation de la

maquette en même temps qu'il décrivait la mise en scène proposée. Après quoi nous avons confié les chanteurs à notre assistant, chef de chant et avons travaillé les rôles individuellement. Il faut noter que même si cet opéra, *Orlando*, est "anti-bravoure" il n'en comporte pas moins des éléments de haute technicité vocale. Il fallait donc travailler avec chaque chanteur afin que le côté virtuose soit bien assuré ; ensuite nous avons confié nos chanteurs à un metteur en scène qui a admirablement bien travaillé, afin que ces chanteurs se transforment en acteurs, en comédiens, en tragédiens. C'est en vivant cette musique sur le plan théâtral qu'elle se révèle. Dans beaucoup de belles œuvres, nous pouvons imaginer des versions de concerts, car la musique est assez forte pour supporter une interprétation sans mise en scène, sans décor, sans costumes. Mais c'est vraiment en mettant en scène cette musique, avec la fosse et le mouvement que l'on comprend qu'elle est vraiment indestructible, et comme toute grande musique, elle n'a pas de rides. Elle peut supporter et même tirer profit d'un traitement à la Robert Carsen, comme elle aurait pu supporter un traitement traditionnel. Il y a la beauté de la forme et celle du livret. Le côté dramatique et théâtral chez Haendel est tellement fort que nous avons encore une fois été témoins d'un art qui est immortel. J'ai vécu une très grande expérience en faisant cette musique, surtout parce que je viens de quitter une œuvre riche, somptueuse, qui a demandé énormément d'ingrédients. Je parle de *Médée* de Marc Antoine Charpentier que nous avons présentée à Paris, à Caen et à Strasbourg. Ici, on se trouve dans un univers épuré, restreint, mais qui s'est révélé aussi riche que notre chère *Médée* avec une équipe vingt fois plus importante.

Robert Carsen : Je suis très content d'avoir été avec William Christie. Je ne voudrais pas que la présentation de notre travail devienne un échange de louanges.

Quand Louis Erlo m'a proposé de travailler sur cet ouvrage l'an passé, j'ai, au

début, eu très peur, parce que je ne comprenais pas du tout cet ouvrage. Pourtant ce qui m'a convaincu d'accepter, cela a été la possibilité de travailler avec Bill, parce que je savais que j'allais beaucoup apprendre, et cela non par des livres mais par l'expérience, ce qui m'est essentiel. Dans ce métier, nous avons un but que nous ignorons quand nous commençons et nous faisons un certain nombre de démarches, accumulant des travaux, par exemple avec un décorateur, etc. Il faut prendre garde à ne pas avoir des œillères. Très souvent, au cours des séances d'éclairage, les erreurs servent plus notre dessein que ce qui était prévu ! Il en est de même pour la mise en scène, où les accidents sont très importants. La collaboration avec les Arts Florissants est enrichissante comme souvent l'est un travail de groupe.

Travailler avec William Christie, c'est travailler avec un chef d'orchestre qui comprend ce qu'est le théâtre et qui est capable de faire la différence entre un concert et une représentation scénique. Il est souvent nécessaire d'essayer, de recommencer trois ou quatre fois pour trouver un tempo. C'était une grande joie pour moi de pouvoir, en toute simplicité, sans emprunter dix-neuf détours, demander à Bill d'aller un peu plus vite ou un peu plus lentement, en invoquant telle ou telle raison nécessaire, et de faire de même avec les chanteurs, pour enfin arriver au but souhaité. C'est cela collaborer, et on trouve rarement une collaboration comme celle que nous avons partagée. J'aime travailler pour le théâtre où tout se fait en équipe.

Pour *Orlando*, nous avons tout le temps été ensemble et non pas moi pour la scène et Bill dans la fosse, tant pour le choix des chanteurs que pour tout le reste. Ainsi, ai-je été très content, après la pré-générale, quand Bill m'a dit ce qui le gênait, par exemple, dans les costumes ou les perruques. De mon côté, j'ai demandé à Bill si on pouvait ralentir le rythme à un moment donné, par exemple pour permettre à la chanteuse de fermer la porte. Ce fut donc un vrai échange, les domaines étant liés et non séparés.

Je reviens à ce que je vous ai dit en commençant : quand on m'a proposé de travailler à cette œuvre, je ne comprenais rien à l'histoire. J'ai écouté la musique que j'ai trouvée très belle, mais je me demandais comment m'en sortir avec un plateau de cinq chanteurs et une histoire tellement compliquée dans un but très simple. Heureusement, en écoutant l'ouvrage et en l'étudiant davantage, j'ai découvert une structure extraordinaire de dramaturgie et de construction des personnages, qui m'a très vite impressionné. Avec Anthony Mac Donald, le décorateur, je travaillais pour la première fois. Mais curieusement, c'était la deuxième fois qu'Anthony faisait des décors pour *Orlando* ; sept ans auparavant il avait réalisé les décors d'une version beaucoup plus élaborée au *Scottish Opera*. Il m'a paru très important pour notre travail d'être sûr que l'ouvrage, la musique, les rencontres entre les personnages sur scène se dévoilent en toute simplicité, sans distraction aucune. Je voulais montrer combien je croyais en cette musique. Je vous avoue que j'adore raconter des histoires, mais comment raconter celle-ci ? J'ai compris que cette succession d'airs "*Da Capo*" – sauf un *trio* à la fin de l'acte I et un *tutti* à la fin du spectacle – risquait de ne pas accrocher le public. J'aurais eu beau mettre des tonnes de distractions, le public aurait risqué de ne pas adhérer à la musique. Mon esthétique personnelle c'est le dépouillement, c'est de mettre en valeur le chanteur. Si on va au théâtre c'est pour éprouver des moments d'émotion qui ne peuvent nous être transmis que par les chanteurs et les musiciens dans la fosse. Alors le parti pris est de révéler les caractères dans ces situations et de ne pas ajouter de fioritures ni à la musique, ni aux décors, ni aux costumes. Nous ne voulions pas que le public sente que les chanteurs portaient des costumes. Un costume est fait – c'est très important – par quelqu'un et porté par quelqu'un d'autre. Cela peut concorder ou non. On ne voulait pas des costumes modernes, mais des costumes qui permettent d'oublier ce que portent les chan-

teurs pour aller directement à l'essentiel de leur âme, de leur esprit, de leurs peines et de leurs joies. En ce qui concerne le décor, on appelle cet opéra de Haendel, comme deux ou trois autres, un opéra magique de transformation ; magique parce qu'il y a un magicien, Zoroastre, parmi les cinq personnages. En étudiant *Orlando* avec Anthony, on n'a pas voulu que ce soit la magie du cintre ... ce n'est pas très magique un cintre qui monte et qui descend, c'est de la machinerie. On voulait créer une ambiance et s'il devait y avoir magie, ce serait le public qui l'introduirait un peu comme le sel qu'on rajoute pour rehausser la saveur d'un plat. C'est en faisant participer le public à ce qui se passe sur scène, en faisant intervenir sa volonté et surtout son imagination, que l'on peut arriver le mieux à restituer les lieux cités dans le livret. Si on prend, par exemple, la forêt, on aurait pu mettre sur scène une trentaine d'arbres en papier mâché, mais cela serait resté ou bien des arbres en papier mâché ou de pauvres arbres qui étaient autrefois vivants dans la forêt et qui sont maintenant bien morts sur scène. On a préféré créer cette forêt autrement. C'était le même problème que pour *le Songe d'une nuit d'été*. Il est très difficile de mettre sur scène la nature. Elle est si forte et si belle qu'on risque de la trahir. On a choisi de suggérer et d'éviter les choses trop évidentes.

Venons-en à la structure dramaturgique des caractères. Il y a dans cet opéra – à part Zoroastre qui n'est pas un mortel comme les quatre autres – Orlando, le chevalier errant, Angélica, reine de Cathay, Médoro, prince africain et Dorinda, une bergère. Quatre humains qui souffrent, s'aiment, ne s'aiment plus, s'aiment de nouveau. En étudiant le livret, on voit qu'il y a peut-être trois couples. Mais en fait on découvre qu'il y en a quatre. Au début, avant que l'histoire ne commence, il y a deux ex-couples, Orlando et Angélica. Orlando aime la reine de Cathay et il veut arrêter sa carrière de grand héros pour l'amour qu'elle lui inspire. Et Zoroastre lui dit au début de l'opéra que l'amour n'est pas son che-

min, mais que c'est la gloire, son destin. L'autre couple est celui de Médoro, le prince, qui aimait Dorinda la bergère. Quand l'opéra commence, Médoro n'aime plus Dorinda, car il est tombé amoureux d'Angélica qui n'aime plus Orlando. Dès lors, Angélica et Médoro sont ensemble tandis que les deux autres sont maintenant seuls. Orlando devient fou, il est obligé de passer par l'épreuve de la folie quand il apprend que Angélica ne l'aime plus. Dorinda la petite bergère, une Despina ou une Suzanne avant la lettre, a aussi été quittée par Médoro et exprime dans les deux premiers actes des moments très tristes d'une émotion profonde.

Mettre ces deux personnages, qui n'ont rien de commun ensemble, puisqu'Orlando passe plus de temps sur scène avec Dorinda, est très shakespearien, puisqu'il s'agit de mettre celui qui est en haut avec celle qui est en bas. Orlando dans sa folie ira jusqu'à tomber amoureux de Dorinda. Il a une scène d'amour avec elle, qu'il n'a jamais avec Angélica ; ça c'est du théâtre.

Question à William Christie : Quelle est votre attitude à l'égard de la présentation d'Orlando, par rapport à ce que Pizzi avait fait dans *Castor et Pollux* ?

W.Ch. : Elle est simple, celle d'un homme vivant à la fin du xx^e siècle. Je ne veux pas de retour au xviii^e siècle. Je me félicite de pouvoir vivre une accumulation maintenant, en ce qui concerne l'intelligence pratique dans la musique que j'aime. Je peux facilement passer d'un traitement post-moderne de Villégier dans *Atys* ou *Médée* à une sorte d'évocation du temps jadis de M. Pizzi dans *Castor et Pollux* puis à une interprétation résolument *modern style* comme celle de Robert Carsen. C'est ma richesse, ma joie, et j'accumule les expériences ; je suis assez jeune pour cela. Quand la musique est mise en valeur, que la collaboration est fructueuse entre le metteur en scène et le directeur musical, je suis en ce cas très tolérant et très ouvert à toute idée. Nous essayons au-

jourd'hui, dans mon secteur de musique ancienne, d'opposer les uns aux autres. Nous parlons beaucoup de l'authenticité, nous crucifions ceux qui n'obéissent pas à ces canons d'authenticité. Nous soutenons qu'il est inadmissible qu'un orchestre moderne joue de la musique ancienne. Authentique est un mot qui devrait être banni de notre vocabulaire parce que personne ne peut vraiment opérer un retour vers un art du xvii^e siècle ou du xviii^e siècle. C'est impossible. Ceux qui prétendent donner une interprétation authentique sur des instruments anciens, ce sont des tricheurs et des malhonnêtes. Même chose pour tout art. M. Pizzi n'a jamais voulu prétendre nous amener vers une authenticité, scéniquement parlant, du xviii^e siècle. Certains éléments étaient xviii^e d'inspiration, évidemment, mais il faut faire attention quand on parle d'authenticité en musique et au théâtre. Ma richesse, ma joie comme musicien est de pouvoir naviguer entre les Carsen, les Pizzi, les Arias. Nous avons eu, sur la plan scénique, de grandes richesses à Aix-en-Provence depuis six ans.

Question : Dans quelle mesure le directeur de scène peut-il intervenir pour modifier le tempo ? Dans quelle limite ?

W.Ch. : C'est une très bonne question. Quelles sont les limites que nous pouvons admettre musicalement ? Dans n'importe quelle œuvre. Un art baroque est toujours une approximation. C'est un art qui permet une immense liberté à ses interprètes. Nous ne sommes pas en présence d'*Eugène Onéguine* de Tchaïkovsky ou d'une partition de Puccini, où toutes les nuances, toutes les gradations de tempo sont indiquées très clairement par le compositeur. Chez Haendel ou Rameau, chez tous les anciens baroques, en Italie, en France, nous avons la volonté de laisser une partition ouverte, incomplète. J'en ai déjà parlé pour *Castor et Pollux* et *Les Indes Galantes*. Il faut que l'interprète – un Zoroastre, un Castor, une Angélica – puisse se sentir impliqué dans une création musicale. Que

veux-je dire quand je parle d'une partition incomplète ? Cela veut dire que ce n'est pas suffisant. Il y a souvent des manques d'indications de tempo et tout ça crée un art beaucoup plus souple, plus improvisé, avec une infinie liberté par rapport aux partitions des XIX^e ou XX^e siècles. Un musicologue, un chercheur peuvent le constater.

Quand on regarde une partition de Rameau à la bibliothèque de l'Opéra, ou une partition italienne de l'époque de Scarlatti, on s'aperçoit que rien n'était sacré. Si l'on n'avait pas la chanteuse qu'il fallait, on supprimait le rôle ou on le modifiait, ou encore on le minimisait. Pas de danseuse pour danser le beau ballet du compositeur ? Le chorégraphe s'abrait, raccourcissait ou simplifiait. Je peux vous montrer des partitions à la pelle, où au lieu de reprendre *da capo*, pour une raison liée à la mise en scène, ou peut-être à l'insuffisance d'un orchestre, on supprime l'introduction de l'orchestre pour le *da capo* ou on reprend un peu plus loin dans la partition. C'est ce qui fait la beauté de l'art baroque. Cela ne veut pas dire que nous sommes là pour mutiler. Quand Robert me dit : "Je voudrais que la fin soit jouée un peu moins vite ou un peu plus vite", je réfléchis avant de dire oui. Mais cette musique a la souplesse de l'intelligence, l'intelligence de son espace. Il y a plusieurs solutions en ce qui concerne le parcours et les mouvements liés à la scène.

Question : Quand vous avez devant vous une Felicity Palmer, elle a spontanément des gestes, elle a des inflexions de voix, c'est une actrice. Est-ce que cela pose des problèmes ou bien pas du tout ?

R.C. : On a passé beaucoup de temps à la recherche des chanteurs. C'était trouver un timbre de voix, des nuances qu'on sent dans la voix, une gestuelle, et, réciproquement, les chanteurs sentent avec nous. Le choix de la distribution est une réponse à ce qu'on avait imaginé en discutant. Quand je travaille avec les chanteurs, il est important d'être conscient que ce sont eux, sur scène, et

non pas moi. Il est essentiel également que l'on travaille dans une atmosphère de confiance, où les chanteurs sont prêts à essayer ce que je demande, quitte à ne pas insister si cela ne marche pas. Pour la gestuelle, il faut que les chanteurs entrent dans le climat recherché. Quand je me sens obligé d'imposer des contraintes, je le fais très doucement ; je ne veux pas que le chanteur se sente pris dans un carcan. J'ai beaucoup d'admiration pour les artistes de souvent chanter dans une langue qui n'est pas la leur, et de jouer en même temps. Je leur dis que la direction du metteur en scène c'est comme les rails du chemin de fer alors qu'eux sont la locomotive !

Question : Quand les artistes changent et que les lieux de spectacle sont différents, comment arrivez-vous à adapter le spectacle aux scènes diverses ?

R.C. : Si, au début, Orlando n'était pas une coproduction, cela l'est devenu très vite. Nous avons donc consulté les responsables des théâtres concernés. Alain Durell du théâtre des Champs-Élysées nous a accompagnés pour la plupart des auditions. Il en fut de même de Louis Erlo et de Jean-François Brégy pour Aix, ainsi que des responsables du théâtre d'Anvers de l'Opéra de Flandre. Le décor a été conçu et construit pour pouvoir être monté sur les scènes de ces deux ou trois théâtres, ce qui nous a posé pas mal de problèmes. Puisque l'ouverture de scène est de seize mètres à Aix-en-Provence – donc très large, presque comme à la Bastille – il a fallu trouver des solutions d'adaptation pour des scènes de treize mètres cinquante qui, de surcroît, sont plates sauf à l'Opéra d'Anvers. Dans ce dernier Opéra, il n'y avait aucun problème par rapport à Aix, dans la mesure où la pente est de quatre degrés, mais sur les autres scènes, que se passe-t-il avec le bassin d'eau ? La première solution était de faire une contre-pente avec une certaine profondeur, car la scène est profonde. Avec une profondeur de douze mètres, on arrive à quarante-deux centimètres de contre-pente. Dans cette hy-

pothèse les dix premiers rangs d'orchestre ne voient rien ! Le public voit les chanteurs à partir de la taille. Nous avons dû finalement adopter une deuxième solution : mettre un réceptacle conçu pour que le bassin soit plein devant et presque vide derrière. Avec *le Songe d'une nuit d'été*, qui partira en tournée en 1994 à Paris à l'Opéra Comique, à Lyon, Montpellier, Bordeaux, Caen, Tourcoing, Nîmes et enfin à l'Opéra de Londres – où il n'a jamais été donné, alors qu'il a été conçu et construit pour Aix – il faut prévoir des aménagements. Une parenthèse : cet opéra a été joué à Londres en anglais, il faut se réjouir que ce soient des Français qui présentent une œuvre anglaise en anglais. Pour en revenir à l'Opéra comique, les dimensions sont plus petites et, à Tourcoing, il y a un théâtre avec pente alors qu'une autre scène est sans pente. Il nous a fallu deux versions pour cette tournée, l'une beaucoup plus intime que l'autre, et donc beaucoup d'invention et de travail pour que cela marche aussi bien partout et que le public ne soit pas déçu, alors qu'on avait parlé d'un très beau spectacle.

Question : Pourquoi avez-vous choisi ces couleurs pour Orlando et pourquoi le recours à l'eau ?

R.C. : Le choix des couleurs s'est fait avec Anthony Mac Donald. Le vert c'est la forêt et nous l'avons voulu très tonique, ce vert. Les choses, j'en conviens, se font très intellectuellement et les explications que j'en donne trahissent le processus de création, de même qu'à mon sens les mises en scène trahissent l'ouvrage. Ce dernier est ce qu'a souhaité le compositeur et une fois réalisé, il est rangé tel quel sur une étagère. Il faut l'ouvrir et commencer à mettre en scène. On essaye, avec les moyens dont on dispose, de faire le mieux possible. Mais il est impensable de réaliser exactement ce que souhaitait le compositeur. En plus, pour les reconstitutions historiques, la chose est plus difficile, car on ne peut pas réconcilier le public avec tout le bagage historique nécessaire. Nous n'ar-

rêtons pas d'être bombardés d'images de notre époque. C'est pourquoi quand je monte une œuvre, je pense toujours au public qui apporte avec lui tout ce qu'il est aujourd'hui. Quand je monte une œuvre qui date d'il y a deux cent soixante ans et si elle nous parle toujours très vivement, pour ces couleurs, j'essaie d'utiliser toutes les couleurs de la palette. Nous n'avons pas commencé avec ce vert, mais on sentait que l'avant-scène était très sombre. Il y a des moments où des éléments montent et descendent des cintres ; je n'ai pas tout gommé, mais en voyant ce vert très immédiat, assez onirique et très fort, on comprend tout de suite que ça ne nous parle pas de la réalité avec les cinq personnages archétypiques. Cela donne une certaine fraîcheur durant toute la durée où l'on va rester dans la forêt, alors que des couleurs plus sombres ne nous ont pas paru convenir. Il y a aussi un rose très vif qui est la couleur de l'intérieur de la maison de Dorinda. On ouvre une porte et on voit ce rose, puis un grand panneau peint de cette même couleur. C'est un choix de Mac Donald qui estimait que ce rose convenait très bien au personnage. Derrière tout cela il y avait une volonté de donner un côté très vivant.

Quant au problème de l'eau, il exprime un des grands symboles du baroque, tout en étant aussi l'expression d'un symbole psychologique ; nous avons aussi pensé aux oiseaux dont on parle dans le texte. Nous avons, par ailleurs, tenu compte du fait que Zoroastre, le Zoroastre réaliste est celui de la religion du feu. Ainsi avons-nous eu l'eau et le feu qui sont totalement opposés. On commence avec cette petite rivière dans la forêt, puisqu'Orlando veut tout arrêter et trouver la paix, puis on a le feu. L'idée est que cette eau, très rassurante, devienne une chose peu à peu inquiétante jusqu'à l'épreuve qu'Orlando est obligé de subir, c'est à dire se noyer dans l'élément qu'il désirait.

Question : La question s'adresse tant à Robert Carsen qu'à William Christie. Il s'agit d'un problème qui n'a été abordé par personne mais est dans l'esprit de

tous. C'est la symbolique du personnage totalement dévêtu qui apparaît sur scène au début du premier acte ainsi qu'à la fin de l'opéra.

R.C. : Ce personnage vient directement du livret. Il faut lire ce qui est écrit à ce sujet dans le livret. Quand Zoroastre et Orlando se rencontrent au début de l'opéra et que le magicien lui demande s'il veut toujours subir l'amour, le magicien fait un signe avec sa baguette et "les génies" emportent la montagne, découvrant au regard le palais du Dieu de l'amour, avec de jeunes garçons assis sur un trône. A ses pieds, il y a plusieurs héros antiques endormis. Nous nous sommes dit qu'avoir une fois de plus un jeune garçon avec de petites ailes, une flèche à la main, ça ne nous convenait pas du tout. Je me suis dit que dans un opéra où toute l'action consiste en un dilemme entre l'amour et la gloire militaire héroïque, il fallait rendre évident ce dont on parlait. Zoroastre donne un avertissement à Orlando comme dans toutes les œuvres où les protagonistes sont de grands héros. La femme sirène, l'amour charnel a toujours été une tentation à laquelle les grands héros ont eu du mal à résister. J'ai donc pensé qu'il fallait avoir ce personnage sur scène pour comprendre de quoi il s'agissait. Et cela n'est nullement une volonté de provoquer. C'est de surcroît une très belle image que l'on retrouve dans la peinture des XVII^e ou XVIII^e siècles. Elle revient à la fin de l'opéra. Il y aurait aussi naturellement une autre possibilité, c'est le personnage de Cupidon aux yeux bandés. J'ai choisi les deux personnages qui sont le double d'Orlando et l'amour symbolisé par la femme nue. C'est elle qui enlève l'armure et les armes d'Orlando, qui va vivre toutes ses aventures et ne se souviendra de rien à la fin. Il chante : "Qui a enlevé mon casque, qui a pris mon épée ?" Quand il sort victorieux de ces épreuves, quand il triomphe de lui-même et de l'amour, et qu'il est prêt à reprendre son destin de héros. Il m'a semblé normal que ces deux personnages reviennent et lui remettent tout ce qu'ils lui avaient enlevé.

Question : C'est une question à William Christie. Est-ce que la durée de cet opéra – trois heures et demie – ne pose pas un problème d'attention de la part du public.

W.Ch. : Cela est une provocation.

Question : Je pense que vous avez suivi la partition de façon rigoureuse et très conservatrice. C'est d'ailleurs tout à votre honneur, et je pense que ce serait impossible ou presque que vous la coupiez un peu...

W.Ch. : C'est curieux, c'est uniquement dans le domaine de l'opéra que les gens abordent une problème de longueur. Alors que l'on ne se plaint pas quand on écoute la Neuvième symphonie de Beethoven, qui est un gros pavé.

Question : Excusez-moi, mais je parlais de l'attention ; je pense qu'il est difficile de soutenir l'attention d'une personne plus de deux heures.

W.Ch. : Je n'ai jamais vu qu'au bout d'une heure et demie ou deux heures, il y ait eu une baisse d'attention dans les salles, bien au contraire. J'ai assisté au *Mahabarata* mis en scène par Peter Brook, qui est une œuvre interminable. Pourtant, pendant quatre heures ou même plus, je ne m'en souviens plus, j'étais médusé, captivé comme la totalité des spectateurs. Celui qui apprend qu'on va donner *Orlando* à l'Archevêché n'y va pas s'il n'est pas motivé. Quant aux pauvres malheureux qui sont là parce qu'ils sont invités par leur entreprise ou par la municipalité, ils restent parce qu'ils sont polis. Ils font semblant d'aimer ! Mais je n'ai jamais eu le moindre problème, sans me flatter, avec le public d'Aix en ce qui concerne l'attention prêtée à l'un de mes spectacles. Jamais !

Question : En lisant la partition, une chose m'a étonné. Au début, dans *Orlando*, il y a un orchestre extrêmement précis et très riche avec premiers violons, deuxième violons, premier hautbois, deuxième hautbois ; il y a même

des cors ; et puis, au fur et à mesure qu'on avance dans l'œuvre, tout à coup, tout ça se rassemble et à la fin, à partir du deuxième acte, Haendel met des unissons partout. Les dessus sont à l'unisson ; les hautbois, les premiers et deuxièmes violons sont à l'unisson. Avez-vous une explication à ce sujet ? Moi, j'en ai une, mais elle est très impertinente. J'ai entendu dire que Haendel avait composé cet opéra en quelques jours et j'ai l'impression qu'il n'avait pas eu le temps d'orchestrer. Avez-vous une autre explication ?

W.Ch. : Je crois que même une écoute superficielle peut convaincre du contraire. Chez Haendel, nous pouvons parler d'une certaine négligence. Mais sur le plan de l'orchestration, c'est un défaut qu'il partage avec la totalité de ses contemporains. Vivaldi, Bach même, manifestent parfois une très grande imprécision dans leurs orchestrations. Haendel était un homme inspiré ; je peux vous citer trois ou quatre exemples. *Judas Macchabée* et le *Messie* ont été composés dans des délais absolument records. Mais cela ne veut pas dire qu'il n'ait pas soigné le côté musical. Bien au contraire. Je ne suis pas sûr que le début soit richement orchestré et que la fin le soit moins. Je vous rappelle qu'il y a trois airs avec "dessus obligé" de hautbois dans les deuxième et troisième actes. Nous avons même là un des exemples d'une orchestration riche et même excentrique au troisième acte avec l'introduction des fameuses *violetta* et *viola marina*. Ces instruments exotiques, même pour l'époque, que sont les *viola d'amore*, c'est à dire les *alti* à six cordes avec autant de cordes sympathiques qui vibrent en dessous du chevalet. C'est très recherché dans l'écriture. Quant aux unissons, il est vrai que Haendel les aime beaucoup. Mais pourquoi ? Parce que c'est une façon, une méthode utilisée par les compositeurs comme Haendel afin d'amplifier la voix du soliste. Ce que je veux dire par unisson c'est une introduction instrumentale confiée à une seule ligne et parfois il est noté "*tutti*". Dans ce cas, du *tutti*, nous

sommes supposés tout simplement mettre tous les instruments de dessus : les flûtes si elles sont présentes, les hautbois s'ils sont présents, et les violons afin d'avoir parfois une vingtaine d'instruments jouant à l'unisson. C'est l'introduction. Et très souvent la voix entre, et nous avons l'accompagnement à l'unisson avec la voix, mais jamais pour la durée totale d'une œuvre.

Que se passe-t-il ? Il y a parfois les dialogues entre l'instrument qui était la voix amplifiée et une sorte d'étrange deuxième voix ; ou parfois une bifurcation tout simplement où cette ligne, qui était une ligne homogène chantée et jouée par une vingtaine d'instruments, se divise. Et nous avons ce phénomène d'une ligne qui se sépare et qui se croise elle-même. C'est extraordinaire. Ces pièces à l'unisson sont plus ou moins limitées à deux phénomènes. Le phénomène de la bravoure, cet unisson avec la voix où la voix peut avoir davantage de brillant et d'épanouissement, et celui où les airs pathétiques présentent une amplification du côté douloureux et poignant. Je dirais qu'il y a une complicité de ces instruments à l'unisson, mais en aucun cas que cette œuvre commence richement pour se terminer autrement.

Question : Pourquoi les cors n'interviennent-ils qu'une seule fois, alors qu'ils pourraient le faire davantage ?

W.Ch. : C'est très évident. Pourquoi avons-nous un cor ? Etudions n'importe quelle œuvre baroque, chez Haendel ou chez d'autres compositeurs italiens.

Le cor intervient lorsqu'il faut donner une tonalité très précise. Les cors, comme les trompettes, jouent en *do*, ou les trompettes en *ré*. Il est très rare qu'une trompette puisse jouer en *si bémol*. Les cors sont encore plus tributaires – je dirais même plus victimes – de ces exigences qu'impose la tonalité. Le cor aime certaines tonalités. Dans cette œuvre de Haendel, il y a une recherche dans les tonalités qui est absolument extraordinaire. Nous passons du *fa* mineur - avec toutes les subtilités de la modulation - à la tonalité de *fa* majeur. C'est un tour de force.

Vos ancêtres et les miens, en écoutant cette œuvre pour la première fois dès le début du XVIII^e siècle ont dû être frappés par l'étrangeté, par le côté peu naturel d'une ouverture en *fa* mineur. Parce que chaque tonalité, chaque gamme, *do* majeur, *ré* majeur, *si* dièse majeur, avait un caractère.

Marc-Antoine Charpentier comme Jean-Philippe Rameau parlent des effets que provoquent les tonalités sur l'auditeur. *Si* dièse majeur est guerrier et majestueux, *ré* mineur est obscur et dur, *do* majeur est guerrier et brillant, *fa* dièse mineur est obscur et cruel, *fa* majeur est bucolique, pastoral et bénéfique. Ce qui explique pourquoi les cors sont là. Par la suite, il y a des enchaînements de tonalités extrêmement travaillés, raison pour laquelle les cors ne sont pas utilisés partout. Il est très rare dans une œuvre baroque que l'on entende effectivement les cors qui peuvent se balader dans différentes tonalités et sont utilisés pour les effets psychologiques très contrastés. Il en est de même, chez Rameau par exemple, dans la musique française.

Texte transcrit et revu
par Jacqueline Klein
et Gérard D. Houry

Mardi 19 juillet 1994
à 11 heures

Entretien
William
CHRISTIE
Robert
CARSEN

Théâtre de
l'Archevêché