

ENTRETIEN

DE GERARD D. KHOURY AVEC WILLIAM CHRISTIE

LE MESSIE DE HAENDEL
ET LA MISSA SOLEMNIS DE BEETHOVEN

G.K. : En tant qu'américain et protestant, vous avez toujours été proche, William Christie, du *Messie* de Haendel. Dites-nous depuis quand cette œuvre vous est familière et comment vous avez eu envie de l'interpréter ?

W.Ch. : C'est, je crois, George Bernard Shaw, au début de ce siècle qui constatait que 75 % de la population masculine en Angleterre pouvait chanter par cœur les parties du chœur dans le *Messie*. C'est dire combien cette œuvre est devenue un monument pour le monde anglo-saxon ! Quand j'ai eu sept ou huit ans, ma grand-mère m'a annoncé de façon solennelle que je devais aller à mon premier *Messie*, c'est à dire aller en ville pour écouter un concert donné par les gens de la région. C'était une sorte de pèlerinage, d'initiation, et depuis ce temps-là le *Messie* m'accompagne. Je me souviens du temps où j'étais encore soprano, quand je chantais dans les chœurs. Mon premier travail en tant qu'organiste dans le cadre d'une audition d'amateurs, vers quatorze ou quinze ans au Collège, à l'occasion des réceptions à Noël, s'est fait autour du *Messie*. À l'Université, j'ai ainsi participé à un fabuleux *Messie*, avec l'Orchestre symphonique de Boston, dirigé par un grand chef comme Charles Munch, avec un style très romantique. C'était un grand moment. Naturellement après cela, et depuis que je pratique la musique baroque, j'ai abordé cette œuvre en tant que musicologue et interprète spécialisé des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles. Combien de fois ai-je travaillé cette œuvre ? Je ne sais plus. En revanche, ce que je sais, c'est qu'elle est aussi magique qu'il y a trente ou quarante ans, qu'elle révèle toujours des nouveautés et qu'elle manifeste une jeunesse extraordinaire dans l'écriture. C'est pour moi une œuvre clef, que je n'aborde pas sim-

plement en musicien, parce qu'elle exprime des choses profondes et mystérieuses.

G.K. – Quand avez-vous dirigé cette œuvre profonde et mystérieuse pour la première fois ?

W.Ch. – Il y a une dizaine d'années.

G.K. – Depuis ce moment-là votre conception de l'œuvre a-t-elle évolué ? Dans ce que vous nous offrez à Aix-en-Provence, y-a-t-il une lecture différente de celle des premières années ?

W.Ch. – C'est radicalement différent. Ce qui m'intéresse maintenant, c'est de rendre plus évident le côté théâtral et dramatique de l'œuvre. C'est évidemment conçu en oratorio, mais en oratorio dramatique. Ce n'est pas uniquement une succession de chœurs, de solis et de duos. Haendel a soigné les enchaînements. Il provoque et il crée des tensions dramatiques qui nécessitent qu'on travaille vraiment cette œuvre en groupant les intentions dramatiques et cela a été mon souci principal de le faire.

Le livret du *Messie* est d'une grande beauté. C'est un savant mélange, du *Book of Common Prayer*, de liturgie anglicane, de passages bibliques et une libre fantaisie de *Mr Jennings*. Pour que cette dramatisation ait lieu, soit ressentie par le public, il faut avoir un sens très aigu du texte. Ceux qui ont assisté à la première exécution du *Messie*, il y a deux jours, ont compris que les nuances, les effets, les dynamiques prennent comme point de départ le sens même des paroles. Ils ont dû aussi noter la beauté de la langue. J'adore l'anglais chanté, et cette saveur, cette révérence linguistique font partie de mon travail.

G.K. – Dans ce travail, il y a un soin tout aussi particulier pour les parties solo que pour les chœurs, et cet ensemble est tout à fait admirable dans la mesure où l'en-

chaînement est remarquable entre les parties des solistes et celles des chœurs. Il se dégage de l'œuvre un sentiment élevé.

Parlez-moi de la *Missa Solemnis*. Comment avez-vous eu envie de diriger cette grande messe de Beethoven ?

W.Ch. – On peut d'abord faire un rapprochement entre Haendel et Beethoven, en ce qui concerne la spiritualité. J'entends souvent répéter que Haendel était essentiellement un homme profane, que son attitude à l'égard de la religion était très désinvolte et superficielle. On fait cette comparaison un peu cruelle entre Bach ou les grands compositeurs de musique spirituelle et ce grand cosmopolite international qu'est Haendel. Ce dernier a choisi de vivre à Londres dans une société très éloignée d'une spiritualité luthérienne du nord de l'Allemagne. Haendel n'avait peut-être pas une foi très typée pour un luthérien ou même un anglican, mais il était profondément religieux. En écoutant quelques pages d'un oratorio comme le *Messie*, ou comme *Théodora* ou encore *Israël en Egypte*, on en est aussitôt convaincu et on ressent une profondeur spirituelle qui bouleverse.

Beethoven a vécu le même sort. On parle de la *Missa Solemnis* comme une sorte de monument, une messe qui pour certains paraît rébarbative par sa complexité. Mais on insiste très souvent sur une spiritualité un peu manquante, en tout cas difficile à comprendre chez Beethoven. Alors que Beethoven est à mon sens semblable à Haendel, c'est à dire un grand déiste, un homme qui ne fut pas un catholique exemplaire, mais aussi quelqu'un qui avait la foi. N'oublions pas que Beethoven à plusieurs moments de sa vie faisait des révérences à Haendel et le considérait comme un très grand maître.

Contrairement à Bach ou à d'autres qui ont été oubliés, Haendel a été joué à la fin du XVIII^e siècle, et particulièrement sa musique religieuse monumentale. Il a été en quelque sorte canonisé. Les Allemands ont bénéficié des premières éditions de l'œuvre de Haendel dans les années 1760/70. L'époque de Haydn, Mozart, Beethoven connaissait une grande partie de l'œuvre de Haendel.

G.K. – À votre avis est-il possible de rapprocher le Requiem de Mozart de la *Missa Solemnis* et du *Messie* ?

W.Ch. – Mozart était aussi sensible à cette grande musique de Haendel. Vous connaissez tous la version de Mozart du *Messie*, sa réécriture qui est très intéressante. Comme tous les compositeurs, Mozart appréciait la musique des autres et y était très sensible.

G.K. – Cette messe, tant sur le plan vocal qu'instrumental est considérée comme une œuvre difficile et problématique par beaucoup de chefs. Quel est votre opinion ?

W.Ch. – Mon analyse comme interprète est la suivante. Avec la *Missa Solemnis*, nous avons une œuvre qui annonce le XIX^e siècle. Tout ce que j'aime chez Schumann ou Bruckner est déjà présent dans cette œuvre. Mais c'est aussi, comme je l'ai dit, une œuvre qui s'inscrit dans une tradition. Je vais jusqu'à être provocant : c'est une œuvre qui est profondément baroque dans sa rhétorique. Prenons quelques exemples. C'est extraordinaire de constater combien Beethoven était lui-même soucieux du moindre détail. Il y a une sorte d'exagération sur le plan dynamique : ces enflés, ces *crescendi*, l'insistance sur les attaques, *sforzando / piano, sforzando / crescendo*. C'est très XVIII^e siècle. Par moment donc, la rhétorique m'a semblé très poussée, donc très baroque. Si les grands chefs romantiques, comme Furtwängler et d'autres, ont eu des difficultés avec cette œuvre, c'est peut-être parce qu'ils n'étaient pas suffisamment au courant, ou bien qu'ils n'avaient pas l'habitude des musiques du XVIII^e siècle, que l'on peut nommer baroques. La rhétorique, les effets, demandent une connaissance antérieure, musicale-



ment parlant. Cela manquait aux grands chefs romantiques ou post-romantiques de notre siècle et en conséquence ils se méfiaient de cette œuvre. Karajan l'a donnée à plusieurs reprises ; d'autres grands chefs ont résolument évité le contact avec la *Missa Solemnis*. Dans mon travail, j'ai voulu remettre en question une interprétation connue depuis les cinquante, soixante-quinze ou même cent dernières années. Lorsque j'étais à l'université de Harvard à Boston, j'ai été le répétiteur d'Eric Leinsdorf pour la *Missa Solemnis*. C'était un chef vigoureux et énergique, mais il ne pouvait pas concevoir cette œuvre autrement qu'avec une immense force, c'est à dire avec un chœur important, celui de Harvard qui comportait une centaine de personnes et cet extraordinaire orchestre symphonique de Boston. Le résultat était une *Missa* monumentale, la *Missa* germano-viennoise. Beethoven n'aurait certes pas pu écrire cette grande messe sans une connaissance profonde tant de la messe autrichienne que de la messe viennoise de ses prédécesseurs. La *Missa Solemnis* s'inscrit donc dans une tradition viennoise, avec comme conséquence importante la disparation de la souplesse et de l'agilité. Beethoven soigne aussi les indications de mesures dans cette œuvre que nous entendons comme une œuvre plutôt lourde et lente. On est très étonné de voir que la plupart des indications binaires sont à la brève, c'est à dire à deux

temps par mesure, adagio à la brève, adagio en C barré ; c'est forcément beaucoup plus rapide qu'adagio à quatre temps. Depuis que nous avons ces orchestres et ces chœurs si nombreux, les chefs ont tendance à vouloir subdiviser. On ne peut pas imaginer, avec un effectif aussi important, d'avoir la même souplesse, la même agilité, la même rapidité. Comment alléger sans enlever la majesté, la grandeur de cette œuvre qui m'a paru extrêmement lourde ? Le rapport entre les chœurs et les solistes m'a aussi laissé très perplexe. Normalement, on fait venir quatre voix très lourdes pour passer au dessus de cette masse sonore que représente le chœur et le grand orchestre. Aujourd'hui on peut se demander, en se référant à l'époque de Beethoven, si l'équilibre est possible avec moins de choristes ? Combien de personnes chantaient pendant ce fameux concert où l'on donnait des fragments avec des textes en allemand mélangés avec quelques mouvements de la neuvième ? Combien de personnes chantaient à St-Petersbourg pour la création de l'œuvre ? Quelle était la force d'un ensemble orchestral et vocal à Vienne pendant les années 1820/30 ? On a été soulagé en matière d'équilibre grâce à l'orchestre. Je parle évidemment de mon orchestre classique qui joue sur des instruments de l'époque de Beethoven. De plus en plus, des confrères comme Harnoncourt, Roger Norrington, ou John Eliot Gardiner veulent jouer cette musique classique, pré-romantique ou carrément romantique dans le cas des nouvelles versions de Berlioz sur les instruments que connaissaient les compositeurs. Je suis également un fervent partisan de cette démarche. Nous avons un équilibre au sein de l'orchestre qui permet aux solistes et au chœur de s'exprimer sans que l'un des éléments ne domine ou n'écrase l'autre. Je ne suis pas en train de plaider pour une *Missa* allégée, *light*, diététique ! Il n'en est pas question. Ceux qui ont déjà écouté cette version ont compris qu'il y avait beaucoup de passion. Mais une autre forme de passion qui permet

de jouer sur les contrastes. Pendant ce travail, il y avait la grande tournée de concerts et à ma grande stupéfaction le Musikverein à Vienne m'a invité à donner la *Missa Solemnis*, une soirée chez Beethoven en quelque sorte ! J'arrive avec les Arts Florissants dans ce lieu extraordinaire, dans cette salle viennoise rutilante, avec cette acoustique merveilleuse. Quand je suis entré pour diriger et que je me suis tourné pour saluer, j'ai vu une bonne moitié de la salle avec la partition sur les genoux... J'ai repéré deux critiques que je connaissais là-bas et qui n'étaient pas très tendres avec des gens comme moi... Quelle extraordinaire émotion ! Quelques jours après, j'ai lu les articles de presse, et les critiques musicaux étaient bouche bée. J'étais heureux d'avoir convaincu les Viennois, qui prétendaient avoir le secret de l'interprétation de Beethoven, qu'il y avait une autre façon de redonner une vie à cette œuvre. Cela a été l'un des moments les plus satisfaisants et les plus agréables pour moi de ces derniers mois.

G.K. – Dans la filiation d'un travail baroque, l'interprétation plus rapide de la *Missa Solemnis* a permis une certaine alacrité par rapport à un travail traditionnellement plus lourd. Je voudrais rendre hommage avec vous aux deux éléments majeurs dans cette réussite que sont les chœurs et l'orchestre, ainsi que les excellents solistes. Pourriez-vous évoquer le bonheur que vous avez de travailler avec des gens de cette qualité.

W.Ch. – Nous sommes des spécialistes. Evidemment, me dit-on, vous n'êtes pas spécialistes parce que vous vous promenez entre Beethoven et Mozart, Mozart et M.A. Charpentier et Monteverdi. Cela fait pourtant un sacré éventail de compositeurs. Il faut réfléchir, penser que le chanteur qui serait parfait dans un opéra de Rameau, ou dans le *Messie* ne sera pas tout à fait à l'aise dans la *Missa Solemnis*. Il y a un travail de distribution, et un travail de chœurs. Qu'aurait voulu Beethoven par rapport à Haendel ou Mozart ? C'est important.

Pour notre *Messie*, j'ai pris des personnes avec des voix qui aiment communiquer, qui ont un rapport avec le public. Il y a des chanteurs qui sont moins sensibles à cet art de communiquer une émotion. On dit que chanter, comme jouer, c'est un art de persuader. J'ai pris six chanteurs qui aiment communiquer et provoquer des émotions. Il s'agit de Patricia Petitbon, de Sophie Daneman, d'Andreas Scholl, de Mark Padmore, de Nathan Berg et de Damien Colin; ils ont de surcroît accepté de travailler en équipe. Il y a eu une complicité entre solistes et choristes, ce qui fait la différence avec d'autres démarches où les chanteurs ne s'écoutent pas, ne réagissent pas avec les autres. Questions du public :

Q – Vous venez de donner une explication sur la particularité de la disposition des solistes derrière l'orchestre, au milieu du chœur. Pourriez-vous développer cela ?

W.Ch. – Les solistes ne sont pas opposés au chœur ou à l'orchestre. Le quatuor de solistes réagit comme une sorte de petit chœur qui sort du grand chœur ; il se fond dans un contexte plus important. Pour cette raison, j'ai mis les solistes avec le chœur et pas devant. Pour signaler la complicité entre ces deux forces.

Q - À l'audition , j'ai personnellement

perdu un peu de la qualité de chacun des solistes.

W.Ch. – Ça, c'est l'acoustique de la cathédrale !

G.K. – William Christie a évoqué ce travail de communication des artistes, des chanteurs qui se donnent et nous permettent de vivre l'émotion de la musique. Pour ma part, cela m'a inspiré un hommage à William Christie. J'ai entendu plusieurs fois le *Messie* dirigé par lui, tant à Montpellier qu'à l'Opéra Bastille ou à Aix-en-Provence. J'ai, à chaque fois, été transporté d'émotion, tout en participant pleinement au travail musical accompli. Pour remercier William Christie d'être des nôtres ces dernières années et de nous offrir des bonheurs jubilatoires depuis le *Fairy Queen* jusqu'à la *Flûte enchantée* en passant par les *Indes galantes* et *Orlando*, j'ai écrit ces quelques lignes d'hommage. C'est aussi l'occasion de remercier Louis Erlo d'avoir invité William Christie au Festival d'Aix-en-Provence :

À celui venu du nouveau monde qui nous restitue la quintessence de l'ancien,

À celui qui nous fait entendre le mariage de la raison et de l'émotion, et par le plaisir esthétique nous élève,

À celui qui inlassablement répète, travaille, cherche, décompose, recommence,

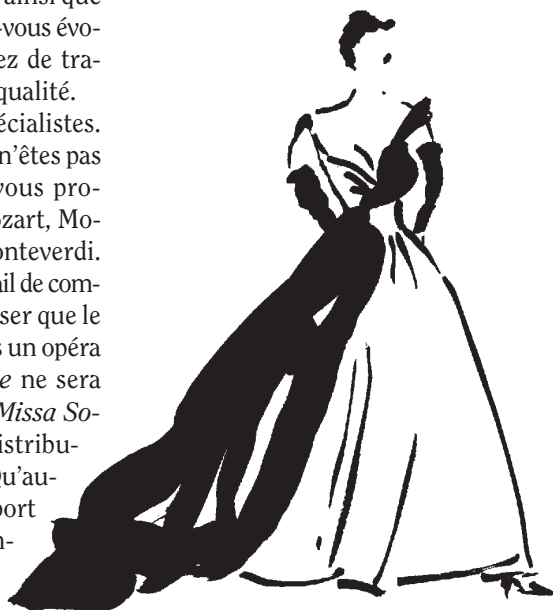
À celui qui fait partager toutes ces étapes, et mêle la discrétion à l'extrême ambition de servir Euterpe,

À celui qui réunit, rassemble, soude, à celui qui se donne aux musiciens, solistes et chœurs pour qu'entre eux circule le même sang, la pulsation de la vie,

À celui qui suscite la sonorité juste, l'accord, la vibration, la couleur, le raffinement et l'élégance,

À celui qui fait éclore l'harmonie des officiants, et leur sourire lui en rend grâce,

À celui qui fait un signe, remercie des yeux, ponctue l'excellence par un baiser que deux doigts soufflent, mais fronce parfois le sourcil, presque boude, et aussitôt ne sait plus comment faire ou-



blier son impatience,
 Au sévère et au doux,
 À celui qui sait douter pour affirmer,
 À celui qui s'anime, les joues pourpres,
 À celui qui, d'une main désigne, des bras
 s'envole, de la bouche communie, du
 corps vibre, de tout son art fleurit,
 À celui que l'harmonie habite,
 À la musique qui s'est faite chair,
 Au maître des cordes, des archets, des cym-
 bales, roi des violes, violons, luths et
 tambourins,
 Au prince du clavecin, intense des doigts
 et du cœur,
 À celui qui irradie le bonheur de l'exé-
 cution et de l'écoute,
 À celui qui nous fait musiquer,
 Au découvreur, qui ressucite la flam-
 boyance et la poésie,
 Au ciseleur de la parole, joyau posé sur
 la ligne des sons,
 À celui dont le prénom fait écho au plus
 grand théâtre,
 À celui dont le nom symbolise une spi-
 ritualité longtemps exemplaire,
 Au célébrant de la musique, langue uni-
 verselle de la joie et des pleurs, qui
 relie et apaise, mais jamais n'enchaî-
 ne,
 À William Christie, cette offrande ami-
 cale.

Q - Quelle est l'œuvre que vous n'avez
 jamais osé monter ? Et que vous sou-
 haiteriez monter ?

W.Ch. – il y a des œuvres fétiches. À la
 radio, il y a quelques jours, j'ai dit que
 j'inscrirais une œuvre qui me fascine en
 ce moment, *Les Scènes de Faust* de Schu-
 mann que je brûle de monter d'ici une
 dizaine d'années ! Je travaille d'autres
 œuvres en ce moment, par exemple un
 superbe ballet de Rameau les *Fêtes d'Hébé*.
 Je n'ai jamais entendu cette musique,
 mais je l'ai dans la tête et je fais le pro-
 jet avec les Arts Florissants de la jouer
 d'ici quelques années. Il y a aussi Bou-
 zignac, ce compositeur quasiment in-
 connu et mystérieux puisque nous igno-
 rons presque tout de sa vie et de sa pro-
 duction musicale. Au début du XVII^e siècle,
 c'est un très grand musicien, une sorte
 de mystique. Sa musique montre l'in-

fluence de l'Italie et de l'Espagne. Je vou-
 drais continuer à explorer cette musique
 si profonde.

Q - Je suis venu de Barcelone pour écou-
 ter *La Flûte enchantée*. Depuis hier soir,
 je suis très inquiet sur un point : c'est à
 propos de la cadence des trois dames.

W.Ch. – Vous voulez savoir si c'est une
 création de Christie ? Non. Nous sommes
 un peu victimes de ce que vous appelez
 des éditions monumentales. Mozart
 comme Bach ou Haendel, comme beau-
 coup d'autres compositeurs font l'objet
 d'une consécration sous la forme de l'édi-
 tion monumentale. Il y a ainsi un grand
 comité de sommités musicologiques, qui
 décident du sort d'une œuvre comme
La Flûte Enchantée. Il y a parfois des ju-
 gements un peu regrettables sur la ver-
 sion officialisée. En examinant les édi-
 tions critiques, on en conclut qu'il n'y
 pas de cadences. Mais si on cherche
 ailleurs, dans les analyses et les notes
 critiques, on s'aperçoit qu'il y a en effet
 des fragments de Mozart lui-même, qui
 ne sont pas inclus dans l'édition monu-
 mentale, dans l'édition officielle. Cette
 délicieuse cadence malicieuse et brillan-
 te que nous utilisons est, en effet, de Mo-
 zart lui-même. J'ai effectué une discrète
 orchestration, mais c'est tout ce que
 j'ai fait. Tout le reste est de Wolfgang
 lui-même.

Q - Quels sont les projets d'avenir ? Y-
 a-t-il des perspectives aixoises ? Opéras
 et concerts dont on peut déjà parler ?

W.Ch. – Il y a un projet d'opéra pour
 l'année prochaine. Il s'agit de *Sémélé*,
 une œuvre de Haendel que Robert Car-
 sen et moi adorons. C'est un oratorio
 délicieux, très malicieux. Nous y tra-
 vaillons depuis un an et demi. La distri-
 bution implique de superbes chanteurs.

Q - Quels sont les autres projets des Arts
 Florissants pour 1996 ?

Il y aura la création de *Théodora* de Haen-
 del à Glyndebourne. Mais sans sortir de
 l'hexagone, je jouerai cet automne au
 Châtelet une œuvre d'un compositeur
 italien du début du XVII^e siècle, *San Ale-
 sio*.

À l'invitation d'Hugues Gall, nous inau-

gurerons le Palais Garnier restauré, qui
 accueillera donc de nouveaux spectacles,
 en jouant une nouvelle production d'*Hyp-
 polite et Aricie*, ce chef d'œuvre de Jean
 Philippe Rameau, avec une très belle dis-
 tribution.

Q - L'art baroque ne me paraît pas du
 tout correspondre à notre époque. Com-
 ment expliquez-vous ce retour vers l'art
 baroque ?

W.Ch. – Bonne question, mais la réponse
 est compliquée. Pourquoi ce renouveau
 de l'art baroque à la fin du XX^e siècle ? Pour-
 quoi avons-nous ce public avide, jeune
 et de surcroît nombreux qui réclame des
 compositeurs des XVII^e et XVIII^e siècles ?
 Comment se fait-il qu'un musicien, mon
 collègue anglais Christopher Hogwood,
 puisse vendre plus de disques que Pava-
 rotti ? Comment expliquer le phénomè-
 ne d'un film où le soliste, l'acteur prin-
 cipal soit la viole de gambe ? Car ce n'est
 pas Guillaume Depardieu qui brillait
 dans *Tous les matins du monde*. C'est
 la musique, l'instrument dont il jouait.
 C'est paradoxal. Comment expliquer que
 je donne le *King Arthur* à Paris et que
 le soir de la première, Stéphane Lissner
 viennois me voit dans ma loge et me dise :
 « Tu te rends compte, on aurait pu vendre
 dix soirées de plus sans problèmes ». Ap-
 paremment, cette musique n'a pas beau-
 coup de rapport avec notre société actuelle.
 N'est-ce pas une sorte d'obscurantisme
 ou un désir d'éviter ou d'oublier notre
 monde actuel ? Je ne le crois pourtant
 pas. Les jeunes gens qui m'écoutent sont
 les mêmes qui assistent à un concert de
 rock le lendemain. Je peux vous donner
 très rapidement le résumé d'une confé-
 rence faite devant le Collège de France
 il y a quelques mois sur ce phénomène.
 J'ai tenté de trouver des explications.
 Qu'en est-il du mélomane d'aujourd'hui ?
 Il devient aussi spécialiste que nous.
 L'époque où l'Académie de Berlin don-
 nait une soirée Bach avec des Concertis
 Brandebourgeois, façon « traditionnel-
 le » est révolue. Nous avons des mélomanes
 qui réclament des orchestres spécialisés
 pour Bach ou pour d'autres composi-
 teurs. C'est un phénomène extraordi-

naire. Parlons de la musique elle-même. Qu'y a-t-il dans Bach, Haendel ou Rameau qui nous enchante ? D'abord le désir de ces compositeurs baroques de communiquer, de nous toucher. Il y a d'autres musiques qui n'ont pas cette ambition et font surtout appel à des initiés. Ces propos, notez-le, sont très simplifiés, car même dans la musique baroque, il y avait des musiques savantes et même difficiles. À l'époque baroque, une fugue de Robert Day ou un *Ricercare* de Frescobaldi n'étaient pas des musiques très jouissives. Je parle donc surtout de l'opéra baroque, cette musique qui jouit d'un grand regain de faveur aujourd'hui, de la grande musique religieuse baroque et ces musiques ont retrouvé leur éloquence grâce aux instruments anciens, grâce à une nouvelle approche de notre mouvement. À l'époque baroque, la musique accompagnait la vie quotidienne d'une façon différente d'aujourd'hui. Il y avait une musique qui ponctuait chaque tâche et tous les événements quotidiens. Ceci est une autre explication. Cette musique, d'autre part, est alternative maintenant. Elle fait opposition à une musique qui a vécu un peu trop longtemps et j'évoque en l'occurrence la musique que l'on nomme le grand répertoire aux États Unis, en Angleterre et en France. Je parle évidemment de la musique lyrique et symphonique qui va du milieu du XIX^e siècle au XX^e siècle. On remet ainsi en question Beethoven, Schumann, Debussy, etc. La musique que l'on entend depuis cent ou deux cents ans a perdu de sa fraîcheur ; on ne se pose plus de questions pour l'interprétation. Si je suis à genoux devant des interprètes comme Rostropovitch, Felicity Lott, je suis critique à l'égard de ceux qui nous offrent une sorte de réchauffé, d'interprétation où on ne réfléchit pas. C'est encore pire même. La musique n'a pas de fraîcheur du tout. Alors, nous faisons réémerger ces musiques des XVII^e et XVIII^e siècles, où il y a autant de chefs d'œuvre qu'aux XIX^e et XX^e siècles. Cela est incontestable. Il y a des institutions qui veulent « conserver ». Le conservatoire est là pour conser-



ver les interprétations, les instruments et les œuvres qui font partie de ce grand répertoire. S'il y a des querelles que je trouve, pour ma part, regrettables, stupides même en ce moment, ce ne sont pas les « baroqueux » qui les provoquent. Il y a des chefs d'orchestre qui s'aperçoivent qu'ils perdent une partie de leur public. On touche à leur répertoire et leur mépris est terrible.

Q - Je suis passionnée par la musique baroque. J'aimerais bien savoir quel est le rapport entre le texte et la musique quand vous abordez un répertoire religieux ou profane, qu'il soit anglais, italien ou français. La musique française ou anglaise s'adapte-t-elle de la même façon ou non au texte ? Qu'en est-il par exemple d'un Rameau ou d'un Purcell ?
W.Ch. - Je peux répondre de deux façons. Premièrement, l'autre jour, on a commencé à travailler le *Messie* ; il y avait deux ou trois nouveaux éléments dans le chœur. En écoutant, je n'étais pas content. J'ai demandé à l'un des ténors de me donner une traduction du texte qu'il chantait en anglais, et n'ayant pas de réponse, je me suis mis en colère ; j'ai dit qu'un chanteur n'avait pas le droit de chanter une œuvre s'il ne connaissait pas le texte. C'est une hérésie qu'un chanteur ne soit pas capable de communiquer le texte qui est associé intimement à la musique. Deuxièmement, il n'y a pas de différence dans le travail qu'il s'agisse d'une œuvre italienne, an-

glaise ou française. Il faut un respect égal pour le texte et pour la musique. Il peut s'agir d'un travail de traduction que nous effectuons aux Arts Florissants. Pour la musique italienne, j'ai le privilège de recourir à deux ou trois personnes, comme par exemple, un professeur d'italien au Conservatoire de musique à Paris, notre vice-président des Arts Florissants, Jean-Pierre Darmon, qui est un grand archéologue. Ils font les traductions et nous guident dans ce monde historique ou mythologique. Il est, en effet, capital de replacer cette musique dans son contexte qu'il s'agisse de Londres ou de Paris. Nous soignons aussi beaucoup la prononciation, ce qui représente un travail énorme. Les Arts Florissants se donnent beaucoup de mal pour ce côté linguistique.

Q - Sur ce retour au baroque, qui est déjà ancien, puisque Wanda Landowska utilisait déjà des instruments d'époque...
W.Ch. - Je fais une petite correction : elle n'a pas utilisé des instruments d'époque.

- Vous avez raison, elle a utilisé un clavecin, ce qui était un retour à un mode d'interprétation baroque. Ne pensez-vous pas que l'une des raisons de ce retour au baroque, c'est tout simplement le divorce presque total entre le public et la musique contemporaine ? Après tout, jusque vers 1930, les publics s'intéressaient à leur musique contemporaine. On s'explique bien que à l'époque de Mozart, on ne jouait plus les maîtres anciens. On avait une production qui correspondait à un goût du public. Aujourd'hui, ces productions n'existent plus. Par conséquent, on peut expliquer ce retour à une musique qui est pour nous une musique nouvelle.

W.Ch. - J'accepte cette analyse. Pourtant, vous parlez de divorce entre le public et la musique contemporaine et je m'interroge. À Glyndebourne cette saison, on donne Mozart, Janáček, mais aussi Berg.

Q - C'est une question qui a trait aux rapports entre la danse et la musique. Une de mes amies danseuse dit qu'on ne

peut pas danser sur toutes les interprétations de la musique baroque. Quand vous lisez une œuvre, un opéra baroque, et que vous étudiez l'interprétation, faites vous attention à l'écriture du côté de la danse ?

W.Ch. – Tout interprète qui aime la musique baroque doit se rendre compte de l'importance de la danse. Lorsque nous avons travaillé avec Francine Lancelot sur *Atys*, on s'est posé les questions suivantes : le tempo est-il le bon ? pouvait-on avoir un repère par rapport à la danse en ce qui concerne les tempi, l'interprétation de la musique instrumentale ? C'est capital. On ne peut pas obliger un danseur à danser un passe-pied au delà

d'une certaine vitesse. Mais la danse en France est toujours accompagnée de paroles. La danse chantée est une spécialité du théâtre français. Un grand rapport entre texte et pas de danse.

Q – Je reviens à l'enthousiasme qu'il y a en ce moment pour la musique baroque. Ne peut-on pas dire que c'est normal qu'un instrumentiste, un chanteur ou un ensemble qui porte l'art dans lequel il est spécialisé à un summum – et tel est le cas des Arts Florissants – crée l'enthousiasme du public. Tout comme, pardonnez la comparaison, Maria Callas avec qui il y a tout un répertoire de Meyerbeer qui est redevenu à la mode, ou Maurice André à la trompette ou encore Jean-

Pierre Rampal ? L'interprète, si je puis dire, ne crée-t-il pas une mode ?

W.Ch. – Oui, évidemment. Nous pouvons être archéologues, nous pouvons ressusciter une musique. Mais l'interprète ou l'ensemble qui présente cette musique au public compte énormément. On a cité Wanda Landowska. Wanda a été pour moi une des plus grandes musiciennes du xx^e siècle, ainsi que Alfred Deller et Andres Ségovia. Je cite ces trois noms parce qu'ils ont pénétré le grand public.

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

Un parcours Jean Bazaine durant le Festival

Wakhevitch en 1948 décora le premier festival. Cassandre, l'année suivante, imagina à la fois son théâtre et le décor de Don Giovanni, Balthus, en 1950, celui de *Così fan tutte*.

Dès sa création, le festival associa le peintre contemporain à l'effort de renouvellement du patrimoine de l'art lyrique entrepris par Gabriel Dussurget.

Les années qui suivirent, Clavé, Clayette, Derain, Lalique, Masson, Cocteau et bien d'autres se succédèrent, signant les décors des productions présentées au théâtre de l'Archevêché.

Au cours des années soixante, la pri-

mauté de plus en plus affirmée du décorateur écarta progressivement le peintre.

Bernard Lefort, à son arrivée, en fit le constat. Il lui confia alors une autre tâche : celle de recréer annuellement son affiche, d'illustrer ses éditions en y imprimant sa vision contemporaine.

Depuis 1974, vingt et un grands artistes ont ainsi répondu à une invitation que, depuis 1981, Louis Erlo a continué de leur faire. Ce furent notamment Prasinós, Mathieu, Buffet, César, Vasarely, Zao Wouki, Arman... et cette année Jean Bazaine. Celui-ci synthétise depuis la dernière guerre, l'aventure de l'art de

tradition française à travers la multiplicité de ses formes : l'huile, l'aquarelle, la gravure, la tapisserie, le vitrail, la mosaïque.

Pour faire mieux connaître divers aspects de son œuvre, le Festival d'Aix, en accord avec le musée des Tapisseries, à travers son conservateur Bruno Ély et la fondation Saint John Perse et avec le concours de la ville d'Aix et des associations des Amis du musée des Tapisseries et du Pavillon Vendôme, des Amis du musée Granet et des Amis du festival, propose un « parcours Bazaine » dont les étapes seront :

– Hôtel Maynier d'Oppède, 15 juillet 17 h :

« **Jean Bazaine** », conférence de Jean-Pierre Greff

– Musée des Tapisseries, 15 juillet-31 août (sauf mardi)

Créations actuelles et présentation des tapisseries « Blasons des douze mois de l'année », prêt de la galerie Maeght

– Fondation Saint John Perse, 9 juillet-30 août (sauf lundi)

Jean Bazaine et ses amis les poètes, sur une idée de Jean-Pierre Greff

– Galerie de la Prévôté, 15-28 juillet (tous les jours)

« **La Chambre de musique** », prêt du musée de Nantes, avec l'autorisation du Fonds national d'arts contemporains.

– Plaquette programme du Festival, panorama de l'œuvre peinte.