



TÉMOIGNAGE

« L'interprète a, lui aussi, sa part de créativité dans le rôle de passeur entre une œuvre et son public »

LAURENT PILLOT

CHEF D'ORCHESTRE, DIRECTEUR MUSICAL DE L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE RHÔNE-ALPES AUVERGNE, DIRECTEUR MUSICAL DU EUROPEAN OPERA CENTRE

L'affaire Poulenc Bernanos/Tcherniakov¹ interroge sur le rôle de l'interprète et sa responsabilité dans la transmission d'une œuvre au public. L'interprète est le maillon indispensable, le lien entre l'œuvre du créateur (compositeur, dramaturge, chorégraphe) et son public. L'œuvre trouve sa légitimité ultime par le travail de l'interprète : sans représentation physique, la partition d'une œuvre telle les *Dialogues des Carmélites* n'est qu'une succession de mots et de notes couchés sur du papier. La mise en chair, en son, en bouche, en image de la partition donne vie à l'œuvre et lui permet d'exister. Son rapport à l'humain, avec la complexité que cela implique, est donc inscrit dans son parcours et se confronte de fait au traitement aléatoire des interprètes et à la perception individuelle du public.

La gestation d'une interprétation est pour l'artiste un des moments les plus exaltants et les plus angoissants qui soit, tant la responsabilité est grande de trouver le moyen qui permettra au public d'entrer

en résonance avec l'œuvre en révélant son potentiel émotionnel et poétique. Mais qu'entend-on par révéler une œuvre ? A-t-elle des secrets cachés ? A-t-elle besoin d'aide pour trouver tout son sens ? La multitude d'interprétations pour une même œuvre prouve l'investissement personnel de l'interprète. La capacité de certains à nous bouleverser, parfois dans une œuvre mineure, est le meilleur exemple du rôle essentiel qu'il peut jouer.

Quels sont les moyens dont dispose l'artiste pour nourrir son interprétation ? La connaissance éclairée des codes stylistiques de l'époque ? Les détails personnels de la vie du créateur (faut-il savoir que Schumann était ce qu'on appellerait aujourd'hui bipolaire pour comprendre sa deuxième symphonie) ? La recherche de correspondance d'une œuvre avec le monde d'aujourd'hui ou au contraire le souci de la maintenir dans l'authenticité de son contexte originel ? L'interprète peut-il se permettre des libertés et procéder à des coupures dans les partitions ou jouer les mouvements lents plus

rapidement par crainte de lasser un public à la capacité d'attention réduite ? Doit-il s'abstenir de toute pensée rationnelle et laisser parler son instinct ? L'interprète est-il libre dans ses choix et peut-il s'abstraire de son héritage culturel ? Point de réponse unique bien évidemment tant la multiplicité des approches garantit la richesse d'une interprétation. Cette richesse nous montre que l'interprète a, lui aussi, sa part de créativité dans le rôle de passeur entre une œuvre et son public.

Si dans le meilleur des cas, l'interprétation permet de sublimer une œuvre, elle serait donc capable de la détruire dans les mêmes proportions. Que pourrait être alors une interprétation indigne ? Une symphonie de Brahms pataude dans une acoustique réverbérante par un orchestre moyen et un chef peu inspiré ? Un opéra français tel *Carmen* ou *Manon* dans un français totalement incompréhensible dont la prosodie défaillante rend impossible la moindre identification à l'action dramatique ? Un opéra de Puccini par une distribu- ●●●

1. TGI Paris, 13 mars 2014, RG n° 12/04771 ; Paris, 13 oct. 2015, RG n° 14/08900 ; v. p. 32 de ce dossier.



●●● tion internationale dans laquelle personne ne semble s'être accordé sur ce qu'est le style Puccinien ? Un violoniste à la mode dont la vélocité ostentatoire et le costume extravagant font la joie des directeurs de marketing ? Autant d'exemples qui invitent à s'interroger sur le positionnement du curseur quand il s'agit de s'indigner de l'irrespect supposé face à une œuvre. Chacun réagit selon sa sensibilité et ses priorités mais certains pourront trouver que l'altération de l'esprit de l'œuvre dans les exemples précédents est au moins aussi grande que celle reprochée à la mise en scène dont nous parlons ici.



La vie des œuvres, en se confrontant à l'humain, n'a jamais été un long fleuve tranquille. Au XIX^e siècle, l'usage était de réécrire, sur la musique de Mozart, des livrets totalement nouveaux. Jusque dans les années 1950, on prenait parfois de grandes libertés dans l'orchestration des symphonies de Beethoven en doublant l'effectif des instruments à vent (quatre flûtes au lieu de deux par exemple). L'histoire de la musique est jalonnée d'exemples d'œuvres maltraitées par les interprètes et les compositeurs eux-mêmes ! Ils étaient les premiers à s'accommoder d'un effectif d'orchestre incomplet, d'une soprano capricieuse pour laquelle il fallait ajouter un air ou d'un ténor en mal d'aigus. Ils nous disent là que les œuvres que nous consacrons aujourd'hui et dont nous vénérons chaque note et chaque mot sont au fond bien plus ancrées dans la réalité que ce que nous pensons et que l'exploration occasionnelle par des chemins de traverse n'est pas nécessairement un non-sens.

Il est bien difficile de se substituer au compositeur. Qui peut dire ce que sera le monde dans cinq, dix ou quinze ans ? Qui peut dire alors ce que souhaiteraient pour leurs œuvres les créateurs aujourd'hui disparus ? Inscire l'œuvre dans le temps présent est bien le meilleur service à lui rendre. En ce sens, l'affaire qui nous occupe et son traitement juridique sont bien dans l'air du temps. En opéra, on écrit bien peu sur la vision des chefs d'orchestre et la manière avec laquelle, grâce à la musique, ils créent des univers. La mise en scène en revanche déclenche des débats passionnés sur les partis pris des metteurs en scène, essentiellement parce que l'im-

pact visuel est immédiatement perçu par le public.

Nous, chefs d'orchestre, pouvons dormir sur nos deux oreilles. Avant qu'un juge ne vienne nous reprocher un tempo trop lent, une battue approximative ou des nuances et phrasés inexistantes, même si cela dénature totalement l'esprit d'une œuvre, il y aura bien d'autres scandales sur les concepts douteux ou géniaux de metteurs en scène plus ou moins bien intentionnés.

Alors, cette fin vue par Tcherniakov est-elle intéressante ? Peut-être. Apporte-t-elle un éclairage nouveau à l'opéra ? Je ne sais pas. Sa transposition dramatique est-elle efficace ? Peu importe. Comme d'autres, je me suis insurgé contre ces metteurs en scène à l'ego envahissant laissant parfois bien peu de place à l'œuvre elle-même et pourtant je ne peux m'empêcher de penser que brider la créativité de l'interprète par une censure qui ne dit pas son nom est un mal bien plus grand que l'accident de parcours du cycle normal d'une œuvre forte. Il y a quelque chose d'insupportable à s'imaginer face à une partition, dans cet état nécessaire et si particulier qui laisse l'imaginaire explorer des univers inattendus et renouvelés, si la petite lumière de l'interdiction, même infime, s'insinue dans les esprits.

Faisons confiance aux chefs-d'œuvre dont fait partie l'opéra *Dialogues des Carmélites* pour traverser le temps. Si nous ne sommes pas d'accord, indignons-nous, crions, pleurons, hurlons, mais ne nous privons pas d'une œuvre sous prétexte de la protéger. ■