

Discours de M. William Christie lors de son installation à l'Académie des Beaux-Arts

le mercredi 27 janvier 2010 au fauteuil du Marcel Marceau

Me voici donc devant vous, en habit brodé et, tout à l'heure, l'épée au côté. Mais que fais-je ici? Nous sommes beaucoup je pense, à avoir eu ce sentiment en prenant part à cette cérémonie d'installation, mais pour un Américain comme moi, né près des chutes du Niagara, l'étonnement est, vous vous en doutez, encore plus grand. Une dame, pourtant, serait en ce moment encore plus surprise, celle qui m'abordait par ces mots: « Vous m'avez dit que vous étiez de Buffalo, et vous jouez du clavecin? » C'était ainsi, en effet, qu'une Nantaise, peu après mon arrivée en France, au début des années 70, montrait son incompréhension complète de la conjugaison de ces deux qualités, pour elle parfaitement incompatibles, être Américain et claveciniste.

C'est, certes, une petite anecdote, mais elle m'a marqué, car elle traduit assez bien le rapport qu'entretenait alors une certaine France culturelle avec le reste du monde. Cette persistance des idées reçues sur les États-unis était provocatrice à souhait! Mais j'ai une autre image à vous donner, que j'ai élaborée au même moment et qui était, en somme, ma réponse. Je me représentais la France, avec une tendresse amusée - vous m'excuserez si vous trouvez l'image un rien insolente - comme une vieille dame errant dans un hall de gare, encombrée de ses lourds bagages : je veux évoquer par là le poids de son immense patrimoine culturel ! Et je me voyais, surgissant, avec d'autres étrangers enthousiastes, en porteur énergique et volontaire de ce trop imposant fardeau.

Je continue, avec entrain, à assumer cette modeste activité. Mon mérite n'est pas grand puisque la préparation remonte fort loin : aux récits des voyages et des séjours de mes parents, mais surtout des deux ans passés par mon père en France pendant la guerre et la Libération. Leur admiration pour la culture française me fascinait, comme la musique du grand siècle, découverte en écoutant le chœur dirigé par ma mère, et les disques qu'elle et ma grand-mère paternelle m'offraient. Ces enregistrements, notamment les pièces de clavecin et les leçons de ténèbres de Couperin, sont mes premières rencontres avec la musique française. Avec les cours de langue française au collège, ces disques sont les premiers pas de ce destin qui m'a conduit jusque devant vous, mes chers confrères, aujourd'hui.

Tout conspirait donc pour qu'à la fin de mon adolescence, je sois préparé à une vie à la française, imbibé que j'étais de tant de sons, de textes et d'images de votre pays. Une France idéalisée, comme un aimant fascinant, promesse de vie heureuse et un pays lointain propice aux rêves fortunés.

Une nouvelle vie va commencer pour moi, dans ce Paris d'après mai 68, sous la deuxième année de la présidence de Georges Pompidou. J'étais, je l'ai dit, loin d'y être le seul étranger. En effet, Paris, rajeuni et accueillant, attirait toutes sortes d'artistes, dont de nombreux musiciens amoureux du patrimoine musical français et, parmi eux, beaucoup d'anglo-saxons comme moi. La France demeurait fidèle à cette tradition d'hospitalité culturelle qui a, longtemps, fait d'elle une exception en Europe.

Mais, je m'avance là très avant dans une biographie qui n'est pas l'éloge de mon prédécesseur, ou plutôt de mes prédécesseurs. Car je voudrais commencer ce discours en rendant hommage à l'illustre famille David-Weill, représentée aujourd'hui par vous, mon cher Michel, mon siège est en effet celui qu'occupaient votre père, et votre grand-père avant lui !

Vous n'attendez sans doute pas de moi que je m'inscrive dans la tradition des « vies parallèles », dont la force expressive et le miroir philosophique hantent tant de discours depuis la Renaissance italienne. L'Amérique serait cependant une bonne candidate pour la Rome de Plutarque, la France étant l'Athènes d'une Europe qui serait notre Grèce.

Et pourtant, est-il si aventureux de créer des parallèles qui ne soient pas artificiels, entre un mime et un musicien? J'ai vu Marcel Marceau une fois dans ma vie, il y a 40 ans, à New York, et son art m'a immédiatement ému. Son spectacle, avec ses héros d'un quotidien si contemporain s'inscrivait pourtant dans la continuité des arts du théâtre et de la musique d'autrefois, et me semblait faire résonner jusqu'à nous les pantomimes d'un Couperin ou d'un Rameau. Depuis mon élection, et en préparant ce discours, j'ai découvert un homme d'une immense profondeur, un artiste soucieux de la ré-invention comme de la persistance d'un savoir millénaire, un homme de théâtre pour qui la communication avec son public, l'art d'émouvoir et de convaincre était le but le plus noble.

C'est dans cet état d'esprit et d'émotion que je vais maintenant m'attacher à tracer un portrait de Marcel Marceau. Ma sympathie pour l'homme m'a porté à rechercher ce qui nous est commun, mais les vingt ans qui nous séparent, une petite génération, sont les années parmi les plus tragiques du siècle passé.

L'art du mime de Marcel Marceau est né dans la souffrance. Est-il symbole plus célèbre de la gravité et de l'intériorité de son art que son lointain prédécesseur, le « Gilles » de Watteau ? Amuser, divertir avec passion, certes, mais au prix de quel désarroi intime? Il aimait parler du « poids de l'âme ». Peut-on imaginer meilleur guide de la vie intérieure de notre confrère que cette image si grave, que cet oxymore aux résonances si romantiques, pour comprendre cette génération, pour ressentir ce que c'est que d'avoir eu vingt ans pendant les années funestes de la seconde guerre mondiale. Qu'il me soit permis de donner à ces années de formation et de courage, la place qui me paraît être la leur, par ce qu'elles ont eu de si personnel, de si étroitement lié à la naissance de l'art de celui auquel nous rendons hommage aujourd'hui.

La pudeur, la discrétion sur les engagements dont d'autres se seraient fait gloire, dans ces années qui étaient « minuit dans le siècle », peignent assez la personnalité de celui que le monde entier allait bientôt connaître par son visage au fard blanc, à la bouche rayée de rouge et aux yeux cernés de noir.

Lorsque Marcel Mangel naît à Strasbourg au printemps de 1923, l'Alsace est tout juste redevenue française. Il nous est difficile aujourd'hui d'imaginer une jeunesse sereine durant ces années d'une paix si provisoirement retrouvée. Et pourtant, Marcel Marceau se souviendra, beaucoup plus tard, de ces moments de son enfance et de son adolescence, à Lille ou en Alsace, comme d'une période heureuse passée avec des parents extraordinaires. Il aimera évoquer son père élevant, sous le toit d'un grenier de la maison familiale, des pigeons dont les battements d'ailes qui enlumineront tant de ses spectacles futurs, se mêlaient, dans son souvenir, au son des cloches de la cathédrale.

Mais la guerre arrache brutalement l'adolescent et sa famille à leur vie strasbourgeoise, contraints de quitter l'Alsace pour se réfugier en Dordogne puis à Limoges. Marcel Marceau y étudie à l'École des arts décoratifs. « Si je n'avais pas été mime, j'aurais été peintre ». Il résumait ainsi les études qui sont à l'origine de son violon d'Ingres: le dessin et la peinture, mais aussi, sans doute, de son rapport très personnel à la composition plastique sur la scène.

Ces années terribles voient l'arrestation, la déportation et l'assassinat de son père à Auschwitz. Elles sont aussi celles de l'engagement de Marcel Marceau dans la Résistance. Rejoignant son frère et son cousin, il participe, comme passeur, à l'organisation des filières clandestines. C'est dans ces circonstances qu'il adopte le pseudonyme de « Marceau », qui deviendra le nom sous lequel il est universellement connu. Le meilleur élève en récitation du Lycée Fustel de Coulanges s'était rappelé le vers des Châtiments de Victor Hugo : « et Marceau sur le Rhin ». Or ce vers est extrait du poème « A l'obéissance passive », de la deuxième partie de ce pamphlet grandiose, elle-même ironiquement titrée: « L'ordre est rétabli ». Peut-on mieux résumer la France de Vichy ? Le choix de ce nom de guerre, à ce moment, en cet endroit, dit beaucoup d'un Marcel Marceau qui refusera, plus tard, de jouer dans l'Afrique du Sud de l'apartheid ou le Chili de Pinochet.

Traqué à Limoges, il se cache à Paris et, ses dons pour le théâtre ayant été remarqués, trouve un emploi de moniteur à la maison d'enfants de Sèvres. Dans un étonnant paradoxe, cette école et colonie, placée sous l'autorité du gouvernement de Vichy et conçue comme un instrument de propagande, deviendra, au cours de la guerre, et en plein cœur de la zone occupée, un refuge pour les proscrits du régime et pour les enfants juifs persécutés. C'est pour eux et dans ce temps suspendu que Marcel Marceau crée ses premiers vrais sketches et instants de théâtre mimé. Il y est surnommé « kangourou » -l'époque est au scoutisme- le nom évoque assez bien ce grand adolescent, que les photos montrent espiègle et rêveur. Les enfants cachés et leurs enseignants, à la situation très précaire, sont ses premiers vrais spectateurs, dans une série d'extraits mimés de Peer Gynt. Une fillette qui l'a croisé dans ces années de clandestinité se le rappelle leur jouant l'Avare, « comme un rayon de soleil dans le flot de nos misères ».

A la libération de Paris, il s'engage dans la première armée française et participe à la campagne d'Alsace - voici « Marceau sur le Rhin » - puis à celle d'Allemagne. Se tissent alors, autour de lui, les nombreux souvenirs de ses compagnons d'armes, à travers les spectacles de la troupe du « rideau de feu », mais aussi de scènes de mime improvisées pour les amis, où ses mains, déjà, sont des ailes.

La vie qui s'ouvre alors pour Marcel Marceau nous est mieux connue, puisqu'elle est celle de l'artiste universellement aimé et célébré. Nous avons tous en mémoire le personnage de Bip. Or, si son nom de scène vient, à travers la Résistance, du général républicain cité par Hugo, celui de Bip est inspiré du Pip de Dickens. Ses sources, on le voit, sont littéraires. On eût pu penser, et n'est-ce pas l'image même que l'on a de la pantomime, une image qui nous vient de la très antique tradition du spectacle forain, qu'un mime doit sa formation et ses goûts au théâtre de rue. Or rien n'est plus éloigné de l'itinéraire du mime Marceau, qu'il résumait ainsi: « J'adoptais, sans le savoir, le mime dès mon enfance, la peinture à 18 ans et le théâtre à 20 ans. »

En 1944, encore dans la clandestinité à Paris, après ses études classiques et la formation théorique et pratique reçue aux arts décoratifs, il s'inscrit au cours de Charles Dullin voulant, par admiration pour Jean-Louis Barrault, suivre des cours chez le maître qui l'avait formé. Il

s'ancre ainsi dans la solide tradition du théâtre parisien. Il y rencontre Étienne Decroux, qui enseigne l'expression corporelle et a été le maître de mime de Jean-Louis Barrault. Nous sommes au temps des « Enfants du Paradis » et du triomphe de Marcel Carné qui y ressuscite le plus célèbre mime de l'époque romantique, Baptiste Deburau et son personnage de Pierrot.

Son maître est aussi le créateur qui établit la « grammaire du mime », dont il refondait l'enseignement. A notre ancien secrétaire perpétuel, Marcel Landowski, qui goûtait, en fils de sculpteur, l'expression de « statuaire mobile » qu'utilisait Étienne Decroux pour résumer son art, Marcel Marceau répondait, ici même, en rendant hommage à Germain Bazin: « Nous sommes les cousins des peintres et des sculpteurs. » Il adopte alors, définitivement, la poésie du silence, transcendant ainsi le conflit qui, aux lieux et aux moments mêmes de son enfance, opposait si tragiquement deux langues et de deux peuples, la France et l'Allemagne.

Si l'art de Marcel Marceau est issu d'un parcours et d'une formation classiques, il est aussi au confluent de sources qui peuvent nous sembler plus détournées. Sa curiosité insatiable le porte à s'inspirer, tout au long de sa vie, des thèmes et des représentations des cultures gestuelles du monde. De l'extrême Orient à l'extrême Occident, du Japon au Mexique, tous les rituels, les jeux, les danses, traditionnels, populaires ou hiératiques seront ce réel dont il fera des mythes. Ses nombreuses tournées l'ont ainsi mis au contact de publics, très différents, mais d'une même ferveur.

Mais je voudrais insister sur la place très particulière de l'Amérique dans la vie de notre confrère, à travers le cinéma. C'est en effet le cinéma muet américain de Buster Keaton et de Charlie Chaplin, notre Charlot qui, dès l'enfance, est à l'origine de son art.

Le détour américain me semble, en effet, lui avoir donné la candeur nécessaire pour aborder un art, le mimodrame, qui relève d'une aussi longue tradition. Les traditions sont souvent écrasantes, surtout quand elles sont tout autant figées dans l'image que l'on s'en fait que véritablement vivantes. Accablé par les limites que pose une éducation trop convenable, on n'ose plus. En re-personnalisant un art qui avait perdu beaucoup de sa vitalité et surtout de sa popularité, le mime Marceau s'exposait à l'incompréhension du public et des critiques. Et, plus d'une fois, l'Amérique, qui peut-être la première a reconnu le caractère génial de son art, lui a permis de retrouver cette passion qui l'a conduit, jusqu'à ses derniers jours, à traduire par le geste les « chants intérieurs de sa vie ».

Lorsque Marcel Marceau s'éteint, il y deux ans, disparaît le plus grand mime au monde.

La transmission de son art incomparable était pour lui essentiel. Ce fut, pendant plus de 25 ans, l'École internationale de mimodrame de Paris, aujourd'hui fermée, et la Fondation Marceau de New York. Mais c'est, surtout, ses filiations multiples. La force de l'art de la représentation visuelle, la vie que lui a insufflée les silences du mimodrame, ne peut pas être ignorée par un praticien du spectacle, qu'il soit théâtral ou lyrique. Peut-on imaginer témoignage plus fidèle du rayonnement de notre confrère, que sa rencontre avec cet autre roi de la scène, mon compatriote Michael Jackson. Son sens génial et émouvant de la puissance du geste sur scène, sa curiosité l'ont, on le sait, conduit à rencontrer Marcel Marceau qu'il vénérât, bien au-delà de l'étonnant « Moonwalk », variation « pop » sur « la marche contre le vent » de notre mime. Dans ce renouvellement permanent, dans ce processus et ces échanges vivants, là est la vraie transmission d'un art, là est la filiation des influences.

L'Amérique, ce pays fascinant mais problématique et agaçant pour les Français, qui la première lui fut fidèle, la première l'a consacré, apparaît ainsi une dernière fois dans la vie de Marcel Marceau, par l'image bouleversante de cette icône absolue de la jeunesse mondiale, Michael Jackson.

Si cet exemple me touche particulièrement, c'est qu'il manifeste, de façon éclatante, que Marcel Marceau a su actualiser et rendre un art pertinent, convaincant, enthousiasmant, pour la nouvelle génération.

Voudrez-vous accepter comme un modeste présent que je poursuive cet éloge par une lecture musicale commentée ? Puisque l'enseignement et la transmission ont eu dans la vie de Marcel Marceau une part si grande, il lui eût certainement été agréable de se voir commémoré par ce qui lui a été essentiel : faire vivre un art par le cours, par l'école. Vous me permettrez de lui dédier, en hommage admiratif, ce petit moment, un peu inhabituel, mais qui me semble s'inscrire dans la grande et vénérable tradition des travaux et des séances didactiques de notre académie.

Nous sommes ici immortels... et comme mon prédécesseur je transmets moi-même un art ressuscité. Nous avons, pour cela, l'un et l'autre, besoin d'un public. Cher public, c'est pour vous que nous allons jouer et chanter maintenant.

Les musiciens et le chœur des Arts Florissants interprètent le petit chœur d'Atys de Jean-Baptiste Lully

Les Arts florissants comme le mime Marceau ont voulu rendre vie à un art endormi. Bien sûr, nous ne pouvons pas, en quelques minutes, présenter tous les matériaux de décennies de travail. Si Marcel Marceau travaillait dans le non dit, la base de notre art, ce que nous essayons de transmettre, est le dit. L'étude que je vous propose pourrait s'intituler : « libérer l'éloquence: les méthodes et les matériaux d'un interprète, ou comment réveiller une musique qui a perdu sa voix ».

Ressusciter un art du passé est toujours difficile, mais en France, où les phénomènes de la mode et du « goût du jour » sont si importants, un art démodé devient vite un art oublié. Quand nos grands-parents essayaient de jouer les œuvres de Lully ou de Rameau, ils en avaient perdu les clefs.

Quand cette musique était jouée, à vrai dire rarement, elle ne pouvait pas plaire. Elle sonnait de façon déconcertante, toute emprisonnée et étouffée dans des formes d'interprétation qui ne lui convenaient pas. Vouloir la chanter comme si c'était du Massenet, du D'Indy ou du Debussy, accompagnés d'instruments modernes peu adaptés, et selon une esthétique romantique ou post-romantique incongrue la condamnait à mort...

Or la musique française ancienne comporte une faiblesse supplémentaire.

Pour dire les choses un peu brutalement, Bach, Haendel, Vivaldi sont des compositeurs assez résistants aux mauvais traitements : une fâcheuse interprétation d'une fugue de Bach au

piano ou d'un oratorio de Haendel mutilé par un chœur pénible est décevante, sans doute, pourtant le sublime contrepoint des fugues de Bach ou l'architecture majestueuse des chœurs de Haendel restent évidents.

Il en va tout autrement d'une tragédie de Lully, d'une sonate en trio de Couperin, d'une belle page d'une cantate de Rameau. Je voudrais, par ces remarques, attirer votre attention sur la fragilité de la musique française. Elle meurt facilement si elle n'est pas soignée par des spécialistes qui savent la faire fleurir. Mais qu'est-ce que je veux dire par fragile?

Il y a la fragilité du texte musical lui-même.

En effet, tout compositeur des 17^{ème} et 18^{ème} siècles, en France, en Allemagne ou en Italie avait une conception de la partition radicalement différente de celle des compositeurs des 19^{ème} et 20^{ème} siècles, comme Beethoven, Brahms ou Boulez. Ces derniers précisent exactement ce qu'ils attendent du musicien. Les interprètes de la musique ancienne sont devant des documents très différents.

Et c'est en France que les partitions sont, peut-être, les plus sommaires. Vous seriez sans doute étonnés d'apprendre que Lully, Rameau et tous leurs contemporains fournissaient volontairement à leurs interprètes une partition à compléter. En effet, une partition était terminée au moment de son exécution par les musiciens eux-mêmes, bien formés aux conventions musicales de leur époque. Les détails de tempi, de dynamique, d'ornements, mais également les raffinements, les modifications rythmiques, les articulations et les phrasés, sans oublier même l'orchestration, bref, toutes les indications qui se trouvent notées dans les partitions modernes sont, partiellement ou totalement, absentes dans une partition baroque qui se présente donc comme une simple trame.

Il y a à cela des raisons matérielles: il était nécessaire de raccourcir des explications trop longues et trop complexes à noter, mais aussi, et tout simplement, des raisons liées à la liberté accordée par le compositeur à son interprète, qui pouvait improviser ou appliquer son savoir-faire à une simple esquisse... C'est un peu, la comparaison est intéressante pour un Français, la liberté dont jouissait un musicien dans un orchestre de jazz, il y a 75 ans. Les partitions utilisées par Duke Ellington laissaient aux instrumentistes la possibilité d'improviser et d'embellir une ligne mélodique notée sommairement par Duke. Est-ce un hasard que le jazz soit né dans l'univers créole du quartier français de la Nouvelle Orléans?

Puis se pose la question des instruments: un aspect clef du mouvement baroque est la redécouverte et le réemploi des instruments anciens ou de leurs copies. La couleur, le timbre, si importants pour la musique française, les questions du diapason, du tempérament, sujets un peu trop techniques pour les aborder maintenant, mais qui sont fondamentaux pour nous, sont liés à l'utilisation des instruments anciens.

Il y a une autre idée qui est à la base de notre travail et de notre art : le rôle et l'importance de la langue, de sa déclamation comme de sa rhétorique, dans la musique et, surtout, dans la musique française.

Cette notion est peut-être ce qui me rapproche le plus du travail esthétique de Marcel Marceau définissant et mettant en pratique la « grammaire » et la rhétorique de son art : quel paradoxe que ces notions, fondées sur le parlé, se trouvent utilisées par ce Maître du silence.

Mais c'est pour moi une vérité absolue : la suprématie de la parole sous-tend tous les arts, et particulièrement en France, le pays où la vénération du texte et des mots est extrême.

Comment aborder la langue française dans un contexte musical ? En utilisant un style propre au 19^e ou au 20^e siècle ? Personne ne conteste la beauté du français dans une mélodie de Massenet ou dans la délicate mélancolie d'une mélodie de Fauré ou encore dans la sensualité d'un monologue de Debussy.

Mais nous parlons d'un français différent. Celui qui est parlé ou déclamé à la fin du 19^{ème} siècle ou au début du 20^{ème} a subi une évolution linguistique importante. La langue de la France baroque est en effet beaucoup plus soutenue et cadencée.

La suprématie des paroles va encore plus loin. Un texte muet est toujours présent, même dans la musique purement instrumentale, y compris la danse. Mon maître, Ralph Kirkpatrick, celui qui m'a suggéré mon sujet de thèse : un commentaire sur « l'Art de bien chanter » de Bénigne de Bacilly, compositeur et théoricien de la fin du 17^{ème} siècle, insistait beaucoup sur l'importance d'une syntaxe dans la musique instrumentale française. Il obligeait ses élèves à inventer des paroles sous des pièces de clavecin de Couperin, tâche difficile, vous l'imaginez.

Mais marions maintenant les paroles à la musique, grâce à la présence aimable de Mademoiselle Stéphanie d'Oustrac et des membres du chœur et de l'orchestre des Arts florissants, qui me font le grand honneur d'être présents cette après-midi.

Je vais aborder ce qui est le plus simple et le plus essentiel, le parlé, ou la déclamation notée musicalement, autrement dit le récitatif, l'ingrédient omniprésent dans tout art lyrique français des 17^{ème} et 18^{ème} siècles. C'était une façon de marier la déclamation du théâtre classique des Racine et des Corneille avec la notation musical, une invention du génial Monsieur de Lully.

Il s'agit ici d'un exemple célèbre, le monologue d'Armide. Les paroles sont de Quinault, la musique de Lully. Il convient de remarquer que les livrets d'opéra de Quinault, mais aussi des frères Corneille ou de Molière, étaient considérés par le public français comme aussi importants que la musique qu'ils accompagnaient. On sait en quelle estime Voltaire tenait le livret d'Armide et la tendresse qu'il portait à Quinault. Voici ce qu'il en dit : « La déclamation de Lully est si parfaite que je déclame tout son récitatif en suivant ses notes et en adoucissant seulement les intonations. Je fais alors un très grand effet sur les auditeurs, et il n'y a personne qui ne soit ému (...) » Nous procédons en suivant des recettes, utilisées à l'époque chez les chanteurs, afin de mettre en valeur et le texte et sa musique. Nous commençons par une déclamation plate, dans le parlé de tous les jours :

Mademoiselle Stéphanie d'Oustrac récite le monologue d'Armide (Armide, Jean-Baptiste Lully, Acte II, scène 5 : prélude, "Enfin il est en ma puissance")

Évidemment, cette base doit être rehaussée en suivant les règles de l'art. Il s'agit d'une déclamation qui obéit à des règles strictes, détaillées dans d'innombrables manuels de rhétorique. Quelles sont-elles ? Je veux vous parler de la quantité syllabique, du doublement des consonnes, de la symétrie syllabique, de l'accent oratoire, des ornements grammaticaux comme des ornements de couleurs ou de respiration, ces ingrédients qui font partie du grand

style soutenu : la déclamation emphatique utilisée par les chanteurs mais aussi par les tragédiennes, les prédicateurs, les orateurs. Voici le texte déclamé :

Mademoiselle Stéphanie d'Oustrac déclame le monologue d'Armide

On ajoute à cette interprétation soutenue une déclamation qui suit ce qu'on appelait, à l'époque, les règles de l'octave, où le chanteur, toujours sans chanter, suit la courbe mélodique indiquée par le compositeur, en déclamant sur les tons dans les aigus, les mediums et les graves de sa voix. Vous voyez que, dans tous ces exercices, la priorité reste la langue.

Et voici maintenant l'étape finale : la musique et les paroles, accompagnées par les instruments du continuo :

Mademoiselle Stéphanie d'Oustrac chante le monologue d'Armide, accompagnée de la basse continue

Hélas, cet équilibre divin entre paroles et musique a eut une vie très courte. En Italie aussi, et cela dès l'époque de Monteverdi, lorsqu'il s'agissait de choisir entre paroles et musique, c'est finalement la musique qui ressortait toujours victorieuse.

Je remercie Stéphanie pour cette démonstration.

Parmi les formes les plus irrésistibles et qui sont un autre aspect glorieux de la musique française, on trouve la partie chorégraphique et dansée, le ballet. Personne ne dansait mieux que les français. Mais une part importante de ces danses étaient chantées, particularité décidément très française : même en dansant on ne pouvait s'empêcher de parler... Plus de la moitié des grands divertissements dansés, chez Lully ou Rameau, sont partagés entre les danseurs, l'orchestre mais aussi les chanteurs solistes et les choristes.

De tout ce qui n'est pas précisé dans la partition, le rythme est le plus frappant. La vivacité des danses et des rythmes de nos ancêtres, que j'évoquais tout à l'heure à propos du jazz de la Nouvelle Orléans, ne figurent pas explicitement dans le texte, mais sont à introduire dans son interprétation.

Écoutez maintenant un chœur célèbre, qui termine l'entrée intitulée « les Sauvages » dans les Indes galantes de Rameau: « Forêts paisibles »... et qui évoque curieusement les habitants du territoire de la Louisiane, les États-unis encore...! Vous vous souvenez de mes remarques sur la partition telle qu'elle se présente à nous. Voici ce que ça donne si l'on se contente de jouer ce qui est écrit :

Jean-Philippe Rameau, Les Indes Galantes
4^e entrée "Les Sauvages"
"Forêts paisibles" (duo Leïla Zlassi et Virgile Ancely)
(exemple avec notes égales)

Vous ne trouvez pas qu'il manque quelque chose? C'est pourtant ce que les musiciens lisent et c'est comme ça que cette musique a été abordée par des générations ayant perdu l'usage des outils et des matériaux nécessaires pour qu'elle puisse parler correctement.

L'ingrédient, l'épice qui manquent ici, ce sont les fameuses « notes inégales » qui rendent le rythme irrésistible.

Jean-Philippe Rameau, Les Indes Galantes
4^e entrée "Les Sauvages"
"Forêts paisibles" (duo Leïla Zlassi et Virgile Ancely)
(exemple avec notes inégales)

Cette petite lecture arrive à sa fin, et je remercie mes collègues artistes de leur complicité.

Reste une question fondamentale: peut-on dire que ce que vous venez d'entendre est précisément ce qu'entendait nos ancêtres il y a trois siècles? Pour ma part, je trouve qu'il serait très présomptueux de prétendre que c'est le cas. Qui peut affirmer, en effet, que c'est là ce que Rameau aurait voulu? Je crois cependant que nous sommes plus proches des intentions des compositeurs que ne l'étaient nos grands parents, il y a cinquante ans. Ce qui, pour moi, est l'essentiel.

Pourtant, j'aime le paradoxe qui consiste à être soucieux des références du passé tout en étant prêt à mettre mon nom à côté de celui du compositeur. C'est la personnalité de l'interprète qui donne son sens à la maîtrise des données historiques. Il m'a fallu 40 ans de carrière pour l'admettre, mais, oui, ce que je fais est du Rameau façon Christie, du Charpentier à la sauce Christie, du Lully revu et corrigé par Christie. Et, d'ailleurs, on voit se multiplier, depuis quelques années, des ensembles dirigés par des spécialistes, comme nous l'avons fait avec les Arts florissants. Chacun utilisant la grande liberté qu'accorde cette musique pour proposer une interprétation qui lui est propre. Les anciens auraient été contents ! Contrairement à ce que prétendent certains mandarins musicaux dans notre pays, cette musique n'a pas de rides, elle représente une forme vitale de la création de la musique d'aujourd'hui.

Quelle chance, pour l'homme de théâtre que je suis, de succéder à un homme de théâtre comme lui, Marcel Marceau! Oui, nous sommes des hommes de spectacle, j'utilise mon corps et mes mains, comme vous n'aurez pas manqué de le remarquer depuis un moment... Vous vous souvenez tous des mains merveilleuses, des mains d'une bouleversante expressivité de Marcel Marceau. Quand je suis chef d'orchestre, je ne parle pas, je ne joue pas et, en temps normal, je tourne le dos au public, mais je dois, moi aussi, cultiver un art gestuel afin que mes collègues musiciens me comprennent et me suivent. Me permettez-vous de rendre à notre confrère cet ultime hommage en reprenant, oh, bien maladroitement, un de ses gestes les plus poétiques et que, comme lui, je vous offre en remerciement.

*Les musiciens et le chœur des Arts Florissants interprètent le quatuor *Tendre amour* (adapté pour Chœur et ensemble instrumental) de Jean-Philippe Rameau*