

Séance solennelle de l'Académie des beaux-arts
Mercredi 21 novembre 2018

Discours de Laurent Petitgirard
Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts

« Interpréter, est-ce créer ? »

Le grand violoniste américain Daniel Guilet, fondateur du Beaux-Arts Trio, m'a relaté une discussion entre Arturo Toscanini et Igor Stravinsky à laquelle il avait assisté, alors qu'il était le violon solo du NBC Orchestra et que l'orchestre venait d'interpréter *Petrouchka*.

« – *C'est bien, mais vous dirigez mon œuvre à un tempo nettement trop rapide* » a indiqué le génial compositeur.

« – *Je le sens comme cela* » lui a répondu le magnifique chef-d'orchestre.

« – *Peut-être, mais moi je l'ai senti une fois pour toutes* » a conclu Stravinsky.

Cette boutade, qui pourrait sembler être la négation de la liberté de l'interprète est très révélatrice de la complémentarité, mais aussi de la distance qui peut séparer la création de l'interprétation.

La notion même d'interprétation varie considérablement selon les arts, il faut donc commencer par analyser les différents processus de création des œuvres artistiques ou littéraires.

L'écrivain, le poète, le peintre, le sculpteur, le graveur, le compositeur où le photographe créent au départ dans la solitude, sans la nécessité de l'intervention d'un interprète.

Leur œuvre est achevée, qu'elle soit diffusée ou non, elle peut même surgir bien après leur mort.

Le metteur en scène de théâtre, le cinéaste ou le chorégraphe créent directement avec le support de leurs interprètes, ce qui rend la relation entre création et interprétation beaucoup plus ambiguë.

L'architecte isolé n'existe plus, il anime un bureau avec parfois des dizaines, ou des centaines de collaborateurs et même s'il maîtrise l'ensemble, lance le « geste architectural » initial et définit la conception de l'œuvre, leur mise en application impliquera toute son équipe.

Suivra une multitude de corps de métiers impliqués avant de voir l'œuvre surgir de terre ou de la mer.

Dans un même art, le créateur peut élaborer son œuvre avec une approche différente suivant qu'il ne soit parti de rien ou qu'il se soit basé sur un sujet préexistant.

Composer une symphonie en toute liberté, un opéra en suivant un livret ou une musique de film en soutien d'une image, va entraîner le compositeur dans des cheminements créatifs variés qui généreront des contraintes très diverses au niveau de l'interprétation.

Le peintre n'aura pas d'interprète car, quelle que soit l'importance de l'agencement des tableaux dans une exposition ou une galerie, cela ne relève pas de la part du commissaire d'exposition ou du galeriste d'une véritable « interprétation ».

Le fondeur qui réalisera les bronzes d'un sculpteur dispose d'une marge de manœuvre extrêmement réduite, il s'agit d'être d'une fidélité absolue au moulage initial et son travail est plus celui d'un artisan que celui d'un interprète.

Le graveur contrôlera toute la chaîne de production de son œuvre.

Le poète sera essentiellement lu, quelque fois défendu par des comédiennes ou des comédiens courageux, ou encore massacré par lui-même...

Grâce à l'invention de l'enregistrement sonore il y a plus d'un siècle, on peut aujourd'hui entendre Sarah Bernhardt dans *Phèdre*, Guillaume Apollinaire récitant ses propres vers, « Sous le pont Mirabeau coule la Seine » ou Jean Mounet-Sully déclamant *Œdipe-Roi*. Non sans surprises !

Car il est vrai que notamment en musique, les créateurs ne sont pas forcément les meilleurs interprètes de leurs œuvres, surtout lorsqu'ils ne se sont pas dotés de la technique suffisante pour la transmettre dans les meilleures conditions.

Si Gustav Mahler, Richard Strauss, Pierre Boulez ou maintenant Esa-Pekka Salonen et Péter Eötvös, sont des chefs d'orchestre confirmés, dirigeant un répertoire très

large, trop de compositeurs n'ont pas résisté au désir de diriger leurs œuvres sans disposer de la technique nécessaire pour maîtriser l'orchestre.

Le grand violoniste Daniel Guilet que j'évoquais au début de mon propos m'avait avoué avoir beaucoup souffert lorsque, dans le cadre d'une tournée, il avait interprété en soliste *Tzigane* sous la direction de son génial compositeur Maurice Ravel.

Igor Stravinsky n'était vraiment pas non plus un chef convaincant.

Mais il peut heureusement se passer un phénomène très particulier, à savoir l'admiration profonde des musiciens de l'orchestre devant de tels génies, dont la seule présence les galvanise. L'extrême motivation des musiciens et l'ascendant d'un très bon violon solo compenseront alors en partie les carences techniques du compositeur en matière de direction.

Joseph Silverstein, ancien violon solo du Boston Symphony, m'a décrit les répétitions, dans les années 1950, de son orchestre sous la direction d'Igor Stravinsky. Le Maître pestait contre les mesures asymétriques constantes du *Sacre du Printemps*, partition mythique dont il peinait à diriger la célèbre Danse Sacrale.

Le *Sacre du printemps* constituant un pilier du répertoire du Boston Symphony, le violon solo lui a alors proposé que l'orchestre lui joue une fois cette œuvre sans chef, ce qu'il a accepté.

Il s'ensuivit une interprétation déchaînée par sa simple présence.

Igor Stravinsky a ensuite fait simplement deux ou trois remarques.

Mais quelques mois plus tard, il a réalisé une version simplifiée du *Sacre du Printemps*, qu'il utilisait lorsqu'il était appelé à le diriger.

À voir les répétitions filmées de Stravinsky, d'extraordinaires documents, on constate cependant l'exceptionnelle acuité auditive qui était la sienne, comme de tous les chefs d'orchestre. Voûté, penché sur sa partition, les poings au-dessus de la tête, il semblait n'être plus qu'une gigantesque oreille.

Et l'on voit surtout à quel point il savait parfaitement tout ce qu'il ne voulait pas entendre, avant de pouvoir obtenir ce qu'il souhaitait vraiment entendre ! Mais ce n'est pas pour autant qu'il y parvenait.

L'auteur de théâtre sera confronté à deux niveaux d'interprétation :

La conception qu'aura le metteur en scène de sa pièce, qui sera à son tour soumise

au jeu des comédiens.

Le metteur en scène sera considéré comme un auteur mais son travail aura bien consisté au départ en une vision d'une œuvre préexistante et il ne pourra la réaliser qu'en présence des interprètes.

Le cas du cinéma est différent, du moins en Europe.

Le cinéaste collabore souvent au scénario, ou part d'une œuvre littéraire et participera dans ce cas à son adaptation, il est toujours polyvalent.

Le comédien sera lié par un texte à respecter, des consignes de mise en scène à suivre, mais il garde une liberté dans le rythme et la rapidité des phrases.

Le chanteur d'opéra se doit d'être un véritable comédien, c'est d'ailleurs l'une des évolutions essentielles que l'on constate dans les exigences légitimes des metteurs en scène (toutes ne le sont pas toujours...).

Mais il est beaucoup moins libre que le comédien de théâtre, sa marge de manœuvre est encadrée par la ligne de chant et par le déroulement rythmique de la partition.

Les comédiennes et comédiens qui ont interprété *Jeanne au Bûcher* d'Arthur Honegger sur un texte de Paul Claudel, ou *l'Histoire du Soldat*, de Stravinsky et Ramuz, œuvres dans lesquelles leurs interventions sont très souvent écrites rythmiquement, ont tous dû faire un très important travail pour retrouver une forme de liberté de jeu, alors que la métrique des phrases leur était imposée.

Une partition lie ses interprètes par les notes, par le rythme en tenant compte des indications métronomiques du compositeur, mais également par des indications de nuances d'expression ou de puissance.

Ce sera au niveau de la qualité sonore, de l'intensité émotionnelle et de la maîtrise technique que se fera la différence.

L'improvisateur est un cas à part car son œuvre se construit en direct devant le public, le créateur se fond alors dans l'interprète.

Le chef d'orchestre est un interprète qui transmet sa conception d'une œuvre à d'autres interprètes, un peu comme le metteur en scène de théâtre mais avec nettement moins de marge.

C'est ce qui explique que l'on considère le premier comme un interprète et le second comme un auteur.

Ils doivent cependant tous deux résister au désir d'originalité à tout prix, en gardant comme but essentiel la mise en valeur de l'œuvre qu'ils interprètent.

Les partis pris de certains grands artistes sont parfois consternants.

A l'opposé de l'anecdote entre Toscanini et Stravinsky que je relatais au début de mon propos, l'extrême et excessive lenteur de certaines interprétations dépasse la marge que doit s'autoriser un musicien.

Tous les compositeurs savent qu'il faut prendre le temps de la réflexion dans l'indication d'un tempo, que la pulsion du matin sera souvent différente de celle du soir et qu'il est souvent prudent d'indiquer une fourchette entre deux mouvements métronomiques.

Bien des musiciens remettent en cause la valeur chiffrée du tempo donnée par le métronome. Au début du XIX^e siècle, le siècle de la science, on pensait que l'indication du tempo du métronome permettrait de prescrire avec la plus grande précision la vitesse d'exécution de la musique.

Or il est évident que cette vitesse est fonction de multiples facteurs, comme l'instrument – un piano de 1830 ne réagissant pas comme un piano moderne –, ou le groupe d'instruments, le volume de la salle et sa réverbération, le nombre d'auditeurs, et même la température.

Ce ne peut-être qu'une indication très imparfaite.

Mieux vaudrait parler du caractère de l'œuvre.

C'est bien ce que l'on faisait jadis, avant l'invention du métronome, quand on notait cette information.

On se contentait souvent du « tempo giusto », le tempo juste... Ou *Allegro*, qui veut dire « joyeux » et non pas rapide, *Andante* « allant » et non pas modéré, *Scherzo* « en plaisantant » et non très rapide. Plutôt que *Presto* ou *Allegro*, Schumann écrira *Stürmisch bewegt*, « Tempétueux ».

Ou en tête du premier morceau de sa géniale Fantaisie opus 17, *Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*, « À jouer d'un bout à l'autre d'une manière fantasque et passionnée ».

Mais encore faut-il se situer dans cette marge raisonnable et ne pas tomber dans le contresens ou pire, dans la trahison de la pensée du compositeur.

On se rappelle Léonard Bernstein arrivant seul sur scène avant le soliste devant le New-York Philharmonic et expliquant au public qu'il allait diriger le 1^{er} concerto de Brahms avec Glenn Gould au piano, du fait de sa grande admiration pour cet exceptionnel musicien, mais qu'il était en total désaccord sur les tempos qu'il applique.

Extrait sonore Discours de Léonard Bernstein

<https://www.youtube.com/watch?v=zuxPKikMONI>

Voici le début de ce premier mouvement interprété par Maurizio Pollini et la Staatskapelle de Dresde, sous la direction de Christian Thielemann.

Extrait Christian Thielemann

https://www.youtube.com/watch?v=1jB_6fpYY3o

Et maintenant, le début de ce même premier mouvement du 1^{er} concerto de Brahms interprété par Léonard Bernstein et le New-York Philharmonic, à la demande de Glenn Gould, très nettement plus lentement que les indications de Johannes Brahms ne l'indiquent.

Extrait sonore Bernstein-New-York Philharmonic

<https://www.youtube.com/watch?v=CW7J66U4SSQ>

Sur ce seul mouvement, il y a près de six minutes d'écart entre ces deux versions

Les merveilleux *Jeux d'eau* de Maurice Ravel, dédiés « à mon Cher Maître Gabriel Fauré », comporte l'indication métronomique suivante : « croche = 144 ».

Vlado Perlemuter, grand spécialiste de la musique française, a enregistré les *Jeux d'eau* exactement au tempo indiqué par Maurice Ravel

Extrait Perlemuter

<https://www.youtube.com/watch?v=DiD7hvS-CNc>

A peine plus retenu, les voici magnifiquement interprétés par Bertrand Chamayou.

Extrait Chamayou

<https://www.youtube.com/watch?v=ZyHfnFKDMvU>

Mais le grand Samson François a nettement exagéré dans la lenteur avec un tempo à 56 à la noire au lieu des 72 précisés par le compositeur.

Extrait Samson François

<https://www.youtube.com/watch?v=8uQYTAmuOVA>

Que dire enfin de l'incroyable précipitation d'un immense pianiste, mais peu respectueux du compositeur, Sviatoslav Richter qui adopte un tempo de 90 à la noire.

Extrait Richter

<https://www.youtube.com/watch?v=K6XI7sIz7CU>

Si des auditeurs découvrent ces *Jeux d'eau* au travers de cette interprétation, ils n'auront qu'une idée totalement faussée de ce chef-d'œuvre.

Même problème avec les interprétations des dernières années de Sergiu Celibidache qui sont en totale contradiction avec les indications précises des compositeurs.

Écoutons trois extraits du début de la promenade initiale des *Tableaux d'une exposition* de Modeste Moussorgski dans l'orchestration de Maurice Ravel dont l'indication de tempo est *allegro giusto*.

Tout d'abord Kurt Masur avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig.

Extrait Kurt Masur

<https://www.youtube.com/watch?v=Sq7Qd9PSmR0>

Ensuite Riccardo Muti avec le Philadelphia.

Extrait Riccardo Muti

<https://www.youtube.com/watch?v=8VeiELD3RIA>

Enfin Sergiu Celibidache avec l'Orchestre Philharmonique de Munich.

Extrait sonore Sergiu Celibidache

<https://www.youtube.com/watch?v=ghj0QB6T4X0>

Promenade peut-être, mais en béquilles...

Dans le domaine des libertés prises au regard d'une œuvre, nous avons récemment eu droit à un metteur en scène d'opéra qui, pour dénoncer les violences faites aux femmes, a fait tuer Don José par Carmen...

C'est plus qu'une trahison, c'est le détournement d'une œuvre au profit d'une cause et cela ne bénéficiera, en fin de compte, ni à l'œuvre, ni à la cause.

A l'opposé, les travaux réalisés par les grands interprètes baroques, qui sont tous de véritables musicologues, ont totalement bouleversé l'approche de la musique ancienne.

Leur apport constitue souvent une véritable re-création des chefs d'œuvres de la musique baroque.

Le chorégraphe est probablement celui qui est le plus dépendant de ses interprètes pour créer.

Jiří Kylián, merveilleux chorégraphe que nous avons récemment élu associé étranger de l'Académie des Beaux-Arts, décrit très précisément cette relation.

Je le cite :

Cette collaboration des chorégraphes avec les interprètes de leur œuvre est très inhabituelle, et certainement très différente de ce qui se passe dans toutes les autres méthodes de création. Dans le processus de fabrication de la danse, les chorégraphes utilisent le corps d'autrui pour visualiser leur imagination.

Il ajoute :

Ce processus de création est fortement influencé par deux facteurs : le danseur et le chorégraphe doivent élaborer leur création à l'intérieur d'un emploi du temps très étroit et discipliné, ce qui signifie qu'ils doivent être « inspirés » à l'intérieur d'un temps et d'un espace spécifiques. Cela entraîne une pression, et en réalité toute chorégraphie est créée sous pression. D'autre part, le processus de création n'a pas lieu dans l'intimité du chorégraphe, mais dans une salle de répétition remplie de danseurs, d'assistants et d'observateurs.

Il y a donc des créateurs dont l'œuvre est directement accessible au public, des créateurs dont les œuvres seront réalisées par des artisans, des créateurs dont les œuvres seront défendues par des interprètes, des créateurs qui verront un premier interprète diriger d'autres interprètes, des créateurs dont l'œuvre sera présentée au travers du prisme d'un autre créateur, d'autres enfin qui créeront directement en présence de leurs interprètes.

En miroir, on retrouve des interprètes intervenant une fois l'œuvre achevée, avec différentes échelles de liberté par rapport au texte littéraire ou musical, d'autres agissant comme des relais entre la pensée du créateur et un ensemble de comédiens ou de musiciens, enfin des interprètes directement liés à l'élaboration même de l'œuvre.

Et pour être malicieux, on pourrait rajouter les improvisateurs, mais ce serait l'objet d'un autre discours.

Il n'y a donc pas de réponse unique à la question de savoir si interpréter c'est créer.

Ce qui est par contre certain, c'est que seul le créateur est confronté au syndrome de la page blanche.

Le doute qui envahit tout créateur ne peut se résorber qu'en creusant dans ses propres forces.

L'interprète aura toujours la possibilité de s'appuyer sur le texte qu'il défend.

Il bénéficie d'une base qu'il va magnifier, voir transcender, mais qui existe.

Le vertige devant le vide reste l'apanage du créateur, c'est ce que perçoivent parfaitement tous ceux qui ont le privilège de cumuler ces deux fonctions essentielles de l'art.