

Jordi Savall – Ambassadeur de bonne volonté

Propos recueillis par Philippe Venturini (Classica n° 232, juin 2021)

Comment un musicien aussi occupé que vous, toujours sur les routes, a-t-il vécu le silence imposé par le covid ?

De deux façons, l'une très positive, l'autre négative. La seconde, tout le monde la devine, elle est liée à l'arrêt des concerts entraînant la suspension de la rémunération des musiciens. C'est très difficile pour les membres de mes ensembles, surtout pour ceux qui ne résident pas en France, où il y a une véritable politique d'aide aux intermittents. Ce qui n'est pas le cas dans des pays comme l'Italie ou l'Espagne. Mais j'ai aussi découvert un aspect de la vie dont je ne profitais plus depuis des années : celui d'avoir du temps pour soi, le plaisir de sortir marcher avec mon épouse, de m'asseoir à une terrasse de café, de pouvoir discuter, lire, m'occuper du jardin, ranger ma bibliothèque. Reprendre contact avec le quotidien et non pas penser à l'avion qu'on prend le lendemain, aux partitions à préparer, aux cordes de la viole à remplacer... Le plaisir de vivre au jour le jour. À tel point que préparer de nouveau les bagages me coûte...

Je suppose que le travail n'était pas exclu de cette période.

Non, bien sûr. J'en ai profité pour faire des recherches, étudier des partitions, me plonger dans les projets à long terme, comme *La Clémence de Titus* de Mozart à Salzbourg en 2023, et à court terme, comme *La Création* de Haydn que je vais diriger à Barcelone puis à Paris en juin, la *Messe en si mineur* de Bach à Leipzig et Barcelone en juillet et la fin du cycle Beethoven qui a été interrompu, tournée et enregistrement, par le covid. En octobre dernier, en effet, il a fallu abandonner l'enregistrement de la *Symphonie n° 9* sans le finale car il y avait des malades dans le chœur et j'ai été également contaminé. Heureusement, sans problèmes respiratoires ni fièvre, mais j'ai été épuisé pendant trois semaines. Je n'avais même plus d'énergie pour lire ou écouter de la musique. On réfléchit alors à sa vulnérabilité, à sa manière d'appréhender la vie. Des marches et des séances de gymnastique quotidiennes, impossibles en temps normal, m'ont permis de remonter la pente.

Si cet épisode douloureux a freiné votre activité, on a l'impression que le temps n'a pas de prise sur vous. Vous allez avoir 80 ans et menez toujours une vie très active.

J'ai toujours le même plaisir à travailler, à étudier, et le privilège d'aimer passionnément mon métier, mais aussi le bonheur d'avoir retrouvé l'amour et de pouvoir le vivre intensément avec mon épouse Maria Bartels. C'est enfin cet équilibre entre la vie personnelle et la vie professionnelle qui m'apporte une profonde sérénité. Et puis nous, les musiciens, avons la chance de côtoyer à

longueur de journée des génies qui nous ont laissé ces musiques merveilleuses. Passer une semaine avec la musique sacrée de Tomàs Luis de Victoria c'est comme fumer un cannabis spirituel. Un mois avec les symphonies de Beethoven reste une expérience extraordinaire, Quand on a le temps d'approfondir le travail, de constater que chaque membre de l'orchestre s'investit comme un soliste et que cela fonctionne, cela donne une énergie incroyable. S'y ajoute, dans la vie du musicien, la dimension de partage et d'échange qui est fondamentale. J'ai beaucoup de défauts mais pas celui d'être un chef autoritaire, autocratique. Je pense qu'il vaut toujours mieux convaincre qu'imposer. La réussite collective dépend plus de l'adhésion de tous que de l'autorité d'un seul.

Comment s'obtient d'ailleurs cette autorité ?

On ne peut pas l'avoir sans la connaissance, les idées, le projet, les arguments de celui qui se veut chef d'orchestre. L'autorité nous est donnée par les musiciens qui reconnaissent la compétence et la qualité artistique. Mais l'art de l'interprétation ne peut se développer que dans la liberté, pas dans la contrainte.

Il y a pourtant dans les symphonies de Beethoven une pugnacité, un sens du défi, une puissance qui semblent appeler cette autorité et qui ne correspondent pas à votre personnalité. Or ces caractères beethovéniens se perçoivent dans votre enregistrement.

Comment avez-vous procédé ?

Il y a plusieurs éléments de réponse, et les clés sont très variées; d'abord la connaissance historique et philosophique de l'époque, de la vie et des idées de Beethoven ainsi que les témoignages des grands artistes de son temps. Ensuite, l'étude approfondie de la structure et de la dynamique musicale de chaque symphonie, et de tout ce qui peut être déterminant pour les comprendre, à partir des partitions autographes et des annotations conservées dans les parties individuelles utilisées lors des premières exécutions, comme les coups d'archet, les indications de caractère et de tempo. Et enfin l'expérience personnelle dans la conception du phrasé musical à partir de la maîtrise du langage et des techniques de l'archet. Ce dernier aspect a trait spécialement à mon apprentissage de la viole. Quand je me suis intéressé à cet instrument, en 1964, j'ai été frappé de constater que les derniers joueurs de viole de gambe avaient tous disparu depuis plus de 180 ans. Aucun professeur ne pouvait donc être porteur de cet art ancien et j'ai pensé que je devais me débrouiller seul et chercher quelles étaient les connaissances propres à cet instrument si longtemps oublié. J'ai décidé de découvrir leurs mystères, à partir de l'étude des partitions originales, des traités séculaires, des préfaces des anciens maîtres et de leur correspondance. Il me fallait déchiffrer et comprendre un nouveau monde; savoir pourquoi on considérait le troisième doigt (celui qui appuie les crins contre les cordes) comme l'âme de la musique, pourquoi il fallait qu'on joue

l'archet en l'air. Ce fut fascinant d'apprendre pour quelles raisons la viole possédait un nombre si varié de coups d'archet, sur lesquels aucun autre instrument n'avait laissé de traces écrites. Après dix années d'étude et de travail intense, en 1975, grâce au nouveau label Astrée de Michel Bernstein, j'ai pu alors commencer à enregistrer les merveilles oubliées de Couperin, Marais, Forqueray, Caix d'Hervelois, Sainte-Colombe, De Machy, Bach, Ortiz, Hume, etc.

Comment s'est organisé le travail sur les symphonies de Beethoven ?

Pour réussir, il fallait du temps. On a réparti les neuf symphonies en quatre programmes. Pour préparer chacun d'entre eux, nous avons constitué deux académies, la première, de préparation, et, après un mois, la seconde, de perfectionnement. Pour chacune, nous disposions de six jours de travail, à raison de six heures par jour, avec des masterclasses sur le son, l'articulation, la façon d'établir la tension, la différence entre piano et pianissimo, les sforzandos, la dynamique. Il faut d'abord bien préparer le terrain et prêter attention à tous les détails qui sont l'âme de la musique. À nouveau, j'utilise aujourd'hui la même méthode pour mettre au point une symphonie de Beethoven que celle d'hier pour une pièce de Marin Marais. Je n'avais alors aucune idée de la façon dont il fallait jouer cette musique. Et j'y revenais tous les jours en appliquant les connaissances découvertes dans mes recherches historiques. C'est alors que peu à peu la musique donne les clés, elle finit par indiquer dans quelle direction aller pour trouver sa plénitude. Il en va de même pour Beethoven. À partir des connaissances historiques et de la partition, il faut savoir où l'on va, mais, en l'interprétant, c'est la musique même qui nous inspire pour trouver la bonne voie, le phrasé naturel et non artificiellement accentué ou imposé par un métronome. Et pour cela, il faut du temps et de l'écoute. Comme dans une relation amoureuse.

À propos de métronome et donc de tempo, ceux que vous avez adoptés sont plutôt vifs.

Ils s'approchent de ceux de Beethoven mais je n'en fais pas un principe absolu. Un tempo donne une indication mais il n'interdit pas de fluctuer, de varier, de respirer. Venant du baroque et non de Mahler, je sais que les instruments à cordes pouvaient connaître une grande diversité de coups d'archet, comme ceux indiqués dans le traité d'Étienne Loulié [1654-1702]: « *Coups d'Archet exprimez. Secs, de double expression. Nourris, exprimez jettez. Jettez, exprimez jettez suivi d'un jetté. Enflez, coupé. Soutenus ou nourris.* » Il nous indique ainsi un trait où, après la tension sur la corde, il faut pousser et « jeter » l'archet. [*Il chante.*] Ça fait laaaaaa et tac à la fin avec l'archet en l'air. On retrouve souvent cette figure dans les symphonies de Beethoven, comme dans les deux premiers accords de la *Symphonie « Héroïque »*. On met beaucoup de pression et on fait une espèce de pizzicato avec l'archet. Comme gambiste, je suis habitué à souvent tendre la corde comme la corde d'un arc, à utiliser l'archet comme on le fait avec la flèche, pour arracher le son. Jeune violoncelliste, je me souviens

avoir joué un concerto de Romberg, contemporain de Beethoven, dans lequel un passage était mentionné « *alla Gamba* », qui était l'équivalent du terme italien « *ponticello* », c'est-à-dire jouer très près du chevalet de façon à donner une tension et donc une sonorité particulière. Il faut procéder ainsi dans certains passages, comme dans le deuxième mouvement *Adagio* de la *Symphonie n°4* où s'additionnent souvent vingt-quatre notes sur un seul coup d'archet legato

Cela permet de soutenir la tension sans déployer de grands gestes et d'éviter de diviser le coup d'archet. Les instruments à cordes en boyau offrent en outre un son à la fois beaucoup plus articulé, plus plein, plus chaud, plus coloré. Mon livre de chevet a longtemps été *Du spirituel dans l'art* de Kandinsky. Le son ne naît pas seulement de la technique mais aussi du sentiment, de l'émotion...

La couleur reste d'ailleurs une des caractéristiques remarquables de vos orchestres. Il y a un son Savall. Comment fait-on pour le préserver, notamment dans les symphonies de Beethoven où prennent part de jeunes musiciens formés lors d'académies ?

Notre orchestre réunit une trentaine de fidèles avec qui je travaille depuis plus de vingt ans et une vingtaine de jeunes, choisis après des auditions exigeantes, et qui ont participé au projet durant deux ans. Ils ont donc eu le temps de s'intégrer. L'évolution s'est d'ailleurs montrée étonnante. Alors que la première académie a demandé un peu de temps avant de se trouver, la troisième, consacrée aux *Symphonies nos 3 et 5*, a permis de monter correctement une symphonie en deux jours. Il y avait déjà une cohérence, mais aussi une formidable émulation entre les musiciens expérimentés, portés par la vitalité des jeunes, et les jeunes, soutenus par leurs aînés. Il a fallu bien sûr conserver la même équipe pour mener à bien le projet durant 2019 et 2020.

En suivant le parcours des neuf symphonies, avez-vous noté une évolution régulière du langage ou des points particuliers ?

Pour Beethoven, chaque symphonie opère une révolution, remet en question la précédente, même si on sait bien que la *Troisième* se montre la plus radicale. En contrepartie, on a tendance à négliger les *Symphonies nos 1, 2 et 4*. Cette dernière est pourtant d'une extrême beauté, passionnée, tendre... Pensez à son *Adagio*. Quelle merveille! [*Il chante.*] On ne peut qu'être touché en jouant ça. Je répète souvent qu'on ne peut pas mentir avec la musique. Si on fait semblant, même une personne sans formation musicale s'en rend tout de suite compte.

Comment retrouver cette émotion quand on enregistre ?

J'ai découvert très tôt la clé de ce phénomène, au moment de mes premiers disques. Durant une série de prises dans un studio en Allemagne, le directeur artistique s'exclama: « *C'est bon, on a tout!* » Et je répondis: « *Mais non. On était ensemble, c'était juste, le son était beau, mais on n'a pas encore commencé à*

faire de la musique. » C'est un peu plus tard, en 1975, que j'en ai pris conscience, durant l'enregistrement des pièces du *Second Livre* de Marin Marais pour Astrée dans l'église de Saint-Lambert-des-Bois. L'acoustique y est parfaite mais cette petite commune des Yvelines se trouve à proximité d'un aéroport et nous ne pouvions enregistrer qu'à partir de 20 heures. Nous finissions souvent à 8 heures du matin et je me suis rendu compte que mon jeu à partir de 2 heures du matin n'avait absolument plus rien à voir avec celui que j'avais préparé à la maison. Il y a un mystère né de la fatigue qui nous oblige, pour la vaincre, à avoir accès à cette autre dimension, si joliment définie en français comme « un supplément d'âme ». Cet effort, cette fusion entre le corps et l'esprit permettent alors d'approcher de l'émotion du concert. Il n'y a pas d'émotion sans souffrance...

Est-ce à dire que les musiciens qui veulent travailler avec vous doivent s'attendre à des horaires particuliers ?

Oui, jusqu'à un certain point. Les musiciens qui m'accompagnent dans mes aventures sont formidables car ils savent que pour réussir il faut une exigence extrême, donc ils acceptent la souffrance que peut comporter un travail très intense et soutenu. Mais aujourd'hui on fonctionne avec des horaires assez normaux: six heures de travail, entre 17 heures et minuit, ou un peu plus tard, mais on fait des séances de maximum deux heures. Ma réputation provient surtout de la manière dont nous avons travaillé dans les années héroïques, entre 1974 et 1994, et qui est même devenue un sujet de plaisanteries. Nous avons vécu un cas limite en janvier 1994, durant le premier enregistrement de la *Symphonie « Héroïque »*. L'enregistrement commença à 18 heures, horaire de fermeture du musée, et après une nuit de travail intense, seulement interrompue par quelques pauses-café et pauses-buffet, vers 7 h 30 du matin suivant, nous constatâmes qu'il nous manquait encore l'enregistrement de la *Marche funèbre*, sans laquelle tout le travail fait durant la longue nuit n'aurait servi à rien. J'ai demandé alors si tout le monde était encore d'attaque pour finir l'enregistrement, étant donné que le troisième corniste devait partir impérativement à 8 heures pour l'aéroport. Alors que nous venions de terminer l'enregistrement, quelques musiciens discutaient de la nécessité de fonder un syndicat pour encadrer les conditions de travail. Mais en pensant à l'énorme effort d'une nuit entière de travail, un autre leur répondit, en plaisantant, qu'il fallait plutôt alerter Amnesty International ! , Sérieusement, je suis conscient que la fatigue qui résulte d'une activité intense et continue peut poser des problèmes, inquiéter certains musiciens, notamment les chanteurs. Et il faut savoir faire des pauses entre les séances. Mais quand on atteint ce point limite, il se passe des choses extraordinaires, qui s'entendent toujours, comme dans notre enregistrement des *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi qui fut réalisé à l'église de Sainte-Barbara de Mantoue, en un très froid novembre de 1988, et qui se termina aussi dans la nuit très avancée. C'est une réalité que j'ai dû expérimenter souvent. Si l'on va au-delà de sa zone de confort, il est plus probable d'atteindre une certaine intensité dramatique.

Vos concerts à venir affichent bien sûr Beethoven, retardé par le covid, mais aussi Schubert. Il fut un temps où le nom de Bruckner avait même été évoqué. Qu'en est-il ?

À 80 ans, l'horizon se rétrécit et on a donc envie d'y faire figurer des projets qui tiennent à coeur, d'apprendre encore, de découvrir. Schubert figure ainsi au programme des académies 2021, du Concert des Nations, avec ses *Symphonies nos 8 et 9*. Et si tout va bien, viendront ensuite le Requiem de Mozart, la *Missa solemnis* de Beethoven, *Le Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn. Je prépare un programme pour le Brucknerfest de Linz, en 2024, avec la symphonie dite « N° 0 » de Bruckner, associée à l'« *Inachevée* » de Schubert et à la *Symphonie « Zwickau »* de Schumann.

Ces oeuvres, essentiellement symphoniques, intègrent des éléments issus de la musique populaire, phénomène connu depuis le Moyen Âge. Comment l'entendez-vous ?

C'est une constante de l'histoire de la musique. Tous les grands compositeurs ont voulu s'adresser au peuple, y compris Beethoven, qui ne composait pas que pour l'élite. Il connaissait très bien les danses populaires et cherchait à profiter de leur énergie. Schubert fit de même comme en témoigne sa *Symphonie n° 9*.

Autre actualité, discographique cette fois, vous venez d'enregistrer des musiques pour la Semaine sainte de Tomàs Luis de Victoria. Vous appréciez aussi beaucoup Cristóbal de Morales. Avez-vous toujours l'intention de mener à bien une intégrale de ces deux grands maîtres de la Renaissance espagnole ?

Hélas, non, j'ai abandonné l'idée, faute de soutien national. L'Espagne n'a pas conscience de la richesse de son patrimoine. C'est lamentable. J'avais déjà manifesté ma désapprobation en refusant le prix national de la musique en 2014 et en adressant une lettre ouverte au ministre de l'Éducation, de la Culture et des Sports d'alors, José Ignacio Wert, dénonçant « *un dramatique désintérêt et une incompetence profonde dans la défense et la promotion de l'art et de ses créateurs* ». Depuis, rien n'a évolué. J'ai profité de la crise du covid pour organiser la Fédération des ensembles et interprètes professionnels indépendants des musiques historiques d'Europe [FEIPIMHE], dont les statuts ont été déposés en février dernier. Cette association à but non lucratif réunit, entre autres, l'Orchestre baroque d'Amsterdam, l'Orchestre baroque de Séville, le Concerto Copenhagen, Le Cercle de l'Harmonie, le Choeur et l'Ensemble Balthasar-Neumann...

Quel en est le but ?

Être un relais vers les institutions européennes, la Commission et le Parlement, et les pouvoirs publics pour améliorer la cause des musiciens indépendants et

obtenir une reconnaissance et une harmonisation de leurs statuts. Ce n'est pas normal que, lors d'une crise comme celle que nous traversons, les musiciens des orchestres subventionnés soient rémunérés tandis que les musiciens indépendants restent privés de toute ressource. La vie musicale d'aujourd'hui fonctionne encore sur des structures héritées du XIXème siècle et de la première moitié du XXème siècle, quand les orchestres jouaient tout, y compris les Passions de Bach. Depuis, les choses ont radicalement changé, les répertoires sont distribués entre différents types d'ensembles mais le mode de financement est resté identique. Les musiciens indépendants sont donc dans une situation particulièrement précaire, mais aussi les salles de concert qui ne peuvent proposer que des cachets qui couvrent à peine les frais de la représentation. Les répétitions relèvent alors du bénévolat. On ne peut pas continuer ainsi. Il faut par ailleurs homogénéiser les régimes fiscaux relatifs à la vie musicale.

Y a-t-il également une dimension artistique dans ce projet ?

Oui, et elle est motivée par l'histoire. Il faut bien comprendre que l'Europe a créé, dès 1400, un langage musical unique, polyphonique, qui a investi tout le territoire déjà depuis la Renaissance car les musiciens voyageaient de plus en plus dans toutes les principales cours d'Europe. « *C'est la véritable langue de tous les Européens, et elle l'a offerte au monde entier* » (Georges Corm). Monteverdi et Vivaldi ou Mozart et Beethoven ne sont pas que des Italiens ou des Autrichiens ou des Allemands, nous les considérons avant tout comme des Européens. Aussi faudrait-il soutenir les ensembles qui font vivre cette musique qui représente le véritable langage européen. Si les oeuvres d'art du passé peuvent être admirées dans les musées, la musique a besoin d'interprètes pour se faire entendre, pour exister. C'est pourquoi, la FEIPIMHE Prometheus XXI veut faire reconnaître à chaque musicien et ensemble indépendants le statut de « musée vivant de la musique ». Sans tous ces musiciens indépendants, qui font un travail rigoureux et approfondi sur les pratiques historiques, il serait impossible aujourd'hui d'écouter Josquin Desprez, Monteverdi, Bach, Rameau, et même les versions originales des classiques et romantiques avec les instruments d'époque. C'est la survie des musiques du Moyen Âge, de la Renaissance, du baroque et même la récupération du son original de l'orchestre classique qui est en jeu.

Il y a un second anniversaire cette année, les trente ans de la sortie du film Tous les matins du monde. Avec le recul, que retenez-vous de cette expérience ?

Je me souviens qu'en choisissant les musiques en fonction du scénario, je me suis rendu compte qu'on allait donner une image très mélancolique de la viole de gambe alors que sa littérature peut se montrer extrêmement variée. Et j'étais persuadé que, malgré les qualités manifestes du film, il ne quitterait pas le circuit des salles d'art et d'essai et ne toucherait donc qu'un public restreint. Le succès nous a tous énormément surpris. Je crois qu'il s'explique par l'adéquation entre le caractère de la musique, le roman de Pascal Quignard, la beauté des images

d'Yves Angelo et le travail des acteurs. Je pense que grâce à l'art subtil et expressif d'Alain Corneau, ce film a permis de faire découvrir à une jeune génération, qui ignorait tout de la viole et de son répertoire, une musique à laquelle elle pouvait être sensible, par son caractère expressif et intime.

Et quel souvenir conservez-vous du travail avec Alain Corneau ?

Je considère qu'il fut mon dernier maître de viole. Je m'explique. Je m'apprêtais à enregistrer *La Rêveuse*, en pleine nuit. La musique devait accompagner la scène durant laquelle Marin Marais déclare à son épouse Madeleine qu'il la quitte. C'est un moment évidemment très éprouvant mais elle lui demande de lui jouer une dernière fois *La Rêveuse*. Je commence, et Alain m'interrompt très vite et me dit: « *Non, non, Jordi, ça ne va pas du tout ! Ce n'est pas un concert. Tu es Marin Marais et tu dois jouer pour cette femme que tu as aimée et qui, tu le sais, va mourir.* » J'ai alors compris qu'on pouvait faire de la musique en étant un acteur, en se glissant dans la peau du compositeur. Être Hamlet, ne pas lire Hamlet.

Est-ce à dire que vous vous identifiez à chaque fois à l'auteur de la musique que vous interprétez ?

Pas exactement mais, durant le concert, il y a un échange intense entre lui et vous. C'est inévitable. Dans un studio, privé de la présence du public, il faut trouver un moyen pour se mettre dans l'ambiance. Ce film m'a permis de prendre conscience de ce phénomène, le cinéma étant par ailleurs la réunion de tous les arts.

L'opéra aussi peut y prétendre. Il n'occupe pourtant pas une place essentielle dans votre parcours artistique. Pourquoi ?

J'ai d'abord beaucoup travaillé la viole de gambe, pratiqué la musique de chambre, puis dirigé mes orchestres, le chœur. Tout cela demande un grand investissement. L'opéra peut vous mobiliser durant deux mois au théâtre. C'est très contraignant et je dois avouer que, parfois, c'est compliqué de le combiner d'une manière satisfaisante avec mes engagements comme soliste ou comme chef de mes différents ensembles, Hespèrion XXI, La Capella Reial de Catalunya et Le Concert des Nations.

Et il faut trouver un accord avec la mise en scène. Comment faites-vous quand ce que vous voyez va à l'encontre de vos convictions ou de la musique ?

Je vais diriger en juillet 2023 *Le Couronnement de Poppée* au Liceu de Barcelone dans une mise en scène de Calixto Bieito qui ne correspondra probablement pas à ma vision idéale de cet opéra. Que faire? Il faut essayer, accepter le pari. Mais il y a toujours une forme de dialogue qui est nécessaire pour trouver un équilibre. Pour *Alcyone*, j'ai ainsi obtenu, durant la magnifique

chacune finale, que la scène ne soit pas complètement envahie par une troupe bruyante qui couvre la musique et ignore son rythme. La collaboration entre la scène et la musique est indispensable. Il n'y a pas de raison que l'une l'emporte sur l'autre. Et ce n'est pas une question de moderne ou pas moderne. J'ai par exemple beaucoup aimé la mise en scène de Katie Mitchell de *Lessons in Love and Violence* de George Benjamin. Mais voir un chanteur en frac et en slip me semble sans aucun intérêt.

Vous préparez en ce moment une nouvelle production de L'Orfeo de Monteverdi à l'Opéra Comique. Les premiers éléments que vous avez pu voir vous rassurent-ils ?

Oui, car la metteuse en scène Pauline Bayle part d'une profonde connaissance de la mythologie et de la philosophie de l'époque pour concevoir un spectacle qui ne se veut ni historique ni moderne, mais conserve la dimension spirituelle de l'oeuvre, exemple absolu de l'amour parfait, histoire d'un homme qui descend aux enfers pour sauver celle qu'il aime, fut-ce au péril de sa vie. Il y a aussi, bien sûr, une lecture sacrée, christique, de ce drame.

Monteverdi a-t-il alors employé un langage particulier ?

Oui, avec son idéal de *recitar cantando*, il a limité le chant et les ornements excessifs pour laisser la place à la poésie de la parole. Il est le premier grand maître à recréer le théâtre antique dans lequel texte et musique se côtoient. Il s'inscrit ainsi pleinement dans une époque qui marque la naissance de l'opéra. On chante, on danse et on raconte, et les grands moments lyriques et dramatiques sont portés par Orfeo et la Messaggiera, mais aussi par les chœurs de nymphes et de bergers, l'intervention de la Musica, le duo d'Apollo et Orfeo, et bien sûr le fameux « Possente spirto » durant lequel Orphée supplie Charon, le nautonnier, de le laisser franchir le Styx. J'aime à dire en outre que *L'Orfeo* est le premier et le dernier opéra. Le dernier parce que *Le Retour d'Ulysse* et *Le Couronnement de Poppée*, destinés à un théâtre payant et non plus à un auditoire aristocratique, recourent à un autre langage, davantage soumis aux impératifs du temps, au goût du public. Dans *L'Orfeo*, Monteverdi compose exactement comme il l'entend. Chaque note et chaque intervalle ont été choisis avec une impressionnante économie de moyens pour exprimer le texte tout en conservant son intelligibilité.

Comment en interpréter la fin, différente de celle, traditionnellement admise, validée par Ovide par exemple, qui voit Orphée mourir sous les coups de ménades? Dans l'opéra, il monte au ciel, accompagné de son père Apollon. Est-ce une vision chrétienne ?

Oui, absolument. Orphée, qui se pense peut-être invincible, car demi-dieu, est puni à cause de ses excès. Mais il est sauvé par son père, ce qui lui donne, en effet, une dimension chrétienne.

La France a la chance de vous accueillir régulièrement. Vous entretenez une relation de longue date avec notre pays.

Oui, car elle a conscience de la valeur de la culture à la différence de l'Espagne. Quand Malraux était en poste, Franco était encore au pouvoir et cela change tout. Ici, on a choisi des hommes comme Marcel Landowski à la direction de la musique, qui savaient de quoi ils parlaient. J'ai eu la chance, jeune musicien (encore violoncelliste), dans les années 1965, de venir à la Bibliothèque nationale pour y découvrir les partitions de Marin Marais, Sainte-Colombe, Couperin, Forqueray. Un peu plus tard j'ai fait la connaissance de Geneviève Thibault, comtesse de Chambure, alors à la tête du Musée instrumental du Conservatoire de Paris. À chaque fois que j'allais à Londres pour jouer avec Trevor Pinnock et son English Concert, je faisais escale à Paris et me rendais chez elle. Cette musicologue, spécialisée dans les XVème et XVIème siècles, avait constitué une fabuleuse collection d'instruments anciens. Un soir, elle me proposa d'essayer plusieurs violes car elle voulait que je présente un récital Sainte-Colombe et Marais dans la cadre des concerts de la Société de musique d'autrefois qu'elle avait cofondée en 1926. J'en ai trouvé une, merveilleuse, qui, je pense, a appartenu à Antoine Forqueray, et qu'elle m'a autorisé à conserver autant que je voulais! Je ne touchais pas terre.

Et puis vous avez été associé à des endroits emblématiques, le Festival d'Ambronay hier, la saline royale d'Arc-et-Senans aujourd'hui.

Dès la fin des années 1970, mes relations artistiques avec France Musique (Jacques Merlet) ont été très importantes, et avec plusieurs festivals, villes et salles de concert en France: entre 1975 et 1980, le Festival de Saintes (Alain Pacquier), dès 1988 avec le Festival d'Ambronay (Alain Brunet), puis 1989 avec Les journées baroques de Versailles (Vincent Berthier de Lioncourt et Philippe Beaussant) et aussi avec les Concerts du château de Versailles (Laurent Brunner), sans oublier les Concerts Parisiens et la salle Gaveau (Philippe Maillard), ou le Festival de Saint-Florent-le-Vieil (Jack Lang), et plus récemment notre Festival de l'abbaye de Fontfroide, notre résidence à la Philharmonie de Paris (Laurent Bayle) et celle à la saline royale d'Arc-et-Senans (Hubert Tassy). En 2015, j'avais besoin d'une aide supplémentaire pour mener à bien les programmes symphoniques ou les grands ensembles qui demandent du temps et mobilisent de lourds effectifs. C'est alors que, pour la première fois, j'ai demandé le soutien du ministère de la Culture en France, et, depuis 2016, nous avons la chance de pouvoir travailler à la saline royale où je suis depuis lors en résidence avec Le Concert des Nations. C'est là aussi que nous avons réalisé durant 2019 et 2020 les académies Beethoven 250, avec l'intégrale des symphonies de Beethoven, grâce au soutien du ministère de Culture français, celui de Catalogne (Diputació de Barcelona) et de différents mécènes privés (Fondation Ariane de Rothschild, Banco de Sabadell ...).

Cette année marque également la quinzième édition du Festival de Fontfroide, un « Temps de résilience et de joie ». Vous qui êtes préoccupé par la marche de l'humanité, engagé pour de nombreuses causes, quel regard portez-vous sur ce monde qui semble de plus en plus divisé, cloisonné, pour des raisons religieuses, économiques, identitaires ?

Nous avons le devoir d'être optimistes mais aussi de lutter contre ce qui nous affecte. Et il ne faut pas attendre que le changement vienne de la classe politique. Dans un monde de plus en plus injuste et inégalitaire, il ne faut plus espérer en un état providence qui résoudrait tous les problèmes. Chacun doit prendre aussi ses responsabilités, avoir conscience des conséquences de ses actes pour participer à l'amélioration du monde. Cela commence chez soi, dans les rapports entre mari et femme, entre parents et enfants, puis dans l'immeuble, la ville et ainsi de suite. Le respect, l'harmonie doivent régner. Par ailleurs, on ne peut plus penser uniquement à notre confort, à nos privilèges, si on espère le changement. Et ne plus accepter l'inacceptable.

Par exemple ?

La façon dont l'Europe traite les réfugiés. Une centaine a encore récemment péri en mer. On verse de l'argent à la Turquie pour qu'elle les accueille et qu'ils ne viennent pas en Europe, mais pour les recevoir dans des conditions décentes. Le Danemark ne renouvelle pas le permis de séjour de Syriens installés depuis plusieurs années, dont des étudiants en plein cursus, et les incite à retourner dans leur pays d'origine. La peur de l'autre, de l'inconnu, de l'étranger suscite des réactions irrationnelles, voire violentes, favorables aux mouvements d'extrême droite. C'est épouvantable. Si dans l'espace européen nous ne sommes pas capables de faire respecter nos propres normes sur les droits humains, ça équivaut à la fin de l'Europe.

L'engagement en faveur de l'écologie tient aujourd'hui, à raison, une place importante dans les projets d'avenir. Y êtes-vous sensible ?

Oui, cela fait partie des actions individuelles auxquelles je faisais allusion, comme acheter dans la mesure du possible et de préférence des fruits et légumes biologiques. J'ai en plus la chance d'avoir un petit jardin potager et je suis végétarien depuis plus de quarante ans. Chacun peut, à son niveau, contribuer à améliorer les choses, à éviter le gaspillage alimentaire, à se nourrir plus simplement, mais surtout réagir contre la massification industrielle en achetant des produits de proximité.

Vous n'envisagez donc pas de vous arrêter ?

Pourquoi s'arrêter de faire ce qui vous nourrit et donne sens à votre vie lorsque l'on est en bonne santé ? Je pense à Gandhi, qui, au même âge que le mien, disait envisager chaque jour comme étant le dernier, donc ne rien laisser

d'essentiel pour demain, mais, continuer à travailler et étudier chaque jour, comme s'il allait vivre encore cent ans. C'est la seule philosophie possible. Tous les matins, quand je me réveille, je suis émerveillé d'être toujours en vie, de ne pas souffrir trop de douleurs, d'avoir encore ma tête claire. C'est extraordinaire d'avoir la chance de pouvoir vivre dans l'harmonie et le bonheur de l'amour partagé et d'exercer un métier qui vous donne une telle plénitude humaine et créative.

Propos recueillis par [Philippe Venturini](#)