

Le Chant des possibles

Interpréter *L'Orfeo* de
Claudio Monteverdi

Textes réunis par Sylvie Pébrier

7 / Cahiers d'Ambronay
Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay



- 10 **Avant-propos** - Sylvie Pébrier
- 15 **Le Chant des possibles /
Interpréter *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi**
- 17 **La perte au travail / Interpréter la plainte d'Orphée au deuxième acte
de *L'Orfeo* de Monteverdi** - Sylvie Pébrier
- 47 **Interdit du regard et puissance de la musique dans *L'Orfeo* / Variations
(ré)interprétatives** - Marianne Massin
- 61 **Poétique de l'antidote** - Pierre Kuentz
- 71 **À propos de la mise en scène de *L'Orfeo* : réflexions sur le rôle de
l'inachèvement dans les processus de symbolisation** - Richard Uhl
- 85 **Témoignage de Philippe Huttenlocher**
- 89 **Entretien avec Simon Keenlyside**
- 95 **Réflexions de Victor Torres**
- 103 **Entretien avec Leonardo García Alarcón**
- 111 **Entretien avec Laurent Brethome**
- 121 **Livret de l'œuvre**
- 147 **Bibliographie**

Ce cahier peut être placé sous

le signe des interactions... des interactions en faisceau où l'histoire et les individus se croisent, se rencontrent, aussi bien dans la vie, que dans l'imaginaire ou la création. Les textes rassemblés ici gardent la trace de ces diverses modalités de rencontres : entretiens, souvenirs, essai, articles dont le format comme le ton sont volontairement libres, à rebours de toute velléité unifiante des catégories ou des procédures. Ragoût dira-t-on peut-être, mais faut-il s'en plaindre ou s'en réjouir ? Si on en croit Pierre Kuentz, la mixture, la macédoine, le ragoût seraient précisément les ingrédients de ce genre nouveau en train de naître, auquel Poliziano donne les premiers contours !

Au carrefour de différentes missions d'Ambronay, ces textes croisent l'activité de recherche et l'activité de production et d'insertion professionnelle de l'Académie baroque européenne, qui a choisi de monter *Orfeo* pour fêter son vingtième anniversaire. Dans les deux cas, l'essentiel tient, comme il se doit, aux circonstances. D'un côté un groupe de recherche pluridisciplinaire a regroupé Marianne Massin, philosophe, Pierre Kuentz, auteur et metteur en scène, Richard Uhl, psychanalyste et moi-même, musicologue. Nous avons partagé une première expérience en 2006 à Ambronay autour d'*Ercole amante* de Cavalli débouchant sur l'édition d'un précédent Cahier d'Ambronay (n°1). Notre groupe de recherche, désormais mâtiné d'amitié, décide de se réunir à nouveau à partir de décembre 2008, cette fois de manière tout à fait informelle et privée, dans l'idée de réfléchir sur la polémique autour de la mise en scène des opéras baroques. Ambronay nous sollicite début 2011 et les épisodes s'enchaînent : week-end de travail en décembre 2011 dans les locaux fraîchement rénovés du CCR puis deux journées en mars 2013 de rencontre avec le public sur le thème : « Interpréter *L'Orfeo* », autour de la production de Zürich en 1975 avec Nikolaus Harnoncourt et Jean-Pierre Ponnelle et celle de Bruxelles en 1998 avec René Jacobs et Trisha Brown.

De l'autre côté, une bien plus longue histoire qui commence avec l'accueil à Ambronay de Gabriel Garrido. Présent au festival avec son ensemble Elyma à partir du milieu des années 1990, il dirige à deux reprises l'Académie, en 2000 avec les *Vêpres à la Vierge* de Monteverdi et en 2006 avec *Ercole amante* de Cavalli. C'est lui qui inaugure le label discographique d'Ambronay avec l'intégrale des *Selva morale e spirituale* de Monteverdi en 2005. Argentin d'origine, il a monté *L'Orfeo* au Teatro Colón de Buenos Aires en 2001. Leonardo García Alarcón, qui dirige l'Académie cette année, était alors au continuo et Victor Torres, qui encadre les chanteurs de l'Académie, tenait le rôle d'Orphée, un compagnonnage initié dès le remarquable enregistrement de 1996. Autant de tissages humains et artistiques qui

tirent leur énergie d'une histoire et d'une culture communes. S'il n'est pas présent dans cette édition, qu'il soit permis de rendre hommage à Gabriel, à son talent, sa générosité et sa convivialité !

Les circonstances, loin d'être anecdotiques, sont la marque d'un projet ouvert. L'abbaye, dans ses murs séculaires, accueille, accompagne, suscite des projets de création, dans un maillage toujours au travail entre présent et passé. Ce cahier sur *L'Orfeo* rend compte de ramifications multiples qui sont le mode de fabrication du Centre culturel de rencontre d'Ambronay. Mais on serait tenté de dire également que c'est le sujet lui-même, *L'Orfeo*, qui souligne et amplifie ce potentiel polysémique et génère en propre une multiplicité de regards possibles. Dans les variations du mythe comme dans la prolifération des formes de réappropriation de l'opéra depuis le début du xx^e siècle, l'histoire d'Orphée révèle une étonnante capacité d'activation du travail d'interprétation et de ré-interprétation des musiciens, metteurs en scène, théoriciens ou programmeurs, ce dont témoigne la lecture des textes assemblés dans ce cahier. Ceux-ci sont regroupés en trois parties : les articles, les récits de grands interprètes du rôle d'Orphée et les entretiens avec les responsables de l'édition 2013 de l'Académie baroque européenne. Des recoupements, disons des « enjambements » pour reprendre la terminologie de Marianne Massin, courent entre les textes et les relient.

Commençons par le présent, c'est-à-dire l'Académie ! Le directeur musical, Leonardo García Alarcón nous livre sa vision de *L'Orfeo*, en tant qu'œuvre fondatrice de la musique moderne. Auteur d'une théorie des émotions basée sur la relation entre les intervalles musicaux et le texte, il estime que Monteverdi « régénère la modalité ancienne et définit les intervalles pour le futur ». Il livre également quelques indications sur ses choix pour la production de l'Académie : un diapason à 460, un travail sur la maîtrise du souffle et la fluidité du continuo. De son côté, Laurent Brethome, qui assure la mise en scène, reprend à son compte l'idée de Claude Lévi-Strauss selon laquelle un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes. Il revendique une dimension baroque de la mise en scène qui réside dans le fait de « balayer le jeu figé, statique, stylisé et déshumanisé ». La réflexion de Victor Torres recoupe celle de Leonardo García Alarcón sur deux points dont la corrélation pourra paraître étonnante. Le premier concerne le travail du souffle, en tant que soutien de la ligne vocale, un travail dont l'objectif est de « mettre du calme dans le souffle ». Cela concerne les jeunes chanteurs, mais désigne surtout la tradition vocale qui « impose de chanter de manière trop tendue ». Le second concerne les affinités entre le *recitar cantando* et le folklore argentin, notamment à travers la joute vocale appelée *payada*, qui aurait hérité directement de la musique espagnole renaissante et baroque.

En contrepoint du travail de recherche mené sur les productions de Zürich en 1975 et de Bruxelles en 1998, figurent les entretiens avec Philippe Huttenlocher, baryton suisse, et Simon Keenlyside, baryton anglais qui ont tenu le rôle d'Orphée. Le témoignage de Philippe Huttenlocher célèbre la production de Zürich comme événement historique et souligne l'impact sur le travail musical de Harnoncourt de la rencontre avec Ponnelle. Simon Keenlyside rend hommage au travail de René Jacobs et Trisha Brown : pour lui, la chorégraphie donne un reflet physique convaincant du génie de Monteverdi. Il livre par ailleurs des réflexions personnelles sur le travail de l'interprète.

Est-ce qu'au-delà des renvois, les textes issus de notre groupe de recherche seraient traversés de polarités communes ? Dans la façon de questionner le rapport à l'histoire, dans la place accordée à l'expérience sensible... peut-être. Marianne Massin, dans le prolongement de ses travaux sur le ravissement, propose trois hypothèses sur l'interdit du voir en l'articulant avec cet autre interdit, celui de pénétrer aux enfers, où la voix est en revanche victorieuse. Elle propose un parcours parmi différentes réinterprétations du mythe, tout d'abord dans le contexte néo-platonicien et chrétien où l'interdit du regard est lié à la nécessité de contenir l'ardeur des sens, puis dans l'héritage augustinien dont le Prologue semble l'écho avec l'idée que le charme qui s'exerce sur les corps peut être vecteur de spiritualité et enfin dans une réflexion sur le rythme autour des figures d'Espérance et de Proserpine qui toutes deux représentent la porosité des frontières et invitent à renoncer à la fixité de l'arrêt sur image pour y préférer le mouvement. Pierre Kuentz, dans une parole vive, à peine fixée dans l'écrit, entreprend une broderie poétique sur deux caractéristiques d'Orphée, la mémoire et l'antidote dont il faudrait activer les pouvoirs pour lutter contre les intoxications contemporaines, l'Orphée poète et l'Orphée médecin. Vient la question du point d'origine, du prologue, moment du réglage commun qui permet de tenir ensemble le fatras de fables, la macédoine de récits : *Decameron*, *Livre du Courtisan*, *Favola d'Orfeo* de Poliziano. Après avoir désigné les pouvoirs guérisseurs, il termine en forme de suspens et d'ouverture sur la pratique occulte des arts de mémoire. La réflexion de Richard Uhl porte quant à elle sur l'inachèvement et se concentre principalement sur la version Jacobs-Brown, la version Harnoncourt-Ponnelle étant abordée par contraste. Après un détour par les traces graphiques pré-historiques puis un autre par le *squiggle game* de Winnicott, il interroge le processus de symbolisation à l'œuvre dans la chorégraphie de Trisha Brown, en mettant l'accent sur la mobilité des formes, le processus de transformation continue, l'attente irrésolue. En laissant place au manque, à l'invisible, à l'allègement et aux fluctuations par petites quantités, la chorégraphe propose une solution originale au conflit entre le vu et l'entendu et laisse la représentation dans un devenir. Pour ma part, j'interroge la perte au travail aussi bien dans l'argument de l'opéra avec la plainte d'Orphée à l'annonce de

la mort de sa compagne Eurydice que dans l'histoire de l'opéra longtemps négligé avant d'être consacré et enfin dans la réforme des modes d'interprétation portée par le mouvement de la musique ancienne, à travers la comparaison entre le tournant d'Indy et le tournant Harnoncourt d'où se dégagent différentes façons de négocier l'anachronisme et la perte. Après l'inaudibilité de la rupture sensible amorcée dans l'après-guerre, le succès de la production de Zürich permet d'interroger la relation entre scène et son. La diversité des versions de la plainte conduit à faire l'hypothèse que la malléabilité de la partition amplifie le potentiel de ses transformations et permet de l'établir durablement comme origine authentique. D'où l'importance en creux de la figure d'Eurydice, dont l'effacement serait une invitation à prendre le risque de l'ouvert.