

MA RHAPSODIE

DU MÊME AUTEUR

Il était une fois un enfant, Vevey, éditions de l'Aire, 1999

De la musique avant toute chose, Paris, Buchet/Chastel, 2008

L'Homme sauvage, Paris, éditions Ring, 2013

MICHEL TABACHNIK



MA RHAPSODIE

BUCHET • CHASTEL

© Libella, 2016
ISBN 978-2-283-02955-8

Pour mes enfants, Valérie, Serge et David

*« Si, dans les années écoulées, si lourdes en procès,
j'ai cru devoir garder le silence, aujourd'hui je dois parler.
Les mots m'assaillent avec la force de la nature
et je suis incapable de contenir ce flot¹... »*

Cosima Wagner

1. Françoise Giroud, *Cosima la sublime*, Fayard/Plon, 1996, p. 177.

Je sors d'une séance de travail avec l'orchestre de Jérusalem, je suis rentré à ma *guest house* de « Michkenot Sha'ananim », installé maintenant sur la terrasse face à la Vieille Ville... quarante degrés à l'ombre... l'esprit erre... je me dis que je ne parviendrai sûrement pas à parfaire ici en trois jours les couleurs, les phrasés, la belle homogénéité de sentiment que j'ai pu forger au cours de mes huit années de collaboration avec mon cher Brussels Philharmonic, et je sens poindre un peu de nostalgie ; dans deux mois, je termine mon mandat de directeur à Bruxelles, l'une de mes plus grandes joies professionnelles. J'ai éprouvé ce matin un profond bonheur à diriger Brahms, sa *Deuxième symphonie*, une musique intense, intérieure, les musiciens travaillent avec ferveur, concentrés, et le premier flûtiste m'a touché, il est venu me voir pendant la pause : « Vous vous souvenez de moi ? – Pardon... mais... non, j'avoue... non... – À Berlin, j'étais remplaçant et vous avez dirigé le Mouvement... ?... – Le *Mouvement symphonique numéro trois* de Honegger... – Exactement, c'est ça, mais... heu... je suis venu pour m'excuser... – Vous excuser ?... – Oui, pour cette faute

grossière, je vous prie de me pardonner... – Mais voyons, c'est sans importance, on répétait... » Et voilà qui me fait penser à mon ami Joris, notre premier hautbois solo à Bruxelles, qui, il me l'a dit, eut plaisir à travailler avec moi, ce qui est très réciproque, et voilà qui me rappelle cette répétition de la semaine dernière, cette stupéfaction, quand Joris, comme le flûtiste de Jérusalem, s'est trompé dans *L'Oiseau de feu* d'Igor Stravinsky, il a joué un *sol* bécarre au lieu d'un *sol* bémol et lui aussi est venu me voir catastrophé... Un court motif de quatre notes, hyperconnu, joué et rejoué. Et il en rate la quatrième note. Comment est-ce possible, trébucher dans un passage si facile... Ça ne lui arrive jamais, une telle faute. Tous les musiciens de l'orchestre se sont retournés, surpris, on s'est regardés, quelques sourires moqueurs. Certains sont ravis. Lui aussi, le meilleur d'entre nous, il lui arrive de cafouiller. Ça les rassure. Je lui ai souri avec affection : mon Joris, qu'est-ce qu'il t'arrive ? et j'ai laissé jouer, je n'ai pas arrêté l'orchestre, car, quand un instrumentiste commet une erreur, le chef arrête l'orchestre et dit : « Attention, vous avez commis une erreur, rejouons le passage, et cette fois, sans erreur » mais moi, je sais que Joris qui rougit comme une donzelle, Joris qui a oublié d'être idiot, il sait qu'il s'est trompé, il ne l'a pas moins entendue que tous les autres musiciens, cette erreur grossière, il en a honte, donc, arrêter l'orchestre et dire « vous vous êtes trompé », c'est redondant, c'est enfoncer le clou, montrer que n'est-ce pas je suis le chef, j'ai entendu l'erreur, j'arrête, et je corrige. Mais c'est prendre Joris pour un débutant. Donc je laisse jouer. Je disais, quand il se produit une erreur dans l'orchestre, le chef est censé l'entendre et la rectifier. S'il laisse jouer, les musiciens soupirent : « Il

n'entend rien celui-là, il nous laisse jouer n'importe quoi, qu'on joue juste qu'on joue faux, c'est pareil, il est mauvais, à quoi sert-il s'il nous laisse jouer n'importe quoi, un chef est là pour améliorer le jeu de l'orchestre et non pour laisser les musiciens commettre des erreurs.» Et je laisse jouer, parce que alors je sais que mes musiciens vont penser : « Il ne peut pas ne pas avoir entendu, mais il pense qu'il est inutile de le faire remarquer à Joris, il s'en est bien rendu compte par lui-même, Joris, à quoi bon le lui signaler, et donc ce chef nous rend responsables, il n'intervient que si c'est nécessaire, les fautes trop flagrantes, on les entend comme lui et on les corrigera par nous-mêmes, c'est une preuve de confiance, et lui, lorsqu'il intervient, c'est que c'est nécessaire, que, de nous-mêmes, nous ne pourrions améliorer ce passage, et du coup, cette collaboration faite de confiance mutuelle, de respect mutuel, nous oblige à donner le meilleur de nous-mêmes, et dès lors, quand notre chef intervient, c'est que ce meilleur de nous-mêmes peut encore s'améliorer, et le respect augmente, parce qu'un chef qui peut améliorer ce meilleur de nous-mêmes est un très bon chef d'orchestre... » Un Toscanini, un Ansermet, un Celibidache, ces chefs à l'ancienne, tyranniques, humiliateurs, auraient hurlé, ils auraient frappé leur pupitre de leur baguette et gueulé : « C'est pas *sol* bécarre, c'est *sol* bémol [à condition de reconnaître que l'erreur fut un *sol* bécarre, car entendre qu'une fausse note s'est produite, c'est assez facile, mais encore faut-il savoir avec précision de quelle note il s'est agi et quelle autre note il aurait fallu jouer, ce qui contre toute apparence n'est pas évident !], nom d'un chien, mais qu'est-ce que vous foutez, Joris, vous n'y êtes pas, faites attention à ce que vous jouez, c'est n'importe quoi, une

erreur aussi stupide, allez, on reprend, et cette fois, tâchez de jouer juste, tonnerre, Joris, tâchez de ne pas tout foutre par terre... » et ça pouvait durer, ces invectives, et un Celibidache par exemple, majestueusement perché sur son podium, assis sur sa haute chaise comme sur un trône impérial, de sa superbe, condescendant, prenant les musiciens pour des crétins, en aurait rajouté : « Vous ne comprenez rien à la musique, c'est sacré, la musique, et le son, c'est une pensée, et si vous jouez mal, faux, trop vite, pas ensemble, vous trahissez cette pensée, vous manquez de conscience, de compréhension de l'art, vous ne considérez pas l'art musical comme une manne transcendante qui inonde notre immanence de sa sublimité... » et ça aurait pu durer et durer, ce discours, il aurait développé ses idées sur la phénoménologie, expliqué que Husserl a écrit ceci et a écrit cela, et les musiciens ne savent pas qui est Husserl, en tout cas pas de quoi il traite, et du reste dans une répétition on n'en a vraiment rien à faire de Husserl, mais Celibidache adore montrer qu'il en sait tellement plus que ces pauvres larbins de la musique que sont ces musiciens d'orchestre tout juste bons à souffler dans leurs flûtes ou à tirer l'archet de leurs violoncelles, des ignares, des incapables...

Jérusalem Et c'est à Jérusalem où je suis venu diriger un concert que je me souviens de cette répétition, assis sur une chaise de bois dur au centre de cette terrasse toute en longueur, dans ce quartier qui fut le premier que les juifs bâtirent hors les murs vers 1860, devant moi, la muraille qui enserre la Vieille Ville, imposante construction érigée par Soliman le Magnifique au XVI^e siècle qui augurait de quatre cents ans de férule ottomane, et, là devant, un théâtre en plein air suit les pentes d'un ravin qui se creuse entre la muraille et moi,

les Leonard Bernstein et autres Isaac Stern s'y sont souvent produits – mais pas Daniel Barenboim qui ne vient plus en Israël depuis qu'il a imposé une œuvre de Wagner pour son concert de Tel-Aviv, Wagner, le compositeur fétiche de Hitler, vomi en Israël, *streng verboten*, et pas à mauvais escient, puisque Wagner ne manque pas de rappeler sa haine pour le juif : « ... le juif est un étranger... sa langue même est différente... il doit allégeance à ses ancêtres hébreux... le fait d'être juif est un handicap... » et Cosima sa femme en rajoute : « les juifs sentent mauvais, ils nous volent... il faut se débarrasser de tous les juifs, comme des punaises contre quoi il n'y a pas de recours¹... » et voilà des paroles qui citent Wagner ou qui ne peuvent pas ne pas être en parfait accord avec son Richard adulé..., mais Barenboim prétend qu'on doit oublier, il a sûrement raison, mais ici on n'oublie pas, la voix fatidique qui scande inlassablement le nom des morts d'Auschwitz ou de Theresienstadt à Yad Vachem est là pour le rappeler –, et en cette fin d'après-midi du vendredi, les cloches de l'abbaye bénédictine de la Dormition, juste en face de moi, sonnent à tue-tête, les haut-parleurs amplifient à outrance l'appel à la prière des muezzins, les klaxons des voitures israéliennes beuglent tant et plus pour fêter l'ouverture du shabbat, un tintamarre assourdissant dans cette ville « trois fois sainte » où les monothéismes s'encastrent, où l'église du Saint-Sépulcre s'aboute aux demeures arabes, où Al-Aqsa et le dôme du Rocher surplombent le temple de Salomon, lui-même érigé sur le mont Moriah, où, comme l'a écrit Kierkegaard, « Abraham emmena son fils Isaac, après avoir attelé son âne,

1. Françoise Giroud, *Cosima la sublime*, op. cit., p. 114 et 192.

fait le voyage de trois jours vers ce mont Moriah, le cœur au supplice, assailli de doutes, se demandant s'il est devenu fou, et, cependant que l'ombre de la montagne fatidique le recouvre, sent son âme se glacer... », texte tragique et sublime à l'image du destin de cette ville en perpétuelle turbulence, écartelée entre ses religions, qui se fracture à la Via Dolorosa, qui se fracture à la cité de David, cité que j'aperçois au loin dans les derniers rayons du soleil, ces maisons carrées qui plongent dans la vallée du Cédron au fond de laquelle on a dégagé en 2004 la fontaine originale de Siloé, vieille de deux mille ans, qui était l'un des bassins-réservoirs d'eau pour Jérusalem, celle où Jésus guérit un aveugle de naissance, et qui, lorsque les archéologues annoncèrent cette nouvelle, éveilla la curiosité de Sabine, ma femme, « je veux absolument aller la voir », et le destin favorisa son vœu, je fus demandé quelques jours plus tard pour un concert à Herzliya, et, entre deux répétitions, nous sommes descendus dans ce quartier palestinien, Sabine a rencontré un guide qui semblait l'attendre et qui l'a conduite vers ces lieux mythiques, un de mes anciens étudiants, Guy Feder, et moi sommes restés en retrait pour la laisser seule à sa découverte, puis nous l'avons rejointe, et nous avons remonté la vallée du Cédron jusqu'au mausolée d'Absalom, là, un berger en djellaba grège faisait paître ses moutons, nous étions transportés au temps du Christ, ensuite nous avons emprunté le sentier qui grimpe vers la muraille, comme les juifs jadis qui se purifiaient à la fontaine avant de monter vers le temple, or cette zone de la cité de David qui est palestinienne a été annexée depuis par Israël qui en a fait un musée à ciel ouvert, et je réprouve ce grignotage progressif des Territoires occupés, une politique de l'absorption qui me pose

problème quand je viens travailler ici, bien que mes engagements de musicien soient d'abord prétexte à voir ma nombreuse famille, celle de mon oncle Paul, le demi-frère de mon père, qui, lui, communiste sioniste, a fait son *alya* en 1949 déjà, tout de suite après la création de l'État d'Israël, et Paul est mort voici quelques semaines, sa veuve, ma tante Béka, m'a dit en pleurant qu'il avait posé mon portrait sur sa table de nuit, Israël pour moi c'est cette famille que j'aime mais que je vois rarement, et mes cousins et mes cousines sont eux aussi très concernés par la politique, mais de plus en plus isolés, comme tous ceux qui veulent rendre les Territoires, et, pour tenter de résoudre mon problème (car je suis à l'image de mon ami Régis Debray qui éprouve un gros mal-être dans cette région à côtoyer ces Israéliens qui vivent dans leur étrange résignation à côté des Gazaouis broyés dans leur infortune, ou d'autres qui voudraient tant que les mains se tendent), j'ai beaucoup parlé avec l'un des garçons qui travaille dans notre *guest house*, il est de Ramallah, « pour certains de mes compatriotes, m'avoue-t-il, je suis un vendu, un collabo, et Mahmoud Abbas du Fatah un nouveau Pétain, et puis notre de Gaulle à nous c'est Khaled Mechaal, le chef du Hamas – qui n'est pas réfugié à Londres comme le général mais au Qatar –, qui j'espère a cessé de prôner la destruction d'Israël, car nous on est contre la destruction de ce pays qui nous fait vivre »... et mon Arabo-Cananéo-Philistin sait que s'il se fait arrêter par les Frères musulmans, ils vont le tabasser, le torturer, peut-être le tuer, « mais, monsieur, il faut nourrir nos enfants, alors on vient travailler en Israël, et tout ce qu'on désire c'est la paix... » et je pense à Geneviève Joy, la femme d'Henri Dutilleux, qui me disait lors d'un dîner dans

mon chalet que pendant la guerre elle jouait le célesta dans l'orchestre de Radio-Paris dirigé par Charles Munch. « Notre grand Charles, me confiait-elle, se saoulait avant de monter sur le podium, parce qu'il ne supportait pas d'interpréter Schubert ou Ravel devant ce parterre d'officiers allemands dont ceux qui portaient casquette à tête de mort commandaient les tortures de la rue Lauriston, mais que veux-tu, il fallait bouffer, tout simplement bouffer... », chacun y va de sa concession, de son compromis quand il s'agit de survivre, comment les condamner ? et quand hier je suis allé au sommet du mont des Oliviers, j'ai encore mieux perçu cet imbroglio de cultures, indémerdable, comme on dit, à l'ouest, la porte Dorée, murée par les musulmans, ainsi le Messie qui, selon la tradition juive, pour entrer à Jérusalem partira du mont des Oliviers pour ensuite la traverser, cette porte Dorée, se verra bloqué à l'extérieur, mieux, on a creusé là des milliers de tombes, au cas où le Messie la franchirait tout de même, car où il passera les morts ressusciteront et alors tous les musulmans enterrés dans ce cimetière de Yeusefiya revivront, et quand je me retourne pour regarder vers l'est, je distingue au loin la mer Morte, plus loin encore, le mont Nébo où Moïse mourut, lui qui, après avoir guidé son peuple pendant quarante ans à travers le désert et avoir, sous la dictée de *Ehyeh Asher Ehyeh* (היהא רשא היהא, « Je suis qui je suis », Exode 3, 14), gravé les Tables de la Loi, n'eut pas le droit de fouler le sol de la Terre promise, c'est à Josué que Dieu confia cette mission, Josué qui, de ses sonneries de trompettes, abattit les murailles de Jéricho que je devine sur ma gauche aux confins d'une succession de collines de sable qui ondulent en descendant doucement vers le Jourdain, il y a plus de trois mille ans, déjà

une incursion guerrière des Hébreux sur cette terre cananéenne, et là, juste devant moi, « c'est El-Azariyah, ville palestinienne, me montre mon cousin Ilan, l'ancienne Béthanie où le Jésus des chrétiens venait souvent, où il ressuscita Lazare, et ensuite, tu vois, cette ville de pierres très blanches parce que tout récemment édiflée, eh bien c'est un *settlement* implanté au milieu des Territoires occupés... aberration de notre gouvernement qui autorise là-bas l'installation de colons, comment veux-tu qu'on en sorte de ce borbier ».

L'OSR Et c'est dans ce borbier que je suis venu faire de la musique, pour ceux qui veulent la paix, pour mon ami de Ramallah et mes cousins de Guivat Haïm, et mon esprit continue d'errer, et je décide de tout consigner de ce voyage onirique qui me rappelle que mon père n'est jamais venu ici, qu'il n'a jamais éprouvé le besoin d'y venir, lui qui a tellement souffert de son judaïsme qu'il a fini par se convertir au protestantisme, une évidence à Genève où il est né, la ville de Calvin. Mon père jouait dans l'Orchestre de la Suisse romande, et pendant tout mon temps passé à la maison, chaque jour à table, j'entendais ses réflexions sur ce chef, cet idiot, il ne comprend rien à cette œuvre, ou cet autre qui a su inspirer ses musiciens pendant toute la matinée, et s'agissant de répétitions, j'en ai plus appris pendant mes repas familiaux que dans tous les cours de conservatoire. Et puis, souvent, mon père m'emmenait à ses répétitions. Tout gamin, j'ai assisté au travail d'Ansermet, et aussi de Walter, Schmidt-Isserstedt, Schuricht, Argenta, Fricsay... du coup, je réagis d'instinct à l'erreur de Joris, pas le temps de réfléchir, la réplique est immédiate, comme Federer renvoie sa balle, comme Schumacher négocie son virage, la

technique est là certes, mais c'est le réflexe qui ordonne, plus vite que la pensée, et je laisse jouer, à un autre moment je serais intervenu. Cela dit, ce réflexe ne s'est pas forgé simplement en assistant aux répétitions de l'Orchestre de la Suisse romande. Il est le fruit de longues années d'expérience. Parce que, savoir dans l'instant comment réagir à un dysfonctionnement de l'orchestre en répétition n'est pas évident. Il faut une maîtrise de la situation que l'on est loin de posséder en début de carrière, à commencer par savoir si, quand ce dysfonctionnement arrive, il faille l'imputer au(x) musicien(s) ou à soi-même : ai-je mal battu cette mesure pour que cette faute survienne, l'instrumentiste m'aurait-il mal compris, ou au contraire est-ce l'instrumentiste qui se trompe ? Au début, bien que souvent elle soit esquivée tant le jeune chef est sûr de son talent !, cette question se pose... Aujourd'hui, je crois avoir complètement assimilé ce réflexe qui s'est lentement affiné depuis ces souvenirs d'enfance, quand Ansermet stoppait ses musiciens et lançait « Plus doux messieurs, plus pénétrant [un mot de Debussy], on reprend... » et ses répétitions avançaient cahin-caha, réagissant à ce qu'il entendait, on finissait plus tôt, ou au contraire, on travaillait jusqu'à la dernière seconde, il n'y avait pas de véritable technique de travail, car bientôt j'allais en apprendre plus sur la manière de répéter, au-delà des jugements de mon père et des façons d'Ansermet de perfectionner un jeu d'orchestre, apprendre à organiser, planifier, structurer, repérer les priorités... Cet apprentissage, c'est avec Pierre Boulez que je l'ai accompli. Avec lui, pas d'arrogance à la Celibidache, pas d'impatience à la Karajan, pas d'autoritarisme à la Ansermet, pas de colères à la Toscanini, et surtout pas d'improvisation, de temps dilapidé,

d'imprévu... À Londres, je suis entré en « rigueur », rigueur de l'analyse, rigueur du comportement, rigueur de la répétition, rigueur de la préparation... les aléas, évacués.

Boulez À Londres, car c'est avec l'orchestre de la BBC que j'ai passé le plus clair de mon temps d'assistant de Boulez. Il m'avait choisi – je sais, c'est un peu présomptueux de le souligner, mais enfin c'est la vérité, et j'en fus fier, inutile de se le cacher – parmi les quelque quatre-vingts étudiants qui étaient venus suivre son cours à Bâle en cet été de 1965. Un été mémorable où était réuni là tout l'avenir de la musique contemporaine, Gilbert Amy, Paul Méfano, Jacques Guyonnet, Boris de Vinogradov, Karl Rickenbacher, Jean-Claude Casadessus, Heinz Holliger, et tant d'autres... Quelques semaines plus tard, je reçois une lettre, une proposition, une déflagration émotionnelle. Assistant de Boulez. Pierre courait à ses premiers succès. Directeur de la BBC. *Parsifal* à Bayreuth. *Wozzeck* à l'Opéra de Paris. Des disques pour EMI. Être à ses côtés dans cette période fut un privilège. Avec lui, j'ai tout appris. Et puis, une affection s'est entrelacée, Pierre fut mon deuxième père, l'opposé du mien qui était tout intuition, tout sentiment, Pierre, lui, du moins est-ce ce qu'il dégageait, était tout intellect, et très prude quant à ses affects. Une des dernières fois que je suis allé le voir chez lui, il sortait de moins en moins, je lui ai dit : « Je vous aime profondément, vous le savez, je vous dérange en vous le disant mais ça m'est complètement égal », parce qu'il souriait timidement, gêné... Boulez maîtrisait tout ce qu'il abordait. J'ai rencontré Giuliani. Je l'admirais infiniment. J'étais déjà en pleine « carrière », et pourtant j'ai demandé à le voir pour parler métier, il m'a répondu : « Moi, je ne sais pas ce que je fais, la seule

chose que je puisse dire est que je suis Beethoven quand je dirige la *Cinquième*, pour le reste, je laisse couler et suis bien incapable de m'en expliquer... » On est loin de Boulez qui aime à « structurer » (Lévi-Strauss était passé par là...) et qui peut tout expliquer, tout justifier, et à qui il faut tout expliquer, tout justifier. Je lui ai présenté alors l'une de mes compositions. Il m'a regardé : « Pourquoi cette note, pourquoi ce silence, pourquoi ce hautbois ? » Je suis resté muet comme une carpe. Pourtant, derrière ce masque, ce mur qu'il avait érigé autour de lui, je sentais son amitié, et même une tendresse. Nul doute, un lien profond s'est tissé entre nous. Moi, beaucoup plus tard, je l'ai un peu effiloché, ce lien. Il m'a demandé d'être le premier directeur de son Ensemble intercontemporain. Je ne m'y suis pas consacré autant qu'il l'aurait voulu. Et puis j'ai insisté pour jouer Xenakis au concert d'inauguration. Il n'aimait pas Xenakis. Il n'a pas dit non, mais ça ne lui a pas plu. Depuis, j'ai rattrapé les choses. Je me suis expliqué. Et quand j'ai eu des soucis dans ma vie, il fut le premier à venir à mon secours, preuve que oui, il était toujours mon ami, car avec Boulez le mot de Cocteau prend tout son sens : il n'y a pas d'amour, il n'y a que des preuves d'amour. C'est dans ce mélange d'admiration, de vénération, et même d'amour filial que j'ai passé quatre ans avec lui. Et si je ne vais pas détailler tous les aspects de cet apprentissage, il y en a un au moins sur lequel j'ai envie d'insister – puisque justement je pensais à Joris et à ma façon de gérer mon rapport avec les musiciens, et aussi parce que le public ne sait pas toujours comment un concert se prépare –, c'est le domaine de la répétition d'orchestre.

La répétition

Les répétitions sont là pour polir le jeu de l'orchestre. Quand les musiciens s'assoient devant leur pupitre le lundi matin, ils découvrent de nouvelles partitions. Soit ils les connaissent déjà, une symphonie de Brahms, soit ils les connaissent peu, une symphonie de Stravinsky, soit ils les découvrent, quand par exemple ils jouent pour la première fois la *Sinfonia* de Luciano Berio. Le chef d'orchestre est celui qui va mettre en œuvre le travail de préparation du concert.

Lors d'une répétition, il est essentiel que les musiciens sachent exactement où vous les emmenez ; chacune de vos décisions doit être circonstanciée, motivée, objective, rigoureuse. Et l'on reconnaît là la conception de Boulez, une conception qui implique une vraie technique de travail, prohibant toute improvisation. L'instrumentiste doit sentir une progression dans le travail, une amélioration de tous les aspects de la musique, le rythme, l'intonation, la dynamique, le phrasé, le mode de jeu, le style... Une évidence, me direz-vous ! Eh bien non, car le musicien très vite s'ennuie, et du coup s'agace. Il a joué maintes fois l'œuvre que vous répétez, avec plusieurs chefs différents, parfois de grands maîtres, souvent il la connaît par cœur, et il entend sempiternellement les mêmes remarques aux mêmes endroits, « trop fort », « pas ensemble », « écoutez-vous... », etc., des remarques qui excèdent par leur évidence... Pour obvier à ces platitudes, il faut arriver devant l'orchestre avec une idée précise de ce que l'on veut obtenir, et avec une structure de répétition éprouvée. J'ai eu la chance d'apprendre mon métier avec Boulez, mais aussi avec Karajan, et puisque, comme me l'a dit Maurice Béjart, « les maîtres sont là pour être imités », eh

bien je les imite, ces titans de la musique, et je me suis façonné une méthode de travail que, aujourd'hui, je crois adéquate.

Quand j'arrive à la première répétition, quel que soit le morceau à préparer, je le joue intégralement. Tout instrumentiste connaît les symphonies de Beethoven. Peut-être n'a-t-il pas joué récemment la *Cinquième* – on hésite à la programmer, trop connue, trop « bateau » – ou la *Seconde*, que, au contraire, on n'entend jamais, mais enfin, une symphonie de Beethoven, c'est du répertoire traditionnel, et en la jouant sans interruption lors de cette première répétition que je dirige comme un concert, j'affirme une interprétation, une conception, car la musique se prête en effet à maintes manières de l'aborder. À la troisième mesure, les musiciens ont déjà tout compris : « Ah, lui, il sait ce qu'il veut... » « Celui-là, on va se raser pendant la semaine... » Ils perçoivent comment le travail va se développer. Quant à moi, je me rends aussi compte de la manière dont les musiciens interprètent cette œuvre, qu'ils l'aient jouée précédemment avec un « baroqueux » qui a supprimé les *vibratos* et raccourci toutes les durées, ou avec un chef qui traîne les cadences et l'orchestre s'étire à outrance, ou avec un autre qui l'a « dégraissée » de ses traditions, qui a voulu la mettre au goût du jour. Quand par exemple je dirige pour la première fois l'*Ouverture tragique* de Brahms avec le Norddeutscher Rundfunk de Hambourg, je suis curieux de savoir comment un tel orchestre va jouer cette œuvre dans la ville natale du compositeur, d'évaluer ce que cette manière de jouer pourrait m'apporter (les musiciens la connaissent aussi bien que moi) ou d'anticiper les corrections que je devrais y apporter, présumant que déranger des habitudes que ces musiciens estiment conformes à une « tradition » ne sera

pas commode à obtenir... Quoi qu'il en soit, cette première lecture est généralement très au point, un auditeur peu averti se croirait au concert. J'ai joué Beethoven avec l'orchestre du Bayerischer Rundfunk de Munich ou celui du Concertgebouw d'Amsterdam, et l'exécution de leur première répétition était très supérieure à ce que j'ai pu parfois entendre à certains concerts ! Si l'œuvre est moins connue, tel *Le Mandarin merveilleux* de Bartók, voire complètement nouvelle, telle une création de Xenakis, je procède de même. Je joue la pièce sans m'interrompre. Parfois, lors d'une découverte, on est loin du compte, les musiciens « nagent », se perdent, ne comprennent pas comment jouer tel ou tel passage, certains rythmes complexes ou suites de notes inattendues se transforment en de méchantes cacophonies. Peu importe. Pour eux comme pour moi, c'est l'unique moyen d'en avoir une première impression. Pour moi qui ai reçu la partition plus tôt, je peux préjuger de ce que je vais écouter – « à la table » une partition jamais jouée est entendue intérieurement, mais il est extrêmement difficile de s'en faire une idée exacte –, et augurer des difficultés à rencontrer. Pour les instrumentistes, c'est une première approche nécessaire, peut-être éloignée de ce que deviendra l'œuvre une fois étudiée, et dès lors ils attendent beaucoup du chef d'orchestre qui devra expliquer, car souvent un déchiffrement ne va pas sans poser mille et une interrogations : que veut dire ce signe inconnu ? Xenakis écrit une musique en quarts et tiers de tons qu'il indique par des caractères qu'il a inventés ; comment exécuter ce rythme ? On connaît le triolet, trois notes mises pour deux, ou le quintolet, cinq notes mises pour quatre ; Xenakis généralise le processus et propose des inégalités de sept notes mises pour six, ou treize notes mises pour

neuf... Ou encore, que signifie cette note carrée ? Xenakis les utilise pour ce qu'il nomme des « sons fantômes », des sons soufflés dans les cuivres sans être proprement joués, ou des archets joués sur le bois de l'instrument qui donnent une espèce de vent ténu... Sans compter les rythmes complexes impossibles à réaliser correctement du premier coup, des sauts de notes, des positions extrêmes qui ne peuvent être réussies sans un travail préalable, et j'en passe, donc non, cette lecture ne sera pas tout à fait fidèle aux intentions du compositeur mais au moins les instrumentistes en auront-ils une vague idée. C'est d'ailleurs pour cette raison que j'évite la présence du compositeur aux premières répétitions, toujours impatient lui aussi d'entendre sa création, qui peut pour lui aussi présenter des surprises ; je tiens à lui présenter son œuvre au plus près de ce que je crois être ce qu'il veut. Plus d'une fois, malgré les explications en début de partition, un signe ou un autre aura été mal interprété et ce sera alors à l'auteur de nous indiquer la bonne manière de faire.

Cette première approche se joue évidemment à une certaine vitesse, elle installe un tempo. Quand l'œuvre est connue, les musiciens prennent immédiatement acte du tempo, « Tonnerre, celui-là, il déménage... » ou « Aïe, ça va rudement traîner cette fois... » ou encore « Tiens, on n'a jamais joué cet adagio à ce mouvement... intéressant... » ; quand elle est inconnue, je vais la diriger souvent plus lentement, plus facile à jouer, et j'accélérerai progressivement au cours des répétitions. Le tempo, question primordiale d'où va s'ensuivre toute une cascade de conséquences. D'abord au plan de l'interprétation, de la conception musicale. Prenons un exemple. Furtwängler dirigeait la *Marcia funebre* de l'*Eroica* très lentement, considérant chaque

croche de la mesure comme un pas, et un pas très lent. La mesure est écrite à deux noires ou quatre croches. Il battait donc quatre temps par mesure. Et « Furt » avait raison car Beethoven indique un métronome de « 80 à la croche », signifiant que la croche est bien la base du tempo qui pulse ainsi à une vitesse de 80 battements par minute – correspondant à une durée de 0,75 seconde, trois quarts de seconde ; on divise 60 (60 pulsations par minute équivalant, on l’aura compris, à une seconde) par l’indication métronomique donnée, soit 80 – c’est rapide comme pas de marche funèbre, très rapide. Dès lors, vous vous dites que « Furt » a pensé la noire comme base de vitesse du pas, deux fois plus lente que la croche, soit une vitesse de 40 pulsations par seconde. Le pas avance maintenant à une cadence d’une seconde et demie (60 divisé par 40 = 1,5). Très lent, mais plus proche d’un pas de marche funèbre... Et puis, vous pouvez imaginer que cette indication de 80 à la croche n’a rien à voir avec un pas physique, que Beethoven n’a pas voulu de *Marcia funebre* réelle, mais d’une marche idéelle, abstraite, et c’est ainsi que « Furt » l’aura interprétée. Et l’interrogation s’obscurcit quand on sait que, très probablement, Beethoven usait d’un métronome de Winkel-Maelzel détraqué, que, à regarder la totalité de ses indications métronomiques, non seulement nombre de ses œuvres sont aujourd’hui injouables aux vitesses extrêmes qu’il préconise – le premier mouvement de cette *Troisième symphonie Eroica* est indiqué au métronome de 60, soit une seconde pour une mesure entière de trois noires ; tout simplement irréalisable ; chaque temps durerait un tiers de seconde, et quand ce temps se divise lui-même en quatre (doubles croches), la valeur d’une note serait de 0,0833 seconde, impensable... – mais surtout impossibles

à jouer à l'époque où la dextérité des musiciens et le niveau technique des instruments n'avaient pas atteint leurs capacités actuelles. On peut aussi penser que la surdité de Beethoven l'a empêché d'avoir une conception réaliste de la vitesse, ou se dire encore que ses indications seraient des idéaux à atteindre, mais d'aucune manière les vitesses réelles des morceaux. Ce qui est, semble-t-il, le cas ailleurs aussi, dans la *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Bartók, par exemple. Pour son finale, le compositeur indique un métronome de 176 (proche d'un tiers de seconde) pour un temps. Impossible de jouer toutes les notes qui composent une mesure dans un laps de temps si bref. Un absolu vers lequel tendre, sans doute.

Au vu de ces constatations sur les indications métronomiques de Beethoven, le chef d'orchestre se dit qu'il peut s'en écarter, décider de « son » tempo, une vitesse subjective qui lui semble la mieux adaptée au caractère du morceau. Cette « subjectivité » se prête à des libertés sans fin, entraînant une diversité immense de vitesses, depuis celle du puriste qui va jouer la *Marcia funebre* en treize minutes à celle de Furtwängler qui, de son 56 à la seconde, nous embarque pour une durée de dix-huit minutes. Le *Parsifal* de Boulez dure trois heures et trente-huit minutes ; celui de Knappertsbusch quatre heures et trente et une minutes... Le tempo subjectif est très variable...

Mais le tempo n'est pas qu'affaire de vitesse. D'autres conséquences s'ensuivent. Et d'abord, le jeu des instrumentistes. Un *spiccato* de violon, un jeu très court d'archet, n'a pas du tout la même « consistance » quand il est lent : le violoniste doit « contrôler » son archet pour chaque note, que lorsqu'il est rapide : le violoniste peut laisser rebondir naturellement son