Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

4 | Automne 2016
Médée à l'opéra

La femme puissante. Entretien avec Emmanuelle Haïm

Propos recueillis par Fabien Cavaillé et Claire Lechevalier

Emmanuelle Haïm, Fabien Cavaillé et Claire Lechevalier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1288>

DOI : 10.4000/skenographie.1288

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 65-71

ISBN : 978-2-84867-584-8

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Emmanuelle Haïm, Fabien Cavaillé et Claire Lechevalier, « La femme puissante. Entretien avec Emmanuelle Haïm », *Sken&graphie* [En ligne], 4 | Automne 2016, mis en ligne le 05 juillet 2017, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1288> ; DOI : 10.4000/skenographie.1288

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Presses universitaires de Franche-Comté

La femme puissante. Entretien avec Emmanuelle Haïm

Propos recueillis par Fabien Cavaillé et Claire Lechevalier

Emmanuelle Haïm, Fabien Cavaillé et Claire Lechevalier

NOTE DE L'ÉDITEUR

L'entretien a été réalisé le 11 décembre 2012 au Théâtre des Champs-Élysées par Fabien Cavaillé et Claire Lechevalier.

CLAIRE LECHEVALIER : Pourquoi avoir choisi de diriger *Médée* ?

Emmanuelle Haïm : J'ai voulu aborder ce chef-d'œuvre absolu qu'est la tragédie lyrique de Charpentier (qui ne nous en a laissé que deux), notamment en raison de la force de la pièce, qui est entièrement construite autour du personnage principal, Médée. Ce qui m'intéressait, c'était la sympathie croissante que l'on peut éprouver pour le personnage, malgré sa monstruosité, sa duplicité, ou pourrait-on dire, le mélange, entre l'humain et l'inhumain, ou le barbare. Le travail que fait Charpentier sur les tonalités, sur les modes et sur leurs oppositions, sur leurs rapports à nos sentiments et à nos humeurs, permet de ressentir cette évolution, et d'être emporté par la violence, l'ouragan de ce que Médée va commettre.

FABIEN CAVAILLÉ : Avez-vous un attachement, un goût pour les héroïnes tragiques et *Médée* est-elle une forme d'aboutissement ? Vous avez abordé auparavant le personnage de Médée dans *Thésée*, celui de Didon aussi. Avez-vous une familiarité particulière avec les héroïnes tragiques ?

Ce sont des sujets qui occupent beaucoup les librettistes de l'époque en tous les cas. Sans utiliser l'expression de « la défaite des femmes », pour reprendre le titre d'un ouvrage d'aujourd'hui sur le sujet¹, je dirais qu'il est complexe pour ces femmes d'être puissantes et heureuses. Donc, le sujet m'intéresse.

CLAIRE LECHEVALIER : Comment s'est construite votre interprétation du personnage de Médée ?

Il n'y a pas que Médée dans *Médée* ; nombre de personnages sont intéressants, en tout cas dans la façon dont Thomas Corneille les a mis en scène dans la pièce, puis dont Charpentier les a interprétés. La relation entre Jason et Médée, par exemple, est passionnante, de même que le personnage de Créuse et la lecture qu'en propose Pierre Audi. J'avais imaginé une Créuse plus transparente, moins présente que cela et il en a fait une résistante, quelqu'un qui se fait totalement manipuler par son père, bien que cela ne soit pas véritablement visible.

Lorsque l'on travaille sur une pièce telle que celle-là, on apporte certes sa réflexion personnelle, mais les choix que l'on fait (le choix d'une distribution, le travail avec un metteur en scène...) vont engendrer une lecture finale qui ne sera plus seulement la vôtre : tous (les chanteurs, le metteur en scène) partagent cette traversée de l'œuvre avec vous, de sorte que l'évolution sera commune.

Par ailleurs, dans une tragédie lyrique de la France du XVII^e siècle, la séparation entre musique et texte n'existe pas vraiment. Une grande partie de la pièce est écrite en récitatifs, ce qui offre une liberté très importante : à quelle vitesse va-t-on déclamer ? doit-on se laisser guider par la musique ou par le sentiment ? Mais le sentiment, est-ce le théâtre ou est-ce la musique qui le guide ? Évidemment, ce sont les deux ensemble, et cela relève aussi du choix du chanteur. Donc, c'est au moment où il s'est agi de choisir la chanteuse qui allait incarner Médée que s'est construit mon imaginaire du personnage. J'ai envisagé des options extrêmement différentes, jusqu'à ce que, après discussion avec Michel Franck, le directeur du théâtre (Pierre Audi n'était pas encore associé au projet), je choisisse Michèle Losier. L'attribution du rôle de Médée a déterminé le reste de la distribution ; le choix des autres voix s'est fait selon une logique d'équilibre, en termes de couples et d'oppositions : il fallait penser Créuse par rapport à Médée, ou Oronte par rapport à Créon.

FABIEN CAVAILLÉ : Vous dites assez souvent que vous aimez bien raconter des histoires par la musique. Comment peut-on raconter une histoire depuis l'orchestre ?

La musique est liée à une histoire qui se déroule et qui se raconte, et ce même si aucun mot n'est prononcé. Dans le cas de *Médée*, l'histoire qui se vit est déjà là, à travers les mots écrits notamment. Mais il y a aussi beaucoup de mots à entendre derrière ces mots écrits. C'est avec les acteurs que l'on va en faire l'expérience. Nous avons travaillé pendant presque un an, selon plusieurs degrés d'approfondissement, qui évoluaient à chaque fois. Je sais ce que les chanteurs ont traversé, et je suis en adéquation avec cela. Cette trajectoire-là, on la fait ensemble comme un film qui se raconte à plusieurs, parfois aussi presque en dehors de nous.

Ce que j'aime dans la partie orchestrale, c'est certainement de faire des liaisons. L'orchestre ne voit pas forcément toujours le plateau. Les musiciens viennent aux générales de *continuo* pour voir ce qui se joue, ce qui se danse pendant qu'ils jouent. Je trouve cela très important que l'orchestre ne soit pas coupé de cette vie théâtrale, d'autant plus que ce sont des artistes qui veulent être impliqués. Les uns et les autres vont vivre cette histoire un peu différemment, mais ce rapport commun au plateau est absolument fondamental. Et c'est d'essayer de faire tous ces liens-là qui me semble important dans un opéra, pour qu'en effet l'histoire puisse se raconter.

CLAIRE LECHEVALIER : Pouvez-vous nous expliquer comment se déroule le processus d'orchestration ?

La question des sources, en musique ancienne, est très importante : on a moins de publications que pour beaucoup de répertoires plus récents, et cette œuvre précise est relativement peu jouée. La fois précédente que *Médée* a été jouée sur scène ici, à Paris c'était il y a vingt ans, avec la production Christie-Villégier ; il y a eu quelques versions concert, une version au Canada.

L'œuvre a été jouée à partir de manuscrits, ou de l'édition Balard qui est contemporaine de la création (1693). C'est une source riche, qui donne un certain nombre d'indications sur la répartition des instruments à tel ou tel moment : par exemple, le moment où Médée confie ses enfants à sa rivale est illustré par les flûtes traversières. Mais nombre de choix restent aussi à faire : les hautbois étaient-ils majoritairement des dessus de hautbois, ou avait-on toute la déclinaison de la famille de hautbois ? La partition a été écrite à cinq parties, était-ce décliné pour les cinq parties de hautbois ? On ne le sait pas nécessairement.

Par ailleurs, nous connaissons les effectifs, les habitudes de l'époque, mais nous devons aussi être pragmatiques : dans une représentation comme celle d'aujourd'hui, il faut que l'effectif corresponde à la taille du théâtre. Dans cette musique, qui est beaucoup moins écrite que les musiques ultérieures, tout est donc affaire de choix, et ces choix s'élaborent pendant les répétitions, avec les musiciens de l'orchestre.

CLAIRE LECHEVALIER : Au moment des répétitions, lorsqu'arrivent les chanteurs et que vous commencez le travail sur le lien entre le texte, la musique et la voix, quelles sont les interrogations auxquelles vous pouvez être sensible ?

Il y a toute une partie de travail avec les chanteurs qui est un travail déclamatoire et qui se fait sur le plateau. La plupart des traités de chant de l'époque, en particulier des années qui précèdent la composition de *Médée*, ne sont autres que des traités de déclamation. Les compositeurs, en écrivant le récitatif français – en particulier Lully, dans son travail avec Quinault – tentent de se rapprocher de ce naturel, de l'art de l'orateur, du rythme de la parole, qui est en même temps théâtralisé. Ce n'est pas une parole anodine, ni une parole « de la rue », mais c'est une parole théâtralisée.

Lully allait écouter la Champmeslé déclamer pour écrire ces annotations, puis il essayait de retranscrire cela dans un récitatif élaboré selon une certaine mesure. Mais cette mesure ne devrait pas s'entendre. Il y a donc une sorte de hiatus entre la notation musicale de la partition – qui est imparfaite – et la volonté de reproduire une parole qui soit la plus naturelle possible.

Par ailleurs, pour les chanteurs, la syntaxe de Corneille est souvent complexe. Au moment du travail préparatoire de lecture, comme les acteurs feraient à la table, plusieurs niveaux de compréhension apparaissent. Progressivement se met en place un chant, qui relève plutôt du parlé-chanté. L'on cherche, et c'est un travail difficile, à parvenir à la déclamation la plus naturelle possible, dont le rythme ne semble pas relever de l'écrit.

FABIEN CAVAILLÉ : Comment travaillez-vous plus précisément l'ornementation ?

En général le jeu des compositeurs de livret de l'époque était d'écrire avec un minimum de mots. C'est pour cela que tous les mots, qui reviennent sans cesse, sont répertoriés dans les traités de déclamation : dépit, rage, haine, jaloux ; amour, toujours ; ou comment écrire une tragédie en cinq cents mots ! Ensuite il faut se demander comment

on prononce ces mots-là. Les ornements sont faits pour attirer l'attention sur une syllabe, pour exciter l'oreille par une dissonance. Si l'ornementation est complètement codifiée en France, on peut choisir d'introduire une dissymétrie, parce qu'on préfère l'impair...

CLAIRE LECHEVALIER : Tout cela donc relève d'un travail de reconstitution, d'un mélange entre la dimension historique et l'actualité des chanteurs, du plateau et des musiciens. Comment croise-t-on ces différentes perspectives quand on est chef d'orchestre ?

Théâtralement, même si c'est un langage qui est un peu loin de nous (« quel prix de mon amour, quel prix de mes forfaits... »), le sujet est actuel et les propositions que m'ont faites Pierre Audi et Jonathan Meese allaient dans ce sens-là. Je connais Pierre Audi depuis très longtemps et j'apprécie beaucoup son travail qui est extrêmement varié. J'apprécie énormément l'écoute qu'il a de la musique sur un texte, de la relation de l'un par rapport à l'autre. Pour *Médée*, Pierre Audi a proposé à un travail avec Jonathan Meese à partir de l'idée très contemporaine de la violence des affrontements, des couleurs et des espaces, dans une perspective un peu onirique ; et je m'y suis tout à fait retrouvée. Cela me semblait entrer en résonance avec cette œuvre précise, particulièrement moderne et inclassable. Je ne trouve pas qu'elle rende nécessaire le moule de la représentation historique.

De façon générale, cela m'intéresse de travailler sur cette question : lorsque j'ai dirigé *Hippolyte et Aricie*, la collaboration avec le metteur en scène Ivan Alexandre se construisait davantage dans une perspective historique, plus soucieuse de l'époque de composition de la pièce, mais le lien avec le monde d'aujourd'hui m'intéresse tout autant. Il y a plusieurs approches du public et je trouve qu'il est important que le lien avec le monde d'aujourd'hui soit maintenu.

CLAIRE LECHEVALIER : Et qu'en est-il dans l'approche plus proprement orchestrale ?

Là non plus, on ne peut pas parler de reconstitution. Ce travail relève quoiqu'il arrive de la recreation. Les facteurs de clavecins d'aujourd'hui, par exemple, qui vont étudier de près les instruments ou les traités de facture que l'on peut avoir, sont malgré tout des artistes qui mettent en œuvre une réalisation personnelle et créent un instrument d'aujourd'hui, même si l'approche est historique.

PUBLIC : Vous êtes associée à la musique baroque. Et nous avons vu ici trois *Médée* (Charpentier, Cherubini, Dusapin) une baroque, une de la fin du XVIII^e siècle, et une contemporaine. Auriez-vous pu envisager de diriger les trois, et de vous orienter aussi vers la musique contemporaine. Quel est votre rapport à cette création-là ?

En l'occurrence, ma formation c'est le clavecin. Et donc mon univers commence là où commence le clavecin et s'arrête là où s'arrête le clavecin, ce qui limite un peu le répertoire. Certes, il existe de la musique contemporaine pour le clavecin, qui peut être fort belle et très intéressante. Souvent les musiciens qui se spécialisent dans les recherches sur instruments historiques sont des improvisateurs. Ils ont un lien particulier avec la musique contemporaine ; ce sont donc des mondes qui peuvent complètement se rencontrer. Avec le Concert d'Astrée, j'ai prévu de créer des passerelles avec la musique contemporaine, autour des ballets de Rameau notamment, dans lesquels les intermèdes vont être improvisés et joués par des musiciens croisés de l'ensemble Ictus et du nôtre. Mais en ce qui me concerne, mon répertoire est tellement vaste qu'il me faudrait déjà au moins deux ou trois vies pour l'explorer...

PUBLIC : Vous venez de parler de vos projets : vous est-il arrivé d'être appelée en tant que chef d'orchestre à choisir vous-même le spectacle que vous souhaitiez diriger ?

Oui, cela peut arriver. Et c'est fantastique d'avoir la chance que l'on vous demande ce que vous imaginez, ce que vous aimeriez faire. Aujourd'hui j'ai cette chance-là de pouvoir proposer des projets dans leur globalité, de les penser dans leur globalité, ce qui donne une liberté créatrice extraordinaire. Mais parfois, des directeurs ou des directrices très enthousiastes peuvent me contacter avec des suggestions que je n'aurais pas imaginé me convenir, et cela peut être formidable aussi...

NOTES

1. Catherine CLÉMENT, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Grasset, 1979.