



HAL
open science

Entretien avec Anne Le Bozec et Alain Meunier

Anne Piéjus, Alexandra Laederich

► **To cite this version:**

Anne Piéjus, Alexandra Laederich. Entretien avec Anne Le Bozec et Alain Meunier. Créer, jouer, transmettre la musique de la Troisième République à nos jours, pp.289-299, 2019, 9782956832101. halshs-02169136

HAL Id: halshs-02169136

<https://shs.hal.science/halshs-02169136>

Submitted on 30 Aug 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Entretien avec Anne Le Bozec et Alain Meunier

Par Anne Piéjus et Alexandra Laederich

Anne Piéjus à Anne LeBozec : Vous êtes entrée au Conservatoire national supérieur de musique très jeune, en classe de piano puis d'accompagnement vocal. Est-ce que vous avez une admiration pour certains de vos prédécesseurs en particulier, dans le domaine du piano comme de l'accompagnement ?

Anne Le Bozec : Plus encore que de l'admiration, ce serait un profond respect au ressenti de gestes vrais, de proportions, de correspondances à un nombre universel. Certains interprètes m'ont marquée, déjà toute petite: un enregistrement de concertos de Mozart par Clara Haskil... une correspondance de tous les paramètres, qui convergent, le tout sans aucun chichi, sans rien qui dépasse, tout à l'intérieur. J'ai eu la chance de naître dans une famille où la musique avait beaucoup d'importance, mes deux parents étaient très mélomanes. J'ai donc entendu très jeune Radu Lupu et Clara Haskil au disque. Cela m'a marquée à vie. J'ai découvert un peu plus tard Wilhelm Kempff. Le trait d'union de ces artistes, c'est leur sobriété et leur profondeur immense. Après, j'ai pu accéder au goût pianistique russe, avec Sviatoslav Richter, Emil Gilels, Vladimir Sofronitsky. Comme j'étais pianiste et que mes parents y veillaient, j'ai baigné dans l'écoute du piano. J'ai été sensible bien plus tard à l'orchestre. Mais quand j'étais enfant, je n'exprimais pas de préférence. Écouter l'orchestre d'harmonie du conservatoire me mettait dans des états de ravissement intense, et je ne faisais pas de différence avec l'Orchestre philharmonique de Berlin retransmis le soir ! J'étais dans une sorte d'accueil total, et je crois que c'était bien. Quand on est musicien professionnel, il faut savoir ne pas être vététilleux, être capable d'accueillir. J'essaie de ne pas perdre cette dimension que j'avais enfant et qui m'a peut-être été un petit peu dérobée, puisque, s'agissant du piano, il fallait forcément avoir un jugement, des critères. Au fond, ce dont je me souviens, ce sont ces sensations : que quelqu'un m'ouvrait une porte, me montrait une lumière particulière.

A.P. : Vous évoquez la lumière, vous parliez à l'instant du nombre parfait : c'est ce qui sonne juste, en accord avec l'œuvre ? avec ses auditeurs ?

A.L.B.: Oui, certaines musiques le véhiculent particulièrement. Bach, bien entendu, qui manifeste par excellence une science cosmique des correspondances, une architecture surhumaine – non pas qu'il l'ait voulu plus que d'autres: cela existait ainsi en lui, je crois. C'est même ce qui surnage chez pas mal de compositeurs qui sont «restés». Mozart livre, lui, quelque chose de très lumineux, mais aussi d'une merveilleuse humanité, tourmenté et pourtant en paix... Et puis on évolue face à cela. Quand j'étais très jeune, j'ai été amenée comme tous les petits pianistes à jouer des études de Chopin, moins parce que ce sont des chefsd'œuvre que parce que ce sont... des études! Malheureusement, on n'apprend pas forcément à goûter un compositeur ou une œuvre par le biais de la seule difficulté virtuose. Ce n'est que récemment que j'ai été capable de dépasser ces filtres, longtemps subis, et dont j'avais probablement entretenu une part moi-même, avant de ressentir chez Chopin cette même universalité, cette source qui vient d'ailleurs et qui coule vers nous. C'est fort, très fort.

A.P. : Votre trajectoire professionnelle vous a conduite du piano solo à la musique de chambre et à l'accompagnement de chanteurs. À quel moment avez-vous commencé l'accompagnement de chanteurs ?

A.L.B. : J'ai découvert le répertoire de mélodies par *La Bonne Chanson* à treize ans; Dominique Millet, exceptionnelle professeur de formation musicale au conservatoire de Tours, nous l'avait mis dans les pattes. On braillait ça joyeusement, elle nous accompagnait au piano. C'est comme ça que je suis tombée dans Verlaine ; c'était des ravissements. Je m'en suis emparée, et j'ai commencé à jouer ces mélodies au piano. Après ça, j'ai acheté les mélodies de Debussy – qui était déjà mon mentor depuis assez longtemps – pour les déchiffrer, puis Ravel... En tant que pianiste, j'avais cette chance d'avoir accès à tellement de choses! Paradoxalement, je suis donc entrée dans l'univers de la mélodie sans les chanteurs, dans un premier temps.

A.P. : Les pratiques de musique de chambre sont complémentaires du piano solo ou lui succèdent dans votre rapport à votre instrument? Comment l'une nourrit l'autre ?

A.L.B. : Ce que j'essaie maintenant, c'est de faire le lien, sans plus aucun conflit, qu'il vienne de moi ou d'autrui. La tâche est encore longue. J'ai éprouvé le besoin, après avoir fait des études de solo – où la musique de chambre instrumentale tenait une grande place, néanmoins – et intégré la classe d'accompagnement vocal tenue par Anne Grappotte, de partir en Allemagne me consacrer au *lied*, j'avais besoin de ne faire que ça, j'ai joué un tout petit peu de piano solo et de musique de chambre, un peu de mélodie française, mais principalement du *lied*. J'ai eu besoin de cette exclusion du reste pour retourner à quelque chose qui tend à... comment dire? C'est juste la forme que ça prend, mais c'est la même chose ! à ceci près que pour moi, c'est une plus grande évidence d'être dans le dialogue avec l'autre. Si je dois jouer seule, je répugne à prendre toute la place, et je m'ennuie, en quelque sorte. Finalement, quoi qu'on joue, il s'agit de se placer là où on n'est pas tout seul ; là où on est en dialogue avec quelqu'un, avec une écoute, une présence, avec cette partition. On est peut-être aussi moins dans le «faire», qui est si important quand on est adolescent, jeune adulte, quand on s'affirme ; mais davantage dans l'écoute de quelque chose de mystérieux, qui passe par soi. C'est ce que je pressens possible maintenant, ce qui me réjouit : c'est vers quoi j'ai envie d'aller.

A.P. : Vous avez enseigné la musique vocale en Allemagne, justement ?

A.L.B. : Oui, de 2006 à 2011, j'ai tenu la première classe de mélodie française d'Allemagne, à la Hochschule de Karlsruhe, où j'avais fait mes études. Auparavant j'avais eu la responsabilité d'un *Tutorat* de répertoire français dans la classe de mon professeur, Hartmut Höll. J'ai donc donné mes premiers cours de mélodie française en allemand, dans une classe très internationale, puisqu'il y avait treize nationalités différentes. Autant d'accents, de perceptions du monde différentes. C'était formidable, je me suis vraiment fait la main. Je me suis rendu compte que les poésies vivaient en moi, simplement parce qu'elles étaient de ma langue maternelle, parce que je les portais, instinctivement. Je me suis formée sur le tas. Ce qui ne m'a pas empêchée de beaucoup me documenter sur le sujet !

A.P.: Est-ce que vous abordez le *lied* et la mélodie d'une manière différente? Comment avez-vous abordé les questions de prosodie, de couleur, de langue, d'accent, dans cette classe si multilingue ?

A.L.B.: Il faut différencier prononciation parlée et chantée. Certains chanteurs qui ont un fort accent parlé chantent sans accent. Et puis ce qui importe, c'est le lien sensitif entre les voyelles, la charge que l'on met dans les consonnes, qui permet d'équilibrer le mot, qui devient expressive, la fluidité et l'équilibre de la phrase. La langue devient alors discours. Un mot bien prononcé trouve sa place dans l'idée de la phrase, dans un flux expressif, un ressenti en amont même de la respiration qui précède la phrase !

A.P.: Certains pianistes accompagnateurs se concentrent d'abord sur le texte, certains même sans regarder la musique, d'autres ne l'abordent qu'à travers sa mise en musique. Comment procédez-vous, en pratique ?

A.L.B. : Toujours par le texte ; simplement pour respecter la chronologie de la composition, pour comprendre le processus. La mélodie, c'est le stade ultime de la diction, c'est une proposition. Un comédien fera sa proposition de déclamer Molière ou Racine: Fauré fait sa proposition pour Verlaine. Verlaine devient alors oral, on l'entend chanter, mais dire, aussi. Pour certains compositeurs comme Wolf, on sait beaucoup de choses sur la manière dont ils composaient ; les heures qu'il passait avec les poèmes qu'il avait choisis, leur déclamation rythmée. Et donc... même si on est un peu timide, pourquoi ne pas faire un peu la même chose ? Une très grande conviction que j'ai, c'est qu'au piano, on dit le texte, quoi qu'on joue. On le dit autant que le chanteur, pas plus, mais à un autre endroit. Pour faire jeu égal avec le chanteur, il faut que le texte soit le lien. La musique en découle. La partie de piano peut être celle d'une simple mélodie accompagnée, ou *a contrario* être si fournie qu'elle pourrait exister pour elle seule, où le chant deviendrait presque anecdotique, ou, en tout cas, où la ligne mélodique n'est pas thématique. Quoi qu'il en soit, le piano et le chant ne font qu'un, sont indissociables. Pour l'avoir ressenti dans une langue étrangère de manière fulgurante – ma rencontre avec l'allemand par le *lied* a été comme un émoi d'amour – je pense qu'il est possible pour un pianiste d'être *dans* le texte, que le texte vive en lui, vraiment. Que cela palpite exactement au même moment. Le but du jeu, c'est que ça se produise dans toutes les langues. Dans les langues qu'on ne parle pas, c'est difficile, mais au-delà de l'entendement, on peut tout de même être en lien avec quelque chose de vivant. Ça m'est arrivé avec le polonais dans les mélodies de Szymanowski. On m'a beaucoup scandé le texte, pour que je comprenne sa prosodie et, de là, les intentions musicales qui en découlaient, quand le texte était en harmonie ou en conflit avec la musique, etc. ; et la musique devenait extrêmement claire dans son *rubato*. Tout allait toujours invariablement dans le sens du chant. Cela m'a permis, sans avoir aucunement étudié le polonais, d'être à l'aise dans ce répertoire. C'est un exemple. Pour n'importe quelle langue, il me semble que c'est le travail à effectuer. Ça m'est arrivé aussi en catalan, une langue très difficile et rare, mais qui est partie de notre culture.

A.P. : Et la qualité du poème ? Plusieurs compositeurs de mélodie, et parmi les plus grands, ont mis en musique des textes relativement médiocres – on le dit beaucoup de Duparc, mais c'est vrai aussi pour Fauré, sans parler des cantates de Bach. Êtes-vous sensible à la qualité de la poésie en soi ? ou l'envisagez-vous à travers cette osmose irréductible qu'est la mélodie une fois composée ?

A.L.B.: Il peut aussi y avoir conflit entre deux chefs-d'œuvre, de très belles musiques sur de très beaux poèmes, et qui ne vont pas ensemble (il y en a quelquesunes) ou des musiques modestes au regard du texte auquel elles se sont acoquinées. Là, c'est difficile... il faut sortir toutes ses armes! Il m'est arrivé de repousser une mélodie parce qu'il y avait au niveau du poème quelque chose d'impossible (pour moi !) à défendre, des assonances terribles, ou des rimes pas possibles, ou un vocabulaire complètement obsolète... mais c'est rare. Techniquement parlant, si la poésie est plate, on peut en faire un peu le sacrifice et exalter ce que la musique en a fait, et inversement: si la poésie est bien plus forte que la musique, fonçons! ça emmène tout avec soi. Certaines musiques nous permettent aussi de comprendre les poésies, dans leur charme. Elles peuvent être modestes, mais être le reflet ou l'écho d'une période donnée, dont le vocabulaire désuet peut avoir une délicatesse infinie. Deux de mes étudiants travaillaient une mélodie romantique française très touchante, dans laquelle un homme ébloui par sa première rencontre avec la femme qu'il aime lui jure un amour éternel. Le chanteur n'y était pas convaincant, il n'y croyait absolument pas, pas plus que sa pianiste, d'origine chinoise. Je leur ai suggéré de penser aux lettres et au vocabulaire de leurs arrière-grands-parents, à la manière dont ils pouvaient exprimer leurs sentiments à une époque où les fiançailles voulaient dire quelque chose ! Et apparemment le déclic s'est produit.

A.P.: Cette appropriation est une manière de se laisser toucher par quelque chose de décalé ou de révolu ?

A.L.B.: Oui, complètement, c'est pour accepter le décalage. Nos codes ont changé. Mais c'est très important : car interpréter, finalement, c'est une manière de se réapproprier l'histoire, une culture qu'on a vite fait de balayer. Replacer dans le contexte socio-historique est fondamental. Peut-être dans notre pays est-ce un des seuls moyens de comprendre Schubert: la poésie qu'il a mise en musique est très loin de nous. Son aura le sépare aussi de nous, on s'y aventure peu. Rares sont les chanteurs qui trouvent un véritable lien personnel avec les poèmes que Schubert a mis en musique. Soit ils les trouvent joliment faibles (même si Müller vaut bien mieux que ce qu'on en dit), pas magistraux, disons, soit c'est écrasant de grandeur et de philosophie... J'aime voir ces *Vertonungen* (poésies mises en musique, l'allemand possède un mot pour cela!) comme une porte vers un monde qui a été le nôtre, dont on est issu, qui fait partie de nous. Ces textes sont des témoins par lesquels on retourne vers cette existence. Je suis contente que les étudiants emboîtent le pas... il faut dire que j'ai envie d'être convaincante !

A.P.: Vous avez repris, au Conservatoire, la classe d'Anne Grappotte : une classe au sens fort du terme, caractérisée par une pérennité et une filiation forte. Créée par Nadia Boulanger, reprise d'abord par Henriette Puig-Roget, ensuite par Anne Grappotte. Revendiquez-vous cette filiation ?

A.L.B.: Oui, absolument. Cela fait treize ans que je suis à la tête de la classe d'accompagnement vocal du Conservatoire, où j'ai succédé à Anne Grappotte. En fait la classe créée par Nadia Boulanger a été divisée ou plutôt développée en trois par Henriette Puig-Roget: la classe d'accompagnement vocal, qui se dédie à la mélodie, au *lied* et à l'oratorio ; celle de direction de chant, qui s'occupe exclusivement d'opéra ; et celle d'accompagnement instrumental. Le conservatoire est un des rares endroits au monde où l'on a une science aussi vaste de cette pratique, avec une licence d'accompagnement plus générale, une licence d'accompagnement chorégraphique, et

des masters spécialisés. Ce sont des classes que l'on choisit vraiment, et qui sont très prenantes. Et en observant ce qui s'y fait, on change aussi un petit peu le métier.

Alexandra Laederich à Alain Meunier : Et vous, Alain comment abordez-vous le duo avec piano, depuis votre violoncelle ?

Alain Meunier : On peut aborder cela de la façon la plus triviale. Dans un certain nombre de situations on a droit à un instrumentiste qui a *une* interprétation, la «sienne» qui fait loi, il arrive avec son tempo, ses respirations. C'est le niveau zéro de l'idée de duo, de partage. Il y a cependant des musiciens magnifiques, par exemple des pianistes qui ont un talent de docilité créatrice incroyable. Bruno Canino a joué avec la terre entière, il a fait ce que chacun voulait qu'il fît et en même temps il est toujours resté lui-même. Sa plasticité lui permettait de grandir un peu plus à chaque fois.

Le travail qu'on a pu faire, Anne et moi, est d'une autre nature. Il peut être, sinon éprouvant, sinon cruel, du moins... il vous remet forcément en cause. Chacun arrive avec des idées. Même si on a la meilleure volonté du monde pour accepter d'être bousculé, le problème est plutôt de savoir écouter l'autre, alors cela remet en cause plein de choses mais pas forcément ce qu'on pouvait accepter de modifier, de malaxer. C'est là que le travail devient vraiment passionnant.

Je crois que nous n'avons jamais eu l'idée de conflit dans notre travail en duo. J'avais plus «d'habitudes» qu'Anne, bien sûr... Et alors on est non seulement bousculé par la partition elle-même mais aussi par l'idée que l'autre s'en fait. Cela peut amener à des situations inconfortables un temps, pour soi-même, et puis si on est dans l'écoute, cet inconfort se transforme en la richesse de quelque chose de nouveau qui naît. La beauté de ce travail, c'est qu'en partant chacun d'une idée, l'écoute et le respect mutuel nous font découvrir que ce qui se joue est encore au-delà de ce qu'on pouvait imaginer. Nous voici alors dans le fameux «jamais deux sans trois». De cette connivence naissent des surprises, des éblouissements, des merveilles, parfois des déceptions (mais ça fait partie de l'existence!). L'idée de restituer une architecture, trop souvent mise à mal parce que sans raison une partie l'emporte sur l'autre – et c'est en général la partie la plus pauvre, la partie monodique; cette idée est au cœur de notre travail. Le public ne cesse de parler d'accompagnement, d'accompagnateur ; pourtant la partie de piano tient l'essence même de l'œuvre : l'armature, l'architecture, elle veille à tout. Il y a une pédagogie à entreprendre pour considérer qu'une sonate n'est pas une chanson accompagnée... Bref, chacun tente au mieux d'écouter l'autre. Anne écoute plus spontanément et mieux que je ne le fais. On se laisse facilement emporter par l'«instrumentisme». Il faut veiller à cela, ce vieux péché lié aux instruments monodiques... Parfois un élan de «soliste», pour séduisant qu'il soit, signe un coupable assoupissement au regard des exigences d'une partition.

A.L.B. : Le duo avec piano, c'est l'hétérogénéité par excellence. Si on ne passe pas par un vrai travail d'écoute, si on ne dépasse pas ses marottes, les idiomes instrumentaux, on ne dialogue pas. Il faut trouver le juste milieu pour que le discours puisse naître. On passe par des moments d'écoute lente, ça aide beaucoup. J'aime beaucoup travailler aussi avec la main gauche seule, avec le canevas harmonique, pour que les mélismes éventuels ne brouillent pas toute la perception. Le piano est souvent envahissant, il faut pouvoir recréer des pans sonores en écoutant l'autre et non pas en le submergeant.

A.M.: Paradoxalement Chopin m'est tout de suite apparu comme un musicien qui savait faire de la musique – et quelle musique – avec deux notes, et pour cela je l'ai toujours aimé. J'ai d'autres passions bien sûr. Mais quand nous avons travaillé la sonate pour piano et violoncelle (et non pour violoncelle et piano) de Chopin, Anne a beaucoup joué la main gauche, pour qu'on ne soit pas parasité par le déluge de la main droite, pour rester dans cette cohérence rythmique, harmonique et mélodique que seule donnait la main gauche. Sinon nous aurions eu des confrontations de *rubato* qui auraient été mortelles ! C'est là que le vrai travail de duo est intéressant : certaines partitions demandent à ce qu'on aille les chercher, et c'est compliqué, quelquefois. Il ne faut pas se contenter de les jouer avec enthousiasme, avec talent. Il faut, en soi-même, concevoir une réécriture de l'interprétation. Sinon, on entend trop de choses, et on n'entend plus rien, c'est le fouillis. Il n'est nul besoin de tout entendre, mais c'est comme une architecture : on ne voit pas tout, mais tout doit être là, à sa place.

Nous avons fait aussi ce travail avec les sonates de Beethoven, ce qui paraît plus naturel, mais aussi avec celle de Zemlinsky – une très belle sonate. Ou avec celle de Schulhoff, très compliquée. Les mouvements sont d'une extraordinaire disparité, on les croirait écrits par des compositeurs différents. Et les trois pièces d'Hindemith, qui sont chargées, lourdes. Ça me fait penser – c'est un petit aparté – à Marguerite Stromeyer, une Versaillaise, qui disait «Hum! Hindemith, je vous demande un peu... Et avec ça, une fugue pour finir?! Quel culot!» Ce même Hindemith qui, apprenant la mort de Debussy, lui a rendu un splendide hommage, tout militaire qu'il était alors.

A.L. : Et la sonate de Debussy ?

A.M. : Que vous puissiez m'en parler reste encore presque mystérieux pour moi. J'ai joué cette sonate en dépit de moi-même et de ce qu'elle était. J'avais quinze ans, j'étais dans la classe de musique de chambre de Jacques Février ; j'ai joué avec un grand garçon qui s'appelait Jean-Claude Éloy, élève de Lucette Descaves et déjà fortement porté à la composition. Il avait eu son premier prix l'année d'avant avec un morceau qui faisait son désespoir : la *Bourrée fantasque* de Chabrier ! désespoir aussi de son professeur parce qu'il ne commença à travailler ladite Bourrée que peu de temps avant le concours... J'ai joué cette sonate avec lui pour passer le prix de musique de chambre. Tout le monde est resté ébahi, mais je ne savais absolument pas ce que je faisais. Tout me paraissait étrange, mais aussi me fascinait et me passionnait. Je me souviens de Geneviève Joy qui était dans le jury et qui, encore peu avant de disparaître, me reparla de ce moment vécu cinquante ans plus tôt !

Plusieurs fois j'ai eu envie de prendre mes distances avec cette sonate; j'avais le sentiment que je ne savais plus comment la jouer. C'est sans doute une des pièces dans laquelle j'ai été le plus bousculé par ce que proposait Anne. Je l'avais travaillée avec un esprit de rigueur absolu, parce que notre maître Maréchal (qui d'ailleurs n'était pas si rigoureux que ça quand il la jouait, mais cela je n'avais pas appris à le percevoir) nous faisait la guerre pour être rigoureux. Il avait travaillé avec Debussy, ayant reçu la sonate des mains de Caplet retour de permission (ils étaient au front). Par deux fois ils sont allés la jouer chez le Maître lui-même. J'en étais resté avec ce moule de rigueur, tout bonnement corseté. La dédicace de Debussy sur la partition de Maurice Maréchal indique qu'il en était le dédicataire moral, alors qu'il y avait un autre dédicataire officiel. La veuve de Maurice Maréchal a offert la partition, à Rostropovitch dans les années 60...

elle est aujourd'hui au musée Rostropovitch à Moscou. En fait cette sonate fut un grand signe pour moi : comme la reconnaissance de quelque chose qui me dépassait complètement... et qui au fond me dépasse toujours. Je n'ai jamais su en quoi je jouais ça de façon un peu particulière et ce qu'il en était exactement.

A.P.: Alain, vous acceptez d'être «bousculé» et même chamboulé par l'autre, et vous cherchez la connivence... Ça marche toujours ?

A.M.: Pas certain que je veuille être bousculé, brusqué... Il est sûr qu'après un certain nombre d'années passées à jouer on acquiert un peu d'expérience! Pourtant je ne suis pas un homme d'habitude. J'ai passé ma vie à changer... de coups d'archet, de partenaires. J'ai joué avec des étrangers, beaucoup plus qu'avec des Français : des Allemands, des Russes, des Américains, des Italiens et aussi tout ce monde ensemble! Ça vous force à écouter. C'est Joe Silverstein, un fabuleux violoniste d'un autre temps, à qui on demandait pourquoi il venait nous retrouver à Lyon aux *Musicades*, et qui disait : « Parce que j'ai trouvé là une bande de garçons et de filles qui laissent leur ego à la maison. » Ooh... j'avais trouvé ça bien ! Effectivement, j'ai été dressé assez tôt à tenter de laisser l'ego à la maison. Ça n'empêche pas d'être bousculé par une proposition. Parce qu'en fait, majoritairement, quand on est là avec son piano, son violon, son violoncelle et sa flûte, son trombone, son tuba... on joue nos vies, enfin au moins symboliquement... Et dans ces rapports terribles, dans les quatuors ou les trios, quand on est remis en cause, c'est une vraie blessure. Il faut se dresser à accepter qu'on puisse ne pas plaire à tout le monde. C'est ça qui est en cause, en fait. La proposition de l'autre, serait-elle aimable, serait-elle affectueuse, vous bouleverse. L'apprentissage de la gestion de ces états est très intéressant, très passionnant. Si on arrive à dépasser la blessure, alors on peut faire des progrès, et surtout entendre l'autre... et donc, soi-même bouger. Ça devient vraiment bien !

A.P. : Une mise à nu ? On ne triche pas, avec sa voix, son instrument...

A.M.: Oui, c'est une vraie mise à nu. C'est totalement impudique. Il y a des attitudes, des rictus, qui sont impudiques (ça, c'est anecdotique) mais en fait, oui, on est à poil. Il n'y a qu'une proportion minimale d'auditeurs qui savent ce qui se passe.

Il m'est arrivé de dire à des étudiants « Tu seras le seul dans la salle à savoir que tu fais ça, mais au moins, toi tu le sais, tu sais que tu le fais. » C'est important. Certains musiciens disent « Pour moi, le public est une cible ». D'autres ne le formulent pas mais le pratiquent. Pour moi, le public n'est pas une cible, mais un acteur, qui nous concerne tous. Ce qui pourrait être intéressant, c'est de dire non pas « Écoutez-moi », mais « Écoutons ». On le sait bien: il y a des publics qui nous portent, qui comprennent que ce que l'on dit nous dépasse tous.

A.L.B.: Sans le public, pas de concert, et sans le public, pas de dépassement de soi-même, ce dépassement qu'on n'atteint en répétition que par hasard – une sorte de grâce. Ce dévoilement en scène avec le public est tout à fait mystérieux dans ce qu'il permet d'atteindre.

A.M.: Vous savez, dans les plans de vol le point de non-retour se situe juste au-delà de la moitié du trajet à effectuer. Au concert, le point de non-retour vous le passez dès le premier accord. C'est une drôle d'aventure. Dès qu'on émet un son, il faut aller au bout. On n'est pas toujours conscient de la même façon, selon les soirs. Ni Anne ni moi, nous

ne sommes du genre à prendre une vitesse de croisière. Mais parfois il faut mettre la musique au bain-marie. Pour moi, c'est une vertu : il faut « réserver » – ce n'est pas la peine de faire bouillir – et on attend la prochaine émulsion. Si, si ! le bain-marie, c'est un des grands moments de la gastronomie !

A.P. : Le concert a quelque chose d'une communion, alors ? La musique passe par vous ?

A.M.: Oui. L'idée de communion, peut-être? l'idée de partage, indéniablement. On n'atteint une vérité qu'ainsi. Le public nous porte. Autrement, ce serait un acte presque trivial. Ça devient bien non quand on joue mais quand on est joué. Par moments, nous avons le sentiment que nous sommes portés, joués, traversés par quelque chose, et que sans cette musique nous ne serions pas les mêmes. Nous serions plus pauvres. Je le dis parfois aux étudiants : je crois que parfois, il est bien de ne pas trop penser. Ce n'est pas nous qui donnons à Debussy ou à Schubert, c'est leur musique qui nous donne, qui nous rend meilleur musicien, qui nous révèle (pas toujours...) et rend plus proche, plus prompt à les jouer. C'est compliqué, parce que les jeunes gens ont plein d'idées; mais quelquefois c'est bien de partir sans idée, et de se laisser porter par le travail. De ce point de vue le disque peut être un vrai problème. On voit de vraies copies de l'interprétation d'un autre. Dans le concerto de Dvořák, Rostropovitch, à un certain moment, ne fait pas *l'a tempo* voulu par l'auteur. Du coup, tout le monde joue moitié moins vite que ce qui est écrit. Lui, c'était magnifique, il jouait de façon absolument divine, mais il est bien, parfois, de se laisser travailler par la contrainte. On en sort libéré, grandi.

A.L.B.: Certains aboutissements naissent d'un empêchement. Dans le domaine du *lied*, une expérience incroyable à vivre est de jouer la même mélodie ou le même *lied* avec trois chanteurs de voix complètement différentes (une voix relativement centrale, une voix extrêmement légère, une troisième extrêmement lourde – terme consacré qui n'a rien de péjoratif !). Il y aura des contraintes terribles, indépendantes de la qualité d'interprète de chacun. Une voix légère aura une telle agilité, une telle vélocité d'élocution que tout le discours en sera transformé. Mais de manière nécessaire. C'est l'identité qui décide. *A contrario*, avec une voix dite lourde, qui met du temps à se développer, le souffle porte un autre flux, avec plus d'inertie de mouvement, mais une très grande puissance... et c'est pourtant le même matériau de texte et de musique. Certaines œuvres supportent cette diversité. La contrainte, culturelle mais principalement vocale, crée un autre champ de liberté. Elle crée une autre ouverture au monde. J'aimerais organiser ça pour mes étudiants ! J'apprécie de faire de la musique avec des voix très denses. Quand il faut avoir beaucoup de flux et d'épaisseur, je suis obligée de me transformer car je suis d'un naturel plus fin et rapide. Ça réclame de moi que je grandisse à une autre nature. Ces chanteurs me permettent des expériences musicales et artistiques dont je serais privée si je jouais seule. Je me mets en résonance, en sympathie, ça se met à résonner en moi et je trouve les ressources. Et c'est fantastique. Le piano n'existe plus en tant que tel : sur un piano, dès que la note est émise, elle diminue. Mais avec des chants longs et larges, la note doit continuer, et il faut que je trouve comment la faire exister. Le duo propose cette variété d'expériences justement via ces différences fondamentales entre les instruments, et notamment pour le violoncelle, les instruments à archet : certains sons extrêmement ténus qui nous obligent à aller soustraire au piano des choses très riches mais qui restent dans cette

intimité... c'est absolument nécessaire, et tout à fait possible. Mais je rejoins Alain : il faut se dépouiller, alors, et ça peut être très douloureux.

A.M.: On convoque volontiers certains quatuors dans les comités d'entreprise, pour illustrer le « vivre ensemble ». Certains sont excellents pour cet exercice car ils ont du cœur. Ainsi on perçoit mieux que tout le monde doit pouvoir être reconnu pour ce qu'il est, c'est-à-dire indispensable, sans être le premier tout le temps. Si l'on s'en tient à la musique il existe des hiérarchies, bien sûr, et ce sont celles de la partition. Si quelqu'un demande: «Qui commande?» On lui répond «Mais c'est la partition!- Comment, ce n'est pas le premier violon?» et non, pas nécessairement... La musique vous apprend que le pouvoir se partage, s'offre: écoutons comment un thème circule avec fluidité d'un instrument à l'autre, il ne se refile pas, il ne se pique pas ; oui, il s'offre.

C'est très passionnant, la musique de chambre, c'est une entrée en citoyenneté. Pas si simple...