

Rencontre avec Peter Eötvös

(par Olivier Vrins - octobre 2019)

Le Château de Barbe-Bleue occupe-t-il une place particulière dans votre vécu de chef d'orchestre et de compositeur ?

Barbe-Bleue a jalonné ma vie. J'avais douze ans lorsque m'a mère m'emmena assister à Budapest à l'opéra et aux deux ballets de Bartók. Je n'oublierai jamais cette soirée. Ces trois œuvres – que j'appelle "les trois Bartók" – me firent une très forte impression. Elles représentent encore toujours pour moi le *sumum* des œuvres scéniques. J'ai dirigé *Barbe-Bleue* pour la première fois alors que j'étais premier chef invité à l'Orchestre Symphonique de la BBC à Londres; l'opéra de Bartók y avait été programmé pour les "Proms". Depuis lors, je l'ai porté à la scène et au concert à de nombreuses reprises.

Du vivant de Bartók, Barbe-Bleue fut jugé impropre à la scène. Bartók expliqua les raisons de cette déconvenue par le fait que l'intrigue n'est rien d'autre qu'un conflit psychologique entre deux personnages et qu' "il ne se passait rien d'autre sur scène". Aujourd'hui pourtant, les maisons d'opéra du monde entier le montent régulièrement. Comment expliquer cette évolution, et comment vous situez-vous personnellement par rapport à cette problématique ?

Le problème principal de l'opéra de Bartók est qu'il ne dure qu'une soixantaine de minutes, ce qui est insuffisant pour remplir un programme. Exécuter *Barbe-Bleue* en concert ne pose généralement aucune difficulté: la pause permet de le coupler aisément avec une ou plusieurs autres œuvres. À la scène, en revanche, on ne peut programmer plusieurs œuvres au cours d'une même soirée qu'à condition qu'elles présentent une certaine homogénéité, qu'elles forment un tout; les programmes contrastés, à l'opéra, ça ne marche pas. J'ai longtemps cherché à dénicher un opéra que je pourrais exécuter en complément de *Barbe-Bleue* lors d'une même production. Sans succès. *Erwartung* de Schoenberg marche très bien avec Bartók, mais seul un public "cultivé", qui comprenne l'esthétique dodécaphonique de Schoenberg, peut l'apprécier. En désespoir de cause, je me suis décidé à écrire un opéra "sur mesure", *Senza Sangue*, dont le langage est plus accessible que celui d'*Erwartung*.

Bartók trouvait son unique opéra Barbe-Bleue "incomparablement meilleur" que Le Prince de Bois. À juste titre ?

Bartók était trop sévère avec lui-même. *Le Prince de Bois*, lui aussi, très réussi. Mais la comparaison entre les deux œuvres a des limites: la première est un opéra, la seconde, un ballet. À tout prendre, il me semble plus pertinent de rapprocher *Barbe-Bleue* d'un autre ballet de Bartók: *Le Mandarin Merveilleux*. Il égale sans conteste *Barbe-Bleue*. À mon avis, le *Mandarin* atteint le niveau du *Sacre du Printemps* de Stravinski. Je regrette néanmoins que l'on entende si rarement *Le Prince de Bois*.

La désillusion amoureuse ou l'amour impossible sont des thématiques communes au Château de Barbe-Bleue, au Mandarin Merveilleux et au Prince de Bois... Comment expliquer que Bartók se soit intéressé à un sujet aussi tragique que celui qui trouve à s'exprimer dans Barbe-Bleue quelques mois seulement après son premier mariage ? Aurait-il voulu avertir sa jeune épouse qu'à trop vouloir fouiller dans les arcanes de son conjoint, elle condamnerait leur amour ?

Il serait erroné, selon moi, d'effectuer le moindre rapprochement entre la trame de *Barbe-Bleue* et le mariage de Bartók. Bartók avait une double personnalité. Il suffit d'étudier la correspondance qu'il a échangée avec Stefi Geyer pour s'en convaincre. Elle a été publiée par la Fondation Paul Sacher [*Briefe an Stefi Geyer, 1907-190. Bâle: Privatdruck Paul Sacher Stiftung, 1979, ndlr*]. Si vous ne la connaissez pas, lisez-la, ça en vaut vraiment la peine ! Bartók était très amoureux de Stefi, pour qui il

écrivit son premier concerto pour violon. Le style de cette correspondance est pour le moins surprenant ! Il est très maniéré (nous sommes au début du XX^e siècle), à des années lumières du caractère réservé de Bartók. Alors qu'il composait avec une économie de moyens peu commune, ses lettres à Stefi ont des accents très romantiques, romanesques. Lorsque la femme de son ami Zoltán Kodály, Emma, dit à Bartók que le texte de Balázs n'était pas taillé pour lui, il lui répondit qu'il l'était sans l'ombre d'un doute. De fait, ce texte correspondait parfaitement aux sentiments qui hantaient son for intérieur: il aimait décrire la psychologie des personnages, se livrer à des peintures de caractères. Je ne suis pas certain que, lorsqu'il se pencha sur le texte de Balázs, il eut d'emblée l'intention d'en tirer un opéra. Ce qui est sûr, c'est qu'il a voulu composer quelque chose dans le style populaire. Pour ce faire, il a combiné deux langages musicaux: la mélodie, la prosodie sont d'essence populaire, tandis que la palette orchestrale est celle qui caractérise la musique « savante » occidentale du début du XX^e siècle. À l'Est, les compositeurs de cette époque – ainsi, d'ailleurs, que les peintres, les écrivains, les philosophes,... – avaient tendance à sublimer les éléments populaires en s'ouvrant à l'Ouest; il s'agissait de se tourner vers le peuple dans sa lutte contre les monarchies d'Europe centrale et orientale.

L'un des principaux défis posés aux interprètes par Le Château de Barbe-Bleue concerne la prosodie. Bartók comptait énormément sur les interprètes pour rendre les rythmes complexes de la prosodie magyare, qu'il ne pouvait pas noter avec exactitude car il s'agit de valeurs irrationnelles. La majeure partie de parties chantées se compose de passages parlando; Bartók se plaignait du fait que les chanteurs avaient tendance à interpréter ces passages dans un rythme fixe (tempo giusto), alors qu'il préconisait une sorte de chant parlé (parlando rubato). Quelle est votre expérience en tant que chef – hongrois – dans ce répertoire ?

Barbe-Bleue se caractérise par une extrême précision des tempi. La démarche adoptée par Bartók dans cette partition est, à cet égard, particulièrement intéressante: le compositeur effectue, en effet, une distinction entre le texte parlé, d'une part, et les gestes instrumentaux qui le préparent ou s'y insèrent, d'autre part. La notation des parties instrumentales doit être respectée à la lettre. Elle est du même type que celle que l'on trouve traditionnellement dans la musique d'Europe occidentale: on y décèle ici, en particulier, l'esprit de *Salome* de Richard Strauss. Comme chez Strauss et Wagner, quelques leitmotifs émaillent également la partition. Mais le langage s'apparente davantage à celui des *Rhapsodies hongroises* de Liszt, que je connais bien pour les avoir moi-même jouées au piano. S'agissant des parties confiées aux chanteurs, Bartók a noté les cellules rythmiques avec une précision proprement chirurgicale, qu'on retrouve aussi dans ses notations de chants populaires hongrois et roumains: on y trouve des quintolets, sextolets, septolets... Mais les chanteurs ne doivent pas s'en tenir strictement à la notation, qui n'est destinée qu'à leur servir de "guide". Sur ce plan, la démarche n'est pas fondamentalement différente de celle que suit Leoš Janáček dans ses œuvres en langue tchèque. Les tempi des lignes vocales de *Barbe-Bleue* sont très difficiles à mettre au point. À tel point que je suis aujourd'hui convaincu que, si l'on veut interpréter correctement *Barbe-Bleue*, on n'a pas d'autre choix que de confier les rôles de Judith et de Barbe-Bleue à des chanteurs hongrois. Je me souviens d'une production scénique à Salzbourg où nous devions monter *Barbe-Bleue* et *Cantata Profana* avec le Wiener Philharmoniker. J'eus beaucoup de fil à retordre avec les chanteurs, qui n'étaient pas d'expression hongroise. Dès les premières répétitions, à la pause, le directeur de l'orchestre vint me féliciter d'avoir osé leur imposer le *parlando rubato*. Il m'a alors suggéré de composer un oratorio pour son orchestre. J'ai d'abord cru qu'il plaisantait ! Un oratorio ? Je ne voyais pas le rapport avec le *parlando rubato*... Lorsque je me suis rendu compte qu'il était tout à fait sérieux, j'ai laissé l'idée faire son chemin. Et j'ai fini par composer *Halleluja (Oratorium balbulum)* repose sur un texte de Peter Esterházy.

Dans ses œuvres scéniques, Bartók mettait également les interprètes en garde de ne pas faire ressortir exagérément le caractère folklorique de sa musique. Les chefs d'orchestre ont-ils souvent tendance à commettre cette erreur ?

Non, je le pense pas. Cela a pu être le cas du vivant de Bartók, mais, de nos jours, c'est une faute qu'on ne commet plus.

Dans une lettre adressée en 1925 au chef d'orchestre Ernst Lutzko, Bartók écrit: "ma musique est rigoureusement tonale et (...) n'a rien de commun avec la manière 'objective' et 'impersonnelle' (c'est-à-dire qu'en vérité, elle n'est pas 'moderne')." Comment l'œuvre de Bartók peut-elle alors attirer à ce point un compositeur et chef d'orchestre moderniste tel que vous ?

Ne vous y trompez pas: ma musique est, elle aussi, tonale. Mais la tonalité change constamment. Comme chez Bartók, les accords sont tellement riches qu'ils sont, en fait, polytonaux. Je ne considère pas que ma musique soit d'avant-garde. Bien sûr, en tant que chef, j'ai fréquenté toute ma vie l'avant-garde, et de très près. Je connais toutes les œuvres du courant dit "avant-gardiste". Mais je compose sans me préoccuper aucunement du courant dans lequel peut bien s'inscrire ma musique. Ceci vaut pour *Senza Sangue* autant que pour mes autres partitions.

Quels sont les liens esthétiques, motiviques ou structurels qui unissent Barbe-Bleue et Senza Sangue ?

J'ai veillé à ce que la configuration orchestrale de *Senza Sangue* soit la même que celle de *Barbe-Bleue*. La tension dramatique et les conflits psychologiques qui opposent les personnages masculin et féminin sont également du même ordre dans les deux œuvres, même si le récit suit un cours différent dans les deux opéras – *Barbe-Bleue* s'achève sur une note tragique, alors que *Senza Sangue* connaît un dénouement optimiste. L'opéra de Bartók est intemporel; il ne s'inscrit dans aucune époque particulière. La trame de *Senza Sangue* s'inscrit dans le contexte d'une guerre civile, qui peut, elle aussi, être de notre temps ou d'un autre (mais le drame évolue ensuite pour se concentrer sur une sorte de syndrome de Stockholm...). Sur le plan musical, *Senza Sangue* a été composé pour « coller » avec *Barbe-Bleue*. Je ne voulais pas écrire une œuvre d'avant-garde, et encore moins opter pour un langage qui aille à l'encontre de celui de Bartók. *Senza Sangue* a été composé de manière à ce qu'il puisse s'enchaîner directement avec *Barbe-Bleue* sur scène (j'utilise à cet effet un motif de quatre notes qui s'enchaîne *attaca* avec le *fa* dièse initial de *Barbe-Bleue*). À Hambourg, nous avons exécuté les deux œuvres à la suite l'une de l'autre, sans interruption, en version scénique, et je dois dire que le résultat fut très concluant ! En composant *Senza Sangue*, j'ai toutefois également cherché à éviter de tisser des liens stylistiques trop étroits avec *Barbe-Bleue*. Ce qui explique pourquoi le livret de *Senza Sangue* est en italien. D'ailleurs, je n'ai jamais écrit d'œuvre scénique en langue hongroise; une telle œuvre aurait inmanquablement souffert de la comparaison avec l'opéra de Bartók. Mais je vais vous faire une confidence: il y a quelques jours, l'Opéra de Budapest m'a passé commande d'un opéra en hongrois (ce sera mon douzième opéra). Le livret n'aura cependant rien en commun avec celui de Balázs. La prose de Balázs est très concentrée: ses phrases comprennent rarement plus de trois mots.

Le livret de Senza Sangue est l'œuvre de votre épouse, Mari Mezei. Cette collaboration s'inscrivait-elle dans le cadre d'une thérapie de couple...?

Je me suis dit que, après vingt-cinq ans de vie commune, nous étions suffisamment mûrs pour travailler ensemble sur une œuvre axée sur les épreuves d'un jeune couple. On peut dire que *Senza Sangue* est une sorte de "musique de réminiscence" (*Rires*).

Vous dites composer "comme un tailleur sur mesures, qui travaille tout à fait consciemment en vue d'une personne donnée".

Mon caractère fait, en effet, que toutes mes œuvres, qu'elles soient ou non destinées à la scène, ont toujours une dimension théâtrale. À mes yeux, même un concerto de soliste est le portrait d'un artiste: celui pour à qui je le destine.

Votre rencontre avec Stockhausen a produit sur vous l'effet d'une onde de choc, vous tenez Miles Davis pour l'un des plus grands compositeurs du siècle dernier, vous admirez également Frank Zappa et vous honorez régulièrement John Adams et Steve Reich au disque ou au concert. Peu de figures de la musique du XX^e siècle – dont vous restez l'une des personnalités de premier plan – ont fait preuve d'autant d'ouverture et de curiosité (sinon peut-être Ligeti, Kagel ou Kurtág)...

Vous avez raison, je suis très éclectique et ouvert dans mes goûts musicaux. Mon champ de vision sur le paysage musical est de 360 degrés ! Pour moi, la musique est un mode de communication. Les modes de communication se rangent en deux catégories distinctes: *langues* et *gestes*. À mon sens, le plus important demeure le geste. Je pense qu'on ne pas nier que, comme l'illustre parfaitement le mythe de Babel, les langues isolent les peuples. Elles ne constituent donc pas la meilleure forme de communication qui soit. La musique a l'avantage d'être universelle. Au même titre qu'une langue, il faut l'apprendre, mais quiconque a pris la peine d'apprendre la musique est à même de communiquer avec autrui, quelle que soit sa langue ou sa culture. Dès lors, il nous faut reconnaître que chaque genre musical a la même valeur: la pop, le jazz, l'opéra... Tous se valent. Évidemment, au sein de chaque genre, la qualité est variable. Quand j'avais 17 ou 18 ans, j'ai d'abord composé pour le théâtre et le cinéma. Je devais m'adapter à différentes situations, me conformer aux exigences qui m'étaient imposées en termes de climats et de durées. Il n'y a pas de meilleure école. On peut dire que, dès mes années d'étude, j'ai été un aficionado de toutes les esthétiques musicales possibles et imaginables; je ne les considérais pas comme antagonistes. Aujourd'hui, à l'instar des Chinois et des Grecs, j'attache une grande importance aux intervalles. Ce sont eux qui caractérisent la tension. *Tri Sestri (Les Trois Sœurs)* en est un bon exemple. Cet opéra s'articule autour du chiffre 3. Les romans de Tchekhov mettent pratiquement tous en scène une relation triangulaire problématique. La triade joue donc un rôle prépondérant dans mes *Trois Sœurs*. La quinte symbolise le vide. En son sein, la tierce, majeure ou mineure, donne traditionnellement à l'accord une connotation joyeuse ou triste; j'y ai recours conformément aux conventions musicales. À partir de là, j'aime élargir ou resserrer les intervalles. Les secondes traduisent à merveille la tension. Cette "énergie des intervalles" constitue l'un des fondements de mon esthétique. Ma pièce *Intervalles intérieurs*, par exemple, qui date des années 1970, s'intéresse à la vie intérieure des intervalles. C'est un des thèmes qui me fascine au plus haut point, notamment pour la scène, qui se nourrit de tensions. Ce "figuralisme", s'il en est, est immédiatement compréhensible; et à l'opéra, l'intelligibilité immédiate est indispensable.

Vous affirmez être "compositeur-chef d'orchestre, et non l'inverse". Pouvez-vous expliquer ?

De par ma formation, je suis d'abord compositeur. Je suis devenu chef d'orchestre par hasard, mais cela fonctionne bien, car j'ai une bonne communication avec les musiciens. Au pupitre, je m'évertue à créer les œuvres de mon temps. Sur ce terrain, je suis le meilleur ! (*Rires*) J'ai eu le privilège de fréquenter Messiaen, Stockhausen et Boulez, parmi beaucoup d'autres compositeurs du siècle dernier. J'ai également rencontré Carter, dont j'ai créé un concerto alors qu'il avait 103 ans ! Mon vécu de chef d'orchestre d'avant-garde a nourri mon expérience de compositeur, et vice versa. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, exécuter les œuvres de son époque était tout à fait naturel. De nos jours, ce l'est plus guère. Pour quelle raison ? Peut-être parce que certains considèrent que la musique contemporaine est totalement étrangère à celle des siècles passés. Rien n'est moins vrai. Je sais bien

que Boulez et Stockhausen, notamment, ont prétendu vouloir faire *tabula rasa*. Il faut les comprendre: ils ont vécu les deux guerres mondiales. Au lendemain de la seconde, de nombreux artistes ont estimé que les esthétiques du passé, et en particulier le courant romantique, étaient partiellement responsables de ces conflits planétaires, et se sont écriés: "Plus jamais ça !". En réalité, la musique contemporaine est, inévitablement, indissociablement liée à celle du passé. Elle en constitue la continuation. Il n'en reste pas moins que le langage musical européen est différent de celui d'ailleurs. Notre musique "occidentale" repose sur une tradition écrite, là où, dans d'autres cultures, la tradition orale prédomine.

Comment s'est déroulée votre collaboration avec le Brussels Philharmonic ?

À merveille ! Nous avons entretenu des relations parfaitement détendues. Dès la première répétition, le contact gestique s'est immédiatement établi. Ce n'est pas souvent le cas, car je ne suis pas un chef qui bat la mesure; j'envoie plutôt des "énergies". Tous les ensembles ne comprennent pas immédiatement ce que je leur veux. Mais les musiciens du Brussels Philharmonic sont formidables: ils ont tout de suite compris ce que j'attendais d'eux. Ils ont des antennes !