

GRAND ENTRETIEN

LEONARDO GARCÍA ALARCÓN, LA CLEF DE L'ÉMOTION

ENTRETIEN

Leonardo García Alarcón est claveciniste et chef d'orchestre. Musicien, fondateur de l'ensemble Cappella Mediterranea en 2005 et également de l'ensemble Millenium Orchestra qui accompagne le Chœur de chambre de Namur, Leonardo García Alarcón fait de la musique des 17^e et 18^e siècles le territoire d'expériences émotives profondes, tissées d'une fougueuse créativité autant que d'une fidélité intense aux œuvres et à leur temps. Claveciniste sur « Bach before Bach » (Alpha Classics, 2021), avec la violoniste Chouchane Siranossian et le violoncelliste Balázs Máté, le trio interprète Bach en compagnie de compositeurs l'ayant inspiré et met à l'honneur les diverses couleurs des inspirations du *Cantor*, Bach puisant jusqu'en Italie. Depuis qu'il a dirigé *L'Orfeo* (1607) de Monteverdi, dans une mise en scène de la chorégraphe Sasha Waltz pour le Staatoper de Berlin, en novembre 2018, Leonardo García Alarcón a offert à l'Opéra de Dijon *El Prometeo* (1669) d'Antonio Draghi, une découverte de sa part, en 2018, mais aussi *Il Palazzo incantato* (1642), là encore un opéra inconnu de Luigi Rossi qu'il a redécouvert, puis *La Finta Pazza* (1641) du vénitien Francesco Saccati, en 2019, qui ouvrit l'histoire de la présence de l'opéra en France. Les innombrables inventions musicales et scéniques de ces opéras (statut inédit des femmes cantatrices, machinerie, omniprésence de la danse intimement mêlée au chant et conjugée à la présence de ciras-siens, pulsion érotique qui sous-tend nombre de livrets...) ont provoqué, aujourd'hui comme alors, des émotions profondes. L'opéra du 18^e siècle fut ensuite mis à l'honneur avec la représentation des *Indes Galantes* (1735) de Rameau à l'Opéra Bastille, en 2019, dans un accord éclatant de la musique et des danses urbaines contemporaines chorégraphiées par Bintou Dembélé. Cet hiver 2022, la représentation d'*Alys* (1676) de Lully (Lully et Quinault, comme vous le lirez !), mis en scène et intégralement mis en danse par Angelin Preljocaj, fut une manière de chef-d'œuvre universel, à Genève puis à l'Opéra royal de Versailles. Quelques heures avant qu'il ne dirige la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach à l'Auditorium de Dijon, *Dix-Huitième Siècle* a eu l'honneur de rencontrer le *maestro* qui sait aussi faire dialoguer Monteverdi avec Piazzola.

Dix-Huitième Siècle : Vous êtes claveciniste de formation, comment arrivez-vous au répertoire des 17^e et 18^e siècles, et à la direction d'orchestre ?

Leonardo García Alarcón : Le 18^e, c'est le siècle de Johann Sebastian Bach, et si je suis musicien c'est grâce à lui... sans tenter une impossible synthèse, je dirais que l'explosion de 1600, la naissance de l'opéra, le travail de Monteverdi, les nouveautés techniques du madrigal, des intervalles, du chromatisme, offrent une matière nouvelle pour aller chercher des émotions extrêmes. Des émotions si exacerbées, qu'on peut même violer les lois de la proportion. Par contraste, le 18^e siècle en musique, pour moi, c'est l'apparition de la mécanique comme un facteur d'émotion. Des notes, jouées d'une manière répétitive, provoquent une forme d'hypnose, un accompagnement de la part du public. Alors qu'au 17^e siècle le public agit et observe, cherche la surprise, la dialectique entre les personnages, même au carnaval de Venise, même dans le premier opéra public, vénitien, en 1637, c'est tout autre chose au 18^e siècle. Il s'agit d'inventer une clef, une clef de lecture qui permette un partage des émotions avec le public. De même que dans d'autres arts où on arrive à une maturité des styles, en musique à ce moment-là on pense plus à l'ornement de la matière qu'à la matière elle-même, par une sorte de maniérisme. Si on parle de la période de 1700 à 1760, celle qui est pour nous, en musique, le 18^e siècle, alors on parle de l'apparition de la virtuosité comme concept, de l'apparition d'une mécanique des instrumentistes qui jouent des rythmes et des figures constantes, lesquels provoquent une répétition qui est une nouvelle manière d'être ému.

DHS : Après quoi on entre dans une autre époque ?

LGA : Oui, disons qu'après 1760, on entre dans une forme de néoclassicisme, en musique c'est évident. On tente de se défaire de ce maniérisme dans lequel la fioriture, les ornements, ont caché la forme. Je pense à Gluck, à Haydn aussi. Mozart incarne les différentes étapes du siècle : quand il est encore jeune, il se laisse d'abord guider par le néoclassicisme, mais vers la fin de sa vie, la connaissance qu'il acquiert du style du début du 18^e bouleverse sa musique. Dès 1782, grâce à sa fréquentation du salon du baron

Van Swieten, il se nourrit de Bach, de Haendel, il appréhende finement ce qu'il nomme un art ancien, qu'il s'agit dans ces cercles de connaître et aussi de préserver. Mozart représente ainsi une chose qui m'a toujours passionné, ce sont ces voyages, ces boucles géographiques et temporelles qui dessinent un siècle qui n'est pas linéaire.

DHS : La fin du siècle fait une boucle vers le début du siècle ?

LGA : Oui, le 18^e découvre l'idée de préservation de l'art ancien, mais à la fin du siècle, cet art ancien va être pris dans l'émergence d'une conscience nationale, dans une défense des styles nationaux, des particularités nationales. C'est un mouvement très riche mais qui va de pair avec l'apparition des frontières dans l'art, avec l'idée de défendre ces particularités contre les autres. Quel contraste avec la première moitié du siècle où on pouvait voir Haendel voyager de l'Allemagne à Rome, à Venise et à Naples sans passeport, s'installer en Angleterre et devenir le musicien du Roi ! C'est pour moi d'une très grande tristesse. Heureusement qu'il y a eu Mozart, qui se sentait d'abord italien, qui écrivait en italien, demandait à son père, depuis Paris, de le reconduire en Italie comme le seul endroit où il peut connaître le bonheur. Mozart vit dans une Europe sans frontière qui le ressource, qui est sa source. Ce n'est que lorsqu'il éprouve que les Italiens d'Autriche l'empêchent de vivre de son travail qu'il se tourne lui aussi vers une forme de style national.

*Mais dans la première moitié du siècle, Bach et ses contemporains n'avaient pas d'inquiétude nationale. Depuis l'Allemagne, Bach copiait les musiciens français comme Nicolas de Grigny, il adaptait Vivaldi, il adorait la musique anglaise, il dirigeait Palestrina, c'est-à-dire la musique sacrée de Rome, alors qu'il est lui-même luthérien... Il ne cherche pas non plus à inventer du nouveau, il n'est dans aucune recherche d'originalité. C'est cet esprit humaniste de la première moitié du 18^e que j'aime et que j'admire (*dans un sourire*).*

DHS : Dans les opéras que vous dirigez, on est frappé par la mise en valeur du livret. Souvent on ne considère pas ces textes, même alors on les a dits précieux, mélodramatiques. Or dans Atys par exemple, on entend vraiment le livret, on voit dialoguer et même se mêler inti-

mement le texte, la musique, la danse. Est-ce que c'est là une des clefs pour le partage de l'émotion dont vous parlez ?

LGA : C'est la pulsion du texte qui génère la musique, qui est première, après quoi le texte entre en dialogue avec la musique et donne lieu à une nouvelle entité. C'est le cas de tous les compositeurs au début de l'opéra, mais de Monteverdi surtout. Très loin de penser qu'il inventait un nouvel art, l'opéra, Monteverdi affirmait au contraire retrouver la manière qu'avaient les Grecs de chanter la tragédie, reconstruire un art millénaire. La situation de Quinault est quant à elle extraordinairement difficile. Louis XIV exerce sa toute-puissance, de la guerre à la Cour, mais sur les arts aussi. Et il a désigné Lully comme le seul capable d'inventer l'opéra français, une chose dont l'idée même faisait sourire, surtout sourire un Italien. Or Lully va réussir, grâce au compagnonnage avec son librettiste, Quinault : pour la première fois, Lully partage réellement avec un librettiste une pulsion rythmique. Avant lui, en Italie, les compositeurs se saisissent d'un livret et en disposent, coupent à leur gré. Lully pour sa part propose un rythme, une mélodie et demande à Quinault d'écrire un texte dessus. C'est la première fois dans l'histoire qu'un librettiste, assis aux côtés d'un compositeur, doit compter et mesurer ses syllabes, pour composer un texte. Ça n'est pas toujours le cas, mais ça l'est le plus souvent pour les airs qui précèdent les chœurs. Souvent, Lully écrit les grands chœurs, puis en reprenant le même texte il imagine un rythme, une pulsion, et demande alors à Quinault de réécrire le texte, en tenant ensemble le texte et le rythme, la pulsion qu'il a donnée. Or ce rythme, cette pulsion, c'est un rythme de danse. Lully sait qu'en France, le public a besoin d'un rythme de danse, de pouvoir battre la mesure, que le public s'ennuie si on ne danse pas. En France, par différence avec l'Italie, c'est la danse qui mène. Par conséquent, lorsque Lully se tourne vers Quinault avec son rythme et demande un texte, Quinault doit aussi adapter ses vers à la présence de la danse. C'est inédit. Ici Quinault fait preuve d'une capacité de synthèse immense, étonnante. Je ne l'ai pas ressentie aussi fortement ni dans Racine, ni dans Corneille. Les autres formes poétiques peuvent éventuellement permettre au poète de s'étendre, mais le librettiste quant à lui est limité par la musique et par le compositeur qui lui impose la limite tempo-

relle. Il effectue une synthèse de l'intérieur qui donne lieu presque à des aphorismes. D'ailleurs, beaucoup de gens, mes musiciens et moi, on note des phrases, on se les envoie dans des messages, comme des aphorismes. Il y a des trouvailles fortes, ce livret réussit à produire des émotions inédites avec deux vers, des émotions cachées se révèlent. C'est un dialogue parfait entre un écrivain et un musicien. Le musicien, lui, sait très bien quelles émotions inouïes la musique peut générer, même sans texte, alors il pousse l'écrivain et exige de lui que le texte produise ce même miracle, qu'il soit au même niveau que la musique.

DHS : Mais ce couple Quinault-Lully est assez extraordinaire et rare, la rencontre n'est pas toujours aussi réussie, même alors.

*LGA : Oui, mais c'était un choix de la part de Lully, et c'est un point intéressant. L'Italie était beaucoup plus raffinée, cultivée et érudite que la France, au 17^e siècle, dans le milieu de la Cour. D'un point de vue littéraire, les livrets de Monteverdi, de Cavalli, sont insurpassables, hors de toute comparaison. On comprend le cadeau inouï qu'ils représentent pour Monteverdi ou Cavalli. Alors arriver à l'opéra français du 18^e depuis l'opéra italien du 17^e siècle paraît impossible... On se demande parfois comment il est possible que les choses soient dites d'une façon si élémentaire, superficielle et même parfois vulgaire, par exemple dans cette manière de parler des émotions profondes d'une manière superficielle et comme ornementale, en se contentant de la rime écrite. Il y a des exceptions, *Hippolyte et Aricie* ou *Castor et Pollux*, deux opéras de Rameau avec des livrets de Pellegrin et de Gentil-Bernard. Mais dans beaucoup de passages des *Indes Galantes* par exemple, on se demande comment il est possible d'écrire une musique si sublime sur un tel livret – c'est d'ailleurs ce qu'on disait de Rameau déjà au 18^e, à la fois comme une de ses qualités et un de ses défauts : qu'il était capable d'écrire une musique sublime sur le *Mercury* du jour ! Pour Rameau, et d'une façon typique du 18^e siècle, l'art de la musique est un art indépendant du texte. Le texte ne l'intéresse pas. C'est pour cela que les compositeurs du 18^e ne cherchent même pas de bons livrets, persuadés qu'ils sont qu'ils vont livrer une musique extraordinaire. Lully à l'inverse, dans sa finesse, lorsqu'il se trouve face à un mauvais livret... le brûle. Il ne*

peut pas s'inspirer d'un mauvais livret. C'est une grande différence entre le 17^e et le 18^e siècle. Pour moi, le 18^e en France, c'est la nostalgie d'une grande époque, un crépuscule, jusqu'à la Révolution... la beauté de Rameau, de Couperin, c'est celle d'hommes qui cherchent un monde qui n'existe plus, d'une certaine façon, tandis que tout est là au 17^e. J'adore le 18^e, mais c'est un royaume de génies, de personnalités géniales ou médiocres, tandis qu'au 17^e et au 16^e, c'est la perfection, presque tout est parfait, excusez-moi (*rires*) ! Par un phénomène rare dans l'art, on n'y trouve aucune œuvre qui soit mauvaise, tant les techniques sont extraordinaires.

DHS : Lorsque vous avez dirigé l'opéra El Prometeo de Draghi (1699), en 2018, à Dijon, vous avez fait une chose étonnante : vous avez vous-même composé la musique du troisième acte de l'opéra de Draghi. Draghi était un Italien qui avait composé cet opéra en espagnol pour la cour d'Autriche. Vous avez retrouvé ce livret et la musique des deux premiers actes, mais pas celle du troisième. La découverte était déjà extraordinaire, vous y avez ajouté un acte de votre composition. Comment fallait-il faire pour recréer la musique, s'il s'agissait de recréer l'émotion plus que le style ?

LGA : Je crois qu'on partage des émotions avec tous les humains : la peur de la mort, la force de l'amour, la peur de l'abandon... nous n'avons pas trop changé, je le crois profondément. C'est bien la raison pour laquelle on peut lire un texte du 18^e et être touché comme si c'était hier. Certes quand je compose dans le style de Draghi, je ne peux pas faire abstraction de qui je suis, de mon époque. Je peux utiliser d'une manière statistique les nombres qui constituent l'œuvre de Draghi, c'est-à-dire les intervalles, le chromatisme. J'ai les éléments. Mais je me trouve un peu comme si je voulais faire la cuisine en suivant le traité de cuisine de Leonardo da Vinci : ça ne sera jamais la même chose vraiment, les choses ont changé, bien que j'aie la recette. Alors ce que je peux faire, c'est essayer d'entrer dans l'âme d'abord du librettiste, et dans ce cas particulier, avec Draghi, j'ai reçu ce cadeau extraordinaire qui est que Draghi est à la fois le librettiste et le compositeur. Il me livre un texte qui me guide, qui me fait découvrir une musique qui était cachée à l'intérieur du livret, tout à fait comme l'expérience d'un sculpteur qui voit la figure dans le marbre qu'il reçoit. Quand

on reçoit la poésie, on entend la musique. J'ai entendu la musique de ce *Prometeo*, je l'ai simplement écrite, en suivant la poésie.

Ça m'a même permis d'éprouver des choses que je n'avais pas encore expérimentées. Par exemple, je ne comprenais pas bien un passage sur la relation de Thétis et Jupiter : Jupiter ne veut pas de fils avec Thétis, car ce fils le détrônerait, comme il l'a fait lui-même avec son propre père. Malgré l'amour qu'il lui porte et qu'il lui déclare, il ne veut donc pas l'approcher, il ne veut pas que l'histoire se répète. Thétis de même se refuse à lui. Mais le texte décline cet amour, et il m'a permis de voir, de sentir leur amour à tous les deux (à moins que ce ne soit ma propre imagination !), dans un duo d'amour si grand que lorsque ma femme le chante, j'en suis presque jaloux ! Et je me mets à souhaiter de chanter moi-même le rôle de Jupiter, ce Jupiter qui aime et ne peut pas aimer. J'ai donc écrit ce duo comme l'homme que je suis, en me mettant dans la peau de Jupiter comme un homme qui ne peut pas aimer, pour la première fois. Ça n'était pas facile à expliquer au chanteur ! Le texte peut vous proposer une musique qui devient le miroir du texte qu'on n'avait pas bien lu avant la musique et qu'on comprend mieux avec elle. C'est une sorte de miracle, un miracle qu'il ne faut jamais oublier.

Je suis en train de composer une Passion et je garde en tête ce miracle, je cherche et je ressens cette sensation : je cherche quel est l'amour que Marie Madeleine ressent et quel est l'amour que la Vierge ressent, je me demande quelle est leur douleur et qui souffre le plus, je cherche comment l'exprimer. Finalement je trouve une solution dans un canon à l'unisson, car c'est la seule forme qui peut transmettre l'amour qui est le même : deux femmes qui disent le même texte, la même musique, mais à distance. La mère commence, la femme, qui est peut-être l'épouse, la suit, à une certaine distance. Le duo est un miroir d'un amour qui est partagé avec la même intensité de part et d'autre, mais à une certaine distance. C'est-à-dire que la forme musicale donne une solution à une émotion. Sinon, on serait perdu. Sans la forme, sans le nombre, sans la structure, sans les proportions, les émotions ne peuvent pas être transmises. Il y a très peu d'improvisation dans notre art. On peut laisser vivre le cœur, qui nous domine, mais au moment de créer, le cœur peut parler mais on doit saisir le

nombre qui permettra de transmettre à d'autres êtres humains son émotion. Car c'est de partage avec une autre personne qu'il est question, une autre personne doit pouvoir lire. La force de Bach est telle, que c'est presque une douleur pour lui de trouver la forme pour faire exister son esprit et son cœur pour les autres. Parfois on voit de grands génies de l'histoire, ou de grands esprits, car ce sont des termes qu'il faut utiliser avec précaution, disons ceux qui ont beaucoup à partager d'une manière universelle, on peut les voir ressentir cette douleur de ne pas trouver immédiatement la forme, la manière, pour partager. Mozart est une exception !

DHS : Pour le chef que vous êtes, chercher le moyen de partager cette force et cette émotion, diriger Bach, diriger ce soir la Passion selon Saint Matthieu, c'est une douleur, pour vous aussi ?

LGA : Oui, je ne voulais pas... parce que la Passion selon Saint Matthieu est une musique qui fait partie de mon intimité, de mon enfance, de ma ville, de mes amis, de ma relation avec ma sœur... Je ne voulais pas du tout la diriger en Europe, alors que j'ai l'impression de l'avoir dirigée mille millions de fois en Argentine. Ce n'est pas à cause du public, mais à cause de moi, en Argentine. L'Argentine c'est un autre hémisphère, c'est le monde à l'envers, c'est mon passé, et je ne veux pas trahir les émotions de ce passé, je ne voulais pas les montrer.

DHS : Comment faire alors ?

LGA : J'ai été invité en 2016 à diriger en 2020 la Passion en Hollande, avec l'ensemble qui m'a fait découvrir la Passion quand j'étais enfant. En raison du symbole, j'ai accepté. Ça a rendu mon orchestre et mon chœur jaloux ! Et comme ce projet en Hollande a été annulé en raison du Covid, mais que j'avais accepté de diriger cette Passion, alors mes musiciens et moi nous avons décidé de la faire ensemble, en 2022. Qu'on jouerait ensemble, ici, un des plus grands chefs-d'œuvre de l'humanité depuis le Moyen Âge, un point culminant, resté inconnu de Mozart, de Beethoven, et qui n'est plus joué jusqu'à Mendelssohn. Imaginons à quel point l'histoire de la musique aurait été bouleversée si cette Passion avait été mieux connue... J'ai ici la partition que Mendelssohn a utilisée et annotée. C'est une partie de la collection Bach de la famille de

Mendelssohn, un ensemble de quarante-six livres que j'ai acheté. Je dirige sans partition, mais cette partition est comme un médiateur qui va m'aider à diriger la *Passion selon Saint Matthieu* avec toute la pudeur que je ressens devant cette pièce.

DHS : Lorsque vous dirigez, vous vous exprimez par une gestique, comme on la nomme, qui apparaît tout aussi inspirée qu'une danse. Je vous ai vu, par exemple, effectuer un geste infime du bout des doigts, proche de votre cœur, dans l'air tendre « Espoir si cher et si doux » d'Atys, de Lully. Est-ce un langage qui n'est pas plus improvisé que le reste, mais chorégraphié ?

*LGA : Je ne me vois pas... mais je viens d'une famille de danseurs, j'ai toujours été entouré de danse. Ma sœur est danseuse étoile à Wiesbaden, je suis devenu chef pour montrer Bach à travers des gestes à ma sœur danseuse. Je dis Bach, parce que pour moi, Bach, c'est tout... Aujourd'hui encore, elle me dit que même si elle n'a pas entendu la musique de Bach depuis des dizaines d'années, elle la garde en tête, parce que je la lui ai montrée. Et en fait aujourd'hui, je continue, je fais la même chose : je montre à mes musiciens ce que je ressens, la force de ce que je suis en train de ressentir. J'ai souvent encouragé mes musiciens à faire des concerts sans moi, mais une harpiste un jour m'a dit qu'ils jouaient aussi grâce à moi, et pour moi... à présent j'ai cessé de leur demander. Je ne me rendais pas compte, les chefs ne se rendent pas compte de l'importance de leur position, je cherche à passer quelque chose. Lorsque je dirigeais d'un petit geste l'air de Cybèle, j'étais en fait en train de caresser la joue de Cybèle, sans la toucher. Parfois en dirigeant en fait je danse avec les chanteurs, parfois je les embrasse, parfois je les rejette... c'est-à-dire qu'à ma place il y a une sorte de résistance, absolument indispensable, entre la fosse et la scène. Les musiciens, d'une certaine façon, sont les couleurs d'une pulsion émotionnelle que je propose, que le texte et la partition me proposent, le texte d'abord. Car il ne faut jamais oublier que le musicien est le premier dramaturge du texte, mais que le texte est la création première dont le musicien est le premier lecteur. Avec Lully, la musique est d'une puissance telle qu'on peut dire « Atys, de Lully » (*il rit à gorge déployée*) mais c'est dommage ! Atys, de Quinault et Lully ! Lully est un lecteur de Quinault.*

DHS : Et quel est le rôle de la langue dans ces livrets ? Pour vous qui parlez toutes les langues européennes, quelle est l'importance de la langue du livret, hier ou aujourd'hui ?

LGA : Pour la Passion que je compose par exemple, il y a des personnages qui parlent en français, en latin, en allemand, mais j'écris surtout en italien. Je travaille avec un librettiste, Marco Sabatini, qui accepte que je lui propose des poèmes de Pasolini, de *La Divina Commedia*, du *Decameron*, mais aussi des bruits pris dans des films de Fellini sur lesquels il peut écrire. Il sait tout inclure. Borges, je crois, dit qu'on parle à Dieu en castillan... Je trouve que c'est en italien qu'on parle à l'âme humaine des émotions humaines. Les émotions humaines existent pleinement en italien. Le français se prête à un propos rythmé, c'est une langue où le rythme peut servir à cacher les émotions. Le français est une langue pour la diplomatie, on peut y cacher ses émotions. En italien, en espagnol, la colère, l'amour s'entendent plus vite, tandis que le rythme, la dynamique constante du français cachent les émotions. Et là encore, c'est le génie de Lully : il déstructure musicalement l'écriture de Quinault. C'est là aussi sa dimension créatrice : il fait chanter le français comme l'italien, par des moyens musicaux. En latin, en italien, depuis le Moyen Âge il est de mauvais goût d'accentuer les mots à la fin. Il y a de rares mots italiens qui sont accentués à la fin et deux mots seulement de deux syllabes qui sont accentués à la fin : *pietà* et *beltà*, mais dont on sait qu'ils seront prononcés avec une grande douceur. Personne ne pourrait accentuer *pietà* en forçant le -a-, on irait même jusqu'à prononcer *pi-e-tà*. Alors comment faire une musique belle avec une langue qui a le mauvais goût de cette accentuation finale (*rires*) ? La grande invention de Lully est d'inventer l'ornementation à cette fin, d'utiliser des ornements qu'il voit dans l'architecture, dans la peinture, il accentue la note pénultième, et finit *piano* en ornant le dernier son, qui s'envole et fait croire que c'est à l'italienne, ou à la latine. Et le français alors deviendra cela, pour la *Médée* de Cherubini, pour la *Carmen* de Bizet, pour *Pelleas et Mélisande* de Debussy, mais aussi pour Brel, Aznavour, Piaf : Lully donne à la langue française ce qui lui permet de devenir aérienne, éphémère. Seul un Italien pouvait créer ça, car les Français n'étaient pas gênés comme lui par l'accentuation finale, même si la

langue française était en train de lutter contre ses propres accents par des aspirations chaque fois plus grandes.

DHS : Il y avait un parti italien en France, un goût...

*LGA : Oui, mais Louis XIV a voulu effacer toute trace de l'Espagne, tourner le dos à l'Espagne de Charles Quint, et effacer aussi toute trace du carnaval vénitien et de l'opéra, comme lorsqu'il empêche Molière de poursuivre dans la voie de la comédie-ballet avec Lully ! Moi pour le quadricentenaire, j'aurais aimé monter *Psyché*, de Lully-Molière, car j'ai une admiration grandissime pour Molière qui forme avec Lully un des couples les plus exceptionnels de l'histoire et dont il reste beaucoup à dire. En particulier, j'aimerais retrouver et partager le rythme vénitien de leur collaboration, qu'on n'a pas encore ré-entendu je crois, et qu'il faut qu'on trouve.*

DHS : En effet, dans l'osmose entre les danseurs, chanteurs, musiciens et chef qui caractérise les productions des opéras que vous avez dirigés, dans l'alliance avec vos musiciens, on retrouve la dimension de troupe qui nous ramène à Molière, à la troupe d'artistes du théâtre chanté et dansé, c'est une dimension importante pour vous ?

*LGA : Oui, vraiment ! Vous savez qu'il n'y avait pas de fosse quand *Atys* a été créé, pas de fosse non plus dans Rameau. C'est Nicolas Ledoux qui invente la fosse d'orchestre et cette séparation, dans le cadre de la commande qui lui est faite pour le théâtre de Besançon (achevé en 1784). C'est une idée qui date des années 1770 seulement. Alors oui, c'est un rêve pour moi de remonter les troupes moliéresques, de retrouver le chef face à la salle, faisant partie de la troupe.*

Propos recueillis par Sophie Audidière, à l'Auditorium de Dijon, le 4 avril 2022

