

# Entretien

avec **Emilio Pomarico**  
chef d'orchestre

Chef d'orchestre éclectique, Emilio Pomarico dirige régulièrement des œuvres de musique contemporaine. Il a notamment remporté un vif succès avec *Coro* de Luciano Berio, qu'il a entre autres dirigé à Genève en 1997, en présence du compositeur. Écrite en 1976, cette œuvre associe à chacun des quarante musiciens un chanteur qui se trouve à ses côtés. Trente et un épisodes se succèdent et font référence à des pratiques populaires variées, à travers l'utilisation de nombreux textes : aux résonances politiques des deux poèmes de Pablo Neruda issus de *La Residencia en la tierra* répondent des chants populaires indiens, péruviens, polynésiens, gabonais et chiliens traduits en anglais, des chants persans traduits en allemand, des textes hébreux... À la difficulté du dispositif scénique propre à *Coro* s'ajoutent des références à des techniques musicales particulières, comme en témoigne le passage reposant sur les jeux d'hétérophonie africains. Nous avons choisi de partir de cette expérience de direction singulière pour nous entretenir avec Emilio Pomarico au sujet du geste du chef.

Emilio Pomarico, vous avez dirigé *Coro* de Luciano Berio à plusieurs reprises. La complexité de cette partition nécessite curieusement un retour aux origines de la direction, à son état primitif, quand elle résidait essentiellement dans le fait de battre la mesure : face à une partition comme *Coro*, les musiciens ont grandement besoin d'un guide rythmique très clair.

Dans *Coro*, il y a plusieurs niveaux de complexité : de la complexité métrique (les changements continuels de mesure qui se trouvent être un phénomène assez récent de l'écriture musicale « savante ») à la complexité dynamique, pour finalement arriver au niveau le moins évident, et pourtant essentiel, celui du caractère que l'on donne aux événements musicaux. C'est ce que l'on appelle l'interprétation : il s'agit de mettre en perspective ces prescriptions rythmiques, agogiques et dynamiques, qui en elles seules ne permettent pas d'atteindre le sens de l'œuvre.

La clarté du chef doit certes être « géographique » : les musiciens doivent en effet pouvoir être orientés dans une partition riche d'événements rythmiques complexes. Mais cette clarté doit aussi se confronter à ce qui n'est pas explicite, mais caché dans la partition. Ce genre de clarté ne peut être obtenu qu'après de longues répétitions. Chaque orchestre demande un calibrage particulier, car le geste du chef est polysémique.

C'est comme pour un piano : chaque instrument a un temps de réaction différent et il faut que l'interprète adapte sa propre technique au son du piano sur lequel il joue. C'est la même chose pour un chef d'orchestre. Un vrai chef est quelqu'un qui sait moduler son geste en fonction de l'orchestre qu'il a devant lui.

C'est précisément à ce niveau que la technique est particulièrement importante et c'est sur ce plan que le chef doit se porter garant d'un degré de cohérence supérieur, qui ne réside pas dans l'unique respect, même le plus littéral, des indications contenues dans la partition. Dans *Coro*, outre ce genre de complexité, il faut harmoniser des émissions différentes. Les voix agissent au même titre que les instruments puisque chaque instrumentiste est assis à côté d'un chanteur du chœur.

Pour le chef, il s'agit alors de jouer le rôle de médiateur entre deux gestes bien distincts : celui nécessaire à un chanteur avant d'émettre un son et celui, par exemple, d'un violoniste qui se prépare à jouer...

C'est surtout un travail de mise au point pendant les répétitions. Par exemple, le choriste est habitué à un type de geste qui se concentre beaucoup sur le phonème, sur la qualité de l'effet déclamatoire (le mot, la voyelle ou la consonne qu'il faut chanter). Le chef d'orchestre au contraire se préoccupe davantage du



développement de l'événement sonore dans le temps. Très souvent, quand un chef de chœur vient diriger un orchestre, les musiciens, qui ne sont pas habitués à ce genre de gestes, appréhendent sa venue. Dans le cas de *Coro*, il s'agit de faire chanter les choristes comme s'ils étaient des musiciens d'orchestre, et donc de les inciter à ce type de précision dans l'exécution des articulations et des figures rythmiques qui les rapproche le plus possible d'une émission instrumentale. Parallèlement, les instrumentistes doivent jouer de façon « chantante », et c'est l'un des aspects le plus souvent oublié dans la musique contemporaine.

La connaissance des moyens techniques et la compréhension profonde de l'œuvre que l'on doit interpréter sont nécessaires à tout bon musicien. Dans le cas d'un chef, qui a entre ses mains cet instrument particulier qu'est l'orchestre (qui est intelligent et doté de mémoire), il faut savoir transmettre aux musiciens un parcours interprétatif très clair, qui puisse être partagé par tous, et mettre en lumière le talent de chacun. Quand un chef réussit à accomplir cela, nous sommes sur la bonne voie pour que ce quelque chose que nous appelons « musique » advienne. Ici, on dépasse le stade de l'artisanat (je fais comme ça, mon collègue fait autrement...). Quand on a réussi à atteindre ce niveau de clarté, l'étincelle se produit, ce quelque chose qui peut nous convaincre, dont on peut dire que « c'est beau », et dont on ne sait pas grand chose. Il est alors difficile de préciser les mobiles artisanaux. Là, la musique advient, non répétable. La musique est ponctuelle. D'où mon scepticisme à l'égard du disque, du moins de tous les enregistrements en studio. Je trouve que ce type d'expérience musicale est trop limité et qu'il ne prend pas en compte un fait d'une extrême importance : celui de la ritualité du concert. Un bon concert est aussi fait d'un bon public. Au moment où l'exécutant parvient à convaincre, à conquérir son propre public, les choses entrent en relation, réciproquement. Je ne trouve pas que ce soit à sens unique. Mahler disait « Je ne compose pas seulement mais je suis aussi composé ». Je trouve que cela peut arriver durant une bonne exécution musicale.

#### On dit souvent que la direction ne s'apprend pas. Qu'en pensez-vous ?

Il peut y avoir un fond de vérité. J'ai commencé dans un orchestre dans lequel j'ai joué pendant de longues années avec des dizaines de chefs différents, des très mauvais aux meilleurs. C'est une chose très formatrice ! En étant dans un orchestre, on comprend tout du talent du chef qu'on a face à soi. Dès les deux premières minutes d'une répétition avec un nouveau chef, le musicien d'orchestre peut prévoir ce qui va arriver dans la semaine qui suit, durant laquelle il va travailler avec ce chef, comment sera le concert, etc. Au chef potentiel qui est assis dans l'orchestre, le mauvais chef donne de nombreuses informations très utiles : ce qu'il ne faut absolument pas faire. Et c'est déjà une école formidable.

Les problèmes posés par l'enseignement de la direction sont différents de ceux que pose l'enseignement instrumental. Avant toute chose, le chef doit comprendre comment il est fait, comment il bouge, quelle conscience il a de ses propres gestes, quelle image intérieure il en a, ce qu'il perçoit de son geste par rapport au résultat sonore. Il y a ainsi toute une série de certitudes qui sont longues à obtenir. Un chef a besoin de beaucoup de temps pour évoluer et grandir.

Il y a naturellement des gens qui ont du talent pour diriger un orchestre et d'autres qui n'en ont pas, sans

que cela soit lié au fait qu'ils soient de bons musiciens. Il y a d'excellents instrumentistes qui, à un certain moment, s'improvisent chefs ; les résultats sont souvent décevants. Le talent d'un chef se résume à une simple capacité, celle de transmettre des informations aux musiciens. Il s'agit de savoir faire un simple geste, de donner une attaque qui permette à cinquante personnes de commencer ensemble. Il y a ceux qui ont ce talent, et c'est alors un point de départ formidable, à partir duquel on commence la formation et l'apprentissage d'une technique gestuelle - ce qu'il faut faire dans cette situation, pour quels instruments... Après cela, il y a le problème de la compréhension de la partition, l'aspect interprétatif.

Par exemple, l'orchestration d'un passage (ou d'un son) qui prévoit trois cors, les contrebasses, deux trombones, le deuxième basson et les seconds violons : comment dois-je harmoniser tout cela et tout mettre en relation ? C'est cela la spécificité d'un chef : savoir faire le geste qui donne *le son* de ce compositeur, de cette œuvre, de ce passage précis. Les musiciens d'orchestre ne sont pas toujours conscients de tous les problèmes liés au simple fait de jouer ensemble et correctement ce qu'il y a d'écrit sur leur partition. Ils savent pourtant presque tous réagir instinctivement à des gestes qui déterminent un certain type de son. Attaque percussive, frottement, *legato*, *staccato*... chaque type d'émission doit naître d'un geste approprié. Le chef peut ainsi se constituer tout un répertoire gestuel, qui ne naît pas d'une simple technique, mais qui se construit en fonction d'un résultat sonore. On peut ainsi progresser de façon ininterrompue : le chef d'orchestre est une des rares figures d'interprète qui peut progresser jusqu'à la fin de sa carrière.

Il existe un autre type de geste : celui que fait le chef en choisissant une œuvre plutôt qu'une autre. Le musicien d'orchestre n'est pas appelé à le faire en général. Y a-t-il pour vous un intérêt particulier à diriger une pièce comme *Coro*, qui repose sur des textes engagés ?

Ce que peut proposer un chef, ses choix instinctifs et les compositeurs dans lesquels il se reconnaît le plus, tout cela relève de la prédilection de l'interprète, de sa culture musicale. C'est un phénomène qui a subi de nombreux changements au cours de l'histoire. Un violoniste qui entreprend une carrière de soliste a devant lui des passages obligés, des morceaux qui lui seront quasiment imposés par la pression sociale exercée par ceux qui l'inviteront à jouer.

Dans le cas de la direction d'orchestre, jusqu'à il y a une quarantaine d'années, on demandait au grand chef de jouer les neuf symphonies de Beethoven, auxquelles on ajoutait ensuite, quand on avait commencé à explorer le grand répertoire du 19ème siècle, Bruckner, Mahler... C'est Mendelssohn qui, en faisant revivre Bach, a donné vie à l'idée de « répertoire ». Mais avant, ce n'était pas comme ça. La musique était contemporaine, au sens où elle était composée et jouée dans un rapport de réciprocité directe. L'interprète faisait la pièce en même temps que le compositeur, quand les deux ne coïncidaient pas. Puis, ces deux aspects se sont scindés. Avec Wagner, et son modèle Spontini, a commencé l'apothéose bourgeoise du pouvoir du chef d'orchestre, comme en témoigne, de façon peut-être un peu simpliste, sa célèbre phrase : « Ni roi ni empereur, mais seulement chef d'orchestre ». Adorno a montré qu'il y a une composante directoriale très forte dans le geste de composition de Wagner. C'est une musique composée avec l'oreille et le geste du chef, avant ceux du compositeur.

On parle parfois davantage de la musique de Mahler comme d'une musique née de l'expérience d'un chef...

Tout à fait. Je dirais que la musique de Mahler jouit de sa technique de direction, de sa connaissance instrumentale. Mahler a commencé à élargir les phénomènes acoustiques de l'orchestre en les chargeant de toute la composante théâtrale de sa musique (chœurs hors de la scène, des trombones en coulisses, effets d'écho...). Nous sommes face à un grand musicien, qui est aussi un grand artisan, un grand technicien de l'orchestre.

Au 20ème siècle, la figure du chef est complète, c'est une figure en soi, célébrée, qui choisit ses propres œuvres ou qui est invitée pour des créations de prestige ; au fil du temps, nous arrivons finalement à notre époque, où être chef d'orchestre est devenu une profession. Nous sommes très nombreux, peut-être trop nombreux au regard de l'offre de travail et nous devons tous composer avec le marché qui impose ses propres choix et ses figures. Il y a un star-system : soit on se défile, soit on se compromet.

Aujourd'hui, nous sommes à une époque où la programmation musicale est faite dans les bureaux. Le chef d'orchestre n'a pas toujours (ou quasiment jamais) la possibilité de choisir. Ceux qui peuvent le faire sont très peu nombreux, et quand ils le font, c'est souvent en faveur d'un répertoire bien monotone. On nous demande souvent de venir diriger un programme déjà défini, et les marges de manœuvre pour l'aménager selon nos envies sont très limitées. De plus, il y a souvent des malentendus dus à notre époque qui aime reconnaître en chacun le spécialiste d'une période ou d'un style. Je cherche à me défendre contre cette manie, parce que je déteste cette forme de limite qui est non seulement subie par l'interprète mais également imposée à l'auditeur, à qui l'on fournit tout un système, comme lorsqu'il achète un produit, une lessive ou des spaghetti...

Je crois beaucoup aux affinités. Il y a des compositeurs dans lesquels je me reconnais profondément. Lorsque je dirige leurs œuvres, j'éprouve un véritable bien-être physique. Cependant, je me suis trouvé devant des musiciens qui ne m'attiraient pas ou que je croyais loin de mon univers musical, et le fait d'avoir accepté de m'en charger m'a permis de grandir et de m'enrichir à tel point que la musique qui me semble la plus proche de moi en a été changée. Je crois que l'interprète doit comprendre le phénomène dont il s'occupe. Il doit donc lui donner le maximum de cohérence. Son effort principal doit être celui de comprendre et de faire comprendre.

Luciano Berio disait que, quand la direction est complètement dominée, elle joue un rôle thérapeutique pour le chef, qu'en pensez-vous ?

Je suis complètement d'accord avec ça ! Il y a certains chefs qui n'ont pas le talent du geste naturel. Il y en a aussi pour qui diriger est fatigant et provoque un stress physique, pour qui le geste n'atteint jamais ce niveau de simplicité par laquelle *[il fait un geste]* - et paf ! tout arrive. Pour ces gens-là, diriger est toujours une fatigue de plus qui n'a certainement pas grand-chose à voir avec le bien-être physique. Il y a ceux qui

sont très talentueux et qui se fichent pas mal du concept, de ce que j'appelle « faire de la musique » : ils utilisent leur talent pour faire carrière. Il y a tant de partitions ouvertes au dernier moment, tant de concerts et trop peu de réflexion sur ce qu'on laisse derrière soi.

En ce qui me concerne, je suis un très bon lecteur. Quand j'ai commencé ma carrière, on m'a appelé pour des remplacements au pied levé pour diriger des pièces très difficiles. Pour moi, diriger est facile. Mais je ne considère pas que ce soit cela, « faire de la musique », être un interprète. Je me rends compte que je n'atteins mon bien-être que quand ce que je dois faire m'habite profondément, quand je peux arriver à y penser en respirant. C'est uniquement là que mon travail avec les musiciens acquiert un poids, une épaisseur. Mais pour faire cela, il me faut du temps. Je travaille beaucoup, je suis toujours en contact avec le texte musical. Je peux passer une journée entière sur dix mesures... Il faut arriver sur scène de façon à ce que tout soit pur bonheur. Même les musiciens doivent se sentir bien, être heureux de jouer. Il doit y avoir un rapport de fluidité gestuelle et émotive entre le chef et ses instrumentistes ; il faut se comprendre et s'entendre aussi par le regard. Je le dis une nouvelle fois : on ne peut pas la raconter à des musiciens d'orchestre. Ils comprennent tout de suite si le chef sait ou ne sait pas. Ce respect mutuel pose les bases d'une exécution non seulement correcte, mais également et surtout d'un événement esthétique unique. Quel bonheur de réussir à faire aussi de chaque répétition un moment de beauté et de vérité !

*Propos recueillis et traduits par Amandine Mussou et Silvio Segantini*