

Les oiseaux rares de Stravinsky

Entretien avec Lydia Jardon

par Nicolas Southon

L'œuvre pour piano seul d'Igor Stravinsky est aussi restreinte qu'hétéroclite : deux sonates dont une de jeunesse, la *Sérénade*, quatre *Études*, quelques pièces marginales telles le *Ragtime* ou le *Tango*, et bien sûr les *Trois mouvements de Petrouchka*. Cette redoutable partition, issue du ballet de 1911, invite à tenir compte également des versions pianistiques d'œuvres orchestrales de Stravinsky, et peut-être à leur accorder un statut qui leur est généralement refusé. C'est ainsi le compositeur qui rédigea les réductions pour piano de ses ballets (dont *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps* pour quatre mains). Celle de *L'Oiseau de feu*, son premier chef d'œuvre destiné aux Ballets russes de Serge Diaghilev, parut en 1910 peu avant la partition orchestrale. Comme beaucoup de réductions pianistiques, son objectif premier est utilitaire : permettre aux danseurs de travailler sans orchestre. Mais elle dépasse de loin cette seule ambition par l'intérêt de sa rédaction instrumentale. La réduction contient d'ailleurs des indications expressives

qui n'apparaissent pas sur la partition d'orchestre : *Passionato*, *Con tenerezza*, *Timidamente*, *Lamentoso*, etc., qui la rattachent plus explicitement à la tradition postromantique, et précisément au pianisme postromantisme.

Les autres incarnations de *L'Oiseau de feu* montrent bien, d'ailleurs, que toute œuvre d'envergure est capable d'exister en dehors de sa seule version d'origine – à l'instar d'une plante dont on prélève des rameaux pour créer des boutures. Stravinsky en tira trois *Suites d'orchestre* en 1911, 1919 et 1945, chacune donnant lieu à des révisions d'orchestration. En 1927, il actionna lui-même en concert le « pleyela », ce piano mécanique mis au point par Pleyel, dans plusieurs extraits de l'œuvre arrangés pour l'occasion. Peu après, il transcrivit quatre numéros de cet *Oiseau de feu* pour violon et piano, et en 1946, apposa même son nom comme compositeur de la chanson « Summer Moon », fox-trot lent sur des paroles de John Kleener, d'après la mélodie de la « Ronde des princesses » (elle-même

dérivée d'un air du folklore russe). Pour le piano seul, Guido Agosti, un élève de Busoni, suivit l'exemple des *Trois mouvements de Petrouchka*, proposant en 1934 une transcription de trois pièces de *L'Oiseau de feu* («Danse infernale, Berceuse et Finale»). Aussi tard qu'en 1973, le fils du compositeur, Soulima Stravinsky, rédigea lui aussi un triptyque pianistique virtuose empruntant à la partition du ballet («Scherzo, Berceuse et Danse Infernale»); Lydia Jardon y a d'ailleurs puisé pour établir la partition de «son» *Oiseau de feu*, même si celle-ci repose d'abord sur la réduction écrite par Stravinsky en 1910 (précisons que cette version pour piano de *L'Oiseau de feu* n'avait été gravée qu'une seule fois avant la parution du présent disque). En première mondiale, Lydia Jardon lui joint une autre version pianistique, celle du *Chant du rossignol*, poème symphonique que Stravinsky tira en 1917 de son opéra *Le Rossignol* (1914), à l'intention de Serge Diaghilev, qui l'utilisa comme une musique de ballet.

La plume nous avait été confiée pour présenter ces deux œuvres. Mais mieux que d'en fournir d'énigmatiques notices, nous avons voulu

questionner Lydia Jardon elle-même, et l'amener à éclairer son singulier projet.

Un matin pluvieux de mai, elle nous reçoit dans son studio de travail à Paris, dans le quartier de La Bastille, entre le Port et la Bibliothèque de l'Arsenal. Nous la retrouvons comme nous l'avions quittée lors d'une précédente rencontre, après l'un de ses récitals : respirant la musique de tout son être, flamboyante et franche, puisant dans son art une force et un enthousiasme qui semblent tout lui rendre possible, mais aussi hantée par le doute autant qu'un artiste peut l'être. C'est à peine si Pelléas, son chat mélomane, admirateur comme nous des fulgurances du grand Igor, est venu perturber la conversation...

Vous avez souvent surpris vos auditeurs, et ce sera encore le cas avec ce disque : deux monuments de virtuosité ancrés dans l'imaginaire russe, héritiers de Rimski-Korsakov ; mais surtout, deux transcriptions pour piano d'œuvres orchestrales de Stravinsky. À l'origine de ce projet, une proposition du chef d'orchestre Jean-Claude Casadesus, qui vous avait invitée au «Lille piano(s) festival» de juin 2010, consacré au répertoire russe...

Jean-Claude Casadesus m'avait proposé en effet d'y donner la réduction de *L'Oiseau de feu*,

rédigée par Stravinsky dès 1910. L'idée était excellente. J'ai trouvé intéressant de m'emparer d'une œuvre phare du répertoire, pour tenter de la faire sonner autrement, comme je l'avais fait en 2001 avec *La Mer* de Debussy (... son chat Pelléas dresse l'oreille...) Comme tout le monde, je connaissais *L'Oiseau de feu*, sans m'être penchée sur sa partition. Malgré *Le Sacre du printemps* ou le *Rake's Progress*, que j'adore, je dois dire que Stravinsky n'avait jamais été l'un de mes compositeurs de chevet. Mais j'ai des affinités spéciales avec la musique postromantique russe, qui correspond bien à mon tempérament. Après avoir enregistré les deux *Sonates* et le troisième *Concerto* de Rachmaninov, l'intégrale des *Études* de Scriabine et trois *Sonates* de Miaskovsky, je cherchais un répertoire à explorer. J'ai pensé un temps m'atteler à une intégrale des *Sonates* de Miaskovsky. C'est un corpus passionnant... mais tellement sombre ! Scriabine et Miaskovsky ne m'ont pas aidée à vivre lorsque je les ai travaillés. J'avais besoin d'une musique solaire et régénératrice. *L'Oiseau de feu* de Stravinsky en est une extraordinaire.

De quelle manière avez-vous préparé ce concert de juin 2010, et pourquoi avoir choisi de le poursuivre par un disque deux ans plus tard ?

Je n'ai eu que cinq mois pour apprendre *L'Oiseau de feu*, adaptation de la partition comprise (car j'ai choisi d'emblée de fusionner deux transcriptions existantes de l'œuvre). Ce premier travail fut d'une redoutable difficulté. J'ai même cru devoir renoncer. Au bout de deux mois, la partition me résistait encore, je n'entendais pas de «ligne» se dégager. Mais j'ai persévéré, et cela a fini par s'éclaircir. Il m'a semblé indispensable qu'il reste quelque chose de ce travail colossal, d'où le projet de cet enregistrement. J'aurais voulu entrer en studio dans la foulée du concert lillois, mais cela n'a pas été possible. Et tant mieux, finalement ! Car j'ai pris le temps de retravailler, et je crois que tout s'est beaucoup décanté. Pendant cette deuxième période de travail, j'ai donné l'œuvre une quinzaine de fois sur scène. Chaque exécution amenait ses conséquences dans mon jeu. Avec le recul, je me rends compte que le premier concert n'a été qu'un dégrossissage. Cela tenait la route, j'espère, mais il restait encore beaucoup à faire. Cet *Oiseau de feu*, que j'ai fini par appeler *Oiseau de feu* avec un peu d'autodérision, fut un *work in progress* jusqu'à mon entrée en studio en mars 2012.

Techniquement, comment avez-vous approché cette partition, tellement profuse qu'elle est souvent rédigée sur trois portées, voire quatre ?

Mettre au point le texte m'a pris beaucoup de temps. J'ai avancé avec une grande lenteur, parfois mesure par mesure pour dénouer cette polyphonie si dense, pour distribuer dans l'une et l'autre main toutes les notes des parties d'orchestre indiquées sur les troisième et quatrième portées, de sorte de dégager une hiérarchie sonore. Quelques mois avant l'enregistrement, j'ai même redistribué les notes entre les deux mains dans certains passages très complexes. Roder l'interprétation en concert est la meilleure façon de prendre conscience des inconforts qui subsistent dans le jeu. La moindre chose qui bloque dans votre corps impose de modifier votre approche, j'en suis convaincue... Une fois, je n'arrivais pas tout à fait à lancer un crescendo : j'ai alors inversé le texte des deux mains, ce qui m'a permis d'obtenir un jeu beaucoup plus puissant. Même si cela demande de déconditionner un réflexe, processus toujours risqué. C'est cette quête qui est intéressante. Il faut parvenir à une virtuosité sereine plutôt qu'ultra-démonstrative, ce qui suppose un lâcher-prise intérieur. Alors seule

peut s'exhaler l'intention musicale, la magie sonore... et peut-être la grâce !

Vous disiez avoir « fusionné » deux transcriptions existantes de L'Oiseau de feu. C'est une manière de vous situer dans l'histoire des transformations de l'œuvre : vous en proposez donc une nouvelle ?

Ma partition est bien celle réalisée par Stravinsky en 1910, mais j'en ai parfois réécrit ou complété certains passages, d'après la partition d'orchestre. Par ailleurs, j'ai en effet incorporé à cette réduction de très longs passages de celle du fils de Stravinsky, Soulima, qui en 1973 a transcrit trois pièces de *L'Oiseau de feu*. Ainsi, dans la « Danse infernale », je joue essentiellement sa version, plus fournie et plus intéressante à mon sens que celle d'Igor. Guido Agosti avait également transcrit trois pièces de *L'Oiseau de feu*, mais son travail m'a moins inspirée et j'ai renoncé à l'utiliser.

Vous avez donc pris le risque de retravailler la transcription en n'ayant que cinq mois pour monter la partition...

C'était risqué, mais je fonctionne ainsi, dans le défi permanent. Sans en être consciente, je dois certainement chercher mes

limites. L'un de mes maîtres me faisait un jour une curieuse morale : « Tu t'engages à 150 %, c'est inutile, il y a parfois des concerts pour lesquels il suffit de ne s'engager qu'à 60 % ». Franchement, je n'ai jamais compris ce qu'il voulait dire... Il n'y a pas de petits concerts, pas de demi-investissements. J'avais peu de temps pour monter *L'Oiseau de feu*, oui, mais dès le début j'ai tenté d'établir la partition idéale, en modifiant certains détails ou en croisant les versions existantes.

À cet Oiseau de feu, vous ajoutez en première mondiale la transcription du Chant du rossignol. Comment avez-vous fait le choix de cette œuvre, tout aussi rutilante mais moins connue ?

J'ai longtemps cherché avec quelle œuvre compléter *L'Oiseau* – car le disque aurait été un peu court sinon. J'ai parcouru l'œuvre pour piano de Stravinsky, d'ailleurs assez réduite, mais je dois avouer que ça ne m'a pas enthousiasmée... Stravinsky composait toujours au piano, mais finalement, aimait-il vraiment cet instrument ? Assez vite, j'ai pensé qu'il serait intéressant de proposer une première mondiale, avec une autre transcription, plutôt que d'encombrer la discographie d'une nouvelle version

des *Trois mouvements de Petrouchka*. Le *Chant du rossignol* s'est imposé à moi. J'ai aimé l'idée de coupler deux œuvres ancrées dans le folklore russe, deux musiques de ballet devenant pianistiques. J'ai donc arrêté un temps de travailler *L'Oiseau de feu* pour monter ce *Chant du rossignol*. Je pensais que ce serait moins dur. Après tout, il s'agissait d'un complément... Mais la problématique a été la même, et le travail tout aussi monumental et délicat à la fois. Dans le « Jeu du rossignol mécanique » par exemple, il y a ce trémolo perpétuel, qui s'ajoute tel un bourdon aux guirlandes de main droite et aux accords de main gauche. Diabolique... Il faudrait, littéralement, une troisième main ! J'ai pourtant fini par trouver des solutions. Ce *Chant du rossignol* est plus court que *L'Oiseau*, mais j'y ai passé autant de temps.

Il existe un disque étonnant, pour le piano, d'une œuvre orchestrale de Stravinsky : celui du Sacre du printemps enregistré par Fazil Say en utilisant la technique du « re-recording ». Cela permet d'entendre jusqu'à cinq couches d'enregistrement superposées...

Ce disque est fantastique, c'est vrai. J'y ai pensé, car dans le « Carillon féérique » de *L'Oiseau de feu* et dans la « Marche chinoise » du *Chant du*

rossignol, il est physiquement impossible de jouer tout le texte pianistique rédigé. Pour ces deux passages en particulier, j'ai envisagé d'utiliser le «*re-recording*»... Mais le projet initial était celui d'un concert : sur scène, les deux mains doivent se suffire à elles-mêmes ! Après réflexion, j'ai préféré que mon *Oiseau de feu* et mon *Chant du rossignol* soient jusqu'au bout des objets de concert, même une fois capturés dans la cage du studio. D'autant que je compte bien les donner à nouveau sur scène. Ce disque n'est pas un produit de studio artificiel : il reste une «*version de concert*», valorisé bien sûr par le potentiel de perfectionnement de l'enregistrement.

Justement, comment s'est déroulé ce travail en studio ?

Ce fut une épreuve, je ne le cache pas. Des séances de huit heures par jour sur quatre jours. Croyez-moi, dans cette musique-là... J'étais épuisée comme jamais pendant un enregistrement, même celui des *Sonates* de Miaskovsky. Intellectuellement, physiquement, de telles partitions, c'est énorme à porter. Avec Jean-Marc Laisné, l'ingénieur du son et directeur artistique d'Ar Ré-Sé, mon travail est encore devenu autre chose. Lui-même a déjà enregistré plusieurs fois *L'Oiseau de feu* dans sa version

orchestrale, il a donc une connaissance parfaite de la partition, ce qui a été à la fois initiatique et perturbant pour moi. Je ne suis pas malléable, mais j'ai en Jean-Marc une confiance absolue. J'ai vu des musiciens aux egos «*XXL*» devenir de toutes petites choses entre ses mains, lorsqu'il les mettait face à eux-mêmes, leur montrant l'évolution radicale de leur jeu après ses conseils, grâce aux prises issues d'une même séance d'enregistrement. Pour Jean-Marc, et je le rejoins totalement, l'important est l'élan, la poésie, l'immensité de la phrase dans sa pureté, son intensité.

Quel a été son apport comme directeur artistique de l'enregistrement ? Vous a-t-il poussé dans vos retranchements ?

Il m'a parfois emmenée dans la rapidité, en m'incitant aussi à conserver la rigueur rythmique propre à Stravinsky. Dans *L'Oiseau de feu*, des fluctuations sont possibles, et même nécessaires. Mais dans *Le Chant du rossignol*, il fallait que mon jeu ait quelque chose de motoriste (dans «*La Fête au palais de l'empereur de Chine*», par exemple). Dans la «*Marche chinoise*», Jean-Marc m'a demandé que la rigueur rythmique ne pâtisse en aucun cas des grands déplacements sur le clavier... Ouais ! (*Rires*) Sauf que j'ai atteint un point limite dans

cette écriture parfois anti-pianistique (Stravinsky parlait lui-même d'«*absurdités anatomiques*» à propos de son écriture pour clavier...) Ce n'était plus tenable dans la vitesse. Au dernier moment, j'ai dû supprimer la troisième portée de la «*Marche chinoise*», pour favoriser l'élan dont je parlais.

Sur quel piano avez-vous enregistré ?

J'ai été servie par un instrument *in-cro-yable* : le fameux Shigeru de Kawai. Il y avait la qualité extraordinaire de ce piano, mais aussi la présence d'un Maître accordeur non moins exceptionnel, Stéphane Bousseuge, que la marque a bien voulu mettre à ma disposition.

Combien de prises ont été nécessaires pour graver ces deux partitions ?

Pour ce disque, les deux œuvres étant formées de plusieurs pièces assez courtes, j'ai enregistré par groupes de deux ou trois pièces à la suite, avec trois ou quatre prises à chaque fois. Avec ça, Jean-Marc a ensuite fait sa «*cuisine*» au montage. Chez moi, les premières prises sont souvent les meilleures, et dans une certaine durée de jeu. Je suis profondément instinctive, et fatalement je ne suis pas au meilleur quand il s'agit de découper une œuvre en bribes que l'on réunirait ensuite.

Avez-vous pris part à l'étape du montage, tellement essentielle ?

Elle est capitale, c'est certain. Il m'arrive d'exprimer des souhaits au cours de l'enregistrement, notamment lorsque je suis certaine qu'une prise est la bonne. Mais au-delà de ça, je ne suis plus capable de m'écouter avec le recul nécessaire, je préfère donc ne pas participer au montage, ce serait sinon une véritable torture. C'est bien pour cela qu'il faut être en plein accord avec son directeur artistique. Je maintiens qu'avec le même directeur artistique et les mêmes prises d'enregistrement, vous pouvez réaliser trois disques très différents en jouant sur le montage. Avec Heinz Wildhagen, ma collaboration s'est arrêtée de manière abrupte... C'est avec lui, qui a travaillé 35 ans chez Deutsche Grammophon, qui a dirigé des enregistrements d'Argerich ou de Richter, que j'ai gravé mes trois premiers disques. Il m'a tout appris de l'art du studio, et bien davantage encore : je peux dire que ma rencontre avec lui a révolutionné mon approche de l'instrument. Hélas, dans mes *Préludes* de Chopin, j'ai dû lui demander de changer la moitié des prises qu'il avait choisies au montage... Après cela, on ne pouvait plus travailler ensemble...

Votre précédent travail sur La Mer de Debussy, dont vous avez enregistré la transcription pour piano, était-il de même nature qu'ici ? Cela vous a-t-il servi d'en être passée par là pour aborder L'Oiseau de feu ?

Mon travail sur *La Mer* m'a beaucoup aidée, c'est évident (... son chat Pelléas miaule de contentement...) Le texte était moins complexe, je n'avais rien modifié de la transcription de Lucien Garban, un ami de Ravel. Cela m'avait permis de me concentrer sur la technique de la pédale. C'est avec *La Mer* que j'ai pleinement pris conscience de l'importance et des ressources des pédales, notamment de l'art du « vibrato de pédale », qui change tout, surtout au disque, et surtout dans une transcription.

Des versions d'orchestre vous ont-elles servi de référence pendant votre travail sur Stravinsky ?

Dans le *Chant du rossignol*, j'ai beaucoup écouté l'interprétation de Charles Dutoit avec le Symphony Orchestra de Montréal. Dans *L'Oiseau de feu*, j'ai été fascinée par l'enregistrement de la Suite d'orchestre de 1945 par Riccardo Chailly, avec l'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam. Aucun autre chef, me semble-t-il, ne produit le mystère comme lui. Ce que j'admire dans son interprétation, c'est l'atmosphère. Dès le début, et sans tomber dans le piège de la lenteur et du

pathos, il crée un tableau dont vous comprenez tout de suite le caractère narratif et surnaturel.

Dans votre lecture, quelle place accordez-vous à cet aspect narratif voire chorégraphique des deux partitions ?

Je ne les envisage pas vraiment sous ces angles. Ces œuvres sont pour moi devenues de la musique pure. Il n'empêche que la narration est parfois importante pour l'auditeur, surtout s'il est peu familiarisé avec la musique classique. En concert, je fais précéder *L'Oiseau de feu* par la lecture de l'argument de Fokine, par un récitant. Les intentions musicales gagnent toujours à être reliées à un sens. Mais je crois que si l'interprète habite la partition, son jeu véhicule naturellement la narration qu'elle renferme, et qu'il n'est nul besoin de surjouer.

En quoi l'art de la pédale, dont vous parliez, est-il si important pour relever le défi de la transcription ?

L'objectif, avec une transcription, c'est d'insuffler quelque chose d'onirique, de créer un climat. Il faut être à la fois en *décalage* avec la version d'origine (sinon, à quoi bon ?), mais aussi et surtout *dépasser* l'instrument transcripteur. C'est un drôle de paradoxe...

Le problème ici a été de restituer la clarté du discours à travers un pianisme extravagant. À mon sens, cela passe beaucoup par cette technique de pédale. Il faut jouer de la demi-pédale voire du quart de pédale, du « vibrato de pédale », oser parfois des pédales très longues aussi. C'est-à-dire contrôler la conduite du discours avec le pied, toujours. J'utilise beaucoup aussi la pédale harmonique, jamais indiquée sur la partition, mais qui s'avère indispensable dans un discours orchestral.

Vous parliez d'un « paradoxe » : tout passe en effet par la technique pianistique, dans le but de suggérer autre chose que « l'instrument-piano »...

C'est cela, et j'espère finalement ne pas avoir fait un pur disque de « piano » ou de « pianiste ». Le piège serait pourtant de vouloir imiter la chatoyance de l'orchestre, ce qui est impossible. Il faut donc *s'inspirer* de l'orchestre comme d'un idéal, mais chercher autre chose. Vous remarquez que ma lecture de *L'Oiseau* dure 43 minutes, alors qu'elle est généralement un peu plus longue à l'orchestre. C'est parce que je ne dispose comme matériau sonore que de cordes et de marteaux... Les sons ne peuvent pas tenir comme à l'orchestre, une adaptation du tempo est donc indispensable ici

ou là. En devenant pianistique, l'œuvre implique des exigences différentes.

Quelques mots, pour terminer, sur la couverture de ce disque, assez inattendue...

On m'a prise en photo en pleine exécution, sous les projecteurs, mes boucles rousses produisant une impression très « oiseau de feu » ! Mais j'ai finalement choisi de placer cette image au dos du disque. Car l'idée m'est venue de mettre en couverture ma propre partition de *L'Oiseau de feu*, recouverte des marques de mon travail, c'est-à-dire « taguée » d'indications de différentes couleurs. Plusieurs strates d'informations qui se superposent au texte de Stravinsky... Je crois qu'il n'y a que moi pour m'y retrouver (je suis d'ailleurs la hantise des tourneurs de pages !) À la métaphore un peu facile de l'oiseau de feu, j'ai préféré les traces du travail pianistique. C'est une façon de faire entrer l'auditeur dans mon atelier, et d'attester que la transcription réclame une véritable réappropriation de l'œuvre, par l'interprète, à travers le médium que constitue son instrument. Pour la faire devenir autre chose. Pour lui conserver sa liberté, pour ne pas faire du piano une cage.