

# Littérature et musique

## Entretien avec Pierre-Alain Clerc

**P.R. : Pierre-Alain Clerc, on vous sait grand spécialiste de la musique ancienne, et en particulier des liens étroits entre musique et rhétorique chez les musiciens de l'époque baroque, Bach en premier lieu. Qu'en est-il de la musique profane ? trouve-t-on dans les arrangements de chansons, des parallèles aussi étroits entre sens des paroles et musique ?**

P.-A.C. : Dans le type de la chanson à strophes d'abord (comme *Une jeune fillette*), la mélodie est pensée dans un mode spécifique, l'un de nos huit ou douze vieux *tons d'église* : chacun d'eux est déjà un monde expressif en soi. Ensuite, elle se trouve un air qui convient généralement à l'ensemble du texte, ou au moins à la première strophe. Il en sera de même pour les chorals luthériens et les psaumes huguenots. Dans les strophes suivantes, si le sens du texte et les contours de la mélodie paraissent contradictoires, c'est au chanteur de trouver la justesse de son action. A moins que simplement, on n'écoute le sens du texte en s'imprégnant de l'air bien connu, le savourant. Et cela fonctionne ainsi très agréablement, de Ronsard à Brassens. Dans ce cas, le chanteur devrait concentrer son attention sur l'expression du texte, au risque d'ennuyer l'auditeur par une rengaine.

Dans le cadre d'une chanson polyphonique de la Renaissance, en revanche, le compositeur choisit de même un mode, puis il invente. Mais il invente au gré du texte et peut modeler la musique au plus près du sens. Il n'est plus muselé par une mélodie qui doit convenir prosodiquement à plusieurs strophes. Il peut inventer sa musique mot à mot, par des épisodes fugués ou des *noèmes* homophoniques. On le voit dans une chanson comme *Suzanne un jour* d'Orlando di Lasso : lorsque Suzanne repousse les avances de ses deux vieux soupirants lascifs, elle crie un *C'est fait de moy !* où la polyphonie s'arrête sur une pause abrupte. Mais pour être ressenti à sa juste valeur, ce genre d'effet, qui devait être très spectaculaire au XVI<sup>e</sup> siècle, demande aujourd'hui des oreilles très cultivées et des chanteurs fort éloquents. De même, la nature des modes mélodiques qui semblent si diversifiés dans les descriptions anciennes, nous la ressentons aujourd'hui assez grossièrement comme du majeur ou du mineur. Je ne jette la pierre à personne : entre Lassus et nous, il y a eu Monteverdi, Bach, Wagner, Mahler, Debussy, *Le Sacre du Printemps*, Schönberg et les autres... Il faut être vraiment un gourmet très cultivé pour savourer chaque répertoire comme il le mérite.

**P.R. : Vous venez de publier, en trois tomes, un ouvrage impressionnant : les trois tablatures (1571, 75 et 83) de Elias Nicolaus Ammerbach. Peut-on faire un lien entre ces pièces et un texte littéraire ?**

P.-A.C. : Organiste de l'église St-Thomas à Leipzig, Ammerbach se présente comme un pédagogue. Il donne d'abord des exemples de chorals harmonisés simplement, pratiquement, sans autre souci que de ménager de belles consonances portées par de belles mélodies. Lorsqu'il recopie des chansons polyphoniques célèbres, il en donne pour la première fois un texte musical intégral : toutes les voix sont visibles dans leur superposition. En effet, la grande nouveauté, c'est qu'il n'est plus besoin de lire des voix publiées seule à seule dans quatre ou cinq livres différents : le Cantus, l'Altus, le Tenor, etc. L'autre grande nouveauté pour le répertoire germanique de cette époque, c'est qu'il glose ces voix, comme l'ont fait Cabezon et tant d'autres. Il nous révèle donc cette pratique en Allemagne, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Quant au texte, si l'on considère ce que l'imprimeur a noté, en tout cas dans les titres français (*Orsus acop, Gemois de Maj, Lede partier, More me fult, Vivon Io jeu*), il semble que la plupart des lecteurs n'en comprennent pas le premier mot. Pour les titres allemands ou latins, tout va bien. Pourtant, lorsque Ammerbach glose *Suzanne un jour*, il fait un saut d'octave spectaculaire sur *Vous me ferez mourir !* Visiblement, il pense ici au texte, même si l'essentiel de son travail consiste à donner des exemples de diminutions aux organistes, ou aux autres instrumentistes. Ce qui étonne, c'est que dans sa dernière publication en 1583, il recopie des pièces déjà publiées en enlevant ses

diminutions. Les lui a-t-on reprochées ? ou donne-t-il à l'élève un matériel qui lui permet de les inventer lui-même sur la chanson originale ?

**P.R. : Par ailleurs, et dans une direction totalement autre, vous proposez, depuis plusieurs années, des spectacles mêlant textes et musique. Je pense par exemple à des anthologies littéraires (Urfé, Boccace, Molière, Bossuet) que vous donnez avec des clavecinistes, Marinette Extermann par exemple, ou aux fables de La Fontaine, en compagnie de Paul Goussot. Comment vous est venue l'idée de ces associations ? comment choisissez-vous la musique ?**

P.-A.C. : Le plus difficile dans cette association *musique et texte*, c'est de concevoir un programme. En 2022, Marinette Extermann m'a demandé de dire des Fables d'Ésope au gré d'un programme Louis Couperin - Frescobaldi. J'ai refusé, tant ces fables sont brèves, concises et sèches : elles visent à l'essentiel, sans le moindre ornement, alors que La Fontaine en a délicieusement suggéré décors, circonstances et personnages. Je me sentais incapable de faire saisir en quelques mots la densité de leur pensée. D'autre part, l'équilibre entre la proportion des poèmes et des pièces de musique me semblait difficilement réalisable. Marinette m'a donc demandé de lui proposer des textes italiens et français en accord avec le programme envisagé. Et j'ai dû refuser encore, devant la difficulté de la tâche, n'étant pas assez versé dans les lettres de la Renaissance et du premier baroque. C'est donc elle qui, bravement, a passé quelques mois à lire Dante, Boccace, Pétrarque, d'Urfé, les orateurs chrétiens et tant d'autres, pour me proposer un excellent programme. Le travail était fait : il me restait seulement à passer à l'*actio*, en donnant vie à ces beaux textes. Cette comparaison me rappelle - toutes proportions gardées - la tragédie *Iphigénie en Tauride* dont Racine n'a laissé que le plan, scène par scène, argumentation par argumentation. Il aurait dit à son fils aîné, à ce stade du travail : *Ma tragédie est faite, je n'ai plus qu'à l'écrire*, ce qu'il n'a jamais fait.

Quant à La Fontaine, la première fois que j'ai dit des *Fables*, c'est Philippe Despont (organiste de la Cathédrale de Fribourg) qui a improvisé au clavecin des pièces dans le style de Duphly, époque prérévolutionnaire bien plus descriptive musicalement que les années 1670 où les Fables ont été publiées. Sa musique reprenait l'âme de chaque histoire, légère ou lente (*Le Lièvre et la Tortue*), amusante, ou tragique, ou cruelle (*Le Loup et l'Agneau*). Dans les pièces aux événements répétitifs (*Le Meunier, son Fils et l'Âne*), il inventait une chaconne : c'est la forme musicale qui traduisait l'action répétitive. Nous avons donné ce spectacle souvent, et à la fin, il connaissait par cœur ces pièces admirables qu'il n'a jamais couchées sur le papier. En guise de pause, je lisais la terrible *Barbe Bleue* de Perrault, et il a improvisé une grande pièce en plusieurs épisodes, à la manière d'une Sonate biblique de Kuhnau, avec quelques sous-titres.

Nous avons donné aussi une soirée autour du clavecin Rückers du Musée d'Art de d'Histoire de Neuchâtel, celui de la Reine Marie-Antoinette, dit-on, qui a été décoré au Vernis-Martin par des figures représentant dix fables de La Fontaine. C'est donc ce clavecin qui a imposé le programme, avec certaines fables fort connues, et d'autres non, par exemple *Le Tribut imposé aux Animaux par Alexandre*. A cette occasion, Philippe Despont (et Jovanka Marville plus tard) a choisi des pièces de François Couperin admirablement appropriées, par le sens, par l'expression de la pensée, des pièces qui souvent peignent des caractères.

J'ai tenu moi-même tout seul les rôles de lecteur et de claveciniste, en jouant entre les fables des pièces absolument contemporaines, composées par Chambonnières et ses élèves. La Fontaine disait aimer particulièrement Chambonnières, Boësset, Hémon, Gaultier, La Barre, Lambert et Camus, des maîtres de l'Air de Cour.

Plus tard, l'extraordinaire Jermaine Sprosse a improvisé sur le champ, en écoutant les fables. Tout récemment, j'ai redonné le programme du clavecin de Neuchâtel à Toulouse, avec Paul Goussot à l'orgue de St-Pierre des Chartreux. Il a merveilleusement improvisé des pièces d'orgue, mais dans le style contemporain, à la manière de Lully. Je dois vous avouer (strictement entre nous) que les pièces improvisées par Paul Goussot m'ont semblé plus extraordinaires encore que les grands chefs-d'œuvre

que nous jouons : elles faisaient presque pâlir le génie de La Fontaine. Je reprendrai en avril ce programme sur le Rückers de Colmar, cette fois, avec Aline Zylberajch qui a choisi son répertoire entre XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, marquant l'évolution d'Elisabeth Jacquet de la Guerre à François Couperin.

### **P.R. : Et vous avez aussi abordé d'autres auteurs ?**

P.-A.C : Oui, tout d'abord *Agrippa d'Aubigné*, avec son *Printemps* (vers 1570) et ses *Tragiques* (1616), enregistrées à deux voix, avec Olivier Bettens, qui avait conçu ce programme pour le *Musée international de la Réforme* à Genève. Les intermèdes musicaux faisaient entendre des pièces vocales et instrumentales de Gervaise, van Eyck, Chardavoine, Phalèse, Goudimel, Sweelinck, Le Jeune, du Caurroy, avec un net accent sur la musique calviniste de cette époque.

Il y eut aussi un *Bestiaire*, anthologie de poèmes consacrés aux animaux par Florian, Lamartine, Prévert et Charles Cros (*Le Hareng saur*), poèmes qui dialoguaient avec un excellent chœur féminin genevois.

J'ai eu le grand bonheur de présenter une anthologie des *Caractères* de La Bruyère, avec Claire-Anne Piguet au clavecin qui s'est concentrée sur le génial Louis Couperin.

Récemment, j'ai eu l'occasion de lire un merveilleux conte de Jules Supervielle, *Le Bœuf et l'Âne de la Crèche*, en le commentant au clavecin, faute de mieux dans les possibilités des organisateurs. Un piano, un orgue ou parfois un bel harmonium eussent mieux fait l'affaire : le répertoire évoluait des Noël français du XVIII<sup>e</sup>, à Franck, Dupré, Vierne, Reichel. Ces touchantes mélodies naïves de *la Noël* sentaient bon le pain d'épices à Bethléhem, illustrant l'imagination tellement insolite de Supervielle.

Un grand souvenir pour moi reste la lecture d'extraits de *L'Écume des jours* de Boris Vian, avec Aleksis Dind et Luc Vallet, dans un duo entre orgue à tuyaux et orgue Hammond.

Mais le grand œuvre demeure pour moi *L'École des Femmes* de Molière (On peut obtenir ce DVD gratuitement en écrivant à [info@alexandrin.org](mailto:info@alexandrin.org)) travaillée pendant cinq ans avec des amis universitaires suisses et français pour mettre en œuvre tout ce que l'on sait sur le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle : déclamation, prononciation, gestes, *lazzi*, démarche, position des comédiens en scène, décors, costumes. Sur le plan musical, le travail (dirigé par Matthieu Franchin et Odile Édouard) s'est porté sur le répertoire choisi pour les entractes : des danses à la mode de Lully ou ses contemporains, sans le moindre rapport avec l'intrigue de la comédie. Ces danses étaient jouées jadis par une famille de quatre violons à la Ville, et cinq à la Cour.

Enfin, je ne peux pas oublier le formidable *Festival de musique improvisée* de Lausanne, où depuis un quart de siècle j'ai eu souvent l'occasion de lire des textes pour stimuler l'invention des improvisateurs. Des textes de Ramuz, Apollinaire, Daudet, et aussi *Le Petit Prince* de St-Exupéry ont été illustrés brillamment par Edoardo Torbianelli, Rudolf Lutz, Ioana Ilie, notamment. A plusieurs improvisateurs, j'ai proposé *Les Djinns* de Victor Hugo. Ce poème évoque successivement l'approche inquiétante, la présence terrifiante et l'éloignement mystérieux de ces créatures maléfiques, issues de la mythologie islamique : il se présente comme un losange, avec quinze strophes de huit vers, qui comptent tour-à-tour, symétriquement 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 8, 7, 6, 5, 4, 3 et 2 syllabes. Hé bien, curieusement, je n'ai jamais entendu l'immense *crescendo-decrescendo* que j'attendais, une musique qui part du silence, du frémissement, se développe en cataclysme, puis disparaît dans le néant. On voit que la langue, la littérature, la déclamation sont aussi en soi une grande musique. Mais peut-être ce poème de Victor Hugo est-il trop musical pour susciter de la musique, comme *La Valse* de Ravel est trop dansante pour faire valser un corps de ballet. Fauré en a composé une très belle version chorale, mais est-elle meilleure que la simple déclamation ?

Je ne dois pas oublier les pièces mêmes qui ont initié ce mariage entre musique et lecture : le répertoire du mélodrame au XVIII<sup>e</sup> siècle. Je n'ai pas osé lire en public le premier du genre, le *Pygmalion* de

Jean-Jacques Rousseau. Il a été créé sur une musique vraiment stupide, j'ose le dire, du lyonnais Horace Coignet, que Rousseau a tenté de faire passer pour sienne. Jiri Antonin Benda a exporté le genre en Allemagne, dans le courant du *Sturm und Drang*, en composant une nouvelle musique.

En revanche, j'ai eu le bonheur de dire des mélodrames avec piano de Schumann, en allemand, et l'extraordinaire *Lenore* de Franz Liszt. La célèbre ballade de G.A. Bürger (1744) a été magnifiquement traduite par Gérard de Nerval, et il est possible d'en donner une version française. C'est la chevauchée fantastique d'une jeune fille avec celui qu'elle croit son fiancé, revenu après la guerre. En réalité, c'est la Mort qui l'emmena, elle aussi.

Autre chef-d'œuvre où le mélodrame est mêlé au théâtre et à la danse, spectacle de fortune conçu pendant la première guerre mondiale : la célèbre *Histoire du Soldat* de Stravinsky et Ramuz. Elle réunit un lecteur, deux comédiens (Soldat et Diable), deux danseurs (Princesse et Diable) avec sept instrumentistes. J'ai d'abord joué le rôle parlé du Diable, dans une version théâtrale, puis des versions de concert, et enfin, j'ai réalisé une version où je tenais tous les rôles parlés, comme Ramuz l'a fait lui-même à la Radio en 1940. Il nous reste quarante secondes enregistrées de cette version, lecture fascinante de l'auteur, complètement expressionniste, qui a été mon modèle pour le texte entier. Je rêve parfois d'une version avec orgue, mais je crois que c'est une très mauvaise idée : on ne peut faire sonner à l'orgue le solo fatal de percussion qui termine l'œuvre, et d'autre part, le violon extraordinaire du Soldat est irremplaçable. Il faudrait trois instrumentistes, qui ne seront jamais à la hauteur de la savoureuse orchestration de Stravinsky.

**P.R. : D'autres associations se tournent plus directement vers le jeune public, comme le spectacle autour de la délicieuse nouvelle de Jules Verne : *M. Ré-Dièze et Melle Mi-Bémol*. Quelques souvenirs ?**

P.-A.C. : Le jeune public nous pose le problème de la longueur du spectacle et de l'attention qu'il doit soutenir. Commençons par *Babar*. Parfois des familles entières viennent voir *Babar*, que j'ai lu souvent pour Guy-Baptiste Jaccottet : il a adapté à l'orgue la pièce de Poulenc pour le volume 1, et composé une très jolie musique pour le volume 2. On boucle conte et musique en trente minutes : si les enfants d'une famille nombreuse sont trop petits, ils gambadent, gazouillent et trépignent. S'ils sont trop grands, ils trouvent cela un peu débile... Parfois, ils sont ravis, fascinés même, on le voit dans leurs yeux. Mais ce sont souvent les adultes qui se régalent, ou plutôt, ces enfants qui demeurent dans certains adultes bienheureux.

Quant à Jules Verne, il faut vraiment des adolescents premiers de classe ou des adultes, car le texte est musicalement très pointu. Ré# et Mi b : il s'agit non pas des feintes brisées du tempérament mésotonique, mais du *comma*, soit le neuvième de ton théorisé à cette époque. Jules Verne savait se faire conseiller admirablement pour aborder tous les sujets, et il avait pour la musique une délectation particulière. Mais si ce côté intellectuel a une grande importance chez lui, d'autres spectateurs trouvent leur bonheur autrement, car ce conte qui est un hymne à la musique liturgique, et surtout celle de l'Avent et de Noël. Il s'agit d'un village appenzellois privé de son vieil organiste. L'orgue reste donc muet, la maîtrise n'a plus d'accompagnement, lorsque survient un personnage fantastique, organiste virtuose et organier révolutionnaire, avec son acolyte, aide et souffleur. Les descriptions de Jules Verne nous font voir un couple rappelant Don Quichotte et Sancho Pança, et la description du virtuose est vraiment celle de Franz Liszt. Ils vont enfermer les enfants de la maîtrise, garçons et filles, dans le sommier de l'orgue, pour réaliser un jeu nouveau : celui des *Voix enfantines*, chaque enfant donnant la note qui lui est *physiologiquement* la meilleure. Cela se termine par une Messe de minuit époustouflante, qui s'avère finalement un terrible cauchemar. Et les deux protagonistes, de charmants petits chanteurs, Joseph et Betty, Ré# et Mi b, pourront se marier plus tard, et avoir beaucoup d'enfants.

Ce conte a donné lieu à de nombreuses versions, obligeant d'abord les exécutants à couper dans le texte, dont la seule lecture durerait plus d'une heure. Comme toujours lorsqu'on coupe, on supprime les plus jolies choses, inutiles à la narration. Nous avons coupé le moins possible. C'est la cantatrice

Françoise Masset qui nous a réunis, avec Daniel Chappuis, organiste de St-Martin à Vevey. Comme toujours, son immense culture musicale et sa curiosité insatiable lui ont permis de choisir des pièces qui illustrent parfaitement le propos (Campra, Hændel, Boély, Franck, Lefébure-Wély, Fauré, Alain, Leguay), souvent aussi de compositeurs suisses (Schubiger, Demierre, Boller, Jaques-Dalcroze, Schwizgebel). Le vieil et excellent organiste du village est illustré par Mendelssohn. Deux passages se sont avérés problématiques. Dans le premier, l'organiste fou improvise dans la nuit devant les paroissiens effarés : Daniel Chappuis a donc noté une improvisation terrifiante, permettant au lecteur de lancer son texte dramatique dans les respirations. Dans le second, j'ai composé un Offertoire de deux minutes sur *Voici Noël* (c'est mon opus 1 alors que j'avais plus de soixante ans), celui où justement chantent les *Voix enfantines*. C'est là qu'une harmonie glissante doit illustrer le mi *b* et le ré # : à l'orgue, c'est la même touche, bêtement, mais dans la voix de Françoise Masset, le premier s'assombrit vers le bas alors que le second s'éclaircit vers le haut. C'est ce fameux *comma* qui donne au conte son titre, décrit en France par Adolphe Danhauser en 1872.

Lors d'une répétition, Françoise Masset a proposé de projeter durant la lecture les belles gravures que l'on a publiées dans les premières éditions. Cette excellente idée nous a toutefois obligés à illustrer tout le conte, et c'est environ cent cinquante clichés qui défilent durant cent minutes pour ce beau conte en musique et en images, à la gloire des liturgies de la Noël.

*Propos recueillis par Pascale Rouet*