Les Pièces de Viole de François Couperin

_____

Défense de la Viole de Gambe française par un Violiste italien

Je me félicite de l'occasion qui m'est offerte par la publication, dans un magazine musical français renommé ainsi que sur le Web, des quelques critiques sévères de l'enregistrement que j'ai récemment consacré aux Pièces de viole de François Couperin, pour revenir sur la conception de mon travail à propos de ces pièces.
Le Cd est enrichi par un texte très intéressant rédigé par Philippe Beaussant, le plus expert des experts français de François Couperin. Mais après avoir lu les critiques, j'ai compris que j'aurais dû y joindre quelques éclaircissements personnels sur mes choix d'interprétation, expliquant ma vision de musicien et d'instrumentiste. Car la version que je propose, étant très éloignée des interprétations habituelles, peut dérouter d'emblée **l**es auditeurs même les plus attentifs.
Merci donc aux critiques : Ils donnent le « *la »* pour une saine confrontation entre experts, nous permettant, à nous artistes-chercheurs, à cheval entre interprétation vivante et musicologie, de remédier à certaines imprécisions et aussi, parfois, de faire notre autocritique.

François Couperin, à la différence de son oncle Louis, n'était pas violiste : sa musique prenant son origine sur le clavier du clavecin, parfois ne s'adapte pas aisèment au toucher particulier de la viole de gambe et à ses contraintes: « elle ne tombe pas sous les doigts». Ce qui constitue en soi un défi. Ses partitions offrent peu des caractéristiques de l'écriture typique des grands violistes français (notamment de ses contemporains Marais et Forqueray). Pourtant c'est au monde des violistes français représenté tout au sommet par eux que ces pièces devaient forcement s'adresser.
Violistes du XXIe siècle, nous devons donc, lorsque nous interprétons ces pièces qui datent de presque trois siècles, nous interroger en musicologues sur leur cohérence stylistique et sur leur portée artistique. Telle est donc mon exigence. De même que pour mon adaptation pour la viole de gambe des Suites de Bach une « simple » question m'a guidé : « Qu'aurait fait ici le maître Marin Marais ? ».
Marais, probablement le meilleur violiste jamais apparu sur cette planète. Marais que les violistes d'aujourd'hui, y compris bien sûr moi même, considèrent comme leur maître virtuel. Marais qui, à en croire ce qu'on disait à son époque, n'a pas joué d'autres pièces que les siennes, et qui mourut l'année même de la publication des Pièces de Couperin, 1728.

Il nous faut donc revenir à la genèse de ces pièces. Conçues certainement sur le clavecin, ce n'est qu'ensuite qu'elles ont du être « traduites » pour la viole, le compositeur passant d'un vocabulaire instrumental et de son système de notation à un autre. C'est donc le clavecin qu'il ne faut jamais oublier. Prenons par exemple un détail comme les liaisons. Sont-elles toujours *liaisons d'archet* ou parfois *liaisons de résonance* comme celles qu'on fait sur le clavecin (Couperin en était le maître absolu et il y insiste beaucoup dans son "*Art de toucher le clavecin"*), mais aussi la harpe ou le luth ? Par ailleurs certaines liaisons combinées avec les tremblements, sont-elles toujours liaisons d'archet ou une indication qu'il faut renoncer à l'appui des tremblements, comme on ferait sur un clavecin ? Une chose est sûre : les signes

utilisés par Couperin ne sont pas toujours cohérents et chaque passage nécessite une analyse spécifique afin d'approcher avec le plus de justesse possible sa pensée musicale.
Ainsi en est-il d'un exemple concret soulevé par l'auteur d'un des comptes-rendus : le début de la Sarabande Grave de la première Suite. Nous sommes en présence de deux liaisons, l'une d'articulation (donc *d'archet)*, l'autre qui prolonge la durée d'une note (donc de *valeur*). Malheureusement dans le passé, dans les versions d'autres illustres violistes, on les a toujours confuses, interprétant celle de valeur comme si elle en était d'archet**.** Couperin note les deux voix dans leur exacte durée, mais ne demande pas de tirer un seul coup d'archet. Exactement comme on ferait pour le clavecin, il demande que soit maintenue la *résonance* de la voix supérieure (où se trouve la liaison de valeur) au moment où survient la deuxième voix. La polyphonie qui en résulte est celle qu'Henri Le Blanc appelle « *Harmonie femelle »,* dont l'expression naît du fragile mais tout à fait magique pouvoir de la *résonance.* L'effet final est exactement celui qu'on obtiendrait en jouant sur un clavecin ou un luth. Cette pratique se retrouve partout dans le répertoire de la viole, et des maîtres comme De Machy ou Marais auraient noté le même passage de manière différente qui n'aurait pas prêté à malentendu pour son exécution. Mais il est clair qu'un auditeur qui en regardant la partition attendrait un frottement d'archet entre les deux voix serait déçu.
Cela correspond à une vision *romantique* de l'instrument à corde, qui consiste à ne faire exister le son que par le coup d'archet. Nous savons, nous, après un demi siècle de musique ancienne et d'analyses de musique polyphonique au clavecin, au luth, et…à la viole de gambe, qu'un son peut résonner, même longtemps, sans l'intervention de l'archet. Les *frettes* de la viole n'ont pas d'autre but. Il ne s'agit pas, comme certains le croient, de faciliter la justesse ! Il s'agit de faire résonner chaque note avec la liberté même d'une corde à vide, et donc comme celles d'un luth, ou d'un clavecin. D'où une technique et une esthétique du son sous-tendues par une vision philologique, la plus proche possible des exemples puisés à leur source même, et d'autant éloignées d'une vision romantique, guidée par la technique du violoncelle ou du violon, et qui ferait de la viole de gambe une espèce de bizarre violoncelle muni de *frettes .* En serions-nous donc ancore au point de devoir défendre la viole « *contre les entreprises du violon et de son accolyte le violoncelle…* » comme le faisait Hubert Le Blanc en 1740 ?

De plus, la polyphonie n'est pas seulement simple rencontre de frottement de sons entre les voix. Elle est aussi *dialogue* entre ces voix, ce que toute l'écriture pour viole de gambe exprime constamment : dialogue entre ses différents registres, et donc entre les différentes voix. Les *frottements entre les voix* dans les instruments comme le clavecin, le luth, la harpe, (et aussi, souvent ; la viole de gambe) sont remplacés par le mélange des résonances des voix. Sans cela il serait tout à fait impossible de comprendre une fugue jouée au clavecin ou au luth.
Nous le répétons depuis des années, et alors, répétons-le encore sans nous lasser : la viole de gambe est un instrument à double âme: instrument à cordes *frottées*, et au même temps instrument à cordes *pincées*. D'où sa versatilité, sa magie, son mystère : violon ou voix, luth ou clavecin.

En poussant la réflexion plus loin on conviendra que la notation des passages polyphoniques pour tous les instruments à archet est source inépuisable de malentendus. Ce qui fait de la confusion entre liaison de valeur et de liaison d'archet un problème d'aujourd'hui. Une fugue de Bach jouée au violon (allusion faite dans un des comptes-rendus) le prouve. Mais les solutions habituelles à ce problème sont encore celles dérivées de la tradition de l'école

romantique. D'où ce conseil que j'adresserais aux auditeurs, comme aux interprètes : apprécier la polyphonie dans sa dimension "dialogique" et surtout dresser son oreille à percevoir et à apprécier les subtilités des résonances. C'est là la particularité de la musique baroque, et celle de la viole notamment : les infinies richesses qu'elle déploie. C'est tout un vocabulaire à apprendre, point commun entre la sensibilité musicale baroque et celle qui vient de l'Orient : songeons aux maîtres de Koto japonais où d'Harpe Coreénne qui enseignent durant des années à leurs élèves les qualités de ce qu'ils appellent « *le Après-Son* ». Il me semble d'entendre Mr. Le Blanc qui nous dit que *"…Père Marais et Forqueray le Père ne donnoient qu'une note, mais ils s'attachoient à la rendre sonore comme la grosse cloche St.Germain, jouant en l'air ainsi qu'ils le recommandoient, c'est à dire ayant donné le coup d'archet, ils laissoient lieu à la vibration de la corde… "*

Venons-en à la remarque sur « *des ornements et des accords ajoutés* ».
L'écriture pour la viole de Couperin est pauvre en effets typiquement violistiques tels que les concevaient ses contemporains Marais et Forqueray. Notamment en ce qui concerne les accords, conçus comme un enrichissement sonore et une façon de ponctuer l'élan de certaines phrases, occasion de proposer aux auditeurs la séduisante richesse de timbre de la viole de gambe.
Ainsi Marais et Forqueray pour la viole, comme Rameau et Couperin pour le clavecin, ou R. de Visée pour le théorbe, ont-ils constellé leur écriture d'accords, comme d'autant de perles sonores qui baignent l'auditeur dans cette richesse. Marais jouant cette musique se serait-il dispensé d'y apporter les éléments propres à sa pratique violistique personnelle ? Aurait-il renoncé aux accords, au motif qu'ils ne figurent pas sur la partition, alors qu'ils sont suggérés, à l'évidence, pour tout violiste expert ? Les nuages des siècles gardent la réponse en suspens, mais mon humble instinct de musicien me dit que Marais aurait joué les pièces du « Grand » en faisant résonner la viole à sa manière, rendant au compositeur le service précieux de leur donner la variété, la richesse et l'éloquence du jeu violistique.

À la remarque sur les « *accents et autres à-coups incessants* » sur les
« *sursauts qui énervent* » (voir le comte-rendu dans l'importante révue musicale) j'opposerai le meilleur argument selon moi, ces quelques lignes de l'Advertissement de Marin Marais à son Troisième livre de Pièces de viole : « *Les plus belles pièces perdant infiniment de leur agrément, si elles ne sont exécutées dans le goût qui leur est propre, et ne pouvant donner une idée de ce goût en me servant des notes ordinaires, j'ay été obligé de suppléer de nouvelles marques capables de faire entrer dans mes vues ceux qui joueront mes pièces, "e" par exemple signifie qu'il faut exprimer ou enfler le coup d'archet en appuyant plus ou moins sur la corde selon que la pièce demande et cela quelques fois sur le commencement du temps ou sur la valeur du point comme la marque le désigne. De cette manière l'on donne de l'âme aux pièces qui sans cela seraient trop uniformes.* » On sait ainsi qu'il était fort déçu par la platitude de l'interprétation de ses œuvres par d'autres violistes. Ce signe "*e"* était donc un moyen de leur enseigner l'éloquence du discours musical, qui, semblable à celle du discours parlé, fait alterner les effets de mélopée : syllabes accentuées, syllabes muettes, voyelles enflées, aspirations, pauses etc. Tout un art pour capturer et maintenir l'attention des auditeurs, semblable à celui des acteurs de théâtre dont la voix, dans ses modulations, souligne le parcours logique et émotionnel du texte.
D'où l'intérêt de l'exercice qui consiste à rapporter aux pièces des 1e et 2e Livres de Marais les signes "e" introduits dans sa notation partir seulement du 3e.
Il existe d'ailleurs une source, aussi intéressante que troublante pour sa richesse

insoupçonnée de signes d'expression: une copie du 2e livre où un maître de viole du XVII resté inconnu, l'a fait avec un but clairement pédagogique.

Mais sans doute un tel exercice devrait-il s'appliquer à toute la musique baroque!
Démarche risqué qu'il nous faut assumer pour éviter la platitude redoutée, en nous demandant où placer nos accents, où lever la voix, puis la baisser, où faire un « enflé » et avec quelle courbe, comment faire sonner au mieux l'instrument, et aussi où s'autoriser les accords ? Il nous faut donc un certain courage pour parier sur notre instinct, qui, nourri par l'expérience du jeu et du goût, nous tient lieu de boussole lorsque nous sommes seuls devant la partition, à faire des choix personnels qui ne trouvent pas toujours une justification directe dans le texte, car, Marais nous l'apprend, la notation est toujours incomplète! C'est aussi pourquoi il m'a fallu longtemps avant de m'attaquer aux pièces de Couperin, monument presque sacré de la musique baroque française.

La notation de ces "*e"* sur les partitions de Marais ramène notre réflexion sur une autre question **:** celle de la *danse* et sur la nécessité d'appuyer, d'accentuer certaines notes pour marquer la conduite rythmique des mouvements qui composent les Suites. Une grande partie du répertoire de viole français est composé de Suites : structure fixe propre aux danses chères à la noblesse des XVIIe et XVIIIe siècles.
« *Une rose est une rose, est une rose, est une rose*... », écrivait Gertrude Stein...
La parodiant, nous affirmerons à notre tour : « *une Courante est une Courante*… », et ainsi de la Sarabande, de la Gavotte etc.
Or, mon humble parcours de violiste des XXe et XXIe siècles m'a appris que les amateurs de viole de gambe la connaissent et l'apprécient "quand elle chante» (peu d'instruments le peuvent ainsi) selon ses accents propres à la plainte et à la mélancolie, mais ne la reconnaissent pas dans ce qui constitue pourtant une grosse partie du répertoire : *la danse*. Celle-là même qui crée la nécessité d'un jeu invitant les corps à bouger. Attaque, avec un son très clair (rappelons nous de "*l'archet en l'air*…" de Marais), puis édifice sonore, bâtissant par ses degrés et sa hiérarchie d'appuis et d'accents, sa structure même. Ne pas le savoir conduit à ne voir dans la viole que l'instrument des Plaintes et des Tombeaux (pièces que j'adore jouer !) , et à entendre « sursauts » et subversion dès qu'apparaît une danse (...qui est une Danse est une Danse …) dans les Pièces de Couperin. Et là pleuvent les remarques négatives...

Ainsi du reproche *d'omission de notes* dans la Sarabande grave de la première Suite.
Prêt à faire mon *mea culpa*, je me suis attaché à l'écoute du CD et à la reconsidération de la partition. En vain. J'aurais accepté le reproche de multiplication de notes, compte tenu de la préface du Grand à ses pièces de clavecin « *qui doivent être jouées sans diminution ni augmentation* ». Rigueur incontournable en ce qui concerne le clavecin, mais à propos de la quelle on peut admettre pour les violistes, après tout, un certain dégrée de transgression.
Pourtant l'habitude d'orner les *Adagios*, comme de faire un "*double*" dans la répétition des courantes – ce que j'ai fait – était une pratique trop répandue pour qu'on l'ignore.
Cela dit, peut-être la critique d'*omission* porte-t-elle sur la cadence en sol de la mesure 16 (de la Sarabande) ? Ici la viole baisse sensiblement la voix sur les notes finales. Une écoute peu attentive pourrait donner à entendre surtout la cadence parallèle du clavecin, qui ne couvre pourtant pas la mélodie déjà donnée de la viole. Alors, plutôt que d'omission (grave accusation!) s'agiterait-il plutôt d'une remarque, hélas, mal formulée, portant sur la "balance" entre instruments ? Toujours est-il que ma reconnaissance va à Markus Hünninger,

claveciniste 100% français, quoiqu'Allemand d'origine, profond expert de Couperin, à qui il rend ici un bel hommage par sa sensibilité musicale, par sa générosité de basse continue, par son invention mélodique et harmonique.

Passant sur des appréciations à l'étrange subjectivité (« le *ralenti gigantesque* » (!!) noté dans la Passacaille ou Chaconne) nous accorderons au propos relevant « *les notes inégales inversées, des rusticités de jeu dont on ne saisit pas la logique, voire des imprécisions sur lesquelles il est difficile de passer, ainsi dans la Chemise blanche* [...] », les explications et les précisions techniques qu'il mérite.
Or, il existait à l'époque baroque différentes formes d'"inégalité", bien codifiées, et dont celle à la quelle l'auteur du compte-rendu s'attaque (*notes inégales inversées*) était d'habitude appelée « Lombarde ». Cette forme est décrite aussi par Couperin dans la préface de son premier Livre des Pièces de clavecin (…*coulée dont les points marquent que la seconde note de chaque tems doit être appuyée* ».).
Dans le cas de cette Gavotte (danse où, l'usage du pied plat et sa double levée marquée renvoient à son origine populaire), l'inégalité « lombarde » nous a justement aidé à en clarifier sa propre structure de danse**.** La jouer (comme nous avons toujours entendu dans les années passées) avec l'inégalité considérée « normale » revient à accentuer un effet à notre avis trop mélodique, au détriment de son propre caractère.

Quant à la « *rusticité* », si un malentendu pousse à plaquer des notions de goût personnel, retenant l'acception négative du terme, sur les sources musicales paysannes de ces danses, contentons-nous de rappels de musicologie. « La simplicité paysanne » a inspiré les plus grands : Marais dans ses « Rondeau paysan », « Bourrée paysanne », etc., même en plein raffinement du Versailles de Louis XIV.
Ignorer la richesse de cette inspiration, voilà le risque de platitude, de pauvreté de goût, de manque de finesse musicale.

Avant de passer à la *Deuxième Suite* j'aimerais aussi préciser que, contrairement à de ce qui est affirmé avec assurance dans le compte-rendu de la bien connue révue musicale, la viole basse accompagne *aussi* (!) la première Suite (elle y est dans la Gavotte, et la Chaconne). Etrange, que cela ait échappé à un auditeur si attentif!

Passons donc à la *Deuxième Suite* où on nous reproche des *imprécisions*, notamment dans la *Chemise Blanche*.
Nous voici plongés dans l'éternel conflit entre *Académisme* et *Art*.
C'est une pièce très spéciale, qui pose aux violistes un important défi technique. Le tempo demandé par le compositeur précise « *très vite* ». Impossible ne pas songer à Marais et à l'aisance instrumentale que demande une pièce aussi volcanique, et marquée du même tempo « *très vite* », que « *Le Tourbillon* ».
Dans la *Chemise Blanche* les mêmes détresse et aisance sont demandées, avec la grande différence que les notes s'adaptent avec difficulté à la touche de la viole, car elles seraient parfaites… sur un celle d'un clavecin !. Il s'agit de savoir ce qu'on veut. Tempo de sécurité, avec filet ? Ou tentative de réponse au souhait évidentes de Couperin, d'exécuter cette pièce « *très vite* » et de lui donner un phrasé bien porté, une dynamique bien dessinée, propres à la faire vivre. Au risque de certaines imprécisions, que j'assume et défend… ah notre pauvre oreille "moderne", dressé non pas à la vérité de l'exécution, mais à l'artifice des Cds, et qui cherche la perfection, là où il faut de la vie!

Pour terminer, encore quelques mots sur les autres pièces contenues dans le Cd.
La « *Deuxième Suite* » ne comportant pas de mouvement de danse, mériterait plutôt l'appellation de Sonata à l'Italienne (le jeune Couperin avait composé de nombreuses "sonates italiennes" en signant avec un pseudonyme italianisé) , mais bâtie avec des pièces de caractère à la Française. La grandeur de l'écriture, l'échange entre le dessus et le continuo, donnent l'illusion d'un petit orchestre dans le Prélude, où la basse en canon avec la première viole et les figures typiques des grandes ouvertures françaises font sonner la viole soliste tantôt comme un violon, tantôt comme un instrument à vent.
Quant à la *Fuguette*, c'est une magistrale petite œuvre d'écriture fuguée, carrousel d'inventions et de modulations inattendues entre les deux violes qui courent l'une après l'autre sans cesse.
Les fameuses « *Pompes funèbres* » pourraient être inspirées, selon Beaussant, des Pompes funèbres de Michel de Tellier, auxquelles assista et pris parties Couperin au tout début de sa carrière comme organiste de Saint-Gervais, mais aussi de la méditation du vieux Couperin sur sa propre mort.
Comme le dit Beaussant "..*Couperin rèunit dans cette pièce admirable ces deux aspects, cérémoniel et méditatif."* Pompe, solennité et douleur se croisent en un parfait équilibre dans un matériel musical autant plus touchant qu'il est d'une extrême simplicité. On m'a reproché de la faire durer trois minutes de moins que d'autres versions "de référence", et d'y avoir cherché plutôt un caractère de Tombeau que celui de la gravité de la cérémonie. Question de points de vue! le centre de ma recherche est exactement l'équilibre entre le geste du cérémonial funèbre et l'intimité de la douleur, et je avoue de ne pas être trop mécontant du résultat. Par rapport à la durée, nous n'avons pas fait de reprise de seconde partie (qui dure le double de la première), voilà pourquoi la pièce dure moins! C'est un choix que je défend avec conviction, nécessaire à l'équilibre délicat de cette pièce magistrale.

Les deux « *Concerts à deux violes* », d'une écriture différente, appartiennent aux Concert Royaux de 1722, donnent l'occasion d'approfondir la complicité entre les deux solistes. Jeux et provocations aboutissent à une parfaite synchronie. Leur "simplicité" technique (argument souvent entendu dans une acception presque négative dans le cercle des violistes), est par contre la marque du vrai maître. Encore, certains accords qui résonnent dans le Cd ne sont pas inscrits sur la partition. Ainsi, dans le premier mouvement du XIIe Concert, Couperin écrit-il les numéros du chiffrage de la basse continue, tout en précisant que « cette pièce sera toujours plus belle sans une basse continue ». Pure invitation pour les violes à s'autoriser quelques accords !

Authentiques chefs-d'œuvre de composition, ces deux concerts à deux violes ont été une magnifique occasion de mettre au premier plan la musique, plaisir et privilège d'œuvrer ainsi pour la beauté, en complicité totale avec la grâce instrumentale et la sensibilité d'Amélie Chemin.

En tant que musiciens-musicologues-artistes (si compliquée est le profil d'un musicien de musique ancienne!), notre tache est de redonner la vie à l'oeuvre dont le temps passé nous a fait dépositaires. Nous ne faisons donc pas seulement de la lecture, mais aussi de la restauration, et parfois aussi de la reconstruction. Difficile ne pas faire la comparaison avec un travail similaire, dans l'art figuratif. Rappelons-nous le scandale qui explosa à la fin de la dernière restauration des fresques de Michel-Ange à Rome…aurait-il vraiment peint avec

ces couleurs si vivantes, presque *trop* vivantes… ?

Cela valait bien le risque de déplaire en nous confrontant à la poussière du temps qui recouvre et ternit les œuvres, leur donnant aux yeux de certains, leur qualité « classique », voire « académique », sans surprise et sans « sursauts » !

Bâle, Septembre 2013
P.P.