

« *Jamais le grégorien n'a été servi par un « moderne » avec tant d'amour...* » (1)

Rencontre avec Stéphane Caillat

La relation entre Maurice Duruflé et le chef de chœur Stéphane Caillat, fondateur de l'Ensemble Vocal éponyme, fut longue et riche. Il était tout naturel de lui donner la parole dans ce numéro consacré au *Requiem* de Duruflé.

Il a participé notamment :

- aux séances d'enregistrement du *Requiem* et de la *Messe Cum Jubilo* pour Erato respectivement en 1958 avec l'Orchestre Lamoureux à St-Etienne-du-Mont et en 1971 avec l'Orchestre National de l'ORTF à la Maison de la Radio, à chaque fois sous la direction de Maurice Duruflé.

- à la création des *Quatre Motets* à St-Merry, le 4 mai 1961, par l'Ensemble Vocal Stéphane Caillat et leur enregistrement pour Erato en 1965, sous la direction de Stéphane Caillat.

- à la création de la *Messe Cum Jubilo* :

version orchestre, à la salle Pleyel le 18 décembre 1966 par les concerts Lamoureux, sous la direction de Jean-Baptiste Mari et avec Camille Maurane baryton, et version orgue à St-Merry, le 16 mai 1967 (reprise le 24 novembre) avec Marie-Madeleine à l'orgue, direction Maurice Duruflé, Michel Jarry baryton.

Il a même enregistré en 1965 les *Fables de la Fontaine* de Marie-Madeleine Duruflé qui n'ont jamais été publiées par Erato.

Entretien avec Stéphane Caillat

La formation à Lyon

J'ai commencé la musique professionnellement assez tard, à 18 ans, tout de suite après guerre, en 1946. J'hésitais entre une carrière de professeur de lettres et celle de musicien. C'est celle de musicien qui l'a emporté. J'ai une soeur plus jeune que moi qui travaillait le violoncelle, le piano ; cela m'a stimulé. J'avais fait beaucoup de musique avant mais de façon anarchique. Finalement, je savais plus de choses que je l'imaginai, mais de façon incomplète. Que faire alors quand on a 18 ans ? J'étais auparavant dans une institution religieuse et j'avais « tenu l'harmonium » pendant la guerre. J'ai appris comme cela l'harmonie sur le tas. J'étais attiré par l'orgue que j'ai étudié pendant trois ans au Conservatoire de Lyon dans la classe de Marcel Paponaud. Mais il n'y avait pas à ce moment-là, j'insiste, à Lyon, d'instruments intéressants pour moi. Je fus déçu de

l'enseignement car on nous apprenait seulement à mettre les doigts sur les claviers, à tirer des jeux, mais sans nous apprendre ce qu'il y avait derrière. C'est-à-dire la machine, la mécanique...

Donc il n'y avait pas d'instruments dignes d'intérêt parmi ceux auxquels j'ai eu accès, la guerre était passée par là ; d'autre part Paponaud, qui était organiste à St-Bonaventure, pour qui j'avais le plus grand respect, n'était pas d'une gaieté folle, et comme j'étais jeune, cela m'a un petit peu refroidi. Surtout je devais gagner ma vie. Or ce n'était pas envisageable avec l'orgue.

Le chant choral et la montée à Paris

Le chant choral m'attirait aussi beaucoup et je l'avais pratiqué auprès des « bons pères ». César Geoffray venait de créer « A Cœur Joie » et il m'a accueilli à bras ouverts. Il m'a dit que je ne savais rien et qu'il faudrait quatre ou cinq ans avant d'imaginer non pas de gagner ma vie mais d'espérer gagner quelque chose. Pour avoir de quoi vivre de ce côté-là aussi c'était bouché.

Alors je me suis orienté du côté de l'enseignement de la musique dans l'Education Nationale. J'ai travaillé l'harmonie au Conservatoire, l'histoire de la musique, etc. J'ai passé le concours de professorat, aidé par un professeur d'une l'Ecole Normale de Lyon. Ayant réussi la première année du concours, j'ai obtenu un poste de maître-auxiliaire en Arles (époque bénie car les postes libres étaient alors nombreux). Je faisais le trajet Arles-Lyon toutes les semaines pour compléter ma formation en chant choral, harmonie, etc. Puis j'ai passé la seconde partie du Certificat d'aptitude à l'éducation musicale et au chant choral à Paris en 1950 et je fus reçu premier dans la catégorie des garçons ! Comme je me débrouillais assez bien en chant choral, certes de façon encore modeste mais bien par rapport aux autres, l'inspecteur m'a proposé un poste à Paris. Je ne me voyais pas venir à Paris, mais je me suis dit qu'il fallait saisir cette occasion. Donc je suis venu enseigner la musique en collège et lycée avec tout ce que cela comporte d'un peu fastidieux. Ce n'était pas ma vocation première, mais j'ai essayé de faire pour le mieux. Je n'avais aucune idée de la pédagogie, surtout. On ne nous avait rien appris en ce domaine.

Puis tout de suite on m'a fait savoir que dans mon quartier parisien on recherchait un chef de chœur. Ma première chorale s'appelait Passy-Muette. Cela faisait rire toute le monde ! C'était une troupe de jeunes qui n'avait plus de chef de chœur. Puis j'ai continué à étudier entre autres à la Schola Cantorum, le contrepoint, la direction d'orchestre, etc. Enfin j'apprenais la musique et j'allais au concert tout le temps. Puis on m'a proposé la chorale du scoutisme que j'ai dirigée pendant deux ans et c'est de ces deux groupes, dont je viens de parler, que s'est constitué un petit ensemble composé pour la plupart d'étudiants en musique à qui l'on demandait ou qui désiraient une pratique instrumentale et vocale. A ce moment-là, il n'y avait pas « grand chose » à Paris à part Philippe Caillard qui débutait aussi. Ce petit groupe se retrouvait régulièrement pour déchiffrer des partitions. On découvrait la musique de la

Renaissance, surtout, mais aussi une musique que l'on pourrait appeler moderne, un répertoire contemporain de bon aloi, des choses assez sages : les chansons de Debussy, de Poulenc, de Hindemith, etc. Et ce groupe a décidé de continuer. C'était fin 1954. On a donné un premier concert à l'Institut National des Jeunes Aveugles en juin 1955 où nous fûmes repérés par le directeur artistique de Decca qui nous a proposé de faire un enregistrement. Nous avons choisi des chansons de Clément Janequin pour lesquelles nous avons reçu un grand prix du disque. Imaginez ! nous étions abasourdis car nous étions très loin du milieu musical avec un grand M. Et c'était parti. Plusieurs enregistrements de musique de la Renaissance ont suivi. L'Ensemble Vocal Stéphane Caillat était né.

La découverte du *Requiem* de Duruflé en 1951

Erato venait de naître en 1953 avec Michel Garcin, directeur artistique, ô combien compétent et fin limier. Il venait écouter tout ce qui pouvait l'être, et nous ouvrit la porte d'Erato. Un jour il nous dit : « Je veux enregistrer le *Requiem* de Duruflé. Est-ce que vous connaissez ? » Je connaissais le nom de Duruflé et me souvenais avoir entendu son *Requiem* en concert en 1951.

Pour parfaire ma culture musicale, je l'ai dit, j'allais souvent au concert. Un jour d'octobre 1951, j'étais assis au premier rang d'orchestre au Théâtre des Champs-Élysées, je vois encore ma place un peu à droite, du côté des violoncelles. Sur le programme, côtoyant le *Psaume 47* de Florent Schmitt, il y avait le *Requiem* de Duruflé que je ne connaissais pas (je pense que même le nom de ce compositeur m'était inconnu à l'époque). Je me souviens m'être dit : « Ce musicien, comment le classer, comment apprécier sa musique ». Il mêle fa majeur et ré mineur au début de son œuvre ! J'étais assez impressionné par cette musique tout en ne sachant pas la qualifier, en ne sachant pas ce que j'en pensais, si je l'aimais ou pas. Certes elle m'avait fait bonne impression sous la direction de Cluytens.

Après la demande de Garcin, j'ai étudié la partition et là j'ai été conquis. Pour l'enregistrement, mon Ensemble Vocal venait renforcer l'effectif de la chorale de Philippe Caillard : Duruflé voulait une centaine de choristes. Ce projet commun était une première pour les deux chorales. Donc je fus conquis, tout en trouvant ce *Requiem* un peu « bâtarde ». A cette époque je connaissais bien la musique d'Arthur Honegger. J'avais travaillé *Jeanne au bûcher*, *La Danse des morts*, *Le Roi David*. Les passages éclatants de Duruflé me faisaient penser à Honegger avec cette efficacité formidable du chœur et de l'orchestre. Alors entre les passages en grégorien, comme ceux du début du *Requiem*, et les rares passages éclatants, je ne voyais pas le lien. Après je n'ai plus eu cette impression, car Duruflé a dans tous les cas un langage harmonique bien à lui. D'ailleurs, cette écriture un peu traditionnelle lui a valu des critiques. Vers 1968 quand

je fréquentais le groupe de Recherches Musicales de la Radio, on parlait de Duruflé avec un petit sourire condescendant. C'était un autre monde.

Il est fondamental de préciser que pour Duruflé le grégorien, c'est le grégorien de Solesmes. Il l'avait en lui et l'avait pratiqué à la Maîtrise de Rouen. Il est très important de le noter, car maintenant on ne chante plus guère le grégorien comme cela. On n'accentue plus maintenant de la même façon, or cette accentuation induit le phrasé. En fait c'est une musique « incroyable », c'est un tour de force en quelque sorte. Il ne faudrait plus de barres de mesures. Mais c'est quasi impossible pour la lecture de l'orchestre en particulier. En fait il essaie de concilier des choses inconciliables. (2)

Séances d'enregistrement du *Requiem*

Je n'ai aucun souvenir des séances de répétition avec Maurice Duruflé. En revanche je me souviens de la première rencontre avec l'Ensemble Vocal Philippe Caillard. C'était lui qui dirigeait ; une autre fois ce fut moi pour mon plus grand plaisir. Ce qui n'était pas prétention, mais simplement la joie d'intervenir dans cette musique que je commençais à apprécier très fortement.

Pour l'enregistrement, on avait enlevé toutes les chaises de la nef de St-Etienne du Mont. L'orchestre était placé dans la nef, les cuivres sur une estrade sous l'orgue et en face, côté jubé, une grande estrade pour le chœur dans lequel je chantais. Le comportement de Duruflé nous a tous surpris (il s'est comporté de la même façon avec l'Orchestre National pour la *Messe Cum Jubilo*). Il arrive et dit : « Vous savez, je ne suis pas chef d'orchestre. Si mes gestes ne sont pas clairs, il faut me le dire ». Moi qui travaillais la direction d'orchestre, je me suis dit : « Il est perdu ». Eh bien pas du tout ! Il ne s'est pas imposé comme font certains chefs, mais ce fut admirable. Les gestes étaient simples, un peu gauches, mais tout était impeccablement intériorisé : il n'est pas si évident de diriger sa propre musique. Il savait ce qu'il voulait d'une façon claire, immédiate.

A mon avis, c'est Michel Garcin qui a proposé à Duruflé la direction de son *Requiem*.

Pour un label discographique, c'est un atout supplémentaire que l'oeuvre soit dirigée par le compositeur lui-même. Comment a-t-il pu le convaincre, lui qui était si scrupuleux et intransigeant ?

Cet enregistrement avait été présenté comme un événement. Je vois encore André Charlin, qui faisait la prise de son, avec sa chevelure toute blanche, debout au milieu de l'église, très concentré, écoutant répéter, pour retrouver la même couleur et le même équilibre sur la bande.

Les prises de son avaient lieu tous les soirs de la semaine. On avait réussi à faire détourner un bus qui passait le soir le long de la rue Clovis. La ville avait accepté. On n' imagine plus cela à présent !

J'ai assisté même aussi aux enregistrements de la soliste. Duruflé, têtu, avait insisté auprès de Garcin et s'était battu pour avoir Hélène Bouvier, déjà en fin de carrière, comme contralto solo. Mais ce qu'elle a fait est admirable.

Duruflé ne faisait pas particulièrement travailler les détails. Je n'ai pas le souvenir d'un chef pointilleux. Il faut dire qu'à la différence de maintenant, l'hyper exactitude, la perfection formelle absolue, n'étaient pas la préoccupation première. Poulenc était exactement pareil. Ce qui comptait par-dessus tout c'était l'esprit. Et j'ai trouvé que ça venait tout seul, qu'il y avait une ambiance particulière, on créait vraiment un événement.

Marie-Madeleine Duruflé était aussi discrète que lui et donnait rarement son avis, du moins en public. Il y avait parfois des discussions de loin sur les registrations et d'ailleurs une phrase de Duruflé est restée célèbre dans l'enregistrement du *Requiem* : « Marie-Madeleine, ferme ta boîte. » Tout le monde éclata de rire bien sûr, ne connaissant pas forcément la boîte expressive de l'orgue.

Je me souviens d'avoir été convié à la première audition de la maquette, sur une épreuve, avant la sortie du disque, dans la cabine de lecture chez Ploix rue Saint Placide. On se bousculait... à quatre ou cinq ! Et tous de dire : « Oh c'est pas vrai, qu'est-ce que c'est beau ! »

J'ai un souvenir très ému de cet enregistrement, car pour nous c'était exceptionnel. C'était une première et cela me nous permettait d'entrer dans un monde dont je rêvais et auquel je n'avais pas eu vraiment accès jusque-là.

Ensuite, j'ai dirigé le *Requiem* un certain nombre de fois, mais jamais avec grand orchestre, souvent dans la version orgue et une fois dans la version avec petit orchestre.

L'exécution du *Requiem* dans la version orgue permet, j'ose dire hélas !, d'employer un chœur réduit. Ce n'est pas une question de rapport de force entre l'orchestre ou l'orgue et le chœur, mais c'est la sonorité du chœur qui est moins adéquate. La couleur d'un chœur de 30 chanteurs n'est pas identique à celle d'un chœur de 80 ou 100 personnes qui est le chœur « orgue », orgue au sens orgue Cavallé-Coll, avec du liant, symphonique. Je ne parle donc pas de puissance mais bien de couleur. Donc avec 30 ou 40 choristes, cela marche moins bien. Le son n'est plus le même.

Les Motets

Je les ai créés en concert, je les ai dirigés toute ma vie professionnelle et je les ai enregistrés avec Duruflé dans le dos, si je puis dire ; il dirigeait l'orchestre mais pas le chœur seul. Donc il était en cabine et me disait : « Bien, ou un peu plus vite, ... ». Il

était surtout exigeant sur les nuances, sur le tempo, et le phrasé. J'ai remarqué, pour Duruflé comme pour d'autres compositeurs, qu'ils sont exigeants sur les tempos lents, ou moyens, mais moins exigeants sur les tempos rapides. Il y a deux passages très rapides dans le *Requiem*, il ne les dirigeait jamais au tempo noté. J'ai essayé de les faire appliquer en répétition quand je dirigeais, on y arrive, mais c'est difficile à tenir. Je n'ai jamais osé lui demander pourquoi. J'étais jeune ; on avait un rapport de maître à élève, pas d'égal à égal.

Le plus important pour les Motets est de créer la bonne ambiance, pensez à *Ubi caritas* à son côté très intérieur, calme et sans lenteur ; *Tota pulchra es* rapide, léger, jubilatoire ; *Tu es Petrus* solennel, sans lourdeur, souple ; *Tantum ergo* recueilli, expressif.

J'entends parfois ces pièces interprétées de façon ou désinvoltée ou trop solennelle, alors qu'il y a un texte (des mots et des notes) à respecter et à faire vivre. Duruflé était imprégné de ce grégorien de Solesmes avec son accentuation spécifique, l'allègement de certaines notes aigües qui ne porte pas de syllabe pour créer l'impulsion, le rebond. On ne connaît plus guère cette façon de chanter ce grégorien-là, on a donc perdu quelque chose de l'esprit de cette musique.

Cette ambiance, on la trouve dans les passages de grégorien « pur », si l'on peut dire, du *Requiem*. Ces passages aériens, angéliques, pour Duruflé ne l'étaient jamais assez, ni assez lointains. Il y a ce petit chœur de femmes, en retrait, dans l'enregistrement, qu'il adorait, et trouvait admirable. Et il avait raison ! Il suffit d'écouter pour s'en convaincre le début de l'*In Paradisum*.

Evolution de Maurice Duruflé

Il y a une chose qui me frappe beaucoup, c'est l'évolution de Duruflé dans ses trois œuvres vocales : le *Requiem*, les *Quatre Motets*, la *Messe*.

Toutes sont construites sur des thèmes grégoriens. Le *Requiem*, nous l'avons vu, utilise aussi des éléments musicaux étrangers au grégorien. Ce n'est plus du tout le cas dans les *Motets* ni dans la *Messe*.

La *Messe* est une œuvre pure, presque aride : non pas à l'écoute car il n'y a aucune longueur et on ne s'ennuie jamais, dans la tradition française qui cherche à faire plaisir tout en utilisant une écriture savante, exigeante. Il n'y a plus que le grégorien à l'état pur, le contrepunt de l'orchestre lui-même en est issu. Tout vient de la souche du grégorien, alors que dans le *Requiem* une part des thèmes vient de Duruflé. Dans la *Messe* comme dans les *Motets* il ne reste plus que le plain-chant, l'essentiel.

La polyphonie vocale, présente dans le *Requiem* et les *Motets* a même disparu dans la *Messe Cum Jubilo*, qui utilise seulement un chœur de barytons à l'unisson. Les tessitures sont difficiles ; il faut des barytons certes, mais aussi des ténors. Et pour l'équilibre avec l'orchestre, il faut un effectif important. On n'a jamais de problème d'équilibre avec le *Requiem* à condition d'avoir une centaine de chanteurs. En dessous d'un effectif de quatre-vingts chanteurs, l'équilibre devient difficile, comme dans beaucoup d'œuvres modernes avec chœur et orchestre. Pour la Messe, il faut au moins une quarantaine de « barytons » ; plus serait mieux mais évidemment difficile à réunir !

Alors, s'agit-il d'évolution ou d'enfermement dans ce grégorien qu'il aimait tant ? D'ailleurs, il ne composa plus rien d'important après...

Le rôle de chef de chœur

Mon rôle est de prendre une partition et de tenter de comprendre ce que le compositeur a voulu dire. Duruflé et d'autres m'ont appris, par exemple, le respect des dynamiques dans le chœur, ce n'était pas évident à l'époque, cela l'est devenu maintenant, davantage et encore ! Dans l'orchestre quand on veut, on sait avoir une gamme de *ppp*, *pp*, *p* jusqu'à *fff*. Dans un chœur de qualité moyenne, si vous demandez de chanter avec *pp* puis *ppp*, vous entendez la même chose. Les chanteurs ne savent pas faire des nuances aussi fines. Un chanteur même professionnel n'a pas la gamme de couleurs que possède un bon instrumentiste. Un choriste moyen a trois nuances : il chante comme d'habitude (*mf*), un peu plus fort (*f*) et un peu moins (*p*). Heureusement, Duruflé ne demande pas une large gamme de nuances, pas de *ppp* et très peu de *fff*. Je pense en toute modestie et avec certains confrères que quand on essaie de respecter autant que se peut l'esprit d'une musique, automatiquement le simple fait de l'exécuter fait que chaque chef apporte sa part personnelle mais inconsciente. Je n'ai jamais cherché à diriger comme Duruflé, cela n'aurait eu aucun intérêt. Mais je fais tout pour respecter ses intentions. Comme je l'ai dit, j'ai cherché à m'approcher de certains tempos rapides par exemple. Mais l'apport personnel reste souvent involontaire.

Propos recueillis par Alain Cartayrade le 8 juillet 2010

Notes :

(1) : Norbert Dufourcq dans le texte de présentation de l'enregistrement de la *Messe Cum jubilo*. Erato Stu 70502 (1972)

(2) : « J'ai surtout cherché à me pénétrer du style particulier des thèmes grégoriens auxquels je me suis accroché désespérément » (dixit Duruflé). Cette étroite allégeance

de l'œuvre de Duruflé vis-à-vis du grégorien se retrouve dans la conception rythmique de l'ouvrage. Elle témoigne d'un constant souci de rester aussi près que possible de la rythmique prosodique grégorienne telle qu'elle est fixée par les principes de Solesmes. Le problème, d'ailleurs, n'était pas facile à résoudre puisqu'il tendait à concilier ces principes et ceux de l'accentuation latine avec les exigences d'une musique mesurée à la façon moderne, tous éléments qui ne coïncident pas nécessairement, loin de là : syllabe accentuée placée sur un temps faible et inversement (voir la façon dont est prosodiée et rythmée la phrase *et Lux perpetua luceat eis* dans l'Introït). Le *Requiem* de Maurice Duruflé, Claude Rostand, In *La Revue internationale de musique*, n°9, 1950-51, p.268.

In Bulletin de l'Association Maurice & Marie-Madeleine Duruflé, n°10, 2010.