



Jean Saint-Arroman et son petit-fils, Armand, en 2006.

Rencontre avec Jean Saint-Arroman

Son nom est bien connu de tous les amoureux de la musique ancienne. Auteur de nombreux ouvrages qui sont autant de références incontournables, pédagogue recherché, Jean Saint-Arroman est l'un de ceux qui ont façonné le monde musical des années 1980 à nos jours. Ses Journaux, régulièrement envoyés à ses anciens étudiants ainsi qu'à tous ceux qui le souhaitent, témoignent tant de l'importance que revêt pour lui la recherche musicologique que de son désir de transmission. Un travail que nous avons d'ailleurs l'immense bonheur de pouvoir vous faire partager puisque tous ces Journaux (ainsi que ceux à venir) seront disponibles dans l'espace réservé de notre revue très bientôt. Un trésor inestimable !

Parlez-nous de votre formation.

JEAN SAINT-ARROMAN : D'origine bourguignonne, j'ai étudié les claviers avec Marcel Péhu, organiste de Saint-François à Lyon, ainsi que l'harmonie, le contrepoint et la direction d'orchestre, cette dernière avec, entre autres, Édouard Lindenberg et Jean Fournet qui m'ont beaucoup appris.

Très vite, votre activité s'est polarisée sur la musique ancienne...

J.S.-A. : Nous avons organisé un ensemble de musique de chambre avec André Isoir (orgue ou clavecin, bien sûr), Pierre-Alain et Arlette Biget (flûtes), Michel Giboureau (hautbois), Philippe Muller (violoncelle), ... André Isoir apportait une maîtrise extraordinaire dans la réalisation de la basse continue. Nous étions une douzaine. Nous avons donné des concerts en France et en Allemagne, mais je n'ai jamais eu de goût pour l'organisation et l'entretien de relations utiles... J'ai découvert la musique de François Couperin, et me suis passionné pour la musique de cette époque. Ceci a changé toute ma vie.

Michel Chapuis m'a fait venir aux académies où il enseignait: l'été à Saint-Maximin, Semur-en-Auxois, Saint-Bertrand-de-Comminges ; l'hiver à Saint-Séverin et à Pierrefonds. Nous avons enseigné côte à côte durant quarante ans.

Dans ces académies, nous avons la chance d'avoir des instruments de facture française ancienne (sauf celui de Saint-Bertrand-de-Comminges, mais nous pouvions aller à l'orgue de Saint-Gaudens, juste à côté). À Saint-Bertrand-de-Comminges, nous avons fait venir Denise Duplex pour la technique vocale. Ainsi, nous disposions de chanteuses et de chanteurs pour faire travailler des petits motets de Couperin, Bernier, Clérambault, Campra, etc. Les organistes pouvaient ainsi faire le lien entre agrémentation chantée et instrumentale – entre prosodie et phrase instrumentale.

L'enseignement a donc joué un grand rôle dans votre vie de musicien.

J.S.-A. : En effet. Parallèlement à ces académies, j'ai enseigné l'analyse, l'évolution des styles et la musique de chambre au Cefedem¹, puis les problèmes de style

1. Centre de formation des enseignants de la musique.

de la musique française 1600-1800 au département de musique ancienne du CNSMD de Paris. J'ai cessé cette dernière activité en juin 2022.

L'édition d'ouvrages musicologiques vous a très rapidement positionné comme « le » grand spécialiste de l'interprétation baroque.

J.S.-A. : En 1982, M. Slatkine m'a proposé d'éditer des livres sur l'interprétation de la musique française (1600-1800) aux éditions Champion-Slatkine. Puis, les Éditions Fuzeau m'ont demandé d'organiser leurs collections de fac-similés musicaux. Les deux collections principales concernaient mon sujet de prédilection : la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles ; 425 partitions en tout, ainsi que les ouvrages théoriques de la même période (collection Méthodes et traités). Pour ce travail, je me suis entouré de deux collaborateurs particulièrement compétents : Marie Demeilliez et Philippe Lescat.

J'ai entrepris la rédaction d'une série de cinq livres sur les problèmes d'interprétation de la musique française (toujours 1600-1800) : Notation et terminologie – Agrémentation – Musique vocale de langue française – Formes de la suite française – Instrumentation et orchestration. J'y ajouterai peut-être un volume sur la musique vocale de langue latine

Comment avez-vous réalisé ces recherches, à une époque où la tradition d'interprétation ancienne n'était pas encore unanimement acceptée ? Comment vos travaux ont-ils été reçus par le monde musical dans les années 1980 ?

J.S.-A. : Les musiciens de l'époque étaient très divisés : beaucoup ne voulaient pas entendre parler d'instruments anciens. Mais il y avait toute une jeune génération pleine d'enthousiasme et autant passionnée par le jeu sur instrument ancien que par la recherche. À l'orgue, on ne jouait pas seulement Grigny et Couperin, mais tous les compositeurs de Nivers à Beauvarlet-Charpentier.

Pourtant, on rencontrait de nombreuses difficultés : il fallait aller aux sources dans les bibliothèques, recopier les textes et les mettre au propre à la maison. Aujourd'hui, entre les fac-similés et des sites comme *Gallica*, on a tout à

portée de main sans quitter son domicile. Mais ces facilités ont un peu tué l'enthousiasme des débuts.

Vous nous offrez un magnifique cadeau : l'intégralité de vos Journaux. Quel en est le principe ?

J.S.-A. : Pour les anciens élèves du CNSMD, j'envoie un journal mensuel sur les problèmes que pose la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles. Beaucoup de musiciens se sont ajoutés aux anciens élèves (j'ai actuellement plus de 500 correspondants). Le but : amener les musiciens à ne pas abandonner recherche et perfectionnement lorsqu'ils ont quitté les études.

À Semur-en-Auxois déjà, je remettais aux étudiants une documentation pour chaque cours, sous forme de cahier. J'ai poursuivi ce travail à Saint-Bertrand-de-Comminges, au Cefedem et au CNSMD. De là est venu l'idée des journaux. Le principe est de remettre aux étudiants les textes musicaux et théoriques ayant présidé à une recherche précise, de leur montrer une méthode de travail : ne pas avoir d'idée préconçue, travailler avec objectivité, toujours faire le lien avec le jeu sur l'instrument ou le chant, mais aussi connaître les limites de ces recherches. On n'a jamais entendu les chanteurs et les instrumentistes du passé, celui-ci ne peut donc pas véritablement revivre...

Imaginons que ce soit le cas. Nous possédons un enregistrement de Couperin... Quelles conséquences cela aurait-il sur notre manière d'interpréter cette musique ? Notre cadre culturel actuel ne nécessiterait-il pas une adaptation pour que l'émotion ressentie soit la même ?

J.S.-A. : Sur quoi la connaissance actuelle d'anciennes traditions musicales peut-elle se fonder ? Sur les œuvres bien sûr, et sur les ouvrages théoriques ou sur les méthodes instrumentales et vocales des siècles passés. Mais un texte écrit peut-il restituer des sons ? Faites l'expérience suivante. Demandez à un violoniste, possédant à la fois une technique sans faille et une grande sensibilité, de jouer une mélodie dont vous lui proposez la partition. Notez avec le plus grand soin, par écrit, les moindres détails de son interprétation. Puis, donnez partition et notes que vous avez rédigées à un autre violon-



Jean Saint-Arroman en 1977.

« Aucun texte écrit ne peut transmettre l'interprétation d'un instrumentiste ou d'un chanteur. La musique est trop subtile pour être fidèlement traduite par des mots. »

niste qui n'aura pas entendu le premier. D'après ce matériel, il devrait pouvoir restituer exactement le jeu du premier violoniste. C'est impossible : aucun texte écrit ne peut transmettre l'interprétation d'un instrumentiste ou d'un chanteur. La musique est trop subtile pour être fidèlement traduite par des mots. On utilise sans cesse des métaphores : un son « rond » (les sons n'ont pas de forme graphique !), un son « moelleux » (l'adjectif convient au toucher, pas à la



D.R.

Guillaume-Gabriel Nivers, *Livre d'orgue contenant cent pièces dans tous les tons de l'église*. (coll. La musique française de 1650 à 1800). Facsimile Fuzeau. 0626-13.

sonorité), etc. Aucun ouvrage théorique ne peut donc rendre la subtilité d'une interprétation ancienne : elle est définitivement perdue dans ce qu'elle a de plus sensible. C'est une limite que l'on doit toujours avoir à l'esprit.

Dans les concerts sur instruments anciens, certains musiciens ont cherché à respecter le nombre exact d'interprètes dont avait disposé tel ou tel compositeur. Mais ce qui est important, c'est de savoir ce que souhaitait celui-ci. Ainsi, Mozart aimait-il l'orchestre de Mannheim, composé souvent d'une cinquantaine de musiciens : c'est l'orchestre qui lui convenait, mais ce n'est pas toujours

celui dont il disposait. Reconstituer exactement l'effectif dont il avait disposé pour un concert précis ne correspond pas forcément à celui qu'il souhaitait. Il en est de même pour beaucoup de compositeurs.

La sonorité des instruments change plusieurs fois au cours d'un siècle. Ainsi ai-je bien connu, dans les années 1940-1960, le jeu léger et vibré des cornistes. Puis, on a changé de cap et copié le son des cornistes allemands. Actuellement, on opère un équilibre entre ces deux manières de jouer. Écoutez la manière de jouer du trio Cortot-Thibaud-Casals dans le répertoire pour trio violon-piano-violoncelle : plus personne ne joue ainsi. Les exemples de ces changements sont innombrables. Ce ne sont pas des progrès, mais des modifications passagères du goût. Dans le pire des cas, il s'agit d'une mode sans aucun fondement.

Il faut aussi évoquer les traditions anciennes attachées à certaines œuvres musicales. Celui qui veut donner aujourd'hui un *Te Deum* du XVII^e ou XVIII^e siècle, devrait, durant l'exécution, faire tirer des salves de mousqueterie à l'extérieur de l'église. De même si l'on souhaite reconstituer un office ancien, il ne faudra pas oublier de faire applaudir les auditeurs aux meilleurs passages du sermon.

Une autre barrière : l'instruction ancienne et la moderne. Voici un exemple

parmi tant d'autres. La mythologie est la ressource essentielle du théâtre lyrique classique : elle est le sujet principal des livrets. Les sujets de beaucoup de cantates sont également d'origine mythologique. Enfin, un certain nombre d'œuvres lyriques ou dansées empruntent aussi leur sujet à la mythologie : ballets héroïques et pastorales héroïques par exemple. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la connaissance de la mythologie gréco-romaine faisait partie de l'enseignement donné aux enfants des classes sociales instruites : noblesse et bourgeoisie. Aujourd'hui, nous n'avons plus de familiarité avec la mythologie, elle ne fait plus partie des matières enseignées aux enfants. Cette méconnaissance dresse une barrière entre l'auditeur moderne et le théâtre lyrique.

Le cadre de vie est un autre point important : il génère en partie la sensibilité. La nôtre n'est pas celle de nos ancêtres. Les cadres de vie sont trop différents pour que nos sensibilités soient permanentes. D'autres éléments entrent en jeu : diversité et évolution constante des prononciations de la langue française – évolution de la justesse (on admirait la justesse de Jean-Marie Leclair, parce qu'il exécutait des doubles et triples cordes parfaitement justes, ce qui laisse à penser que ce n'était pas le cas de beaucoup d'autres violonistes) – modification dans la perception du temps (lorsqu'un musicien voyageait pour donner des concerts, le temps n'était pas le même que le nôtre : les déplacements étaient plus longs et le musicien séjournait plus longtemps sur le lieu des concerts). On pourrait aligner encore longtemps tout ce qui sépare notre sensibilité de celle de nos ancêtres.

Un travail serré et méticuleux d'analyse des sources théoriques et des partitions est certes indispensable... On doit faire suivre ce travail consciencieux d'une grande prudence dans nos affirmations. Faire revivre le passé et prétendre à l'authenticité est un leurre : nous devons être modestes dans nos affirmations. ●

Propos recueillis par
Pascale Rouet

FAC-SIMILÉ JEAN-MARC FUZEAU
La musique Française classique de 1650 à 1800

Collection publiée sous la direction de
JEAN SAINT-ARROMAN



D.R.

Louis-Nicolas Clérambault, *Premier Livre d'orgue contenant deux suites du 1^{er} et du 2^e ton*. (coll. La musique française de 1650 à 1800). Facsimile Fuzeau.