

ANDRÉ CAPLET

compositeur et chef d'orchestre

*édité sous la direction de
Denis Herlin et Cécile Quesney*

PUBLIÉ AVEC LE SOUTIEN DU MINISTÈRE DE LA CULTURE,
DE L'INSTITUT DE RECHERCHE EN MUSICOLOGIE (IREMUS)
ET DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE SORBONNE UNIVERSITÉ

Paris
Société française de musicologie
2020

Entre la création et l'interprétation : complémentarité ou rivalité ?

Marie-Gabrielle Soret

André Caplet a occupé une place à part dans la vie musicale du premier quart du xx^e siècle, que ce soit par ses compétences unanimement reconnues comme compositeur et chef d'orchestre, ou par ses sources d'inspiration dans lesquelles il a su intégrer la dimension religieuse et l'utilisation de la voix de façon tout à fait personnelle et originale. S'il a été pleinement reconnu de son vivant, sa disparition prématurée, à l'âge de quarante-six ans, l'a empêché d'achever l'œuvre qui l'aurait installé durablement parmi les grandes figures de la première moitié de ce siècle. Cette approche de l'homme et de son œuvre, sous forme d'esquisse biographique, suit trois axes principaux permettant d'appréhender les multiples facettes des activités de Caplet : la composition, la direction d'orchestre, le rôle joué au sein de la vie musicale.

Images de l'homme

Ce Normand réaliste et aventureux, qui portait les courts favoris du tabellion ou du corsaire, se doublait d'un mystique franciscain. Il semblait qu'il distinguât toujours, par-delà les objets matériels, je ne sais quel monde de féerie qu'il contemplait avec une extase d'enfant. C'est ce tendre spectacle qu'il a fixé avec une précision de mathématicien. Ce sont ces images qu'il a guettées, circonvenues et captées avec une adresse si rigoureuse et si légère qu'elles demeurent vivantes dans sa musique vivante¹.

1. Roland-Manuel, « André Caplet, le chasseur d'images », *La Revue musicale*, 6/9 (juillet 1925), p. 2.



Illustration 6. André Caplet avec son épouse Geneviève à Saint-Eustache-la-Forêt
(coll. Philippe Caplet).

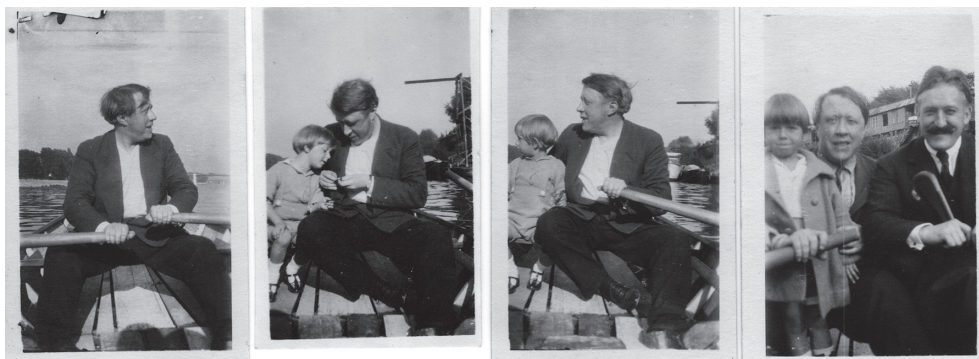


Illustration 7. André Caplet en barque sur la Seine à Neuilly en 1924 avec son fils Pierre
et le chef d'orchestre Philippe Gaubert
(coll. Philippe Caplet).

André Caplet, chef d'orchestre

Denis Huneau

On retient généralement comme faits d'armes d'André Caplet chef d'orchestre ses concerts en relation avec la musique de Claude Debussy, comme la création en 1911 du *Martyre de saint Sébastien*, ou ceux donnés pendant ses années internationales entre 1910 et 1914, au cours desquelles il dirigea les représentations de l'Opéra de Boston ainsi qu'une reprise remarquée de *Pelléas et Mélisande* à Londres en juin 1913¹. Pourtant, Caplet mit en valeur ses talents de direction d'orchestre tout au long de sa vie, même si ce ne fut pas de manière continue. Sa carrière de chef d'orchestre se présente en effet sous la forme de grandes étapes reliées entre elles par des périodes beaucoup moins denses qu'il consacra plutôt à la composition ou à l'orchestration. De ce fait, sa notoriété comme chef d'orchestre n'a jamais égalé celle d'autres musiciens de son époque comme Pierre Monteux, Ernest Ansermet ou Désiré-Émile Inghelbrecht, et beaucoup regrettèrent qu'il n'occupa jamais de poste fixe sur une très longue durée, comme Boris de Schloezer qui déplorait le fait que « cet homme ne disposait pas à Paris de l'instrument dont il pouvait jouer si merveilleusement² ». Quant à Albert Roussel, il écrivait que Caplet « s'était révélé, dès ses débuts, chef d'orchestre né [et qu'] il eût pu, sans effort, réaliser dans ce rôle la carrière la

1. Ces événements sont connus grâce à la correspondance de Debussy. Edward Lockspeiser rassembla en 1957 les lettres que Debussy adressa à Caplet : *Lettres inédites à André Caplet (1908-1914)*, éd. Edward Lockspeiser, Monaco : Éditions du Rocher, 1957. Celles-ci ont été reprises dans la nouvelle édition de la correspondance de Debussy, sans compter d'autres découvertes réalisées depuis : Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, éd. François Lesure et Denis Herlin, Paris : Gallimard, 2005.

2. Boris de Schloezer, « Chronique Musicale », *La Nouvelle Revue française*, 161 (1^{er} mai 1925), p. 1076.

Transcrire et orchestrer : l'amitié d'André Caplet et de Claude Debussy

Denis Herlin

« Vous êtes là, près du piano sur ce petit meuble anglo-viennois sous le regard mouillé du bon Moussorgsky, et celui — plus sévère du terrible Baudelaire. Sans vaines phrases, je suis content de vous avoir et vous remercie de cette preuve photographique de votre affection, cher André Caplet¹. » Telles sont les premières phrases de l'une des dernières lettres que Debussy adressa à Caplet le 5 avril 1917. En l'associant à ces deux figures majeures, l'une de la musique, l'autre de la littérature, dont nous savons l'importance qu'elles occupent dans son panthéon artistique, Debussy lui reconnaît une place qu'aucun autre musicien ou compositeur n'a jamais eue (Ill. 8). Ni Ernest Chausson avec lequel il échangea de magnifiques lettres entre 1893 et 1894, ni Gabriel Fauré, ni Edgard Varèse, ni Igor Stravinsky² n'eurent avec Debussy de tels liens d'amitié. Même Paul Dukas, avec

1. Lettre de Claude Debussy à A. Caplet, 5 avril 1917, voir p. 110.

2. Les quelques missives écrites entre 1911 et 1915 témoignent de l'admiration que Debussy portait au musicien russe, bien que leurs relations ne fussent pas dénuées d'arrière-pensées. Bien que jugeant *Pelléas et Mélisande* très ennuyeux en dépit de quelques pages merveilleuses, Stravinsky lui avait offert la partition de *L'Oiseau de feu* puis celle de *Petrouchka* avec un envoi très éloquent : « Pour Claude Debussy / en toute admiration et la / plus grande et sincère affection / qu'a pour lui et son art prodigieux / l'auteur de *Petrouchka* / Clarens 3/III 1912 » (coll. part.). Si Debussy admirait *Petrouchka*, il avait été visiblement troublé par *Le Sacre du printemps* qu'il avait déchiffré à quatre mains avec Stravinsky, le 2 juin 1912, chez Louis Laloy. Quelques mois après cette audition, Debussy confia à Stravinsky que la musique du *Sacre* le hantait « comme un beau cauchemar » et qu'il essayait « vainement d'en retrouver la terrible impression » (Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, éd. François Lesure et Denis Herlin, Paris : Gallimard, 2005, lettre du 7 novembre 1912, p. 1555-1554). L'audition du ballet en mai 1913 le désempara visiblement. Le 29 mai 1913, il écrivait à André Caplet que *Le Sacre du Printemps* était « une chose extraordinairement farouche... » : « c'est de la musique sauvage avec tout le confort moderne » (C. Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, p. 1609). En février 1957, lors d'un

✿ Annexe. Douze lettres de Claude Debussy à André Caplet (1914-1917)⁷³

Des douze lettres présentées ici, seules deux (n° 6 et 7) étaient connues dans leur intégralité et avaient été publiées dans la *Correspondance* de Debussy⁷⁴. Neuf autres proviennent d'une collection privée et quelques brefs extraits de cinq d'entre elles avaient été divulgués dans un article intitulé « Quelques fragments de lettres de Claude Debussy » paru dans *Le Monde musical* en mai 1919. À cet ensemble il convient d'ajouter une autre (n° 11) passée en vente en 2016. Cette remarquable correspondance écrite durant la Première Guerre mondiale vient donc compléter les cinquante-cinq lettres déjà connues que Debussy a adressées à Caplet, principalement entre 1906 et 1914, auxquelles il faut ajouter les deux lettres de 1916 déjà mentionnées. De tous les compositeurs et chefs d'orchestre avec lesquels Debussy a correspondu, Caplet est celui auquel l'auteur de *Pelléas* écrivit le plus volontiers. C'est dire la relation amicale et confiante qui s'était établie entre les deux musiciens. Il reste à déplorer qu'aucune lettre de Caplet à Debussy n'ait été retrouvée. Si la majeure partie d'entre elles a dû être détruite, il n'en demeure pas moins que trois sont décrites lors de la vente de décembre 1933 des papiers, manuscrits et partitions de Debussy⁷⁵.

1. Claude Debussy à André Caplet

1^{er} Oct – 1914.

Cher André Caplet,

avec ou sans patriotisme : la guerre c'est du désordre accumulé ? J'ai horreur du désordre, donc : je n'aime pas la guerre, et en admettant que nous reprenions l'Alsace et la Lorraine, j'ai l'impression très nette que, jamais je ne retrouverai tout ce que j'ai perdu ! À un point de vue général ça n'a aucune importance, mais c'est tout de même lamentable de constater les ravages que peuvent exercer quatre mois d'attente nerveuse sur un pauvre cerveau, qui n'avait certes pas besoin de ce supplément d'angoisse ! Lorsque j'ai reçu votre dépêche, — et je vous

73. Je tiens à remercier tout particulièrement Vincent Besson qui m'a permis d'avoir accès à cette correspondance.

74. Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, éd. François Lesure et Denis Herlin, Paris : Gallimard, 2005.

75. *Vente de livres précieux anciens, romantiques, modernes, manuscrits, documents et lettres autographes Collections Jules Huret et Claude Debussy*, 1^{er} décembre 1933, Paris, Édouard Giard, Georges Andrieux, 1933, p. 34, n° 179 : « [...] Caplet (André), 3 longues lettres et 1 manuscrit musical autogr. sign. de 1 page in-4, avec dédicace à Cl. Debussy [...] ».

Le Sergent Caplet (1915-1918)

Georgie Durosoir

Les archives familiales regorgent, à travers l'Europe, de lettres et de carnets de guerre rédigés pendant la Grande Guerre dans les conditions les plus diverses par des soldats de tous niveaux de culture. La découverte, dans une famille — et la mise au jour par les descendants — d'une telle documentation à la fois historique, personnelle et simplement humaine, est une étape riche de surprises et d'émotions en même temps qu'un nécessaire devoir de mémoire. Les archives qui ont permis cet article appartiennent à la famille Durosoir et proviennent de Lucien Durosoir (1878-1955) qui fut mobilisé du 1^{er} août 1914 au 19 février 1919. Violoniste, soliste international, il servit d'abord pendant quinze mois dans une unité de combat du 129^e Régiment d'Infanterie ; puis il fut détaché aux services de la division et c'est là qu'il rencontra d'autres musiciens de haut niveau, comme André Caplet, Maurice Maréchal, Gustave Cloez¹, Louis Delmas Boussagol² et beaucoup d'autres, avec lesquels il travailla un considérable corpus de musique de chambre. Fils unique et orphelin de père depuis l'enfance, il entretenait avec sa mère — sa seule famille — une correspondance quotidienne pendant les 55 mois de sa mobilisation. C'est de ce riche fonds de lettres, écrites par un homme de haute culture, un virtuose qui, depuis 1900, a parcouru avec son violon les grandes capitales d'Europe — et particulièrement les pays germaniques —, que sont extraits tous les témoignages sur lesquels se fonde ce portrait du sergent Caplet³.

1. Gustave Cloez (1890-1970) est un pianiste et chef d'orchestre qui s'est principalement produit à l'Opéra-Comique.

2. Louis Delmas Boussagol est un contrebassiste qui enseignera au Conservatoire de Paris après la guerre.

3. Caplet et Durosoir sont nés en 1878 ; l'armée a su faire une place d'exception à ces deux artistes dont la rencontre est déterminante pour l'un comme pour l'autre. Sur les activités musicales et



Illustration 10. André Caplet de dos et Lucien Durosoir de face à Amblonville en 1916 (coll. Luc Durosoir).

Croix douloureuse au général Lebrun... Pour son ami Durosoir, il commença une pièce pour violon seul qui ne fut jamais achevée⁴⁸.

À partir de mai 1916 il trouve, durant les deux mois de repos de la Division à la ferme d'Amblonville, un peu de concentration qu'il mettra à profit pour travailler des mélodies (Ill. 10). C'est d'ailleurs là qu'il conçoit *Quand reverrai-je, hélas!*... sur un texte de Du Bellay et qu'il poursuit la composition du *Vieux Coffret* sur des poésies de Remy de Gourmont, cycle achevé à Lunéville en mars 1917, dont il orchestre trois mélodies au Havre en septembre 1917. Chacune de ses permissions est l'occasion de rencontrer son éditeur Durand ou bien de faire des projets : tel celui de réaliser un accompagnement

48. Durosoir parle de cette pièce à plusieurs reprises, entre février 1916 et novembre 1918. « Caplet commence à mettre au point le morceau de violon seul qu'il écrit pour moi. Après un prélude assez long, il y a une fugue. Le tout me paraît à première vue fort difficile. Mais enfin il n'y a rien d'impossible. Le morceau, n'est du reste encore qu'à l'état d'esquisse » (lettre de L. Durosoir à sa mère, 10 février 1916, archives Durosoir). On peut lire cette esquisse à la BnF-Mus., Ms. 2038 (6).

✿ Annexe. Lettres d'André Caplet à Lucien Durosoir (1915-1922)

Issue des archives Durosoir, la correspondance rassemblée ici couvre la période de guerre et d'après-guerre, de la fin de l'année 1915 jusqu'à la fin de 1922. Seule une partie de l'échange (les lettres de Caplet à Durosoir, dont une signée par son épouse Geneviève Caplet) a pu être restituée. Trois lettres de Durosoir à Caplet sont cependant conservées⁶⁴ et ont été ajoutées à cet ensemble. Nous donnons des informations sur les personnes citées uniquement pour les noms qui ne sont pas présentés dans l'article qui précède. Les mots soulignés sont restitués en italiques, ainsi que les titres d'œuvres.

1. André Caplet à Lucien Durosoir

[sans lieu]

16. 12. 15

Mon cher ami⁶⁵,

Vous seriez bien gentil de faire l'impossible pour me faire parvenir un peu d'essence dans une bouteille quelconque. Ma bougie Pigeon est à sec et sa précieuse lumière me manque terriblement.

L'arrosage boche est toujours copieux, mais cela ne trouble pas la quiétude de notre vie... en liaison.

À quand nos séances de quatuor⁶⁶ ?

En toute et bien vive sympathie à vous.

André Caplet

Enveloppe sans cachet postal : « Urgent / Monsieur Lucien Durosoir / Musique du 129^e / Exp. André Caplet / Liaison du 3^e bataillon 129^e. SP 93 ».

64. Les lettres de novembre 1918 et juin 1919 proviennent des archives Philippe Caplet et celle du 25 mars 1920 est conservée à la Bnf-Mus., N.L.a. 269 non cotée.

65. Caplet et Durosoir sont momentanément séparés, suite à la reprise des combats. Chacun a rejoint son unité : le premier dans la musique du 129^e RI, le second comme agent de liaison.

66. Allusion aux séances de musique organisées, au repos, par le général Mangin, voir p. 121.

André Caplet-Charles Koechlin : une relation prometteuse trop vite interrompue

Philippe Cathé, Denis Huneau

La correspondance échangée entre André Caplet et Charles Koechlin témoigne d'une estime et, peut-être, d'une amitié, nées trop tard ou trop lentement et interrompues trop tôt. Il nous reste quinze lettres de Koechlin à Caplet, conservées au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France et trois autres de Caplet à Koechlin localisées à la Médiathèque Musicale Mahler à Paris. Cette correspondance, qui commence au début de l'année 1922, reste fragmentaire, car certaines réponses de Caplet manquent. S'y dessine la rencontre de deux personnalités riches, multiples, mais dont les vies parallèles n'évoluèrent pas au mieux pour s'épauler comme elles auraient pu le faire. « L'occasion est une grâce qu'il faut parfois aider sournoisement et qui n'est donc pas tout à fait gracieuse », écrit Vladimir Jankélévitch¹. Faute d'avoir été sournois, les deux hommes ne surent pas complètement aider le hasard.

Au moment où cette correspondance débute, Caplet apparaît pour la première fois dans un article de Koechlin sur le *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg, dans lequel il est cité parmi les « artistes déjà favorablement disposés » et ayant « goûté, compris² » l'œuvre du compositeur viennois. Cet article paru en février 1922 dans *Le Monde musical* anticipe la création, dans une atmosphère houleuse, des *Fünf Orchesterstücke* op. 16 de Schoenberg par Caplet avec les Concerts Pasdeloup, les 22 et 23 avril 1922³. De son

1. Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien, 1 La Manière et l'Occasion*, Paris : Seuil, 1980, p. 128.

2. Charles Koechlin, *Esthétique et langage musical*, éd. Michel Duchesneau, Sprimont : Mardaga, 2006, vol. 1, p. 180.

3. Voir le texte de D. Huneau dans le présent volume, p. 68-70.

✿ Annexe. Correspondance

Pour l'édition qui va suivre, il nous faut constater que les dates sont souvent conjecturales, car omises la plupart du temps. Le contexte ou des indications lacunaires ont néanmoins permis de situer plus ou moins précisément certaines lettres. La datation a alors été ajoutée entre crochets. Dans la transcription, nous avons respecté autant que possible la ponctuation, même s'il a parfois été difficile de différencier le point du trait, les deux ayant parfois la même valeur conclusive. Nous n'avons ajouté que la virgule traditionnelle et parfois manquante après les « Mon cher ami » et autres formules initiales. Nous avons maintenu l'orthographe de l'époque pour des mots tels qu'« appogiature » ou « poème ». Les titres présentaient également une certaine disparité : soulignés, entre guillemets, ou sans marque particulière, avec ou sans majuscule ; nous les avons unifiés par l'usage des italiques dans tous les cas.

1. Charles Koechlin à André Caplet³³

Valmondois. Grande rue,
21 janvier [1922].

Mon cher Caplet,

On me dit que vous allez conduire qqes [quelques] concerts Padeloup. Si vos programmes ne sont pas encore arrêtés, peut-être trouverez-vous intéressant d'y placer une œuvre de moi ? J'aimerais bien faire réentendre ma *Rhapsodie sur des chansons françaises*³⁴ jouée il y a 2 ans au Châtelet — je suis à votre disposition pour vous communiquer l'orchestre et la réduction³⁵. Cela dure de 15 à 20 minutes en tout —

— Si vous préférez du chant, M^{me} Dolorès de Silvera pourrait peut-être chanter *l'Astre rouge*, et *le Nénuphar*³⁶, qu'elle a interprétés avec talent l'an dernier aux Concerts Colonne.

Je serai libre cette semaine vers la fin de la journée, le reste de mon temps est très pris — (la semaine suivante, j'aurai plus de temps.) —

33. BnF-Mus., N.L.a. 269 (440).

34. Gabriel Pierné à la tête de l'orchestre des Concerts Colonne, avait donné en première audition la *Rhapsodie sur des chansons françaises* op. 62, le 7 février 1920.

35. La transcription de ce mot est conjecturale. Elle est vraisemblable cependant, car Koechlin a pensé son œuvre à l'origine comme une *Suite* pour deux pianos, dont subsistent deux versions autographes (Paris, BnF-Mus., Ms. 15857-15858).

36. *L'Astre rouge* et *Le Nénuphar*, deux mélodies extraites des *Poèmes d'automne* op. 13 sont créées le 6 mars 1921 par Gabriel Pierné à la tête de l'orchestre des Concerts Colonne.

André Caplet critique musical

Denis Huneau

Plongé dans la musique depuis son plus jeune âge, André Caplet ne fait pas de longues études générales¹. S'il ne devient pas un grand théoricien de la musique, il prend pourtant sa plume, au sortir de la guerre, pour assumer la tâche de critique des Concerts Pasdeloup dans *Le Courrier musical* durant cinq mois (du 1^{er} novembre 1921 au 1^{er} mars 1922²). Cette nouvelle activité est particulièrement intéressante, car elle permet de mener une réflexion sur l'esthétique de Caplet que laisse entrevoir l'analyse de ses textes. Comme tous les compositeurs-critiques, Caplet livre beaucoup de lui-même dans ses chroniques, qui sont souvent plus des analyses que de simples commentaires, portant sur des détails

1. Les études générales d'André Caplet se déroulent à l'école maternelle située au 98 rue d'Étretat, puis à l'Institution Coty. Au sortir de l'école primaire, à douze ans, il tient déjà l'emploi de violoniste dans l'orchestre des Folies-Bergères du Havre. Comme il le dit lui-même : « Quand on arrive le septième enfant dans une famille où l'on ne souhaitait pas votre venue, quand on doit se débrouiller pour gagner quelques pièces de monnaie à dix ans, jouant du piano d'un côté, du violon de l'autre, et, que le soir, rentrant tard, il faut partager un matelas avec son frère pour dormir, on s'aperçoit que peu de gens savent ce que c'est que la pauvreté... J'entends la pauvreté décente de ceux qui ne demandent rien à personne » (Yvonne Gouverné, « André Caplet », *Hommage à André Caplet*, Saint-Léger-Vauban : Zodiaque, 1978, p. 7).

2. Du n° 17 (23^e année) au n° 5 (24^e année), soit dix chroniques en tout. Dans ce dernier numéro, il ne commente que le concert du 4 février, le compte rendu du 11 ayant été confié « par intérim » à Pierre Leroi. Caplet prend ensuite le bâton de chef de l'orchestre des Concerts Pasdeloup et c'est Jacques Pillois qui le remplacera dans sa tribune du *Courrier musical*. Il fera cependant toujours partie de la liste des collaborateurs de la revue jusqu'à sa mort. À son décès, le journal fait paraître une série d'hommages en les introduisant par cette phrase : « *Le Courrier Musical*, douloureusement ému par la mort de son collaborateur éminent André Caplet, unit ses regrets à ceux qu'expriment en termes si sincèrement élevés MM. Albert Roussel et Louis Aubert » (*Le Courrier musical*, 27/9 [1^{er} mai 1925], p. 247). Outre les deux compositeurs nommés, Micheline Kahn, Maurice Maréchal et Gaston Dufy apportent aussi leur contribution.

André Caplet.

Poétique musicale

Michel Duchesneau

« Pour Caplet, toute musique est poésie¹. » C'est en ces termes que Williametta Spencer établit la relation entre musique et poésie chez le compositeur. Elle justifie cette affirmation par le fait que dans ses jeunes années, Caplet tente de remplacer les instruments par la voix². Dans son portrait du musicien, Marie-Gabrielle Soret précise que le compositeur utilise la voix de façon instrumentale, en « tant que productrice de sons, et non de sens³ » en faisant référence au *Septuor à cordes vocales et instrumentales* (1909). Dans les deux cas, il s'agit d'idées qui sollicitent notre attention à plusieurs égards. En effet, nous sommes confrontés ici à des propos apparemment contradictoires mais qui révèlent davantage l'ambiguïté sous-jacente à l'activité créatrice d'André Caplet. Si la musique est poésie, elle possède un pouvoir sémantique que lui confère la voix, intermédiaire entre le son et le texte. Mais ce pouvoir sémantique n'est pas pour autant réduit au silence lorsque la voix délaisse le texte, au profit du son. La musique parvient alors à une autre sphère de signification qui n'est pas celle du récit mais celle du symbolisme et du mysticisme. Les œuvres de Caplet témoignent de cette ambivalence qui se résout partiellement au fil du temps, à travers une conception originale de la musique qui n'est pas forcément liée au seul rapport entre le texte et la musique. Si la poétique peut être une « théorie

1. Williametta Spencer, *The Influence and Stylistic Heritage of André Caplet*, Ann Arbor, London: University microfilms international, 1978, p. 360.

2. *Ibid.*, p. 360. Cette justification n'est peut-être pas aussi convaincante qu'on le voudrait, d'autant qu'on peut se demander si le travail d'orchestration de Caplet n'est pas tout simplement guidé par l'économie des moyens ou l'exploration des timbres. Mais l'idée essentielle suggérée par Spencer nous semble tout à fait intéressante, car elle accorderait à Caplet, l'idée que le son, de manière intrinsèque, possède un pouvoir expressif.

3. Voir le texte de M.-G. Soret dans le présent volume, p. 23-50.

Ronsard). Il quitte donc les textes de poètes peu connus et surtout moins talentueux qui firent son éducation de jeunesse au profit de poèmes dont la portée expressive et spirituelle est d'une tout autre nature. Le Tableau 1 confirme cette évolution intimement liée à ses activités au sein des Apaches à partir de 1906.

Cependant, si certains grands poètes français (Du Bellay, Henri de Régnier, Paul Verlaine, Baudelaire, Gourmont), sont présents dans ce catalogue, il y a un grand absent, en la personne de Mallarmé dont l'œuvre poétique, il faut bien le reconnaître, représente un très grand défi pour les musiciens tels Ravel et Debussy. La poésie mallarméenne ouvre aux compositeurs un univers symbolique d'une très grande richesse où le son va jusqu'à dominer le sens. Bien qu'occupant une place importante dans l'œuvre de Caplet comme dans celle de nombreux musiciens de l'époque, la poésie symboliste ne se traduit pas forcément par des mises en musique de poèmes, mais par une influence sur la pensée artistique et l'esthétique.

Tableau 1. Œuvres vocales (avec texte) d'André Caplet²⁹

Titre d'œuvre ou de recueil	Auteur	Date de composition	Date d'édition
<i>Contemplation</i>	Nelcy Clauzel	1893 les ms. Bnf-Mus. sont datés de 1900	Inédit
<i>La Sérénade de l'écolier</i>	Pierre-Joseph Pain	1893	1894 ³⁰

29. Les dates de composition proviennent d'une liste d'œuvres dressée par Caplet lui-même et conservée à la BnF-Mus., N.L.a. 272 (8). Dans sa liste, Caplet indique qu'il aurait à son catalogue une mélodie *Poème de mai* sur un texte d'Armand Silvestre composée lors de son séjour à Rome et publiée par Hurstel. Or, la partition conservée à la BnF-Mus. (Vm. 23 065) est du compositeur Frédéric North qui dédicace l'œuvre à son « vieil ami André Caplet [...] Paris février 1904 ». Notons qu'une brochure de l'éditeur Hurstel identifie l'œuvre comme ayant été écrite par Eugène Wagner (BnF-Mus., Rés. Vm dos. 201 [7]), mais les erreurs sont fréquentes dans ce genre de document. De plus sous le titre *Poème de mai*, Caplet indique entre parenthèse le titre d'une autre mélodie, celle-là publiée en 1905 par Hurstel, « Si tu nous souriais ». Il se pourrait que la musique destinée au poème de Silvestre ait été transformée pour s'adapter au texte de Villehervé — qui parle du mois de mai aussi. Au regard de l'écriture mélodique et de sa scansion, cette hypothèse n'est pas totalement à exclure. Malheureusement, nous n'avons aucune information nous permettant de dénouer véritablement ce mystère. Il est possible que Caplet ait effectivement écrit une telle mélodie, qu'il en ait adapté la musique à un autre texte, tout comme il est possible qu'il se soit trompé lors du dépouillement de ses partitions pour constituer la liste. L'incertitude entourant cette œuvre nous a poussé à ne pas l'inclure dans le tableau.

30. Selon le *Courrier du Havre* du 10 août 1894, l'œuvre a été publiée : « M. André Caplet vient de publier une *Sérénade de l'écolier* dont les paroles sont de notre sympathique poète P. J. Pain » (BnF-Mus., Rés. Vm. dos. 201 [5]).

Un langage musical innovant*

Yves Rassendren

Contemporain et ami de Claude Debussy mais de seize ans son cadet, André Caplet a assurément été marqué par la musique de son aîné, mais considérer le langage de Caplet comme une imitation de celui de Debussy serait à la fois hâtif, réducteur, et, en définitive, simplement inexact. Il paraît donc essentiel de discerner ce que Caplet doit à ses prédécesseurs mais aussi d'évaluer comment il s'émancipe de tendances en vigueur et quels sont les éléments exclusivement personnels caractérisant son langage.

Spécificités harmoniques

La conception de l'accord et ses dépassements

L'harmonie, dimension verticale de la musique, est sans doute la composante primordiale de la musique de Caplet, mais d'autres aspects participent également à caractériser le langage du compositeur. Une étude analytique de ses différents éléments constitutifs permettra de cerner ce qui en fait l'originalité et la spécificité. Le vocabulaire harmonique de Caplet joue de tous les accords rencontrés dans l'harmonie du XIX^e siècle. Il est donc fondé sur l'accord parfait de quinte, sur ses renversements ainsi que sur tous les enrichissements qui ont étoffé l'harmonie consonante jusqu'alors : retards, appoggiatures, notes de passage. Caplet utilise aussi les accords altérés résultant de tensions chromatiques. Les superpositions harmoniques façonnées par l'harmonie debussyste viennent rapidement

* Ce texte est issu d'une partie de notre thèse : *André Caplet : langage et innovation. Contribution à l'étude de l'œuvre vocale et instrumentale d'André Caplet*, Université Aix-Marseille I, 2000.

Agrégats et superpositions polytonales

L'harmonie de Caplet qui s'enrichit de notes ajoutées et de notes de remplacement et recourt fréquemment à l'intervalle de quarte tend à s'affranchir de plus en plus des principes de l'harmonie de Jean-Philippe Rameau. L'accord constitué de tierces superposées disparaît progressivement au profit d'accords qui n'ont plus la quinte comme intervalle générateur. Très nombreux sont les agrégats conçus davantage comme des superpositions d'intervalles impossibles à rattacher à des chiffrages répertoriés. Les seuls principes organisant ces agrégats sont alors la couleur de l'accord engendrée par l'agencement de ces superpositions d'intervalles, et la façon de les relier entre eux.

Parmi ceux-ci, les agrégats formés de quartes superposées échappant au système tonal sont les plus utilisés dans le langage de Caplet et constituent l'une des signatures harmoniques du compositeur. Les dernières mesures de ce « Prélude » du « Miroir de joie », premier mystère du *Miroir de Jésus*, nous montrent quelques enchaînements d'accords basés exclusivement sur des superpositions de quartes. La pièce s'achève ensuite sur l'étagement de quartes *si-mi-la-ré-sol*:

Exemple 12. *Le Miroir de Jésus*, « Prélude » du « Miroir de joie », Paris : Durand, 1924, chant-piano, p. 12.

The musical score is for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system has two staves. The right hand starts with a series of chords, each a superposition of fourths, moving from G major to a more complex polytonal structure. The left hand has a more active line, also using fourths. Dynamics include *pp subito* and *ppp subito*. The second system continues the texture. The right hand has a *dim.* (diminuendo) marking. The left hand has a *perdendosi* (fading away) marking. The piece ends with a final chord and the instruction *enchaînez*.

De la même manière, ce goût pour les superpositions de quartes peut se manifester à travers des harmonies déjà connues et répertoriées : dans la partie de chœur d'« Ascension »,

André Caplet et la harpe : *Le Conte fantastique*

Constance Luzzati

Aboutissement de rencontres inattendues, cristallisation de problématiques compositionnelles diverses, le *Conte fantastique* d'André Caplet est une œuvre novatrice à maints égards. Intitulée dans sa version initiale *Légende d'après une des Histoires extraordinaires d'Edgard [sic] Poe: Le Masque de la Mort rouge. Pour Harpe chromatique et orchestre*, elle occupera son auteur pendant une quinzaine d'années, de 1908 à 1923¹. Ces rencontres qui conduisent à sa composition — avec un moment particulier de l'histoire de la facture instrumentale, avec un univers poétique, avec une interprète — constituent autant de sources d'inspiration. L'interaction entre ces différents éléments conduira une œuvre de commande, qui aurait pu être anodine, à devenir une œuvre fondamentale au regard de l'évolution esthétique du compositeur.

La *Légende* suscita de vives réactions lors de sa création le 7 mars 1909 aux Concerts Colonne, tant de la part du public que de celle de la presse, qui lui fut en grande partie hostile : la « *Légende* n'est pas de la musique, c'est du bruit² ». Cette réception, qu'un jugement hâtif pourrait laisser penser superficiellement réactionnaire, pointe de fait une évolution stylistique qui revêt une importance particulière chez Caplet. La *Légende* constitue un tournant sous trois aspects :

- l'écriture pour harpe, dans sa relation aux autres instruments ainsi qu'à l'intérieur de sa partie propre ;

1. Il existe également une version pour piano, imprimée par Durand en 1924 ; envisagée pour Yves Nat et probablement créée par Robert Casadesus, elle ne sera pas étudiée dans le présent texte.

2. Louis Schneider, « Les Concerts classiques », *Gil Blas* (8 mars 1909), p. 3.

Exemple 7. A. Caplet, *Légende*, réduction pour harpe chromatique et piano (2 mes. avant le chiffre [5]), BnF-Mus., Ms. 19753, p. 5.



Si les modifications sont relativement importantes entre les deux versions de la partition, elles ne sont donc pas dues à des questions d'organologie mais à des choix esthétiques. L'aspect chromatique de la harpe de Lyon semble avoir libéré Caplet de la crainte d'être restreint harmoniquement, sans aboutir pour autant à des enchaînements harmoniques impossibles sur harpe à pédales. Les aspects les plus intéressants de la partie de harpe ne semblent pas liés à l'instrument chromatique. Par ailleurs, la nouveauté de l'écriture concerne autant le rapport entre les instruments que la partie de harpe elle-même. À la différence de Ravel dans *l'Introduction et Allegro*, Caplet n'écrit pas de façon traditionnelle pour un soliste dominant qui assume une fonction clairement déterminée, alternativement thématique ou accompagnante. Les séquences sont ici hachées, les revirements brusques, et la harpe est intimement mêlée aux cordes frottées, souvent sur un pied d'égalité avec ces dernières. L'instrument de Lyon ne semble pas être à l'origine de l'expressivité âpre et inhabituelle de l'œuvre. Avant de s'interroger sur ce qui a pu déclencher ce renouvellement de l'écriture de Caplet, il importe de montrer en quoi cette œuvre se distingue de celles qui l'ont précédée.

Un tournant esthétique novateur pour Caplet.

D'une Légende à l'autre

L'autre *Légende* de Caplet, composée peu de temps auparavant (1903-1904) pour un ensemble instrumental de dimensions un peu plus importantes (hautbois, clarinette, saxophone, basson, quintette à cordes) est d'une facture infiniment plus classique, tant dans ses harmonies qu'en ce qui concerne la répartition des rôles instrumentaux. Les harmonies pentatoniques sont fréquentes, les thèmes et motifs principaux sont plutôt diatoniques — le premier thème l'est même tout à fait. Les cordes sont utilisées de façon homogène, souvent comme facteur de continuité, bien distinctes des vents. L'écriture

André Caplet, la voix, les interprètes

Yves Rassendren

Si dans le domaine de la musique instrumentale, le violoncelliste Maurice Maréchal et la harpiste Micheline Kahn ont joué un rôle primordial, la musique vocale a également donné lieu à des collaborations très intenses : André Caplet sollicite le plus souvent les voix de femmes et certaines interprètes sont devenues ses collaboratrices régulières. Les figures principales restent sans doute Jane Bathori, Claire Croiza, Suzanne Balguerie, Rose Féart, Charlotte Mellot-Joubert, Madeleine Grey et Julia Nassy, entre autres. Plus rarement, quelques hommes ont également interprété sa musique, comme Rodolphe Plamondon, Vanni Marcoux, Charles Panzera et Pierre Bernac. Tous les interprètes qui ont travaillé avec Caplet, comme pianiste accompagnateur ou comme chef d'orchestre, en ont gardé un souvenir extrêmement fort ; tous évoquent ses exigences, son charisme et le véritable magnétisme qu'il exerçait sur les instrumentistes et les chanteurs¹. Les capacités et la personnalité de ces derniers ont, de toute évidence, laissé une empreinte sur l'œuvre. Plusieurs interprètes ont ainsi nourri les recherches de Caplet pour la voix, collaborant de la sorte à des œuvres à l'écriture vocale tout à fait neuve et originale.

Une écriture vocale audacieuse nourrie par les interprètes

Les exigences vocales

Fasciné par la voix, Caplet est également particulièrement exigeant avec les chanteurs. Il exprime régulièrement ses préférences, ses réticences concernant les interprètes et justifie

1. Voir par exemple le témoignage de Pierre Bernac, cité dans le texte de M.-G. Soret dans le présent volume, p. 23-50.

Caplet en ce moment est en plein travail, il commence une sonate pour piano, soprano et violoncelle. La voix ne chantant pas sur des paroles, mais étant traitée exactement comme un instrument, et articulant les traits, soit sur des voyelles ou des consonnes, et donnant l'impression de coups d'archets. Cela sera jugé bizarre par bien des gens, mais l'on ne voit pas pourquoi on se priverait du timbre de la voix humaine, considéré comme un instrument. Le hic dans cette affaire, c'est qu'il faudra une chanteuse ayant une très jolie voix, un mécanisme vocal très développé et aussi un tempérament musical. Cela fait bien des choses et ne rend pas facile l'exécution d'une œuvre semblable. [...] Si Caplet a choisi le violoncelle pour l'œuvre qu'il écrit actuellement, c'est par contraste avec la soprano et pour avoir une plus grande échelle sonore au point de vue des effets. Ce sera curieux d'entendre une œuvre de ce genre. Il appellera cette œuvre sonate, mais je crois que ce sera d'une forme très fantaisiste³⁶.

Puis Durosoir écrit quelques semaines après : « Caplet se met sérieusement au travail sur sa *sonate, violoncelle, piano et soprano*. En ce moment il a le bourrichon occupé par cette œuvre et laisse tomber toutes les autres choses qu'il a en train³⁷. »

Deux mouvements sont esquissés³⁸. Quelques passages suffisamment achevés montrent une écriture parfaitement complémentaire entre les instruments : les lignes mélodiques des trois protagonistes s'enchevêtrent, se répondent et engendrent des rencontres harmoniques fréquentes chez Caplet, de secondes, quarts, quintes et septièmes parallèles, parfois même en de longues guirlandes entre la voix et le violoncelle. La voix, traitée de façon instrumentale, recourt à des voyelles et également — élément nouveau — à des phonèmes (« ti, tié, na, il, lo, la, pâ, to-ko-ta, ti-ta-ti-ta... »), exploitant les consonnes dentales, labiales ou vélaires qui permettent une plus grande variété d'attaques et donnent un aspect presque percussif. Caplet utilise aussi l'accent circonflexe pour arrondir ou assombrir les voyelles³⁹ :

36. Lettre de Lucien Durosoir à sa mère, 18 mars 1918 (archives Durosoir).

37. Lettre de L. Durosoir à sa mère, 9 avril 1918 (archives Durosoir).

38. Le manuscrit, qui comporte douze feuillets, est constitué de deux cahiers séparés conservés à la BnF-Mus. (Ms. 19785 et Ms. 19741). Les premières pages montrent une écriture soignée, mais au fur et à mesure celle-ci devient de plus en plus incomplète.

39. Une autre ébauche, d'une rédaction moins avancée, enrichit la palette vocale avec de nouveaux phonèmes, par exemple au folio 13 (« a-la-tai da lai di tai di tai di »), folio 20 (« à vlâ biao ») et folio 26 verso (« takadada »).

Une œuvre vocale « délestée du poids des mots* », didactique et novatrice : *Le Pain quotidien*

Sylvie Douche

Tout en comblant de la manière la plus subtilement attrayante une grave lacune, M. André Caplet enrichit le répertoire des chanteurs d'une précieuse série de « romances sans paroles ». À les étudier par devoir, on en viendra vite à les chanter par plaisir, tant il est vrai que le Pain quotidien — même avec un léger goût de brioche — est la nourriture dont on ne se rassasie point¹.

C'est sur ces mots que s'achève la préface de Roland-Manuel au recueil des *Intimités vocales en 15 exercices synthétiques, (irrationnels et charmants)* d'André Caplet, également intitulé *Pain quotidien*. Destinées à familiariser les chanteurs avec les difficultés du chant contemporain, ces vocalises sont envisagées par le compositeur comme des exercices journaliers.

Toutefois, le titre même du recueil incite à lui accorder une place un peu plus noble. Par sa référence explicite au *Notre Père*, Caplet semble afficher ses convictions religieuses jusque dans un recueil d'exercices dénués de texte. Il inscrit cette série de vocalises dans un univers feutré et introspectif qui convient lorsqu'il s'agit d'évoquer la nourriture gagnée à la sueur de son front. Car le recueil est tout sauf d'une vocalité facile et le rôle du piano n'y est pas négligeable non plus, comme le souligne Yvonne Gouverné :

Loin de donner à l'accompagnement le rôle débonnaire qui consiste à soutenir le chant par des harmonies protectrices, il accorde, au contraire, une très grande importance à la partie de piano.

* Yves-Marc [Yvonne Gouverné], « André Caplet », *Le Monde musical*, 35/15-16 (août 1924), p. 270.

1. Avant-propos de Roland-Manuel au *Pain Quotidien*, voir Annexe 1, p. 370 pour l'intégralité du texte.

Quoi qu'il en soit, il nous est apparu impossible d'associer des sons articulés aux vocalises a-textuées de Caplet. Ce dernier pense avant tout musicalement. Mais il n'est pas impossible qu'il ait cherché à constituer des phrases — à cette époque seulement — de façon codée, à l'aide de ces tableaux. En témoigne, un petit extrait en fin du 5^e système du folio 2 :

Exemple 8. Carnet d'esquisses (coll. Philippe Caplet).



Une rapide vérification permet de retrouver la formule rythmique de [al] — soit noire, deux croches, croche, sur *sol*₃, *fa*₃, *mi*₃, *ré*₃ — transposé à partir de *la*₃ qui correspond au son [i]. Ensuite, les deux noires correspondent respectivement aux sons [a] (*sol*₃) et [u] (*fa*₃). L'avenir nous révélera peut-être des textes ainsi codés dans ce morse musical caplétien⁵⁵...

Caplet a livré un dernier exercice de vocalisation lorsqu'il a réalisé vers 1924-1925, l'arrangement des parties vocales de *Sirènes* (troisième des *Nocturnes* de Debussy). Il se restreint aux voyelles [a], [o] et à la syllabe [la]. Aux chiffres [6], [7], [8] de la partition manuscrite, on remarque nettement des mouvements mélodiques ascendants d'ouverture de [o] vers [a] et *vice versa*, dans des mouvements conjoints⁵⁶. Il semble donc évident que Caplet a désiré traiter la voix comme un instrument dans *Le Pain quotidien*. Le fait est attesté par les transcriptions qu'il réalisa lui-même pour violon ou flûte, et dont Jacques Durand prit connaissance par l'intermédiaire du flûtiste Philippe Gaubert en octobre 1921⁵⁷.

Finalement, seulement six des vocalises du *Pain quotidien* furent publiées dans une version pour flûte chez Durand en 1926, sous le titre d'*Improvisations*⁵⁸. Elles ont pour titres respectifs : *Nostalgique* (11^e vocalise); *Décidé* (7^e); *Balancé* (9^e transposée une

55. Il y eut d'autres entreprises visant à créer de la « musique lettrique » ainsi que la nomme le compositeur et pédagogue Piotr Lachert (né en 1938), co-auteur avec Robert Marchal d'un logiciel qui associe lettres et hauteurs de notes (1987).

56. Nous tenons à remercier Denis Herlin qui a mis le fac-similé du manuscrit non autographe à notre disposition. Deux pages de cet arrangement sont reproduites en fac-similé dans Claude Debussy, *Nocturnes*, éd. Denis Herlin, *Œuvres complètes de Claude Debussy*, série V/3, Paris : 1999, p. 238-239.

57. BnF-Mus., fonds 65-Cap., lettre datée du vendredi 6 [ajouté à l'encre oct. 21].

58. De la même année datent des transcriptions pour violon, clarinette ou violoncelle.

Ironiquement, la seule indication commune aux deux pages — « premier cahier » — est trompeuse, étant donné l'absence d'un deuxième cahier, même à l'état de brouillon. De plus, malgré la mention « dans tous les tons », le cahier actuel ne propose que les cinq tonalités listées ci-dessus, auxquelles se superpose le constant *do* majeur de la partie *prima* (composée uniquement des notes *do ré mi fa sol* sans altération) ainsi que le Trio « en Mi bémol majeur » au milieu du quatrième morceau.

Cette profusion de titres et de sous-titres qui prête à confusion a-t-elle pu nuire — de même que le décès malencontreux du compositeur — à la postérité du volume ? Il est fort à parier que si elle avait été signée par Debussy, Gabriel Fauré ou Maurice Ravel, cette musique serait sans doute aussi célèbre aujourd'hui que *Dolly* ou *Ma Mère l'Oye*. L'œuvre de Caplet n'a pourtant rien à envier à ces deux recueils. D'ailleurs, les jeunes pianistes y trouvent une partie *prima* beaucoup plus accessible. Le véritable coup de maître de Caplet réside en effet dans l'association d'une partie *prima* (« LES PETITES MAINS » dans l'édition) qui se restreint aux cinq touches blanches montrées ci-dessus (les deux mains à l'octave) avec une partie *seconda* (« LES AUTRES ») qui parcourt les tonalités avec virtuosité, donnant l'illusion d'une contribution des deux pianistes à la grande sophistication de la partition⁶.

L'humour est particulièrement présent dans « une petite marche bien française » (n° IV) proposant une version de « La Marseillaise » qui passe de *sol* majeur (huitième tonalité !) en *do*, avec une note malicieuse en bas de la page : « (1) *Restez assis : La version n'est pas officielle* ». Cette note de Caplet peut être rapprochée de l'indication, également ironique, d'« officiel », ajoutée par Debussy aux fanfares vers la fin de son ballet *La Boîte à joujoux* de 1914 — dont l'orchestration fut achevée par Caplet en 1919. Si Debussy semble ici précéder Caplet, nous verrons que la chronologie de ces deux compositions est en réalité inversée. Mais Caplet pousse beaucoup plus loin l'ironie puisqu'il ajoute après la citation de *La Marseillaise* et uniquement à la partie *prima* l'indication « Mourir pour la Patrie », inscrite entre les deux portées comme s'il s'agissait d'un texte à déclamer (ou plus sûrement à imaginer) sur les motifs pointés de fanfare joués par les mains enfantines.

Une autre indication troublante se trouve à la fin d'« un petit truc embêtant » (n° V) qui conclut le recueil. Véritable défi technique pour les deux exécutants, cette pièce indique au début « *Le plus vite possible* », suivi de l'instruction sur l'avant-dernière

6. L'exemplaire ayant appartenu à Caplet (voir n. 1) a évidemment servi à l'interprétation, car la partie *prima* porte des doigtés au crayon (d'une écriture adulte mais non identifiée) dans le second morceau (page 9, le premier épisode indiqué « *très très vite* »).

La Messe à trois voix d'André Caplet

Nigel Simeone

André Caplet figure parmi les compositeurs de musique sacrée les plus originaux du début du xx^e siècle. Alors que la production de musique religieuse de la plupart de ses contemporains est liée à leurs fonctions de titulaire d'un des orgues de Paris (quelles que soient leurs convictions religieuses personnelles), Caplet n'a jamais occupé un tel poste et s'il mène comme eux une double carrière, c'est plutôt en tant que l'un des chefs d'orchestre français les plus en vue et compositeur. Sa musique vocale inspirée de textes religieux inclut le magnifique *Le Miroir de Jésus* (une œuvre de concert), *Les Prières* (pour voix, quatuor à cordes et harpe) et trois brefs motets liturgiques : *Pater Noster*, *Panis angelicus* et *Pie Jesu*. Il est frappant que toutes ces œuvres soient pour voix de femmes. Déjà en 1924, Dominique Sordet relevait cette spécificité de la forte affinité de Caplet pour l'écriture vocale :

Les voix, en effet, et surtout les voix de femmes ont toujours intéressé André Caplet. Il a déjà cherché, il cherche encore à les utiliser à la manière d'un instrument, en négligeant le côté littéraire ou intellectuel de la déclamation pour s'attacher seulement aux effets de timbre et de couleur qu'on en peut tirer¹.

La plus remarquable des œuvres strictement liturgiques de Caplet est sa *Messe à trois voix* (aussi connue sous le titre de *Messe dite des Petits de Saint-Eustache-la-Forêt*) pour chœur de femmes. L'œuvre a été écrite à l'origine pour l'église de Saint-Eustache, dans le village de Saint-Eustache-la-Forêt (Seine-Maritime), à proximité de la maison de vacances de Caplet en Normandie. Malgré la modestie de cette église paroissiale l'ayant inspiré, cette messe est l'une des réalisations les plus réussies de Caplet, requérant une

1. Dominique Sordet, *Douze chefs d'orchestre*, Paris : Librairie Fischbacher, 1924, p. 27. Sur Caplet et la voix, voir le texte d'Y. Rassendren dans le présent volume, p. 317-343.

D'un baptême à Chaville à une première aux Concerts Colonne : *Épiphanie, fresque pour violoncelle et orchestre*

Jacques Tchamkerten

Je comptais aller chez Colonne samedi. Mais impossible de m'absenter cette semaine. Il y aura sûrement, n'est-ce pas, une deuxième audition [d'Épiphanie]. Enfin voilà les violoncellistes heureux ! Grâce à toi, ils me laisseront peut-être tranquille.

Florent Schmitt à André Caplet¹

Les lignes ci-dessus illustrent bien, à travers leur caractère malicieux la maigreur du répertoire concertant français du violoncelle à l'époque où elles ont été écrites. Si maints ouvrages significatifs — dus à des compositeurs tels que Darius Milhaud, Albert Roussel, Arthur Honegger, Jacques Ibert, André Jolivet, Henri Dutilleux ou Maurice Ohana — naissent après 1925, lorsque Caplet compose *Épiphanie* (1921-1923), les concertos proprement dits se limitent à ceux de Camille Saint-Saëns (1873 et 1902), Édouard Lalo (1877), et Charles-Marie Widor (1882). On trouve parallèlement — c'est aussi le cas pour d'autres instruments — diverses pièces concertantes assez brèves, qui semblent vouloir contourner le genre « officiel » : *Élégie* de Gabriel Fauré (1880), *Lied* de Vincent d'Indy (1885), *Variations symphoniques* de Léon Boëllmann (1893), *Fantaisie* de Jules Massenet (1897), *Fantaisie-Stück* de Théodore Dubois (1912), et, plus tard, *Rhapsodie* de Guy Ropartz (1928) ou *Légende* de Jean Cras (1930). Florent Schmitt lui-même, hormis un bref *Chant élégiaque* de 1903, et un *Final*, en 1926, attendra 1952 pour donner, dans ce domaine, une composition d'une certaine ampleur avec *Introït, récit et congé*.

1. Lettre de Florent Schmitt à A. Caplet, 24 décembre [1923], BnF-Mus., N.L.a 269 (768).

dans la construction⁴⁶. Notre propos n'est pas de donner une analyse détaillée de l'ouvrage ; nous en définirons néanmoins ci-après quelques lignes de force, afin de permettre d'en mieux saisir la logique et l'organisation.

Épiphanie évolue, dans les grandes lignes, dans le ton de *ré* majeur. Elle débute par une introduction orchestrale, indiquée *Tempo di pastorale*, qui, dans un mode hypophrygien transposé, plante en quelque sorte le décor avec le thème exposé par les bois et les premiers violons — en superpositions de quarts parallèles — sur un tapis des cordes en sons harmoniques qui, comme le dit si joliment Roland-Manuel « [allument], en se frottant contre le célesta, une étoile de clinquant dans le ciel pur⁴⁷ » et se résout sur une cadence de *la* majeur — dominante du ton principal :

Exemple 1. *Épiphanie*, « Cortège » (mes. 1-4), Paris : Durand, 1924, réduction pour piano, p. 1.

Tempo di pastorale (♩. = 44)

8^{va} 2^e flûte, célesta, harpe, 2^e violons

1^{er} violon, 1^{ère} flûte, 1^{ère} clarinette

1^{er} hautbois

altos, violoncelles

p *mf* *pp* *mp* *p*

(8)

46. Dans son bel article, « L'œuvre d'André Caplet » (*La Revue musicale*, 6/9 [juillet 1925], p. 13-23), Arthur Hoérée définit avec perspicacité l'originalité de l'art du compositeur : « [Caplet] façonne sa langue à l'image de sa pensée. C'est le rêve qu'il poursuit qui détermine l'équation dispensatrice de l'atmosphère adéquate ; c'est la sévère continuité des images qu'il veut fixer qui cristallisera les sonorités éparses qui sourdent confusément chez tout compositeur sollicitant son subconscient. D'où cette géométrie linéaire si particulière à l'auteur d'*Épiphanie* ; d'où aussi cette instabilité du plan sonore, ce manque de cadence, de point de repère et d'étage qui donnent l'impression, pour l'oreille distraite, d'une monotonie extérieure. »

47. Roland-Manuel, « *Autour d'Épiphanie* », p. 17-19.

La rencontre du verbe, de l'image et de l'esprit dans *Le Miroir de Jésus* d'André Caplet

Sylvain Caron

Pour beaucoup de compositeurs français de l'entre-deux-guerres, l'union de la musique et des autres arts a représenté un idéal à atteindre. On peut penser aux collaborations entre Arthur Honegger et Paul Claudel, qui souhaitaient rénover l'expression dramatique par l'oratorio¹. *Le Miroir de Jésus – Mystères du Rosaire*, composé par André Caplet en 1923 sur un poème religieux d'Henri Ghéon², réalise parfaitement cet idéal. Le poème et la musique sont à ce point incorporés qu'il n'est pas possible de parler séparément de l'un et de l'autre ; Caplet et Ghéon sont les co-créateurs d'une seule et même œuvre et pour ainsi dire d'un même langage, c'est-à-dire d'un même verbe. Dans la théologie chrétienne, le Verbe est la parole de Dieu, le *logos* supraterrestre qui s'introduit dans la matière en la personne de Jésus. Par analogie, et à plus forte raison au sujet d'une œuvre religieuse, *Le Miroir de Jésus* se veut le reflet d'une réalité spirituelle ; c'est un instrument de médiation initiatique donnant accès à un *mysterium*, à une réalité spirituelle cachée. Certes, l'œuvre n'est pas initiatique par essence, mais plutôt en tant que symbole, comme image d'une réalité suprasensible à laquelle elle renvoie. C'est pourquoi la notion de miroir est indissociable de celle d'image, au sens premier d'*imago* : le reflet, la reproduction inversée qu'une surface polie donne d'un objet qui s'y réfléchit³.

Afin de mieux comprendre les images musicales contenues dans *Le Miroir de Jésus*, nous ferons appel à un peintre catholique, Maurice Denis, qui est aussi théoricien de l'art. Contemporain de Caplet, Denis est concrètement lié au *Miroir* par les gravures qu'il

1. Pascal Lécroart, *Paul Claudel et la rénovation du drame musical*, Sprimont : Mardaga, 2004.

2. Henri Ghéon, *Le Miroir de Jésus*, Paris : Art catholique, 1920.

3. *Le Nouveau Petit Robert*, version CD-Rom, 2001-2002.

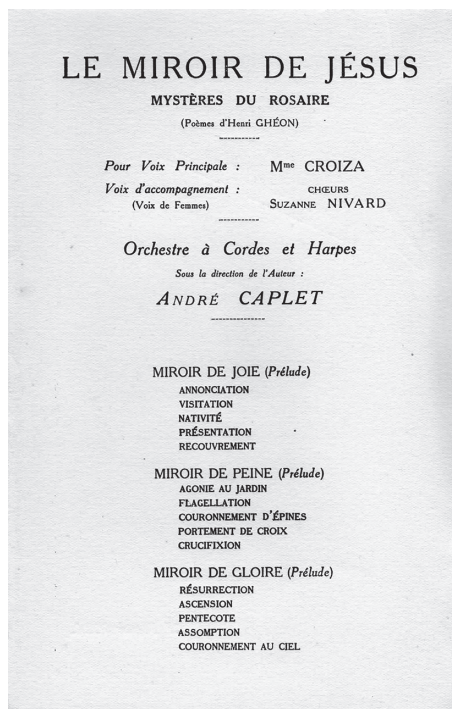
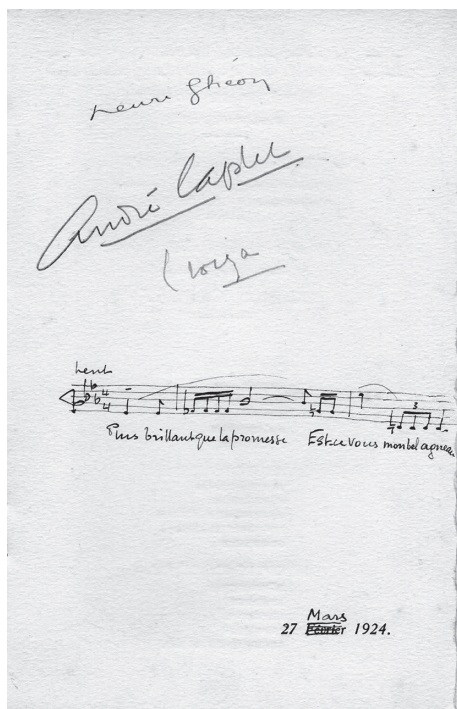


Illustration 23. Les deux premières pages du programme de l'audition privée du *Miroir de Jésus* chez madame Frédéric-Moreau avec Claire Croiza, la chorale de Suzanne Nivard et un orchestre à cordes et harpes sous la direction d'André Caplet, avec un envoi de Caplet et la signature de Croiza (coll. Philippe Caplet).

Tableau 1 : plan d'ensemble du *Miroir de Jésus*

Miroir de joie	Miroir de peine	Miroir de gloire
Prélude	Prélude	Prélude
1. Annonciation	6. Agonie au jardin	11. Résurrection
2. Visitation	7. Flagellation	12. Ascension
3. Nativité	8. Couronnement d'épines	13. Pentecôte
4. Présentation	9. Portement de croix	14. Assomption
5. Recouvrement	10. Crucifixion	15. Couronnement au ciel

Caplet par lui-même

Textes présentés par Denis Herlin et Cécile Quesney

1. Journal (janvier-février 1907)

Ce manuscrit, conservé au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France sous la cote N.L.a. 272 (1), provient du don d'Yvonne Gouverné d'un ensemble de papiers, manuscrits et partitions d'André Caplet au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France. Celle-ci en a publié quelques extraits dans l'*Hommage à André Caplet* paru en 1978¹. Consigné sur les feuillets d'un agenda de l'année précédente dont les jours ont été, la plupart du temps, biffés et réécrits, il est noté à l'encre (p. 1-25) puis au crayon (p. 26-36). Il est conservé dans une enveloppe avec adresse (« Monsieur Jacques Gouverné / 94 avenue Raymond Poincaré 94. Paris 16^e ») et cachet postal (2-7 1957) comportant des annotations de la main d'Yvonne Gouverné : « infiniment rare n'a jamais été publié / + une feuille sur papier de Boston / qui n'est pas de la même époque / mais contient une belle pensée / attention original (1907) / Journal André Caplet ».

Caplet entame ce journal au premier jour de l'année 1907. Il voit dans ce nouveau projet un moyen de s'imposer un rythme de travail, de lutter contre le doute et le découragement mais aussi d'approfondir ses connaissances et ses réflexions sur l'art du passé et les œuvres de son temps. Le jeune compositeur de 29 ans rend ainsi compte de ses

1. André Caplet, « Extrait du journal », *Hommage à André Caplet*, Saint-Léger-Vauban : Zodiaque, 1978, p. 31-32.

Principes d'édition

Le lecteur trouvera dans les passages encadrés une transcription de l'intégralité des textes littéraires qui composent le manuscrit ainsi que la reproduction de l'ensemble des schémas de battues et d'exemples musicaux dans leur ordre d'apparition dans le document. La transcription se veut aussi fidèle que possible au texte original — seules quelques rares erreurs ont été corrigées.

1. « *Le rôle du chef d'orchestre* »

Ce texte de Caplet sur « Le rôle du chef d'orchestre » est rédigé au crayon sur cinq pages de petit format constituées à l'aide de trois feuilles pliées en deux.

Le rôle du chef d'orchestre ne consiste pas uniquement à battre la mesure. S'il en était ainsi, un métronome, ou une mécanique quelconque (réglée à l'avance) seraient suffisants pour « conduire » — pour « faire marcher » un orchestre !

Non.

Le chef d'orchestre a pour mission d'équilibrer, de doser, de coordonner les différents éléments qui composent un orchestre — et d'œuvrer en sorte que tous les instruments concourent en parfaite cohésion, à la mise en valeur d'un ouvrage — ou d'une œuvre. Le rôle du chef d'orchestre serait donc, en quelque sorte, d'exprimer ou, si l'on veut, de transmettre à l'auditoire, la pensée d'un auteur, en se servant du merveilleux instrument qu'est l'orchestre.

La science du chef d'orchestre peut se résumer en ceci :

1° *Savoir que ce l'on veut obtenir*

2° *Savoir comment on peut l'obtenir*

« Savoir que ce l'on veut obtenir » comporte la connaissance éclairée et approfondie de l'œuvre à exécuter.

: Analyse de l'œuvre.

Ce qu'elle exprime.

L'appréciation du sentiment, des contours mélodiques, des valeurs harmoniques, des effets sonores etc, etc...

en uniforme. En revanche, la réédition de 1930 témoigne d'une ouverture à de plus diverses formations et répertoires, comme l'indique Stoessel dans sa préface. Les photographies montrent alors le chef d'orchestre en civil.