L'ENSEMBLE *THELEME*[1] ET L'INTEPRETATION DU REPERTOIRE PROFANE DU XVI[E] SIECLE : « *FAY CE QUE VOUDRA* »

Entretien[2] avec Jean-Christophe Groffe, (directeur artistique de l'ensemble *thélème*)

L'ensemble *thélème* a été fondé en 2013 par Jean-Christophe Groffe autour d'un noyau de chanteurs tous formés à la *Schola Cantorum Basiliensis*. En résidence à Bâle, l'ensemble place la voix au centre de son travail et s'interroge sur les relations qu'entretient le musicien avec son public en proposant un travail scénique qui serait alternatif par rapport aux formes habituelles du concert. *thélème* utilise la musique ancienne comme matériau brut permettant une réflexion sur les rôles du musicien dans la société, ce qui permet à cet ensemble de collaborer ainsi avec des chanteurs, instrumentistes, compositeurs, auteurs, danseurs, chorégraphes, comédiens, metteurs en scène, chercheurs et créateurs en tous genres qui se retrouvent dans la maxime rabelaisienne : «Fay ce que voudras». Les programmes de l'ensemble comprennent à la fois des concerts de forme traditionnelle et des performances plus originales telles que le *Banquet* auquel une grande partie de cet entretien est consacré afin de présenter la démarche artistique de l'ensemble et la manière dont il applique cette devise rabelaisienne dans sa pratique musicale.

Marie Goupil-Lucas-Fontaine : Pourriez-vous nous présenter l'ensemble *thélème* et sa démarche artistique ?

Jean-Christophe Groffe : L'ensemble *thélème* a pour vocation initiale l'interprétation de la musique française du XVI[e] siècle. Comme l'utopie rabelaisienne, la devise de *thélème* est « fay ce que voudras ». L'ensemble réunit musiciens et chanteurs autour de l'interprétation de la musique du XVI[e] siècle, mais prend également plaisir à s'éloigner de la période. La plupart d'entre nous sommes issus de la *Schola Cantorum Basilienis*, qui mène un travail de recherche sur l'interprétation de la musique médiévale, renaissance et baroque jusqu'au classique. L'apprentissage au sein de cette école nous a ainsi donné une attitude vis-à-vis du répertoire, sur la question de la fidélité aux sources, question valable toutes périodes confondues.

L'ensemble a commencé à travailler avec de la musique de Clément Janequin, grand représentant de la chanson française au XVI[e] siècle, par goût et pragmatisme : à Bâle, la

[1] Le nom de l'ensemble *thélème* est systématiquement écrit en minuscules pour le distinguer de l'utopie rabelaisienne, l'abbaye de Thélème.

[2] Cet entretien a été réalisé par Charles-Yvan Elissèche, Marie Goupil-Lucas-Fontaine et Adeline Lionetto, le 13 octobre 2015.

Schola est une école qui, depuis 15 ans, favorise plutôt les répertoires italiens, germanophones, et un peu anglais. Très souvent aussi, l'image de la musique renaissance et baroque est très centrée sur les répertoires sacrés. *thélème* s'attache plutôt à explorer les répertoires profanes, souvent à l'avant-garde, qui permettent une assez grande liberté dans l'interprétation. L'ensemble entame sa troisième saison à l'automne 2015.

L'un de nos premiers programmes a été construit autour de Clément Janequin et de Claude Lejeune. Par ailleurs, mon travail de master à la *Schola* portait sur ce répertoire et les liens qu'il y peut y avoir entre une avant-garde musicale, l'obscénité et l'humanisme.

M. G-L-F. : Votre travail rejoint un peu celui qu'a initié Dominique Visse ?

J-C. G. : Bien sûr, Dominique Visse a fait un travail remarquable sur ce répertoire et est une grande référence pour nous. C'est aussi un répertoire que j'ai découvert grâce à lui, au cours de mes études de musicologie à Rouen. J'ai beaucoup écouté ses enregistrements, par plaisir, d'abord sans véritablement faire attention au contenu. L'image sonore me séduisait beaucoup. Avec le temps, je me suis intéressé aux textes, dont certains étaient très « directs ». J'ai découvert leur force incroyable, la provocation, l'usage assez particulier de l'obscénité qui est en fait rarement gratuit, finalement assez peu étudié, qui a pour but de provoquer et favoriser des idées humanistes, d'ouverture.
Comme on ne pouvait pas refaire le travail de Dominique Visse, nous nous sommes demandé ce que l'on pouvait voir différemment chez Janequin. Nous avons commencé par faire un travail d'association, en rapprochant par exemple Clément Janequin et Claude Lejeune. Lejeune a « recyclé » certaines chansons de Janequin, comme *L'alouette et le rossignol*, auxquelles Lejeune ajoute des voix.

M. G-L-F. : Sur le lien entre ces deux compositeurs, comme Lejeune est plus tardif que Janequin, y a-t-il un aspect religieux qui intervient dans la réinterprétation de Lejeune qui est protestant ?

J-C. G. : Le lien religieux entre Janequin qui a commencé une carrière ecclésiastique catholique et Lejeune, n'est pas vraiment évident. Tous deux partagent une attirance commune pour le répertoire profane. En raison de l'évolution de l'histoire de la musique, Lejeune fait preuve d'un certain « maniérisme », même si le terme est un peu excessif, par rapport à Janequin. L'obscénité est également moins présente chez Lejeune parce que le contexte historique est différent.

Adeline Lionetto : Qu'entendez-vous par « maniérisme » en musique ?

J-C. G. : Chez Lejeune, cela concernerait plutôt le choix des textes, le rapport à l'antique, la poésie et la musique à l'antique dans laquelle il y aurait un certain maniérisme. Le vers et la mesure à l'antique en musique sont alors un carcan très fort qui bloque une certaine forme de spontanéité. Pour jouir de ce type de répertoire, il faut accéder à un autre niveau de compréhension qui est moins spontané que ce qu'on a dans les chansons de Janequin, où le plaisir est beaucoup plus direct. Plus généralement, dans le traitement musical, l'usage de l'ornementation peut parfois conférer une certaine forme de maniérisme. Celles-ci sont d'ailleurs rarement transcrites à l'époque dans les publications musicales, même si les traités les recommandent. La pratique est ornée de

toute façon. Il y a peut-être une tendance à un plus grand intellectualisme chez Lejeune, pas forcément chez Janequin, mais plutôt due à une évolution du contexte.

M. G-L-F. : Vous pratiquez donc une forme de comparatisme musical dans ce programme Janequin/Lejeune ?

J-C. G. : Le premier programme que nous avons créé s'appelait « Tout ce qu'il y a de plus beau », en partant de quelques chansons de Janequin et de quelques chansons de Lejeune, en essayant de trouver des passerelles entre les deux compositeurs. *L'Alouette* et *Le Rossignol* sont des chansons de Janequin qui ont été retravaillées par la suite par Lejeune, de même que *La Guerre*. *La Guerre* de Lejeune est extrêmement différente et n'est plus vraiment un combat, ou plutôt un combat amoureux, allégorique qui nous emmène jusqu'en Italie et préfigure presque les madrigaux guerriers et amoureux de Monteverdi.

A. L. : Pour moi, *La Guerre* de Lejeune correspond parfaitement aux critères de la mascarade-cartel, un combat allégorique entre les tenants pour amour et les opposants pour amour… Avez-vous pris en compte cette dimension dans l'interprétation de cette chanson ?

JC. G. : En effet, ce lien avec la mascarade était assez clair pour nous. Assez tôt, dans nos travaux à la *Schola* comme étudiants, nous avons étudié avec plus ou moins de virtuosité la danse Renaissance et la danse baroque. *La Guerre* chez Lejeune est très clairement une musique de danse. Le lien avec la mascarade est évident. Dans l'enregistrement consacré au *Ballet comique de la Reine* de Garrido *La Guerre* y est intégré, ce qui est très intéressant. Dans notre tout premier programme, nous avions choisi pour des contraintes pragmatiques, une version à 6 chanteurs et luth, en cherchant à varier le plus possible, en alternant les *soli*, à faire une distribution très flexible. Nous aurions bien sûr aimé faire ce projet avec une distribution beaucoup plus large, un consort de violes, des vents… parce qu'il semble évident qu'il s'agit d'une musique de ballet.

Charles-Yvan Élissèche : Vous accordez une grande fidélité aux sources. Comment travaillez-vous quand vous trouvez deux éditions anciennes d'une même œuvre, parce qu'il y a souvent des problèmes de restitution de textes, parfois même des changements musicaux ? Est-ce que vous choisissez une édition musicologique contemporaine, au risque d'en donner une version aseptisée ou prenez-vous le parti de prendre une édition ancienne, et comment présentez-vous ça au concert ?

J-C. G. : C'est une problématique à laquelle nous sommes confrontés presque quotidiennement. La pratique guide nos choix. C'est en répétant que nous choisissons la solution qui nous paraît la plus naturelle. La plupart d'entre nous ont un passé de musicologue et de chercheur. Nous avons une expérience pratique assez grande sur la musique du XVI[e] siècle et nous nous fions le plus souvent à notre instinct. Ainsi, nous avons donné un *Banquet* sur le bestiaire il y a quelque temps, dans lequel nous avons chanté *El Grillo* de Josquin, au sujet duquel il y a eu beaucoup de débats sur la place du texte. Aucune édition moderne n'est vraiment claire, alors que c'est une forme à reprise qui devrait être assez évidente. Dans la pratique, il y a plusieurs solutions. Nous avons

finalement choisi de prendre l'édition originale du *Grillo*, laissant de côté les discussions sur les éditions modernes de la partition. Mais les choix que l'on fait pour un concert sont valables pour l'instant présent et évoluent au fur et à mesure que les programmes se rôdent. Chaque concert est différent, mais l'interprète doit aussi être pragmatique pour pouvoir se produire sur scène. De même, sur le texte, nous cherchons le plus possible à travailler sur la prononciation, à savoir comment on chantait, comment on déclamait, selon les époques. Les travaux d'Olivier Bettens ont été déterminants il y a quelques années, pour notre travail.

C-Y. E. : A propos de prononciation, vous fiez-vous aux récents travaux sur la prononciation, dont Olivier Bettens est l'emblématique exemple ?

J-C. G. : Non pas obligatoirement. Nous nous fions surtout aux sources de l'époque, qui sont souvent plus tardives que les compositeurs que nous jouons. Par exemple la plupart des traités de déclamation datent de près d'un siècle après la disparition de Janequin. Beaucoup de travaux sur la déclamation s'appuient en outre sur des traités encore plus tardifs, par exemple au XIX[e] siècle, qui reviennent sur ce qu'est censée être la déclamation au XVIe siècle.

M. G-L-F. : Justement, est-ce que dans de tels choix, l'interprète ne doit pas aussi tenir compte des goûts du public ? Les interprétations de Dominique Visse ont pu choquer un peu les oreilles des auditeurs en leur temps. Est-ce que cela ne fait pas partie aussi du travail de l'interprète actuellement, non pas de provoquer l'auditeur, mais au moins de renouveler l'écoute traditionnelle que l'on a désormais des musiques anciennes ?

J-C. G. : *A priori*, on tient rarement compte des éventuelles attentes du public en la matière. En même temps, dans notre démarche et notamment dans notre programme *Le Banquet*, il s'agit également de poser la question de la place de la musique et du rapport à la musique et au public. Notre but n'est ni de choquer une oreille, ni d'être fidèle à un souhait *a priori* du public. Nous souhaitons faire le travail le plus sincère possible et en accord avec notre vision de cette musique-là et l'état de notre recherche, le tout avec beaucoup d'humilité. Ainsi, si la question de la prononciation nous est très chère, aucun de nous n'a investi dans l'ensemble suffisamment de temps, comparé à ce que l'on aimerait faire. Nous cherchons à faire des passerelles avec les différents spécialistes de chacun de ces domaines. La prononciation pour nous est aussi importante que l'usage d'une corde de boyau pour le violoniste, parce que cela fait le formant, le son, donne la couleur, ce qui est essentiel sur le plan sonore.

C-Y. E. : À propos de la prononciation, on sait que les chanteurs de l'époque avaient un accent régional souvent marqué et que la cour en déplacement recrutait souvent sur place ses chantres. Au sujet de l'accent, pensez-vous que, comme dans les formations actuelles des acteurs ou des chanteurs, les chanteurs du XVIe siècle étaient également obligés de gommer leurs accents régionaux ?

J-C. G. : Il y a sans doute une forme d'uniformisation qui se fait, notamment pour les chantres dans le répertoire religieux. Mais pour certains répertoires comme la comédie-ballet, l'opéra ou la tragédie lyrique, on peut penser qu'il y avait de réelles différences de prononciation. Le travail d'ensemble de chanteurs favorise de toute façon l'uniformisation, particulièrement dans le répertoire religieux, à 4, 6 ou 8 chanteurs. Le problème se pose peut-être moins pour le répertoire à voix seule.

C-Y. E. : Êtes-vous intéressé par la reconstitution d'un concert donné par la cour en déplacement dans les conditions réelles de recrutement des musiciens sur place à l'époque, avec leurs différents accents provinciaux ?

J-C. G. : L'ensemble cherche en effet à replacer la musique dans son contexte original. C'est pourquoi je n'étais pas intéressé de prime abord par le répertoire sacré, parce que je ne trouve pas ça aussi intéressant de donner une messe en version de concert. Je trouve qu'il est plus intéressant de présenter ce répertoire sacré dans le cadre du culte. Nous l'avons fait en Espagne et l'effet est extrêmement différent de chanter une messe dans une église que de l'écouter dans une salle de concert ordinaire. Soit ça devient un travail pur de chercheur qui n'a pas forcément d'intérêt en concert finalement, soit on se remet dans le cadre original, et cela pose aussi la question de l'effet que cela produit non seulement sur le spectateur, mais aussi sur l'interprète. Contrairement au concert, les chanteurs ne sont pas au centre lorsque la musique sacrée est jouée dans les conditions du culte. Tout dépend aussi du lieu pour lequel a été écrite telle ou telle musique : les effectifs ne sont pas les mêmes selon les dimensions de l'église ou de la cathédrale.

C-Y. E. : Dans le choix que vous avez fait de privilégier la musique profane, y a-t-il une autre dimension plus pragmatique qui rejoint la question de la satisfaction du public, c'est-à-dire que la musique religieuse attire moins le public au concert. Auriez-vous le souhait de faire découvrir ce répertoire dans lequel il y a beaucoup de musique non éditée, souvent parce que les éditeurs pensent aussi qu'il n'y a pas le public pour l'écouter ?

J-C. G. : L'ensemble est très ouvert. Nous faisons aussi beaucoup d'incursions dans d'autres périodes, en mêlant Renaissance et saxophone par exemple. Pour nous il n'y a pas de barrière a priori. Il n'y a pas d'obstacle à faire de la musique sacrée hors du culte ; il faut peut-être trouver un sens autre. Ainsi, dans nos projets pour l'année prochaine, nous envisageons de présenter un programme avec l'organiste Olivier Wyrvas, qui remettra en question notre travail a cappella habituel. Là, tout dépendra de l'instrument dont nous disposerons, de l'architecture du lieu, etc.
De la même façon, après avoir construit un programme Janequin/Lejeune, nous avons créé un programme Janequin/Schubert qui a priori n'avaient pas de liens directs. Cependant dans les deux cas, les compositeurs avaient un geste identique et ont écrit d'abord pour l'interprète. Il y a là le même lien à l'intime.

M. G-L-F. : L'un de vos programmes s'intitule *Le Banquet*. Pouvez-vous nous parler de la façon dont vous avez conçu ce programme ?

J-C. G. : Ce *Banquet* ne se veut pas la reconstitution d'un banquet Renaissance. Il s'agit toujours de replacer la musique dans son contexte à partir du répertoire profane du XVI[e] siècle. ce répertoire, la chanson, était pratiqué dans le cadre domestique, après manger, avec des amis, comme en témoigne un manuel de savoir-vivre hollandais du XVI[e] siècle… Il s'agissait alors de savoir ce que ressentaient les gens quand ils chantaient cette musique-là. Nous l'avons donc essayé d'abord nous-même dans notre contexte amical, en mangeant, buvant et chantant, pour notre propre plaisir, ce qui était une expérience très enthousiasmante et que nous avons souhaité partager avec le public. Par souci de simplicité et de compréhension aisée des textes, nous avons commencé ce programme avec de la musique française parce que c'est la langue que nous connaissons le mieux.

Au départ, nous avons commencé ce projet de banquet en même temps que démarrait la première saison de *thélème*, alors que l'ensemble était absolument inconnu. Comme les concerts étaient espacés, nous avons décidé pour continuer à faire exister l'ensemble, de fixer un rendez-vous une fois par mois. Cela nous a permis d'expérimenter le projet, d'emmagasiner du répertoire et d'acquérir des réflexes musicaux communs, de lecture et de spontanéité. Normalement, ce banquet se fait sans répétition ou avec une seule répétition pour fixer la distribution. De ce fait, il y a une grande spontanéité, qui correspond aussi à la réalité de la pratique dans le domaine privé, où il n'y avait bien sûr pas de répétition. Un petit restaurant de Bâle a été mis à notre disposition. Plusieurs sponsors nous offrent le vin et les victuailles. Il n'y a pas de billetterie, ni de tarif ; les gens donnent ce qu'ils veulent et s'ils le veulent.
L'une des idées de départ qui n'a pas encore complètement fonctionné pour ce *Banquet* était d'avoir une interaction plus grande avec le public. Il n'y a pas de mise en scène, mais le lieu étant assez petit, le public est très proche des artistes, à table lui aussi. L'idée est de se mélanger le plus possible dans un minimum de cadre ; cela fonctionne plus ou moins bien selon les publics. Un peu comme les musiciens de jazz, il y a 3 ou 4 sets d'1/4 d'heure/20 minutes selon les thématiques, le souhait, la spontanéité. Entre ces moments musicaux, on explique quelles pièces sont chantées et dans quel contexte. Parfois il y a de la communication, parfois pas. C'est un moment convivial, sans le côté guindé qu'il peut y avoir au concert. Certaines personnes reviennent même très régulièrement, se rencontrent par le *Banquet* qui devient une sorte de rendez-vous.

M. G-L-F. : Quels sont les partitions, les textes que vous choisissez pour ces *Banquets* ?

J-C. G. : Les choix sont également très spontanés. Pour le prochain *Banquet*[3], il s'agira de la première monographie de Lassus publiée en 1545. Nous tenions à centrer le programme sur ce compositeur, d'une part parce que le répertoire est magnifique et d'autre part parce que Lassus est l'un des grands compositeurs véritablement européens de la Renaissance, par les différents lieux dans lesquels il a séjourné et la manière dont il a pu synthétiser les différentes influences régionales auxquelles il a été soumis. Or, il y a deux ans, nous avons eu beaucoup de soucis avec la question du statut des musiciens étrangers, hors Suisse et Union Européenne, ce qui est le cas de beaucoup de gens de la *Schola* et de la plupart des musiciens de *thélème*. Il s'agit donc, par le biais du *Banquet,* d'évoquer aussi certains aspects de l'actualité.
Généralement, nous choisissons un thème par banquet pour donner une certaine unité.

A. L. : Quelle est la part d'improvisation ?

J-C. G. : Celle-ci est très grande bien sûr. Nous nous adaptons au public présent ce jour-là. Nous répétons peu et piochons spontanément dans le corpus de pièces que nous avons au répertoire.

M. G-L-F. : Question pratique : comment faites-vous pour manger, boire et chanter en même temps ?

J-C. G. : Les « sets » permettent d'aérer les prestations, mais en réalité, les musiciens mangent peu pendant le *Banquet*. Nous nous sommes rendu compte en outre, avec l'expérience, que le vin et le chant ne faisaient pas toujours bon ménage pour des raisons de

[3] L'entretien a eu lieu le 13 octobre 2015

concentration (il est plus difficile avec quelques verres de déchiffrer les partitions originales).

A. L. : Le nom « banquet » à la Renaissance fait référence au néo-platonisme. Y a-t-il un lien avec votre projet ?

J-C. G. : Sur les idées humanistes en général, oui bien sûr. Le nom est choisi pour cette référence, mais il n'y a pas de lien direct avec les idées néo-platoniciennes. Le lien se fait surtout par la diffusion d'idées humanistes. Le thème de l'Amour au cœur du projet néo-platonicien peut être abordé selon les thèmes, mais ce n'est pas un fil conducteur.

A. L. : Est-ce que chaque interprète développe dans le spectacle une sorte d'*ethos*, de rôle, comme cela existe dans le *Banquet* de Platon ou dans d'autres œuvres littéraires comme les nouvelles de Marguerite de Navarre, ou la spontanéité et le naturel excluent-ils cela ?

J-C. G. : Nous sommes en effet d'abord dans la spontanéité et le naturel, mais chaque interprète a de toute façon un *ethos* propre, mais la performance est de toute façon toujours une situation théâtrale, dans le *Banquet* ou ailleurs. Les interprètes ont tous une caractéristique.

M. G-L-F. : Quel est la place des musiciens auprès des chanteurs ?

J-C. G. : Il y a bien sûr un répertoire instrumental, particulièrement pour le luth, qui contribue au plaisir d'être ensemble. Cela permet de varier les textures. Chez Janequin, depuis des décennies, il y a une pratique traditionnelle qui appartient au chœur amateur et qui fait vivre le répertoire, mais même chez les musiciens professionnels, on s'intéresse assez peu à la variété des textures et des distributions. On fait rarement une chanson de Janequin avec une seule voix et le luth qui jouerait les 3 autres parties. Par la distribution que nous avons pour le *Banquet,* il y a un déséquilibre évident, parce qu'en principe nous sommes une majorité de chanteurs et un seul luthiste, ce qui est aussi une chance pour lui puisqu'il est au centre de l'attention de cette façon.

A. L. : Avez-vous des costumes ?

J-C. G. : Non parce que la pratique qui nous intéresse est une pratique intime, privée et réaliste. Les interprètes et le public viennent comme ils viendraient chez des amis.

A. L. : Dans les banquets à la cour, il y a certes des moments musicaux, mais aussi des moments de récitation de texte, des textes inscrits dans le décor, etc. Y a-t-il une autre place dans le spectacle pour le texte que le chant ou y a-t-il quelques saynètes ou des moments de récitation de ce genre, dans votre *Banquet* ?

J-C. G. : L'essentiel de notre répertoire est un répertoire français, mais Bâle est une ville germanophone. Il est très important que le public puisse comprendre le texte. Nous lisons, déclamons et traduisons autant que possible les textes que nous choisissons, parce que le rôle du texte est central à la Renaissance. Je ne peux pas dire qu'il y ait une grande place pour la déclamation, mais il y a une grande place pour le texte. Par exemple, tous nos *Banquets* s'ouvrent sur la pièce de Loyset Compère : « Nous sommes de l'ordre de Saint-Babouin », qu'il faut que tout le monde puisse comprendre.

C-Y. E. : Dans ces cas-là, vous choisissez le français moderne ou le français d'époque ?

J-C. G. : Jamais le français moderne. Même si je sais que la manière dont nous prononçons le français « d'époque » peut comporter des erreurs, je suis encore plus sûr que le français moderne est faux pour l'interprétation de ce répertoire.

A. L. : Ce *Banquet* ne se joue qu'à Bâle ?

J-C. G. : Oui, pour des raisons géographiques, parce que le cycle que nous avons créé est lié à la ville de Bâle. Il y a aussi l'importance d'avoir un rendez-vous fixe, dans un lieu qui est toujours le même, le plaisir de retrouver le public et le plaisir du public de se retrouver. Il y a vraiment une dimension « sociale » dans cette démarche.

Propos transcrits par Marie-Goupil-Lucas-Fontaine.