PAUL VAN NEVEL

"La musique des XIVe-XVIe siècles nous apprend l'importance du silence"

A l'occasion de ses 80 ans, le musicien belge Paul Van Nevel revient sur l'œuvre de sa vie: faire connaître les chants polyphoniques du Moyen Age et de la Renaissance. En particulier ceux de l'Ecole franco-flamande qui, à l'époque, se sont répandus à travers toute l'Europe. Une musique qui exprime une foi profonde et nous apprend, aujourd'hui encore, la profondeur du silence.

Lorsque Paul Van Nevel nous introduit dans le salon de son appartement anversois, nous avons l'impression d'entrer dans une bibliothèque. Les étagères qui recouvrent les murs contiennent des centaines de copies de livres de chants datant du Moyen Age et de la Renaissance. Leur présence témoigne du travail de toute une vie. Depuis plus d'un demi-siècle, le musicologue belge, qui a fêté ses 80 ans en février dernier, passe plusieurs mois par an dans les bibliothèques européennes pour y dénicher des manuscrits oubliés et étudier la musique qu'ils contiennent.
Nicolas Gombert, Claude Le Jeune, Jean Richafort, Johannes Ockeghem sont quelques-uns des compositeurs des XVe et XVIe siècles que Paul Van Nevel a redécouverts. Et fait connaître au public, grâce à de nombreux concerts et plus de 120 enregistrements réalisés avec le Huelgas Ensemble, un chœur qu'il a fondé il y a 55 ans et dirige depuis lors. Au fil des ans, il est devenu l'un des plus grands spécialistes de l'Ecole franco-flamande qui, depuis le Nord de la France et la Belgique actuelle, a répandu ses chants polyphoniques à travers toute l'Europe, entre le XVe et le XVIIe siècle.
Une musique de toute beauté, imprégnée d'une profonde spiritualité et qui, dans son usage liturgique, a permis à plusieurs générations de chrétiens d'exprimer leur foi. Une musique qui, pour Paul Van Nevel, a encore des choses à nous apprendre aujourd'hui.

Qu'est-ce qui vous a amené à la musique, et plus particulièrement au chant polyphonique du Moyen Age et de la Renaissance?

Pendant mes études au collège Saint-Joseph à Hasselt, j'étais enfant du chœur dans l'ensemble vocal de l'école. C'est dans ce cadre que j'ai reçu mon éducation musicale. Chaque jour, nous avions une demi-heure de répétition en groupes distincts, répartis par voix. Ensuite, nous répétions les chants pendant une heure et demie avec l'ensemble du chœur.
Sans que j'en sois vraiment conscient, le répertoire que nous chantions comportait de nombreuses polyphonies*, que ce soient des œuvres de la Renaissance, de Palestrina* (1525-1594), Roland de Lassus (1532-1594, originaire de Mons, Ndlr), ou issues du XIXe et du XXe siècle, comme Béla Bartók (1881-1945), qui m'impressionnaient beaucoup, ou György Ligeti (1923-2006). Mais la technique musicale, l'éducation purement théorique et pratique de la musique, je l'ai apprise plus tard, au conservatoire de Maastricht.

Il y a 55 ans, en 1971, vous fondez le Huelgas Ensemble. Comment est-il né? Et d'où vient ce nom "Huelgas"?

Pendant mes deux dernières années au collège, j'avais commencé à jouer un peu de piano, mais surtout de la flûte à bec, un instrument ancien qui à ce moment-là était encore mal connu en Belgique. Lorsque je suis entré au conservatoire de Maastricht, le plus proche pour moi, je me suis donc spontanément orienté vers la musique ancienne*. J'ai eu pour professeur Johannes Colette, qui m'a pour ainsi dire ouvert les yeux et les oreilles à cette musique, qu'il a largement contribué à faire redécouvrir au XXe siècle. C'est grâce à lui que j'ai fondé le Huelgas Ensemble qui, à ses débuts, était composé de quatre élèves de sa classe de musique ancienne.
Avec cet ensemble, nous voulions répondre à certaines questions avant de pouvoir chanter: quelles sont les exigences propres de la polyphonie de cette époque? Comment jouer cette musique en tenant compte des documents originaux?
Après Maastricht, je suis allé à la Schola Cantorum Basiliensis, en Suisse, où j'ai étudié la notation et les sources polyphoniques européennes. La première bibliothèque que j'ai alors visitée pour y chercher des originaux était celle de l'abbaye de Las Huelgas, à quatre kilomètres de Burgos en Espagne. Pour la première fois, j'avais devant moi des manuscrits originaux, dont le Codex Las Huelgas et c'est pour cela que j'ai donné ce nom à l'ensemble.

Quand on a un tel manuscrit sous les yeux, comment savoir de quelle manière il faut chanter la musique qu'il transcrit? Comment savoir de quelle façon on chantait la polyphonie au Moyen Age ou à la Renaissance?

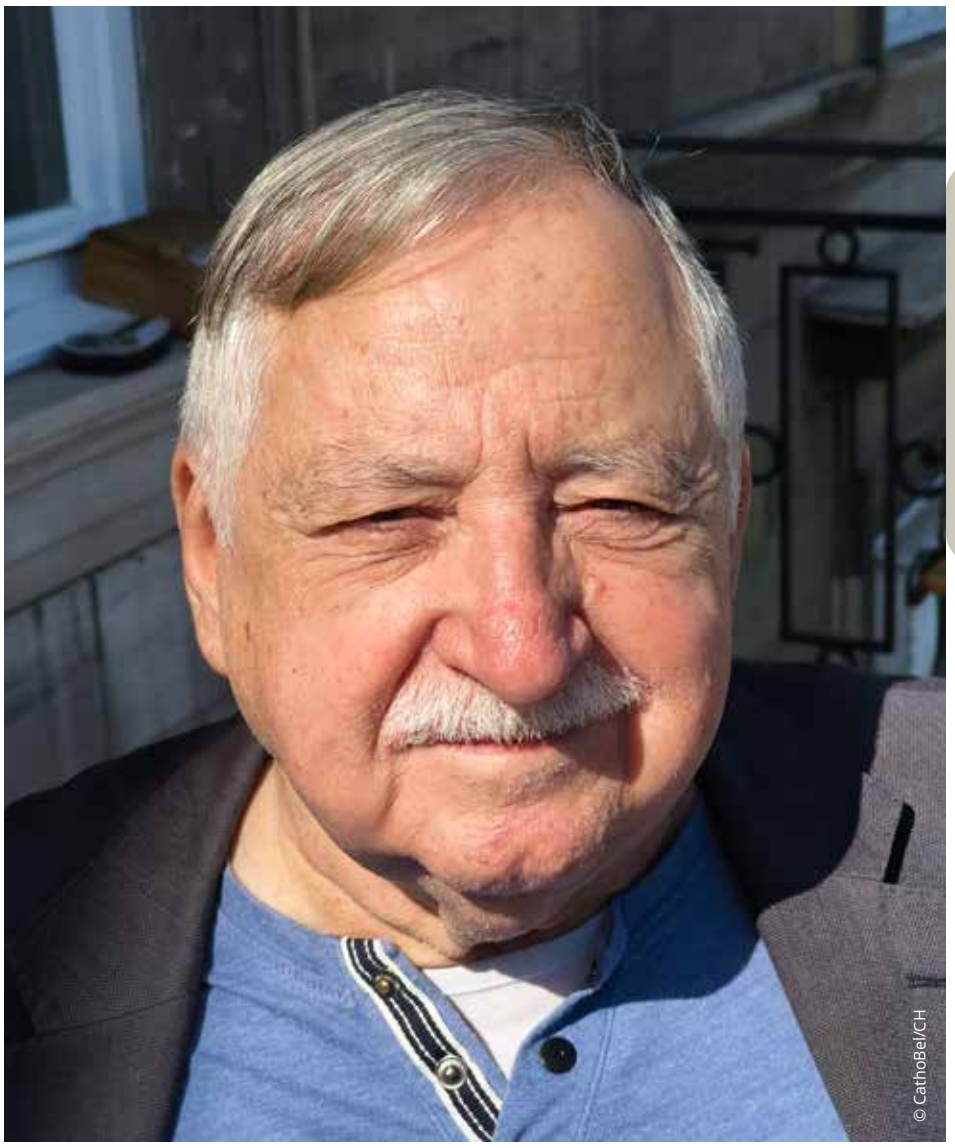
Tout d'abord, il faut pouvoir lire le manuscrit, et comprendre la manière dont les compositeurs, qui étaient eux-mêmes des chanteurs, mettaient par écrit la musique à l'époque. Pour approcher leur esthétique musicale, il faut savoir que 75% du répertoire était constitué de plain-chant* qu'ils pratiquaient dès l'âge de 6 ans et qui impliquait de chanter *legato*, c'est-à-dire en liant les notes entre elles pour que le chant soit aussi fluide que possible.
Ensuite, l'intonation* est très importante parce que chaque tonalité avait des intervalles spécifiques entre les notes. Enfin, il ne suffit pas de chanter le texte, mais il faut convaincre l'auditeur de ce qu'on chante, ce qui se fait grâce à la musique qui accompagne le texte et qui implique une émotion spécifique. A travers le chant polyphonique, il s'agit de partager une aventure, une histoire, souvent issue de la Bible, Ancien ou Nouveau Testament.

Quelle est la spécificité de ce qu'on appelle l'Ecole franco-flamande, qui a rayonné à travers toute l'Europe entre 1400 et 1600?

Ce qui est typique de l'Ecole franco-flamande, c'est qu'elle a permis une évolution du chant polyphonique vers une meilleure compréhensibilité du texte chanté. Au XIVe siècle, jusqu'au milieu du XVe, la polyphonie était très complexe. Les différentes voix du chœur chantaient parfois des textes différents en même temps. Le but des compositeurs n'était alors pas de rendre un texte compréhensible, mais de construire une architecture musicale complexe. Les paroles servaient de prétexte pour faire de la musique.
Vers 1450, sous l'influence de l'humanisme naissant, un intérêt nouveau pour une meilleure compréhension du texte par l'auditeur a vu le jour. On a alors inventé deux choses. Premièrement, la technique de l'imitation: lorsqu'un chœur à quatre voix chante un texte, la première voix commence une phrase, et les autres voix vont la reprendre chacune à leur tour, comme dans un canon. Cette répétition rend le texte plus accessible. Deuxièmement, on va lier la polyphonie à une mélodie de plain-chant bien connue du public, qu'une des voix va chanter de manière continue sur de très longues notes, tandis que les autres voix chantent des mélodies en contrepoint*. La plupart des compositions du XVe siècle, jusqu'à 1550 environ, sont basées sur ce système, qui est typiquement franco-flamand.

Ces techniques pour rendre le texte chanté plus compréhensible expliquent-elles le succès européen de l'Ecole franco-flamande?

Les raisons sont multiples. D'abord, il y a le fait économique. La région dont proviennent les compositeurs franco-flamands est délimitée par les villes de Bruges, Mons, Saint-Quentin et Boulogne-sur-Mer, dans le Nord de la France. Plus de 300 compositeurs-chanteurs sont issus de cette région, qui était très prospère à l'époque, notamment en raison du commerce du textile.
Par ailleurs, c'était la plus grande région catholique d'Europe. La province ecclésiastique, qui dépendait du diocèse, très ancien, de Cambrai, s'étendait jusqu'à Anvers. Cambrai était le centre névralgique de cette région culturellement homogène, et tous ces compositeurs ont appris la musique, la technique vocale, le répertoire à Cambrai, ou sont passés par Cambrai. D'autres villes importantes comme Lille, Arras, Douai, possédaient


© CathoBel/CH

Bio Express

1946: naissance à Hasselt
1966: entrée au conservatoire de Maastricht
1970: intègre la Schola Cantorum Basiliensis en Suisse
1971: fonde le Huelgas Ensemble
1996: obtient un Diapason d'Or pour l'album Utopia triumphans
2004: publie Nicolas Gombert et l'aventure de la polyphonie franco-flamande (Ed. Kargo)

ce qu'on appelle aujourd'hui un conservatoire.

Après leurs études, ils vont se mettre au service des princes...

Les chanteurs et compositeurs provenant de ces centres étaient très demandés dans toutes les cours d'Europe. Avoir un maître de chapelle musicale de grande qualité était comme une carte de visite politique pour un prince. C'était une question de prestige. C'est ainsi que la plus grande partie des compositeurs et chanteurs franco-flamands ne sont pas restés dans leur région d'origine, mais ont exercé leurs talents partout en Europe.
Un exemple: je me suis longtemps demandé pourquoi le grand compositeur italien Palestrina*, qui n'a jamais quitté Rome, écrivait encore dans un style franco-flamand dans la deuxième moitié du XVIe siècle. Réponse: parce que ses professeurs étaient des compositeurs franco-flamands, qui ont séjourné à Rome de 1450 à 1650. Et parce que le répertoire chanté à la chapelle Sixtine, où Palestrina a officié par la suite, était composé de chants franco-flamands.

Qu'est-ce que le chant liturgique des franco-flamands nous révèle de la spiritualité de l'époque, en particulier dans nos régions?

Ce qu'il faut comprendre, c'est que toute leur vie artistique et spirituelle se déroulait au sein d'un espace paroissial, que ce soit une cathédrale ou une autre église. Les enfants y recevaient une éducation musicale, mais aussi une éducation tout court. Ils devaient pouvoir lire et chanter le latin, comprendre les textes classiques. Sans en être conscients, ils évoluaient dans les églises avec un sentiment de mouvement, qu'ils garderont pour le restant de leur vie.
Il y avait trois mouvements dans l'espace des cathédrales. D'abord, le mouvement de base, très lent, qui part des piliers et se termine dans les grands arcs au niveau du plafond. Ensuite, le mouvement très rapide du triforium, la galerie étroite composée de petites arcades, aménagée dans le mur, située au-dessus des grandes arcades de la nef. Et le troisième mouvement est celui de la lumière qui pénètre dans l'église, tout en haut.

On retrouve ces trois mouvements dans la polyphonie?

Exactement. Le *cantus firmus* (littéralement "chant fixe") est la mélodie préexistante qui forme la base, le pilier du chant, exécuté lentement. Autour de cette ligne directrice, les autres voix tissent le réseau de contrepoints, qui correspond au triforium. Et enfin, la lumière, ce sont les orientations que le compositeur ou le chanteur va ajouter.
Ces trois mouvements sont au fondement de la spiritualité des XVe et XVIe siècles. Il faut y ajouter deux autres notions: le silence et le tempo, c'est-à-dire la vitesse à laquelle on chante, qui est donc liée au temps. Le chant naît du silence, et on chantait moins fort qu'aujourd'hui – aujourd'hui, on ne sait plus ce qu'est le silence. Et donc, avec cette musique, on plonge dans un autre monde, où tout est plus intime, avec un sentiment de mélancolie, d'un mouvement qui ne finit jamais.

Que nous disent ces chants de la façon dont les gens vivaient la foi chrétienne?

La musique de cette époque peut sembler triste mais en même temps, elle donne de la force en vue du futur, une force d'espérance. Mon hypothèse est que la musique des XVe et XVIe siècles exprime les souffrances du quotidien, mais en tendant vers une espérance, vers l'éternité, vers la résurrection.
A cette époque, les gens vivaient les saisons du temps liturgique, qui se répétaient d'année en année. J'ai un catalogue privé dans lequel je collectionne les *Lamentations polyphoniques* (basées sur le livre biblique du même nom, attribué à Jérémie, qui se lamente sur la chute de Jérusalem, Ndlr). Jusqu'à présent, j'ai trouvé plus de 200 manières de composer des Lamentations. Ce qui est très curieux, parce qu'on peut chanter une messe chaque jour, mais les Lamentations n'étaient chantées que les Jeudi, Vendredi et Samedi saints. Le nombre de compositions montre dès lors l'importance que les compositeurs attachaient à ce texte, qui leur servait de métaphore pour exprimer les souffrances de leur époque. Aujourd'hui, on n'aurait pas besoin d'énormément d'imagination pour comparer la chute de Jérusalem à ce qui se passe à Gaza ou au Liban...

Que peut nous apprendre la musique des XIVe-XVIe siècles, à nous hommes et femmes du XXIe siècle?

Aujourd'hui, nous devons réapprendre le sens de la profondeur. La profondeur d'un texte, la profondeur d'un sentiment esthétique, présent en particulier dans la musique, mais pas uniquement. Les gens font tout beaucoup trop vite. La qualité d'un voyage, c'est aujourd'hui de se déplacer aussi vite que possible d'un point A à un point B, sans interruption, sans retard, etc.
A l'époque, lorsque les gens voyageaient, ils pouvaient rester trois ans en un même lieu, par exemple pour étudier la peinture ou la musique. Ils se déplaçaient à travers toute l'Europe, de l'Ecosse à Rome, pour le couronnement de Pétrarque, puis continuaient leur route. Pour eux, voyager était une composante essentielle de la vie.
Une autre chose qu'elle nous apprend, c'est de percevoir l'importance et la profondeur du silence. Lorsque nous donnons un concert avec le Huelgas Ensemble, le moment le plus important, ce sont les quelques secondes qui s'écoulent lorsque je lève les mains, avant de commencer. Ce silence-là, c'est un silence du XVIe siècle. Un silence qui ouvre à la profondeur.

✎ Propos recueillis par Christophe HERINCKX

PETIT LEXIQUE MUSICAL

Contrepoint: technique de composition qui consiste à superposer plusieurs lignes mélodiques distinctes, mais qui résonnent ensemble de manière harmonieuse.
Intonation: le fait de chanter "juste", c'est-à-dire chaque note à la bonne hauteur par rapport aux autres.
Musique ancienne: désigne trois périodes en musique: le Moyen Age (Ve-XVe siècles), la Renaissance (1400-1600) et l'époque baroque qui se clôture vers 1750.
Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525-1594): compositeur italien, principale référence pour la musique liturgique catholique jusqu'au début du XXe siècle.
Plain-chant: chant liturgique monodique, c'est-à-dire à une seule voix, sans accompagnement, comme notamment le grégorien.
Polyphonie: chant ou musique comprenant plusieurs voix différentes, chantées en harmonie.