Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

L'ophicléide manquant

Gilles Marcotte

Volume 31, numéro 5 (185), octobre 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/60522ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marcotte, G. (1989). L'ophicléide manquant. *Liberté*, 31(5), 86–92.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1989

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

L'AMATEUR DE MUSIQUE

GILLES MARCOTTE

L'OPHICLÉIDE MANQUANT

Ce qu'il y a d'extraordinaire dans la musique, ce qui la rend peut-être supérieure à tous les autres arts — quoi qu'en ait dit André Malraux, cet habitué des musées, qui la considérait comme un art mineur —, c'est qu'elle est abandonnée plus que les autres aux hasards, aux chances, aux risques de l'exécution, qu'elle existe presque uniquement par l'exécution et donc refuse de vieillir puisqu'elle est sans cesse transformée, assassinée, réanimée par l'exécution. Aussi bien, j'ai toujours un mouvement de recul lorsqu'on me parle d'une «interprétation définitive»; c'est là une prétention insoutenable, eu égard aux possibilités infinies de l'interprétation; et j'en dirais autant du concept de la «meilleure interprétation», mis en œuvre avec une totale absence de vergogne — et d'abondantes contradictions — dans les dictionnaires de disques. J'ai beaucoup de respect pour les critiques, qui connaissent tant de choses, et je me sens penaud parfois d'aimer des choses qui se trouvent tout au bas de leur liste, avec une seule étoile ou même sans une malheureuse clef de sol, mais — l'avouerai-je — je suis plein de tendresse pour mes erreurs, et je préférerai toujours le Mozart de Bruno Walter — malgré les tonitruants «Warum» de Klemperer — à tant d'exécutions prétendument conformes au style mozartien. Me parle-t-on d'interprétations «authentiques», avec des instruments d'époque tout neufs, je suis encore plus réticent. Comme s'il y avait une seule vérité sonore de l'œuvre, et que la tâche de l'interprète était de la retrouver, de la restaurer. On me dit: Bach ne reconnaîtrait

même pas ses *Brandebourgeois*, s'il les entendait jouer par Karajan. (Je choisis un exemple corsé.) Je réponds: et puis après? Jean-Sébastien Bach est-il le propriétaire de sa musique? Bach, c'est-à-dire tel homme, vivant à telle époque, se débrouillant avec les instruments du bord, et dont on ne sait même pas pour lequel d'entre eux il a écrit *L'Art de la fugue*? Comment diable pourrais-je entendre, comprendre Bach s'il était joué comme il l'était à son époque? Je serai encore un peu ennuyé, enfin, lorsque je lirai sous la plume de quelque critique éminent qu'un pianiste, un violoniste ou un accordéoniste a donné d'une œuvre une interprétation fidèle aux intentions de l'auteur. Je concluerai d'une telle affirmation que: ou bien l'artiste n'a pas beaucoup de personnalité; ou, tout bêtement, il respecte les tempi indiqués sur la partition; ou encore — mais là, ça devient essentiellement aléatoire — par quelque intervention médiumnique il a rejoint la pensée de l'auteur. C'est le dernier sens, bien sûr, qui risque d'être le vrai, et il rejoint la prétention à l'authenticité ou au définitif dont je parlais tout à l'heure, et qui me paraissent contradictoires par rapport à la musique elle-même, à ce qu'elle est, à ce qu'elle tente de faire.

Par ailleurs, je sais, oui, bien sûr.

Je sais qu'il est abusif de réclamer pour la musique seule le privilège de cette ré-animation, de cette ré-invention par l'interprétation, puisque, aussi bien, un livre n'existe vraiment que d'être lu, et un tableau d'être vu. Mais, en musique, une telle vérité s'énonce d'entrée de jeu, et acquiert ainsi une force particulière.

Je sais aussi — mon dieu que c'est fatigant d'être juste, objectif! — que les critiques sont plus subtils que leur langage, et que lorsqu'ils parlent d'interprétation définitive, ou authentique, ou fidèle, ils n'entendent pas toujours ce que, méchamment, je leur attribue. Quand ils emploient le premier adjectif à propos de la *Neuvième* de Beethoven dirigée par Furtwaengler à Bayreuth, ils veulent sans doute, ils veulent peut-être dire qu'il n'y en aura jamais de meilleure, et j'en tombe aisément d'accord: elle est superbe, unique, indépassable dans son

ordre. Mais tout ce vocabulaire, axé sur l'idée qu'il y aurait quelque part dans la pensée du compositeur ou dans son époque un original qu'il faudrait tenter de reproduire, veut quand même dire quelque chose. Il a partie liée avec une idéologie du retour, de l'identité, de la reproduction technique, qui est la caricature de la fidélité — voire de la tradition, qui ne se maintient vivante que par une série ininterrompue de dérives, de trahisons. Pas plus qu'elle n'a de contrat ferme avec la signification, la musique n'est définie par des intentions personnelles formulées une fois pour toutes, fût-ce celles du compositeur. Ne pourrait-on pas dire même qu'elle est faite précisément pour déjouer ces alliances douteuses? Si je suis ravi d'entendre la *Première* de Beethoven jouée par Franz Brüggen et son Orchestre du dix-huitième siècle, c'est que l'interprétation est neuve, pleine d'inventions heureuses, comme par exemple, au deuxième mouvement, la mise en relief des timbales, qui modifie le sens du discours. Il est possible, après tout, que les instruments d'époque soient pour quelque chose dans cette modification, mais il est évident qu'elle vient pour l'essentiel d'un travail de pensée.

Pourquoi ces réflexions — dont l'originalité ne m'éblouit pas moi-même — me sont-elles venues hier soir après l'audition, à l'OSM, de *La Damnation de Faust* de Berlioz? J'ai été heureux, durant ces deux heures d'audition ininterrompue, comme je n'avais pas prévu de l'être. Je ne connaissais la *Damnation* que par des extraits célèbres; j'ai été heureusement surpris que dans cette œuvre, au contraire de *Roméo et Juliette* où les déclamations des solistes sont souvent insupportables, que dans *La Damnation de Faust* donc il n'y ait à peu près aucun moment creux. Les solistes se comportaient correctement, les nombreux choristes contribuaient généreusement au tapage de l'ensemble, mais c'est l'orchestre à coup sûr qui tenait la vedette, un orchestre superbe comme il l'est souvent à Montréal — évoquons en passant l'admirable solo de cor anglais du jeune Pierre V. Plante —, dirigé par un Charles Dutoit au sommet de sa forme. Ça ne s'en allait pas n'importe comment, cette histoire, c'était pensé, orienté, vrai-

ment dirigé. Charles Dutoit se démenant devant l'orchestre faisait penser à Berlioz lui-même tel qu'on le voit sur les gravures d'époque, ou encore à Jean-Louis Barrault jouant le rôle du compositeur dans un film intitulé, avec une originalité certaine, *La Symphonie fantastique*. Je viens de le revoir d'ailleurs, Jean-Louis Barrault, dans un des premiers films de Marcel Carné, un classique, *Drôle de drame*. En voilà une œuvre qui a vieilli, terriblement vieilli. Seul, dans ces décors, ces costumes, ces conventions surtout d'une autre époque, Louis Jovet tire son épingle du jeu, parce que, indifférent à tout ce qui l'entoure, il ne s'occupe que de jouer Jovet, de jouer faux comme seul Jovet sait le faire. Et pourtant, là, tiens, nous l'avons, l'original, la copie conforme, nous les avons les instruments d'époque! Personne n'a pu intervenir pour tricher avec les intentions de l'auteur; nous avons, de *Drôle de drame*, la meilleure interprétation puisque c'est la seule possible! Pauvre cinéma...

L'orchestre de Berlioz, paraît-il, n'est plus ce qu'il était. Il y manque, nous dit-on, l'ophicléide. Roger Norrington vient de le rétablir, dans son enregistrement de la *Fantastique*, et d'après la critique britannique — la française n'est pas d'accord —, cela produit des effets étonnants: jamais on n'avait entendu la *Fantastique* sonner comme ça, comme elle doit sonner, comme elle sonnait peut-être, probablement, sans doute, au temps de Berlioz lui-même. Charles Dutoit, hier soir, n'avait pas d'ophicléide. Je suis pourtant convaincu d'avoir entendu l'orchestre berliozien, le plus beau du dix-neuvième siècle et l'un des plus beaux de toute l'histoire de la musique. Comme les autres orchestres, de Beethoven à Brahms, sonnent lourd, compact, auprès de l'instrument lumineux que Berlioz a inventé! La merveille, quand on pense aux effectifs qu'il convoque, à l'extrême puissance qu'il leur demande souvent, c'est que jamais il ne devient opaque; il y a du jeu, il y a de l'air dans ces constructions sonores, la trompette ne se confond pas avec le trombone et le trombone conserve ses distances par rapport au tuba (ou à l'ophicléide, si vous y tenez vraiment), l'orchestre n'est jamais soumis à l'im-

périalisme d'une couleur dominante. C'est là, peut-être, une qualité française, dont un César Franck, venu des lointains de la Wallonie, est en partie dépourvu, plus brahmzien à cet égard que Brahms lui-même, et que l'on retrouvera, aiguïée jusqu'aux frontières du maniérisme, chez Ravel. Mais, aussi bien, il me semble que j'en reconnais les vertus les plus précieuses dans une œuvre à certains égards extrêmement éloignée de l'œuvre de Berlioz, celle d'Alban Berg. Richard Strauss, dites-vous? Il fait sonner les cors et les cordes comme personne mais il en met trop, il ne sait pas toujours s'arrêter avant d'arriver à la vulgarité, à l'ornementation gratuite, à la décoration sonore. Chez Berg, comme chez Berlioz, la couleur instrumentale, le jeu des couleurs orchestrales sont liés de la plus intime façon à l'expression. «L'orchestre, dit Adorno à propos de *Wozzeck*, réalise la musique, au sens que Cézanne donnait à ce terme. Toute la structure compositionnelle, de l'articulation de l'ensemble jusque dans les nervures les plus fines de l'agencement motivique, se trouve traduite en termes de couleur.» Cet art, poursuit-il, n'a rien à voir avec quelque «magie de l'ambiance», c'est-à-dire qu'il ne vise pas à produire un effet global qui entraînerait l'esprit dans le ravissement du vague, de l'indifférencié. Il se veut au contraire attentif à la nuance. Adorno parlera de «la force de produire la nuance», et l'on notera comment cette formulation déplace les idées reçues, qui opposent la nuance à la force, ou ne la confient qu'à une force diminuée. Écoutez, comme je viens de le faire pour la vingtième fois, la première scène de *Wozzeck*. La puissance, la violence même de l'expression sont immédiatement sensibles, mais nous ne sommes pas dans le Grand Tout, comme chez Wagner; l'ensemble, la puissance est le résultat jamais achevé de voix diverses qui toutes préservent leur individualité, entre lesquelles passe l'air d'une véritable concertation.

Je lis les observations, les analyses d'Adorno dans le livre où l'on a réuni ses textes sur Alban Berg, et qui porte en sous-titre: *Le maître de la transition infime**. On y trouve un long portrait du compositeur, le plus amical et le plus révélateur

que j'aie lu; et des études, plus difficiles à suivre assurément mais pleines de formules brillantes, suggestives, sur les œuvres de Berg. Une idée centrale anime tous ces textes, exprimée pour l'essentiel dans le sous-titre: la musique de Berg serait non pas une musique de transition mais la transition même, le passage, l'inachèvement, l'impureté. On a souvent, dans les cercles les plus rigoristes de la modernité, traité le compositeur de *Wozzeck* avec une certaine condescendance à cause des relations qu'entretient son langage avec les formes traditionnelles de la musique occidentale. Mais ce rapport, dit Adorno, n'est pas un rapport de complaisance. Le passé, pour Alban Berg, n'est pas ce qui est mort, ce qui est absent, mais bien plutôt ce qui ne cesse pas d'être déclaré lointain, inaccessible dans l'acte musical lui-même. Il y a des musiques naïvement nouvelles, entièrement livrées à l'ivresse de l'oubli et de leur propre affirmation de nouveauté. Celle de Berg au contraire est «transition infime», rapport, différence; et, ainsi, profondément, radicalement historique. Une des plus belles preuves de cette historicité, Adorno la trouve dans le choix fait par le compositeur, pour son premier opéra, de la pièce de Georg Büchner, *Woyzeck*. Non seulement, en allant vers ce texte, Berg rompait avec la tradition héroïque du genre et proposait à la pitié du spectateur l'homme infiniment démuné qu'est le pauvre soldat, parent de toutes les victimes du monde; mais, autant qu'à un homme, il rendait justice, il faisait réparation à une œuvre oubliée. «L'opéra *Wozzeck*, écrit Adorno, veut réviser l'histoire et en même temps penser l'histoire; la modernité de la musique souligne celle du livre, qui est due précisément au fait qu'il est vieux et qu'il a été privé de son actualité. De la même façon que Büchner a rendu justice au soldat *Wozzeck*, cet être tourmenté à l'esprit troublé et qui,

* Theodor W. Adorno, *Alban Berg, Le maître de la transition infime*, traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, préface de Jean-Louis Leleu, NRF-Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1989.

dans sa déshumanisation si humaine, prend une valeur objective — bien au-delà de sa simple personne —, de la même façon la composition demande justice pour cette œuvre littéraire.»

Nous voilà bien loin de la conception figée de l'histoire à laquelle je faisais allusion plus haut; aux antipodes, exactement. Alban Berg, en se faisant le serviteur de *Woyzeck* — oui, il va jusque-là —, n'exerce pas une fidélité littérale, mécanique; il met en musique, dit encore Adorno, «ce qui a mûri dans l'œuvre de Büchner pendant toutes les décennies où elle est restée oubliée».