

Monsieur Chevillard et Monsieur Croche

Gilles Marcotte

Volume 32, numéro 5 (191), octobre 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31939ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Marcotte, G. (1990). Compte rendu de [Monsieur Chevillard et Monsieur Croche]. *Liberté*, 32(5), 121–127.

L'AMATEUR DE MUSIQUE

GILLES MARCOTTE

MONSIEUR CHEVILLARD ET MONSIEUR CROCHE

Je l'avoue à ma courte honte, je ne connaissais pas M. Chevillard. J'avais entendu parler de Nikish, Weingartner, Richter, Mottl, grands chefs d'orchestre du début du vingtième siècle, et je savais même que Richard Strauss, l'auteur de la *Symphonie domestique*, avait grande allure à la tête d'un orchestre symphonique, fût-il français. Mais M. Chevillard, non, rien.

Et pourtant...

«M. Chevillard a un don orchestral presque unique qui anime singulièrement la ferblanterie reliée en peaux de bête dont sont revêtus les personnages de *Siegfried*...»

Et encore:

«La symphonie avec chœurs fut jouée le vendredi saint chez M. Chevillard avec une compréhension qui élève ce chef d'orchestre au rang des plus grands...»

Et puis encore, si vous n'êtes pas convaincu:

«M. Chevillard dépasse les éloges que l'on peut lui faire.»

L'histoire de la musique n'a pas, hélas, retenu le nom de M. Chevillard, et si Claude Debussy vivait encore, il protesterait sans doute avec véhémence contre un tel oubli. Car c'est lui qui, dans ses chroniques de *Monsieur Croche*^{*}, ne

^{*} Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, coll. «L'imaginaire», 1987.

cesse de parler de M. Chevillard. Il ne manque pas d'admiration, certes, pour les grands chefs allemands. Il les loue avec générosité quand, d'aventure, ils viennent diriger un ensemble parisien. Mais M. Chevillard, lui, est toujours là. Et il est français, ce qui — aux yeux d'un Claude Debussy peu voyageur, quelque peu chauvin (ça augmentera) — n'est pas un petit mérite.

L'admiration de Claude Debussy pour M. Chevillard — je le vois, le front large à la Flaubert, la moustache tombante, la taille haute et mince, médusant les musiciens de l'orchestre par son regard de feu — est d'autant plus pure, plus objective, que jamais, si je ne me trompe, ce chef n'a dirigé une œuvre du compositeur. Il se dresse, dans le lointain des temps, comme le monument d'une époque tout à fait disparue, dont les gloires incontestables s'appellent Saint-Saëns et Lalo, où nagent des noms aujourd'hui aussi obscurs que M. Émile Sauer, auteur d'un concerto pour piano et orchestre dirigé par M. Chevillard, ou encore M. Alf. Bruneau, dont le *Penthésilée* — poème qui «honore grandement la musique française» — fut joué par le même chef «dans un mouvement superbe de fougue passionnée». *Sic transit gloria mundi*, comme le dirait un critique qui se souviendrait de son cours classique et qui écrirait dans *Le Devoir*. Que reste-t-il d'une époque? Rien, presque rien. Debussy menait le grand combat contre l'influence wagnérienne. Il louait la musique française. Il méprisait beaucoup d'Allemands, et estimait que la seule sonate digne de la succession de Beethoven était celle de M. Dukas. Il y a un Debussy d'époque, un M. Debussy; il y a l'autre...

L'autre, est-ce l'auteur de *Pelléas et Mélisande*? Aux Concerts symphoniques, l'autre soir, dans une salle qui n'était pas remplie, j'ai vu plusieurs auditeurs s'ennuyer ostensiblement. Beaucoup sont partis après le troisième acte, en catimini. Ils ont eu tort, car ils ont raté l'acte le plus spectaculaire de *Pelléas*, le quatrième, où Debussy se pose en rival sérieux de la véhémence puccinienne. Mais enfin,

ils sont partis. Non pas fâchés, ou même hilares, comme les anti-debussystes de la première parisienne, mais doucement ennuyés, un peu fatigués, en se disant sans doute que cet opéra dont on dit tant de bien ici et là est décidément trop long.

Ce n'était pas la faute de M. Dutoit. Les journaux n'avaient pas été tendres pour lui, après le concert de l'avant-veille. L'exécution que j'entendis était-elle meilleure, ou tout simplement n'étais-je pas d'accord avec les critiques, ceux qui connaissent vraiment la musique? Le premier mérite que je reconnais à M. Dutoit — mais il n'est pas lié directement à la qualité de son interprétation — est d'avoir réuni une distribution toute francophone. Il y fallait de l'audace, car on sait que nous ne vivons pas à une époque de grandes voix françaises. Il était essentiel, néanmoins, de tenir ce pari. Avant toutes choses, *Pelléas et Mélisande* est un hymne à la langue française, à ses intonations particulières, à ses voyelles, à ses consonnes, et je conserve un souvenir quelque peu épouvanté de la version Karajan, où une Federica von Stade, si belle et si fine pourtant, et qui s'est construit une réputation de grande interprète du domaine français, fait de son rôle une bouillie sonore inacceptable. Les accents étrangers n'ont pas une influence aussi dévastatrice dans les opéras à grands airs; je puis entendre l'accent américano-allemand de Jessye Norman dans *Carmen*, ou encore l'accent gréco-italien de Tatiana Troyanos dans *Werther* sans trop de peine, la parole n'est dans ces deux opéras que prétexte à musique. Dans *Pelléas*, Debussy a voulu faire une «déclamation notée, accompagnée à peine»; c'est dire qu'il y faut une diction française extrêmement pure, sans aucune trace d'accent étranger. L'excellent interprète du rôle de Golaud à l'OSM, Gilles Cachemaille, un des meilleurs du groupe assurément, avait un peu de chocolat suisse dans la voix; cela gênait. Ne m'accusez pas d'entretenir des sentiments hostiles à l'égard de la Confédération helvétique. Un accent québécois — fût-il purifié

comme celui du grand Léopold Simoneau — m'aurait tout autant dérangé.

(Je sais, oui, que le rôle de Mélisande a été créé par une Anglaise, Mary Garden, et que Debussy l'a trouvée plus que parfaite. J'ose penser que le rôle aurait dû être confié à Georgette Leblanc, la femme de Maeterlinck. Des chicanes assez odieuses auraient été évitées, et... je pourrais continuer d'écrire cet article sans craindre la contradiction.)

Mais hélas, ces consonnes, ces voyelles, ces syllabes, ces mots veulent dire quelque chose, et à mesure que les années passent, le caractère doucereusement affecté du texte de Maeterlinck, déjà sensible à la première, devient de moins en moins supportable. «Je ne veux pas le dire, je ne veux pas le dire», bégaie Mélisande dès les premières minutes du drame, et «Je me suis enfuie, enfuie, enfuie», et «Je suis perdue, perdue», et les bras nous tombent, nous tombent, nous tombent de lassitude appréhendée. Bientôt, les signes et les prémonitions vont grouiller un peu partout: dans le vaisseau qui se prépare à faire naufrage, la bague qui tombe dans la fontaine au moment précis où Golaud est victime d'un accident, le château «très froid et très profond», la chevelure extrêmement longue de Mélisande qui tombe de la tour pour ensorceler le pauvre Pelléas, les moutons qui pleurent... Le pire, c'est qu'une telle symbolerie habille quelque chose d'aussi bourgeois qu'un roman de Paul Bourget, une banale histoire d'adultère qui se souvient mal de Tristan et d'Iseult. À l'opéra, pourtant, on a l'habitude des simplicités psychologiques et des intrigues cousues de fil blanc. Mais ici, la banalité devient vulgarité par la littérature même, par la volonté de poésie. Que Mélisande se plaigne de n'être pas heureuse, comme n'importe quelle épouse insatisfaite des beaux quartiers; que Golaud tire les vers du nez au petit Yniold pour apprendre ce qui se passe entre sa femme et son demi-frère; qu'à la fin, il ne cesse de proclamer, comme un vrai moderne, que rien de ce qui est arrivé n'est de sa faute; ma foi, on peut compren-

dre, on a déjà vu pire; et tout cela, exprimé dans le style plat qui est généralement celui des livrets d'opéra, ne nous dérangerait pas outre mesure. Mais les épiques littéraires qu'y met Maeterlinck soulignent plutôt qu'elles ne masquent le caractère avarié de la chose. Il y a quelques phrases qui me touchent encore dans *Pelléas*: telle remarque sur «le visage grave et amical de ceux qui ne vivront pas longtemps», et même la phrase célèbre: «Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes», mais dans l'ensemble c'est vraiment une sale affaire. On parle trop d'âme, dans cette histoire, pour qu'il n'y ait pas anguille sous roche.

Il ne s'agit là que du livret, dit-on; l'œuvre, c'est autre chose, tout à fait autre chose. Eh bien, non. Il faut déclarer que le compositeur est responsable du choix de son livret, et que ce choix dit quelque chose d'essentiel sur sa musique, sur ce qui la fait naître, sur ce qui l'attire. On a tout dit, par exemple, sur la pauvreté du livret de *Fidelio*, ses maladresses; il reste que ce mauvais texte, Beethoven y a cru, et qu'il s'en est servi pour écrire quelques-unes de ses plus grandes pages. Même complicité profonde entre le *Wozzeck* de Büchner et Alban Berg; sans ce livret, vous n'avez pas cette musique. Il faut penser que Debussy avait trouvé quelque chose dans la pièce de Maeterlinck. Je ne sais trop ce que c'est. Ou plutôt, j'entretiens quelques idées contradictoires sur la question. La première, la positive, me vient de Debussy lui-même: «Il y a là — i.e. dans le texte de *Pelléas* —, disait-il, une langue évocatrice dont la sensibilité pouvait trouver son prolongement dans la musique et dans le décor orchestral.» La pièce de Maeterlinck invitait donc Debussy à aller dans son sens propre, c'est-à-dire dans le subtil, le raffinement sonore, l'instabilité harmonique. Mais de là — c'est le versant négatif — à l'indécis, au mou, à l'équivoque... Soyons franc, je ne suis jamais tout à fait à l'aise chez Debussy, et je le suis moins dans *Pelléas et Mélisande* que partout ailleurs. J'ai l'impression que ça se défait, que ça s'en va, que ça fuit. Que ça s'adresse à l'odorat,

comme un délicat parfum de Paris, plutôt qu'à l'oreille. C'est avec une sorte de soulagement que j'ai découvert il y a quelques années une de ses dernières œuvres, les *Études pour piano*, où le goût de la dispersion sonore est endigué pour ainsi dire par l'obligation que se fait le compositeur de pratiquer des exercices techniques: pour les tierces, pour les huit doigts, pour les degrés chromatiques, pour les sonorités opposées, et cetera. Les *Études* sont ce miracle, cette impossibilité: un brouillard structuré!... Dans *Pelléas*, je ne vois souvent qu'un brouillard ordinaire, et j'ai de la difficulté à entrer dans cet «état d'intemporalité extasiée» dont parle Jean Barraqué. Oh! ce n'est pas que je ne sois pas séduit de temps à autre comme, par exemple, au prélude du dernier acte, si somptueusement sombre; mais il y a des plages d'ennui, du désert. Nul n'a mieux traduit mon sentiment devant cet opéra que l'auteur de *Monsieur Croche*. Mais il parlait, lui, de la *Tétralogie* de Wagner:

Au milieu des minutes d'ennui où vraiment on ne sait plus à quoi il faut s'en prendre: est-ce à la musique? est-ce au drame? tout à coup surgissent des choses inoubliablement belles qui suppriment toute critique... C'est aussi irrésistible que la mer. Quelquefois cela dure à peine une minute, souvent davantage... Je ne vous ferai pas l'injure de spécifier ces beautés; il se pourrait qu'elles ne fussent justement pas de votre goût. Par ailleurs il y en a assez pour satisfaire tous les appétits...

C'était un homme étrange, Claude Debussy. Prodigieusement intelligent, sans doute, mais avec des idées étroites sur plus d'un sujet. Lisez les chroniques de *Monsieur Croche* après avoir écouté de sa musique: le contraste est violent. L'écriture est sèche, rapide, presque gnomique, avec des sautes d'humeur, voire de roserie, qui ne sont pas sans parenté avec l'humour d'Erik Satie. Une écriture de masque: on devine souvent, derrière, un visage sensible, trop

sensible. Ses chroniques sont pleines de jugements étonnants, et plus qu'étonnants. Il avait peu de considération pour Schubert, dont il comparait les lieder aux chansons de Paul Delmet! Robert Schumann s'en tirait à peine mieux. Et il n'avait, évidemment, que mépris pour un obscur compositeur allemand du nom de Johannes Brahms. On ne saurait dire que ces jugements soient excessifs; ce sont plutôt des refus péremptaires, aveugles, dictés par une nécessité de survie esthétique. Ses plaidoyers parfois chauvins pour la musique française — Rameau contre Gluck: il lui faut toujours un ennemi, et que cet ennemi soit allemand — ne sont pas autre chose, et de même l'exigence de *naturel* qu'il ne cesse de proclamer — lui, le subtil technicien des sons, l'ordonnateur de tous les artifices!... On dirait un homme qui cherche avant tout à se dégager, à être ailleurs, en dehors de toutes écoles, de tous mouvements. Il aurait été heureux de savoir que *Pelléas* n'a pas eu de descendance. L'aurait-il été moins s'il avait su que sa musique influencerait de jeunes compositeurs viennois comme Berg et Webern? Il a écrit des choses assez drôles sur la «profession de précurseur»...

Il y a dans *Monsieur Croche* une petite phrase qui ne me quitte pas l'esprit depuis que je l'ai lue, et qui ne peut avoir été écrite que par la compositeur des *Études* dont je parlais tout à l'heure. «Rien n'est plus mystérieux, écrit Debussy, qu'un accord parfait.» L'accord parfait, c'est, n'est-ce pas, dans la musique tonale, ce qui est le plus simple, le plus évident. Mais, d'un accord parfait à l'autre, que de détours possibles, de variations de parcours, de surprises, toutes contenues à l'état de virtualités dans ce très sage étagement de notes! Pour un grand musicien, pour un esprit vivant, tout est mystère, question, invitation — même ce qui paraît le plus solidement figé par l'usage. L'accord parfait se joue sur fond d'abîme.