

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

L'ancien et le nouveau

Gilles Marcotte

Volume 28, Number 5 (167), October 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31077ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marcotte, G. (1986). L'ancien et le nouveau. *Liberté*, 28(5), 86–90.

L'AMATEUR DE MUSIQUE

GILLES MARCOTTE

L'ancien et le nouveau

Si je dis que j'aime bien les *Concertos brandebourgeois* de Karajan, avec les cordes de la Philharmonique de Berlin au grand complet, que les *Saisons* de Vivaldi ne perdent pas tout leur charme à être joués de la plus soyeuse façon par l'Orchestre de Philadelphie, que la transcription pour orchestre de la *Grande Fugue* de Beethoven me touche autant que sa version originelle pour quatuor, je sais bien où l'on m'enverra: dans l'enfer des *épais*, où durant plusieurs éternités j'aurai à me repentir d'avoir proféré, en l'année de grâce 1986, d'aussi patentes inepties. J'y rejoindrai un de mes amis qui, à l'aube des conquêtes de la haute fidélité, avouait sans vergogne préférer un *combiné* RCA Victor aux nouvelles chaînes dont les nombreux fils électriques commençaient à envahir les salons des connaisseurs. Et nous brûlerons de concert en écoutant, sur un de ces *combinés* miraculeusement préservés, Stokowski diriger pour la millième fois ses grandiloquentes transcriptions des œuvres pour orgue de Bach.

Ce que je viens d'écrire n'est pas tout à fait vrai. Je possède une chaîne de haute fidélité tout à fait respectable, que je n'échangerais pas contre une machine à faire ooomph, et ma discothèque comprend des enregistrements de Harnoncourt, John Eliot Gardiner et consorts. Mais je visais l'image forte, et celle-ci ne s'obtient jamais sans mensonge. Je serai plus exact en disant que les prétentions à l'authenticité, à la vérité, à la fois dans l'interprétation des œuvres anciennes et dans les modes électroniques

de reproduction, commencent pour ainsi dire à m'échauffer les oreilles. Il y a là, me semble-t-il, un malentendu de grande taille, sur lequel il n'est pas inutile de réfléchir un peu.

Toute prétention sans nuance à l'originel, à la fidélité de la reproduction, est suspecte a priori. Ce n'est pas parce qu'on remplace la flûte traversière par la flûte à bec, que les trompettes à l'ancienne lancent des pouah pouah au lieu des notes bien découpées de la trompette moderne et que les violons s'interdisent le vibrato, qu'on se trouve plus près de l'esprit de Jean-Sébastien Bach. Car, dans notre histoire à nous, pour nos oreilles du vingtième siècle, la flûte traversière ne succède pas à la flûte à bec mais au contraire la précède; les instruments anciens, en réalité produisent du son nouveau, du post-moderne, de l'avant-garde. Quelles que soient les prétentions historiques des partisans de l'interprétation à l'ancienne — lesquelles ne sont évidemment pas sans intérêt —, il me semble plus intéressant d'interroger le son, de lui demander ce qu'il signifie, à quelle exigence il répond. Le plus facile, bien sûr, est d'indiquer d'abord ce qu'il exclut: avec le vibrato, c'est une certaine sensibilité romantique, envahissante, portée sur les larmes et le pathos, une certaine intensité d'émotion qui est révoquée. On amaigrit le son, on l'aminçit, on le rend plus clair; pour un peu je parlerais d'ascèse mais ce serait un contresens car cette façon de faire a des complaisances, des préciosités, des langueurs bien à elle, et qui ne sont pas indignes de celles dont se gratifie la musique dite romantique, de Wolfgang Amadeus Mozart à Samuel Barber. Ce qui est sûr, c'est qu'elle a, ou qu'elle veut se donner l'air d'être parfaitement en santé, dans une atmosphère on ne peut plus écologique. Même dans les mouvements lents, elle exsude l'enthousiasme, la vigueur. Si on la compare au mouvement corporel humain, on la trouvera plus près de la gymnastique que de la danse, ou si vous voulez de Balanchine que de Fokine. En somme, c'est une musique *cool*, au sens que McLuhan donne à ce mot en l'opposant à *hot*.

Il est presque impossible de fournir une définition claire de ce que McLuhan entend par ce couple célèbre, mais si l'on pense au *cool* jazz par rapport au *hot* jazz (et en évitant de traduire *cool* par froid), on comprendra assez vite de quoi il retourne, et comment cette opposition peut nourrir une comparaison entre la musique à l'ancienne et la romantique. Disons, grossièrement: *hot*, c'est l'exaspération d'un seul sens (la vue pour l'écriture, l'ouïe pour la radio), *cool* c'est ce qui résulte de l'interaction de plusieurs sens (la télévision); le médium *hot* est un médium de forte définition, le *cool* au contraire est un médium pauvre, de faible définition (comme la bande dessinée); le premier vous convainc d'un sens, tend à saturer le message, tandis que le deuxième au contraire laisse du jeu, de l'im-parfait, invite à la participation (vous devez compléter l'image faiblement définie que vous donne la télévision ou la bande dessinée). Pourquoi pensez-vous que nous prenons plaisir à écouter des vents, cuivres et bois, qui ont manifestement tant de difficulté à jouer proprement des notes que des instruments modernes joueraient avec facilité? Par masochisme? Par fidélité à l'original? Nenni ma sœur. Ce que ces instruments malcommodes nous donnent avant tout, c'est une impression de légèreté, de fraîcheur, qui n'est pas sans rappeler, par exemple, une œuvre contemporaine comme *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez. Quant à la texture sonore, *Le Marteau sans maître* et le *Magnificat* de Bach joué sous la direction de John Eliot Gardiner sont plus près l'un de l'autre qu'ils ne le sont l'un et l'autre d'une symphonie de Brahms, voire de la *Passion selon saint Mathieu* telle que l'interprète Otto Klemperer avec les effectifs du grand orchestre. Quoi qu'il joue, Klemperer demeure un romantique; il n'appartient pas à la même époque qu'un Boulez, un Gardiner, un Harnoncourt, un Christopher Hogwood.

Aussi bien n'est-il pas indifférent que la vogue des instruments anciens ait précédé de peu l'apparition du disque numérique. J'aurais des choses, parfois désagréables, à dire sur cette nouvelle technique de

reproduction sonore mais je laisse aujourd'hui de côté la question de la qualité pour ne m'intéresser qu'au genre de son qu'elle produit. Dans cette perspective, le disque numérique n'offre pas un son supérieur ou inférieur à celui de l'analogue; il donne un son différent, un son *cool*, aussi *cool* que celui des instruments anciens, un son qui par exemple rapproche parfois le piano du xylophone (affectionné par Pierre Boulez) et vise avant tout à l'étagement des plans sonores, à la variété dynamique, éliminant les parasites divers charriés par l'analogue au profit d'un silence que le violoniste Isaac Sterne appelle un «non-bruit». On pourrait accuser le numérique de déshumaniser ainsi le son, de même que la conscience naïve prêt à l'ordinateur un pouvoir de déshumanisation, d'aliénation. Ce serait entretenir le mythe qui nous fait toujours concevoir ce qui disparaît, ce qui est menacé de disparaître comme plus humain que ce qui arrive. (Ainsi, il est touchant de voir des penseurs marxistes ou marxisants comme Lukacs et Adorno évoquer avec émotion les valeurs de la bourgeoisie d'antan, celles du début du dix-neuvième siècle, qui auraient été corrompues par l'accumulation capitaliste...) Le son numérique n'est pas moins humain que l'analogue, ni celui des instruments anciens, plus vrai que celui des instruments modernes, mais *ils disent autre chose*. Nous nous trouvons devant ce paradoxe: ce qui se désigne comme l'ancien, comme un retour à l'ancien, et ce que l'on considère comme la fine fleur de la technologie contemporaine, collaborent à la création d'une même musique, une musique essentiellement *cool*, peu insistante sentimentalement, jouant sur les distances, les différences, les rapports plutôt qu'imposant des substances.

Un exemple: la cantate *Jauchzet Gott in allen Landen*, interprétée par le soprano Emma Kirkby et les English Baroque Soloists de John Eliot Gardiner. Ça commence en coup de vent, les trompettes garrochent leurs notes à toute vitesse, sans se soucier particulièrement de la netteté de l'articulation, et voici la chère Emma qui se met à vocaliser comme on fait de

la haute voltige. Vous avez déjà vu une photographie d'Emma Kirkby? Un sourire séraphique dans un visage tout rond, des yeux d'une douceur impossible, une abondante chevelure — on ne peut l'imaginer que blonde — entourant vaporeusement le tout, au total un Raphaël quelque peu défraîchi. Le ramage ressemble au plumage: elle chante en effet comme un ange, d'une voix sans vibrato, comme asexuée, se jouant des difficultés vocales avec une miraculeuse agileté. C'est extraordinaire, d'une virtuosité et d'une pureté de ligne à couper le souffle. Mais n'attendez pas de cet ange qu'il vous serve la réalité humaine toute chaude. Emma Kirkby, Kathleen Ferrier: deux extrêmes, des antipodes, la première au pôle *cool*, la seconde au pôle *hot*. Pour moi, aussi bien vous l'avouer, je préfère Kathleen Ferrier — à la condition que sa voix ne passe pas par le numérique, où elle prend une coloration étrangement métallique. Mais je sais bien qu'à l'âge de l'ordinateur, c'est Emma Kirkby — ou, plus justement, les valeurs qu'elle représente — qui doit triompher.