

## Mais que fait L'Armée des Romantiques ?

Sous la demande pressante de certains collègues, amis et professionnels du milieu musical, nous soumettons ici à l'appréciation de ceux que cela intéresse, le positionnement esthétique de l'ensemble de musique « L'Armée des Romantiques » que je co-anime avec Emmanuel Balssa, Girolamo Bottiglieri, Caroline Cohen-Adad, Sébastien Renaud et bien d'autres.

Cet ensemble existe depuis plus de dix ans, il occupe aujourd'hui une place singulière dans le paysage de la musique dite « ancienne ». Si sa production de concerts, de disques, de vidéos fait l'objet de chaleureux soutiens, et enthousiasme le public, il est vrai aussi qu'elle fait parfois grincer les dents de certains.

Son positionnement artistique, donc politique - car nous n'hésitons pas à reprendre à notre propre compte la phrase de Baudelaire: « Parler d'art d'une façon partielle, passionnée, et politique » - est le résultat d'expériences empiriques, d'intuitions sensibles, puis d'études approfondies de traités, de témoignages, d'enregistrements sonores, bref de toutes sortes de sources que nous avons su lire d'une manière non orthodoxe.

Au final, si notre façon de penser, de dire et de faire la musique est si dérangement, c'est qu'elle va tout simplement à rebours de l'idéologie actuelle.

Il est temps de s'expliquer.

Tout d'abord sur les instruments historiques.

L'Armée des Romantiques comme tout ensemble musical éduqué aux valeurs de la musique dite « ancienne », s'est fait un devoir d'explorer le répertoire romantique sur instruments historiques. Cette approche organologique nous promettait nous disait-on, de nous mettre sur le chemin du retour aux sources, avec son obsédante question : Quels étaient les sons qu'entendaient nos chers compositeurs ? Aussi passionnante qu'est cette interrogation, elle est loin d'englober la totalité d'une approche stylistique. Ces instruments nous donnent un cadre sonore, des palettes de couleurs spécifiques et ils délimitent les dynamiques. Tous ces paramètres sont précieux bien évidemment même s'il faut tout de même les relativiser à l'aune de la restauration moderne

qui n'échappe pas au goût de notre époque, ou aux projections fantasmées sur le patrimoine instrumental. Mais dans tous les cas, ces instruments ne disent rien sur la manière de jouer, sur la rhétorique, l'éloquence. Et oui, les affects romantiques ne sortent pas par miracle tous seuls de ces pianos, violons, violoncelles et autres flûtes.... Pour le dire autrement, il ne suffit pas de jouer sur des instruments de l'époque romantique pour faire « romantique ».

Mais alors pourquoi jouons-nous encore sur ces instruments anciens ? Justement pas pour en révéler une supposée sonorité d'un autre temps, mais plutôt pour s'appuyer sur un outil singulier qui guide la production sonore donc l'expression musicale. Ces instruments nous inspirent par leur nature propre.

La balade est bien différente si l'on décide de la faire à pied, à cheval ou en Ferrari !

Michel Faure, une rencontre déterminante...

**L**a pratique du répertoire romantique, l'étude de son histoire, de ses traités sous le prisme volontariste de la sociologie et de la politique, nous ont amené à nous poser des questions de fond sur notre héritage culturel commun.

Nous avons essayé de comprendre qui nous étions. Avec quelles lunettes nous lisions la musique du XIXe siècle. Et surtout pourquoi nous avons toujours envie de faire des choses qui nous étaient formellement interdites par nos maîtres et le milieu musical en général (glissando, rubato, changement de tempo, distorsion rythmique, justesse expressive, éloquence...) ? Étions-nous fous à lier ? Avions-nous si mauvais goût que cela ?

« Non ! répond le musicologue Michel Faure. idéologie esthétique de classe ! ».

Cette réponse qui sonne comme un coup de tonnerre aux oreilles des musiciens en général peu habitués à la culture marxienne, ne pouvait qu'attiser les nôtres et en premier lieu celles du pianiste !

Pour Michel Faure l'étude des œuvres d'art doit être « confrontée au milieu social, à l'histoire au sens large dans laquelle elle naît ». La lecture assidue de ses travaux nous apprend qu'un lent mouvement réactionnaire s'édifia au XIXe siècle pour barrer la route à l'idéologie

romantique. Le compositeur et critique musical, François-Joseph Fétis estima que

« La musique occidentale s'est laissée contaminer par le virus romantique du pathétique et de l'inouï... elle doit se ressaisir. Elle doit en revenir à l'élément objectif caractéristique du classicisme grec ou moderne. Il faut que le sensible, le vague, le féminin soient virilement muselés. »

Avouons qu'une telle charge contre le romantisme venue d'un des acteurs les plus influents du XIXe siècle a de quoi surprendre. Nous, qui étions convaincus que l'art musical flottait au dessus des bassesses idéologiques et politiques et que la musique naissait de l'inspiration géniale de surhommes dévoués aux beaux arts... Bon d'accord, j'arrête là mes moqueries sur les niaiseries alimentées et colportées par de nombreux acteurs du milieu musical.

Prenons au sérieux en revanche les écrits de Fétis. Le romantisme est un « virus » qui a contaminé la musique occidentale. Mais qui dit virus dit quête d'un vaccin...

Avant d'évoquer le remède au « sensible, au vague et au féminin », un bref retour aux sources du romantisme s'impose.

Nous venant à la fois d'outre-Manche et d'outre-Rhin à la fin du XVIIIe siècle, le romantisme nordique privilégie les valeurs du sentiment, du rêve, de l'irrationnel. Étant l'attribut de l'aristocratie de ces pays-là, il ne se reconnaît pas dans les événements qui se passent en France, il est donc un mouvement anti-révolutionnaire. Ce n'est que plus tard que la France avec Victor Hugo se saisira des valeurs du romantisme les faisant passer d'anti à pro-révolutionnaires, une sorte de glissement de la droite vers la gauche diront certains.

Après avoir été pendant de nombreuses années l'étendard de la révolution française, l'idéologie romantique deviendra à la suite de 1848 un problème pour la classe bourgeoise. Le romantisme agglomère dorénavant tous les espoirs révolutionnaires de la classe prolétarienne invisible jusqu'ici et qui réclame sont dû. Cette classe a contribué au changement de régime de la fin du 18ème siècle ; les chants guerriers, passionnés, énergiques de cette époque lui donnant force et courage !

Après avoir comme le dit Michel Faure, combattue « victorieusement son adversaire aristocratique » avec « la force de frappe de ses orchestres et le gigantisme de ses symphonies » la classe dirigeante bourgeoise se doit de faire un retournement idéologique sous peine d'avenir social incertain. La montée du communisme, la structuration des syndicats donc l'organisation de la classe prolétarienne qui construit peu à peu un rapport de force, sont des signaux qui obligent la classe bourgeoise commanditaire de l'art, à opérer une des plus grandes voltes-faces esthétiques.

« Elle répudie les audaces révolutionnaires. Elle s'entiche des modes grégoriens, des canons de l'harmonie classique ou du contrepoint. On en revient aux danses anciennes. »

L'école éponyme de Louis Niedermeyer fondée en 1853 aux lendemains de 1848 avec l'appui de Napoléon III, sera l'institution officielle de cette esthétique du retour à l'art ancien, aux nobles valeurs musicales. La Schola Cantorum co-fondée par Vincent d'Indy reprendra le flambeau en 1894. Ces deux institutions s'opposent idéologiquement au Conservatoire de Paris vieillissant et qui est encore bien attaché à l'harmonie chromatique. Gabriel Fauré, idole de l'aristocratie bourgeoise, ancien élève de l'école Niedermeyer qui ne fut jamais élève au conservatoire, y deviendra professeur de composition en 1896 et sera promu directeur en 1905. Cette nomination à des fins d'apaisement après les tumultes de « l'affaire Ravel », sonne comme un acte politique et illustre bien l'intrusion de l'idéologie réactionnaire que symbolise l'école privée Niedermeyer au sein de l'institution publique. Comme l'écrit Michel Faure dans son livre « Du néoclassicisme musical dans la France du premier XXe siècle : « La contre-révolution modale va s'affirmer grâce à lui ».

Après la Commune qui fit tomber le ciel sur la tête des possédants « le mouvement romantique fut attaqué, calomnié et jugé responsable de tous les maux ». Maurras plus tard se déchaînera :

« Le romantisme est condamnable parce qu'il a poursuivi l'œuvre de la Réforme et de la Révolution, parce qu'il a servi de relais entre elles et la république honnie. Il attaquait les lois ou l'Etat, la discipline publique et privée, la patrie, la famille et la propriété ; une condition presque unique de leur succès parut être de plaire à l'opposition, de travailler à l'anarchie... il

n'est jamais question aujourd'hui que de sentiments. Les femmes, si brisées et humiliées par nos mœurs, se sont vengées en nous communiquant leur nature. Tout s'est efféminé, depuis l'esprit jusqu'à l'amour. Tout s'est amolli... »

Après un tel réquisitoire contre l'esthétique romantique, le dessein idéologique de la classe dirigeante est on ne peut plus clair. Il faut contrer le désir romantique, son dynamisme, son audace, ses ambitions, son envie « de globaliser le monde avec Napoléon, de le refaire avec de Saint-Simon. À lui, toute la comédie humaine ! À lui, la légende de tous les siècles ! Révolutions politiques, révolutions industrielles, révolutions artistiques et morales, les unes et les autres s'épaulant et se stimulant entre elles » Mais le romantisme nous rappelle Michel Faure c'est « aussi le mal du siècle entre la nostalgie de ce qui n'est plus et l'espoir, l'inquiétude de ce qui n'est pas encore. Il est conflit intérieur. Il est mouvement, jusqu'à donner le vertige... » Face à une telle idéologie humaniste et révolutionnaire, un retour au classicisme s'impose donc. Il faut vite dépassionner, rassurer les doutes des absurdités humaines, à quoi bon tant de tourments ? Revenir à la lucidité, à la raison, à des formes plus simples. Le néoclassicisme comme antidote au romantisme ?

**P**our conclure cette plus que nécessaire étape historique, nous devons préciser ceci. Les faits historiques ne peuvent qu'être analysés qu'à l'aune d'une interprétation, car ils ne répondent qu'aux questions auxquelles on les soumet. La classe bourgeoise dont il est question ici, n'a pas du tout écrit, ni même pensé consciemment de telles choses. Elle l'a tout simplement fait !

Le neoclassicisme déjà denonce au XIXe siecle

**L**e néoclassicisme dont nous parlons tant, n'est pas qu'une période dans l'histoire de la musique (veille de la première guerre mondiale jusqu'à la sortie de la deuxième), mais aussi le courant réactionnaire que les conservateurs ont toujours exercé pour restituer les valeurs anciennes jugées plus nobles et plus pures que l'état actuel des choses. On peut citer comme exemple le mouvement néoclassique du XVIIIe siècle pour contrer les excès du rococo ou celui du XIXe siècle pour éradiquer les valeurs romantiques jugées trop dangereuses, trop révolutionnaires pour la classe bourgeoise régnante.

Lussy

Dans le traité de « L'expression musicale » de Mathis Lussy, écrit autour de 1870, on peut lire ceci :

« Deux écoles professant des principes diamétralement opposés. L'une exige un mouvement uniforme, sans accélération ni ralentissement ; l'autre, au contraire, a coutume d'accélérer ou de ralentir à chaque rythme, à chaque incident. Pour les premiers, jouer avec la régularité et la précision d'une machine est le comble de la perfection; pour les seconds, altérer le mouvement à chaque rythme et rendre l'exécution boiteuse n'a rien de désagréable. Les uns sacrifient le détail à l'unité, les autres l'unité au détail. Toutefois nous croyons avoir remarqué qu'il n'y a pas de plus chauds partisans de l'uniformité du mouvement général que ceux précisément qui n'ont pas le sentiment de l'expression. »

Il est clair que cet extrait ne pouvait que séduire les membres de L'Armée des Romantiques !

Une guerre stylistique a donc lieu dans ces années là. Mais elle existait déjà depuis bien longtemps dans le domaine de la création, souvenons-nous de la querelle entre les partisans de Liszt et Wagner avec la mélodie infinie contre les Brahms et autres Joachim, ou les Mendelssohniens fervents défenseurs d'un certain classicisme... Mais là c'est différent : on y parle de l'interprétation ! De ceux qui privilégient « le détail » sur « l'unité », c'est-à-dire ceux qui n'hésitent pas à prendre quelques libertés avec la notation pour révéler l'expression qui s'y cache, et qui bannissent toute uniformité du mouvement. La lecture sérieuse de ce traité méconnu de la plupart des musiciens et que nous n'avons pas encore vu mentionné chez les musicologues français... démontre bien chez Lussy un souci de rationaliser les modes d'expression : l'accentuation métrique, rythmique, pathétique, le mouvement passionnel de l'accelerando, du rallentando, les nuances et l'intensité du son... tout ceci agrémenté d'innombrables exemples musicaux. Il n'aura aucune gêne à critiquer la notation, la ponctuation des compositeurs, remettant en question l'exactitude de ces derniers, chose tout à fait intéressante à observer à l'aune de notre vénération pour les partitions « Urtext » considérées aujourd'hui comme des totems inviolables. Cette posture face au texte musical qui peut nous paraître totalement irrévérencieuse, nous donne

un avant goût de l'état d'esprit romantique : « le sentiment de l'expression » ou la recherche absolue de l'expression musicale !

Si ce document était une pépite égarée, l'œuvre d'un illuminé, il serait difficile à prendre en considération mais il se trouve que ce n'est pas le cas. Dans sa troisième édition de 1877, nombre de témoignages d'éminents musiciens de l'époque ( Gounod, Marmontel, David...) ainsi que la presse ne tarissent pas d'éloges sur ce nouveau traité.

Busoni

Au gré de nos multiples recherches afin de trouver des traces d'une certaine résistance au changement esthétique dans le jeu musical imposé par ceux que l'on appelle les « néoclassiques » quel fut notre bonheur de lire les écrits de Ferruccio Busoni : « Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale ». Ce compositeur-pianiste virtuose bien connu pour son travail merveilleux de transcriptions de Bach, fait éditer en 1907, année de son 41<sup>e</sup> anniversaire, un ouvrage théorique dans lequel il décrit lui aussi l'ambiance réactionnaire de ses contemporains qu'il nomme les « législateurs » :

« L'interprétation musicale prend naissance dans ces hautes sphères de la liberté d'où la musique est descendue. Lorsque la musique menace de devenir trop terre à terre, l'exécution doit l'élever et l'aider à retrouver cet état « suspendu » qui fut le sien à l'origine.

La notation, la fixation par écrit d'œuvres musicales, est tout d'abord un expédient ingénieux qui sert à conserver une improvisation afin de la faire renaître ensuite. La pièce notée est à cette dernière ce qu'un portrait est au modèle vivant. L'interprète doit fluidifier à nouveau les signes rigides et les mettre en mouvement.

Or les législateurs exigent que l'interprète rende la rigidité même des signes, et ils considèrent une exécution comme d'autant plus parfaite qu'elle s'en tient aux signes notés.

La part d'inspiration qui se perd fatalement lorsque le compositeur note son idée, l'interprète doit la restituer au moyen de sa propre inspiration.

Pour les législateurs, les signes sont le plus important, et cela de plus en plus ; la nouvelle musique est déduite des signes anciens, et à présent, l'art musical se résume à eux.

S'il était du pouvoir des législateurs, un même morceau serait joué à chaque fois dans le même tempo, quels que soient les interprètes et les conditions de son exécution ».

Voilà révélé par Busoni la véritable fonction d'une partition : un pense-bête sur lequel un compositeur fige son idée musicale abstraite et dont la libération sonore n'est dûe qu'à l'inspiration de l'interprète. L'opposé strict de ce que l'idéologie néoclassique nous enseigne dans tous les conservatoires du monde : seul le respect du texte nous révélerait grâce à l'Urtext (texte original), l'intention même du compositeur. Cette partition sacralisée qui relègue l'interprète au rang de serviteur agenouillé devant le créateur est l'inverse même de ce que nous explique Busoni.

Le romantisme voit l'interprète comme une partie intégrante de la création musicale. Celui-ci adopte les idéaux de la révolution : Un individu libre et créatif ! Tout juste délivré de l'ancien régime, le 19<sup>e</sup> siècle voit naître le romantisme ou devrions-nous dire les romantiques. De nouvelles idéologies se construisent, s'affrontent, les musiciens libérés de leurs anciennes servitudes dans les cours princières, changent petit à petit de fonction. Des exécutants qui se transforment peu à peu pour devenir des interprètes. Des interprètes dans le sens premier du terme, ceux qui créent le monde nouveau post révolution, qui le façonnent, qui le jugent, qui décident de le transformer plutôt que de l'expliquer et qui prennent peur parfois, avec cette tentation permanente du retour en arrière.

Ils deviennent ainsi des artistes singuliers de la société bourgeoise, ils se produisent dans les nouvelles salles de concerts, dans les salons aristocratiques, leurs œuvres et leurs jeux sont commentés, critiqués et alimentent l'espace public. De serviteurs, de valets, ils deviennent acteurs. Leurs productions musicales reflètent l'immense richesse de cette société romantique en pleine construction. Une société romantique pleine de vigueur, pleine d'inventions à l'image de son industrie du piano en plein essor, mais qui doute aussi de son avenir, qui devient nostalgique par moment, et plonge dans la révolution cyclique. C'est peut-être tout cela l'esprit romantique. L'interdit, le raisonnable, le médiocre, le juste milieu n'ont pas de place dans ce nouveau monde.

Brahms

Fanny Davies est une élève de Clara Schumann et elle se retrouve en 1887 par un concours de circonstances extraordinaires témoin d'une scène rare à Baden-Baden, dans laquelle Brahms joue en répétition son propre trio op.101 avec Joseph Joachim au violon et Robert Hausmann au violoncelle.

Quelques années plus tard, dans un document précieux, Fanny Davies décrira avec une précision inouïe le jeu de Brahms et les commentaires qu'il fit lors de cette séance de musique.

« Quand Brahms jouait, on savait exactement ce qu'il voulait transmettre à ses auditeurs ». Son jeu est décrit comme « calme et majestueux, parfois sauvage et fantastique, avec une profonde tendresse sans sentimentalité, un humour délicat, capricieux, sincère, avec une noble passion ». Ce témoin privilégié loue son legato qui est devenu légendaire aujourd'hui, Brahms « commence bien ses phrases, les termine bien, laisse beaucoup d'espace entre la fin d'une phrase et le début d'une autre, tout en les rejoignant sans interruption. [...] On pouvait entendre qu'il écoutait très attentivement les harmonies intérieures et qu'il mettait bien sûr l'accent sur les bonnes basses. [...] Il ne s'attarderait pas sur une note seulement, mais sur une idée complète, comme s'il était incapable de se détacher de sa beauté. Il préférerait rallonger une mesure ou une phrase plutôt que de la gâcher en faisant rentrer le temps dans une mesure (tempo métronomique ) »

Ces dernières descriptions mettent l'accent sur l'éloquence, la déclamation et la diction qui sont pour lui indissociables du discours musical. Sa manière d'interpréter était « libre, très élastique, expansive, sans que l'équilibre rythmique en soit désorganisé ». Les propos qu'on lui connaît contre les indications métronomiques vont dans le sens de la description d'un jeu souple n'hésitant pas à distordre les rythmes notés sur la partition pour servir l'expression voulue. « Un Brahms strictement métronomique est impensable ! »

Suite à cette répétition, Fanny Davies nota sur sa partition de nombreuses observations : 18 estimations de métronome pour l'ensemble de l'œuvre, des adjectifs décrivant les états d'âme, des marquages dynamiques, des liaisons et divers types d'accents, sans oublier les prises de temps au sein même des phrases musicales... Annotations qui accentuent ou révisent les propres directives de Brahms éditées sur la partition.

Ce genre de document est extrêmement rare dans l'histoire de la musicologie. Le désir contemporain (bien compréhensible) de connaître avec précision les moindres envies du compositeur est ici presque réalisé. Nous pourrions avec cette somme d'indications restituer le jeu de Brahms, comme si on y était. Mais le fantasme de l'authenticité ne nous emmènerait-il pas à faire fausse route si nous n'en restions qu'au niveau de la restitution ? Ce que nous révèle sans le vouloir peut-être cette jeune pianiste, c'est l'attitude extrêmement libre de Johannes Brahms devant ses propres œuvres. Un compositeur qui exalte l'acte interprétatif de l'exécutant, qui invite le musicien à proposer quelque chose de personnel, de profond au détriment du texte édité, mais au service de l'œuvre interprétée. Un musicien qui privilégie « le détail sur l'unité » plutôt que l'inverse comme nous le rappelle Mathis Lussy dans son « traité de l'expression musicale » cité plus haut.

Cette répétition entre ces immenses musiciens, artistes de premier plan d'une époque déjà lointaine, miraculeusement gravée sur papier par une pianiste sensible aux détails qu'elle entendit, doit nous servir à mieux comprendre l'esprit romantique.

**C**omme nous pouvons le constater alors, le prisme avec lequel nous questionnons l'histoire détermine les réponses. Interpréter un texte musical n'est pas neutre. La restitution d'un texte musical n'est qu'une affaire d'idéologie. La neutralité et l'objectivité ne sont que fables.

Choisir les bonnes lunettes avant de lire une partition

« Lorsque le compositeur écrit une ronde mais signifie qu'on doit jouer une croche, seul fait preuve d'authenticité celui qui joue une croche » avec ces mots Nikolaus Harnoncourt soulevait déjà à sa manière dans son « Discours Musical » la problématique de l'interprétation d'un texte. Nos réflexes de lecture sont à revoir de fond en comble. Trop souvent le respect de la valeur rythmique des notes, de leurs intonations, de leurs dynamiques et leurs articulations enferme l'interprète dans une expression clinique, figée, et l'idéologie dominante le conforte dans cette fausse piste d'authenticité. Ce n'est pas la lettre que l'on doit respecter mais le mot, l'idée, l'esprit. Rappelons-nous des anecdotes sur le jeu de Chopin entendu par ses élèves ou autres commentateurs avertis et les multiples variantes qu'il notait sur les partitions de ses œuvres.

La réponse à tout cela sera : oui mais c'est l'auteur ! Une telle réponse relève de l'aliénation la plus totale au néoclassicisme. Comme si l'interprète ne serait pas digne de s'approprier l'œuvre. Encore une fois, le romantisme ne dissocie en aucun cas le créateur et l'interprète (la plupart ont les deux casquettes). Au moment du jeu, ils ne font qu'un, l'interprète devient le créateur. Cet acte symbolique de fusion est la meilleure façon aujourd'hui de faire honneur aux talents créatifs des compositeurs. L'interprète doit tout faire pour se hisser au niveau de l'œuvre. Son engagement, son investissement, son travail d'analyse sont ses seuls outils pour y arriver. Le romantisme dont L'Armée des Romantiques se réclame, est une idéologie engagée, investie, comme nous le réclame Baudelaire. Oui, l'artiste du XIXe siècle prend parti, il sait qu'il est sous les feux de la critique, et des commentaires divers, mais encensé ou décrié, il devient l'acteur principal de la vie artistique romantique. Pourquoi une telle idéologie ne serait l'apanage que du XIXe siècle ?

Sur « l'historiquement informe »

« Nous pensons aujourd'hui que nous sommes proches de la vérité d'une bonne interprétation de la musique ancienne mais nous nous leurrons complètement, parce que dans 20 ans ça sera complètement autre chose. Nous interprétons la musique ancienne à notre façon mais rien ne prouve là que nous sommes près de ce qui se faisait. »

C'est ainsi que nous mettait déjà en garde le claveciniste Scott Ross (1). Plus nous avançons dans notre travail de recherche, moins nous croyons au concept de l'« historiquement informé », plus que douteux sur le plan intellectuel ou philosophique. « L'origine n'est pas la vérité des choses » nous dit le philosophe Dominique Pagani. Nous ne retrouverons jamais le jeu ou le style exact de l'époque car nos vies, notre culture, nos envies sont en tous points différents... Nous croyons en revanche qu'il est important de se ré-emparer de l'esprit romantique révolutionnaire pour animer autrement les œuvres anciennes. Une interprétation romantique délivrée autant que possible de tout néoclassicisme ravive les phrases musicales. Seul l'interprète engagé qui dit, plutôt qui ne récite, qui affirme avec ferveur ses choix, mais aussi suggère, hésite parfois, peut retranscrire avec justesse ce sentiment romantique. Il ne faut plus tomber dans le piège de la récitation religieuse des traités anciens qui, malgré

leurs extraordinaires intérêts pour leurs contenus historiques qui aident à l'analyse et la compréhension d'un style peuvent nous faire oublier un instant l'ivresse romantique, la justesse absolue des sentiments, où l'authenticité retrouve enfin, une de ses plus belles vertus : la profondeur.

Qu'en est-il aujourd'hui de l'esprit romantique ?

L'hégémonie néoclassique est presque totale de nos jours, au point que rappeler son existence relève de l'incompréhension chez nos contemporains. Osons l'analogie de la lutte de classe actuelle qu'essayent d'interroger certains intellectuels de la sphère sociale qui se voient systématiquement raillés par la classe dominante.

**D**ans le domaine de l'interprétation, prendre le chemin romantique nous enferme souvent dans le camp des illuminés, des excentriques, des interprètes instinctifs qui ne réfléchissent pas, qui ne sont pas « historiquement informés », à l'image des Gitlis, Shafran, Lang Lang voire même d'une Argerich pour certains. Les outils expressifs qu'ils utilisent (justesse expressive, éloquence, tempo adapté à chaque phrase musicale, vibrato non régulier voire absent, rubato débridé) font acte d'esprit romantique. Qu'ils n'en soient pas conscients ne change rien à l'affaire. L'intelligentsia musicale a beau lever les yeux en l'air ou au mieux saluer leurs tempéraments impétueux, leurs actes romantiques restent des faits. Encore faut-il les entendre comme tels. Cette surdité révèle nos représentations mentales. Tant que nous penserons avec un imaginaire néoclassique, nous serons incapables d'entendre les interprétations romantiques que proposent certains musiciens.

L'exemple de notre enregistrement de la sonate pour violon et piano de César Franck est tout à fait significatif. Au début de la sonate notre cher violoniste Girolamo Bottiglieri utilise délibérément les affects romantiques, à savoir la justesse expressive qui consiste à jouer une note un peu plus haute ou plus basse selon la couleur désirée, ou des glissades entre les intervalles à des fins sentimentales. L'incompréhension des critiques fut grande à quelques exceptions près (qu'ils en soient remerciés ici pour leur clairvoyance et leur ouverture d'esprit). Comment pouvait-on oser salir, semblaient-ils dire, un tel chef-d'œuvre emblématique de notre patrimoine musical, avec tant d'artifices inappropriés, hors de propos et même pas écrits sur la partition ! Ses capacités techniques de violoniste étant même mises en doute.

Rassurons-nous, de telles frondes ont été lancées aux débuts des interprétations dites « baroques ». Pouvions-nous laisser les « baroqueux » salir la musique de Bach avec de si vieux instruments et un style de jeu digne de grands amateurs (je caricature à peine) ? Le chemin de la respectabilité fut long et difficile. Le public comme souvent, fut le premier à être enthousiasmé par ce souffle nouveau, même si ce courant baroque était la suite logique de la redécouverte de la musique « ancienne » au XIXe siècle. Mais la résistance des professionnels fut dure et parfois terrible. La respectabilité fut acquise en partie grâce aux travaux musicologiques de la bande à Nikolaus Harnoncourt. En analysant les concepts baroques lui et ses amis ont ainsi donné des lettres de noblesse à ce mouvement bien courageux à l'époque. Ainsi codifié et répertorié, une nouvelle école stylistique a pu se construire en imposant son style à tous les musiciens. Quel orchestre moderne oserait aujourd'hui programmer un Brandebourgeois de Bach dans sa saison ?

À l'image des pionniers baroques, le néo-romantisme, car au final il s'agit bien d'un nouvel esprit romantique en construction, va devoir faire ce travail de codification, d'analyse afin que ce style soit respecté et faire école à son tour.

Re-imposer la passion sur la raison, l'intime sur le néant, l'engagement expressif sur la neutralité, l'angoisse et la peur sur le vide expressif.

**A**ttention notre ferveur ne doit pas être prise pour de l'arrogance. Nous ne défendons pas la vérité contre l'erreur, mais plutôt un postulat contre un autre. Un néoclassicisme contre un néo-romantisme ! Car nous ne croyons pas au retour dans le passé, nous ne disons pas que Chopin, Brahms, Beethoven... le voulaient ainsi. Il est très difficile d'ailleurs pour le compositeur d'être pleinement conscient de ce qu'il produit, de ce que va engendrer sa création pour l'histoire de l'art. Il pense avec son époque, avec les représentations mentales de son temps. Méfions-nous des déclarations qui ne traduisent que les pensées et nullement les actes.

Pensons au « Prélude à l'après-midi d'un faune » de Debussy et à l'interprétation qu'en fit le chorégraphe Nijinski 20 ans plus tard. Le compositeur parlant de « dissonance » entre sa musique et la chorégraphie, est incapable de voir ce que portait en lui comme suggestion érotique son prélude. Ne le blâmons pas c'est tout à fait normal et humain. Debussy pose ici un acte artistique dont il ne voit qu'une toute petite part subversive. À quoi serviraient les interprètes s'ils

ne sont pas capables de retranscrire l'acte artistique dans sa contemporanéité ? Nijinski n'a rien fait d'autre !

Une œuvre n'est pas figée dans son temps. Elle naît, elle vit et meurt. Elle évolue à chaque époque, modelée par ceux qui en prennent possession. Chaque interprète essayant de lui donner un sens qui illustre de fait la société dans laquelle il vit. C'est d'ailleurs grâce à tout cela que des œuvres oubliées un temps par l'histoire, ont ressuscité comme par miracle grâce aux changements idéologiques qu'offre la société.

C'est pour cela que nous n'hésitons pas à dire que les œuvres artistiques n'appartiennent ni à leur compositeur ni à leur époque, mais à ceux qui en prennent possession et qui en révèlent toute leur beauté. Cette déclaration subversive est un acte romantique !

En conclusion

**L'**injonction à l'humilité, valeur éminemment noble mais ici utilisée pour délégitimer l'interprète, pour nier son action déterminante dans la production artistique et créatrice, révèle le monde hypocrite des néoclassiques bourgeois. Ce monde qui glorifie nos stars égocentrées à condition qu'elles fassent allégeance devant le créateur. L'interprète serait à son service, sans lui il ne serait rien ! Étrange restauration d'un ancien monde où l'on ne bousculait pas l'ordre des choses, « une place pour chaque chose et chaque chose à sa place ».

Le néoclassicisme est bien ancré en nous et la montagne à déplacer est énorme. Mais en prendre déjà conscience prouve que le néo-romantisme a bien commencé. L'Armée des Romantiques est en train de l'entendre, de l'analyser et de creuser son chemin. Le public que nous rencontrons, avec qui nous échangeons, s'enthousiasme pour ce nouveau débat. Et la jeunesse artistique que nous croisons au gré de séminaires ou autres master-classes nous avoue retrouver enfin une liberté de ton à laquelle elle ne croyait plus.

Gageons que l'esprit romantique revitalise la sphère musicale, c'est son unique intérêt.

Rémy Cardinale

(1) Film de Jacques Renard Leçons particulières de musique n°2