

Doublement là. Tout entendre du temps

Dans la nature, de Maxime McKinley, Direction Kent Nagano ;
concerto pour cor anglais, cor français, cor de basset et
orchestre ; création le 16 mars 2013 à l'OSM, 8 min.

Guylaine Massoutre

Number 246, Fall 2013

Actualité de *Parti pris*

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70158ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Massoutre, G. (2013). Review of [*Doublement là. Tout entendre du temps / Dans la nature*, de Maxime McKinley, Direction Kent Nagano ; concerto pour cor anglais, cor français, cor de basset et orchestre ; création le 16 mars 2013 à l'OSM, 8 min.] *Spirale*, (246), 75–76.

Doublement là. Tout entendre du temps

PAR GUYLAINE MASSOUTRE

DANS LA NATURE de Maxime McKinley

Direction Kent Nagano ; concerto pour cor anglais, cor français,
cor de basset et orchestre ; création le 16 mars 2013 à l'OSM, 8 min.

Le réel harmonieux est plus riche que tous nos dictionnaires et plus nuancé que notre musique.
— Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*

Ravel, Debussy, Fauré avec Verlaine et Mallarmé ; les Ballets russes avec Stravinsky ; Wagner avec Nietzsche ; Messiaen, plus cruellement, dans *Quatuor pour la fin des temps*, avec *L'Apocalypse de saint Jean* : autant de tandems confirmés entre la musique et les mots. Par la suite, le formalisme mathématique et les compositions aléatoires ont offert un cadre aux œuvres musicales où la synchronie paroxystique, une sorte d'homéostasie des courants dominants, balaie la notion de transposition.

Dans de la nature est une telle occurrence, étant le titre de deux œuvres reliées et non jumelles : d'abord un livre du poète Philippe Beck (2003) et, maintenant, une pièce éponyme de Maxime McKinley, commandée pour l'Orchestre symphonique de Montréal par son chef, Kent Nagano. Séduit par la langue étonnante de Beck et par la relation clivée entre l'homme moderne et la nature qui l'appelle, captivé par l'innocence perdue que Beck emprunte à Schiffer, Thoreau ou Whitman, McKinley a composé un concerto qui « revisite la tradition pastorale », selon ses mots. Des réflexions très stimulantes sur les investissements de cette démarche sensible et intellectuelle ont surgi grâce à la rencontre entre le poète et le musicien lors de la création de *Dans de la nature* par l'OSM.

À L'ÉCOUTE

Huit minutes d'un concerto aux quatre mouvements condensés, sans rupture, pour écouter des vents, des cloches, de la tempête, des citations furtives de



Kent Nagano et OSM ; *Dans la nature*, de Maxime McKinley.
Crédit photographique : LuceTG.

Beethoven, de Mahler, de Debussy, de Saint-Saëns. La pièce de McKinley débute par des frottements brefs — présence du corps à un instrument —, et par la mimésis d'un faux départ, sans que la déformation masque l'intention thématique de la musique : faire entendre une promenade dans la nature, où l'écho de pas, l'impression de bois touffus et la présence du silence discutent avec des chants d'oiseaux, des feuilles froissées, des branches cassées, un carnaval discret d'animaux. Des gammes nuancées et leurs volumes seront finement distribués dans des lieux vivants.

On entre dans les sons ; on monte, on marche, on écoute, on s'arrête dans cette pièce pour écouter l'écho des cors, bois ou cuivres choisis pour leur timbre, puis les

écoulements dégouttelants des percussions métalliques, les roulements de tambours et les superpositions de portées. L'imagination de l'auditeur est grandement sollicitée. Certaines accélérations frappées ont l'allure de télégrammes. Un espace s'opacifie dans le jeu des balancements instrumentaux, tandis que crescendos et decrescendos se donnent pour repère une verticalité centrée. Le poids de la marche dialogue avec l'environnement sonore, insistant sur la présence d'un corps, plus grave que l'atmosphère : l'orchestre met en relief les « personnages » cornistes. La surprise des sons, une fois apprivoisés, laisse place à l'idée d'un observateur musical, témoin de ce concerto où la référence musicale connote la création d'une intériorité non narrative, forcément

physique, martelant le plaisir de cette autre présence sensible — serait-ce l'« *impersonnage* » de Beck? — par des pointes de raillerie joyeuse, dans une nature qui finit par se dégager et laisser un espace de pure présence affirmée.

À une seconde écoute, l'univers musical se précise quant à ses rythmes, sa spatialité et ses séquences. M'adonnant à une notation mémorielle, sous la dictée musicale, j'inscris des courbes imagées, suivant la hauteur, la durée de hauteur et l'intensité des notes; une partition graphique naît spontanément. Y figureront des lignes de glissandos à l'aspect d'encéphalogrammes, des phrases courtes et ponctuées, des formes frémissantes et des respirations contenues, des scintillements pointillistes, des drapés, des écritures enroulées, nerveuses et même tempétueuses, jusqu'à ce que s'inscrive une confrontation horizontale des sons, suivie d'un martèlement vertical des cors scandant ensuite horizontalement leur conversation musicale, qui additionne et juxtapose les souffles dans un espace mathématique, répétitif et ordonné. La pièce finit dans une séquence sans opacité, fermement composée, évoquant, la notation aidant, la créativité imagée de Cage. Transcrire cette dernière partie, selon ses appuis rythmiques, donne à mon carnet l'aspect d'un alphabet improvisé de majuscules, ayant l'apparence d'accidentels « etc. », de « L », de « U » et de « ! », soit un poème lettriste aux graphes tantôt liés, tantôt striés, entrecoupés d'espace. Ces calligrammes rythmiques, faits de dégringolades et de cadences, traduisent ce qui est imaginé et senti, le paysage singulier de McKinley.

DANS LES COULISSES DU MYSTÈRE

Que penser de ces rythmes séquencés et de ces accentuations aussi complexes qu'intrigantes? Du côté de la poésie de Beck, corps et esprit s'engagent dans les tempos, les pulsations, les effets de temporalité, l'harmonie et la composition — tout ce que François Noudelmann titrait par euphémisme le « *toucher des philosophes* » (Gallimard, 2008). Du côté de la musique, la projection du lecteur McKinley dans la composition musicale, où ces effets trouvent leur notation, fabrique un hors discours, un hors sens qui résonne dans l'écoute; les écritures poétique et musicale, versées ici en échappées singulières et ima-

ginatives, prennent l'allure de ce que Jean-Jacques Nattiez appelle, quant à lui, une « *tentation homologique* » (2008). La jouissance d'une écoute à l'autre, désirs éveillés, crée alors une écriture des flux, pensée en rupture et contretemps aux similitudes subreptices et dédaléennes.

Pour rendre la matérialité de l'idée de nature, le « *rude merveilleux* » de l'expérience beckienne, forêt sauvage d'une présence invisible au seul lecteur, Beck conjugue les mots de Schiller, de Jean Royère, de Mandelstam, pour ne citer qu'eux avant que le poète ne partage son monde réflexif actuel: la parole d'Augustin, au livre XI de ses *Confessions*. « *Le poème s'inscrit dans le temps, et non l'inverse* », dit-il en substance, la co-extensivité du temps et du discours n'étant ni un espace, ni une transcendance. « *Le for intérieur est un forum* », propose-t-il dans un séminaire à propos de cette intériorité non immédiate de l'être engagé. D'Augustin à Merleau-Ponty, en passant par Boileau, l'idée d'un « *verbe mental* », intellectuel, s'oppose à celle, plus répandue, d'une intuition hors du temps, qui serait sans travail à l'œuvre. « *Faire du beau avec du monde = regarder la fleur de sentiment-langage sans livrer l'eau utile, eau de pensée qui vient de l'extérieur* » (Beck, *Un Journal*, Flammarion, 2008).

Chez Hegel, le poète philosophe retient l'idée d'une musique qui équivaut au temps intérieur, tandis que la poésie serait une mondanité, un agencement de formes spirituelles. Chez Merleau-Ponty, au contraire, l'idée d'une profération intérieure, d'une pensée qui ne se suffit pas et se prolonge dans la profération, lui semble mieux convenir à son expérience. Quant à Augustin, dans *De Trinitate*, au Livre XIV, il soutient que ce verbe mental n'est ni pensé ni proféré à la manière d'un son. Non linguistique, immanent au langage, ce verbe naît d'un autre savoir. Curieusement, vu l'époque et ses croyances, il se révèle sans doute l'analyste le plus pénétrant. Chez Augustin, la vision de la pensée est la réplique exacte de la vision du savoir dans la pensée, dit encore Beck; l'âme pense la vérité dans ce discours mental, capable d'exactitude absolue et d'intensité, où l'immemorial et le lointain s'articulent.

On ne peut pas dissocier le temps de ce verbe mental, dit Beck. Comment le saisir? Augustin distingue pour cela l'événement, la présence et la permanence, trois

concepts qui désignent la présence du passé, la présence actuelle et la présence du futur, l'unité des trois faisant l'éternité, soit la permanence. Le verbe est donc ce par quoi éternellement, selon Augustin, tout est dit. Ce qui intéresse l'artiste, cependant, est le moment, cette présence du discours qui suspend l'éternité qui le supporte et qui sera ressaisi, à moins qu'il ne se perde.

NATURE OU CULTURE ?

On comprend alors l'intérêt de ces échanges entre philosophie, poésie et musique, qui sont poursuites de la lecture et de l'attention. Intériorisée, l'écoute fabrique du temps intérieur. Inversement, sans ce temps vivant, tout reste indiscernable en quiconque. Tel est le paradoxe que Beck a mis en lumière, lors de son passage vibrant à Montréal: le temps nécessite le poème pour exister et, inversement, ce concerto miniature fait valoir combien la plus fine intériorité, sous les mots du poème, trouvera, comme dans cette aventure musicale, dans la cadence, dans le rondo, dans des solos dialoguant avec l'orchestre, un aspect pictural, narratif ou linguistique, qui rend particulièrement captivante la pensée de Beck, plus savante et illustrée dans *Un Journal* et *Poésies premières* (Flammarion, 2008 et 2011).

Dure tenue de la réalité, dictant sa rugueuse expérience: « *un livre n'est rien sans la provenance des êtres et des choses. Le moi est un effet de la littérature dans le monde, une hypothèse réelle. (...) L'existence précède la poésie comme la "phénoménologie muette" précède le langage où s'élaborent les parutions, en régime de comme si* » (Beck, *Poésies premières*). Cette idée dans le poème et du poème dans l'idée, ou plutôt ce principe originaire de *différence*, qui fraie dans le langage avant sa matérialité verbale, à l'état bifide, rend possibles maints accueils, la musique occupant naturellement une aire dans cette *Chambre à roman fusible*. Après McKinley, dont l'expression n'est pas ancrée phonologiquement dans le poème, ni même dans un référent ni une structure similaire, cette disposition plurielle de la pratique beckienne a invité les Jean-Luc Nancy, Alain Badiou, Jacques Rancière, Tiphaine Samoyault, Jean-Luc Steinmetz, Natacha Michel, Pierre Ouellet, à converser avec Beck dans une semaine à Cerisy, fin août 2013, consacrée à son œuvre et à sa pensée. †