

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Opus 130

Gilles Marcotte

Volume 35, Number 4-5 (208-209), August–October 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31566ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marcotte, G. (1993). Opus 130. *Liberté*, 35(4-5), 236–240.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1993

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

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

L'AMATEUR DE MUSIQUE

GILLES MARCOTTE

OPUS 130

J'ai beaucoup vécu dans les derniers Quatuors de Beethoven, ces derniers temps. Il le fallait bien. C'est une vieille histoire de jeunesse. Nous dînions ensemble, quelques amis, presque chaque mois, au restaurant, et nous parlions, nous discussions (et nous buvions) à n'en plus finir. J'éprouvais, à cette époque, non pas de l'aversion, non, ce serait trop dire, mais une résistance à l'égard des derniers Quatuors. J'avais quelques excuses : je les entendais généralement au Ladies' Morning Musical Club, où il était interdit — c'était écrit dans le programme — de tricoter durant les concerts. Ceux-ci avaient lieu à quatorze heures. La digestion n'était pas encore faite. Nous étions assis sur les petites chaises dures — jolies, si l'on veut, mais dures — de la salle de bal de l'hôtel Ritz Carlton. Et sans tricoter, l'estomac encore un peu barbouillé par le lunch, nous écoutions les meilleurs ensembles de l'époque jouer, tantôt les premiers Quatuors de Beethoven, tantôt ceux du milieu, les Razumovsky, tantôt les derniers qui, avec leurs cinq ou six mouvements, traînaient en longueur et menaçaient de nous plonger dans le sommeil de l'injuste, de l'impie.

Un impie, c'est vraiment ce dont j'avais l'air quand je confessais mon inintelligence des derniers Quatuors devant l'aréopage de mes aînés, presque tous musico-philes avertis, les Jean LeMoynes, les Robert Élie, les Louis-Marcel Raymond, les Jean Simard. J'en remettais

un peu, pour le plaisir de la provocation. Et eux de s'exclamer, de pouffer, de lever les bras, de m'accabler de tous les noms, dans une cacophonie qui s'achevait en éclats de rire.

Mais j'éprouvais des difficultés réelles. Les derniers Quatuors de Beethoven m'opposaient une résistance obstinée, et ce n'est pas l'achat des enregistrements du Quatuor Vegh, quelques années plus tard, qui allait me permettre de pénétrer dans cette musique, pour moi la plus déconcertante qui fût. Combien de fois ne les ai-je pas écoutés chez moi, l'oreille tendue vers les haut-parleurs, les yeux sur la partition, attendant une révélation qui tardait à venir ? Je lisais un peu, aussi. L'ouvrage ancien de Joseph de Marliave, *Les Quatuors de Beethoven*, m'aidait à repérer les thèmes principaux, mais il m'agaçait surtout par sa manie de traiter les Quatuors comme des bulletins de santé. Le treizième, par exemple, l'opus 130 : « une œuvre, disait-il, qui dénote une pleine santé. Elle respire une plénitude de jeunesse, de force retrouvée, de joie de vivre, qui laisse peu de place aux voix plaintives et languissantes, mais donne lieu, au contraire, à de fréquentes explosions de l'humeur la plus joyeuse. » Cette humeur ne m'était pas, à moi, tout à fait évidente. Elle ne l'était pas non plus à Saint-Denys Garneau qui plaçait au-dessus de tout, dans l'œuvre de Beethoven, le Quatuor opus 130, et qui écrivait dans son *Journal* en avril 1935 :

Il chante sa douleur incommunicablement, comme elle est, sans désir d'être compris, sans désir d'être consolé ; et son amour tout grand et désintéressé qui a enfin rejoint la charité, il le chante comme on donne, sans espoir de retour.

Et c'est ce qui donne l'impression que cet homme est lointain, qu'on ne peut plus l'atteindre. Et en effet il a trouvé

le grand isolement intérieur où un homme ne peut plus être touché, ne peut plus être abattu, cette cellule dont la seule fenêtre est ouverte vers Dieu. Il reste tout ouvert pour donner et ouvert pour recevoir de Dieu seulement.

Lequel est le vrai Beethoven, le Beethoven de l'opus 130 ? Celui de Marliave, si content d'être guéri, d'aller mieux, ou celui de Saint-Denys Garneau ? Marliave tient absolument à trouver l'événementiel, le biographique dans l'œuvre ; Saint-Denys Garneau s'y projette lui-même, son angoisse, son désir de croire, et je ne suis pas sûr qu'il ne rejoigne pas ainsi Beethoven plus profondément, car l'empathie parle plus justement que la petite science. Mais dans cette note, on a l'impression que le poète parle de Beethoven, généralement, plutôt que cette œuvre étrange et complexe, l'opus 130. Il y reviendra, un peu plus tard, faisant état cette fois d'une lassitude, chez le musicien, qui empêcherait l'œuvre d'atteindre à la plénitude esthétique. Et il écrit cette phrase, qui va où les analyses techniques et les recherches biographiques ne vont pas : « Sont-ce, ces trous, les imperfections dont parle Baudelaire, et sans lesquelles il dit qu'une œuvre est impossible, inhumaine, inaccessible ? » Il n'est pas facile, en lisant Saint-Denys Garneau, de comprendre ce qu'il entend par ces mots, « imperfections », « trous », ce qu'il désignent dans l'œuvre même. Il semble qu'il s'agisse de retombées, de baisses de tension spirituelles, sur la voie d'un renoncement qui n'arrive pas à être complet, sans regards en arrière. En conclusion toutefois, on l'a vu, le poète hésite. Il ne sait plus si l'imperfection qu'il paraissait tout à l'heure déplorer n'est pas ce qui, au contraire, fait du Quatuor de l'opus 130 l'œuvre la plus purement humaine qui soit.

Mais ce n'étaient pas là mes difficultés, ou du moins je ne les aurais pas traduites de cette façon. Saint-Denys Garneau parle de l'intérieur du Quatuor, d'une œuvre

qu'il a déjà investie de toutes ses questions personnelles. Il s'agissait pour moi d'y entrer, et le discours spirituel ne m'était pas d'un grand secours, je n'étais pas encore arrivé là. J'ai commencé à entendre vraiment l'opus 130 quand les difficultés mêmes qui m'en rendaient l'accès difficile, ces ruptures, ces « fantastiques discontinuités » (Joseph Kerman), ces contrastes qui rendaient à peu près impossible l'identification émotionnelle, sont devenus cela même qui en faisait le formidable intérêt. Voilà : le premier mouvement commence, sévèrement, par « une introduction grave et pesante » (ce sont les mots mêmes de Beethoven) qui semble être un chemin vers l'intériorité, la méditation, la chaude confiance ; puis, sans transition autre qu'un peu de silence, cette atmosphère méditative est brutalement déchirée par un thème en doubles croches qui s'éteindra bientôt, à son tour ; et tout le mouvement sera ainsi fait de propositions musicales interrompues, contredites, décevant à coup sûr les attentes de l'auditeur qui voudrait bien que ça continue, que ça se développe, que ça s'épanche, que ça aille quelque part. Et ce n'est pas seulement le premier mouvement, c'est l'œuvre entière qui est constituée de cette façon, nous refusant cette sorte de continuité qu'on est en droit d'attendre de la musique, du moins celle qui s'est écrite avant les cruautés modernes. Ce grand dérangement est propre aux derniers Quatuors, et n'est nulle part plus évident que dans l'opus 130. La *Neuvième Symphonie* se livre à toutes sortes d'excès, en longueur et en effectifs, mais elle va tout de même son chemin avec assez de régularité ; même les dernières Sonates de piano, si puissamment originales, travaillantes, si libres par rapport aux modèles antécédents, se laissent docilement écouter. Mais ici, dans l'opus 130, la rupture, la discontinuité deviennent la raison même, la raison paradoxale de l'œuvre. Elle est le contraire même de ce qui peut combler, rassurer, reconforter. Imparfaite, pleine de

trous, disait à juste titre Saint-Denys Garneau ; mais cette imperfection ne se définit pas par rapport à quelque perfection qui l'attendrait et qu'elle n'atteindrait pas ; elle est son propre mode d'existence. Si elle nous devient familière, si sa radicale étrangeté se dissipe après de nombreuses auditions, méfions-nous, c'est qu'elle est mal jouée ou tout simplement qu'elle nous échappe, qu'elle cesse d'être elle-même pour se ranger docilement parmi les musiques écoutables.

Il ne faut pas trop aimer l'opus 130. Il faut, comme Saint-Denys Garneau, le tenir en très haute considération, car auprès de son intensité (dans la contradiction même), auprès de sa complexité, les œuvres qui suivront, celles de Schumann, de Brahms, de Bartok même peut-être, paraîtront un peu simples, mais il importe de ne pas se laisser charmer par lui, car ce n'est pas ce qu'il attend de nous. La plus grande force musicale s'y fait entendre mais aussi ce qui l'arrête, l'empêche de se donner libre cours dans le repos de l'unité. Les moments de bonheur y sont nombreux, mais ce sont des moments justement, des échappées, des grâces passagères, fugitives. Une musique de contradiction — et qui deviendra, dans la Grande Fugue qui devait en être le dernier mouvement, une musique de combat, la plus furieuse qui soit mais paradoxalement éloignée de toute idée de victoire, de domination. Dans l'opus 130, Beethoven ne se refuse à rien de ce qui le déchire, le blesse, l'exalte, musique de Sisyphe ? « Il faut, disait Camus, imaginer Sisyphe heureux. »