



Les Chroniques musicales de Gilles Marcotte Gilles Marcotte's Musical chronicles

Marie-Thérèse Lefebvre

Numéro 70, 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1038748ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1038748ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions La Liberté
La Société des Dix

ISSN

0575-089X (imprimé)
1920-437X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lefebvre, M.-T. (2016). Les Chroniques musicales de Gilles Marcotte. *Les Cahiers des dix*, (70), 203–236. <https://doi.org/10.7202/1038748ar>

Résumé de l'article

Gilles Marcotte a été un brillant écrivain et critique des littératures québécoise et française et son oeuvre a marqué plusieurs générations d'étudiants. Il a également été un chroniqueur musical apprécié des lecteurs de la revue *Liberté* pour laquelle il a publié, entre 1985 et 1999, 73 chroniques sous le titre *L'amateur de musique*, en plus des références à la musique qui parsèment plusieurs de ses textes journalistiques. D'où lui est venu cet intérêt pour l'art musical ? Comment en parle-t-il ? Quels sont ses liens avec la littérature ? C'est à ces questions que nous souhaitons répondre en proposant dans un premier temps le parcours biographique, depuis Sherbrooke, sa ville natale jusqu'à Montréal où il s'installe en 1948, suivi dans un second temps, de l'analyse des chroniques musicales : l'importance qu'il accorde à la provenance du son, les instruments qu'il affectionne particulièrement, le répertoire fréquenté et ses propos sur la modernité et la musique contemporaine. L'article se termine par quelques observations sur le style littéraire qu'utilise Gilles Marcotte, « l'allure du parler », cette manière toute particulière d'entrer dans l'intimité du lecteur, et sur l'humour qui teinte agréablement plusieurs de ses textes.

Les Chroniques musicales de Gilles Marcotte

MARIE-THÉRÈSE LEFEBVRE¹

« Je n'écoute pas pour écrire, j'écris pour écouter. L'écriture creuse un vide dans lequel la musique peut s'engouffrer, circuler à l'aise. »

Gilles Marcotte²

J'ai découvert l'écrivain Gilles Marcotte (1925-2015) au milieu des années 1970 alors j'étudiais avec le compositeur Serge Garant (1929-1986). Physiquement, ils se ressemblaient beaucoup, du moins à cette époque. Ils venaient tous deux de Sherbrooke et d'un milieu familial où la musique était omniprésente. Serge étudiait la clarinette avec Marcel, le frère de Gilles, alors que ce dernier avait choisi la trompette. Ils participaient à l'Harmonie et à l'Orchestre de la ville, partageaient la même passion pour la poésie (Saint-Denys Garneau, Alain Grandbois, René Char, parmi tant d'autres), la même attirance pour l'architecture musicale et pour le « son » des instruments, particulièrement celui des vents (cuivres et bois). Ils mèneront une carrière multiforme, partagés entre

-
1. J'adresse mes remerciements chaleureux aux archivistes suivantes : Huguette Pinard-Lachance, Centre d'archives Mgr-Antoine-Racine (Regroupement des Archives du Séminaire de Sherbrooke et de l'Archidiocèse de Sherbrooke); Karine Savary, Société d'histoire de Sherbrooke; Julie Roy, Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Direction de l'ouest du Québec; et toute ma reconnaissance envers Sylvie Morin, fille de Réjane Marcotte, pour son aide à l'identification des photographies.
 2. GILLES MARCOTTE (G.M. dans les notes subséquentes), *Les livres et les jours*, Montréal, Boréal, 2002, p. 75.

la pratique musicale, le journalisme et l'enseignement universitaire, et seront accueillis, entre autres, à la Société royale du Canada. Tous deux consacreront leur vie à la création et se porteront à la défense de la poésie et de la musique « qui se fait ici », au Québec³. Mais là s'arrête la ressemblance. Pour l'un, qui s'est défini comme amateur, la musique sera inscrite dans la continuité historique et deviendra un complément essentiel à la compréhension de la poésie; pour l'autre, professionnel, elle sera un objet en soi dont il n'acceptera l'évolution qu'à travers le prisme des ruptures.

Afin de mieux apprécier les propos de Gilles Marcotte sur la musique, je propose d'abord un tour d'horizon sur sa formation, familiale, musicale, intellectuelle, journalistique et spirituelle. Cette mise en contexte permettra de comprendre, à travers les chroniques musicales qu'il nous a laissées, sa conception de la musique et ses liens avec la littérature, les lieux et supports d'écoute, le répertoire choisi et sa position devant la modernité de certaines œuvres. Tout au long de ce texte, je donnerai souvent la parole à l'écrivain. Car, après tout, qui suis-je (me disais-je) pour ainsi prétendre interpréter les analyses de cet admirable amateur de musique!

Première partie: Parcours biographique⁴

Milieu familial

Fils d'Égide Marcotte (1894-1950) et de Bella Girard (1895-1972), Gilles Marcotte est né à Sherbrooke en 1925 dans une famille où la pratique musicale tenait une grande place dans la maison. « Nous aimions la musique », écrit-il plus tard⁵. Son père jouait convenablement la clarinette dans l'Harmonie municipale. Son frère, Marcel (1923-1987), jouait du même instrument, mais avait acquis une formation musicale complète à l'Université Laval alors que sa

3. L'écrivain rendra un vibrant hommage au compositeur à deux occasions: G.M., « Diva », *Liberté*, 170, vol. 29, n° 2, 1987, p. 99-100; G.M., « Chez les modernes », *Liberté*, 230, vol. 39, n° 2, 1997, p. 117-126.

4. Gilles Marcotte a évoqué brièvement et à plusieurs occasions ses souvenirs de jeunesse à Sherbrooke, mais c'est surtout dans les textes suivants qu'on retrouve l'essentiel de sa formation. PIERRE POPOVIC, *Entretiens avec Gilles Marcotte. De la littérature avant toute chose*, Montréal, Liber, 1996; G.M., *Le lecteur de poèmes, précédé de Autobiographie d'un non-poète*, Montréal, Boréal, 2000; G.M., « Curriculum vitae », *L'Inconvénient*, 51, hiver 2013, 135-143: cet article a d'abord été publié sous le titre « Naître à Sherbrooke » dans *Le Devoir* (numéro littéraire spécial d'automne) le 28 octobre 1972, p. 27.

5. G.M., « Glenn Gould et moi », *L'Inconvénient*, 49, mai 2012, p. 93.

sœur Réjane (1921) pianiste, étudiait avec le professeur Léo-Pol Morin à l'École supérieure de musique d'Outremont⁶; son frère cadet, Fernand (1929-2012) « se contentait de chanter. Il en avait peut-être assez d'entendre le piano et les autres instruments qui assourdisaient l'atmosphère de la maison⁷ ». Gilles, quant à lui, après avoir tenté durant trois mois l'apprentissage du piano, « rien de plus difficile au monde que de jouer du piano⁸ », choisira la trompette et, à quelques occasions, le cor français. Profondément attaché à son milieu natal et à sa famille, il écrira à propos de ses parents :

Je suis le fils d'Égide Marcotte... Je ne me souviens pas de mon père parlant, disant des choses, tenant un discours. Je n'entends même pas le son de sa voix. Il fumait, dans son coin. Il écoutait beaucoup la radio. Je le vois, le dimanche matin, jouant de la clarinette, à l'Harmonie de Sherbrooke, échangeant quelques mots avec les autres musiciens. Avait-il des idées, des opinions ? Je n'en sais rien, et cela, aujourd'hui, me trouble étrangement. Il me semble qu'il n'aura vécu que pour ses enfants; et, à la fin, peut-être, par ses enfants. Je n'ai pas connu mon père dans son existence propre [...] Bella Marcotte, femme grasse, généreuse, qui durant sa vie a souffert toutes sortes de petites misères sans se plaindre, n'y perdant, et encore pas tout à fait, que sa gaieté de jeune fille, qui s'épanouissait merveilleusement au temps des fêtes⁹.

Formation musicale

Au cours de cette période sherbrookoise, Gilles Marcotte expérimente le plaisir de jouer la musique « ensemble » dans différents groupes, que ce soit à l'Harmonie du Séminaire où il tient fièrement le rôle de trompette solo ou, comme deuxième trompette, à l'Harmonie municipale sous la direction de son frère Marcel et à l'Orchestre symphonique de Sherbrooke sous la baguette de Sylvio Lacharité. C'est à partir de cette pratique musicale et de ce contact presque charnel, pourrais-je dire, que se dessine le profil du futur chroniqueur musical.

Je ne sais pas, je ne sais vraiment pas ce qu'est la musique. Mais je l'ai su, il y a très longtemps, lorsque j'étais deuxième trompette à l'orchestre symphonique de Sherbrooke. C'est John [Jean-Paul] Bélisle qui occupait, comme on dit, la première chaise, et c'était justice: il avait une technique très supérieure à la mienne, mais avec un vibrato un peu trop accentué qui convenait au jazz plutôt qu'à la musique dite classique. Mais nous nous entendions bien. J'admirais sa puissance, il appréciait ma modeste collaboration à l'octave inférieure. Et le souvenir le plus précieux de cette collaboration, je l'entends, je l'entends encore dans les trois notes lancées à l'unisson par les deux trompettes à la fin de l'Ouverture d'Egmont,

-
6. Après avoir élevé sa famille, Réjane Marcotte-Morin devient en 1968 accompagnatrice au Conservatoire de musique du Québec à Québec.
 7. G.M., « Glenn Gould et moi », *L'Inconvénient*, 49, mai 2012, p. 93.
 8. *Ibid.*, p. 93.
 9. G. M., *Les livres et les jours (1983-2001)*, Boréal, 2002, p. 15 et 20.

sous la direction de Sylvio Lacharité. C'était la gloire, la puissance nue, l'enthousiasme à l'état pur, à mille lieues de toute forme de tapage, la gloire méritée, enfin la musique. Ceux qui n'ont pas vécu une telle expérience, à la trompette ou au piccolo, peu importe, ne peuvent pas savoir vraiment ce qu'est la musique, dans sa chair même¹⁰.



Harmonie du séminaire en habit civil. Gilles Marcotte, 3^e rangée, deuxième à gauche. Photographe inconnu. Collection du Centre d'archives M^{gr}-Antoine-Racine. Réf. ASS SPA 2533.001



Harmonie du Séminaire en habit militaire. Gilles Marcotte, dernière rangée. Photographe inconnu. Collection du Centre d'archives M^{gr}-Antoine-Racine. Réf. ASS SPA 2532.001

Il retient surtout de ce temps consacré à la musique le sentiment d'être *dans* le son et d'appartenir à une communauté :

Les répétitions m'ont laissé des souvenirs inoubliables. Je m'y rendais avec une trépidation joyeuse, attendant tout chaque fois de l'expérience, malgré la faiblesse de ma technique. Les notes hautes, John Bélisle s'en chargeait, avec une autorité indiscutable. Je jouais modestement à l'octave inférieure, mais si peu audible que fût ma contribution j'étais sûr de concourir au tapage général, je faisais partie de la communauté, j'obéissais au Père supérieur qui là-bas, en avant, agitait les bras d'une façon extrêmement convaincue¹¹.

10. G.M., « Le chant du monde », *Mœbius: écritures / littérature*, 117, 2008, p. 77.
 11. G.M., « Répétitions », *Liberté*, 196-197, vol. 33, n^{os} 4-5, 1991, p. 211-212.

Orchestre symphonique de Sherbrooke à la salle Saint-Jean-Baptiste (18 février 1941). Direction Sylvio Lacharité. Dernière rangée : Jean-Paul Bélisle, Gilles, et devant eux, Égide et Marcel. Photographie inconnue. Fonds Paul-Émile Fortier et Alberta Vincent. Réf. SHS6908 IP57.



Gros plan de la photo 3. Dernière rangée : Jean-Paul Bélisle et Gilles Marcotte et devant eux, Égide et Marcel.



Quant au cor qu'il joua en remplacement d'un collègue dans un concerto de Rachmaninoff interprété par le pianiste Leon Fleisher, il en gardera un souvenir mitigé :

Le cor est, non seulement parmi les cuivres, mais parmi tous les instruments de l'orchestre, le plus difficile à maîtriser. J'en ai joué publiquement une fois, durant ma jeunesse, à l'Orchestre symphonique de Sherbrooke, et je conserve de cette aventure une honte ineffaçable¹².

Études classiques

Parallèlement à ces activités musicales, et après des études primaires à l'École du Centre tenue par les Frères du Sacré-Cœur, il poursuit à partir de 1938 ses études classiques au Séminaire de Sherbrooke. Il semble avoir gardé un bon souvenir de son apprentissage littéraire de cette époque :

12. G.M., « Aimez-vous le son du cor, le soir, au fond des bois? », *L'Inconvénient*, 37, mai 2009, p. 148.

Je me rappelle, nous lisons. Pas des œuvres à l'index, non, bien sûr, mais le Lagarde et Michard nous en conseillait beaucoup qui n'étaient pas médiocres, de Corneille à Péguy, par exemple, et il nous arrivait d'obtempérer. Nous nous laissions inspirer également par le *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française* de Mgr Camille Roy¹³.

Mais il demeure critique, malgré tout, devant la pauvreté culturelle qui y était véhiculée, tout en se montrant sévère sur les transformations qu'a subies l'éducation suite à l'abolition de ces collèges.

Le cours classique avait fait des progrès extraordinaires durant ses dernières années d'existence, comme le phosphore brille le plus au moment où il va s'éteindre [quelle belle métaphore!], et l'on peut penser qu'il aurait été préférable de le garder un peu plus longtemps. Mais les révolutions [...] ne s'arrêtent jamais à mi-chemin, elles aiment détruire, massacrer, faire place nette, elles sont faites pour ça. Enfin, je tiens à dire ceci : les cégeps, malgré tous les reproches, souvent justifiés, qu'on leur adresse, envoient à l'université, du moins dans le domaine où je travaille, des étudiants souvent plus brillants, mieux préparés, pourvus d'une plus riche culture que ceux que nous recevions des collèges classiques. Ce qui me peine, et me révolte parfois, ce n'est pas qu'on ait tué le cours classique ; les formes institutionnelles ne sont pas, à mes yeux, déterminantes. C'est que certains étudiants sortent du cégep sans avoir appris à lire et à écrire¹⁴.

Se croyant destiné à la prêtrise, il entre ensuite au Grand Séminaire pour le quitter moins de deux ans plus tard, car, écrit-il, « j'ai éprouvé des malaises physiques peu importants, mais durablement embêtants qui m'ont poussé tout doucement vers la sortie¹⁵ ».

Tout au long de ces études collégiales, Gilles Marcotte poursuit le rêve d'être un intellectuel, mais, se demande-t-il, peut-on réaliser cette vocation sans écrire? « J'avais en même temps le désir d'écrire, et la crainte – je dirais même la conviction – de ne jamais pouvoir le faire convenablement¹⁶ ». Son entrée au journal local *La Tribune* à la fin de ses études en 1947 lui donnera l'occasion de fourbir ses premières armes.

13. G.M., « Éloge de la Grande Noirceur », *L'Inconvénient*, 41, mai 2010, 112.

14. G.M., « Pensées incomplètes sur l'éducation, la langue, et cetera », *Liberté*, 215, vol. 36, n° 5, 1994, p. 64.

15. PIERRE POPOVIC, *Op. cit.*, p. 32.

16. *Ibid.*, p. 15.



Portrait de finissant de Gilles Marcotte. Photographe Paul Gagné, 1945.
Collection du Centre d'archives M^{re}-Antoine-Racine. Réf. SPB283.001.

Apprentissage du journalisme

C'est auprès du poète Alfred Desrochers, qu'il ne découvrira à ce titre que plus tard¹⁷, que Marcotte apprend les bases du journalisme au journal local *La Tribune*. Il y demeurera six mois. «J'ai écrit dans toutes les pages, y compris la féminine et la sportive¹⁸». À cette époque, la ville de Sherbrooke était majoritairement anglophone et plusieurs fils de presse parvenaient au journal en anglais. Desrochers était un excellent traducteur et corrigeait «avec férocité» les textes du jeune journaliste, et, se souvient Marcotte :

Être journaliste c'était être plus ou moins écrivain, même à Sherbrooke; moi toujours beluet¹⁹ je faisais tout ce qu'on me disait, je corrigeais les épreuves, je traduisais des nouvelles de la PC [...] Tout ce que je sais en journalisme je l'ai appris à *La Tribune* [édifice situé] près de la rivière et du barrage, car à Sherbrooke, question d'électricité, on est autodéterminé, on a pas attendu l'Hydro-Québec; c'était agréable, pas l'autodétermination, mais le bruit de l'eau quand les fenêtres étaient ouvertes en été mêlé à celui des machines à écrire. Si j'étais Maurice [sic.] [Pierre] Henry²⁰, j'écrirais des variations sur une goutte d'eau et le K d'une vieille Underwood, mais je m'égare²¹.

Par l'entremise d'un ami qui connaissait Gérard Filion, directeur du *Devoir* depuis avril 1947, Gilles Marcotte est invité à joindre l'équipe du journal. Il s'installe à Montréal et publie en février 1948 ses premiers papiers dans les pages culturelles alors dirigées par Jean-Pierre Houle qu'il remplacera quelques mois plus tard, suite à une décision d'André Laurendeau, nommé rédacteur en chef adjoint en juillet 1947.

Je suis arrivé, venant de Sherbrooke, à la fin des années quarante, au journal *Le Devoir*, n'ayant pour tout bagage qu'un cours classique, la recommandation d'un ami de Gérard Filion, et un maigre apprentissage de six mois à *La Tribune* de ma ville natale... J'ai commencé à travailler aux faits divers, puis, de décadence en décadence, tablant sur mon incompétence

17. «Il avait une culture poétique immense, anglaise aussi bien que française... Mais ni le poète d'*À l'ombre d'Orford* ni le critique étonnamment moderne de *Paragraphe*s ne retint [sic.] mon attention lorsqu'il corrigeait mes premiers articles à *La Tribune*. Je ne lirais vraiment Alfred Desrochers qu'arrivé à Montréal, un peu déniaisé par la métropole.» G.M., *Le lecteur de poèmes*, *Op. cit.*, p. 9.

18. PIERRE POPOVIC, *Op. cit.*, p. 37.

19. Expression québécoise signifiant «personne naïve, innocente».

20. L'auteur réfère ici au compositeur français Pierre Henry, père de la musique concrète. Cette allusion au bruit de l'eau révèle encore une fois la préoccupation du «son», un leitmotiv constant chez cet amateur de musique.

21. G.M., «Curriculum vitae», *L'Inconvénient*, 51, hiver 2013, p. 141-142.

et mon enthousiasme, j'ai fait de la critique musicale, de la critique théâtrale, de la critique cinématographique, et enfin de la critique littéraire²².

Marcotte devient ainsi responsable de la section littéraire qu'il nomme « La Vie des lettres ». Cette page, écrira Réginald Hamel, « fut l'une des plus brillantes qu'ait connues *Le Devoir*, par sa variété, par son équilibre, même par sa mise en page qui était particulièrement soignée²³ ». Observons de plus près les circonstances qui le conduiront à écrire des critiques musicales :

Il faut peut-être dire que c'est en abandonnant ma trompette [...] que j'ai commencé à m'intéresser pour de bon à la musique, lorsque le hasard me fit critique musical au *Devoir*, après la démission d'un nommé Lapierre, si je me souviens bien²⁴. Comment ai-je pu, simple amateur de musique, assumer une telle responsabilité? Disons que l'atmosphère, au journal, se prêtait à de telles aventures [...] Ma carrière de critique musical s'est arrêtée de la façon suivante. [Un jour Gilles Marcotte réalise qu'un journaliste a publié une critique de concert sans y avoir assisté]. Honte et damnation. Je me précipitai au bureau du grand patron Gérard Filion qui convint de la nécessité de recruter un vrai critique musical avec lequel j'eus quelques conversations utiles et agréables²⁵. Quant à mon intérêt, à ma passion, elle continua de grandir et je consentis même, bien des années plus tard, à tenir une chronique musicale très libre dans la revue *Liberté*. C'était moins dangereux²⁶.

À l'exception de quelques comptes rendus de livres sur la musique, dont celui de Fernand Ouellette consacré au compositeur Edgard Varèse²⁷, ce n'est que beaucoup plus tard que Marcotte revient à la musique, et sous une tout autre forme. Membre de la revue *Liberté* dès sa fondation en 1959, il signe une

22. G.M., « Éloge de la Grande Noirceur », *L'Inconvénient*, 41, mai 2010, p. 110.

23. RÉGINALD HAMEL, « Les pages littéraires 1910-1993 », dans : ROBERT LAHAISE, dir., *Le Devoir. Reflet du Québec au 20^e siècle*, Montréal, éditions HMH, 1994, p. 200.

24. Il s'agit d'Eugène Lapierre (1899-1970), compositeur et critique au *Devoir* de 1948 à 1952. Émule d'Édouard Montpetit et d'Olivier Maurault, p.s.s., Lapierre épousait un nationalisme étroit et se confinait surtout dans la musique religieuse.

25. Il s'agit de Jean Vallerand (1915-1994) qui sera responsable de la critique musicale au *Devoir* de 1952 à 1961. Rappelons que Vallerand avait fait ses études classiques au collège Sainte-Marie entre 1927 et 1935 où il y avait connu Saint-Denis Garneau, et ses études universitaires en Lettres entre 1935 et 1939 durant lesquelles il publia plusieurs critiques au journal étudiant *Le Quartier Latin*. Au moment où il entre au *Devoir*, en mars 1952, il est déjà bien connu du public qui avait pu lire ses chroniques au journal *Le Canada* (1941-1946) et entendre ses propos à Radio-Collège (1942-1956). Il assumait en plus, depuis 1942, les fonctions de Secrétaire du Conservatoire de musique du Québec sous la direction adjointe de Claude Champagne, qui fut son professeur de composition. Gilles Marcotte continuera d'écrire quelques critiques musicales au *Devoir* jusqu'en avril 1955.

26. G.M., « Glenn Gould et moi », *L'Inconvénient*, 49, mai 2012, p. 94.

27. G.M., « Edgard Varèse de Fernand Ouellette », *Livres et auteurs canadiens*, 1966, p. 169-170.

chronique musicale à partir de 1985 sous le titre *L'Amateur de musique*²⁸. Mais, avant de compléter cet arrière-plan biographique, et pour mieux comprendre sa relation à la musique, il est essentiel de faire le détour vers l'aventure spirituelle de l'écrivain croyant.

Présence de Saint-Denys Garneau

Interrogé sur ce sujet par Francine Laurendeau lors d'une émission radiophonique²⁹, Gilles Marcotte disait ne pas se sentir à l'aise avec le mot « spirituel », préférant plutôt parler d'engagement, d'absolu, et surtout d'inquiétude, un mot qui avait une forte résonance chez les membres de *La Relève* dans les années 1930. Sa rencontre avec la poésie de Saint-Denys Garneau est fortuite :

C'est en journaliste que j'ai reçu et lu, en 1950, les *Poésies complètes* de Saint-Denys-Garneau [...] J'y ai retrouvé aussitôt mes propres inquiétudes, mes interrogations, que j'attribuais également à toute une génération [...] C'est par cette porte, celle de la conversation ou de la projection personnelle, que je suis entré dans la poésie de Saint-Denys Garneau³⁰. [Il était pour moi à cette époque] le révélateur d'une crise spirituelle à laquelle je participais personnellement³¹.

Dans le compte rendu du recueil de poésies qu'il publie dans *Le Devoir* le 25 février 1950, il qualifie cette publication « d'événement capital de l'année 1949 ». Il reçoit cette œuvre comme un coup de poing, une révélation de sa propre quête spirituelle : « La seule attitude qui convient [pour aborder cette œuvre] est celle d'un homme, d'un frère attentif au message d'un frère, et comme lui amoureux de beauté [...] On n'a rien écrit de plus beau au Canada français en fait de poésie religieuse³² ». Il évoque en particulier les poèmes « Et je prierai ta grâce de me crucifier » que Serge Garant met en musique en 1952 et « Je marche à côté d'une joie » que Jean Vallerand insère en 1954 dans ses *Quatre mélodies de Saint-Denys Garneau*, deux compositeurs qui lisaient attentivement les articles de Marcotte. Celui-ci termine l'article en lançant un vibrant plaidoyer pour une

28. L'anthologie *L'Amateur de musique*, éditée chez Boréal en 1992, comprend 31 articles publiés dans *Liberté* entre 1985 et 1991. À ceux-ci, il faut ajouter les 42 textes publiés de 1991 à 1999.

29. FRANCINE LAURENDEAU, *Entrevue avec Gilles Marcotte*, Émission radiophonique « Qui êtes-vous? », série de trois émissions, 7 novembre 1995. Centre d'archives Gaston-Miron (CAGM), Université de Montréal. Projet dirigé et réalisé par Karim Larose qui a obtenu aux fins de recherche une copie de près de 5000 documents d'archives radiophoniques et télévisuelles de Radio-Canada sur la poésie et l'essai.

30. G.M., *Le lecteur de poèmes*, *op.cit.*, p. 10-11.

31. MEL B. YOKEN, « Entretien avec Gilles Marcotte », *The French Review*, vol. 73, n° 5, Avril 2000, p. 947.

32. G.M., « Saint-Denys Garneau, l'enfant... l'homme », *Le Devoir*, 25 février 1950, p. 8.

publication du *Journal* du poète dont il semble déjà en connaître le contenu : « À quand l'édition du *Journal*? Nous savons déjà, par les « happy few » qui y ont accès, la très grande richesse qu'il contient. Nous aimerions bien y participer. Ne se trouvera-t-il pas un éditeur disposé à nous le livrer bientôt? »

Tout en poursuivant ses critiques au *Devoir*, il s'engage à partir de l'automne 1950 dans un programme de maîtrise en Lettres à l'Université de Montréal³³. Il fait de cette découverte littéraire dont je viens de parler le sujet d'un mémoire qu'il dépose le 30 mars 1952 sous le titre : *Le poète Saint-Denys Garneau*. Il y découvre, entre autres, la sensibilité du poète pour la musique, une sensibilité qui le rejoint profondément :

Une seule parole est amie... c'est la musique³⁴. Saint-Denys Garneau trouvait dans la musique une joie que n'altérerait aucune des angoisses attachées à la poésie et à la peinture; peut-être parce qu'il ne la pratiquait pas lui-même. Il voyait en Beethoven le correspondant musical de son cher Baudelaire. Mozart, pour la pureté et la rigueur de la forme, a été le modèle de plusieurs poèmes; pour sa pureté spirituelle, pour sa liberté au jeu, il demeurait un idéal constant³⁵. Saint-Denys Garneau admirait profondément le grand Bach, dont il comparait *L'Art de la fugue* à *L'Imitation de Jésus-Christ*. Mais c'est dans Schumann probablement, dans l'immense tendresse de Schumann, que son âme blessée trouvait le plus délicieuse des consolations. Car telle était bien la musique pour Saint-Denys Garneau : une consolation, une évocation des contraintes puissantes, un départ « ... pour de lointaines contrées / Sourires dans l'inconnu ». Le poète s'abandonne à la musique, tandis qu'il doit mener³⁶ le poème. La musique le soustrait à la vie, tandis que la parole « éternelle en passage » le ramène sans cesse face à lui-même, à cet ouvrage nécessaire qui est « ... de saisir et posséder ici ma vie / ma vie inaccessible et mon âme trop lointaine »³⁷.

Marcotte entre en contact avec les « happy few » qui ont accès aux archives du poète que sont Jean Le Moyne, Robert Élie et Claude Hurtubise et avec lesquels, précise-t-il, « je me suis senti immédiatement, malgré la différence d'âge, en profonde sympathie³⁸ ». Ces liens d'amitié lui permettent d'accéder au

33. Il obtiendra un Doctorat en littérature à l'Université Laval en 1968 pour sa thèse *Description critique de la poésie nouvelle au Canada français*, laquelle sera publiée l'année suivante chez HMH sous le titre *Le temps des poètes. Édition critique de la poésie actuelle*.

34. G.M. réfère ici au poème de Saint-Denys Garneau, « Musique », dans *Les Solitudes, Poésies complètes*, Fides, 1949, p. 127-131.

35. Marcotte ajoute une note référant à la publication dans le journal *Notre temps*, 17 mai 1947, d'un fragment du *Journal* (15 février 1935) non encore publié, où le poète compare Mozart (fine pointe de l'esprit) et Debussy (fine pointe de la matière).

36. C'est l'auteur du mémoire qui souligne.

37. G.M., *Le poète Saint-Denys Garneau*, mémoire de Maîtrise, 1952, p. 53-55. Publié dans *Écrits du Canada français*, 3, 1957, p. 135-231.

38. PIERRE POPOVIC, *Op. cit.*, p. 61.

manuscrit du *Journal* et de participer à l'édition en 1954 dont il écrira la préface. À cette date, Marcotte connaît donc le répertoire musical qu'a fréquenté Saint-Denys Garneau et les réflexions esthétiques qui s'y rattachent.

L'aventure spirituelle

Ce mémoire qu'il dépose en 1952 est entièrement imprégné de l'esprit de son directeur, le jésuite Ernest Gagnon (1905-1978), pour lequel Marcotte éprouve une grande admiration :

Vous ne connaissez probablement pas le père Ernest Gagnon, et cela se comprend puisqu'il n'a publié qu'un seul livre, « L'Homme d'ici », qui d'ailleurs ne lui rend pas justice³⁹. Le père Gagnon était l'homme de l'oral, non de l'écrit; il fallait l'entendre à la radio⁴⁰, dans les commentaires improvisés qu'il donnait de la messe dominicale, dans ses propos sur l'art et la littérature, mais surtout peut-être dans les cours qu'il donnait à l'Université de Montréal sur Char, Éluard, Emmanuel, Saint-John Perse, Bossuet, Racine, la « Légende dorée ». Il n'était pas ce qu'on appelle un érudit, mais il avait une culture immense, extrêmement variée, et surtout un art de lire qui tenait, osons le dire, du génie. J'ai suivi plusieurs de ses cours, je l'ai vu régulièrement à sa chambre-capharnaüm du Collège Sainte-Marie, et je ne dirai jamais assez ce que je lui dois⁴¹.

Il semble que le discours moderne et les nouvelles perspectives sur la manière de vivre « en croyant » qu'offrait la réflexion de Gagnon ont permis à Gilles Marcotte de renouveler son appartenance au catholicisme sans, comme il le disait, jeter l'enfant avec l'eau du bain. J'ose dire que Gagnon a été à Marcotte ce que Maritain fut aux membres de *La Relève*. Dans un texte, l'un des plus virulents que j'aie lu à ce sujet, il explique ce cheminement. Cette pièce d'anthologie mérite d'être citée au complet :

L'insistance que je mets à parler du caractère collectif de la rencontre avec Dieu me paraît correspondre à quelque chose d'essentiel dans l'expérience chrétienne, mais elle manifeste aussi, secondairement, une réaction contre l'écoeuvante sentimentalité individualiste à laquelle on avait réduit cette expérience dans ma jeunesse [...] Je me souviens d'un livre de piété qu'on nous faisait lire au collège, et qui s'intitulait *Plus près de toi, mon Christ*. Nous en faisons des gorges chaudes, mais quand même nous étions atteints, cette guimauve nous encombrait l'estomac. Et les retraites de vocation, le *forcing* ascétique, les sermons sur la

39. G.M., « Éloge de la Grande Noirceur », *L'Inconvénient*, 41, mai 2010, p. 110-111. Publié en 1952, Marcotte mentionne qu'il a corrigé les épreuves de *L'Homme d'ici* pour le rendre apte à l'édition.

40. De 1950 à 1954, Ernest Gagnon animera des émissions à Radio-Collège. Durant la saison de 1953-1954, consacré au sujet « Le chrétien devant saint Paul », Gilles Marcotte sera son co-équipier.

41. G.M., « Petite chronique grégorienne », *Liberté*, 234, vol. 39, n° 6, 1997, p. 121.

pureté, l'état de grâce, le danger de mal mourir, d'être surpris par la Justice divine — qui nous attendait toujours au tournant! C'était, littéralement, à vomir. Et d'autres, beaucoup d'autres l'ont vomi en effet, tout le paquet, l'Église et Dieu avec, et je les comprends. Il m'arrive parfois de me demander si, pour faire comme eux, ce n'est pas le courage qui m'a manqué, si je ne suis pas demeuré dans l'Église par faiblesse, pusillanimité, peur du changement, du vide, de l'absurde. Je ne puis pas en exclure la possibilité. Je sais également que, de tout le poison qu'on m'a inoculé dans ma jeunesse au nom de Dieu, je n'arriverai jamais à me débarrasser complètement. Dieu, dans mon expérience, c'est aussi ce poison, cette niaiserie. Et c'est encore, si vous voulez, à un tout autre niveau, le vieil impérialisme romain dont je me disais, en revoyant Saint-Pierre de Rome il y a quelques mois, que l'Église catholique était l'héritière indiscutable. Une image toute propre de Dieu, où est-ce que ça pourrait bien se trouver? Pas dans mon Église en tout cas, où l'on sait depuis belle lurette que la pureté, cette pureté-là, n'est pas de notre monde. À un certain moment, à une certaine époque de ma vie, que je ne pourrais pas situer exactement, j'ai décidé de faire avec. Ne me résignant pas à jeter l'enfant avec l'eau du bain, je garde l'eau, en la filtrant du mieux que je peux⁴².

C'est à travers le filtre de la musique pour orgue, particulièrement celle de Bach, que le croyant semble trouver une réponse à cette foi fragile :

Je pense au choral de Bach, « Es ist genug », que cite Alban Berg dans son *Concerto à la mémoire d'un ange*. Le texte signifie à peu près: c'est assez, Seigneur, assez de cette vie, je suis prêt à la quitter, à Vous rejoindre. Il me semble qu'à nulle autre musique que celle-là, venue de l'orgue, je n'oserais confier, déléguer ma prière. Je veux dire: ma difficulté à prier, mon absence même de prière, qu'une telle musique devrait pouvoir racheter⁴³.

Cette incursion dans la formation musicale, classique, littéraire et spirituelle de l'écrivain aura permis de former un ancrage afin d'arrimer son cheminement à ses propos sur la musique. Mon corpus sera le suivant: j'utiliserai quelques critiques parmi les 60 textes parus dans *Le Devoir* entre 1948 et 1955 et je ferai abstraction des émissions radiophoniques qu'il a réalisées entre 1977 et 1985 sur Schubert, Berg, Beethoven et Bach pour me concentrer sur les 73 chroniques musicales publiées dans la revue *Liberté* entre 1985 et 1999, les quelque 80 allusions à la musique parmi ses réflexions publiées dans *Les livres et les jours* (1983-2001), les 8 chroniques parues dans *L'Inconvénient* entre 2006 et 2013 et un texte publié en 2008 dans *Mœbius: écritures / littérature*⁴⁴.

42. G.M., « Le dieu du 'messeux' », *Liberté*, 161, vol. 27, n° 5, 1985, p. 104-105.

43. G.M., « Amours, délices et orgues », *Liberté*, 193, vol. 33, n° 1, 1991, p. 124.

44. La banque de données a été construite à partir de: *Écrits de Gilles Marcotte. Bibliographie 1948-1995*, établie par Alain Charbonneau et Geneviève Sicotte, Cahiers de recherche 7, Centre d'études québécoises, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1996. J'ai complété la recherche pour les années 1996 à 2013 en ce qui a trait à la musique.

Deuxième partie: Les chroniques musicales

Posture du chroniqueur

À quelques occasions, Gilles Marcotte précise sa position en tant que chroniqueur musical. Il n'agit pas en critique, mais cherche plutôt à partager la présence essentielle de la musique dans sa vie, nonobstant la difficulté à décrire en « mots » un art qui ne « parle » pas :

Contrairement à un critique musical, je ne suis pas commandé par l'événement, mais il me faut trouver une idée qui à la fois touche la musique et plus que la musique, qui ait un rapport avec la vie en général⁴⁵. [...] Je me suis permis d'écrire pendant quelques années, pour la revue *Liberté*, une chronique musicale. Je ne jouais pas au critique : il y a des Gingras, des Huss pour ça. Je parlais dans les circonstances, dans les suggestions de la musique. La musique elle-même, en tant que telle, ne parle pas⁴⁶. [...] Allez voir ailleurs, il y a sans doute beaucoup à lire dans ce numéro de *Liberté*, toutes sortes de bonnes choses. Ici, au fond, rien ne vous concerne. J'écris pour moi-même, pour m'expliquer des choses à moi-même, et sans grand espoir d'arriver à quelque source de clarté⁴⁷. [...] Je croyais, il y a quelques années, que j'écrivais ces chroniques pour rendre compte de l'effet qu'avait sur moi la musique. Je sais, maintenant, que la raison est tout autre : je n'écoute pas pour écrire, j'écris pour écouter. L'écriture creuse un vide dans lequel la musique peut s'engouffrer, circuler à l'aise⁴⁸.

Son territoire: la musique (classique)

C'est au cours d'une discussion avec son petit-fils sur la musique et la culture que Marcotte nous livre sa définition de la musique et sa distanciation avec la musique populaire :

C'est d'une chose autrement redoutable que nous parlons. De culture. Plus précisément de musique, de la musique dite « classique », et – pour moi – de sa supériorité indiscutable sur l'autre, quelque que soit le nom qu'on lui donne, celle qui fait du bruit, qui envahit les ondes hertziennes et les autres, la radio, la télévision et – bien entendu – les ordinateurs. Là, c'est la guerre totale, une guerre que je ne peux que perdre, je le sens dès les premiers échanges. [...] La musique « classique » [...] est celle qui s'est écrite principalement, essentiellement avant l'invention de la guitare électrique, ou qui l'ignore superbement. C'est là une définition un peu courte, je le reconnais volontiers [...] Elle a partie liée avec le temps, avec ce qui dure et veut durer, et qui ne cesse d'être redécouvert par les nouvelles écoutes. [...] Nous vivons

45. LUCIE CÔTÉ, « Gilles Marcotte souffre de l'écriture... », *La Presse*, 16 février 1992, p. C1 et C2.

46. G.M., « Le chant du monde » *Mœbius: écritures / littérature*, n° 117, 2008, p. 79.

47. G.M., « Au lecteur absent », *Liberté*, 227, vol. 38, n° 5, 1996, p. 42.

48. G.M., *Les livres et les jours*, *Op.cit.*, p. 75.

dans une culture de l'immédiat, et la culture est le contraire de l'immédiat⁴⁹. [...] Il est peut-être nécessaire que je précise, ici, que j'entends par le mot musique ce qu'on a appelé ou appelait autrefois la musique classique. J'écouterai aussi, beaucoup plus rarement, du jazz de qualité, et de la chanson telle qu'elle se donnait avec les Trenet, Vigneault, Charlebois et beaucoup d'autres, mais c'est la musique dite classique qui me conscrit durablement⁵⁰.

On pourrait ajouter à cette liste les Louis Armstrong, Oscar Peterson et Duke Ellington sur lequel il écrira: «Il joue avec les prodigieux musiciens de son orchestre dans une salle enfumée. La fumée, ça s'entend, la fumée a un son. Jean-Yves Thibaudet joue sans doute dans un studio interdit aux fumeurs⁵¹». Il mentionne également Plume Latraverse, Yvon Deschamps et plusieurs autres, mais ceux-ci demeurent pour lui dans le domaine du divertissement. Il pose d'ailleurs la question: «C'est dans la chanson, indiscutablement, que nous triomphons. Question: qu'est-ce qu'une nation, ou un peuple, ou une société, qui se définit avant tout, essentiellement, par la chanson? Cette question n'a rien de désobligeant⁵²».

Il acceptera d'ailleurs difficilement que la poésie soit mise en musique, sinon que par des compositeurs, tel Schubert ou Fauré, qui ont fréquenté assidument la poésie: Müller (*Le Voyage d'hiver*) ou Verlaine (*La Bonne chanson*), par exemple. Autrement, dit-il, «la chanson est à des années-lumière de la poésie. La poésie est devenue marginale, elle est une résistance. Les poèmes de Saint-Denis Garneau mis en musique donnent un contresens complet⁵³». Et, à Stéphane Lépine qui lui demande si la poésie mise en musique le gêne, il répondra: «Dans la musique populaire, c'est un désastre. On banalise la poésie⁵⁴». C'est donc à cette musique «qui dure et qui ne cesse de se renouveler» qu'il destina ses chroniques. Mais, si, comme il le dit, «la musique est un art qui ne parle pas, qui ne désigne rien, malgré les commentaires romantiques qu'on (et moi-même parfois) ne se retient de formuler⁵⁵», comment alors peut-on parler d'un art qui ne parle pas? La littérature peut-elle être d'un secours? «La musique est l'art le plus difficile de parler. On ne peut réduire la musique aux mots. Je cherche le discours commun autour des œuvres en musique et en littérature⁵⁶».

49. G.M., «La culture de l'immédiat», *L'Inconvénient*, 31, novembre 2007, p. 113.

50. G.M., «Glenn Gould et moi», *L'Inconvénient*, 48, mai 2012, p. 95.

51. G.M., *Les livres et les jours*, *Op. cit.*, p. 225.

52. G.M., *Idem*, p. 197.

53. JOHANE DESPINS, *Entretien avec Gilles Marcotte*, Émission radiophonique «Bain libre», 26 juin 2000, CAGM.

54. STÉPHANE LÉPINE, *Entretien avec Gilles Marcotte*, Émission radiophonique «Paysages littéraires», 19 septembre 2000, CAGM.

55. G. M., «Glenn Gould et moi» *L'Inconvénient*, 48, mai 2012, p. 97.

56. FRANCINE LAURENDEAU, *Entretien avec Gilles Marcotte*, Émission radiophonique «Qui êtes-vous?», série de trois émissions, 8 novembre 1995, CAGM.

Que dit, que signifie la musique? Cette question, si difficile à répondre, nous dit Marcotte en s'inspirant de l'essai *Ce que la musique donne à entendre* d'Alain Médam (2006), «témoigne avant tout d'une angoisse du praticien de l'écriture devant ce qui ne se traduit pas automatiquement en mots et que cette angoisse l'amène à installer la musique dans une sphère supérieure, un troisième ciel, un au-delà auquel les mots, les pauvres, n'auraient aucun accès⁵⁷». Marcotte souligne ici cette difficulté tout en offrant une clé qui permettra de mieux saisir la construction de ses chroniques.

La littérature : porte d'entrée sur un art « qui ne dit rien ».

Dans la plupart de ses chroniques, et particulièrement celles publiées dans la revue *Liberté*, Marcotte entre dans la musique par la littérature. C'est la lecture d'un texte, souvent récent, qui enclenche la réflexion. En voici quelques exemples :

J'ai lu quelques pages du dernier livre de George Steiner où il réfléchit sur l'impossibilité de traduire la musique en mots, de définir son objet, de lui trouver un sens. Ces pages me sont restées dans l'esprit [...] comme une sorte d'inspiration [...] Je sais que le *Carnaval* de Schumann, les *Images* de Debussy, le *Gaspard de la nuit* de Ravel me parlent, me disent des choses importantes, mais je ne saurais préciser ce dont elles parlent, ce qu'elles me disent; et, plus, je dois refuser de m'interroger à ce propos sous peine de trahir le sens même de la musique⁵⁸.

Ou encore celle-ci qui se lit comme un roman de cape et d'épée :

Le pianiste Sokolov fait du premier mouvement de la 3^e Sonate de Brahms un roman, une épopée pleine d'actions diverses, de batailles, de réflexions, de déclarations d'amour, d'avancées, de reculs. Sans, bien entendu, qu'on puisse rattacher tel événement à tel épisode musical : la musique est cet art étrange qui dit sans dire, qui décrit sans décrire⁵⁹.

En m'appuyant sur l'ensemble des références littéraires citées par l'amatour de musique (195 auteurs, dont certains cités plus d'une fois), j'observe que sa bibliothèque contient trois types de littérature. Il y a d'abord celle qui lui procure l'information proprement musicale et esthétique, de nature musicologique pourrais-je dire, au sens large du terme (55 références). Tels, par exemple, les livres de la collection « Solfèges » ; les travaux de Theodore Adorno et de Mosco Carner sur son compositeur favori, Alban Berg ; l'étude du musicologue québécois Jean Boivin, sur Messiaen ; les biographies de Joseph de Marliave, de Joseph Kerman, Romain Rolland, Jean et Brigitte Massin et Este-

57. G.M., « Il n'aime pas Mozart », *L'Inconvénient*, 25, mai 2006, p. 108.

58. G.M., *Les livres et les jours*, op. cit., p. 167-168.

59. G.M., *Idem*, p. 219.

ban Buch sur Beethoven ; les textes de Jacques Drillon du *Nouvel Observateur*; les études de Georges Leroux, Tim Page, Geoffrey Payzant, Michel Schneider et Kevin Bazzana sur Glenn Gould ; la recherche de Fernand Ouellette sur Edgard Varèse ; l'histoire musicale de Lucien Rebatet ; les biographies d'Alfred Einstein et de Wyzewa et Sainte-Foix sur Mozart ; de Robbins Landon, sur Haydn ; de Marc Vignal sur Malher. Mais dominant au-dessus de toutes ces références, les textes de Charles Rosen, *The Classical Style*, *The Romantic Generation*, *Aux confins du sens* et *Propos sur la musique*. Il écrira d'ailleurs au sujet de ce brillant musicien :

Vous pensez peut-être que je ne lis que Charles Rosen. Non. Je lis également Jacques Poulin, Charles Taylor, Monk Robillard, Gustave Flaubert, Tom Clancy et Richard Millet. Mais Charles Rosen, si l'on s'intéresse quelque peu à la musique, si l'on a envie de lire des choses intelligentes et neuves sur cet art menacé par des cacophonies de toutes sortes, on ne peut pas éviter d'aller voir un peu ce qu'il raconte⁶⁰.

Nous sommes ici devant un amateur éclairé. Puis, il y a les textes de penseurs et philosophes (26 auteurs) dans lesquels il puise ses réflexions et qui lui servent souvent de prétexte pour amorcer une chronique. Tel ce commentaire d'Hannah Arendt qu'il intègre à son propos sur la 9^e Symphonie de Beethoven interprétée par Furtwängler devant Hitler en 1942 :

Ici, tout sentiment non seulement de joie, mais de détente, de paix, d'acceptation est interdit. Le hasard des lectures me fait trouver une phrase de Hannah Arendt, pour accompagner cette sombre musique : « C'est seulement sur ceux qui sont saisis d'une peur véritable devant la faute inéluctable du genre humain qu'on pourra compter pour affronter partout, sans crainte ni compromis, le mal dont les hommes sont capables et qui est sans limites »⁶¹.

Ou encore un texte d'Ernst Bloch, « Philosophie de la musique », publié dans *L'Esprit de l'utopie* dont la traduction paraît en 1977 [1918], qui pose la question dérangeante pour l'amateur de savoir « où nous entraîne la musique » et qui prédispose Marcotte à se questionner sur le butinage que proposent les programmes de concert. En effet, comment peut-on écouter avec attention des œuvres juxtaposées et aussi différentes que celles de Clermont Pépin, Stravinski, Brahms et Beethoven où, dit-il, « je me sens coupable de frivolité, de dispersion »⁶².

60. G.M., « 'Maître, quand j'entendis...' », *Liberté*, 239, vol. 40, n° 5, 1998, p. 91. Titre inspiré d'un poème de Nelligan en hommage au pianiste Ignace Paderewski qu'il entendit lors d'un concert offert à Montréal le 8 avril 1896.

61. G.M., « Musique et circonstances », *Liberté*, 228, vol. 38, n° 6, 1996, p. 235-236. Il s'agit du texte *La culpabilité organisée*, écrit en 1945 et reproduit dans : HANNAH ARENDT, *Penser l'événement*, textes rassemblés par Claude Habib, Éditions Belin, 1989.

62. G.M., « La musique, cette affaire du monde... », *Liberté*, 181, vol. 31, n° 1, 1989, p. 57.

Et que dire de cette allusion à l'œuvre de Joseph Brodsky, *On grief and reason*, publiée en 1995, qui lui permet d'écrire avec humour que si les chefs d'État jouaient d'un instrument de musique, ils n'en seraient que de meilleurs politiciens. «J'estime qu'un homme apte à jouer du cor à peu près correctement peut maîtriser les difficultés les plus graves de la politique. Un flûtiste, ma foi, je ne sais pas au juste pourquoi, j'aurais moins confiance⁶³».

Ou encore, dernier exemple, ce texte de George Steiner, *Réelles présences : les arts du sens* (1991) qui le porte à s'interroger sur le véritable sens de la musique :

Je relis cette phrase, la plus belle du livre à mon gré et la plus proche de mon propos: « Le temps que 'prend' la musique, et qu'elle nous donne lorsque nous l'exécutons ou l'entendons, est le seul temps libre qui nous soit accordé avant la mort.» Ce qu'elle veut dire au juste, cette phrase, je ne suis pas sûr de le savoir. Je soupçonne qu'elle dit à peu près la même chose que la répétition de l'autre matin: une vacance, une disponibilité, un abandon⁶⁴.

Mais ce sont surtout les allusions à la musique dans les textes des écrivains et poètes (114 références), particulièrement ceux de Paul Claudel, Julien Green, Milan Kundera, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud et Hector de Saint-Denys Garneau, qui sollicitent le plus son attention. Il écrit à ce sujet: «Aimer, entendre la musique, pour la littérature, c'est rêver de s'effacer, de s'abolir en elle; mais la littérature n'est jamais plus forte, en relation plus intime avec la force qui la fait naître, que lorsqu'elle semble se faire ainsi la servante de ce qui la dépasse⁶⁵». Ainsi, citant un poème d'Yves Bonnefoy «À la voix de Kathleen Ferrier», il invite le lecteur à écouter cette voix de contralto sublime dans *La vie et l'amour d'une femme* de Schumann⁶⁶.

Il admire la qualité du roman de Bo Carpelan, poète finlandais, qui explore la distance entre le rêve et la création en mettant en scène un personnage, Axel, qui, à défaut de pouvoir accéder à la création, devient le confident du compositeur Sibelius. Mais il fustige l'écrivain belge Pierre Mertens d'avoir imaginé les derniers moments d'Alban Berg en lui mettant dans la bouche ses dernières pensées: «Ce qui est faux dans son livre, faux à faire hurler, c'est l'écriture, c'est le ton [...] Non seulement c'est de la très mauvaise littérature, mais c'est encore

63. G.M., « 'Maître, quand j'entendis...' », *Liberté*, 239, vol. 40, n° 5, 1998, p. 91.

64. G.M., « Répétitions », *Liberté*, 196-197, 33/4-5, 1991, p. 214.

65. G.M., « Paroles et musique », *Liberté*, 192, vol. 32, n° 6, 1990, p. 79.

66. G.M., « La voix », *Liberté*, 205, vol. 35, n° 1, 1993, p. 180. Le poème de Bonnefoy fait partie du recueil *Hier régnant le désert*, Gallimard, 1958. Et je vous invite à mon tour à l'écoute de Kathleen Ferrier dans « O Tod, wie bitter bist du » de Brahms. On n'en sort pas indemne.

et surtout un contresens complet sur l'œuvre d'Alban Berg, ennemie résolue de la boursoufflure⁶⁷».

Dans son analyse de l'œuvre de Claude Ballif, *Coup de dés*, Marcotte joint son expertise de critique littéraire à ses connaissances musicales. L'œuvre si prête d'autant plus, dit-il, que Mallarmé lui-même a indiqué à propos de son poème qu'il était « d'une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert; on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends ». L'amateur de musique prend ici le relais pour analyser la partie centrale de l'œuvre musicale, section qui s'attache au texte de Mallarmé « Comme si », moment de fusion entre le poème et la musique :

À partir de cette page, le chuchoté disparaît presque entièrement, remplacé par des entrelacs mélodiques séduisants, plus fermement rythmés par la percussion, qui suivent le texte dans tous ses recoins comme on explorerait un monde neuf, avec moins d'inquiétude, me semble-t-il que de plaisir étonné, et même d'abandon. Il reparaitra à la dernière double page qui enregistre, de même que celle du « COMME SI », un mouvement d'exaltation croissante, mais se terminant, au bout de la dernière phrase: « Toute Pensée émet un Coup de Dés », sur un coup de timbale d'une incroyable brutalité⁶⁸.

C'est à la poésie de Rimbaud, « Being Beauteous », qu'il fait appel pour décrire la stature artistique de la chanteuse Jessie Norman : « Devant une neige un être de Beauté de haute taille... »⁶⁹. Il y revient encore, cette fois pour commenter l'œuvre de Benjamin Britten inspirée des *Illuminations* :

J'étais alors plongé dans l'œuvre d'Arthur Rimbaud et je croyais me souvenir qu'un compositeur du nom de Benjamin Britten avait mis en musique quelques-unes des *Illuminations*. J'achète le disque, j'écoute: désastre. Entre la musique essentiellement moyenne de Britten et la fournaise rimbaldienne, il n'existe aucun rapport. Il ne faudrait rien de moins, pour aller à la rencontre des *Illuminations*, que la force d'un Edgard Varèse, et il suffirait peut-être, dès maintenant, de mettre côte à côte les poèmes de Rimbaud et les éclats de sons du *Poème électronique*⁷⁰.

Il consacre même un article à Rimbaud, pianiste. À partir d'un dessin, une sorte de caricature, de Verlaine montrant le poète au piano, Marcotte analyse les différentes références musicales contenues dans les *Illuminations*⁷¹.

C'est enfin sous le regard que pose Saint-Denys Garneau sur le *Quatuor* op. 130 de Beethoven que Marcotte propose sa propre analyse de cette œuvre

67. G.M., « Paroles et musique », *Liberté*, 192, vol. 32, n° 6, 1990, p. 77-78.

68. G.M., « Mallarmé le large », *Liberté*, 166, vol. 28, n° 4, 1986, p. 67-69.

69. G.M., « Being Beauteous », *Liberté*, 172, vol. 29, n° 4, 1987, p. 92.

70. G.M., « Musique des nations », *Liberté*, 180, vol. 30, n° 6, 1988, p. 59-60.

71. G.M., « Arthur Rimbaud, pianiste », *Liberté*, 195, vol. 33, n° 3, 1991, p. 76-81.

dense et complexe. Après avoir cité un extrait du *Journal*, il prend la mesure de ce qui le différencie du poète :

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 Kerman⁷²), ces contrastes, qui rendaient à peu près impossible l'identification émotionnelle, sont devenus cela même qui en faisait le formidable intérêt⁷³.

Il revient au poète en interrogeant l'œuvre de Charles Ives, *The Unanswered Question* :

À la question que me pose inlassablement la trompette, je n'ai pas à répondre. Elle doit rester question, question sans réponse, unanswered. « Que la profondeur d'un homme, écrivait Saint-Denys Garneau, se révèle par la question qu'il pose et la puissance de son intelligence par la réponse qu'il apporte [...] On a fait un grand pas dans la connaissance d'un homme quand on connaît la question qui s'offre à la base de cette conscience. On a fait un grand pas dans la connaissance de son cœur. Et dans celle de son esprit quand on sait comment il se la pose »⁷⁴.

Écrire sur la musique : la provenance du son

Contrairement à l'ami Jean Le Moyne qui exprime dans ses textes ce qu'il « ressent » à l'écoute de la musique⁷⁵, Gilles Marcotte préfère communiquer ce qu'il « entend » : la forme voulue par le compositeur, oui, mais le son de l'instrument d'abord. Dès 1951, il précise l'angle par lequel il entre dans la musique :

C'est par l'étude de la forme, c'est-à-dire des procédés mis en œuvre par le compositeur pour exprimer sa « pensée » que l'interprète rejoint le plus sûrement cette « pensée » dans ce qu'elle a d'universel; et non pas en tâchant de la reconstituer artificiellement au moyen d'éléments biographiques. Le message essentiel du compositeur est tout entier dans la forme qu'il a créée... La plus belle mission de l'interprète est justement de recréer l'œuvre dans sa forme éternelle, tout en substituant sa personnalité à celle de l'auteur. Ainsi la musique devient-elle vraiment sienne, dans la proportion même où il la respecte⁷⁶.

Il hiérarchise différents modes d'écoute en donnant la priorité à la salle de concert, non pas uniquement pour la qualité acoustique, mais surtout parce qu'il

72. Joseph Kerman (1924-2014), musicologue américain.

73. G.M., « Opus 130 », *Liberté*, 208-209, vol. 35, nos 4-5, 1993, p. 238-239.

74. G.M., « Des musiques qui parlent », *Liberté*, 231, vol. 39, n° 3, 1997, p. 186.

75. JEAN LE MOYNE, *Convergences*, Montréal, Fides, 1992 [HMH 1961]. Voir les réflexions qu'il consacre à plusieurs musiciens, p. 283-352.

76. G.M., « Technique d'abord », *Le Devoir*, 22 décembre 1951, p. 6.

y a là, en salle, « une écoute à plusieurs, une écoute qui parle⁷⁷ ». Dans un texte qu'il consacre à l'OSM, il donne toutes les raisons de préférer l'écoute en salle et dit comprendre fort mal les amateurs qui lui préfèrent le disque :

C'est une affirmation proprement scandaleuse, une erreur de taille, un mensonge éhonté, une bourde monumentale et une contre-vérité absolue. Il devrait être évident à quiconque a les oreilles de chaque côté de la tête et non pas quelque part derrière, qu'une salle de concert de qualité moyenne sonne infiniment mieux que la plus dispendieuse des chaînes de haute-fidélité. [Le concert permet non seulement d'entendre, mais de voir se déployer le son à travers l'orchestre], de diriger soi-même son regard vers tel ou tel instrumentiste en suivant les subtilités de l'orchestration, de se promener pour ainsi dire dans l'orchestre en toute liberté, de se mêler aux musiciens, de participer aux risques énormes qu'ils prennent. [Et les risques d'accrochage sont nombreux] Comme j'ai souffert, atrocement souffert, délicieusement souffert, quand une fois de plus le premier cor a raté les notes altières de la Septième de Beethoven, quand le basson est entré une mesure trop tôt, quand le violoncelliste a cassé une de ses cordes, et je n'épuise pas la liste proprement infinie des tragédies qui peuvent se produire durant une soirée normale! Faute de tels risques, le disque ne me donne qu'une épure de temps, un temps abstrait, sans progression réelle, comme si je marchais sur un tapis roulant. On ne trébuche pas sur un tapis roulant⁷⁸.

Le texte consacré à la salle Claude-Champagne est une autre pièce d'anthologie. J'aimais lire cet article aux étudiants chaque année, au premier cours que j'offrais à la Faculté de musique à laquelle cette salle de concert est rattachée. Un petit bijou trop long à reproduire ici. Je résume. L'écrivain y décrit avec humour les efforts physiques exigés pour se rendre à pied, depuis la sortie du métro jusqu'au balcon de la salle, où « vous êtes rendu très haut, près du ciel, là où il faut être, sans doute, pour écouter Olivier Messiaen⁷⁹ ».

Mais il est aussi plein de tendresse pour les vieux vinyles qu'il a reçus d'un ami.

J'ai entendu, au cours du dernier mois, plus de friture, de grésillements, de pops et de clics, de bruits de surface, que je n'en avais entendus en plusieurs années de fréquentation des disques de vinyle. J'ai souffert, cela va sans dire, mais cette souffrance était à certains égards une bonne souffrance, car j'avais l'impression de vivre une aventure excitante, pleine de périls, et j'entendais souvent, au-delà des bruits divers, des sons splendides, dont il m'a toujours semblé que le compact n'offre pas l'équivalent⁸⁰.

77. FRANCINE LAURENDEAU, *Entretien avec Gilles Marcotte*, Émission radiophonique « Qui êtes-vous », série de trois émissions, 8 novembre 1995, CAGM.

78. G.M., « Hier soir à l'OSM... », *Liberté*, 165, vol. 28, n° 3, 1986, p. 108.

79. G. M., « Quelle vie!... », *Liberté*, 183, vol. 31, n° 3, 1989, p. 108-110.

80. G.M., « Friture et Cie », *Liberté*, 240, vol. 40, n° 6, 1998, p. 114.

Puis, il lui faut passer un jour du disque au compact :

On a beau avoir du caractère, des principes, quand les fabricants, les distributeurs et Fernand Ouellette sont ligüés contre vous, vous savez bien que vous ne pourrez pas tenir très longtemps, et que vous finirez par passer au disque compact et au laser, comme je ne sais plus qui sous les fourches caudines⁸¹.

Et il en vient enfin au Walkman qui :

malgré la relative pauvreté du rendement sonore, me donne, paradoxalement, une plus grande liberté d'écoute, de meilleures possibilités de compréhension... tout à coup, on comprend. Qu'est-ce que comprendre une œuvre musicale? En dehors de toute analyse, sentir que ces associations, ces successions de sons ne sont pas arbitraires, qu'ils nous conduisent d'ici à là, qu'ils relèvent d'une certaine logique⁸².

La radio, passe encore. Mais, la musique diffusée à la télévision? Non. De la diffusion de la 9^e de Beethoven pour souligner l'ouverture de la Maison symphonique, Marcotte n'en garde qu'un souvenir mitigé.

J'étais arraché régulièrement de la musique par des images assez ahurissantes : des acrobates et, pire, des messieurs et dames très respectables qui nous offraient des pensées profondes sur la musique... Ce qu'on appelle la culture n'a d'accès à la télévision française de Radio-Canada que travestie en spectacle⁸³.

Écrire sur la musique : Le son des instruments

Les commentaires de Gilles Marcotte insistent d'abord et avant tout sur le son, sur la qualité sonore des instruments, comme s'il se sentait « dans » l'orchestre, tel qu'il l'avait expérimenté au temps de sa jeunesse. C'est ce qui explique, selon moi, que le lecteur soit si intéressé, en lisant ses chroniques, à entendre sur-le-champ, au cours même de la lecture, l'œuvre commentée. Je retiens quelques exemples qui marquent bien l'importance qu'il lui porte. S'agissant de « la première note » que joue le pianiste, après l'introduction de l'orchestre dans le 2^e Concerto de Chopin, il écrit : « Elle reste là, haut juchée, une fraction de seconde de trop. Seule. La seule étoile, pendant un instant, pendant une éternité, dans un ciel qu'on imagine immense, et qui est appelé à se remplir bientôt d'une infinité d'étoiles, de notes⁸⁴ ». Ou encore, évoquant le son du piano, il ajoute :

Il y avait quelque temps, il faut l'avouer, que je n'avais pas entendu véritablement le son du piano. On écoute des disques, on s'habitue au succédané, et quand, à la Chapelle historique

81. G.M., « Quelle vie!... », *Liberté*, 183, vol. 31, n° 3, 1989, p. 106.

82. G.M., *Les livres et les jours*, *Op. cit.*, p. 213.

83. G.M., « C'est la faute à la tv », *L'Inconvénient*, 48, 2012, p. 155-156.

84. G.M., *Les livres et les jours*, *Op. cit.*, p. 226.

du Bon Pasteur, par exemple, Louise Bessette commence à jouer *Phases* de Gilles Tremblay, sur le grand Fazioli, on tombe des nues, c'est comme si on n'avait jamais entendu ça, du piano. Il faut être assez près, comme on peut l'être dans cette ancienne Chapelle. Et alors, dans *Traçantes* comme dans *Phases*, les accords massifs du grave, les traits fulgurants de l'aigu, et surtout, surtout, les effets de pédales, qui jouent ici un rôle essentiel, tout cela vous comble l'oreille⁸⁵.

Et que dire de cette description du sonore qui pulvérise l'écoute de cette œuvre :

J'ai écouté trois ou quatre fois les « Compositions » de Galina Ustvolkskaïa, et j'en suis encore à l'étape de la stupéfaction. Les éruclatations du tuba, dans la première, suivies des éclats aigus du piccolo, puis d'un motif pianistique répété je ne sais combien de fois. L'impression, au départ, est d'une austérité foudroyante, doublée de violence: une musique de catacombes, venant d'en dessous. Violence plus grande encore dans le « Dies irae », où le chœur glauque des huit contrebasses est comme fouetté, torturé par les coups de la percussion. Enfin, dans le « Benedictus », par la grâce des flûtes et des bassons, quelques suavités, non ce n'est pas le mot, il n'y a pas de suavités chez Ustvolkskaïa, plutôt des murmures, à mi-chemin entre renonciation musicale et le silence⁸⁶.

Au-delà des nombreux sons qu'il apprécie, que ce soit ceux de la voix, du violon, du piano ou du grand orchestre, il garde une tendresse toute particulière pour les instruments à vent qui ont marqué sa jeunesse. Ainsi, pour en avoir joué une fois, il dira à propos du cor : « Je sais, maintenant, et j'admire plus que jamais l'effort que doit faire un praticien de cet instrument pour ne pas mourir chaque jour ou presque au champ d'honneur. Écrire, me dites-vous, c'est difficile? Pas autant que de jouer du cor français⁸⁷ ». Et, c'est à la clarinette que jouait son père, son frère Marcel ainsi que Serge Garant⁸⁸, qu'il confie un article complet intitulé « Diva ». Il y présente la clarinettiste Sabine Meyer qui, « dans les acrobaties les plus folles, et notamment les envolées vers l'extrême aigu, conserve toujours une tenue exemplaire. Elle est la diva assoluta de ces opéras instrumentaux. » L'écrivain en profite du même coup pour régler ses comptes avec un clarinettiste américain. Il ne l'aime vraiment pas!

Je hais Richard Stoltzman. C'est un être indigne. Il n'a pas de tenue. Ses succès sont de très mauvais aloi. Même quand il sourit, je le soupçonne du pire. Il mériterait plusieurs supplices,

85. G.M., « Instruments », *Liberté*, 238, vol. 40, n° 4, 1998, p. 121.

86. G.M., « Son carnet », *Liberté*, 224, vol. 38, n° 2, 1996, p. 48.

87. G.M., « Aimez-vous le son du cor, le soir, au fond des bois? », *L'Inconvénient*, 37, 2009, p. 150.

88. Marcel Marcotte avait interprété l'Adagio du *Concerto pour clarinette* de Mozart, accompagné au piano par Serge Garant, le 12 avril 1948 à Sherbrooke.

tous chinois. On pourrait, oui, lui faire entendre pendant quelques heures une trompette suraiguë, à deux centimètres de l'oreille gauche. Il deviendrait sourd. Ce serait bien fait pour lui. Il y aurait aussi le décervelage, mais c'est un peu passé de mode. Pour finir, une bombe aux neutrons là où vous savez, et adieu, pfuit, pas d'adresse de retour, vivent les étoiles, surtout les filantes, et on en reparlera dans deux ou trois millénaires. Richard Stoltzman est clarinettiste, et clarinettiste célèbre, ce qui n'arrange pas les choses. Enfin, quand je dis clarinettiste... C'est là, c'est à partir de ce mot, que les choses se gâtent. Pourquoi donc tant de clarinettistes ont-ils si peu de respect pour le caractère distinctif de leur instrument, au point de le considérer parfois comme un mixte de flûte, de basson et de cor anglais? ⁸⁹.

C'est à la trompette qu'il réserve son commentaire lors de l'engagement du nouveau trompette solo à l'OSM, Paul Merkelo : « un événement capital » dira-t-il. « Sa sonorité est extrêmement ferme, une sonorité d'acier, et sa technique est apparemment sans failles. Manquerait-elle un peu de chaleur et de souplesse? Je réserve mon jugement. On n'apprécie pas un trompette comme ça, après quelques concerts. Il faut écouter, écouter encore, réfléchir, peser le pour et le contre. Je le ferai. » Et, plus loin, il ajoute : « Quand j'entends un beau son, je craque⁹⁰ ». Et terminons par ce clin d'œil au basson : « Pas de prince sans laquais. Dans le Concerto de Beethoven, ce rôle est tenu, vous l'avez peut-être remarqué, par un basson tout de brun vêtu qui dialogue régulièrement avec son maître - en gardant, bien entendu, les distances convenables⁹¹ ».

L'étendue du répertoire fréquenté

L'inventaire élaboré à partir des textes indique que Gilles Marcotte a proposé au cours de sa carrière plus de 280 œuvres (dont 35 ont fait l'objet de plus d'une chronique) de 84 compositeurs dont presque la moitié appartiennent au XX^e siècle, incluant une vingtaine de compositeurs canadiens. Et ce n'est que la pointe de l'iceberg lorsque l'on sait que sa discothèque en contenait certainement beaucoup plus, et c'est sans compter les concerts non commentés auxquels il assista. C'est donc sur le jugement d'un amateur bien informé que pouvait s'appuyer le lecteur curieux de découvrir des œuvres musicales et des interprétations nouvelles. J'en donne un aperçu avec la mention de quelques œuvres.

Du répertoire classique, romantique et impressionniste, il privilégiait les œuvres de Bach (*Les Suites pour violoncelle seul*, les *Variations Goldberg*, *L'Art de la fugue*), Beethoven (particulièrement les *Symphonies*), Debussy (*Pelléas et Mélisande*), Haydn (*Les sept dernières paroles*, les sonates et les messes), Malher (les

89. G.M., « Diva », *Liberté*, 170, vol. 29, n° 2, 1987, p.95, 98-99.

90. G.M., « Quelques jours en février... », *Liberté*, 226, vol. 38, n° 4, 1996, p. 180-181.

91. G.M., « On the road », *Liberté*, 186, vol. 31, n° 6, 1989, p. 73.

Symphonies), Mozart (quelques opéras, les concertos pour cor et pour clarinette), Schubert (les lieder et surtout sa dernière œuvre, la *Sonate en si bémol majeur* qu'il écoute depuis trente ans), Schumann (*Concerto de violon*) et Wagner dont il présente ironiquement un résumé des opéras que je ne puis m'empêcher de citer :

En cette belle journée d'été finissant, le 17 août plus précisément, je viens de réécouter le premier acte de Siegfried. Ça fait du bien. Il faudrait écouter le premier acte de Siegfried deux ou trois fois par année, comme on prend des vitamines. L'énergie que diffuse, l'énergie que transmet cette musique est prodigieuse. Je dis bien : la musique, car j'ai écouté ça sans livret, sans trop me préoccuper de ce que Siegfried et Mime, puis Wotan et Mime, puis de nouveau Siegfried et Mime se racontent les uns aux autres. Cela commence dans les profondeurs d'un tuba tremblotant, effrayant, proprement monstrueux (normal, puisqu'il énonce le leitmotiv du trésor gardé par le monstre), puis bientôt s'impose le rythme du martèlement, qui culminera dans les derniers moments de l'acte, lorsque Siegfried tapera comme un sourd sur l'enclume pour réussir enfin à recoller les morceaux de la superbe épée de son papa, appelée Notung. Quel orchestre, somptueux, actif, intelligent, parlant autant que chantant ! Celui de Karajan, bien sûr. Évitez cependant cette musique durant les grandes chaleurs, celles par exemple que nous avons eues au début du mois de juin. Vous en sortiriez meurtri, épuisé, assommé. Mais entre dix-huit et vingt degrés, vingt-deux à la rigueur, soleil ou non peu importe, c'est parfait⁹².

Du répertoire XX^e siècle, on retient particulièrement Claude Ballif qu'il a rencontré à quelques occasions (*Coup de dés*, *Prière à la sainte Vierge*), Alban Berg surtout, « Écoutez, comme je viens de le faire pour la vingtième fois, la première scène de *Wozzeck*⁹³ », *Lulu*, *Concerto à la mémoire d'un ange*), Pierre Boulez (*Le Marteau sans maître*), Benjamin Britten (*Les Illuminations*), Charles Ives (*The Unanswered question*), Olivier Messiaen (*Quatuor pour le fin du temps*, *Trois petites liturgies de la présence divine*, *Éclairs sur l'au-delà*), Maurice Ravel (*Daphnis et Chloé*, *Tombeau de Couperin*), Schoenberg (*Moïse et Aaron*), Sibelius (*les symphonies*), Stravinski (*L'Oiseau de feu*, *Le Sacre du printemps*, *Renard*), Galina Ustvolskaïa (œuvres religieuses), Edgard Varèse (*Un grand sommeil noir*, *Nocturnal*, *Poème électronique*), Anton Webern (*Cinq pièces pour orchestre*).

Quant aux compositeurs canadiens, il fera une part belle à Jean Vallerand (*Sonate pour violon et piano*), à Gilles Tremblay (*Vêpres de la Vierge*), à André Pré vost (*Concerto pour violon et orchestre*) ainsi qu'à Claude Vivier (le coffret que lui a consacré Radio-Canada International). Mais à Serge Garant, décédé quelques mois plus tôt en 1986 qu'il réserve ses souvenirs les plus intimes :

92. G.M., « La jeune brute », *Liberté*, 216, vol. 36, n° 6, 1994, p. 102.

93. G.M., « L'ophicléide manquant », *Liberté*, 185, vol. 31, n° 5, 1989, p. 90.

Je ne connaissais pas bien sa musique; et les quelques œuvres de lui que j'ai entendues, je ne les ai sans doute pas appréciées comme il l'aurait fallu, faute de préparation... Je mesure le chemin parcouru par Serge Garant depuis ses premières leçons de musique à Sherbrooke, jusqu'au musicien justement respecté, admiré, qu'il était devenu. Et je pense à la passion, à la puissante détermination qui lui a été nécessaire pour faire ce chemin. Je connais peu d'aussi beaux exemples d'une carrière ainsi arrachée à la nécessité⁹⁴.

Je me souviens du jeune homme qu'il était, à l'Harmonie et à l'Orchestre symphonique de Sherbrooke; mince, la voix un peu sèche, le rire sortant de sa poitrine, brusquement, comme une avalanche de cailloux. Il a acquis très vite, à la clarinette, une dextérité remarquable ; mais il jouait un peu haché, avec plus d'intelligence que de grâce. C'est au piano, me semble-t-il, qu'il est devenu véritablement musicien. Très vite, il a appris à tout faire, du jazz, du Chopin, de l'accompagnement en tous genres. En même temps, après une scolarité écourtée, il se cultivait comme on ne le faisait guère à Sherbrooke, lisait beaucoup de littérature, des poèmes particulièrement. Il allait décidément trop vite et trop loin pour sa ville. Il la quitterait bientôt pour le Paris d'Olivier Messiaen, puis s'installerait dans la métropole, y ferait sa brillante carrière de jazzman, d'arrangeur, d'accompagnateur, de chef d'orchestre, de promoteur de la musique contemporaine. De compositeur. Peu de temps avant sa mort, il prononçait, à la Société royale du Canada, sur un ton peut-être plus amer que d'habitude, le discours sur la grande misère de la musique contemporaine qui avait été le leitmotiv de toute sa carrière. En 1959, il avait écrit : « De quelque côté qu'il se tourne, le jeune compositeur se trouve devant un mur. » Et à la Société royale, en 1986 : « C'est parfaitement évident que la vie musicale se déroule comme s'il n'y avait ici aucun compositeur... Nous sommes les dernières victimes de la colonisation de ce pays. » Il réclamait, avec cette violence contenue qui était la sienne - et qu'on retrouve parfois dans sa musique, me semble-t-il -, qu'on fasse à la musique vivante, dans la culture québécoise, une place équivalente à celle qui était dévolue à la littérature, aux arts plastiques, au théâtre. Il semblait savoir qu'il le réclamait en vain. Serge Garant est le musicien québécois, le compositeur qui s'est voulu « absolument moderne », agressivement moderne, héraut d'une rupture toujours réaffirmée avec la tradition⁹⁵.

Sans pouvoir énumérer les nombreux interprètes qui ont retenu son écoute, mentionnons au passage l'inoubliable Wilhelm Furtwängler (direction de la 9^e de Beethoven devant Hitler en 1942 et au Festival de Bayreuth en 1951), la vidéo de Bruno Monsaingeon sur Svitoslav Richter produit en 1998 et dont les dernières paroles « Je ne m'aime pas » sont d'une infinie tristesse : « Le vieil homme, l'homme de 80 ans, qui jette sur l'interlocuteur son regard absent, d'une résignation sans fond, et disant tranquillement que tout se déglingue, non seulement la musique, mais aussi tout le reste⁹⁶ », et surtout l'exceptionnel parcours de Glenn Gould sur lequel Marcotte reviendra à plusieurs occasions.

94. G.M., « Diva », *Liberté*, 170, vol. 29, n° 2, p. 99-100.

95. G.M., « Chez les modernes » *Liberté*, 230, vol. 39, n° 2, 1997, p. 117-126.

96. G.M., *Les livres et les jours*, *Op. cit.*, p. 157-158.

Propos sur la modernité

Il est impossible dans le cadre de cet article de commenter l'ensemble des propos sur toutes ces musiques qui ont fait l'objet des chroniques. Je retiens cependant ses interventions sur la modernité des œuvres nouvelles proposées au XX^e siècle, car sa position rejoint bon nombre de mélomanes, encore aujourd'hui. Il s'interroge d'abord sur une définition d'une musique qui serait moderne parce qu'elle parle de notre temps :

Je résiste à l'argument qu'on me sert trop souvent touchant la musique contemporaine: elle serait notre musique, parce qu'elle serait la musique de notre époque. La formulation la plus achevée de cet argument, je l'entendais il y a quelques mois de la bouche d'un jeune génie de province à qui Radio-Canada avait confié toute une émission. «Je refuse, disait-il avec l'assurance de ceux qui ont pensé longtemps, d'écouter la musique d'un homme que je ne puis joindre au téléphone.» Et toc. Cette phrase est admirable, parce qu'elle dit crûment ce que beaucoup d'autres insinuent. Je lui répondrai par une autre petite phrase, non pas d'un grand penseur patenté, mais cueillie dans le dernier roman de Suzanne Jacob, *Les Aventures de Pomme Douly*: «Il n'y a que les fonctionnaires, n'importe comment, qui peuvent être contemporains.» Il m'arrivera d'écouter encore Ballif, Messiaen, Boulez, Ligeti, quelques autres, mais parce qu'ils me parleront — du moins le croirai-je — d'autre chose que de ma petite époque⁹⁷.

Tout comme il résiste à l'actualisation ou à la relecture d'œuvres sur un fond de critique sociale. Comparant la présentation théâtrale de *Lulu* dans une adaptation de Pierre Lefebvre au TNM à l'opéra de Berg, et conclut :

Voici Jack, les paroles profondément équivoques, et le grand cri de la victime. Ce cri n'était l'autre soir, au théâtre, que le signe de la fin ; on ramassait son parapluie, on se préparait à sortir. À l'opéra, même sur disque, dans le décor du salon familial, il glace le sang. Ajoutons, c'est peut-être l'essentiel, que c'est un cri musical, appelé par tout le discours musical du troisième acte, gorgé de sens par la musique [...] *Lulu*, sans la musique, ne serait que l'ombre d'elle-même, et Alban Berg l'a choisie parce qu'elle était vouée à la musique, que seule la musique pouvait lui donner une vie complète⁹⁸.

Marcotte reconnaît cependant le fossé qui sépare le créateur du récepteur. Devant certaines œuvres contemporaines, les attentes ne sont pas les mêmes. Les aspirations, les visées des créateurs en musique, ne sont pas celles des amateurs.

Les premiers veulent à tout prix trouver du nouveau, de l'inouï. Les seconds veulent bien être étonnés, mais pas trop. Ils attendent surtout de la musique qu'elle enrichisse ce qu'ils sont déjà, qu'elle soutienne et confirme en quelque sorte leur équilibre intérieur. Le conflit

97. G.M., «La musique, cette affaire du monde...», *Liberté*, 181, vol. 31, n° 1, 1989, p. 62.

98. G.M., «Lulu», *Liberté*, 229, vol. 39, n° 1, 1997, p. 127.

entre les propositions des uns et les demandes des autres, reste ouvert, malgré quelques périodes d'apaisement, qui sont, me semble-t-il, assez loin derrière nous⁹⁹.

Ce fossé, il l'observe particulièrement chez les intellectuels de notre temps. S'inspirant de l'essai *La flamme double. Amour et érotisme* (1993) du poète mexicain Octavio Paz, Marcotte se demande depuis quand la musique est sortie du champ de la culture. Il prend pour exemple l'œuvre de Messiaen :

Elle demeurera marginale dans le champ culturel général, sans contact ou presque avec ce qui se passe dans les autres formes d'expression artistique. Disons-le crûment : pour l'homme cultivé, pour l'intellectuel de notre temps, il ne paraît pas indispensable de connaître la musique de Messiaen (ou de Stockhausen, ou de Boulez, ou de Tremblay...). Mais sur ses contemporains musicaux, les grands créateurs musicaux de son temps, son intérêt ne sera pas sollicité, sauf si une passion tout à fait particulière l'entraîne de leur côté, comme un Fernand Ouellette découvrant, étudiant Edgard Varèse, écrivant sur lui l'ouvrage que l'on sait¹⁰⁰.

Il explique les raisons de ce désintérêt en opposant au discours militant de « rupture » défendu par les dites « avant-gardes » au cours du XX^e siècle des œuvres qui proposent une transition sans renier le passé, tout en actualisant cet héritage par de nouvelles propositions. Il en fait la démonstration dès son premier article dans *Liberté* consacré à une œuvre phare du XX^e siècle :

Le tragique apparaît quand la crise est partout, à l'intérieur aussi bien qu'à l'extérieur. Et c'est parce que la crise est totale, qu'elle traverse toutes les dimensions de l'être, qu'Alban Berg, génialement, y a fait entrer toutes les formes de la tradition musicale d'Occident, la Sonate, l'Invention, la Symphonie, la Fugue, le Scherzo, le Rondo. Non pour les raviver, certes, pour leur donner un petit air gentiment moderne; mais non pour les liquider non plus, comme on pourrait le croire trop rapidement. *Wozzeck* se situe sur la crête, entre les deux versants, là où le nouveau et l'ancien se partagent le terrain sans que l'un parvienne à évincer l'autre, là où nous sommes également, nous tous, dans l'inconfort — et la troublante richesse, aussi, peut-être? — d'une grande, d'une interminable transition¹⁰¹.

On peut associer cette position à celle proposée plus récemment par plusieurs chercheurs en littérature qui remettent en question une conception de l'évolution artistique et littéraire envisagée comme une succession de ruptures¹⁰².

99. G.M., *Les livres et les jours*, *Op. cit.*, p. 131-132.

100. G.M., « La musique, hors culture », *Liberté*, 219, vol. 37, n° 3, 1995, p. 126.

101. G.M., « *Wozzeck* », *Liberté*, 162, vol. 27, n° 6, 1985, p. 131.

102. Mentionnons, entre autres, WILLIAM MARX, dir., *Les Arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 2004; ANTOINE COMPAGNON, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005; CHRISTOPHE IPPOLITO, dir., *Résistances à la modernité dans la littérature française de 1800 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2010; MARIE-CATHERINE HUET-BRICHARD ET HELMUT METER, dir., *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Prenant appui sur une phrase de Roland Barthes : « Être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort. Être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore¹⁰³ », ces auteurs questionnent l'autre face cachée de la modernité, les modernes en liberté ou les antimodernes, disent les uns, l'arrière-garde de l'avant-garde, disent les autres, ou encore les électrons libres de la modernité comme j'aime à le dire, et que Marcotte, s'inspirant d'Adorno, préfère nommer « des œuvres de transition » :

La musique de Berg serait non pas une musique de transition, mais la transition même, le passage, l'inachèvement, l'impureté. On a souvent, dans les cercles les plus rigoristes de la modernité, traité le compositeur de *Wozzeck* avec une certaine condescendance à cause des relations qu'entretient son langage avec les formes traditionnelles de la musique occidentale. Mais ce rapport, dit Adorno, n'est pas un rapport de complaisance. Le passé, pour Alban Berg, n'est pas ce qui est mort, ce qui est absent, mais plutôt ce qui ne cesse pas d'être déclaré lointain, inaccessible dans l'acte musical lui-même. Il y a des musiques naïvement nouvelles, entièrement livrées à l'ivresse de l'oubli et de leur propre affirmation de nouveauté¹⁰⁴.

Parlant de l'œuvre *Éclairs sur l'au-delà* d'Olivier Messiaen, il ajoute :

Olivier Messiaen est sans doute un des plus grands musiciens, sinon le plus grand, de notre époque; et sa musique présente ce caractère, essentiel à mon sens aux grandes œuvres, d'être savante, techniquement novatrice, et en même temps d'offrir à l'auditeur moyen une surface accueillante¹⁰⁵.

Marcotte pose en effet le problème de la musique contemporaine, particulièrement celle publiée, disons entre 1945 et 1975, de son incapacité à rejoindre le mélomane, même le plus ouvert à la musique nouvelle. Mais plutôt que rejeter d'emblée à une première écoute ces propositions (comme ont tendance à le faire les critiques), il suggère de réserver son jugement après quelques écoutes. Déjà en 1954, il écrivait à propos d'une œuvre de Jean Papineau-Couture :

L'épreuve la plus délicate du concert nous était réservée par le *Concerto pour violon et orchestre* de Jean Papineau-Couture. Cette épreuve, j'avoue ne pas l'avoir subie avec succès. Même le second mouvement, pourtant d'audition facile, ne me fournissait pas les points de repères indispensables à toute communication avec la musique. J'étais dérouté (et il serait assurément trop facile de prétendre que cet effet entraînait dans les intentions de l'auteur...). De toute manière, je me défends de juger une œuvre manifestement habile et dont les secrets se

103. ROLAND BARTHES, « Réponses », Entretiens avec Jean Thibaudeau, *Revue Tel Quel*, 47, automne 1971. Reproduit dans Œuvres complètes, tome 3, Paris, Seuil, 2002, p. 1038.

104. THEODOR W. ADORNO, *Alban Berg, Le maître de la transition infime*, traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, NRF Gallimard, 1989. Cité dans : G.M., « L'ophicléide manquant », *Liberté*, 185, vol. 31, n° 5, 1989, p. 90.

105. G.M., « la musique, hors culture », *Liberté*, 219, vol. 37, n° 3, 1995, p. 125.

révéleraient peut-être à une seconde audition; d'autant que l'orchestre, à ce qui me semble, y manquait de nerf et de conviction¹⁰⁶.

Dans ce même esprit, il livre un texte sur Anton Webern qui donne vraiment envie de découvrir cette musique raréfiée plus qu'aucune analyse musicologique des structures sérielles ne pourra jamais le faire. Voyez comment on peut parler des *Cinq pièces pour orchestre* de Webern, œuvre composée en 1913 :

Cela commence, aussitôt, par quelques notes distribuées dans l'espace, sans continuité perceptible, et si vous n'êtes pas trop réticent, si vous n'avez pas décidé préalablement que ce serait inécoutable, vous êtes saisi par un sentiment d'harmonie, de paix, comme si le monde se déployait ou se reconstruisait à partir d'éléments premiers. Comment, devant une telle pureté, une telle concision, ne pas penser à Mallarmé? Celui du « Coup de dés », ses étoiles dans la nuit, sa disposition du texte sur la double page qui ressemble, ici, à la dispersion des sons dans l'espace.

Il ajoute que cette même pièce, écoutée cette fois sur un enregistrement, avait perdu tout son charme. Pourquoi?

L'espace d'abord, visuellement signifié par les quelques musiciens distribués sur la scène et donc séparés les uns des autres par de grands vides; à quoi correspondait sur le plan sonore, dans le grand espace de la salle même, une distribution extrêmement aérée des notes. Aucun appareil de reproduction sonore ne peut rendre cela dans une maison, si raffiné qu'on l'imagine¹⁰⁷.

C'est en réfléchissant au parcours de Serge Garant que l'écrivain explique le mieux la difficulté de recevoir la modernité, celle des ruptures, pour un amateur de musique :

Être moderne, se réclamer de la modernité, vouloir être moderne en toutes circonstances et à tout prix, ne va pas sans risques. La modernité passe, par définition. Il faut avancer sans arrêt, larguer une modernité pour l'autre, et le rythme exigé est de plus en plus rapide. « Parler le langage de notre temps et non celui d'il y a trente ans », disait Serge Garant; devait-il donc, lui-même, échapper au musicien qu'il était trente, vingt ou dix ans auparavant? L'idée d'une avancée perpétuelle, en art, est une des plus affolantes qui soient. Elle est assez faible en littérature, où le nouveau n'est pas nécessairement considéré comme un dépassement, un progrès. En musique, par contre, où elle est liée à celle d'une étroite correspondance entre l'écriture et l'époque, elle exerce un empire profond, qui ne peut que décourager l'appropriation lente de l'amateur de musique. Elle était particulièrement insistante chez Serge Garant, en vertu du rôle qu'il s'était (généreusement) donné de promouvoir la modernité musicale dans toutes ses formes, tous ses développements.

106. G.M., « Le concert de musique canadienne remporte un succès révélateur », *Le Devoir*, 5 février 1954, p. 7.

107. G.M., « Après le déluge », *Liberté*, 177, vol. 30, n° 3, 1988, p. 61-62.

Serge Garant et l'Orchestre symphonique de Sherbrooke, 1948. À gauche, Égide et Marcel Marcotte. Fonds Sylvio Lacharité. Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Sherbrooke). Réf. P3_OSS_5.



Il réagit alors à cette phrase de Garant : « On écrit de la musique pour faire un édifice habitable¹⁰⁸ » :

Mais si j'entre, moi, dans cet édifice, ce sera avec le peu que je sais et tout ce que je ne sais pas, avec mes émotions, mes souvenirs, mes expériences propres, qui ne sont pas ceux d'un musicologue, mais d'un simple écouteur, assez ignorant des problèmes que telle œuvre s'emploie à résoudre, de son degré de modernité, de sa situation dans l'évolution musicale. Pour moi, en définitive, l'œuvre ne peut être qu'un présent, un présent dans lequel Serge Garant rencontre Bach, Sibelius, Schœnberg, Beethoven.

[Suit une description de quatre œuvres du compositeur], une tentative d'un simple auditeur pour se dire à lui-même les raisons qu'il a d'entrer dans la musique de Garant¹⁰⁹.

Cette réflexion permet de mieux comprendre la réception des mélomanes parfois déroutés devant les œuvres nouvelles qui leur sont proposées. Dans son article sur « Le Nouveau; le Neuf », Marcotte réagit fortement aux propos tenus dans une série consacrée à l'histoire musicale du Québec qui donne la parole aux tenants d'une certaine musique contemporaine, celle qui affiche ouvertement sa volonté de rupture¹¹⁰ :

Le progrès, en art, est une idée déplorable, d'autant qu'on risque toujours de la confondre avec l'avancée, la fascination de la nouveauté pour la nouveauté. L'invention, indispensable sans doute, se confond-elle avec la nouveauté ? Et cette musique avancée, cette musique de

108. SERGE GARANT, *Les musiciens par eux-mêmes*, SRC. Entrevue accordée à Pierre Rolland, 1977 et reproduite dans L'Anthologie de RCI (RCM-02, 1978).

109. G.M., « Chez les modernes », *Liberté*, 230, vol. 39, n° 2, 1997, p. 120-121.

110. Il s'agissait du documentaire « Musique pour un siècle sourd » réalisé par Richard Jutras en 1998.

notre temps, de la fin du vingtième siècle, est-elle vraiment plus nôtre que celle des siècles précédents ? Qu'est-ce que cela veut dire, notre temps ? Et qu'est-ce qu'une œuvre dont le mérite principal serait de coïncider avec un temps, une époque ? L'universel, enfin, où cela se trouve-t-il, quel est cet étrange pays sans nom où il faudrait s'empresse de se rendre pour échapper à la médiocrité locale ? L'universel, disait à peu près Tzvetan Todorov, n'est pas un lieu, un état, mais un « horizon »¹¹¹.

Ce que Gilles Marcotte cherche dans une œuvre, ancienne ou récente, classique ou contemporaine, c'est la qualité sonore, le plaisir de l'oreille, et une forme qui conduit quelque part, qui permet de guider l'écoute; une musique qui a un sens, une direction. Ces qualités, il les trouve, par exemple, dans les œuvres d'Edgard Varèse dont il dira : « Varèse n'écrivait pas du nouveau ; il faisait du neuf¹¹² », et dans le *Concerto pour violon et orchestre* d'André Prévoist, autre compositeur « de transition » :

Ce n'est pas une œuvre révolutionnaire, certes, et les savants ont eu tôt fait d'y déceler des influences, notamment celle d'Alban Berg. J'aime Alban Berg, mais je suis convaincu que, l'autre soir, je n'écoutais pas Alban Berg. J'écoutais un compositeur montréalais... qui utilise très librement le langage musical de son siècle pour produire un discours éloquent, varié, intense, dont pas un instant je n'ai mis en doute la nécessité¹¹³.

Enfin, Marcotte réfute totalement l'argument qu'utilisent les défenseurs de la modernité selon lequel l'histoire musicale serait remplie de ces exemples de refus de la nouveauté, en citant, entre autres, un obscur critique du 19^e siècle qui ridiculisait l'aspect moderne des *Scènes d'enfant* de Schumann. Marcotte réplique :

Minute! On m'a déjà fait le coup. J'ai marché autrefois, j'ai été impressionné par des arguments de cette sorte. Je ne marche plus. Il n'y a évidemment aucune mesure entre le désarroi ou l'incompréhension provoqués chez l'amateur par une œuvre de Boulez ou de Webern, et la résistance opposée par quelque critique d'arrière-garde à la musique de Schumann. Ce n'est pas seulement la musique qui change, c'est l'auditeur: il devient plus rare — un spécialiste¹¹⁴.

Conclusion

Après avoir découvert la poésie de Saint-Denys Garneau, Gilles Marcotte écrivait dans *Le Devoir* en février 1950 qu'il se sentait « comme un frère attentif au message d'un frère, et comme lui amoureux de beauté ». Effectivement, il par-

111. G.M., « Le nouveau; le neuf », *Liberté*, 243, vol. 41, n° 3, 1999, p. 91.

112. G.M., « Le nouveau; le neuf », *Liberté*, 243, vol. 41, n° 3, 1999, p. 93.

113. G.M., « Maître, quand j'entendis... », *Liberté*, 239, vol. 40, n° 5, 1998, p. 94-95.

114. G.M., « Après le déluge », *Liberté*, 177, vol. 30, n° 3, 1988, p. 64.

tageait avec le poète le même attrait pour la musique et cette parenté d'esprit se révèle à travers les chroniques et les choix semblables de plusieurs œuvres. Mais autant la musique demeure une réalité plutôt abstraite, formelle et transcendante dans le discours de Saint-Denys Garneau, autant elle devient un objet concret et charnel chez Marcotte. Le premier, qui ne s'exerçait à aucun instrument, s'intéresse très peu aux conditions d'écoute, surtout par le disque, et aux interprétations des musiciens qui transmettent ces œuvres à travers leur propre sensibilité, alors que le second, bien au fait de la pratique musicale, s'attache à la réalisation sonore et aux interprètes. Et c'est parce qu'il a connu à la fois les difficultés de « jouer d'un instrument » et le plaisir de participer à des « ensembles » qu'il a porté une attention et surtout une tendresse toute particulière dans ses chroniques envers les imperfections, les impuretés, ou encore l'inachèvement d'une réalisation sonore, particulièrement en concert. Il fait ainsi prendre conscience au lecteur de l'importance du geste humain qui transmet l'œuvre musicale. C'est peut-être ce qui ressort le plus de ses chroniques et qui nous les rend si attachantes.

Et puis, il y a cette manière d'entrer dans l'intimité du lecteur par une écriture proche de l'oralité, de la conversation, cette « allure du parler » qui captive le lecteur et dont il dira : « En écrivant de cette façon, j'arrivais à dire des choses qui m'auraient peut-être échappé dans un texte plus écrit. Si j'en avais l'audace, j'écrirais tout un livre de cette façon, avec cette liberté, cette négligence, avec ce plaisir¹¹⁵ ».

Sur ce même sujet, il confie à Pierre Popovic :

Ma façon d'écrire vient en somme d'un sentiment de pauvreté. Écrire, pour moi, ça n'a pas été vaincre une langue apprise, me départir d'une langue que j'aurais perçue comme étrangère, mais triompher d'un manque. Il est évident, aussi, que mon écriture se ressent de la pratique du journalisme. Le journaliste doit être clair, rapide, éviter de trop ennuyer le lecteur. Il faut atteindre à la plus grande simplicité, à la plus grande limpidité possible, ce qui ne va pas sans une forme d'art¹¹⁶.

En utilisant cette manière d'écrire, il invite à écouter ces œuvres musicales au moment même de la lecture de sa chronique, expérience facilitée aujourd'hui par l'accès direct de la plupart de ces œuvres sur internet. D'où le temps considérable qui a été consacré à la rédaction de cet article ! Mais, en même temps, il s'interroge sur les dangers de la surabondance de livres (et il disait la même chose de la musique en parlant de butinage d'une œuvre à l'autre) à laquelle fait face la critique actuel : « Je lis trop de livres, et je les lis trop rapidement, de sorte que

115. G.M., *Les livres et les jours*, *Op. cit.*, p. 250.

116. PIERRE POPOVIC, *Op. cit.*, p. 13.

je ne les avale pas vraiment [...] La surcharge d'information qu'apporte l'ère de l'informatique va produire des embâcles dans l'intelligence comme on n'en a jamais vu¹¹⁷ ».

Je termine en soulignant l'humour de Gilles Marcotte qui s'exprime dans tant de textes. En voici quelques exemples. Parlant du Festival de Lanaudière, « de l'atmosphère générale, l'air de fête aimable, détendue, qu'a toujours l'audition musicale dans ce lieu béni des dieux », il ajoute ce clin d'œil : « Pardon, Père Lindsay, d'en convoquer plusieurs¹¹⁸ ».


Ou encore, cette ironie lorsqu'il parle de sa difficulté d'entrer dans le texte « doucereusement affecté » de Maeterlinck :

Pelléas, 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 appréhendée¹¹⁹.

Je vous quitte sur ce dernier exemple. Dans une lettre fictive adressée à sa cousine, installée quelque part entre Malartic et Senneterre, il lui fait part des dernières nouvelles sur ce qui se passe à Montréal. Il lui mentionne la naissance d'une nouvelle station radiophonique consacrée à la diffusion de musique classique en continu :

Une petite chose me gêne parfois chez Monsieur Coallier, mais j'ai conscience d'être un mauvais coucheur : la surabondance, dans les interventions vocales, de l'expression « belle musique », susurrée d'une voix séductrice. Elle m'a déjà amené à détruire à coups de hache trois petites radios de cuisine, et je commence à trouver que c'est cher. J'ai plongé au plus profond du désespoir quand j'ai entendu un annonceur dire d'un ton convaincu : « Quelle belle musique que celle d'un moteur Audi... » En guise de représailles, je m'engage solennellement devant vous à ne jamais faire l'achat d'une Audi. D'ailleurs, j'aime bien ma vieille Hyundai Sonata¹²⁰.

Une Sonata!?!?!? Il ne pouvait faire de meilleur choix...



117. G.M., *Les livres et les jours*, *Op. cit.*, p. 142.

118. G.M., « Janina F. », *Liberté*, 246, vol. 41, n° 6, 1999, p. 78.

119. G.M., « Monsieur Chevillard et Monsieur Croche », *Liberté*, 191, vol. 32, n° 5, 1990, p. 124.

120. G.M., « Chère cousine », *Liberté*, 241, vol. 41, n° 1, 1999, p. 66.