

« Maître, quand j’entendis... »

Gilles Marcotte

Volume 40, numéro 5 (239), octobre 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32065ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marcotte, G. (1998). « Maître, quand j’entendis... ». *Liberté*, 40(5), 90–95.

L'amateur de musique

GILLES MARCOTTE

«MAÎTRE, QUAND J'ENTENDIS...»

Je viens de réécouter le *Concerto pour trois pianos et orchestre*, K 242, de Mozart. L'œuvre est mineure, comme en témoigne le numéro d'opus, mais d'un charme fou, surtout dans le dernier mouvement, qui est emporté avec une allégresse de tous les instants.

J'ai une autre raison de l'apprécier. Sur la pochette de mon enregistrement, qui aperçois-je, entre ces deux pianistes plus que respectables que sont Christoph Eschenbach et Justus Frank? Vous ne reconnaissez pas ce visage aux traits forts, animé par un regard à la fois doux et clairvoyant? Il est vrai qu'il a quitté la scène depuis un certain nombre d'années, maintenant. La scène politique, s'entend. Car, oui, il s'agit bien du chancelier de l'Allemagne fédérale Helmut Schmidt, à qui sans doute on a confié la plus facile des trois parties de piano, et qui s'en tire plus qu'honnêtement, si je puis en juger par le résultat global.

J'aime qu'un chef d'État, un homme politique joue du piano, soit musicien, et il m'arrive, le soir, après avoir regardé le téléjournal, de penser qu'on devrait soumettre à un test d'aptitude pianistique tous ceux qui veulent jouer un rôle majeur dans les affaires publiques. Jean Chrétien et Lucien Bouchard, deux hommes que j'estime à peu près également bien que je sois plus en désaccord avec l'un qu'avec l'autre, ne s'en seraient pas tirés sans peine, si je ne me trompe. Peut-être, à défaut du piano, les hommes d'État pourraient-ils jouer d'un autre instru-

ment, du cor par exemple. 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 confiance.

Vous me trouvez inutilement facétieux, trop peu sérieux? Dans un ordre à peine différent, le poète russo-américain Joseph Brodski affirme, dans *On Grief and Reason*: «Il ne fait pour moi aucun doute que si nous avions choisi nos dirigeants en fonction de leur expérience de lecture plutôt que de leur programme politique, il y aurait beaucoup moins de douleur sur cette terre.» C'est là une affirmation que je n'entends pas discuter.

*

Il y eut, sans doute, avant Helmut Schmidt, des pianistes hommes d'État. Qui ne se souvient du prestigieux Ignace Paderewski, qui fut président du Conseil de la Pologne et que Nelligan alla, en l'hôtel Windsor, entendre jouer du Chopin :

*Maître, quand j'entendis, de par tes doigts magiques,
Vibrer ce grand Nocturne, à des bruits d'or pareil;
Quand j'entendis, en un sonore et pur éveil,
Monter sa voix, parfum des astrales musiques...*

Et cetera, pour ainsi dire.

Il y a également, faut-il l'ajouter, mais à peine plus nombreux, des pianistes qui pensent. Alfred Brendel, quand il s'avise d'écrire sur la musique, ce n'est pas tout à fait rien. Et Charles Rosen... Je vous arrête. Vous pensez peut-être que je ne lis que Charles Rosen. Non. Je lis également Jacques Poulin, Charles Taylor, Monic 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 raconte.

Son dernier livre paru en français, *Aux confins du sens. Propos sur la musique* (Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle »), est, je dois le dire, un peu déconcertant. Il pose une question extrêmement difficile, la plus délicate peut-être qui puisse être posée à propos de la musique, et l'on pourrait s'attendre qu'elle l'entraîne dans les zones extrêmement éthérées de la pensée. Ce serait mal connaître Charles Rosen, qui sait ce que c'est que de jouer de la musique, corporellement, avec des doigts. « Qu'est-ce que comprendre la musique ? demande-t-il. Il est relativement facile de répondre à cette question, si on la pose à un niveau très modeste. Comprendre la musique, c'est tout simplement ne se sentir ni dérouté ni agacé par elle. » La métaphysique, on le voit, n'est pas au rendez-vous. Charles Rosen va, par exemple, étudier assez longuement les erreurs de transcription qui sont faites sur des œuvres novatrices dans le but (plus ou moins consciemment perçu) d'en atténuer l'effet de gêne sur une conscience musicale habituée à autre chose. En fait, ces actions de résistance, qui touchent à la substance même de l'œuvre nouvelle pour « ne se sentir ni dérouté ni agacé par elle », pour qu'elles aient un sens recevable, sont peut-être toute l'histoire de la musique. Elles signifient que du neuf apparaît, et que recevoir la nouveauté provoque un traumatisme dont il importe, avant toute réflexion, d'éliminer la cause. Cela n'est pas toujours possible, bien sûr. Dans le meilleur des cas, on s'habitue, on se fait l'oreille à ce qui était d'abord apparu comme une bizarrerie.

C'est, au fond, la même question que pose Rosen dans un article paru récemment dans le magazine américain *Harper's* (mars 1998), sur la mort possible de la « musique classique », et il lui donne une réponse également étonnante, très éloignée de toute lamentation apocalyptique. La difficulté, dit-il, vient de ce qu'on n'aperçoit pas « la nature essentiellement artificielle d'une culture qui fait

dépendre de l'auditeur le sort de la musique». Ce qui se termine, dit-il, ce qui meurt, ce n'est pas la «musique classique» elle-même mais le règne de la salle de concert, la boulimie de la musique enregistrée. Charles Rosen oppose, à cette vision «consommatrice» de la musique, une conception fondée sur la passion, l'activité des interprètes. «La musique qui survit, écrit-il, est la musique que les musiciens veulent jouer». Tant qu'on voudra jouer Bach, Mozart, Brahms, Mahler, Berg, Boulez, leurs œuvres vivront.

Peut-on ne pas éprouver un soupçon de scepticisme en lisant de telles affirmations? L'auditeur en nous, le jouisseur, l'amateur de musique proteste qu'on a besoin de lui, que sans lui aucune musique ne peut vivre, et qu'on exagère un peu, depuis un siècle, du côté des créateurs, en accumulant nouveautés sur nouveautés. Mais peut-être, en réalité, Charles Rosen, veut-il moins dissimuler l'importance de l'auditeur que faire sentir au musicien, à l'interprète, l'écrasante responsabilité qui lui revient dans le renouvellement de la musique. Cette musique nouvelle que les interprètes veulent jouer, dit-il, «ils l'exécutent jusqu'à ce qu'elle trouve un auditoire». Il y faut de la patience, voire de la foi.

Belle résolution, peut-être née d'un secret désespoir. On pense à Pierre Boulez disant, cruellement, qu'une œuvre contemporaine est jouée deux fois, la première et la dernière.

Mais Boulez, justement...

*

Parmi les parutions musicales les plus étonnantes des derniers mois, il faut évidemment signaler le nouvel enregistrement du *Marteau sans maître*, écrit par Pierre Boulez à partir de quelques poèmes de René Char. On se souviendra qu'en 1957, Igor Stravinsky avait consacré le

Marteau du nouvel espoir de la musique française comme « la seule œuvre vraiment importante en cette nouvelle ère de recherches ».

Le *Marteau* a reçu un certain nombre d'interprétations depuis lors, et il se pourrait même qu'il ait été joué à Montréal, mais l'originalité vraiment foudroyante de la dernière-née consiste en ceci qu'elle fait usage des instruments d'époque. Il faut dire que, depuis 1957, le Vibraphone, le Gong grave, les Cymbalettes, la Grande Cymbale suspendue et le Xylorimba ont subi des modifications qui ont grandement altéré la couleur de l'œuvre. Le retour aux instruments d'époque — retrouvés dans un excellent état, nous dit-on, dans une cave de Saint-Germain-des-Prés — permet de serrer au plus près la pensée de Boulez. La dernière syllabe du premier mot de l'expression célèbre « l'artisanat furieux », notamment, le « nat » pour être tout à fait précis, reçoit de la collaboration combinée du Gong grave d'époque et du Xylorimba d'origine un caractère d'évidence tout à fait probant.

René Char, on le sait, n'était pas sorti tout à fait heureux (litote) de sa collaboration avec Pierre Boulez, et l'on se demande si ce qu'il avait entendu de l'œuvre, à l'époque, correspondait *vraiment* à cette nouvelle version. Des recherches approfondies s'imposent, de toute urgence.

*

Si, pour reprendre l'expression de Charles Rosen, « comprendre la musique, c'est tout simplement ne se sentir ni dérouté ni agacé par elle », il me semble bien que j'ai *compris* le *Concerto pour violon et orchestre* d'André Prévoist, créé par Chantal Juillet et l'Orchestre symphonique de Montréal il y a quelques mois. Ce n'est pas une œuvre révolutionnaire, certes, et les *savants* ont eu têt 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 — ou canadien, ou nord-américain, ou occidental, en musique ces appellations ne veulent à peu près rien dire — 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 nécessité.

J'avais lu, dans le programme du concert, les explications du compositeur. Ceci, par exemple: «La première partie expose les éléments fondamentaux de l'ouvrage, basés sur une succession de sixtes formant le total chromatique (les douze demi-tons), et présente principalement deux éléments contrastants, l'un très lyrique et l'autre très rythmique.» Je veux bien, moi, mais ce ne sont pas de telles considérations qui m'aident à entrer dans une œuvre; les compositeurs, décidément, font beaucoup trop de crédit aux amateurs de musique. Pour moi, je puis seulement témoigner d'un plaisir, un très grand plaisir. L'OSM jouait splendidement, sous la direction de Charles Dutoit, et Chantal Juillet exécutait la partie de violon avec une profonde conviction. C'était très beau; c'était de la musique.

Une tristesse: je n'aurai vraisemblablement jamais l'occasion de réentendre le *Concerto* d'André Prévost. Il est possible qu'une telle œuvre, dont on imagine l'immense travail de conception et de réalisation qu'elle a coûté, disparaisse complètement, après une ou deux auditions. Elle coûte cher. Les compositeurs devraient-ils donc n'écrire que des œuvres pour violon seul ou, à la rigueur, pour un trio?