

Réinventer le rituel du concert
Entretien avec Marc Couroux
Reinventing the Concert Ritual
Interview with Marc Couroux

Réjean Beaucage

Volume 15, Number 1, 2004

Interpréter la musique (d')aujourd'hui

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902341ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902341ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Beaucage, R. (2004). Réinventer le rituel du concert : entretien avec Marc Couroux. *Circuit*, 15(1), 57–64. <https://doi.org/10.7202/902341ar>

Article abstract

Composer and performer Marc Couroux has become a specialist in the most challenging twentieth-century piano repertoire. He has given much thought to the roles of composer and performer, to the necessity of performer virtuosity, and to the social context of the concert setting. In the course of this interview, he retraces the events of his career that lead up to his present thoughts.

Réinventer le rituel du concert

Entretien avec Marc Couroux

Réjean Beaucage

MARC COUROUX EST UN PIANISTE qui a choisi très tôt dans le cours de son apprentissage de se consacrer à l'interprétation du répertoire du xx^e siècle. Surnommé par quelques-uns le « Glenn Gould de la musique contemporaine », on a pu l'entendre lors de concerts de la Société de musique contemporaine du Québec interpréter les œuvres les plus difficiles de Stockhausen ou de Xenakis. La fréquentation de certaines œuvres de ce dernier, réputées « injouables », a provoqué chez lui une réflexion profonde sur le rapport entre l'interprète et l'œuvre. Cette réflexion l'a amené à s'interroger sur le rituel du concert, depuis la manière de présenter la musique jusqu'à la façon dont le public la reçoit.

La situation que nous vivons actuellement (et depuis pas mal de temps) est relativement comparable à celle à laquelle ont fait face les peintres à la suite de l'invention de la photographie. Les artistes visuels ont dû trouver de nouvelles manières de transmettre leur vision du monde aux spectateurs, puisque la photographie rendait inutile la nécessité de recourir à la représentation figurative (l'apparition subséquente du surréalisme n'est pas une coïncidence). L'enregistrement a, de même, rendu obsolète le type de concert auquel nous assistons aujourd'hui. Je pense souvent au concert comme à une reconstitution d'un enregistrement, plutôt que le contraire. Au point de vue du rituel, c'est tout simplement ce qu'il est. Et encore, tout juste. Il appert qu'un grand pourcentage de la population ne veut pas être placé dans une situation inconfortable et contraignante, beaucoup moins invitante qu'une écoute dont on peut

1. The situation we are living in now (and have been for quite some time) is roughly comparable to the one facing painters after the invention of photography. Visual artists had to find other ways of imparting their reality to the viewer now that photography had all but removed the necessity for "representation" (the subsequent appearance of surrealism was no coincidence). Recordings have removed any real necessity for the kind of concerts we are witnessing today, by and large. I often think of concerts as reenactments of recordings, rather than vice-versa. From a ritual standpoint that's absolutely all they are. In fact, quite inferior. It turns out a large portion of the population doesn't want to be constrained, uncomfortable, thrust into a situation which is far less attractive to that which he can control himself, at home, with his sound system (without the inhibiting proscenium-audience dialectic conditioning his response). I really do feel that the concert medium has to change if it is to remain relevant in the light of a technological, recording-based culture. We're really way behind right now. Surely, with the potential of recording technology today to create a viable and INDIVIDUAL acoustical-musical experience, if the concert is not to renew its bond with the listener in a much more direct, drastic manner flushing the existing conventions which have remained unquestioned for 150 years or more, it will surely die. (Meanwhile, Glenn Gould's greatest contribution to Canadian music, namely the fusing of technology and instrumentalist into a new monster, one capable of truly renewing the art form, has been virtually ignored.) Gould predicted the replacement of concerts by recordings in 1964. Around roughly the same time McLuhan's theory of the "Medium is the Message" received wide currency. It's puzzling that composers have never really caught up to the notion that a musical experience is more than just abstract musical content.

contrôler soi-même tous les paramètres, à la maison, avec une chaîne haute-fidélité (libéré de toute inhibition causée par le rapport dialectique entre la scène et le public). Je crois vraiment que le concert, en tant que médium, est appelé à se transformer s'il doit demeurer pertinent dans le cadre d'une culture technologique basée sur l'enregistrement. Actuellement, nous sommes déjà en retard. Avec les possibilités offertes aujourd'hui par les techniques d'enregistrement pour créer une situation d'écoute musicale fidèle et INDIVIDUELLE, il ne fait aucun doute que si le concert ne renouvelle pas son rapport avec l'auditeur, en abandonnant les conventions en usage depuis 150 ans ou plus, il disparaîtra certainement. (Par ailleurs, la plus grande contribution de Glenn Gould à la musique canadienne, soit la fusion de l'instrumentiste et de la technologie créant un nouveau monstre, capable d'un véritable renouvellement artistique, n'a virtuellement pas été reconnue.) Gould prédisait en 1964 la disparition du concert au profit de l'enregistrement. À peu près au même moment, la théorie de McLuhan selon laquelle « le médium est le message » était largement acceptée. Il est fascinant que les compositeurs n'aient jamais vraiment intégré la notion selon laquelle une expérience musicale ne peut être réduite à un simple contenu musical abstrait. Le médium qui transporte l'idée, la courroie de transmission, le contexte, est au moins aussi important. Notre système d'éducation se concentre quasi exclusivement sur le « message », oubliant complètement le « médium »¹.

Avec l'ensemble Kore, dont il partage la direction artistique avec le compositeur Michael Oesterle, il présente des compositeurs peu connus dans les circuits habituels de musique contemporaine et a amorcé une réflexion sur le rapport entre le public et l'interprète dans le cadre du concert. Cette démarche l'a poussé à expérimenter de nouvelles formes d'interprétation (« Nous vivons toujours avec l'ancienne notion selon laquelle l'interprète est une sommité qui doit projeter avec une grande assurance la musique qu'il joue pour nous en faire comprendre le message. Que se passerait-il si l'interprète choisissait délibérément d'être inefficace? Quelle pourrait être le résultat sonore d'une telle expérience²? »). Ces nouvelles formes d'interprétation appelant des nouvelles structures compositionnelles, l'interprète n'a donc pas hésité à se faire compositeur, afin de se doter d'une matière propre à mettre ses théories en pratique.

En tout état de cause, les compositeurs ne se préoccupent plus aujourd'hui des structures dans lesquelles ils choisissent de présenter leur musique. J'ai toujours pensé que la séparation, il y a longtemps, des métiers de compositeur et d'interprète était l'une des raisons pour lesquelles les compositeurs vivent aujourd'hui dans un isolement total par rapport au « public en général » : l'interprète, privé de sa position de créateur, cherche néanmoins à démontrer sa virtuosité, son héroïsme, sa supériorité par rapport au public ; le compositeur, de plus en plus éloigné de la nécessité d'entretenir le rituel (ce qu'il devait pourtant faire en tant qu'interprète), ne se préoccupe plus que du contenu musical, au détriment du contexte et du rituel global. Il n'est pas surprenant dans ces conditions que le rituel ne soit jamais remis en question par les compositeurs d'aujourd'hui. Comme pour l'organe inutile qui s'atrophie jusqu'à disparaître

dans le cours de l'évolution, serait-il possible que le peu de considération que l'on porte à la question pourtant centrale du rituel dans le cadre du concert puisse provoquer sa disparition ?

Le métier de compositeur lui-même, en tant qu'activité indépendante de l'interprétation, est également à repenser. Je souhaiterais que davantage de compositeurs reviennent à l'acte physique de faire de la musique, de produire du son, en s'engageant eux-mêmes dans l'interprétation de leurs œuvres, pas seulement en les dirigeant ou en les diffusant (dans le cas d'œuvres électroacoustiques), mais en tant qu'instrumentiste. Cela nous forcerait à réfléchir à notre relation avec la virtuosité et à nous demander, par exemple, si elle est vraiment nécessaire (et l'efficacité technique croissante des interprètes rend la réflexion d'autant plus pertinente — notre expression dépend-elle des capacités des interprètes?). Si nous pouvons réduire, même modestement, cet énorme écart (entre compositeur et interprète), je pense que nous pourrions retrouver quelques-unes des fonctions sociales de base de la musique³.

Dans l'entrevue qui suit, Marc Couroux résume les étapes de sa réflexion sur les rapports qui unissent l'interprète, le compositeur et le public dans le cadre d'un renouvellement du rituel du concert.

* * *

MARC COUROUX : C'est vers l'âge de 13 ou 14 ans que j'ai découvert les musiques de Stravinsky et de Steve Reich, qui ont été de grandes révélations et qui sont restées avec moi depuis ce moment-là.

RÉJEAN BEAUCAGE : Puis il y a eu Stockhausen, Xenakis...

M. C. : En fait, j'ai découvert tous ces compositeurs durant la même période, beaucoup grâce à la radio avec une émission comme *Two New Hours*, sur CBC, qui était intéressante à l'époque, ce qui n'est plus le cas... Je suis entré à l'université en 1989 pour devenir pianiste de concert. J'entretenais depuis le cégep l'idée de faire carrière et j'ai bien sûr dû faire un détour du côté du répertoire traditionnel (Chopin et Beethoven), une musique qui m'intéressait, mais un peu plus tard j'ai fait le choix de la musique contemporaine et délaissé tout le reste. J'ai aussi développé des relations avec des compositeurs à l'université McGill, où j'étudiais.

R. B. : Répètes-tu toujours des œuvres du répertoire traditionnel pour « garder la forme » ?

M. C. : Non. Je ne crois pas que l'on doive absolument jouer Bach, par exemple, avant de jouer Stockhausen. Le contraire peut très bien être possible. Ça se complète, c'est la même tradition. Il me semble plus naturel de commencer par la musique de notre époque. Durant mes études, j'ai eu la chance de travailler avec Louis-Philippe Pelletier, qui était très ouvert, mais avec les autres professeurs, il fallait toujours se battre pour faire de la musique

The medium into which this idea is placed, the means of transmission, the context, is equally if not more important. Our educational system is almost exclusively geared towards the "message", whilst ignoring "medium".

Couroux, M., « The Resocialization of concert music — an interview with Marc Couroux by Paul Steenhuisen », <http://pages.infinet.net/kore/resocialization.html>.

2. We live with the antiquated notion that the performer is a totalized whole who must confidently project the music he plays in order for the message to come across. What might conceivably happen if the performer is deliberately inefficient? What would be the sonic result of such explorations?

Couroux, M., « Exploding the interface : A brief history of anti-virtuosity : performing *Evryali* by Iannis Xenakis » <http://pages.infinet.net/kore/writings.html>, publié dans *Contemporary Music Review*, vol. 21, n° 2, 2002, p. 53-67.

3. By and large, composers have become completely unconscious of the structures in which they choose to present their music. I have always felt that one of the reasons composers are in such a strange state now regarding their almost complete isolation from the "general public", has to do with the separation long ago of the professions of composer and performer : the performer, removed from his creative position, seeks to nevertheless demonstrate his virtuosity, his heroism, his superiority to the audience; the composer, increasingly sheltered and disconnected from the necessity of ritual-making (which he had to deal with as performer), becomes overly concerned with purely musical content, to the detriment of context and surrounding ritual. In this light, it's hardly surprising that concert ritual remains unquestioned by composers today. Much like the useless appendage that atrophies then disappears thanks to the wonders of natural selection, is the remoteness of ritual as

central consideration in concert music also a factor of its eventual, natural elimination?

The profession of composer itself, as an activity independent from performer, is also up for rethinking. I do wish more composers would reconnect with the physical act of making music, making sound, involving themselves in the performance of their own work, not simply as conductor or as "diffuser" (in the case of electroacoustic mediums) but as performer. This would force us to think about our relationship with virtuosity, for instance : is it really necessary (and the increasing technical efficiency of performers makes this problem even more pertinent-is our expression geared to performative ability)? If we bridge this huge gap (between performer and composer), even in small ways, I do think that we could reconnect with some of the basic functions of music in society.

Idem note 1.

4. Voir l'article de Marc Couroux « Dompter la mer sauvage : réflexions sur *Evryali* de Iannis Xenakis » dans lequel le pianiste décrit les étapes ayant mené à son interprétation de l'œuvre, dans *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 5, n° 2, 1994, p. 55-67.

contemporaine. Glenn Gould disait qu'il pourrait apprendre les bases du piano à quelqu'un en trente minutes... Ce qui est plus compliqué, c'est de développer l'oreille, développer l'écoute. Jouer du piano, c'est plus qu'une technique virtuose des doigts.

R. B. : Il y a quand même des pièces, particulièrement en musique contemporaine, qui demande une technique telle qu'on les qualifie même d'injectables. Je pense à *Evryali*⁴ de Xenakis par exemple...

M. C. : Oui, cette pièce-là a été un point tournant pour moi. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est qu'il est virtuellement impossible d'interpréter 100 % de ce qui est écrit. On doit donc faire des choix; on se trouve en quelque sorte à travailler *a contrario* de tout ce que l'on a appris à faire, qui est de jouer parfaitement toutes les notes. Dans *Evryali*, c'est impossible. On doit analyser, faire un choix philosophique qui est assez difficile. J'ai donc dû trouver des solutions aux différents problèmes posés par cette partition et ça a grandement contribué à m'ouvrir l'esprit; après, je n'étais plus le même. C'est à partir de ce moment-là que j'ai commencé à réfléchir sur le rituel du concert, sur la notation et sur la composition. *Evryali* est une œuvre qui est toujours en évolution, comme l'interprète; je pourrais y revenir dans cinq ans avec une version bien différente dans laquelle j'arriverais à jouer 80 % ou 85 % des notes, parce que, bien sûr, on tend vers le 100 %, mais on n'y arrivera jamais. L'essentiel en tant qu'interprète est de toujours être en mouvement, en réflexion, en questionnement convulsif... c'est vraiment ce que j'ai retenu de cette œuvre. Et quand j'ai moi-même commencé à envisager la composition, j'avais vraiment de grands questionnements sur la notation. Elle nous a permis de faire beaucoup de choses, mais ce n'est après tout qu'un processus qui favorise l'efficacité de transmission du message et qui a fort peu à voir avec la relation que l'instrumentiste entretient avec son instrument. Il y a des sons que l'on ne peut pas noter, qui réclameraient une notation trop complexe. Je pense à Ferneyhough qui a travaillé aussi dans le sens d'intégrer la personnalité de l'interprète dans la partition, mais ce n'est pas vraiment possible. Donc, pour moi, la notation reste quelque chose d'efficace pour transmettre un message, mais qu'est-ce qui a été élagué dans ce processus de transmission en regard de toutes les possibilités musicales? Alors, dans mes propres pièces, je pense par exemple à *Contrepoint académique* (*sic*), il n'y a pas de partition, mais plutôt une série de consignes qui font que le résultat musical global reste toujours semblable, bien que les détails locaux varient.

Cette volonté de garder l'œuvre en mouvement perpétuel vient directement de mon expérience avec Xenakis. Il me semble que c'est Michael Finissy qui citait cette phrase de Busoni : « la composition est déjà une interprétation »,

parce qu'entre l'idée musicale qui se construit dans la tête du compositeur et l'idée musicale qui est sur le papier, il y a déjà un écart. Alors, lorsque cette transcription est interprétée par un musicien, on est encore plus loin de l'idée originale.

R. B. : Comptes-tu donc abandonner complètement l'interprétation d'œuvres d'autres compositeurs ?

M. C. : Non. Avec l'ensemble Kore, par exemple, je continue de déchiffrer de nouvelles partitions. Et puis il arrive que des compositeurs m'approchent directement pour collaborer. Je ne suis plus vraiment disposé à faire du récital dans le cadre traditionnel, mais je suis très ouvert à la collaboration avec des compositeurs qui ont une vision de la place que l'œuvre peut occuper dans un concert.

R. B. : Avec Kore, vous choisissez fréquemment des compositeurs assez peu connus et l'entreprise consiste justement à les faire mieux connaître.

M. C. : Oui, il s'agit souvent de compositeurs qui sont passés pour diverses raisons à côté de l'histoire ou qui ne font pas partie du *mainstream*, souvent à cause d'une vision très personnelle. Des inclassables, ne provenant ni de la musique spectrale, ni de la « nouvelle complexité »...

R. B. : Mais lorsque tu te retrouves devant leur partition et que tu redeviens « interprète », que peux-tu faire, sinon jouer ce qui est écrit ?

M. C. : C'est ce que je fais, et avec le plus grand respect, parce que je n'ai pas le désir de m'immiscer entre le compositeur et sa vision créatrice. Je deviens un véhicule. J'essaie vraiment, bien que je sache très bien que c'est impossible, de faire table rase et de regarder chaque nouvelle partition comme si je n'avais jamais lu une partition. J'essaie de repartir à zéro. Je ne voudrais surtout pas me dire : « Ha ! tiens, cela ressemble à telle pièce que j'ai déjà interprétée. » Je veux contrer mes réflexes. Je me demande quelle est cette note, quel est ce rythme, pourquoi l'œuvre va-t-elle dans cette direction, quelle en est la racine. C'est vraiment pour m'empêcher d'utiliser des automatismes. Je pense que lorsque l'on travaille à partir d'une partition, il faut faire un grand travail de décodage, et laisser la personnalité de la musique prendre le pas sur notre propre personnalité. L'œuvre existe et c'est à l'interprète d'y entrer.

R. B. : On entend souvent des critiques reprocher à un interprète d'avoir été trop personnel avec une œuvre, ou, au contraire, de ne pas l'avoir été assez et d'être resté trop près du texte...

M. C. : Prenons l'exemple extrême de Glenn Gould. Il était personnel mais étudiait la partition de très près ; il répondait à une nécessité qui se trouvait dans la partition. Je ne suis pas Glenn Gould, aussi est-il normal que je sois influencé d'une manière différente par une même partition. Mais je pense

qu'il a longuement réfléchi à certaines de ses interprétations les plus controversées. Je respecte beaucoup les interprètes qui se livrent à des recherches de ce type à partir d'une partition. Bien sûr, il faut considérer primordialement les propriétés intrinsèques de la partition. Ça prend un certain temps et il faut éviter de tirer des conclusions trop rapidement, parce qu'à ce moment-là, ce sont les réflexes qui travaillent. Il faut les mettre de côté.

R. B. : Depuis quelque temps déjà, comme tu le disais plus tôt, tu réfléchis au rituel du concert, ce qui t'a amené à la composition, et une pièce comme *Blowback at Breakfast : a Dr. Kissinger Mystery*, est un des résultats de cette réflexion.

M. C. : Tout à fait. Les rôles y sont un peu renversés. Je ne suis pas à l'aise avec l'idée d'être le héros sur scène que tous viennent admirer. Je suis une personne au même titre que chacun des spectateurs, mais, bon, je suis sur une scène et c'est moi que l'on regarde durant 50 minutes. Durant ce temps, l'auditeur n'est plus très actif, il se transforme même en voyeur et, dans ce sens, il n'apprend pas beaucoup en tant qu'auditeur. Je veux donc redonner sa place à l'auditeur dans le cadre du concert, le forcer à une écoute active en ne lui donnant pas toutes les clés dès le début. Je travaille selon un schéma « non absorbable ». En d'autres termes, je cherche à faire en sorte que ce qui se passe sur scène ne puisse pas être relié à des schémas connus.

Par exemple, dans *Blowback*, le piano joue un blues assez simple et l'auditeur peut reconnaître de quoi il s'agit ; puis, les 17 haut-parleurs entrent en fonction et font entendre des extraits de conversations, captées par écoute électronique, entre Richard Nixon et Henry Kissinger, ce qui peut être déroutant. Il y a un aspect politique, mais il y a surtout une réflexion sur le rituel. Un héros sur scène et l'auditeur ébahi par les informations qu'il reçoit. En fait, la personne sur scène joue le rôle de Kissinger, citant ses réponses à un comité sénatorial au moment d'être confirmé au poste de Secrétaire d'État. Le texte que je lis en jouant parle précisément du coulage d'informations et de la surveillance que Kissinger exerçait sur ses 17 employés entre 1969 et 1971. Donc, je dis ces « vérités officielles », tandis que les haut-parleurs font entendre des extraits de conversations secrètes. La personne sur scène n'est plus celle qui distille la vérité parce que l'on comprend que le discours officiel est truffé de mensonges. Par contre, l'auditeur, lui, est du côté de la vérité (enregistrée secrètement). L'interprète qui est sur scène dispose d'un texte lui indiquant les phrases qui seront diffusées et le moment de leur diffusion. Il peut couper le son des haut-parleurs lorsqu'il parle lui-même et il doit faire en sorte d'empêcher les auditeurs d'entendre les phrases les plus compromettantes. Tout en lisant les 20 pages de textes tout au long de l'œuvre, l'interprète doit continuer à jouer un blues au piano, ce qui

devient finalement très difficile. En perdant sa concentration, il risque de parler à un mauvais moment ou de se taire à un mauvais moment. La nervosité qui en découle se transfère à la musique, forcément.

R. B. : Mais le public n'a pas toutes ces informations.

M. C. : Non, pour lui, ça reste un mystère, qu'il doit s'efforcer de décoder. Et la concentration de l'auditeur, entre le blues interminable et les bribes de conversations, est aussi mise à rude épreuve. Certains perçoivent ce qui sort des haut-parleurs comme dérangent parce que ça les empêche de se concentrer sur la musique et vice versa.

R. B. : Dans tous les cas, c'est la frustration assurée...

M. C. : C'est une façon de mesurer la relation entre la tactilité du temps et la concentration de l'auditeur. Si l'on est constamment sollicité, le temps passe plus lentement, devient comme de la mélasse et se fige. C'est aussi ce que je cherche à faire dans la pièce *Rockford Keep on Rolling*, où des voitures qui roulent à travers Los Angeles défilent sur trois écrans. La musique et les images sont complètement dissociées. On finit par se dire que ce ne sera que ça, puis, après 15 minutes, il se passe autre chose, et alors l'auditeur-spectateur doit reprendre le contrôle de sa concentration. Il s'agit de tromper les attentes du public afin de le garder alerte et de susciter chez lui des questionnements, d'ouvrir son imagination. Le compositeur Martin Arnold parle de la création d'une œuvre comme d'un acte cocréatif, qui sollicite autant l'interprète que l'auditeur.

R. B. : Ce type de démarche ne plaît évidemment pas à tous les spectateurs. Au Festival international de musique actuelle de Victoriaville, par exemple, ta pièce *Le contrepoint académique (sic)* avait provoqué des réactions assez fortes.

M. C. : C'était vraiment ce que je voulais. Et c'était toujours à propos de la situation de concert. Je crois que plusieurs des artistes qui se produisent à ce festival sont très innovateurs en matière sonore, mais très conservateur sur le plan de la forme. Je travaillais dans le sens contraire en utilisant une musique académique, mais interprétée d'une façon, il me semble, assez surprenante, pleine de nervosité. Je pense que les gens qui viennent au concert veulent en général apprendre quelque chose et sont prêts à faire des efforts pour y parvenir. D'un autre côté, certains se sentent parfaitement à l'aise dans le rôle du spectateur passif. Je crois que l'art n'a pas à être réconfortant, mais doit provoquer des questionnements. L'art existe pour que l'auditeur apprenne quelque chose sur lui-même. C'est toujours là où je veux en venir. Et pour ça, le matériel musical est aussi important que le rituel par lequel il est présenté. ♦

