

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Divagations

Gilles Marcotte

Volume 29, Number 5 (173), October 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31194ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marcotte, G. (1987). Divagations. *Liberté*, 29(5), 127–133.

L'AMATEUR DE MUSIQUE

GILLES MARCOTTE

Divagations

BARTÓK, LA VEILLE DE SA MORT

Aux Concerts symphoniques, j'écoute pour la première fois le Concerto pour alto de Bela Bartók, une œuvre que le compositeur lui-même n'a jamais entendue puisqu'il est mort avant d'en avoir terminé l'orchestration, en 1945. Un long premier mouvement, sinueux comme une traînée de vague-à-l'âme, conduit à un Adagio religioso très bref, suivi d'un mouvement vif en forme de quelque danse hongroise. C'est au centre bien sûr, dans le très intense Adagio, que se joue l'essentiel. J'en garde le souvenir de propositions sonores assez brèves, que je comparerais à des phrases non verbales, juxtaposées l'une à l'autre plutôt que s'entraînant mutuellement; et de l'alto déployant, mais sans insister, toutes les beautés de son prisme, du grave à l'aigu. Je ne puis m'empêcher de penser que le premier et le troisième mouvements n'ont été écrits par Bartók que pour entourer, servir ces quelques moments de beauté absolue. Le premier nous y préparait, par sa longueur même et j'oserais dire par une certaine atonie; il fallait également nous aider à en sortir, et quoi de plus efficace que ces danses hongroises effroyablement gaies, sauvages, dont Bartók a le secret et l'habitude?

On pourrait être tenté de considérer cet Adagio religioso comme l'adieu de Bartók à l'existence, ainsi

qu'on l'a fait pour les derniers quatuors de Schubert. Mais, dans l'un et l'autre cas, la préoccupation biographique fausse les perspectives. Son chant de mort, Bartók l'avait écrit auparavant et à plusieurs reprises, dans certains mouvements lents de ses quatuors ou encore dans le *Molto adagio* extrêmement austère, désertique du *Divertissement* pour orchestre à cordes. L'*Adagio religioso* du *Concerto* pour alto, par contre, donne plutôt, en quelques brèves minutes, l'image d'une efflorescence, d'une ouverture maximale à toutes les possibilités de la vie. Les schémas de pensée linéaire qui nous conduisent trop souvent nous font croire qu'à mesure qu'un artiste s'approche de la mort physique, il décrit pour ainsi dire cette expérience dans son œuvre. Non pas: plus il vieillit, plus il mûrit, plus il célèbre la vie. La mort, il s'en était occupé plus jeune, alors qu'il était plein de vigueur et d'inconscience et pouvait la considérer comme un thème.

POUR LA BEAUTÉ DU SON

Une autre œuvre de Bela Bartók, parmi les dernières, et qui de façon plus évidente et plus éclatante que le *Concerto* pour alto chante la vie, chante le plaisir de faire de la musique: le *Concerto* pour orchestre, dont je viens de m'offrir une gravure superbe, la troisième de Karajan (1974). Les bartokiens de stricte observance ne seront pas d'accord, je le sais pour avoir consulté mes deux dictionnaires de disques, le français et l'anglais: ce serait trop Karajan et pas assez Bartók, paraît-il, en tout cas insuffisamment hongrois. Étrange idée, qu'il faille jouer la musique hongroise à la hongroise, la française à la française, l'allemande à l'allemande; les caractéristiques et traditions nationales seraient-elles donc l'essentiel de cette musique qu'on dit volontiers universelle?

J'admets qu'on ait des réserves devant le Bartók somptueux, un peu trop gras peut-être, et même sentimental par endroits, du maître de Berlin. Mais le Concerto pour orchestre, en plus d'être une œuvre de Bartók, est aussi un merveilleux prétexte à faire jouer toutes les gloires de l'orchestre moderne, et avec la Philharmonique de Berlin on est comblé.

On l'est d'autant plus que, du point de vue technique, le disque est d'une rare perfection. Permettez que j'y insiste un peu. Vous êtes peut-être, comme moi, un peu fatigué de ces gravures qui font tout entendre d'un orchestre, y compris la plus petite agitation du glockenspiel, au détriment de l'effet d'ensemble, où les aigus sont souvent d'une dureté incroyable, cassants comme du verre. Or il existe des procédés techniques qui permettent aujourd'hui d'éviter ces défauts, et notamment empêchent les cordes de souffrir d'artériosclérose. Il y a de petits inconvénients, bien sûr; le progrès a un prix, comme la beauté a une ville. Le bras et la pointe de lecture sont moins commodes à utiliser que le rayon laser, et il arrive parfois qu'on entende des bruits de surface un peu gênants. Mais la technique ne cesse pas d'avancer, et sur les derniers disques analogues que j'ai entendus — oui, c'est ainsi qu'on les appelle, retenez bien le nom —, ils ont presque complètement disparu. Si j'ajoute qu'au cours des derniers mois les prix de ces disques merveilleux ont considérablement baissé, vous conviendrez que je vous apporte là une excellente nouvelle.

L'EXÉCUTION DES CARMÉLITES

Autre merveille technique: la télévision, qui me présente plusieurs fois par année des opéras dont, autrement, je ne pourrais connaître qu'une épure sonore. Oui, je sais, on donne de l'opéra à Montréal:

je me prépare à aller voir, pour la quatrième ou la cinquième fois, la *Tosca* de Puccini. Mais combien d'autres opéras de Puccini, de Verdi, de Wagner, de Mozart que je n'aurai jamais la chance de voir que grâce au petit écran! Voir, c'est beaucoup dire; et entendre, encore plus, tant sont anémiques les moyens de reproduction sonore de la télévision. Mais je compense; à partir des petites images et des sons grincheux que me transmet l'appareil, j'imagine, je me fais des idées, j'agrandis, j'exagère. C'est pourquoi je préfère, en opéra, la simple transmission en direct aux reconstructions plus sophistiquées faites par le cinéma, qui m'empêchent de me croire spectateur, dans une salle. Au Met, on fait très bien les choses; on me montre le foyer, la salle, les spectateurs, l'arrivée du chef d'orchestre, les interruptions de l'action par les applaudissements, les salutations des interprètes à la fin, enfin tout ou presque tout. C'est la fête. Je puis me donner l'illusion d'avoir déboursé beaucoup de dollars pour assister au spectacle.

L'autre soir, au Met, c'était un des plus grands succès modernes de la maison, l'opéra de Francis Poulenc sur un texte de Georges Bernanos, *Dialogues des Carmélites*. Un bel événement: la grande Régine Crespin, dans le rôle de la Prieure, faisait ses adieux au Metropolitan et il y a eu un moment d'émotion vraie quand, à la fin, elle a salué pour la dernière fois les fidèles du lieu. Régine Crespin en Prieure, Jessye Norman dans le rôle de Madame Lidoine, c'était plus qu'il n'en fallait pour attirer et satisfaire les amateurs d'opéras, les vrais, les inconditionnels.

En suis-je un? Un vrai? Non pas, malheureusement. Je n'ai souvenir, à part le beau visage ému de Régine Crespin saluant son public, que d'une musique continûment, impitoyablement médiocre, empruntant des choses tantôt à Stravinski, tantôt à la comédie musicale, en tout cas informe et sans convic-

tion. Je ne mets évidemment pas en doute les convictions religieuses de Francis Poulenc; mais sa musique, elle, n'est pas convertie, ou ne l'est que d'un bout, ayant perdu les petites grâces païennes des *Biches* ou des *Mamelles de Tirésias* sans les avoir remplacées par des vertus chrétiennes de quelque substance. Elle aplatit complètement le texte de Bernanos, qui est un des plus beaux de la dramaturgie française du XX^e siècle. On connaît l'histoire. Dans les premiers soubresauts de la Révolution française une jeune fille de bonne noblesse, Blanche de la Force, décide d'entrer au couvent, en dépit ou à cause d'une étrange maladie qui l'affecte depuis sa naissance, et qui s'appelle tout simplement la peur. Tel est le thème essentiel de l'œuvre, la peur — ou l'angoisse; Blanche la verra défigurer la Prieure du couvent, durant son agonie; et elle-même, quand se présenteront les séides de la Révolution, cédera à l'épouvante, ne revenant qu'in extremis, pour le supplice final. La peur, l'angoisse, l'agonie, ce sont là des mots très lourds dans toute l'œuvre de Bernanos, et je me souviens encore de l'impression extrêmement forte que m'avait faite, à la première lecture, la scène de l'agonie de la Prieure. La voici, devant la mort, cette grande dame, cette âme forte, effrayée comme une bête, scandalisant la communauté par ses cris, ses divagations, la façon rude dont elle parle de Dieu: «Que suis-je à cette heure, moi misérable, pour m'inquiéter de Lui! Qu'il s'inquiète donc d'abord de moi!» Durant toute cette scène d'agonie la prose admirable de Bernanos semble nous dire, et nous dit en effet qu'à la limite c'est bien cela qu'il s'agit de sauver, la pauvre peur humaine, ce qu'il y a en nous de plus faible et de moins honorable. Mais la musique de Poulenc ne dit rien de tel. Elle bavarde, elle s'occupe, elle va et vient, elle vide le texte de tout son sens. De l'agonie de la Prieure, de cette immense chant d'angoisse qu'est la pièce de Bernanos, il ne reste rien.

PUCCINI, PAR CONTRE

Quelle force au contraire, quelle franchise, quelle honnêteté dans la *Tosca* de Puccini! Il est vrai que celui-ci met en musique un drame sans équivoque, où les bons sont vraiment bons et les méchants parfaitement méchants, alors que dans les *Dialogues des Carmélites* on se trouve devant des héroïnes paradoxales, des héroïnes de la peur: il aurait fallu la subtilité d'un Alban Berg. C'est en voyant la *Tosca* pour la première fois, il y a quelques années, que l'authenticité possible du vérisme italien m'était apparue, détruisant d'assez tenaces préjugés, et à chaque nouvelle représentation le fort génie de Puccini m'est devenu de plus en plus évident. Sa musique est abondante, généreuse, facile peut-être en regard de quelques autres, mais elle ne parle jamais à côté, elle ne dit rien que de nécessaire. Fatigué, ce soir-là, je n'avais guère le goût d'aller à l'opéra. Je projetais de sortir après le deuxième acte, connaissant la fin de l'histoire. Je suis resté.

Il y a plusieurs façons de voir, d'écouter un opéra. Dans la plupart des cas, j'imagine, on donne préséance aux grands airs, quitte à subir avec un peu d'ennui les dialogues chantés qui les soudent l'un à l'autre. Pour moi, c'est de l'orchestre que je pars le plus souvent; et je fais là, vous l'avouerez, de la bonne stratégie puisque si, à l'Opéra de Montréal, les prestations vocales sont de qualité variable, l'orchestre est toujours bon. Quand j'assiste à l'exécution d'une œuvre que je connais déjà assez bien, je m'émerveille de la quantité de choses intéressantes que je n'avais jamais remarquées auparavant dans la partition orchestrale. Je ne rejette pas les chanteurs dans le néant; je les écoute comme des instruments supplémentaires de l'orchestre. Il me suffisait, l'autre soir, que la voix de la *Tosca* fût belle. Je n'avais pas

besoin de croire aux amours, aux tourments, à l'héroïsme de la dame.

D'autre part, je subis comme tout un chacun la magie des grands airs, mais je ne suis pas tout à fait convaincu que ce qu'ils expriment soit contenu dans ce qu'ils racontent. Et je n'hésite pas à y mettre des choses qui viennent de mes circonstances personnelles. Ainsi le grand air de Cavaradossi, qui se trouve au début du troisième acte, m'a particulièrement ému dans cette représentation, non parce qu'il était chanté de façon exceptionnelle, mais parce que j'y entendais un écho et plus qu'un écho, la voix même de certaine violente nostalgie qui m'occupait depuis quelque temps. Cette nostalgie n'avait pas grand-chose à voir avec le mélodrame de Sardou.