

« La musique, cette affaire du monde... »

Gilles Marcotte

Volume 31, Number 1 (181), February 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31699ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Marcotte, G. (1989). Review of [« La musique, cette affaire du monde... »]. *Liberté*, 31(1), 57–62.

L'AMATEUR DE MUSIQUE

GILLES MARCOTTE

«LA MUSIQUE, CETTE AFFAIRE DU MONDE...»

Peut-être les seuls livres qui méritent d'être lus sont-ils ceux qu'on ne comprend pas, ou que l'on comprend à peine. Je pourrais, pour mon compte, en citer plusieurs. Je m'en tiendrai à celui-ci, qui est du philosophe allemand Ernst Bloch, s'intitule *L'Esprit de l'utopie*¹ et est consacré en grande partie à la musique. Pour vous donner une idée de la résistance que m'opposent les textes de Bloch sur la musique, je dirai que ceux du redoutable Theodor Adorno, auprès d'eux, me paraissent aimables et condescendants.

Le propos d'Ernst Bloch, dans «Philosophie de la musique», est vaste, global, comme l'indique le titre de son étude. Il s'agit de savoir où va, où nous entraîne la musique. C'est là, pour l'amateur de musique que je suis, une question dérangeante et peut-être même désagréable. La musique n'est-elle pas pour moi, précisément, le moyen par excellence d'échapper à ce genre de question? Dès qu'elle est énoncée, moi qui ces jours derniers ai butiné chez Lutoslavski, Mozart, Bloch (l'autre, l'auteur de *Schelomo*), Haendel, je me sens un peu coupable, convaincu de frivolité, de dispersion. Si la question me revient à l'esprit durant le prochain concert de l'OSM, il me deviendra impossible d'écouter tranquillement, de goûter

1. Traduit par Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audard, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de philosophie», 1977.

ce que j'entends. La juxtaposition, en moins de trois heures, de mondes spirituels aussi différents que ceux de Clermont Pépin, de Stravinski, de Brahms, de Beethoven me paraîtra tout à fait incongrue. Je sentirai peser sur moi le regard accusateur du philosophe, qui me demandera ce que je fais là à consommer des sons et m'enjoindra d'être un peu plus sérieux.

Bien avant d'avoir lu Ernst Bloch, assurément, une telle interrogation m'avait plus d'une fois surpris, troublant la paix de mon écoute. Voici qu'on joue par exemple, aux Concerts symphoniques, le quatrième Concerto de Beethoven; et dans le mouvement lent, Claudio Arrau nous fait descendre dans des profondeurs que personne avant lui ne nous avait fait connaître. C'est là une grande aventure, impossible à mettre en mots et dont, si nous avons quelque sensibilité, quelque sentiment des limites de l'existence, nous ne sortons pas indemnes, malgré l'énergie, l'âpreté du mouvement qui suit. Il faudrait que tout s'arrête à ce moment et que nous continuions à laisser mûrir en nous-mêmes cette expérience de la perte, et qu'elle s'épuise petit à petit, en même temps, sous la poussée de la vie renaissante. Cela, nous pouvons le faire à la maison, grâce au disque de ce même concerto que Claudio Arrau a enregistré il y a peu de temps avec la collaboration de Colin Davis et de l'Orchestre de Dresde; mais, comme je l'ai souligné déjà plus d'une fois dans cette chronique, l'impact émotionnel de l'écoute sur disque est de beaucoup inférieur à celui de l'écoute *in vivo*. Si j'étais sérieux, si j'avais pour le quatrième Concerto de Beethoven tout le respect qu'il mérite, si j'étais vraiment digne de cette musique, je sortirais aussitôt de la salle Wilfrid-Pelletier, je sacrifierais sans hésiter le reste du programme, la Cinquième de Prokofiev ou la Première de Mahler ou *L'Oiseau de feu* de Stravinski, pour ne pas troubler trop rapidement le cours de ma méditation beethovénienne. À la limite je ferais, je serais comme la mère d'Elias Canetti, après une audition de la *Passion selon saint Matthieu*:

Elle eut l'occasion d'entendre la Passion selon saint Matthieu et rentra dans une disposition d'esprit dont je me

souviens d'autant mieux qu'elle se montra incapable, pendant plusieurs jours, de toute conversation suivie avec moi. Une semaine durant, elle fut incapable aussi de lire. Elle ouvrait son livre mais ne voyait même pas les phrases; à leur place, elle entendait la voix d'alto d'Hona Durigo. Une nuit, elle entra en larmes dans ma chambre et dit: «Fini les livres, je ne pourrai plus jamais lire.» Je tâchai de la consoler: je lui proposai de rester assis à côté d'elle pendant qu'elle lirait; la voix s'évanouirait, pensais-je, du fait de ma seule présence. C'était uniquement parce qu'elle était seule que cela lui arrivait; si je prenais place à table, à son côté, je pourrais lui dire de temps à autre quelques mots et elle n'entendrait plus la voix. «Mais je veux l'entendre, tu ne comprends donc pas, je ne veux plus jamais rien entendre d'autre!» Il y avait tant de véhémence dans cette exclamation que j'en fus effrayé. Mais cela me remplissait aussi d'admiration et je me tus. Les jours suivants, je lui lançai parfois un regard interrogateur; elle comprenait ce que cela signifiait et disait, à la fois ravie et désespérée: «Je l'entends toujours.»²

Toute grande musique mérite cela, et c'est cela que nous ne pouvons pas lui accorder. Un livre, au moins, cela dure; le temps que nous lui consacrons constitue une reconnaissance de sa valeur. Mais une audition passe si vite, fût-ce celle de la *Passion selon saint Matthieu*... Après le quatrième Concerto de Beethoven, donc, j'avalerais, sans risque d'indigestion spirituelle tellement j'en ai l'habitude, Prokofiev, Mahler ou Debussy. Nous sommes décidément bien légers, nous les mélomanes, les amateurs de musique. Dieu veuille que nous rencontrions de temps à autre une Madame Canetti pour nous amener à résipiscence.

2. Elias Canetti, *Histoire d'une jeunesse, La langue sauvée*, traduit par Bernard Kreiss, Paris, Livre de poche (Albin Michel), 1980.

C'est par une voie différente, voire contraire, que Ernst Bloch nous arrache à notre dispersion: en nous privant du plaisir de l'instant et peut-être même de l'extase, pour nous faire penser la musique. «La musique, cette affaire du monde», écrit-il superbement. Et par là il entend que les intérêts de la musique ne peuvent être limités à ceux d'une classe de spécialistes mais aussi, mais surtout qu'elle participe, de manière essentielle, à la création du monde. Bloch écrit à partir d'une situation d'extrême déréliction spirituelle, celle de la Première Guerre mondiale, dont nous avons peut-être oublié qu'elle préfigura la Deuxième en jetant le doute, elle aussi, déjà, sur toutes les valeurs dont avait vécu jusque-là l'humanité occidentale. «À nous de commencer, dit-il. C'est entre nos mains qu'est la vie. Il y a beau temps déjà qu'elle s'est vidée de tout contenu. Absurde, elle titube de-ci de-là, mais nous tenons bon et ainsi nous voulons devenir son poing et ses buts.» C'est une écriture de courage donc que nous lisons, se donnant la tâche la plus ardue, la ressaisie de soi-même et la création d'un véritable «nous», d'une nouvelle forme de vie commune. On me pardonnera de ne pas résumer ici les thèses de Bloch, le parcours historique à travers lequel il voit se dessiner les efforts de la musique pour créer un «Moi» souverain — c'est l'âge moderne —, puis au delà, un «Nous» qui ne fasse pas disparaître mais au contraire distende, magnifie l'instance personnelle. Beaucoup trop de choses m'échappent dans le flot de cet ample discours; sa richesse, sa profondeur ne me sont révélées que par à-coups, par des observations, des images convaincantes en elles-mêmes, sans raccord explicite à la ligne générale de la démonstration. Mais il n'est pas sûr que, en considérant quelques fragments du texte de Bloch, je ne m'approcherai pas parfois de l'essentiel...

Un des mouvements constants de sa pensée consiste à forcer les limites, les barrages qui enserrant le travail de la musique dans les nécessités purement techniques, de faire éclater les rapports univoques qu'on est toujours tenté de forger entre la musique — et plus généralement l'art — et le monde. Il se montrerait aujourd'hui fort sceptique, je pense,

devant les tentatives de reconstitution de la musique par des instruments «authentiques», lui qui voulait arracher la musique de Bach au «son pointu et bref du clavecin»! Il ajoutait ceci, qui n'aurait déplu ni à Rosalyn Turek ni à Glenn Gould ni à Ivo Pogorelich: «Il ne fait aucun doute que seul notre piano, l'incomparable Steinway, pareil à une aile couchée, pareil à une aile claire, grondante, aux pointes d'argent, né tout exprès pour le nouveau Bach, nous amena à découvrir comment jouer dans sa nouveauté l'œuvre du maître, comment respecter les nombreux ornements mais aussi la pluralité apparemment indéfectible des voix, et à quelles floraisons conduire le clavecin bien tempéré pour qu'elles soient chantantes, sans être ni simplement harmoniques ni étrangères à l'harmonie.» Pas plus que le musicien n'est asservi à la technique — les plus grands créateurs, tels Bach et Beethoven, n'ont pas été des novateurs techniques mais n'ont fait qu'utiliser les moyens de leur temps —, il n'est attaché à son contexte social, à son époque. Les affirmations de Bloch, à ce propos, sont d'une particulière vigueur, et d'autant plus saisissantes qu'elles viennent d'un homme attentif, au premier chef, à la dimension historique de l'existence. «Seuls, écrit-il, les maîtres mineurs et médiocres ont des collègues en peinture ou en poésie, qui sont leurs compagnons d'existence et redisent la même chose qu'eux en d'autres termes.» Salieri est de son époque, Mozart non; Hummel, non Beethoven. Mozart et Beethoven appartiennent à ce que Bloch appelle le «niveau utopique», à ce lieu sans lieu qui ne les exile pas de l'histoire mais leur permet de jouer en même temps pour le présent et pour l'avenir, voire pour des époques passées demeurées sans voix. Le génie n'est pas social; ses œuvres «tendent essentiellement vers autre chose, elles sont articulées en vue d'un dépassement, comme si elle ne vivaient que pour un spectateur (ou auditeur) a priori, et de ce fait exigeaient pour leurs grands représentants, leurs matériaux et leurs œuvres de se caractériser par *la solitude et le décentrement historique*, conformément aux problèmes a priori de l'effet recherché et de l'affaire en cause».

Moi qui suit parfois tenté par la sociologie, voire par le sociologisme, je me souviendrai de cette mise en garde. Et j'y trouverai une raison supplémentaire de résister 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*³: «Il n'y a que les fonctionnaires, n'importe comment, qui peuvent être contemporains.» Il m'arrivera d'écouter encore Bal-lif, Messiaen, Boulez, Ligeti, quelques autres, mais parce qu'ils me parleront — du moins le croirai-je — d'autre chose que de ma petite époque...

3. Montréal, Boréal, 1988.