Entretien Conversation

Jean Lesage et Catherine Perrin

Volume 15, numéro 1, 2004

Interpréter la musique (d')aujourd'hui

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902337ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902337ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lesage, J. & Perrin, C. (2004). Entretien. *Circuit*, 15(1), 9–18.
<https://doi.org/10.7202/902337ar>

Résumé de l'article

Catherine Perrin parle d'abord des défis qui se posent pour l'interprète d'une oeuvre contemporaine. Le travail avec le compositeur est une source d'inspiration importante et peut surtout suppléer à l'absence d'une tradition d'interprétation. De plus, la fréquentation du répertoire contemporain est bénéfique pour développer l'imaginaire et les réflexes d'analyse de l'interprète, ce qui rejaillira sur ses interprétations d'oeuvres anciennes. Jean Lesage parle de l'importance de la notation, qui procure à l'interprète une certaine sécurité intellectuelle, une fondation solide à partir de laquelle l'imaginaire peut se déployer. Il considère que l'interprète doit toujours être conscient des enjeux liés à la forme, puisqu'il est responsable de la transmission du projet compositionnel à l'auditeur. Pour lui, il n'y a pas d'interprétation idéale. C'est d'ailleurs tout l'intérêt de travailler dans le domaine de la musique instrumentale : la possibilité qu'une oeuvre se renouvelle à chaque interprétation. À cet égard, il évoque l'exemple de Glenn Gould, interprète « extrême ». Ayant été lui-même interprète, Lesage ne peut concevoir la musique autrement que par l'interprétation et l'article conclut sur l'idée que l'évolution de sa pensée comme compositeur est étroitement liée au fait même que ses oeuvres sont interprétées.

Entretien

Jean Lesage et Catherine Perrin

À L'OCCASION DU PRÉSENT NUMÉRO consacré à l'interprétation, Jean Lesage et Catherine Perrin ont accepté de nous livrer un moment d'entretien dans lequel ils s'interviewent tour à tour. L'exercice nous est apparu d'autant plus pertinent que leurs collaborations ont été nombreuses au cours des dernières années, la claveciniste ayant créé pas moins de quatre œuvres du compositeur. Leur complicité remonte aux années 1983 et 1984, alors qu'ils se rencontraient dans les classes de clavecin et d'analyse au Conservatoire de musique de Montréal.

JEAN LESAGE : Étant donné qu'il n'y a pas de tradition d'interprétation pour les œuvres contemporaines, quel genre de défi se pose à l'interprète ? Le travail avec le compositeur est-il une source d'inspiration importante ?

CATHERINE PERRIN : Le travail avec le compositeur, quand il est possible, est la meilleure des solutions. Quand on a l'habitude de jouer la musique de compositeurs disparus depuis quelques siècles, cette possibilité est d'autant plus enthousiasmante. Dans le travail direct avec le compositeur, tout ce qui est noté peut être questionné. Donc, la signification exacte à donner à un ralenti, à une articulation ou à l'évocation d'une musique ancienne peut être clarifiée avec le compositeur. Dans ta musique, par exemple, les allusions à la littérature ancienne du clavecin abondent. La notation rend l'emprunt reconnaissable, mais peut difficilement préciser le sens exact à donner à cet objet trouvé : doit-il sonner exactement comme dans son contexte d'origine, marquant ainsi un

contraste fort avec son nouveau décor ou doit-il au contraire être influencé ou même dénaturé par ce décor? La réponse est donnée en partie par la notation, qui respectera ou faussera volontairement l'articulation typique d'un motif ou encore son *tempo* d'origine. Mais pour ce qui est de l'affect, de l'interaction énergétique du motif avec son environnement, la notation a ses limites. C'est le dialogue avec toi qui m'aura permis de comprendre que la portée de ces emprunts, je dirais même leur rôle philosophique, varie d'une œuvre à l'autre.

Il arrive aussi qu'on soit devant une partition de musique contemporaine sans être en contact avec son compositeur. L'approche de l'œuvre devra alors être globale. Il faudra comprendre le code qui a été utilisé pour cette pièce : le code, le langage ou l'intention générale de la pièce. C'est seulement à la lumière d'un travail d'analyse qu'on pourra partir du début et se dire : « Pour ce premier motif, je prends telle décision. » Il faudra impérativement avoir posé cette analyse avant de commencer à mettre le matériau musical en place. Alors que si l'on a déjà fréquenté 47 courantes à la française, on pourra aborder la 48^e à la première ligne et prendre d'emblée les bonnes décisions!

Transferts

J. L. : La fréquentation de la musique contemporaine influence-t-elle ton travail d'interprète de musique ancienne?

C. P. : Oui, ce travail peut être éclairant quand on revient à des musiques de compositeurs anciens. Il suggérera de nouvelles pistes pour imaginer les intentions du compositeur, en incitant à voir certaines structures de la musique baroque de manière plus abstraite. On pourra imaginer, par exemple, une grande section comme devant être construite autour de la notion d'accélération/décélération. On se rendra compte, du coup, que cette nouvelle priorité interprétative est plus efficace, en ce qui a trait à la communication, que l'accumulation de petits détails d'articulation et d'agogique. Il s'opérera ainsi une forme d'épuration; une pensée presque géométrique ou mathématique se mettra en œuvre. Celle-ci ne niera pas le raffinement des détails propres à la musique ancienne mais les aidera à s'inscrire dans une *gestalt*.

De plus, le fait que la musique contemporaine questionne la dimension sonore du clavecin permet de découvrir que l'instrument peut effectivement donner plus. En retournant à la musique baroque, on sera tenté de pousser l'instrument plus loin.

Tout en situant l'œuvre dans son contexte historique, en considérant chacun des paramètres d'interprétation qui rattachent l'œuvre à l'idée du compositeur, on pourra intensifier l'action de chacun de ces paramètres afin que la démarche du compositeur parle mieux en 2004. Dans cette optique, le fait de

fréquenter la musique contemporaine peut fournir tout un bagage de nouveaux outils ou de nouvelles attitudes.

J. L. : À l'inverse, as-tu parfois le réflexe d'imposer à une pièce contemporaine des conceptions d'interprétation typiques du répertoire ancien ?

C. P. : Je tente toujours de trouver la façon la plus avantageuse de faire sonner l'instrument pour un passage donné, en évitant que les automatismes liés au répertoire ancien prennent trop de place. Il se peut cependant que, pour un trait fusée par exemple, je pense à ce qu'on trouve chez Frescobaldi et que j'aie recours au même genre d'articulation ou de toucher.

J. L. : Et en ce qui a trait à la conception du discours ?

C. P. : Évidemment, si le compositeur s'est lui-même inspiré d'une forme ancienne, comme Serge Arcuri dans sa *Passacaille* pour clavecin, la connaissance intime des sources est indispensable pour enrichir l'interprétation de l'œuvre nouvelle d'un dialogue avec ses ancêtres !

J'ai mentionné plus haut le nom de Frescobaldi et c'est justement un des compositeurs anciens qui vient à l'esprit en abordant certaines de tes œuvres, étant donné son style fait de ruptures spectaculaires et étonnantes, que ce soit dans l'harmonie ou dans les gestes. Tu ne caches d'ailleurs pas l'influence qu'a eu le *Stylus Fantasticus* du XVII^e siècle sur ton œuvre.

La notation

C. P. : Quel est le rôle joué par la notation dans ton rapport avec les interprètes ?

J. L. : Notre attitude face à la notation s'est transformée depuis le XVIII^e siècle. Il y a eu évolution vers une plus grande précision des intentions du compositeur, jusqu'à la frontière du pinaillage dans certaines partitions contemporaines.

En ce qui me concerne, je préfère charger le texte d'indications d'interprétation, plutôt que de laisser l'interprète proposer sa vision, à partir de quelques symboles qui guideraient son sens musical. Cela me semble moins risqué. Puisque mes œuvres ne reposent sur aucune tradition d'interprétation, et que ma musique ne s'inscrit pas dans le développement d'un langage commun, universel, comme à l'époque de la musique tonale, rien ne m'indique que l'interprète possède *a priori* l'information nécessaire pour cerner mes intentions concernant l'interprétation. D'où la volonté de fournir, en quelque sorte, une « tradition d'interprétation » à même la partition par un système de notation d'une grande précision, qui regroupe autant des symboles traditionnels que des signes nouveaux, afin de contrôler des paramètres moins usuels comme la pression, la vitesse ou l'angle de l'archet sur les cordes ou encore la quantité d'air aux instruments à vent.

J'aimerais arriver à une précision maximale et indiquer des intentions de fluctuations de *tempo* dans des marges métronomiques précises.

Il faut donner des balises, des bornes. L'interprète est alors libre d'interpréter ces bornes selon sa sensibilité, mais au moins il a une matière avec laquelle travailler.

La plupart du temps, les interprètes réagissent mieux à cette conception dirigiste que lorsqu'ils sont laissés à eux-mêmes. Il est nécessaire de les placer dans une situation limite où ils n'ont pas le choix de s'investir et de prendre des décisions.

C. P. : Cela veut-il dire qu'ils doivent être relativement fidèles à ce qui leur est demandé, tout en étant incités à s'investir ?

J. L. : À s'investir, oui. Cela les met aussi en confiance.

C. P. : ... donc capables d'insuffler un « supplément d'âme ». Jouer minutieusement une succession d'indications ne garantit pas une « musicalité » de l'interprétation.

J. L. : Non. Se contenter de cela serait désastreux. Les interprètes doivent être stimulés par la quantité, la qualité et la précision des codes, tout comme ils le seraient par une tradition orale d'interprétation, comme du répertoire baroque. Le compositeur leur procure une certaine sécurité intellectuelle, une fondation solide à partir de laquelle l'imaginaire peut se déployer.

Conscience de la structure

C. P. : Crois-tu qu'un interprète rendra mieux une œuvre s'il est conscient des enjeux de fond en ce qui a trait à la structure abstraite ?

J. L. : De façon impérative, l'interprète doit être conscient de l'articulation du geste formel. Il doit aussi avoir une idée très précise de la surface de la musique, du type de textures et de climats qui doivent être rendus. Le détail de l'élaboration des structures abstraites — la « cuisine » compositionnelle — n'a pas vraiment d'incidence sur l'interprétation.

C. P. : Pourrait-on prendre un exemple, qui me concerne d'ailleurs : la pièce pour clavecin *Désuétudes*. Une fois que j'ai compris qu'il s'agit d'un rondo, que les couplets sont de plus en plus denses, une fois que je maîtrise ce que tu appelles la surface (la complexité rythmique, l'articulation, la vitesse...), ce que tu laisses entendre, c'est que je n'ai pas besoin de savoir exactement comment le matériau harmonique est généré, par exemple ?

J. L. : Si l'interprète a la curiosité d'aller jusque-là, ça ne peut pas nuire, mais je n'ai pas l'impression que ce soit une donnée fondamentale pour rendre adéquatement une œuvre. Les données acoustiques et morphologiques sont déjà dans la partition, et c'est vraiment ce qu'il est important de contrôler et de

souligner de façon juste et expressive. C'est l'appréhension de la forme par l'interprète qui donnera une direction, une vitalité, un dynamisme à son discours.

C. P. : Est-ce en général une préoccupation pour toi que la forme soit assez immédiatement accessible à l'interprète ?

J. L. : Les projets compositionnels diffèrent de ce point de vue. On souhaite selon les cas que la forme soit plus ou moins facile à appréhender. L'interprète doit toujours être conscient des enjeux, puisqu'il est responsable de la transmission du projet compositionnel à l'auditeur.

C. P. : Peux-tu nous donner des exemples ?

J. L. : Lorsque je travaille avec une matière plus complexe, la forme est généralement plus simple.

C. P. : Et qu'appelles-tu une matière plus complexe ?

J. L. : Un matériau acoustique très dense, des configurations rythmiques étudiées, un discours plus fragmenté, une conception temporelle non téléologique. Dans ces cas, le compositeur peut avoir intérêt à proposer un geste formel simple, pour diriger l'écoute. C'est une question d'équilibre dans la complexité. Si on est exigeant à un certain niveau, il faut faciliter la perception à un autre niveau. Sinon, il y a danger d'entropie et l'œuvre perdra son sens.

C. P. : Peut-on prendre en exemple *La chaotique* pour clavecin, dont le discours est extrêmement fragmenté, extrêmement touffu au début, mais dont le geste formel est clair ?

J. L. : Oui, c'est un geste très linéaire, une raréfaction progressive du matériau jusqu'à sa disparition, l'absorption du son par le silence. Effectivement, c'est un bon exemple. À l'inverse, le compositeur peut chercher à utiliser des microstructures qui sont faciles à décoder, à mémoriser, à reconnaître, et faire en sorte que la grande forme soit plus complexe et moins immédiatement perceptible.

C. P. : Peut-on prendre en exemple *Les sensations confuses*, pour orchestre ?

J. L. : Tout à fait. On y retrouve un matériau plus immédiatement familier, voire séduisant, mais dans un déroulement formel complexe, une sorte de labyrinthe temporel où manquent les points de repère, les balises nécessaires qui permettraient à l'auditeur d'appréhender le discours en toute quiétude. L'œuvre propose une sorte d'errance formelle, source de tension pour l'auditeur, mais où les microstructures, le paysage sonore de chaque instant, revêtent un caractère plus familier, source de détente pour l'auditeur. Et c'est dans cette alternance/superposition très organique entre l'inconnu et le familier, entre tension et détente, que repose le succès d'une œuvre à tous les niveaux de sa structure. L'interprète est responsable de révéler cette dialectique de la façon la plus éloquente.

C. P. : De quelle façon te préoccupes-tu de l'interprète dans le processus d'écriture ?

J. L. : J'ai été moi-même interprète, alors je ne peux concevoir la musique autrement que par l'interprétation, d'une certaine façon. Ma préoccupation de l'interprétation est fondamentale. En tant qu'interprète, j'ai compris la détresse provoquée par certaines partitions au profil plus théorique que pratique...

Je ne laisse jamais les spéculations sur le matériau dériver vers de grandes utopies plus ou moins fonctionnelles, sans liens véritables avec la réalité acoustique d'un instrument. Les structures enchevêtrées qui ne prennent pas en compte les réalités de l'interprète sont destinées à la contemplation un peu stérile, celle d'une partition privée de son envoûtante réalité sonore.

C. P. : Il y a la notion d'incarnation, qui doit être naturelle, en quelque sorte ?

J. L. : Oui, absolument. Je n'hésiterais pas à sacrifier une idée séduisante sur papier, si je me rendais compte qu'elle mène à des sentiers où il n'y aurait plus d'interaction possible entre l'interprète et le matériau.

À cet égard, la démarche de certains compositeurs se réclamant de la « nouvelle complexité », me semble une complète aberration. Leur projet consiste à proposer, de façon délibérée, un texte d'une complexité qui dépasse les limites du possible pour l'interprète. C'est dans cette lutte entre l'interprète et la partition, cette interaction entre le réalisable et l'utopique, que devrait naître la dramaturgie de l'œuvre. Une idée fort séduisante à première vue, mais qui en dernière analyse confine à mon sens à la fumisterie.

Dans ce domaine, je suis d'un pragmatisme absolu : le compositeur doit livrer une œuvre dont il assume la complète responsabilité et l'interprète doit rendre au meilleur de sa connaissance les infimes détails contenus dans la partition, d'une façon sensible et intelligente ; comme lorsqu'on dit d'un interprète qu'il est « musical ». C'est d'une radicale simplicité.

Interprétation idéale

C. P. : Sans mettre en cause le professionnalisme ou la qualité des interprètes de tes œuvres, dois-tu dans certains cas faire le deuil d'une interprétation idéale, ou préfigurée ?

J. L. : Non, il n'y a pas d'interprétation idéale. C'est d'ailleurs tout l'intérêt de travailler dans le domaine de la musique instrumentale : la possibilité qu'une œuvre se renouvelle à chaque interprétation.

Une interprétation idéale est une interprétation vivante, imaginative, par un interprète qui a une forte personnalité. Je trouve la notion de « version définitive » d'une œuvre, si souvent invoquée par les critiques, totalement aberrante.

C. P. : J'oscillais volontairement entre deux termes : idéale ou préentendue, préfigurée. Une interprétation qui aurait déjà été mentalement composée avec l'œuvre ?

J. L. : Si j'interprétais mes œuvres, ma vision interprétative demeurerait une proposition valable parmi d'autres. Une partition musicale, même extrêmement précise dans sa notation, se transforme sous le regard des interprètes selon leur culture, leur bagage existentiel, leur personnalité, mais aussi selon le contexte sociopolitique dans lequel ils travaillent. Par le filtre de l'interprétation, l'œuvre n'est jamais fixée, elle conserve toujours un potentiel de transformation, de mystère et d'étonnement.

Nous aimons les objets esthétiques de la musique à la fois pour leur familiarité réconfortante et pour leur caractère insaisissable, qui semble posséder le pouvoir d'alimenter nos désirs à jamais.

En ce domaine, l'exemple de Glenn Gould est fascinant. Sa conception de l'interprétation nous a fait découvrir des territoires absolument insoupçonnés. Sa pratique était à la frontière de l'interprétation et de la composition. Nul n'a su mieux que lui insuffler une vision et une sensibilité contemporaines au répertoire traditionnel.

Lorsque Gould interprétait la *Sonate en la majeur* (K. 331) de Mozart, et qu'il énonçait le thème avec une telle lenteur qu'on en perdait la continuité des phrases, il y avait l'idée de la fragmentation du discours, comme chez Webern. Mozart est filtré à travers l'oreille que la musique de Webern nous a donnée.

Gould s'attaquait à des icônes du répertoire et il revisitait l'œuvre selon des critères qui n'appartiennent plus à la temporalité historique de celle-ci.

À mon avis, cette démarche est à rapprocher d'un certain mouvement de la postmodernité. Chez les compositeurs, on pense à Stravinsky, qui s'est réapproprié Mozart dans son opéra *The Rake's Progress*, ou la musique baroque dans *Pulcinella*. Je pense aussi au troisième mouvement de *Sinfonia* de Berio, où le fil conducteur de l'œuvre est le « Scherzo » de la *Deuxième symphonie* de Mahler, avec fenêtres ouvertes sur plusieurs citations d'œuvres du répertoire.

Il s'agit ici, comme dans d'autres œuvres, d'une façon de revisiter l'histoire de la musique avec des oreilles qui ont connu les musiques électronique, sérielle, stochastique ; mais également avec une conscience qui a subi la fragmentation du réel, la perte d'un sens historique universel, la disparition des métarécits, la mort de Dieu, toutes choses entraînant la multitude des possibles et la coexistence de « vérités » opposées.

C'est une démarche qualitativement similaire que Gould proposait. Son testament spirituel est, selon moi, sa version du premier livre du *Clavier bien tempéré*. Son jeu crée, par la conception qu'il a proposée de chaque Prélude et

Fugue, des mouvements d'*arsis* et de *thesis*, comme un compositeur le ferait dans une œuvre. Une dialectique de tension et de détente est mis en place selon ses choix stylistiques et interprétatifs, au fil des différentes pièces du cycle : tension lorsqu'il s'éloigne radicalement des conceptions normatives, détente lorsque qu'il reste plutôt fidèle à l'entendement traditionnel que nous avons du texte.

En écoutant le cycle complet, on a l'impression d'une grande respiration, qui nous fait passer du familier à l'inconnu, du conformisme à l'audacieux. Cette conception de l'interprétation chez Gould, à mi-chemin entre création intertextuelle et interprétation historique, me fascine et m'inspire particulièrement.

C. P. : N'y a-t-il pas, dans cette façon de se réapproprier une œuvre, une forme de vampirisme aux dépens des compositeurs ? Si l'on te montrait, dans une boule de cristal, un interprète du futur en train de reformuler ta propre musique comme Gould l'a fait, quelle serait ta première réaction ?

J. L. : C'est le contexte social et culturel qui permet une telle démarche. Dans notre société entièrement tournée vers la musique du passé, les mêmes œuvres sont jouées *ad nauseam* aux concerts et sur disque, selon des critères canoniques d'interprétation. Une même œuvre peut être enregistrée cinquante fois, sans que d'une fois à l'autre, quoi que ce soit de fondamentalement différent ne soit proposé. Le contexte se prêtait à l'émergence d'un musicien hors normes, à mi-chemin entre interprète et compositeur, qui offrirait une vision radicalement différente du répertoire.

C. P. : Mais j'insiste : imaginons que dans 50 ans un interprète prenne tes pièces pour violon et les joue entièrement *spiccato*, d'une manière mécanique, en prétendant qu'il y a une pensée robotique latente dans la musique de Jean Lesage : quelle serait ta réaction ?

J. L. : S'il existait cinquante enregistrements de mon œuvre par autant d'interprètes et qu'elle était devenue une icône du répertoire, je serais d'accord. C'est justement parce que les œuvres de Mozart et de Bach sont archi-connues que Gould a pu faire ce genre de travail. Il faut qu'il y ait des interprétations de références, car sans les interprétations canoniques, on ne peut apprécier le travail de Gould et constater en quoi il était génial, novateur, dans son interprétation de Bach par exemple.

C. P. : Mais j'ajouterais qu'on ne peut pas savoir tout à fait ce qu'est la musique de Bach à travers les interprétations qu'il en fait.

J. L. : Ce n'est pas le but. Si l'on écoute Gould pour découvrir Bach, on fait fausse route. Il faut alors se tourner vers d'autres interprètes.

C. P. : Est-ce que tu recherches la collaboration d'interprètes lors de la composition d'une œuvre ?

J. L. : Ce ne sont pas toutes les œuvres qui permettent une telle collaboration, mais en général, j'aime beaucoup travailler avec un interprète que je connais bien, en qui j'ai confiance, et qui est prêt à prendre des risques et à expérimenter des choses avec moi. Tu en sais quelque chose, n'est-ce pas ? Par exemple, je présente une première version d'une œuvre ou le fragment d'une structure et je demande : « Joue cela de telle façon, à tel *tempo* et avec cette articulation. » Peu à peu, en réessayant le même passage de différentes façons, j'arrive à me faire une image à peu près idéale de ce que je veux. C'est comme le travail d'un compositeur électroacousticien qui utilise la méthode expérimentale. Il écoute des sons, il les réécoute un peu plus vite, il les filtre, il ajoute un peu de réverbération, etc. Ce type de travail avec un interprète est pour moi un des aspects les plus stimulants de mon métier.

C. P. : Peux-tu nous donner quelques exemples d'œuvres qui ont été développées de cette façon ?

J. L. : *Ivresses songes sourdes nuits*, pour violon solo, que j'ai travaillé avec Julie-Anne Derome, en est un bon exemple.

J'arrivais avec quelques mesures, puis l'on essayait différentes possibilités : changements de *tempo*, de nuances ; je demandais différentes articulations, différents timbres, etc. Nous discutons pour nous assurer que tout était techniquement fluide, et réfléchissons ensuite à la notation la plus précise et efficace. Peu à peu, j'ai construit non seulement la surface de l'œuvre, mais aussi sa structure formelle.

C. P. : Si ce travail est pour toi un idéal, comment abordes-tu la notion d'interprétation quand il s'agit d'une œuvre pour ensemble ?

J. L. : C'est alors que toutes les collaborations passées avec des interprètes en particulier est utile. Lorsque je fais une œuvre d'ensemble, toutes les techniques et les particularités de notation que j'ai développées au fil des années sont mises à contribution de façon plus objective, afin qu'un interprète que je ne connais pas puisse lire et rendre mes intentions.

C. P. : Ce qui pourrait nous amener à conclure que l'évolution de ta pensée comme compositeur est étroitement liée au fait même que tes œuvres sont interprétées.

J. L. : Oui, en effet. ♦