

Klavierstücke, ou Variations sur quelques thèmes de Michel Schneider

Gilles Marcotte

Volume 32, numéro 1 (187), février 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31847ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Marcotte, G. (1990). Compte rendu de [Klavierstücke, ou Variations sur quelques thèmes de Michel Schneider]. *Liberté*, 32(1), 86–93.

L'AMATEUR DE MUSIQUE

GILLES MARCOTTE

KLAVIERSTÜCKE, ou Variations sur quelques thèmes de Michel Schneider

Grâce à un ami qui me tient au courant de ses découvertes musicales, j'ai fait récemment la connaissance de Maria Tipo, qui est une belle Italienne, blonde, assez en chair, et qui joue fort bien du piano. Elle interprète les sonates de Scarlatti comme personne ne l'a fait, peut-être, depuis Horowitz, avec une grâce légère, des inflexions discrètement sensuelles qui font merveille. Elle joue un peu de la même façon les *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach, et qui prétendra qu'elle a absolument tort? Une telle lecture aurait pu séduire, j'imagine, le romancier Albert Cohen qui, par la voix du personnage masculin de *Belle du Seigneur*, parlait à propos de Bach d'une «musique pour scieurs de long» – en songeant aux rythmes en effet imperturbables des *Brandebourgeois*. Ce Bach-là, le Bach de Maria Tipo, faisant des grâces, ce Bach mondain, je ne doute pas qu'il ait une existence légitime. Les *Variations Goldberg*, c'est aussi de la danse, de la virtuosité pure, de la poudre aux yeux, des ivresses rythmiques, du plaisir enfin.

Mais Glenn Gould, l'impitoyable anti-pianiste, nous a marqués, et ce n'est pas sans un certain sentiment de culpabilité que nous nous abandonnons aux grâces de Maria Tipo. J'y reviens donc, au Bach de Glenn Gould, à Bach et à Gould ensemble, indissolublement, tel que je l'écoute de nouveau dans ses *Variations Goldberg*, éblouissantes elles aussi mais à

l'intérieur, brûlant du feu secret de la contemplation, et tel que me le révélait il y a quelques mois un des plus beaux livres de musique que je connaisse, le *Glenn Gould, piano solo* de Michel Schneider¹. Je l'ai lu, ce livre, dans les conditions qu'il fallait: alors que je me trouvais totalement privé de musique, dans une chambre d'hôtel anonyme et grise comme toutes les chambres d'hôtel qui se respectent, et même un peu plus, semblable sans doute à celle de Chicago où, après un concert, Glenn Gould décida d'abandonner pour de bon la carrière de concertiste. Je l'avais entendu en récital, autrefois, Glenn Gould, alors qu'il n'était âgé que de seize ans – mais déjà grand pianiste –, au Ladies' Morning Musical Club, là où il était expressément défendu de tricoter durant les concerts. J'avais été ébloui, bien sûr, malgré mon inexpérience et l'inconfort prodigieux des chaises du Ritz, mais c'est dans la solitude de ma chambre d'hôtel, là-bas, dans la ville absolument étrangère, que je me suis vraiment approché, en lisant Schneider, du foyer de sens qu'est Glenn Gould, musique et biographie mêlées.

Il faut partir du retrait, du désistement, de la solitude enfin choisie. Il y a là un inépuisable scandale. Gould quitte la scène un peu comme Rimbaud quitta l'Europe, le premier parlant de l'immoralité des concerts, le second disant de ses poèmes, de ses aventures poétiques, que «c'était mal». Mais si l'on ne peut à peu près rien dire de ce que cherchait en Afrique le poète des *Illuminations*, on sait un peu, ou l'on devine ce que visait l'interprète des *Variations Goldberg*: une concentration intérieure qui lui permettrait, par la médiation technique, d'atteindre plus sûrement que jamais l'interlocuteur musical, en dehors ou plutôt au-delà des profits douteux de la communication directe. «Les disques de Gould, dit parfaitement Schneider, sont *écrits*.» Qu'est-ce à dire, sinon qu'ils refusent à la fois les prestiges et les facilités du naturel? En

1. Gallimard, collection «L'un et l'autre», 1988.

quittant la salle de concert, c'est la nature même que fuit Gould, le désir éminemment naturel d'être aimé, applaudi, reçu, et cette décision n'est évidemment pas sans rapports avec les «libertés» interprétatives qu'il prend avec les textes, avec le *donné*. Sa décision de contrer la nature, le naturel, n'est peut-être pas différente en son fond de celles des mystiques s'absorbant dans la *via meditativa*, et c'est avec raison que Michel Schneider fait apparaître dès le début de son livre les noms de Hughes de Saint-Victor et de sainte Thérèse. «Se tenir à l'écart, pour mieux toucher.» Entrer au studio d'enregistrement comme on entre en religion – dans *ce qui relie*. Utiliser la technique, la technique insensible, pour couper la communication naturelle et la rétablir sur un autre plan, là où l'on n'est plus à la merci des grosses émotions. «Bien jouer, il y va de l'âme.» (Je cite toujours Michel Schneider.) L'âme, vous ne savez peut-être pas exactement ce que c'est, et moi non plus; il suffira d'imaginer qu'elle est, en nous, le plus léger, le plus libre, le plus accueillant. «Pour les âmes», dira Paul-Marie Lapointe, peu suspect d'angélisme. C'est dans le studio, avec les consoles, les fils électriques traînant partout, que Glenn Gould prétendait le mieux la servir. Entre la technique et l'âme, il y a plus de rapports que ne l'imagine la pensée simple.

Répétons: s'éloigner, «pour mieux toucher». Quand il quitte la salle de concert pour la solitude – et sans doute aussi, parfois, douloureusement, ce que Michel Schneider appelle l'«esseulement» – du studio, moins que jamais Glenn Gould s'en va, s'absente du monde, du monde réel. J'en veux pour preuve sa musique, si intensément active parmi nous; mais aussi les nombreux textes qu'il a écrits, et qui promènent un œil joyeux, fureteur, amusé sur toutes les régions du monde habité. C'est l'anachorète du lac Uptergrove – ou de la chambre d'hôtel de Toronto – qui déclare à propos de Barbra Streisand: «À l'exception possible d'Elizabeth Schwarzkopf, aucune chanteuse ne m'a donné autant de plaisir et une aussi profonde compréhension de l'art de l'interprète.» Et qui

consacre dix grandes pages à l'analyse de l'art de la très chère Petula Clark. Alors même qu'il s'enfonce dans les discussions techniques les plus sévères, les plus ardues, Glenn Gould conserve toujours le regard étonné, émerveillé du jeune homme qui rencontrait pour la première fois, en juin 1957, le chef d'orchestre Léopold Stokovski – avec qui il fera, quelques années plus tard, de superbes enregistrements. L'événement eut lieu sur le quai de la gare de Francfort. Glenn Gould, venant de Berlin, se dégoûdissait les jambes quand il aperçut le maestro qui faisait de même, un peu plus loin. Émoi. Battements de cœur. Osera-t-il aborder – et de quelle façon? – l'éminent, le prestigieux chef d'orchestre, la magnifique tête blanche? Voilà, c'est fait; au prix d'une manœuvre enfantine, Glenn Gould feignant d'échapper son billet de train aux pieds du personnage. C'est bien maestro Stokovski, n'est-ce pas, je ne puis me tromper? «Ce l'est, jeune homme.» Au cours de la conversation qui suivra, dans le train, le jeune pianiste se fera une gloire d'apprendre à son interlocuteur qu'il vient de jouer, à Berlin, le *Troisième Concerto* de Beethoven – avec Karajan. Et il rappelle, toujours émerveillé, toujours étonné, la réponse de Stokovski: «Ne s'agit-il pas de ce joli *Concerto en sol majeur*?» Karajan, qui c'est, en somme? Et vous saurez, jeune homme, que je n'attache pas assez d'importance au concerto de piano, cette sous-espèce de la musique symphonique, pour me soucier d'en indiquer la véritable tonalité...

Il m'est arrivé de penser, en lisant les chroniques souvent éblouissantes de Glenn Gould², qu'il était un grand écrivain, un des plus grands que le Canada anglais ait produits. J'ai plus de difficulté à le croire aujourd'hui. Il y a dans ces textes une constante provocation, un humour effréné, une fébrilité d'esprit qui les empêchent d'atteindre à la plénitude de

2. *The Glenn Gould Reader*, textes rassemblés et présentés par Tim Page, Toronto, Lester and Orpen Dennys, 1984.

l'écriture. Michel Schneider parle du «malaise» que le passage de Gould causa parmi nous. Ce malaise est plus sensible dans ses écrits que dans sa musique, à cause même de leur apparente légèreté, de leur humour coruscant, de leur liberté d'allure; mais il vient aussi de ce qu'il y avait de meilleur et de plus riche en Gould, de ses nécessaires contradictions, de la solitude qu'il avait choisie pour communiquer, de son angoissante présence-absence. «Gould nous a témoigné l'amitié de n'être pas là quand on l'écoute.» Où est-il donc? Ailleurs, toujours ailleurs. C'est la plus étonnante de ses excentricités légendaires – la vieille chaise, sa manie de chanter faux en jouant... –, qui ont fait, à certains, parler même de folie. Michel Schneider n'hésite pas à poser la question, à son tour, quitte à la doubler d'une seconde qui la fait trembler: «Diriez-vous qu'il était fou? Et que dirait alors le mot folie?» Il ne répondra pas, laissant la question en suspens pour laisser entendre que la folie elle-même est une question, non une réponse, et qu'à tous les créateurs elle est posée, d'une façon ou d'une autre.

Mais il sera forcé de la reprendre, beaucoup plus inquiétante assurément que dans son application à la personne de Glenn Gould – excentrique, oui, mais sachant conduire sa carrière avec une rigueur parfaite jusqu'à la fin –, dans le livre qu'il vient de nous donner sur Robert Schumann, *La Tombée du jour*³. Michel Schneider, disons-le, est psychanalyste; mais il est aussi Conseiller référendaire à la Cour des comptes, quoi que cela veuille dire; et – à titre de psychanalyste ou de Conseiller référendaire, je ne sais trop – il est directeur de la Musique et de la Danse au ministère de la Culture. Bon. Il joue aussi du piano, et pas en pénible amateur, si j'en juge par les notations qui émaillent son *Gould* et son *Schumann*. Enfin, il écrit; la nuit, j'imagine, lorsque sa femme et ses huit enfants

3. Seuil, «La librairie du XX^e siècle», 1989.

(j'invente un peu) dorment du sommeil de l'injuste. Le *Schumann* est un livre plus technique, plus difficile à suivre que le *Gould*; et le psychanalyste, qui s'était montré exemplairement discret dans le premier livre, y montre plus que le bout de l'oreille, ce qui donne à ses développements une orientation parfois démonstrative qui ne me plaît pas absolument. Il me semble même que, de temps à autre, il évite de justesse la réduction, la musique devenant presque l'illustration d'un cas psychique aux contours trop précisément dessinés. Mais il l'évite, enfin; et la question que Schneider posait à propos de Glenn Gould, il se garde bien de la résoudre en parlant de Schumann, bien que dans ce dernier cas, on le sait, la réalité clinique de la maladie soit indiscutable.

Les premières pages du livre évoquent donc la tentative de suicide, les années d'internement, la folie enfin complètement déclarée de Schumann, et c'est à la lumière de cette fin terrible que Schneider va écouter l'œuvre – particulièrement la pianistique, qu'il connaît sur le bout des doigts –, la décrire comme l'œuvre même de la douleur. Insistons sur le mot: il s'agit bien de la douleur, et non pas de ce qu'on appelle la souffrance. Celle-ci ne fait pas s'évanouir le sens: la première, oui, sans équivoque. N'est-ce pas d'une telle expérience que, sans employer le mot, je parlais il y a quelques mois à propos du *Concerto pour violon*? Mais je lisais dans cette musique une traversée de la douleur, alors que Schneider ne cesse, durant tout son livre, de reprendre le motif sans retour de la tombée, de la dépression. Il le traite et le module, ce motif, avec une insistance proprement schumannienne. «On peut presque dire que la douleur, c'est l'absence de souffrance.» Elle «touche l'anonyme en nous»; elle «désobjective, détisse». Elle «met en pièces», au double sens du mot: d'où la prolifération dans l'œuvre de Schumann de «pièces» justement, de «fragments». Michel Schneider ne se contente pas d'affirmer, de suggérer; il démontre, savamment, subtilement, exemples musicaux à l'appui. Ainsi, asservie à une douleur qui n'est peut-être que le nom noble de la folie, la musique de Schu-

mann serait de l'ordre de «la répétition, de la pulsion de mort, de la détresse»...

Le discours du psychanalyste, on le voit, nous entraîne sur un terrain redoutable, où nous avons l'impression de perdre peu à peu tous les souvenirs heureux, ou même simplement chaleureux, que nous aurait laissés l'écoute de Schumann. Est-il encore possible, après avoir lu ce livre, après en avoir subi l'envoûtement, d'écouter Schumann sans arrière-pensée? Sans se sentir menacé par la «proximité du désastre» dans chaque note, chaque inflexion, chaque motif? Michel Schneider décrit vraiment la musique de Schumann comme un combat, un combat acharné pour défendre un espace de jeu contre l'avancée inexorable de la dépression, de la monomanie. Mais je le dirai, enfin: à cette démonstration à la fois rigoureuse et passionnée, servie par une science musicale et une écriture de premier ordre, je sens plus d'une fois le besoin de résister. J'écoute la *Fantaisie*, jouée par Horowitz – sur un vieux disque qui sonne assez agréablement la chaudière –, et je reconnais aussitôt ce que m'a révélé l'étude de Schneider, cette façon qu'a la musique de Schumann d'«apparaître» plutôt que de commencer vraiment, comme si elle nous entraînait dans un discours entrepris sans nous, et qui, à la fin, ne pourra que sembler finir. Je comprends, oui, le risque énorme que nous fait courir cette privation de commencement et de fin, celui d'être livré, comme le sera bientôt Schumann, à la torture de l'«éternel son». Mais j'entends aussi dans la *Fantaisie* un enthousiasme qui fait de la mélancolie elle-même un motif de vie plus intense, comme je perçois dans les *Scènes d'enfants* la plus délicate, la plus juste évocation de ce qui reste en nous de l'enfance, et dans *La vie et les amours d'une femme* – chanté par Kathleen Ferrier, elle seule – l'hymne le plus vrai à cette expérience entre toutes périlleuse, exposée à tous les outrages du temps, qu'est la vie conjugale. Ayant dit cela, je rendrai quand même le armes, pour l'essentiel: oui, comme le dit Michel Schneider, tout ici se joue sur

horizon d'abîme, et de là vient sans doute la troublante emprise qu'exerce sur nous la musique de Schumann.