

## Deux ou trois malentendus

Gilles Marcotte

Volume 36, numéro 6 (222), décembre 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32364ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Collectif Liberté

### ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Marcotte, G. (1995). Deux ou trois malentendus. *Liberté*, 36(6), 96–103.

---

# L'AMATEUR DE MUSIQUE

---

---

GILLES MARCOTTE

## DEUX OU TROIS MALENTENDUS

Il y a quelques mois, à l'instigation de la directrice du journal *Le Devoir*, Lise Bissonnette, dont le goût et le zèle pour les différentes formes de l'art sont bien connus, naissait une polémique — oh ! une toute petite polémique, vu le sujet qui n'est en rien comparable à un référendum sur la constitution — à propos de la musique contemporaine. D'où vient, disait en substance Madame la directrice, que la musique d'aujourd'hui soit si difficile d'accès et qu'à toutes fins pratiques elle ait perdu son public, le large public qui était séduit autrefois par la *Pastorale* de Beethoven ou *Le Sacre du printemps* de Stravinski ? Comment se fait-il que moi, directrice du *Devoir*, je puisse écouter par exemple dans mon bureau de la musique de Schumann, alors que l'idée ne me viendrait pas d'écouter du Stockhausen, du Boulez ou du Tremblay ? Pourquoi puis-je être séduite par les *installations* les plus audacieuses, et n'arrivé-je pas à goûter pleinement la musique électro-acoustique de mon temps ?

La question, certes, n'est pas nouvelle. En lisant récemment les *Conversations de Goethe avec Eckermann*, je suis tombé sur le passage suivant, où le grand écrivain parle d'une œuvre contemporaine qu'il vient d'entendre. « Il est curieux de voir, dit-il, où cette technique et ce mécanisme si poussés mènent les jeunes compositeurs ;

leurs productions ne sont plus de la musique, elles surpassent le niveau des sentiments humains, et le cœur, pas plus que l'esprit, ne peut trouver son compte à ces choses<sup>1</sup>. » Modernisez le style, gâtez-le un peu, et vous retrouverez dans ce texte l'essentiel des reproches qu'on adresse aujourd'hui à la musique de notre temps. Voir, par exemple, ce qu'écrivait dans *Le Devoir*, le 14 août 1995, un professeur de philosophie au Cégep Montmorency, Pierre Desjardins: «... Ce type particulier de musique (i.e. la musique contemporaine dans son ensemble, et plus précisément celle qui a brisé avec le système tonal) s'est déshumanisé au point de ne plus toucher personne et d'avoir perdu tout public. Obsédé par l'idée d'un langage musical original et différent, conçu à partir d'un matériau sonore toujours nouveau, le compositeur de musique contemporaine a progressivement, je crois, perdu l'essentiel... l'essentiel étant tout simplement de réussir à exprimer ce qu'il a à exprimer... »

La parenté est évidente. Dans les deux textes on dit que la musique nouvelle, invariablement conçue comme savante, doit tout à quelque mécanique impersonnelle et n'est pas en mesure de produire chez l'auditeur — l'auditeur moyen, cela va sans dire — ces nobles idées et ces sentiments élevés que devrait susciter l'art musical.

Suffira-t-il de dire, pour invalider un tel refus, que l'œuvre jugée déplorablement moderne, mécanique, sans émotion, par Goethe était le charmant deuxième quatuor du jeune Félix Mendelssohn? Et que l'auteur de *Faust* n'avait pas daigné répondre à Schubert, lorsque celui-ci lui avait envoyé quelques lieder composés sur ses poèmes?

---

1. *Conversations de Goethe avec Eckermann*, trad. Jean Chuzeville, NRF/Gallimard, p. 183.

Non pas. Car, de toute évidence, les ruptures à répétition opérées par la musique depuis un demi-siècle n'ont rien à voir avec les petites nouveautés introduites par Mendelssohn. Ce qui fait problème, aussi bien chez Goethe que chez M. Desjardins, c'est la nature des présupposés qui fondent leur jugement : le souci technique entraverait, bloquerait l'inspiration ; la musique serait faite pour exprimer des choses, des sentiments, peut-être même des pensées. Or il est assez évident que les œuvres vraiment nouvelles, de Mozart à Boulez, de Beethoven à Schoenberg, ont toujours été accusées de faire la part trop belle à la technique, au détriment de l'expression. La technique, ou ce que Goethe appelle la « mécanique », c'est la musique même, ce par quoi elle existe en tant que musique. À quoi pensait Beethoven lorsqu'il écrivait ses dernières sonates, ses derniers quatuors ? À des problèmes de santé, à ses déboires sentimentaux, voire à quelques grandes idées, comme n'ont pas manqué de le dire beaucoup de commentateurs, ou à la construction d'un monde autonome, se créant par le développement de questions purement musicales ? Libre à vous, l'auditeur, d'y entendre des confidences, d'y percevoir des sentiments : la musique est sans défense. Ce qui vous est interdit, en revanche, c'est de déterminer, par un acte d'autorité, que telle œuvre veut exprimer tel sentiment, à l'exclusion de tout autre. Quand M. Desjardins, professeur de philosophie, dit que le devoir du musicien est « tout simplement de réussir à exprimer ce qu'il a à exprimer », il livre une pensée vaine, une coquille vide. Veut-il dire que la musique ancienne exprimait, alors que la contemporaine n'exprimerait plus ? On observera seulement, à ce propos, que beaucoup d'œuvres jugées d'abord inexpressives, voire inhumaines, sont devenues,

l'habitude faisant son œuvre, de grands réservoirs d'émotions.

Le pire, dans l'article de M. Desjardins, reste à venir. L'oukase se prépare, la décision du ministère de la Culture sera bientôt connue : il faut que les compositeurs s'amendent, fassent leur autocritique, reviennent au bon sens, à la norme du compréhensible, de l'immédiatement acceptable. « Il est (...) désolant et inquiétant, écrit notre philosophe, de constater que de jeunes compositeurs québécois, plutôt que de procéder à une saine et nécessaire autocritique, se vautrent avec fatuité dans autant d'ignorance. (Quelle langue, mes aïeux ! Est-ce qu'on ne parlera pas bientôt de « vipères lubriques » ?...) De par le monde pourtant, nombre de grands compositeurs de musique contemporaine s'interrogent aujourd'hui avec inquiétude sur la valeur et la pertinence de la pratique de leur art malheureusement ainsi privé de public. » Jdanov pas mort !... On aimerait bien que M. Desjardins nous dise qui sont ces « grands compositeurs » révisionnistes, repentis, mais là n'est peut-être pas le plus important. Ce qui gêne dans ce texte, et qui va à l'encontre de toute expérience musicale un peu sérieuse, c'est la prétention — et le ridicule — de vouloir imposer aux compositeurs les préjugés, les attentes moyennes du public. *Ça ne marche pas*. Même en Russie, où les autorités ont vraiment mis le paquet, ça n'a pas marché, les compositeurs n'en ont fait qu'à leur tête, même sous la férule la plus raide qui ait existé, après celle du nazisme, au vingtième siècle. Allez entendre un peu les œuvres assez ahurissantes qu'écrivait une Galina Ivanova Ustvolskaïa avant le dégel... Il m'arrive de penser qu'aux questions posées par la musique, questions légitimes dans la mesure où elles demeurent des questions, il n'existe que des réponses particulières, échappant à toute volonté de

mise en coupe réglée. Un de mes amis s'est enflammé, il y a quelques années, pour Xenakis. Les *Vêpres de la Vierge* de Gilles Tremblay font partie de mon anthologie personnelle. Je ne cesse d'écouter Messiaen. L'autre jour, j'ai été saisi, en écoutant la radio, par une œuvre de piano, très moderne, très neuve, animée par une sorte de volonté féroce d'occuper tout le clavier, et dont je ne connaissais pas l'auteur : c'était le *Shiraz* de Claude Vivier, interprété par Louis-Philippe Pelletier. J'écoute présentement plusieurs œuvres de Claude Vivier, grâce à l'*Anthologie de la musique canadienne* de Radio-Canada. J'entre assez facilement dans *Lonely Child*, pour voix et orchestre, mais des œuvres comme *Siddharta* et *Lettura di Dante* (si les compositeurs donnaient à leurs œuvres des titres moins facétieux, peut-être seraient-elles un peu plus accessibles) m'ont laissé pantois. J'y reviendrai, j'essaierai encore...

Mais laissons cela.

Comme des centaines d'autres personnes — la salle était pleine, à la dernière —, je suis allé au Monument National entendre le *Wozzeck* d'Alban Berg, qui est une des très grandes œuvres de ce siècle. C'était, on l'a su par les journaux, une production conjointe du Nouvel Ensemble Moderne, dirigé par Lorraine Vaillancourt, et le Banff Centre for the Arts. J'ai vu, quinze minutes environ après le début de la représentation, un spectateur quitter son fauteuil qu'il semblait pourtant avoir payé, et gagner la sortie, son parapluie sous le bras. Sans doute ne retrouvait-il pas, dans ce qu'on lui donnait sur scène et dans la fosse de l'orchestre, son *Wozzeck*, celui qu'il avait écouté si souvent sur disques, à la maison, et qu'il attendait depuis si longtemps de voir et d'écouter dans une salle.

Sa déception était compréhensible. Car ce qu'on entendait ce soir-là, ce n'était pas l'orchestre sensuel,

puissant d'Alban Berg mais une réorchestration de l'œuvre par le compositeur montréalais John Rea pour le petit ensemble du NEM : plus de vents que de cordes, et donc des sonorités plus rudes, voire un peu rêches, peu favorables aux envolées lyriques, particulièrement dans les *Interludes*. À cette nouvelle organisation sonore correspondait un décor — un seul, à la place des lieux multiples indiqués par le livret — à la fois austère et désolé, tout en noir et blanc, évoquant les années glauques de l'immédiat après-guerre en Allemagne.

Ne contestons pas la légitimité de la réorchestration de John Rea, fort habilement faite, et jouée par l'orchestre du NEM avec une compétence tout à fait remarquable. L'altération sonore, cela va sans dire, modifie un peu le sens de l'ouvrage, mais les compositeurs de l'École de Vienne ont donné eux-mêmes plusieurs exemples d'une telle liberté d'interprétation. On se souviendra des valse de Strauss arrangées par Schoenberg pour petit ensemble incluant un harmonium, des pièces de Bach orchestrées par Schoenberg et Webern, des valse de Schubert dirigées à l'orchestre par le même Webern, et dont nous possédons un enregistrement d'époque. C'est la mise en scène qui fait problème, qui tire l'œuvre dans un sens où, de toute évidence, elle ne veut pas aller. Passons par-dessus les inconvénients du décor unique, qui amènent dans l'action une multitude de petites invraisemblances : agaçant, sans plus. Déplorons brièvement la disparition du décor de l'étang, disparition qui atténue considérablement l'importance du thème capital de la nature dénaturée, de la nature comme menace totale. L'innovation la plus marquante et la plus discutable du metteur en scène, l'Américain Nicholas Minu, consiste à faire de Wozzeck un ancien soldat de l'armée allemande, soumis aux expériences pseudo-scientifiques de l'occupant américain. Les intentions de

Muni sont claires : « Notre intention était, en changeant l'époque, de définir un contexte spécifique qui nous serait plus familier et nous permettrait de mieux saisir les enjeux politiques et sociaux présents dans l'œuvre. Ces enjeux concernent principalement les iniquités de classes sociales qui, dans notre version, deviennent en partie des enjeux de nature multiculturelle. Cela dit, j'aimerais faire remarquer que le noyau de l'opéra présente aussi des problèmes universels... » L'essentiel dans *Wozzeck*, ce serait donc la question sociale, dans laquelle on ferait entrer — correction politique oblige — la question multiculturelle. Quant aux problèmes universels, ils existent *aussi*, Muni veut bien l'admettre, mais ils peuvent être reconduits à l'arrière-plan sans trop de dommage.

Le contresens est riche, substantiel, complet. En faisant de *Wozzeck* la victime des Américains, en faisant chanter le premier (et Marie) en allemand, les autres en anglais, le metteur en scène permet au spectateur de penser que *c'est la faute aux Américains, c'est la faute aux autres*, et cela détruit le sens tragique de la pièce de Büchner et de l'opéra de Berg. Le partage des langues permet la répartition des responsabilités, alors que dans la tragédie, la tragédie qu'est *Wozzeck*, la faute ne peut être que générale, le mal constitue un déficit incompressible de l'humanité elle-même, et c'est dans une langue commune que s'impose une fatalité indifférente aux distinctions sociales ou culturelles. Ce qui est important, ce qui est essentiel dans *Wozzeck*, ce n'est pas qu'un pauvre soit accablé par des riches, c'est que pour la première fois dans l'histoire il ait accès, pleinement, lui aussi, à la grande question tragique. « *Wozzeck*, écrit George Steiner, est la première vraie tragédie de la vie ordinaire. Elle rejette ce postulat, implicite dans le théâtre grec, élisabéthain ou classique, que la souffrance

---

tragique est le sombre privilège des grands de ce monde. (...) Büchner fut le premier à faire porter sur la plus basse classe de la société la solennité et la compassion tragiques<sup>2</sup>».

Cela, de toute évidence, le metteur en scène de notre *Wozzeck* ne l'a pas compris. Il a voulu, comme tant de metteurs en scène infatués de leur métier le font aujourd'hui, mettre sa marque personnelle sur l'œuvre. Il faut, de toute urgence, constituer une Société pour la protection des Œuvres et du Public contre les Galipettes des Metteurs en scène. La survie de l'opéra en dépend.

J'allais oublier. Les chanteurs, en anglais et en allemand, m'ont paru fort bons. Il n'est pas facile de chanter *Wozzeck*.

---

2. George Steiner, *La Mort de la tragédie*, trad. Rose Celli, Le Seuil, p. 200.