

Encore...

Gilles Marcotte

Volume 37, numéro 4 (220), août 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32328ac>

[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). Encore.... *Liberté*, 37(4), 106–111.

L'AMATEUR DE MUSIQUE

GILLES MARCOTTE

ENCORE...

F.O., qui est un véritable amateur de musique, qui se nourrit littéralement de musique, m'enjoint* de me procurer au plus tôt le dernier enregistrement du *Concerto* de violon de Schumann, par Gidon Kremer, Nikolaus Harnoncourt et l'Orchestre de chambre d'Europe, paru chez Teldec. Il possède déjà, lui, le précédent enregistrement de Kremer, avec Riccardo Muti, et une cassette de l'interprétation que le même violoniste en avait donné à Montréal, il y a quelques années, avec l'OSM et Charles Dutoit. Le nouveau disque, me dit-il, est une merveille ; c'est incomparablement plus beau que tout ce qui a précédé, et je dois donc, sans plus tarder...

(— Vous allez encore nous parler du *Concerto* de Schumann ?

— Euh... oui.

— Vous en avez parlé je ne sais combien de fois dans cette chronique. Il y a quelques mois encore... Vous exagérez.

A-t-il dit exagérer, ou radoter ? Mon oreille n'est plus aussi fine qu'autrefois.

* Le *m'* de cette phrase est un complément indirect, non un complément direct. On enjoint à quelqu'un, on n'enjoint pas quelqu'un. Je fais cette remarque à l'intention d'un certain nombre de journalistes, voire d'écrivains. Ce qu'il y a de musique en moi est profondément blessé par l'expression enjoindre quelqu'un. Dont acte.

— Qu'y puis-je ? Je suis l'actualité. Pas la grande, la générale, celle des palmarès et des célébrités, mais celle que les hasards composent pour ainsi dire à mon intention particulière. L'enregistrement Kulenkampff, il y a quelques mois, c'était un événement...

— Une vieille assiette, disiez-vous.

— Il y a souvent plus de musique dans les vieilles assiettes que dans les nouvelles. Il me semble que la musique manque un peu de grandeur, ces temps-ci. Je ne retrouve pas, par exemple, l'équivalent de la *Neuvième* de Furtwängler — celle de Bayreuth, qui n'est pourtant pas la meilleure, dit-on —, que je remets sans cesse sur le plateau. Et l'autre jour, l'éblouissement inattendu du dernier mouvement de la *Septième*, par Monteux, à la radio...

— Quelle imprudence ! Vous ne connaissez pas l'ensemble de la production musicale contemporaine ! Vous n'avez pas entendu la moitié, le tiers, le quart des disques qu'Edgar Fruitier a écoutés !

— Heureusement ! Je puis ainsi pratiquer l'injustice à ciel ouvert, me livrer à ce qu'on appelait autrefois, à une époque plus sensible au péché, le jugement téméraire, sans craindre la contradiction.

— Et si je prononçais le nom de Giulini ? Carlo Maria Giulini ?

— Le seul, je crois. Il est assez généralement grondé par la critique, à cause de la lenteur excessive de ses dernières interprétations. Je le vénère. Sur la lenteur, qui est une des plus profondes nécessités de notre époque, Giulini a peut-être plus à dire que, par exemple, Milan Kundera dans son dernier livre.

— « La vitesse, écrit Kundera, est la forme d'extase dont la révolution technique a fait cadeau à l'homme. »

— Cadeau empoisonné.

— « Contrairement au motocycliste, le coureur à pied est toujours présent dans son corps, obligé sans cesse de penser à ses ampoules, à son essoufflement ; quand il court il sent son poids, son âge, conscient plus que jamais de lui-même et du temps de sa vie. »

— Le « temps de sa vie », c'est très beau... Giuliani ne fait pas que le dire, il le fait ; et il m'arrive de penser que le faire est supérieur au dire. Comme Claudio Arrau dans les mouvements lents des sonates de Beethoven, il ne ralentit pas, il ne fait pas effort pour ralentir, la lenteur est chez lui *chose entendue*, entièrement acceptée. Entre la lenteur et l'acceptation, l'acceptation de soi-même et du monde, de la gloire et de la misère du monde, il y a quelque rapport. La vitesse n'est plus souvent qu'une fuite. Je connais ça.

— Je crois comprendre que le livre de Kundera ne vous a pas entièrement conquis.

— Taisez-vous. Parlons d'autre chose. Ou plutôt cessons ce dialogue intempestif. Je n'aime pas ne pas aimer un livre de Milan Kundera.)

Donc, j'obtempère, je me précipite chez le disquaire, et j'écoute. Médusé. Car l'interprétation du *Concerto* de Schumann que donne ici Gidon Kremer, en complicité totale avec Harnoncourt, est radicalement différente des deux autres dont je parlais plus haut. Dès les premières mesures, à l'orchestre, on est frappé par une disposition tout à fait nouvelle des plans sonores, les trompettes ayant beaucoup plus de présence et soulignant par leurs notes inflexibles le caractère anguleux de la musique de Schumann. Cela tient sans doute pour une part à ce que nous écoutons un orchestre de chambre, aux cordes assez peu nombreuses, alors qu'avec l'OSM (Dutoit) et le Philharmonia (Muti) les cuivres sont repoussés pour ainsi dire à l'arrière-plan. La suite démontrera que cette

nouvelle organisation sonore n'est pas fortuite mais procède d'une décision, d'une lecture particulière du *Concerto*. Ainsi, dans le deuxième mouvement, pris de façon assez rapide, les syncopes de la mélodie confiée au violoncelle seront soulignées plus fortement que dans les interprétations habituelles. L'œuvre devient ainsi plus inquiétante, marquée par une instabilité rythmique que Kremer lui-même, avec Dutoit comme avec Muti, avait atténuée. Tout se passe, dans ces deux premiers mouvements, comme si la tendresse désolée qui habite l'œuvre était compromise par une sorte d'exaspération nerveuse — qui justifierait dans une certaine mesure le jugement négatif porté sur l'œuvre par le violoniste Joachim et même l'épouse, la très chère Clara.

Jusqu'à ce moment, il faut le dire, jusqu'à la fin du deuxième mouvement, le critique de *Gramophone* s'est contenu, opinant seulement que l'interprétation manque de chaleur et d'emportement, de « magie ». Mais au troisième mouvement il n'en peut plus, il éclate : « *When it comes to the finale the choice of speed is so wildly eccentric that I fear I lost all patience. One can only describe it as a half-speed such as you would use for a rehearsal, and though the players do their best to spring rhythms, there is none of the unexpected illumination one sometimes gets from a well-sprung slow speed, only heavyness.* » (Traduction économique : c'est joué à mi-vitesse, c'est effroyablement lourd, ça n'a pas le sens commun.) Que se passe-t-il donc ? Comment Gidon Kremer et Harnoncourt, qui sont des musiciens sérieux, compétents, en sont-ils venus à une telle interprétation, qui paraîtra évidemment scandaleuse à ceux qui aiment depuis longtemps le *Concerto* de violon de Schumann ?

La justification d'un tel parti pris d'interprétation existe ; elle se trouve dans le livret qui accompagne le disque, et elle jette un jour curieux sur l'histoire de

l'œuvre. Le troisième mouvement, dans le manuscrit, était marqué *Lebhaft, doch nicht schnell* (animé, mais pas vite), et comportait une telle quantité de notes qu'aucun violoniste — de l'époque, tout au moins — n'aurait pu le jouer dans un tempo plus rapide. Perplexité du virtuose : le dernier mouvement d'un concerto ne doit-il pas être rapide, très rapide, pour lui permettre de briller et de recevoir les *bravi* d'usage ? Le créateur de l'œuvre, Georg Kulenkampff, demanda donc au très sérieux Hindemith de lui nettoyer un peu ça, d'en enlever ; ce que fit avec une docilité surprenante l'auteur de *Mathis le peintre*. Est-ce cette version expurgée, propice à l'exhibition de virtuosité, que Gidon Kremer joua à Montréal, et qu'il reprit dans l'enregistrement Muti ? Je n'arrive pas à le vérifier ; et d'ailleurs, étant le prodigieux virtuose que l'on sait, Kremer aurait peut-être été en mesure de réussir ce qui était impossible à Kulenkampff. Mais enfin, on voit que l'interprétation Kremer-Harnoncourt ne se présente pas sans preuves. En plus de l'indication de tempo donnée plus haut, on peut citer une lettre de Joachim, le dédicataire de l'œuvre, à Schumann : « Si seulement, écrit-il, je pouvais vous jouer votre *Concerto* en ré mineur ! Je le possède mieux qu'à l'époque, à Hanovre, où je l'avais si mal joué en répétition que j'en étais terriblement vexé... Maintenant, le 34 a plus de prestance. Vous souvenez-vous comme vous aviez ri et comme vous trouviez amusant ce que nous avons dit, que le dernier mouvement ressemblait à Kosciuszko et Sobieski en train d'ouvrir une polonaise ? De la prestance !... » C'est bien ainsi que Kremer et Harnoncourt jouent ici le dernier mouvement, comme une polonaise, une polonaise très lourde, germanisée, aux accents fortement marqués, ce rythme nouveau permettant d'entendre des détails, à l'orchestre, qui nous avaient toujours échappé auparavant.

C'est tout à fait réussi. Le parti pris d'interprétation est parfaitement clair, et parfaitement exécuté par des musiciens qui savent exactement ce qu'ils veulent, où ils vont. Et c'est, en même temps, profondément troublant. Schumannienne, cette polonaise plus lourde que nature ? Sans doute Schumann n'est-il pas que délicatesse, émotion subtile, profondeurs insondables : il y a du teutonique en lui. Mais si c'est ainsi qu'on doit jouer son *Concerto*, le dernier mouvement deviendrait le seul exemple, dans toute l'œuvre, d'une lourdeur aussi appuyée, presque caricaturale. Je ne trancherai pas, bien sûr. Je réécouterai cette version comme une expérience-limite, une expérience à laquelle on se prête plutôt qu'on ne se donne. Comme si un critique proposait de Stendhal une lecture très lente, attentive à chacune de ses images plutôt qu'au mouvement qui les emporte, une lecture à la Salammbô. Ce serait un contresens, assurément, mais les contresens ne sont-ils pas nécessaires, parfois, pour réanimer les œuvres ? Les seules œuvres littéraires dignes de ce nom, disait Robert Escarpit, plus génial ce jour-là que d'habitude, sont celles qui peuvent être l'objet d'une « trahison créatrice ». L'œuvre musicale, aussi bien, sans doute.