Document généré le 24 avr. 2024 02:51

Liberté

Des musiques qui parlent

Gilles Marcotte

Volume 39, numéro 3 (231), juin 1997

URI : https://id.erudit.org/iderudit/31666ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)
1923-0915 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Marcotte, G. (1997). Des musiques qui parlent. *Liberté*, *39*(3), 180–186.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'amateur de musique

GILLES MARCOTTE

DES MUSIQUES QUI PARLENT

J'ai réécouté l'autre jour, après quelques années de négligence, la *Sixième Symphonie* de Gustav Mahler. Comme cette musique est exaspérée! Même dans les passages apparemment les plus tranquilles, comme par exemple dans ces mélodies d'essence folklorique où elle se complaît souvent, on la sent impatiente d'aller aux extrêmes qui l'attendent, vers quoi tout la conduit. Cette musique si bien, si clairement orchestrée par un homme qui fut chef d'orchestre autant que compositeur, et qui s'offre des délicatesses de musique de chambre, va se transformer tout à l'heure en un tapage infernal, un magma sonore où les timbres vont perdre tout caractère distinct. On dirait que, dans ces moments, Mahler veut en même temps accomplir et détruire quelque chose, en finir avec quelque souffrance ou quelque désir qui le taraude depuis toujours.

Ce n'était pas un homme tranquille. Je ne parle pas du caractère, qu'il avait assez mauvais, de ses démêlés avec un peu tout le monde, de ses rapports difficiles avec son épouse la belle et intelligente Alma, de sa conversion au catholicisme (lui, juif) pour des motifs de carrière. Je pense à cette passion de l'absolu qui ravage sa pensée et sa musique, accompagnée d'une hantise de la mort. Il écrivait, dans le style grandiloquent mais sans doute sincère de ses jeunes années: «Élan vital le plus ardent, désir brûlant de la mort: ces deux sentiments règnent en moi tour à tour, au point de se succéder parfois en

l'espace d'une heure... Ô Terre adorée, quand, oui, quand recevras-tu en ton sein l'Abandonné?» Il y a du métaphysique, du religieux chez Mahler; mais rien à voir avec le catholicisme épanoui de son contemporain Bruckner. Mahler est un homme de la pensée, du verbe, de l'inquiétude intellectuelle. Il lit Goethe, Schopenhauer, Hoffmann, Hölderlin, Dostoïevski, Nietzsche. Quelques-unes de ses symphonies, notamment l'énorme *Huitième*, collaborent avec la parole, et l'on peut considérer que ses lieder ont autant d'importance que son œuvre symphonique, à laquelle d'ailleurs ils servent de vivier. Il entoure sa musique de commentaires explicatifs, même après avoir renoncé au *programme* proprement dit. Faut-il aller plus loin? J'ai souvent l'impression, en écoutant Mahler, que sa musique, même purement instrumentale, tend à la parole, inversant ainsi la tentation qu'ont beaucoup d'écrivains de dépasser l'écriture pour arriver à la musique. Mahler veut parler, nous parler, nous convaincre même d'une vérité qu'il porte en lui-même, vérité qui n'est peut-être pas en son fond différente de celles qu'il découvre chez Hölderlin, chez Nietzsche. Beethoven aussi pensait, au contraire de Mozart et de Haydn, mais sa musique, me semblait-il, n'avait pas l'éloquence explicite de celle de Mahler. N'est-ce pas une telle *rage de l'expression* qui produit les exaspérations sonores dont je parlais en début de chronique?

Cette irruption de la pensée, du texte – même non expressément convoqué – fait de l'œuvre de Gustav Mahler la musique la plus impure qui soit. La musique pure, elle est là, tout à côté, chez Bruckner: une musique qui ne parle pas, qui n'a absolument pas le goût de parler, et qui n'entretient aucune relation avec ces musiques populaires si parlantes, marches militaires, chansons folkloriques, dont se repaît Gustav Mahler. Celui-ci fréquenta Bruckner dans sa jeunesse, et il est l'exact contemporain de Debussy; l'un et l'autre, bien que si

différents l'un de l'autre, représentant les antipodes de sa propre ambition esthétique. Debussy, très bon écrivain dans ses chroniques, se gardait bien d'introduire la littérature dans sa musique. C'est peu dire que Mahler fut mal reçu en France; il faudrait parler de désastre, et ce désastre ne fut pas dû qu'au sentiment anti-allemand, ou anti-wagnérien, assez généralement répandu chez les ténors français de l'époque. Deux esthétiques, deux façons diamétralement opposées de concevoir la musique, s'affrontaient. De la *Quatrième Symphonie*, la plus aimable, la moins apte à provoquer des échauffements d'esprit, Vincent d'Indy dira que c'est un «morceau pour Alhambras ou Moulins-Rouges, pas pour salle de concerts symphoniques...». Quand, en 1910, Debussy, Dukas et Pierné se lèveront et quitteront la salle au cours d'une exécution de la *Deuxième Symphonie*, c'est non seulement la musique française, mais la musique pure, non contaminée par le message, par la métaphysique, par le désir de parler, qui signifiera à l'impureté mahlérienne son plus violent refus.

Comment ne pas, d'un certain point de vue, leur donner raison? Écoutez bien, prêtez l'oreille. La musique de Mahler, en effet, peut être vue, entendue, comme un incroyable salmigondis où se mêlent de façon tout à fait inconvenante le populaire et le plus raffiné, le grossier et le délicat, dans ce qu'on pourrait considérer comme du «grotesque», mais un «grotesque» fondamentalement différent de celui, joyeusement vivant, que Bakhtine trouve chez Rabelais. Marc Vignal, dans son excellent *Mahler*[1], parle à plusieurs reprises d'«équivoque», et c'est le mot juste: il désigne ce qu'il y a de trouble, de perpétuellement troublant chez Mahler, à la fois dans une pensée fascinée par l'inatteignable et une musique qui se sert de tout, vraiment de tout, pour tenter de combler les

1. Marc Vignal, *Mahler*, Paris, Le Seuil, coll. «Solfèges», 1995 (1966).

vides produits par une telle fascination. Il faut, me semble-t-il, pour écouter vraiment cette musique, consentir à une sorte de malaise, à ce qu'elle ne soit pas toujours du meilleur goût, que tour à tour elle satisfasse puis déçoive notre appétit de continuité, de développement. Elle provoque l'enthousiasme et la fatigue, souvent en même temps. Elle ne comble pas. «L'essentiel en musique, disait Mahler, ne se trouve pas dans les notes.» Mais où donc, grands dieux? Ailleurs, toujours ailleurs.

La *Quatrième,* assurément la plus facile, la plus avenante des symphonies de Mahler, semble échapper à ce malaise, malgré la réprobation rappelée tout à l'heure de Debussy et une création désastreuse à Munich, où on l'avait traitée de «musique de carnaval». L'expression, sans doute injurieuse dans les circonstances, ne manque pas toutefois de vérité si l'on pense à la variété des moyens employés dans cette œuvre par le compositeur, en commençant par ces trois mesures de bois et de clochettes qui ouvrent l'œuvre sous le signe du folklore le plus guilleret, et que je n'entends jamais, à vrai dire, sans quelque agacement. Mais enfin, dans l'interprétation tout à fait remarquable qu'en donnaient Zdenek Macal et l'OSM il y a quelques mois, elle exerçait un charme indéniable, seulement troublé de temps à autre par de vagues prémonitions de désastres. Elle flirte un peu avec le diable, dans le deuxième mouvement, où un violon accordé un ton plus haut évoque des images inquiétantes, mais le tout se termine de la plus heureuse façon, dans le ciel du lied final chanté par Helen Donath. En fait, c'est l'œuvre entière qui baigne dans l'atmosphère du lied, et on a eu la très heureuse idée de compléter le programme par cinq extraits de *Knaben Wunderhorn* (Le cor merveilleux de l'enfant). Helen Donath, qui se produisait pour la première fois à l'OSM, est une chanteuse admirable, d'une intelligence exceptionnelle. Quelques jours après le concert, je suis encore sous l'emprise de son

Wo die schönen Trompeten blasen (Là où sonnent les jolies trompettes), dans lequel on entendit, joué par Margaret Morse, un solo de hautbois que je ne puis qualifier que de sublime.

«C'est extraordinaire! disait Mahler à Bruno Walter. Chaque fois que j'entends de la musique, ou que j'en dirige, je perçois les réponses les plus nettes à toutes mes questions. Ou plutôt, je réalise que ces questions n'en sont pas...» Mais si la musique de Mahler abolit les questions, le temps d'une œuvre, c'est aussi qu'elles l'ont provoquée, nourrie, que d'une certaine façon elles lui ont donné forme.

*

Le mot question, je le retrouve dans le titre d'une des œuvres les plus énigmatiques de Charles Ives, *The Unanswered Question*. L'œuvre, très courte, a deux versions, et toutes deux sont nécessaires à la compréhension. La première, qui date de 1907, s'ouvre sur une mélodie diatonique très lente, qui ne s'interrompra pas de toutes les sept minutes que dure l'œuvre, sorte de *musique des sphères* qui figure peut-être l'impassible, harmonieuse existence d'un cosmos radicalement indifférent à nos désirs, nos calculs, nos questions. Là-dessus se détache une courte phrase, à la trompette, à laquelle on ne peut s'empêcher d'attribuer une signification interrogative; puis, en réponse à cette question toujours la même – les hautes questions métaphysiques et religieuses ne changent pas –, les discours de plus en volubiles du groupe des bois. À la fin, question et réponses disparaissant, la mélodie des cordes est toujours là, et elle ne consentira à disparaître, sans doute, que par déférence envers le compositeur.

Dans la deuxième version, composée une trentaine d'années plus tard, la lente mélodie confiée aux cordes demeure intacte. Mais l'intervalle qui termine les interventions de la trompette est amputé d'un demi-ton et rend la question plus angoissée, me semble-t-il, tandis que les réponses des bois sont plus développées, plus affirmatives, insistantes même. En parlant ici d'angoisse, d'affirmation, j'ai bien conscience de dépasser ce qu'en elle-même la musique permet de dire. Mais le titre de l'œuvre, allusion certaine aux éternelles questions sur l'origine, la nature et l'avenir de l'homme, suscite inévitablement de telles considérations. Comme Mahler, Ives est un homme du livre, du langage verbal, de la littérature, dont la musique se compromet de quelque façon avec la parole; à son exemple aussi, d'ailleurs, comme s'il y avait là plus qu'une simple coïncidence, il écrit une musique *impure*, faisant cohabiter les grandes formes de l'art occidental avec la musique populaire américaine, marches militaires, danses carrées, cantiques, chansons de Stephen Foster, *et cetera*.

Si j'ai souvent l'impression, en écoutant la musique de Charles Ives, particulièrement *The Unanswered Question* et la sonate *Concord*, qu'on ne veut pas seulement plaire à mon oreille, me charmer, mais qu'*on me parle*, ce n'est pas que j'y suive un discours dont le sens pourrait être traduit en mots. Dans le Prologue de ses *Essais avant une sonate*, Ives lui-même, qui était un esprit subtil, profond, habitué au commerce des mots, a fait la distinction nécessaire: « Quant à nous, écrit-il, nous avons tendance à croire que la musique est au-delà de toute analogie avec le langage des mots et que le temps viendra – mais ce ne sera plus de notre vivant – où elle développera des possibilités encore inconcevables en ce moment – un langage si transcendant que ses sommets et ses profondeurs seront communs à toute l'humanité. » Charmante utopie, dans les dernières lignes; un grand

créateur ne peut sans doute pas se passer de telles images, de telles projections dans l'avenir. Entre le langage musical et le langage verbal, donc, un abîme. Mais je ne puis m'enlever de l'esprit que, dans la musique de Ives comme dans celle de Mahler, j'entends quelque chose qui n'est pas, non, du langage verbal, ce serait absurde, mais qui vient de la littérature transcendantaliste dont il s'est nourri. Je ne sais pas exactement ce qu'il veut me dire dans *The Unanswered Question*, et le compositeur ne le sait peut-être pas lui-même. Mais j'entends comme un murmure, je capte des bribes de sens qui ne sont pas tout à fait détachées des mots, qui ne sont pas de la pure substance musicale, de la pure musique, je sens qu'on s'adresse à moi comme dans une conversation. À la question que me pose inlassablement la trompette, je n'ai pas à répondre. Elle doit rester question, question sans réponse, « unanswered ».

« Que la profondeur d'un homme, écrivait Saint-Denys Garneau, se révèle par la question qu'il pose et la puissance de son intelligence par la réponse qu'il apporte. »

« On a fait un grand pas dans la connaissance d'un homme quand on connaît la question qui s'offre à la base de cette conscience. On a fait un grand pas dans la connaissance de son cœur. Et dans celle de son esprit quand on sait comment il se la pose. »