

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Au-delà du cristal et de la fumée

Jean Le Tourneux

Volume 30, Number 5 (179), October 1988

Sept notes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31632ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Le Tourneux, J. (1988). Au-delà du cristal et de la fumée. *Liberté*, 30(5), 7–13.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1988

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

JEAN LE TOURNEUX

AU-DELÀ DU CRISTAL ET DE LA FUMÉE

Je ne tenterais pas de cerner la place de la musique dans ma vie, si je n'étais secrètement convaincu de l'impossibilité de le faire. Détestant les promenades dont le point d'arrivée a été fixé au départ, je préfère m'égarer, la nuit venue, dans des métropoles inconnues. Pour la même raison sans doute, je ne peux rédiger un texte sans voir constamment de multiples bifurcations m'offrir l'irrésistible tentation de m'éloigner de ce que j'ai cru être ma pensée. Seule la rédaction d'articles scientifiques m'épargne ces écartèlements: la langue écrite n'y est qu'une paraphrase du langage mathématique, qui dans sa rigueur ne saurait traduire qu'une pensée sans flottement. Le formalisme mathématique ne permet pourtant pas d'aborder tous les sujets. Robert Musil donne bien l'impression de pouvoir parler de tout avec la précision d'un physicien, mais c'est une illusion de son art. Je ne dispose pas de sortilèges permettant d'évoquer le mirage de relations bien définies entre la musique et moi. Aucun sujet, peut-être, n'incite plus mon esprit à la fugue, dans tous les sens du mot. La musique est pour moi le lieu géométrique d'innombrables ambiguïtés, le

Même s'il donne son premier récital à l'âge de sept ans, Jean Le Tourneux reçoit une double formation, qui l'amène à étudier le piano à Londres pendant qu'il fait un doctorat en physique théorique à Oxford. Il opte pour la carrière scientifique en 1962.

jardin secret où j'ai cultivé impunément mes contradictions les plus flagrantes. Un compte rendu cohérent de nos relations sera un constat d'échec: des coupures sauvages (qui ne sait se borner ne sut jamais mentir!) auront laissé dans l'ombre trop d'éléments essentiels.

J'ai toujours entretenu d'épineuses relations avec le langage. Pas étonnant, par conséquent, que j'aie vu très tôt dans la musique la seule façon un peu valable de communiquer avec autrui. «Qui, si je criais, qui donc entendrait mon cri...?» Exprimer par la musique d'indéfinissables sentiments, voir ensuite venir vers moi une personne qui a compris, ne commet pas l'erreur de le dire, et se contente de l'exprimer par un regard ou une pression de la main, voilà un idéal de communication que je développai bien avant l'adolescence. Comment en étais-je venu à ne pouvoir exprimer aucun sentiment verbalement? Intuitivement je m'étais déjà rendu compte d'une inadéquation entre la linéarité du langage et la topologie complexe des sentiments. Je n'étais pourtant pas encore paralysé par la crainte de voir la parole figer pour autrui l'image d'un sentiment condamné à changer du seul fait qu'on a tenté de l'exprimer, comme un nuage de fumée qu'on essaie de saisir. Il faut chercher ailleurs l'origine de mon attitude. La religion proposait le modèle du message divin, que seuls les élus comprennent. Sans me prendre pour Dieu, je pouvais bien rêver d'atteindre la damoiselle élue par des voies analogues. On m'avait fait lire chez Ernest Hello qu'aimer c'est deviner. Mais il y avait plus, beaucoup plus. La pensée religieuse autour de moi vouait un véritable culte à la non-réalisation. On me rappelait souvent l'histoire de ce jeune musicien qui s'était noyé quelques semaines après avoir gagné le Prix d'Europe, et c'est toujours la gorge un peu nouée par l'émotion qu'on rapportait la réaction de sa mère: «S'il risquait de perdre son âme à Paris, je remercie Dieu d'être venu le chercher.» Je n'ai jamais su si cette histoire était vraie ou si on ne l'avait inventée que pour mon édification morale, mais elle ne pouvait laisser indifférente une âme sensible de douze ans. Je n'analyserai pas ici comment cette idée de non-

réalisation et celle, plus englobante, de sacrifice ont déterminé, de façon fort paradoxale parfois, mon développement ultérieur, mais, pour revenir à mon propos, je me contenterai de dire qu'un sentiment me semblait plus beau, privé de réalisation verbale explicite. Bien entendu, mon attitude était incohérente: j'aurais dû trouver plus beau encore un sentiment privé même d'expression musicale, et si on avait vraiment réussi à m'inculquer des convictions religieuses, j'aurais dû songer, plutôt, à sacrifier complètement tout sentiment qui ne constituait pas un reflet de l'amour divin. Je pourrais mesurer la profondeur de mes convictions religieuses, quelques années plus tard, en constatant la répulsion très violente que m'inspirait la thèse de Stanislas Fumet: l'art mène à Dieu, mais doit être sacrifié si l'on veut accéder à Lui.

La musique-cri-perdu peut vous sembler le mode de communication exagérément éthéré d'un être qui redoute les contacts trop vifs avec autrui. Rassurez-vous! La musique constitue aussi pour moi un mode privilégié d'agression sensorielle et je m'étonnerai toujours de n'avoir pas compris plus tôt l'importance à cet égard de la première expérience musicale dont j'ai gardé le souvenir. J'avais quatre ou cinq ans et je savais, comme tous les enfants, que c'est à partir du moment où on les met au lit qu'il se passe des choses intéressantes. Je ne dormais donc pas quand je perçus, venant de la salle à manger, des sons tels que je n'en avais jamais entendus. Me levant, je vis que mon père les tirait d'un violon. Frappé de stupeur, je n'osai m'approcher. Je ne comprenais pas ce qui m'arrivait. Parcouru de frissons, j'avais envie de pleurer et une fascination inexplicable me paralysait. Quand je lirai plus tard que le beau n'est que le commencement du terrible, ce que tout juste nous pouvons supporter, j'aurai l'impression de retrouver un souvenir d'enfance. Mon père n'a jamais étudié la musique, mais d'instinct c'était un très grand artiste. Il me donna ma première leçon, l'une des plus importantes sans conteste: un musicien perd son temps s'il n'agit pas assez efficacement sur le système nerveux de l'auditeur pour lui faire perdre son autonomie affective. La preuve par les larmes, rien de plus concluant dans ce domaine!

Tant que je fis des concerts, la volonté d'exercer ce genre d'action sur le public fut l'une de mes préoccupations dominantes, et je me suis souvent interrogé sur sa signification. L'interprète pose un geste généreux quand il veut faire partager sa vision d'une œuvre. Pourtant, le mécanisme de fascination par lequel il impose cette vision est intrinsèquement violent et peut révéler une volonté de puissance insatiable (Zulawski le fait bien sentir dans *La Femme publique*). Si l'auditeur, de son côté, arrive souvent plein de réticences à la salle de concert, il n'en sortira satisfait que pieds et poings liés. L'ambiguïté est plus profonde encore: comment ne pas voir un don dans la reddition du public, et une soif de domination dans sa tendance à s'approprier la vie des virtuoses qu'il admire? Réciproquement, au moment où l'artiste s'apprête à exercer sa volonté de puissance, souvent, terrorisé par le public, il est frappé par le trac. Il voudrait fuir et c'est contre lui-même qu'il doit d'abord épuiser sa volonté. Heureusement, l'étude des manifestations du trac peut lui fournir un divertissement intéressant qui, la plupart du temps, ne crée pas une distanciation suffisante pour faire disparaître l'objet de son étude! Si j'ai donné tant de récitals, c'est peut-être en partie dans l'espoir de comprendre pourquoi je les donnais. Quand je n'avais pas joué en public depuis quelque temps, je ne pouvais m'empêcher de susciter une nouvelle occasion de le faire, et à mesure que le moment approchait, la tension montait. Comment réagirais-je, une fois sur la scène? Serait-ce la course vers l'abîme ou, par un mécanisme inexplicable, la conscience de coïncider enfin avec moi-même et de maîtriser tous mes moyens pendant quelques instants de lucidité exceptionnelle? Je me reprochais vivement la fascination que m'inspiraient ces phénomènes. Le trac, me disais-je, n'est pas inspiré par un danger réel, mais par la crainte d'un jugement défavorable de la part du public. C'est une conséquence de la vanité. Selon Markevitch, pour le vaincre l'artiste doit accéder à une forme de sainteté, ne se soucier que de ce qu'il veut transmettre, parfaitement indifférent au jugement d'autrui.

Seul le champ sexuel, peut-être, offre la possibilité de relations d'une ambiguïté comparable à celles que je viens d'évoquer. Pour des raisons évidentes, on ignore presque toujours tout du lien essentiel qui existe entre la vie sexuelle d'un artiste et son œuvre. La musique ne porte aucun message intelligible. Impossible, en l'entendant, d'identifier ses sources les plus profondes. Sa genèse peut mettre en jeu les aspects les plus ténébreux de l'âme humaine, comme l'a si bien décrit Thomas Mann dans *Le Docteur Faustus*. Un compositeur que j'admire beaucoup me rappela un jour qu'il faut beaucoup de fumier pour faire une rose. Dans la mesure limitée où la pratique de la musique m'a permis de vivre ce miracle de la rose, c'est peut-être ce qu'elle m'a apporté de plus merveilleux.

À la fin de l'adolescence, l'étude assidue des œuvres me rendit de plus en plus sensible à leur beauté formelle. Mes amis parlaient beaucoup de poésie pure à cette époque et je me mis à rêver d'une musique qui n'exprimerait rien d'autre que sa propre beauté, seule source légitime d'émotion. Finis les sentiments indéfinis! Rêver de musique à l'état pur, rêver de sexe à l'état pur, ne s'agit-il pas d'utopies menacées d'écueils analogues? Peut-être, mais pour bien des musiciens ce rêve balaie préoccupations narcissiques et boursouflures romantiques, premières scories qu'il faut brûler (retour en force de l'idée de sacrifice!) avant d'accéder à ce qui peut plus vraisemblablement donner l'illusion d'être la vérité d'une œuvre. Pour moi ce fut une réaction contre une formation musicale trop axée jusqu'à ce point sur les valeurs romantiques.

Cette réaction devint encore plus vive quand j'entrepris des études d'analyse musicale. Plusieurs questions m'ont toujours préoccupé. Pourquoi interprète-t-on mieux une œuvre qu'on a analysée, même si, de toute évidence, on ne pense pas à cette analyse en jouant? Pourquoi les œuvres nous semblent-elles d'autant plus belles, en règle générale, qu'elles sont plus richement structurées? Cette question même a-t-elle un sens? Comment comparer la beauté et la structure d'une fugue de Bach à celles d'un prélude de Chopin? L'analyse musicale ne

répond à aucune de ces questions, mais ces questions renvoient constamment à l'analyse. J'ai développé une passion très vive pour cette discipline. Parce qu'elle me donne l'impression d'exorciser les œuvres en les étudiant comme des cristaux, en les réifiant?

Du fait que plusieurs conceptions différentes de la musique sont apparues dans ma vie selon un ordre chronologique relativement bien défini, il ne faudrait pas conclure qu'elles se sont succédé en s'excluant mutuellement. Leur coexistence plus ou moins pacifique, leurs articulations et leurs ruptures avec ce qui dans ma vie n'est pas musique, voilà sûrement un des aspects de mon existence auxquels je tiens le plus. Rationnellement je ne sais pas ce qu'est la beauté et je rigole allègrement si je lis qu'un compositeur exprime des choses essentielles sur la vie. Je n'en continue pas moins de dire que je trouve fort laide la plus grande partie de l'œuvre de Chostakovitch et que j'ai accepté la juxtaposition du sublime et du grotesque chez Mahler à partir du moment où j'ai accepté de voir la même juxtaposition dans la vie. Physicien, je me comporte comme un parfait matérialiste. Néanmoins, je ne renonce pas pour autant au raz-de-marée mystique qui m'emporte dès que j'entends quelques notes de chant grégorien.

La musique occupe une position stratégique dans le champ de ma conscience. Est-ce la raison pour laquelle elle est si indissociablement liée à ma vie? J'en doute. Où faut-il chercher l'origine d'un lien si puissant? Dans le fait, sans doute, qu'elle a le temps pour support, ce temps qui est la trame même de notre vie et dont nous essayons trop volontiers d'oublier à quel point il nous est compté. Il ordonne la succession des événements qui forment nos trajectoires irréversibles, tout comme le déroulement de la musique qui la recouvre en contrepoint. Les trajectoires se croisent, «deux êtres se rencontrent et une douce musique s'élève lentement». Si j'avais le temps de récrire cet article, je n'y mettrais presque rien de ce que j'ai raconté. Je parlerais surtout de l'idée de rencontre en musique. J'évoquerais un vieux rêve, celui de mettre des moyens musicaux d'une précision mathématique au service

du délire le plus complet, et je raconterais comment, une nuit où je roulais dans la campagne américaine, l'instabilité entre deux stations radiophoniques permit à une musique de jazz de venir déchirer, de façon intermittente, avec la violence d'un sexe en érection, la surface sonore impeccablement dégénérée du *Rosenkavalier*.