

## Tu m'aimes-tu?

Gilles Marcotte

---

Volume 33, Number 6 (198), December 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32033ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Marcotte, G. (1991). Review of [Tu m'aimes-tu?] *Liberté*, 33(6), 77–81.

---

## L'AMATEUR DE MUSIQUE

---

---

GILLES MARCOTTE

### TU M'AIMES-TU?

Shura Cherkassky. Il sort des coulisses d'un pas rapide, presque militaire, le corps raide comme un officier du tsar — il est né en Russie il y a soixante-dix-neuf ans —, s'installe au piano et sans attendre une seconde de trop, attaque la *Partita n° 6 en mi mineur, BWV 830*, de Jean-Sébastien Bach. C'est du Bach d'avant Glenn Gould, avec beaucoup de pédale. Tout en vénérant Glenn Gould, je ne suis pas puriste et j'admets qu'on joue Bach à la romantique, avec pédale. Mais Cherkassky en met un peu trop, ça devient confus, les lignes du contrepoint se perdent dans le brouillard.

Bon, dit Cherkassky, si ça ne vous convient pas, changeons, passons à autre chose. Les *Quatre Impromptus, opus 90, D. 899*, de Schubert, ça vous plairait? Là encore on sera un peu déconcerté, si l'on aime par exemple le Schubert de Brendel, d'une si fine élégance. Cherkassky joue les *Impromptus* avec une fougue étonnante, de la fièvre et même un peu de rudesse. Je consens à ce Schubert-là, mais à l'entracte je suis tout de même un peu inquiet et j'échange avec ma femme — plus tôt conquise que moi — des commentaires dubitatifs, entrecoupés de remarques admiratives sur la vitalité du pianiste de soixante-dix-neuf ans. Que serai-je, moi, à cet âge? Serai-je encore capable de taper sur une machine à écrire?

Le voici qui revient, du même pas rapide, le corps toujours raide. Serge Prokofiev. La *Sonate n° 7 en si bémol*

*majeur, opus 83*. Un feu d'artifice, une fête, une extraordinaire explosion de vitalité. Prokofiev, c'est lui. On a dit qu'il faisait des fausses notes. Mais la musique de Prokofiev n'est pas de celles qui sont gâtées par quelques fausses notes ou même des notes manquantes; de toute manière il y en a beaucoup, il y a même un peu trop. Schura Cherkassky s'ébat là-dedans avec un plaisir qui se communique aussitôt à l'auditeur. Mais le plus étonnant reste à venir. Stockhausen. Que vient faire Stockhausen dans un récital où l'on joue Bach avec pédale? Shura Cherkassky, ajoutant l'insolence à l'audace, a installé le *Klavierstück IX* entre deux musiquettes, une quelconque *Elégie en mi bémol mineur, opus 3, n° 1*, de Serge Rachmaninov (mais la musique de Rachmaninov est presque toujours quelconque) et la *Liebeswaltzer en la bémol majeur* de Moritz Moskowski. En encadrant ainsi un des princes de la modernité musicale, que nous dit le pianiste? Ceci, me semble-t-il, essentiellement: que Stockhausen, malgré les préjugés courants, malgré l'effroi qu'il inspire aux habitués de la Place des Arts, c'est aussi de la musique, du charme musical. Alban Berg souhaitait qu'on chantât la musique de *Wozzeck* comme de Puccini. Shura Cherkassky a joué Stockhausen comme si c'était du Rachmaninov ou du Moskowski. On en redemandait.

Richard Desjardins, lui aussi, joue du piano. Il s'est même offert le luxe d'enregistrer un de ses disques sur le piano Fazioli de la Chapelle du Bon Pasteur, qui avait coûté si cher au maire Doré (c'est-à-dire à nous). Richard Desjardins ne joue pas aussi bien que Shura Cherkassky. Mais, me direz-vous, s'il *pratiquait* régulièrement jusqu'à l'âge de soixante-dix-neuf ans, comme l'autre?... Non, rien à faire. C'est autre chose.

Il chante, aussi.

Richard Desjardins est une sorte de Jos Finger Ledoux — vous souvenez-vous de l'ineffable pianiste-chanteur de piano-bar inventé par Charlebois? — qui aurait fait un peu d'études et qui écrirait lui-même ses chansons, se serait

trouvé un style. Avec sa tête de pas-aimé, sa voix éraillée, son vocabulaire où le précieux se mêle au vulgaire, des emprunts à presque tous les styles connus, de la chanson française au jazz en passant par le boogie-woogie et le western, Desjardins a fabriqué une machine mélancolique et tendre dont l'efficacité est certaine. On s'est beaucoup extasié, à la radio, à la télévision et dans les gazettes, sur la qualité, voire la profondeur de ses textes. Ma foi, il est préférable de ne pas y regarder de trop près. À côté des textes d'un Leclerc ou d'un Vigneault, les siens ne tiennent décidément pas le coup. (Et je ne parle pas des vrais poètes, ceux qui n'ont pas besoin de musique...) Mais cela importe assez peu, en somme, et je me disais récemment, en réécoutant Brassens et Ferré, que les textes du premier, un peu simples, résistaient mieux à l'usure du temps que les proses ornées du second. Il suffira donc de dire que les textes de Richard Desjardins collent parfaitement à sa musique, qu'ils permettent au chanteur des effets de voix qui sont sa marque personnelle. Quand il chante le refrain de sa chanson la plus connue, «T'es tell'ment, tell'ment, tell'ment belle», il ne dit rien de bien fort, mais la répétition de l'adverbe, dans l'aigu, comme un cri d'admiration qui serait en même temps une plainte, installe cette petite phrase dans le coin de la mémoire où gisent quelques sympathiques cadavres sentimentaux.

Il y a, aussi, l'accent. L'accent de Richard Desjardins n'est pas québécois; il est, plutôt, canayen (prière de ne voir là aucune implication politique). Il l'exagère, il l'exaspère, il en joue de façon étonnante. Il faut l'entendre, dans «Quand ton corps touche...», donner une extension nasale prodigieusement vulgaire, comme un *call* d'origanal, aux rimes «star» et «dollar». La beauté, chez Desjardins, passe par la laideur; elle est comme le rachat de la laideur, de ce qui dans l'existence se présente infailliblement de travers. Elle demande, sur le ton intimiste du piano-bar: «Tu m'aimes-tu?» C'est, on le sait, le titre de la chanson la plus

connue de Desjardins. Elle est belle. Mais elle doit peut-être aussi une partie de son succès à ce qu'elle exprime de nos aspirations, de nos inquiétudes présentes, bien au-delà de la situation personnelle immédiatement évoquée par le texte. L'intimisme est le fait des blessés, des déçus; et le refrain cité plus haut, ma foi, c'est le motif même de l'après-Meech, un «tu m'aimes-tu?» sans cesse lancé à la tête du Canada anglais et qui revient frapper l'envoyeur, c'est fatal, comme un boomerang.

Si cette interprétation vous paraît fragile — elle l'est —, ou si vous doutez que Richard Desjardins ait des idées sur le monde et quelques autres sujets, c'est que vous n'avez pas lu la grande entrevue qu'il accordait au *Devoir* il y a quelques mois. Au plan le plus général, il opine que «la civilisation de la pure rationalité tire à sa fin», ce qui est bien consolant pour un chanteur intimiste. Sur l'histoire du Canada et la crise amérindienne, il se fait plus précis: «On est partis tout croche. En arrivant ici à Ville-Marie, en 1642, on a commencé par se construire un fort. Belle intégration. Pas étonnant qu'on ait eu l'histoire d'Oka.»

En effet.

Une autre aberration, monétaire celle-là. Richard Desjardins la dénonce avec une belle verve: «Imagine par exemple que depuis des temps immémoriaux, ce qu'il y a de plus sûr sur la planète, ce sur quoi repose en grande partie notre sécurité émotive, c'est l'or. C'est-u assez pété? (On notera que cette phrase ferait un beau titre de chanson.) L'or! Existe-t-il quelque chose de plus totalement inutile que l'or? Pour de vrai, ça sert à quoi à part boucher des dents creuses, ou faire quelques petits machins en avionnerie?»

Pour être chanteur, on n'en pense pas moins. Un quidam journaliste proposait très sérieusement, il y a quelque temps, que les textes des chansons de Desjardins soient étudiés dans les classes de français du secondaire. Ce n'est pas assez. Il faudrait également faire une place à Richard Des-

jardins dans les classes d'histoire, d'économie et de philosophie. Quand ils auraient bien travaillé, bien potassé les arcanes de la pensée du maître, les élèves lui demanderaient: «Tu m'aimes-tu?». Le maître répondrait oui, et tout le monde serait content, ce qui n'arrive pas toujours dans les classes du secondaire.

Revenons à la musique. Il y avait bien une vingtaine d'années, et plus, que j'attendais l'arrivée à Montréal du *Chevalier à la rose* de Richard Strauss. Je connaissais, oui, j'ai à la maison l'enregistrement Solti-Crespin, que j'aime beaucoup; j'avais même vu à la télévision la très belle Maréchale de Kiri te Kanawa, si rayonnante qu'elle rendait invraisemblable la désaffection progressive de son jeune amant. Mais on ne connaît pas un opéra tant qu'on ne l'a pas vu sur scène, fût-ce en l'absence de Kiri te Kanawa, de Régine Crespin, d'Elizabeth Schwarzkopf. À l'Opéra de Montréal, l'impression de longueur qui m'avait affligé parfois devant le petit écran disparaissait complètement. Tout devenait nécessaire. Nous avions une excellente Maréchale, Mechthild Gessendorf, une mise en scène honnête, un superbe orchestre dirigé par Dutoit.

Qu'est-ce que *Le Chevalier à la rose*? La valse. Pas celle de Johann, la triomphante, l'insouciant. Celle de Richard, celle d'*après*, la valse qui meurt et ne cesse de renaître dans les reflets dorés de ce qui finit, le chant inépuisable de la nostalgie. C'est la plus belle musique, et la plus chargée de sens, que Richard Strauss ait écrite, avec les *Quatre derniers Lieder*. Elle ne parle pas seulement de Vienne, du crépuscule viennois. Elle humanise profondément les heures difficiles que tous nous vivons présentement, ne sachant trop si le monde a un avenir. À Vienne, au temps du *Chevalier à la rose*, Schoenberg, Webern et Berg s'apprétaient à prendre la relève.