

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Répétitions

Gilles Marcotte

Volume 33, numéro 4-5 (196-197), août–octobre 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/60558ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Marcotte, G. (1991). Répétitions. *Liberté*, 33(4-5), 212–217.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1991

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/>

érudit

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

RÉPÉTITIONS

Le lundi matin, chez nous, c'était jour de lessive. La machine, dans la cuisine, faisait son bruit sourd, régulier, klonk-et-klonk; et au salon, ma sœur travaillait infatigablement la *Sonate en ré majeur*, opus 10, de Beethoven. Ce bruit et cette musique sont restés à jamais liés dans mon esprit. L'association se fait particulièrement sensible durant le mouvement lent, si tendu, si puissamment concentré. Je n'entends qu'elle, d'abord, la musique; puis s'éveille peu à peu le bruit de la cuisine, le bruit de la machine, le bruit du travail quotidien, et même la forte odeur d'humidité qui l'accompagne.

Ce sont là mes correspondances. Elles n'ont pas la noblesse des correspondances de Baudelaire. Rien à voir avec la madeleine de Marcel Proust. C'est beaucoup plus simple, beaucoup plus humble. La *Sonate en ré mineur*, en plus de ce qu'elle dit à tout le monde, me parle à moi de travail, d'une victoire arrachée par le travail sur la nécessité, la beauté s'en trouvant comme démocratisée, ramenée dans le cercle des actions ordinaires où son prestige ne va pas de soi. Le travail du piano correspond d'une certaine façon à celui qui se fait dans la cuisine, aussi près des choses, des besoins premiers. Parce que j'ai été témoin d'un tel travail, je suis investi d'un énorme respect pour les pianistes. À mes yeux, à mes oreilles, il n'est rien de plus difficile au monde que de jouer du piano. Il est infiniment plus difficile d'apprendre à jouer convenablement une valse de Chopin

ou un intermezzo de Brahms que de faire un doctorat en lettres ou même en sémiologie. Il ne suffit pas de faire travailler son cerveau — ce qui est pourtant, quoi qu'en pensent certains, de première nécessité. Il y a les doigts, que les religieuses nous faisaient délier sur une table (oui, j'ai fait du piano pendant trois mois, j'ai abandonné parce que je n'étais pas digne); les coudes, les bras, les épaules, et ces maudites pédales sur lesquelles je n'ai jamais su quand on devait y appuyer le pied; et le reste, c'est-à-dire le rythme, le phrasé, les nuances diverses, l'expression en somme, l'instinct, le je-ne-sais-quoi... À vrai dire, je ne comprends pas qu'on puisse jouer du piano. Jouer du piano est une chose impossible.

Ainsi pensais-je, l'autre matin, en assistant à une répétition de l'Orchestre symphonique de Montréal, sous la direction du jeune chef de l'Orchestre de Paris, Semyon Bychkov. Je ne pensais pas seulement au piano, du reste brillamment représenté par les sœurs Labèque, Katia et Marielle. Je pensais à la somme quasi incommensurable de talent qui se trouvait réunie là, dans cet orchestre pour lequel j'ai depuis quelques années la plus vive admiration. Semyon Bychkov fit répéter à quelques reprises une phrase de l'adagio de la 44^e *Symphonie* de Haydn, dite la «Funèbre», pour obtenir un accent expressif sur telle note; il resserra le mouvement dans une page de la première suite de *Cendrillon*, de Prokofiev; le début du *Concerto en mi bémol* de Mozart, pour deux pianos, fut recommencé quelques fois, pour obtenir — me semblait-il — une meilleure répartition des masses sonores. Moi, je me serais bien contenté de ce que les musiciens avaient fait à la première exécution. Pour combien d'auditeurs du concert du lendemain faisait-on ces efforts? Combien apprécieraient? Une douzaine peut-être? Mais sans une telle exigence, un tel acharnement, un orchestre retomberait assez vite au rang des médiocres, et on finirait par s'en apercevoir.

J'éprouvais, à suivre tout cela, un bonheur particulier,

qui n'était pas celui du concert. Je fus autrefois deuxième trompette de l'Orchestre symphonique de Sherbrooke, John Bélisle occupant la première chaise, et je ne garde à peu près aucune mémoire des concerts eux-mêmes, mais les répétitions m'ont laissé des souvenirs inoubliables. Je m'y rendais avec une trépidation joyeuse, attendant tout chaque fois de l'expérience, malgré la faiblesse de ma technique. Les notes hautes, John Bélisle s'en chargeait, avec une autorité indiscutable. Je jouais modestement à l'octave inférieure, mais si peu audible que fût ma contribution j'étais sûr de concourir au tapage général, je faisais partie de la communauté, j'obéissais au Père supérieur qui là-bas, en avant, agitait les bras d'une façon extrêmement convaincue. Si vous me demandez ce que c'est que la gloire, je vous dirai que c'est jouer les dernières mesures de l'ouverture *Egmont* de Beethoven, les deux trompettes faisant sonner leur triomphe pendant que les cordes, tout autour, s'excitent à qui mieux mieux.

C'est durant les répétitions que l'expérience était complète vraiment, plus qu'au concert, malgré la présence dans la grande salle du théâtre Granada des représentants les plus autorisés de la Famille et de la Société, plus quelques jeunes filles assez émouvantes. Aussi bien George Steiner n'a-t-il pas besoin d'insister lorsqu'il veut me faire comprendre dans son dernier livre, *Réelles présences**, que l'exécution, l'interprétation musicale est une forme de critique, sans doute la meilleure, la plus importante. Elle est, dit-il, la seule vraiment *responsable*, au sens que ce mot peut recevoir en anglais: le sens moral, désignant en l'occurrence une critique qui accepte de répondre au défi de l'œuvre, mais aussi le sens d'une capacité, d'une force, d'une compétence qui ne se paie pas de mots. Permettez que je le cite un peu longuement.

* George Steiner, *Réelles présences, Les arts du sens*, traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, «NRF-Essais».

Toute représentation d'un texte théâtral, toute exécution d'une partition en est une critique au sens le plus vital du terme: il s'agit d'un acte d'approfondissement et de réponse qui rend sensible le sens. Le «critique de théâtre» par excellence, c'est l'acteur et le metteur en scène qui, avec l'acteur et au travers de celui-ci, sonde les potentialités de sens que renferme la pièce et les traduit sur la scène. La mise en scène est la véritable herméneutique théâtrale (le simple fait de lire une pièce à voix haute aura, la plupart du temps, beaucoup plus de profondeur qu'une critique théâtrale). De même, aucun musicologue, aucun critique musical, ne peut nous en dire autant que le sens mis en action par l'interprétation d'un morceau. C'est lorsque nous comparons différentes interprétations, c'est-à-dire différentes représentations d'un même ballet, différentes exécutions d'une même symphonie ou d'un même quatuor, que nous pénétrons dans l'univers de la compréhension.

Cet «univers», je le vois, je l'entends se constituer avec une évidence particulière durant la répétition. Le soir du concert, ce sera mieux peut-être, plus léché, plus emporté, porté par la ferveur du public autant que par celle des musiciens. Mais ce matin, dans la grande salle presque vide de la Place des Arts, devant des musiciens sans queue de pie et sans robe noire — et Chantal Juillet, la nouvelle violon solo, a un peu moins l'air d'une héroïne de François Mauriac —, cherchant vainement à entendre les observations que le chef transmet à l'orchestre — et il y a des musiciens qui sortent et reviennent, on souligne des choses dans les partitions, on échange des observations, des blagues —, fasciné par cette activité en même temps sérieuse et détendue, j'ai vraiment l'impression d'entendre la musique se faire, bien que tout soit à peu près au point, j'entends la volonté, le désir de faire de la musique. Tout à l'heure, Katia et Marielle Labèque viendront essayer les pianos, se délier les doigts. Elles reviendront, plus tard, répéter avec

l'orchestre le très beau concerto de Mozart où le dialogue des pianos, puis leur union dans une sorte de bruissement sonore, me plongeront dans un émerveillement imprévu. Deux pianos, dans ce concerto, ce n'est pas un piano plus un piano; c'est autre chose, un nouvel instrument, une nouvelle voix, un nouveau rapport avec l'orchestre, dont je m'étonne tout à coup qu'il n'ait pas été plus souvent exploité (quel mot désagréable!) par les compositeurs. Nous devons partir avant la fin, malheureusement, à cause de quelque obligation. C'est regrettable, mais non sans convenance. Une répétition se termine-t-elle jamais?

Dans *Réelles présences*, George Steiner déplore la prolifération du commentaire sur les œuvres littéraires, qui empêcherait trop souvent l'expérience immédiate des œuvres, et demande qu'on revienne à cette expérience, à une lecture aussi directe, *responsable* qu'une interprétation musicale. Tout au long de son livre, il fait allusion à la musique: une phrase par ici, une phrase par là, et chaque fois c'est comme s'il revenait à l'essentiel, au postulat fondamental. Je relis cette phrase, la plus belle du livre à mon gré et la plus proche de mon propos: «Le temps que 'prend' la musique, et qu'elle nous donne lorsque nous l'exécutons ou l'entendons, est le seul *temps libre* qui nous soit accordé avant la mort.» Ce qu'elle veut dire au juste, cette phrase, je ne suis pas sûr de le savoir. Je soupçonne qu'elle dit à peu près la même chose que la répétition de l'autre matin: une vacance, une disponibilité, un abandon.

Un chef d'orchestre étranger était l'invité d'un des orchestres parisiens, Padeloup ou Colonne. L'indiscipline, la négligence des musiciens d'orchestres français sont légendaires. D'une répétition à l'autre, le chef ne rencontrait presque jamais les mêmes musiciens. Un seul, violoniste ou bassoniste je ne sais, était toujours présent. À la fin de la dernière répétition, le chef d'orchestre s'approche de lui et lui fait compliment de sa constance, de sa fidélité.

— Je vous remercie, Maître, dit le violoniste ou le bassoniste, mais il se trouve que je ne pourrai pas être présent au concert.

À quoi bon le concert, si les répétitions ont été vraiment très bonnes?