

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

De la lenteur

Gilles Marcotte

Volume 34, numéro 5 (203), octobre 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31421ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marcotte, G. (1992). De la lenteur. *Liberté*, 34(5), 111–115.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1992

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

DE LA LENTEUR

On écoute des disques, c'est bon, c'est moins bon, c'est un peu meilleur, puis tout à coup c'est l'événement. Je pensais assez souvent à la *Quarantième* de Mozart, depuis quelque temps. C'est une musique qui convient à la fin de l'année académique, au printemps, à ce qui fleurit, à ce qui ne durera pas très longtemps. Penser, c'est trop dire. Depuis le temps que j'écoute — que nous écoutons, tous — la *Quarantième* de Mozart, y pensons-nous encore, notre pensée s'arrête-t-elle avant de mettre le disque sous l'aiguille ou le laser? Ce fut mon premier disque, je n'ose dire il y a combien d'années; je le possède encore, et je le fais jouer de temps à autre, pour constater combien je l'avais choisi rapide, aussi éloigné que possible de toute forme de sentimentalité, de complaisance. C'était la mode, au début des années cinquante; on découvrait le baroque, et pour un peu l'on aurait osé jouer la *Deuxième* de Brahms comme du Vivaldi. Puis, quelques années plus tard, ce fut Bruno Walter, celui qui allait rester, le profond, le généreux Walter. Suivi, après une période d'accalmie, par le premier Giulini (il y en aura un second, vous verrez, vous ne perdez rien pour attendre), puis (modernité oblige) par Frans Brüggen et ses instruments d'époque, enfin (à force d'avancer on finit par retourner à l'ancien) par Arturo Toscanini, dont je découvrais récemment par hasard, dans quelque boutique, l'enregistrement d'un concert de 1953 (c'était l'année avant qu'il abandonnât le métier) où se trouve la *Quarantième*.

L'interprétation du «barbieri», élégante, précise, avec des inflexions émues qu'il faut saisir délicatement avant qu'elles ne disparaissent, l'oreille bien éveillée, cette interprétation n'était pas sans parenté, me semble-t-il, avec celle du premier de la liste, Erich Kleiber.

Ce n'était pas ça, l'événement. Je pourrais vous parler, sur le même disque, d'un *Romeo e Giulietta* de Ciaikovski (c'est de l'italien) vraiment prodigieux, dirigé par l'homme de quatre-vingt-cinq ans avec une passion que je n'ai jamais entendue ailleurs, mais vous ne voulez pas entendre parler de Ciaikovski, et moi non plus je ne veux pas parler de Ciaikovski, c'est la *Quarantième* qui nous intéresse ici, pas autre chose.

Il n'y a pas d'œuvre qui, plus que celle-là, participe du donné, relève de l'évidence. On ne l'écoute pas. On la laisse aller. Il a fallu l'événement dont je parlais au début de cette chronique, et dont je finirai bien par vous entretenir, pour que j'écoute vraiment la *Quarantième*, pour la première fois de ma vie peut-être. Auparavant, je n'en percevais, pour ainsi dire, que le dessus. Vous connaissez peut-être l'histoire du Maréchal MacMahon, président de la République française, qui visitait une région éprouvée par l'inondation. «Que d'eau! Que d'eau!» s'exclamait-il, manquant de mots. Et le préfet local de rétorquer: «Et encore, mon Maréchal, vous ne voyez que le dessus.» On croit écouter la *Quarantième* quand on se laisse entraîner par la mélodie des premiers violons, par la ligne infiniment gracieuse (et mélancolique bien sûr) du premier mouvement, la course folle du dernier. On ne pense pas à ce qu'il y a dessous, et sur quoi les commentateurs insistent, eux, avec raison. Ce qui semblait aller de soi se révèle, à l'examen, d'une extrême complexité, d'une audace inouïe. Les développements du finale, dit le très mesuré Alfred Einstein, «plongent jusqu'au tréfonds de l'âme; plongées symbolisées par des audaces de modulation qui, au jugement des contemporains, ne pouvaient apparaître que comme des aberrations après les-

quelles Mozart lui-même était seul capable de retrouver le chemin de la raison». Il ajoute: «Il est assez curieux de constater avec quelle facilité le monde s'accomoda d'une œuvre comme celle-là, au point même d'y voir l'exemple d'une 'grâce aérienne' toute hellénique...» Le monde, Monsieur Einstein, s'accommode encore de la *Quarantième*; il s'accommode de tout.

Wyzewa et Saint-Foix, eux, vont la décrire comme un violent combat. Ils vont dire «l'expression d'une énergie qui prend, dans les dernières pages (du premier mouvement), un caractère d'exaltation farouche». L'andante est d'une «nudité austère», qui «nous fait songer à Bach». On y entend des modulations qui «prennent un caractère de plus en plus acerbe», des modulations «rudes», «hardies». Dans le menuet, voici que reprend «la lutte âpre et sans merci», et l'«épisode élyséen» du trio, même, réussit à peine à faire oublier «la tragique aventure que dépeint toute la symphonie». Quant au finale, il est plein d'un «emportement furieux», de «fièvre combative», de «tumulte et de violence»...

Oui, certes, il y a tout cela dans la *Quarantième* de Mozart. Mais ce n'est pas encore assez, ce n'est pas tout. Je ne m'attendais pas à ce qui m'est arrivé il y a quelques semaines, lorsque j'ai soumis au rayon laser la récente gravure de la *Quarantième* et de la *Quarante-et-unième* par Carlo Maria Giulini et le Philharmonique de Berlin. Giulini, cela devrait se savoir, est un des quelques chefs vraiment grands de notre époque; depuis la mort de Leonard Bernstein et de Herbert von Karajan, ils ne sont pas nombreux. Il avait enregistré les deux mêmes œuvres, il y a quinze ou vingt ans, sur un disque que je mets de temps à autre sur ma table, inquiet de ne pas être conquis par des interprétations que les dictionnaires de disques classent parmi les meilleurs. Or, dès les premières mesures de la nouvelle *Quarantième*, j'ai été saisi. Toscanini, plus il vieillissait, plus il jouait vite; Giulini, au contraire, joue de plus en plus lentement. Il met cinq minutes de plus à jouer l'œuvre, cette fois, qu'il

y a quinze ans, et voici que la *Quarantième* n'est plus du tout la même, qu'elle s'ouvre à un sens nouveau. Mon étonnement, dans les premières mesures, vient moins de la façon extrêmement délibérée dont les violons jouent la très belle mélodie, au sommet de la masse orchestrale, que de ce qui se passe au milieu, des altos divisés qu'on n'entend presque pas dans les autres enregistrements mais qui, ici, jouent de façon très évidente le rôle du moteur, de la pulsation vitale, du rythme intérieur. Ce n'est là qu'un des détails, entre dix, entre cent autres, qui tout au long de la symphonie ne cesseront pas de m'étonner, de me rendre la *Quarantième* problématique, de la faire entendre non pas comme une réponse mais comme une question (sans réponse évidemment; les vraies questions sont toujours sans réponse). Carlo Maria Giulini crée une *Quarantième* toute nouvelle, qui n'a rien à voir avec les mélancolies dont je parlais au début de cette chronique, une œuvre austère, puissamment charpentée, évoquant à mon imagination ces austères palais italien (le Palazzo vecchio de Florence fera l'affaire) qui émeuvent, qui touchent d'autant plus qu'ils refusent tout effet de séduction immédiate. Bruno Walter méditait, rêvait la *Quarantième*; Giulini la pense architecturalement, avec ses nervures, ses lignes entrecroisées, la puissance de son affirmation.

La lenteur est ainsi une façon de révéler ce que nous n'avions jamais entendu dans cette œuvre. Elle est également, en elle-même, un message, et j'oserais dire une leçon de morale. Giulini refuse les plaisirs équivoques de la vitesse, de la grâce instantanée, de ce qui se donne dans le temps et s'enfuit avec lui. La lenteur fait attention, elle fait de l'attention. Elle ne veut pas aliéner le discours dans ce qui vient, et toujours vient, et promet toujours de venir, mais elle reçoit, un à un, les événements du temps. Elle sauve le temps, alors que la vitesse le tue. N'irais-je pas jusqu'à dire qu'elle est une sorte de charité? Oui, la plus

rude, la seule véritable, parce qu'elle travaille à rebours des espoirs, des évasions. La lenteur habite la terre.

On se demandera si jouer de cette façon la *Quarantième*, c'est encore jouer Mozart, si ce n'est pas substituer à son message celui d'un siècle qu'il ne pouvait pas imaginer. Mais les grandes œuvres sont celles, précisément, qui se prêtent à ce genre de déplacement. Les grandes œuvres, non les autres. Le message de Giuliani ne passerait pas par Karl Stamitz, par le très aimable Louis Spohr. Ceux-là appartiennent à l'Histoire, ils nous parlent d'un autre temps, d'un ancien temps. Comme tous les grands, Mozart échappe au musée; il est notre contemporain, il est capable d'exprimer l'essentiel de notre temps. J'en appelle au témoignage de Nikolaus Harnoncourt, qui a tant fait pour réinscrire les œuvres dans leur réalité historique: «Les musiques qu'il m'intéresse de jouer, dit-il, sont, pour moi, contemporaines. Je ne m'intéresse pas aux compositeurs qui n'avaient de valeur que pour leur temps. C'est *cela*, la culture de musée.»