

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

L'époque, ou non

Gilles Marcotte

Volume 36, numéro 2 (212), avril 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32102ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marcotte, G. (1994). L'époque, ou non. *Liberté*, 36(2), 88–94.

L'AMATEUR DE MUSIQUE

GILLES MARCOTTE

L'ÉPOQUE, OU NON

L'amateur de musique n'est pas très content lorsque des gens du commun, des littéraires par exemple, poètes ou plus souvent romanciers, prennent des libertés avec les habitudes, ou pour mieux dire les nécessités de l'art qui lui tient à cœur. Ainsi, l'autre jour, il lisait dans un roman qu'on avait confié le bâton de chef d'orchestre, dans la fosse d'opéra, à une jeune personne qui n'avait aucune expérience en ce domaine. Il veut bien croire que cette personne a beaucoup de talent, et même une sorte de génie ; et qu'elle obtiendra, pour cet opéra qui est un peu le sien, un doctorat en musique de l'université de Toronto. Mais il ne suffit pas d'être bonne musicienne pour diriger un opéra, il faut du métier, un métier fou, sinon les chanteurs s'égareront à la première occasion, l'orchestre ne saura plus sur quel pied danser, le désastre aura lieu.

Quand, donc, j'ai lu que Hilda Schnackenburg prenait place devant l'orchestre, à la générale de l'opéra de E.T.A. Hoffmann reconstitué par ses soins d'après les esquisses du grand romantique, j'ai failli abandonner le roman. Mais il était trop tard. On ne quitte pas facilement un roman de Robertson Davies, même quand il fait des bourdes de cette taille. Et puis, je suis un lecteur

de roman qui n'abandonne pas facilement. J'ai lu *La Lyre d'Orphée*¹ jusqu'à la fin, avec gourmandise.

Vous le saviez, vous, que E.T.A. Hoffmann, l'auteur des *Contes d'Hoffmann*, en plus d'être juriste, avait mené un carrière de professeur de chant, de chef d'orchestre, de compositeur ? Qu'on lui doit le premier opéra vraiment romantique, *Ondine* ? (On vient de l'endisquer, je vous en apporte la nouvelle toute fraîche.) Robertson Davies, lui, le savait, comme tout le reste : expert en musique comme en peinture, en magie comme en vies de saints, en psychanalyse jungienne comme en finance, en culture tzigane comme en théologie. Le précédent volume de la trilogie des Cornish, *Un homme remarquable*, était voué à la peinture ; on y racontait comment l'oncle Francis, après une enfance vécue dans une petite ville ontarienne, était devenu non pas un peintre mais un expert en art, particulièrement en faux, et qu'il avait peint lui-même quelques tableaux dans le style du seizième siècle sans préciser qu'ils étaient de lui-même. Aujourd'hui, dans *La Lyre d'Orphée*, c'est plutôt de musique qu'il est question, bien que l'énigme de l'oncle demeure présente à cause de la biographie qu'écrit sur lui le prêtre anglican Darcourt, porte-parole plus ou moins avoué de l'auteur. Dans les deux volumes, la même question se présente, dont on peut penser qu'elle a beaucoup d'importance pour Robertson Davies lui-même : est-il possible de faire une œuvre authentique dans le style d'une époque précédente ? Hilda Schnackenburg, en terminant l'opéra de Hoffmann à partir des quelques esquisses laissées par le compositeur, crée-t-elle véritablement de la musique ? Derrick Cooke terminant la *Dixième* de Mahler, Friedrich Cerha le dernier acte de l'opéra

1. Robertson Davies, *La Lyre d'Orphée*, traduit de l'anglais (Canada) par Lisa Rosenbaum, Éditions de l'Olivier.

d'Alban Berg, *Lulu*, ne sont évidemment pas considérés comme des compositeurs au sens plein du mot. Hilda va plus loin qu'eux, car les esquisses dont elle part sont plus sommaires que celles de Berg et de Mahler ; peut-on considérer, comme le suggère Robertson Davies, que son « génie » personnel s'exprime dans cette entreprise ?

Les choses sont plus claires — et plus scandaleuses, et interprétées de façon plus étonnante — dans le cas du peintre Francis Cornish. En faisant des recherches pour écrire sa biographie, le révérend Darcourt s'aperçoit qu'un tableau du seizième siècle, récemment découvert, est en réalité l'œuvre même de Francis. La preuve en est que chacun des personnages de ces *Noces de Cana* a les traits de personnages qui ont peuplé l'enfance de l'oncle. Le tableau perd-il, de ce fait, toute sa valeur ? Non, répond Darcourt ; approuvé en cela, il n'en faut pas douter, par un Robertson Davies tout ravi du bon tour qu'il va jouer aux idées reçues. Ce tableau, pour lui, n'est pas un faux : « Il n'a jamais été écrit dans l'intention de tromper. Il n'existe pas la moindre preuve que Francis Cornish ait jamais tenté de le vendre, de le montrer ou d'en tirer un quelconque avantage mondain. Pour lui, cette toile avait un intérêt purement personnel. Il y a fixé, en les équilibrant, les éléments les plus importants de sa vie, et il l'a fait de la seule façon qu'il connaissait : par la peinture. En donnant à ce qu'il voulait contempler la forme et le style qui lui étaient le plus personnels. Ce n'est pas faire œuvre de faussaire, ça. »

On ne peut s'empêcher de penser qu'il ya a ici un plaidoyer *pro domo* ; non pour le révérend Darcourt, qui n'est que biographe, mais pour Robertson Davies lui-même, dont l'œuvre tout entière s'est coulée avec docilité dans les formes héritées du dix-neuvième siècle romanesque. Mais oui, semble-t-il dire, il est tout à fait possible de faire une œuvre personnelle, une œuvre

originale, tout en écrivant à la manière de Dickens ou de Trollope ; foin de Proust, de Joyce, du « nouveau roman » et de toutes ces fariboles pour romanciers affolés par la nouveauté ! Mais ce qui est possible à un écrivain, c'est-à-dire écrire un roman dans le style du siècle précédent, comme par exemple Soljenitsyne écrivant *Août 14* plus ou moins à la manière de Tolstoï, ne l'est pas également à un peintre ou à un musicien. La littérature, peut-être parce qu'elle est faite de mots qui gardent assez longtemps le même sens, bouge moins vite que les arts non verbaux. Le tableau façon seizième siècle de Francis Cornish ne peut être qu'une œuvre impersonnelle, sans vie. Et si Hilda Schnackenburg, dont Robertson Davies raille assez facilement les aventures modernistes, se laisse trop profondément marquer par le style, les manières, les conventions musicales de Hoffmann, elle ne fera jamais rien de bien intéressant. Je comprends la tentation de Davies : il trouve son époque un peu étroite — et toutes les époques le sont quand elles ne sont que cela, des époques —, et il voudrait que l'art eût la possibilité d'en sortir à volonté. Les entreprises archaïsantes d'un Stravinski peut-être, et plus récemment d'un Arvo Pärt, procèdent, me semble-t-il, d'un pareil désir ; or elles disent plus clairement la distance que l'identification, elles désignent le passé comme passé plutôt que comme héritage.

Du moins est-ce que ce que je pensais, un peu simplement, avant d'avoir lu le dernier livre de Milan Kundera, *Les Testaments trahis*², où, avec une formidable intelligence, l'auteur de *L'insoutenable légèreté de l'être* défend Stravinski contre les attaques du philosophe Adorno. On devine aussitôt, pour peu que l'on ait fréquenté l'œuvre de Kundera, ce qui l'amène à se ranger

2. Gallimard, 1993.

du côté de Stravinski : l'anti-lyrisme, l'anti-romantisme, qui est un des thèmes dominants de ce nouveau livre comme il l'était de plusieurs livres précédents, essais et même romans comme *La vie est ailleurs*. Dans la lutte contre « la Terreur du cœur », Stravinski est, comme chacun sait, au premier rang. Ici, également, revient la question des époques, traitée de façon plus rigoureuse que ne le pouvait faire Robertson Davies dans ses aimables romans. À la question d'un journaliste sur ses « préoccupations majeures », Stravinski répondait par cinq noms propres : « Guillaume de Machaut, Heinrich Isaak, Dufay, Pérotin et Webern ». L'ancien et le nouveau, du même souffle... Vous avez noté sans doute ce qui disparaît, le hiatus énorme : manque toute la musique inscrite entre le seizième siècle environ et le début du vingtième, c'est-à-dire la presque totalité de nos concerts et de nos disques. Stravinski, dit Kundera, est un carrefour, un « extraordinaire carrefour des tendances historiques » : « Le passé millénaire de la musique, dit-il magnifiquement, qui pendant tout le XIX^e siècle sortait lentement des brumes de l'oubli, apparut d'emblée, vers le milieu de notre siècle (deux cents ans après la mort de Bach), tel un paysage inondé de lumière, dans toute son étendue, moment unique où toute l'histoire de la musique est totalement présente, totalement accessible, disponible (grâce aux recherches historiographiques, grâce aux moyens techniques, à la radio, aux disques), totalement ouverte aux questions scrutant son sens ; c'est dans la musique de Stravinski que ce moment du grand bilan me semble avoir trouvé son monument. »

Le mot « bilan » vous inquiète-t-il un peu, avec son air d'apocalypse mineure ? Vous n'avez pas tout à fait tort. Ce qui se passe en musique se passe également, selon Kundera, dans le roman : les grands du vingtième, Kafka, Musil, Broch, Joyce, ont rompu avec le réalisme

façon dix-neuvième siècle et renoué, d'étrange façon, avec les manières de faire qui étaient celles d'un Rabelais, d'un Cervantes plutôt que d'un Balzac ou d'un Dickens. Moins que toute autre, notre époque se suffit à elle-même ; elle a besoin de tout ce qui l'a précédée. Mais la totalité même de l'approbation, les possibilités presque infinies d'enjambement, la puissance du résumé, ne ressemblent-elles pas à une conclusion ? La musique d'aujourd'hui ne fait-elle pas penser au mourant qui, quelques instants avant de rendre le dernier souffle, revoit en quelques secondes son existence entière ? « Dans l'œuvre de Stravinski, dit Kundera, la musique européenne s'est souvenue de sa vie millénaire ; cela a été son dernier rêve avant de partir pour un sommeil éternel sans rêves. »

Mais Milan Kundera est une robuste nature. Ayant ainsi envisagé la fin de toutes choses, de la musique, du roman et du reste, il retourne à ses affaires, à Kafka sur qui il raconte des choses passionnantes, sur Max Brod qui fut le protecteur (parfois mal avisé) de Kafka et de Janáček ; et sur ce dernier, il tient des propos qui m'obligeront bientôt à écouter son œuvre, que je ne connais à peu près pas. Ainsi font les beaux livres, les livres forts, les pessimistes surtout : ils nous poussent à continuer, à lire, à écouter, à travailler.

*

Écouté fréquemment Bach, ces derniers temps. C'est à cause de Michel Tournier. Je l'ai aperçu l'autre soir, à la télévision, alors que je zappais avec un peu d'impatience : son sourire gentiment diabolique, sa tête ronde surmontée de l'éternel bonnet de tricot rond. Il parlait de son métier d'écrivain comme d'un artisanat, donc d'une façon aussi peu lyrique que possible, et Kundera

en aurait été content ; puis, son visage s'éclairant tout à coup, il est passé à Jean-Sébastien Bach. Un artisan, *lui aussi* ? Il me semble que Tournier accusait un peu trop la parenté, la similitude. Jean-Sébastien Bach, écrivant le plus souvent sur commande, pour des fins liturgiques en particulier, n'avait aucune idée des libertés et des incertitudes dans lesquelles vit son confrère écrivain du vingtième siècle. Le profond plaisir que je prends à la musique de Bach tient souvent de la surprise, et peut-être du malentendu : j'entends tout à coup dans ses formes obligées des éclats de lyrisme, des expressions de ferveur extatique que je n'attendais pas. Ainsi, par exemple, au début de la première *Suite pour violoncelle en sol majeur*, BMV 1007, des mouvements extrêmement gracieux, comme d'un vol de mouettes, et après quelques minutes le charme agit sur moi comme un philtre ; ou encore, dans le second mouvement du premier *Concerto en ré mineur*, BMV 1052, au-dessus des figures très régulières des cordes, le chant du piano (celui de Gould, quel autre ?), inquiet parfois jusqu'à l'angoisse, cherchant une issue comme au-delà des notes...

Péché de lyrisme, sans doute, de ma part. Je ne songe pas à m'en accuser.