

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Chez les modernes

Gilles Marcotte

Volume 39, numéro 2 (230), avril 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32512ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marcotte, G. (1997). Chez les modernes. *Liberté*, 39(2), 117–126.

L'AMATEUR DE MUSIQUE

GILLES MARCOTTE

CHEZ LES MODERNES

On n'a pas beaucoup de chemin à faire pour rencontrer Bach, Beethoven, Mendelssohn, Stravinski. Ils sont là, tout près, familiers. Peut-être trop. Quel amateur de musique ne se rend pas coupable, parfois, souvent, d'entendre de grandes œuvres comme un simple bruit de fond, en lisant la page des sports du *Devoir* ?

Les musiciens contemporains, par contre, il faut faire du chemin, se déplacer pour les rencontrer, même – et surtout, peut-être – quand ils habitent la même ville, la même rue que nous, quand les circonstances de la vie nous ont rapprochés d'eux. Ce chemin, c'est celui d'une attention, d'une disponibilité gagnées sur la dispersion des jours. J'ai connu Serge Garant à Sherbrooke durant les années quarante. Je me souviens du jeune homme qu'il était, à l'Harmonie et à l'Orchestre symphonique de Sherbrooke ; mince, la voix un peu sèche, le rire sortant de sa poitrine, brusquement, comme une avalanche de cailloux. Il a acquis très vite, à la clarinette, une dextérité remarquable ; mais il jouait un peu haché, avec plus d'intelligence que de grâce. C'est au piano, me semble-t-il, qu'il est devenu véritablement musicien. Très vite, il a appris à tout faire, du jazz, du Chopin, de l'accompagnement en tous genres. En même temps, après une scolarité écourtée, il se cultivait comme on ne le faisait guère à Sherbrooke, lisait beaucoup de littéra-

ture, des poèmes particulièrement. Il allait décidément trop vite et trop loin pour sa ville. Il la quitterait bientôt pour le Paris d'Olivier Messiaen, puis s'installerait dans la métropole, y ferait sa brillante carrière de jazzman, d'arrangeur, d'accompagnateur, de chef d'orchestre, de promoteur de la musique contemporaine. De compositeur.

Peu de temps avant sa mort, il prononçait, à la Société royale du Canada, sur un ton peut-être plus amer que d'habitude, le discours sur la grande misère de la musique contemporaine qui avait été le leitmotiv de toute sa carrière. En 1959, il avait écrit : « De quelque côté qu'il se tourne, le jeune compositeur se trouve devant un mur. » Et à la Société royale, en 1986 : « C'est parfaitement évident que la vie musicale se déroule comme s'il n'y avait ici aucun compositeur... Nous sommes les dernières victimes de la colonisation de ce pays. » Il réclamait, avec cette violence contenue qui était la sienne – et qu'on retrouve parfois dans sa musique, me semble-t-il –, qu'on fasse à la musique vivante, dans la culture québécoise, une place équivalente à celle qui était dévolue à la littérature, aux arts plastiques, au théâtre. Il semblait savoir qu'il le réclamait en vain.

Serge Garant est le musicien québécois, le compositeur qui s'est voulu « absolument moderne », agressivement moderne, héraut d'une rupture toujours réaffirmée avec la tradition. À partir de 1954, écrit Serge Provost dans le numéro que la revue *Circuit* (vol. 7, n° 2) consacre au musicien à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort (1986), « les choix de Garant sont clairs et délibérés, marqués par le refus de la tradition, non seulement dans le cadre québécois, où ce refus a été le fait de toute une génération d'artistes, mais dans un refus général de la tradition musicale occidentale. » Et

Garant lui-même, sans cesse, avec une insistance sans repos :

Ce qu'on peut et ce qu'on doit exiger de nos compositeurs, c'est d'être actuels, c'est-à-dire de parler le langage de notre temps et non celui d'il y a trente ans. (Est-ce donc si long, trente ans?...)

... écrire des œuvres qui soient autres et qui prennent sur soi les problèmes d'écriture de notre époque...

Je pense que le travail du professeur de composition, c'est d'abord de donner des outils techniques les plus modernes, les plus actuels possible...

Si l'insistance sur le moderne, sur l'actuel, est plus marquée chez Serge Garant que chez les autres compositeurs du Québec, c'est sans doute, en partie, parce qu'il s'est fait pendant presque toute sa carrière, selon l'expression de Bruce Mather, « la "conscience" de la musique contemporaine » au Québec : cofondateur de la Société de musique contemporaine du Québec, directeur musical de cette institution pendant vingt ans, commentateur de la musique vivante à Radio-Canada. Il a été notre Boulez : animateur et propagateur autant et peut-être plus que compositeur, et comme lui polémiste de choc. Peut-être Serge Garant souffrait-il, dans ce rôle, d'un handicap que n'avait pas son ami français : il ne disposait pas sur place, au Québec, d'une vieille garde à pourfendre, alors que Pierre Boulez pouvait se défouler sur le grand nombre de Honegger qui occupaient la scène musicale française. Comment considérer Rodolphe Mathieu, l'aimable Claude Champagne, auteur de la *Suite gaspésienne*, comme des concurrents redoutables, des ennemis, des champions de la tradition ? Serge Garant a sans doute vécu le malheur de la

plupart de ceux, au Québec, qui ont voulu faire la révolution culturelle : ils ont en vain cherché une aristocratie digne de leurs assauts.

Être moderne, se réclamer de la modernité, vouloir être moderne en toutes circonstances et à tout prix, ne va pas sans risques. La modernité passe, par définition. Il faut avancer sans arrêt, larguer une modernité pour l'autre, et le rythme exigé est de plus en plus rapide. « Parler le langage de notre temps et non celui d'il y a trente ans », disait Serge Garant ; devait-il donc, lui-même, échapper au musicien qu'il était trente, vingt ou dix ans auparavant ? L'idée d'une *avancée* perpétuelle, en art, est une des plus affolantes qui soient. Elle est assez faible en littérature, où le nouveau n'est pas nécessairement considéré comme un dépassement, un progrès. En musique, par contre, où elle est liée à celle d'une étroite correspondance entre l'écriture et l'époque, elle exerce un empire profond, qui ne peut que décourager l'appropriation lente de l'amateur de musique. Elle était particulièrement insistante chez Serge Garant, en vertu du rôle qu'il s'était (généreusement) donné de promouvoir la modernité musicale dans toutes ses formes, tous ses développements. Je me demande si l'on ne peut voir là une des raisons pour lesquelles il y eut, de la création de *Plages*, en 1981, à sa mort cinq ans plus tard, ce qu'on appelle un « silence de création ». On trouvera, dans le numéro de *Circuit*, quelques tentatives d'explication de ce silence ; aucune ne me paraît entièrement satisfaisante. Serge Garant n'était pas l'homme des épanchements.

— *Oui, mais aimez-vous sa musique ?*

La question n'est pas de moi. Elle est de Johanne Rivest, qui la pose à la fin du numéro de *Circuit* où elle a, il faut le dire, un air légèrement incongru. C'est, pour les musiciens et musicologues fort intelligents qui

écrivent dans la revue, la question impertinente par excellence, celle qu'il ne faut pas poser, ou qu'il faut enterrer très vite sous des considérations de nature technique, enfin la question que Serge Garant lui-même aurait révoquée pour cause de flou romantique. Il s'est contenté d'écrire lui-même, en utilisant le « on » qui, comme chacun sait, exclut la personne qui parle : « On écrit de la musique pour faire un édifice habitable. » Mais si j'entre, moi, dans cet édifice, ce sera avec le peu que je sais et tout ce que je ne sais pas, avec mes émotions, mes souvenirs, mes expériences propres, qui ne sont pas ceux d'un musicologue mais d'un simple écouteur, assez ignorant des problèmes que telle œuvre s'emploie à résoudre, de son degré de modernité, de sa situation dans l'évolution musicale. Pour moi, en définitive, l'œuvre ne peut être qu'un présent, un présent dans lequel Serge Garant rencontre Bach, Sibelius, Schoenberg, Beethoven. Je me suis donc procuré un disque-souvenir où se trouvent quatre œuvres de Garant, interprétées par l'ensemble de la SMCQ dirigé par Walter Boudreau : *Quintette* (1978), *Offrande 1* (1969), *Amuya* (1968) et... *chant d'amours* (1975). Je dois prévenir l'auditeur de bonne volonté qu'il ne trouvera dans ce coffret, distribué par Analekta, aucune information sur les œuvres ; c'est là, vraiment, une omission tout à fait déplorable, si l'on pense que l'œuvre est très peu connue, et même, dit un collaborateur de *Circuit*, « méconnue ».

Offrande 1 : des sons disjoints, d'abord, suggérant la vie intime d'une forêt vierge, puis la surprise – on aurait dû prêter plus d'attention au titre de l'œuvre – du thème de *L'Offrande musicale* de Bach, revu et corrigé par Webern. Au début, le thème est cité assez longuement, comme il le sera également vers la fin de l'œuvre, mais cette deuxième fois avec l'addition d'une voix féminine.

Entre ces deux citations, des bribes du thème se font entendre, plus ou moins déformées, comme s'il était démantelé par les sons isolés, disjoints dont il était question plus haut. Je ne puis m'empêcher d'entendre là un dialogue – conflictuel ? – entre l'ancien et le nouveau, ce qui vient du fond des temps musicaux et une modernité qui admire et détruit à la fois...

... *chant d'amours*, sur des textes de Salomon, Shakespeare, Pétrarque, Jean de la Croix, sainte Thérèse d'Avila, Ronsard, des graffiti et des petites annonces. À vrai dire, l'étincelant bazar littéraire, ici, n'est pas identifiable à l'audition ; les textes sont triturés, malaxés, entièrement soumis au propos musical, comme l'était par exemple le texte de René Char dans *Le Marteau sans maître* de Boulez. L'œuvre est longue (près de 30 minutes), monumentale, ambitieuse, riche en effets sonores, rythmiques de toutes sortes, alternant entre la voix recueillie du violoncelle et les violents éclats des percussions, des cuivres. J'aimerais savoir comment cette œuvre a été accueillie à la première ; j'imagine un certain enthousiasme. Sur disque, l'impression est forte, et ne demande peut-être que d'autres écoutes pour devenir profonde.

Amuya (1968). Version nouvelle d'une musique de film écrite pour l'environnement sonore du pavillon « L'homme et les régions polaires », à l'Expo 67. Est-ce à cause de cette référence filmique que je crois entendre, dans les jeux clairs de la percussion, le son même de la glace scintillante ? Tout ici, ou presque, se trouve dans les aigus. On entendra, plus tard, quelques-uns de ces coups secs, à la grosse caisse si je ne me trompe, qui sont peut-être une des marques de la musique de Garant, sa signature de violence, mais c'est la lumière, la légèreté de la lumière qui imprègne l'ensemble de l'œuvre, une sorte d'ascèse de la couleur.

Quintette (1978) pour flûte, hautbois, piano, percussion et violoncelle. C'est, sur ce disque, l'œuvre la plus récente de Garant, en fait une de ses dernières. Ai-je raison d'y entendre l'esprit de celui qui fut une des grandes inspirations de Garant, Anton Webern ? (Je pense beaucoup à Webern ces temps-ci ; je viens de voir, pour la première fois, la suite de gravures d'Yves Gaucher, *En hommage à Webern*, qui répercute avec une fidélité admirable l'esprit de la musique webernienne.) Au départ, des *coups* encore, des notes sèches, frappées, au piano. Puis chaque instrument prend à son tour la parole, pour ainsi dire ; et plus tard, ensemble, le violoncelle, la flûte et le hautbois conduiront la musique à des sommets d'intensité. C'est là une musique extrêmement dépouillée, concentrée, contemplative, comme y invite la formation instrumentale réduite, une musique nourrie par le silence. Le *Quintette* est, sur le disque, la première œuvre ; elle devrait, me semble-t-il, être la dernière, non pas surtout à cause de l'ordre chronologique, mais parce qu'elle nous conduit aux confins – oserai-je dire spirituels ? – de l'œuvre de Serge Garant.

On considérera, bien sûr, les notes qui précèdent comme la tentative d'un simple auditeur pour se dire à lui-même les raisons qu'il a d'entrer dans la musique de Garant. Mais la musique, si elle veut, si elle doit devenir un bien public, peut-elle se passer d'une telle épreuve ? L'« édifice habitable » qu'elle est, selon les mots du compositeur, ne doit-elle pas aussi bien le devenir chez l'autre, celui qui est appelé à l'habiter ? Le destin de la musique de Serge Garant – « peu jouée, presque ignorée », dit Walter Boudreau – n'est pas encore fixé.

Celle de Claude Vivier par contre – à laquelle Serge Garant s'était beaucoup intéressé, malgré des différences qui paraissent, à la première audition, tenir de l'abîme – vient de recevoir une consécration dont n'avait bénéficié, avant lui, aucune œuvre musicale québécoise ou canadienne: un disque Philips (454 231-2) comprenant quatre œuvres, dirigées par celui qui est actuellement un des interprètes majeurs de la musique contemporaine, le Hollandais Reinbert de Leeuw. À quoi se sont ajoutés des articles majeurs dans la presse internationale, notamment *Le Monde* et le *New York Times*. La mort tragique de Claude Vivier, à l'âge de 35 ans, était sans doute propre à faire de lui un véritable mythe, un mythe sacrificiel, mais depuis plusieurs années sa musique était vivante, ici même, comme nulle autre. Vivante, c'est-à-dire jouée, et... plus d'une fois! Son *Lonely Child* par exemple, œuvre d'une puissance lyrique immédiatement sensible, a été reçu par les auditoires les plus divers, et dans des lieux où la musique contemporaine ne trouve pas facilement asile. D'ores et déjà, elle fait partie non seulement du patrimoine musical, mais de la culture commune. On l'aime – ou on ne l'aime pas – pour de bonnes ou de mauvaises raisons, peu importe; elle a franchi les frontières habituelles de la musique nouvelle, de la musique pour spécialistes.

Mais ce n'est pas seulement à titre de consécration que le disque Philips nous intéresse. Il nous arrive de croire que la musique contemporaine, au contraire de l'ancienne, n'a besoin d'être exécutée que de façon compétente, sans plus, et souvent sous la direction du compositeur lui-même ou avec son aide. Mais il suffit d'écouter Maurizio Pollini jouer la première *Sonate* de Boulez pour mesurer le caractère erroné de cette conception. L'œuvre contemporaine, comme toute autre, à

l'évidente exception de la musique électronique, n'a pas seulement besoin d'être jouée, elle exige d'être interprétée et toujours réinterprétée, prise en charge par une conscience interprétative. C'est véritablement une vie nouvelle que les œuvres de Vivier reçoivent sur le disque de Reinbert de Leeuw ; et cela n'enlève rien, bien sûr, au très grand mérite de ceux qui les ont présentées pour la première fois, et qu'on peut entendre encore sur les enregistrements de Radio-Canada. Le renouvellement est dû, en partie, à la technique. Le son, sur le disque Philips, est riche, détaillé, coloré, avec des effets dynamiques fortement et subtilement marqués. Mais les différences ne s'arrêtent pas là. Dans *Lonely Child*, la mélodie du début est plus chantante, plus dansante, et la voix féminine se laisse plus complètement envelopper par l'ensemble orchestral, ondulant avec lui d'une manière souple, sensuelle, que n'avait pas l'enregistrement ancien. Maintenant, cela respire, suggère, comme une descente inquiète et sereine à la fois dans les tréfonds de la mélancolie. On peut penser que le « lonely child » du titre, le « bel enfant de la lumière », est une projection de Claude Vivier lui-même, mais les échos que fait naître cette musique suggèrent quelque chose de plus vaste, une sorte de désarroi désolé, d'appel à la tendresse qui est un des thèmes de notre temps.

L'œuvre la plus importante du disque, *Prologue pour un Marco Polo*, est amputée du dialogue parlé qui, dans la version antérieure, était dit par Paul Chamberland et Claude Vivier lui-même, et l'on a quelque raison de déplorer la disparition d'un effet assez étonnant. Mais quelle énergie rythmique dans l'exécution de Reinbert de Leeuw, quelle éloquence ! Et la voix de Susan Narucki donne à l'air de la fin, le testament de Polo, une prodigieuse beauté. (On pense à Alban Berg

demandant que les airs de *Wozzeck* soient chantés avec autant de beauté vocale que ceux de Puccini...) Les deux autres œuvres du disque Philips, *Bouchara* et *Zipangu*, sont jouées avec la même conviction, la même intelligence, le même raffinement sonore. « De quelque côté qu'il se tourne, disait Serge Garant, le jeune compositeur se trouve devant un mur... » La musique de Claude Vivier, ici, *franchit le mur du son*, le mur qui sépare l'œuvre nouvelle de son auditoire idéal, celui des ignorants.