

Le nouveau; le neuf

Gilles Marcotte

Volume 41, numéro 3 (243), juin 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32158ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marcotte, G. (1999). Le nouveau; le neuf. *Liberté*, 41(3), 90-94.

L'amateur de musique

GILLES MARCOTTE

LE NOUVEAU; LE NEUF

« La phrase ignoble, ignoblement stupide, de l'interprète moyen : "Je joue la musique de mon temps parce que je me sens responsable vis-à-vis des compositeurs vivants, parce que j'ai une mission à leur égard." Que ne la joue-t-il parce qu'elle lui plaît¹ ? »

Ces phrases assassines de Jacques Drillon me sont revenues à l'esprit lorsque je regardais l'autre soir, à la télévision, un documentaire, d'ailleurs assez médiocre, sur l'évolution de la musique québécoise. On y faisait, inévitablement, la part belle à la musique contemporaine, et il fallait convaincre l'auditeur de l'intérêt, de la nécessité de cette musique.

J'ai pensé aux petites phrases de Jacques Drillon en me résumant les trois thèmes habituels du plaidoyer :

— Il faut s'intéresser à la musique contemporaine, l'aimer, l'encourager, parce qu'elle est la musique de notre temps, notre musique.

— Si cette musique est un peu difficile, si elle exige une certaine forme de noviciat, c'est qu'elle obéit au devoir de tout art qui est d'avancer, de progresser.

— C'est en se soumettant ainsi à la prescription du progrès, de l'avancée, de la modernité, que la musique québécoise deviendra universelle.

Ce sont là, me semble-t-il, trois idées extrêmement

1. Jacques Drillon, *De la musique*, Paris, Gallimard, coll. « l'Infini », 1998.

vulgaires. Le progrès, en art, est une idée déplorable, d'autant qu'on risque toujours de la confondre avec l'avancée, la fascination de la nouveauté pour la nouveauté. L'invention, indispensable sans doute, se confond-elle avec la nouveauté ? Et cette musique avancée, cette musique de notre temps, de la fin du vingtième siècle, est-elle vraiment plus nôtre que celle des siècles précédents ? Qu'est-ce que cela veut dire, notre temps ? Et qu'est-ce qu'une œuvre dont le mérite principal serait de coïncider avec un temps, une époque ? L'universel, enfin, où cela se trouve-t-il, quel est cet étrange pays sans nom où il faudrait s'empresse de se rendre pour échapper à la médiocrité locale ? L'universel, disait à peu près Tzvetan Todorov, n'est pas un lieu, un état, mais un « horizon ».

Je tâcherai d'être honnête. Peut-être les musiciens ont-ils besoin de telles idées, comme les peintres doivent tenir un discours semblable pour justifier leurs aventures auprès d'un public récalcitrant. On a d'ailleurs rappelé, au cours de l'émission, la communauté de destin des musiciens et des peintres, la disparition de la mélodie correspondant à celle du sujet, de la figuration. La littérature, parce qu'elle a partie liée avec le langage commun, a échappé dans une certaine mesure à la conflagration. Bien sûr, nous — vous voyez de quel côté je loge — avons eu nous aussi nos petites révolutions, la poésie s'est faite un peu plus compliquée, le « nouveau roman » a voulu reléguer l'« ancien » aux oubliettes, mais cela s'est assez vite tassé, et qui est le grand romancier de notre temps, Salman Rushdie qui peut séduire un lecteur de Balzac, ou Robbe-Grillet qui veut l'en dégoûter ?

Le plaisir, dit Jacques Drillon. Ce mot me gêne, il me fait penser à certaine chronique du *Devoir*. D'ailleurs Jacques Drillon, qui se contredit plus d'une fois, ce qui fait partie de son charme, en dira du mal une centaine de pages plus loin : « Mais qu'ont-ils donc tous avec le plaisir ? Ils veulent en prendre avec les livres, avec les

films, avec les musiques. Ils veulent en prendre tout le temps. Ils n'ont que ce mot à la bouche. Plaisir, plaisir, est-ce qu'une femme qui accouche a du plaisir ? Et pourtant, elle ne fera guère mieux, dans sa vie. »

Qu'est-ce donc que j'éprouve, en écoutant l'*Ecuatorial* d'Edgard Varèse, dans la splendide, la prodigieuse exécution qu'en donne Riccardo Chailly avec les musiciens d'Amsterdam² ? L'oreille est sollicitée de toutes parts, comblée par une profusion sonore à nulle autre pareille — sauf peut-être aux *Amériques* du même Varèse ! —, servie par une prise de son numérique chaleureuse et précise, à l'affût de la moindre nuance, du moindre événement dynamique. (Le CD, je le comprends maintenant, a été fait pour cette musique, la plus récente, comme pour la plus ancienne ; dans l'entre-deux, c'est moins sûr.) Mais encore, ce plaisir, ce premier plaisir, ce plaisir de l'oreille ne serait rien sans une décision interprétative qui dessine un cheminement, qui nous guide et nous conduit quelque part, nous convainc que c'est là que nous devons aller et nulle part ailleurs, et que d'ailleurs le but ne se trouve pas au-delà mais dans chaque passage d'une note à une autre. Il y a, enfin, la voix, il y a le texte, extrait du Popol Vuh maya, prière venue du fond le plus profond, de ces forêts vierges d'où semble souvent naître la musique de Varèse, même quand elle ne s'y réfère pas explicitement. (Il habitait New York, mais, justement, New York n'est-elle pas la forme la plus actuelle de la forêt vierge, et la prière maya ne pourrait-elle pas, ne devrait-elle pas s'y faire entendre ?)

Voici donc Edgard Varèse au total : les œuvres connues, bien sûr, du *Poème électronique* à *Octandre*, d'*Amériques* à *Déserts*, mais aussi quelques petites pièces inédites,

2. Edgard Varèse, *The Complete Works*, Riccardo Chailly, l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam et l'ensemble Asko, deux disques compacts, London 460 209-2.

notamment une œuvre de jeunesse, *Un grand sommeil noir*, sur un poème de Verlaine, pour voix et piano, dont on nous donne également (et bizarrement) une orchestration récente par Antony Beaumont. Nous sommes, là, très loin du Varèse des grandes années, bien que la version orchestrale injecte, me semble-t-il, un peu de la musique future dans cette musique de jeunesse, d'ailleurs fort belle en elle-même, émouvante, et admirablement chantée par Mireille Delunsch. Entre *Un grand sommeil noir*, qui date de 1906, alors que Varèse étudiait la composition avec Widor, et sa dernière œuvre, *Nocturnal*, terminée en 1961, le nombre des œuvres n'est pas considérable, et l'on s'en étonne un peu en regardant ce coffret de l'intégrale. L'étonnement cesse quand on commence à écouter, à éprouver ce qu'exige de nous chacune des œuvres. Varèse n'écrivait pas du nouveau ; il faisait du neuf. On n'écrit pas cent cinquante symphonies et une flopée de concertos quand, dans un vingtième siècle essoufflé, on fait face à une telle exigence.

« Varèse, écrit Jacques Drillon, était un révolté congénital. Un individualiste flamboyant. Homme de scandale. Il a déboulé dans la musique comme un sanglier dans un champ de céréales. » Rencontre de sangliers. Claudel note dans son *Journal*, à la date du 6 novembre 1927 : « Fait connaissance avec le musicien Varèse et sa femme. » L'année suivante, le 21 mars, autre rencontre : « À midi déjeuner avec le musicien Edgar [*sic*] Varèse chez un petit mastroquet calabrais de Christopher Street. Peinture sur les murs, vin blanc de sa fabrication. Varèse, ancêtre génois. La musique électrique. » On aimerait savoir ce qu'ils se sont raconté, les deux sangliers. Varèse écrivait une musique qui aurait mieux convenu au texte claudélien que celle de Honegger ou de Darius Milhaud. Mais Claudel l'aurait-il reconnu ?

En post-scriptum, une dernière phrase de Jacques Drillon :

« X, trop lâche pour aimer la musique de Beethoven. »

Penser au courage qu'il fallut pour l'écrire, cette musique, contre vents et marées, un courage dont il m'a toujours semblé qu'elle portait les traces. Peut-être faut-il du courage, aussi bien, pour y entrer vraiment. Entre la morale et la musique, y aurait-il donc, malgré tout, un point d'intersection ?