

Après le déluge

Gilles Marcotte

Volume 30, Number 3 (177), June 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60476ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Marcotte, G. (1988). Review of [Après le déluge]. *Liberté*, 30(3), 61–66.

GILLES MARCOTTE

APRÈS LE DÉLUGE

Il s'est produit à Montréal, au mois de janvier, un événement d'une importance considérable, dont la presse s'est à peine occupée. On a joué aux Concerts symphoniques, pour la deuxième fois seulement si je ne me trompe, les Cinq pièces pour orchestre d'Anton Webern, qui sont un des quelques chefs-d'œuvre incontestables de la musique du vingtième siècle. Le chef d'orchestre s'amène, en début de concert, et s'installe rapidement devant quelques instrumentistes épars sur la scène, comme pour couper court à tout sentiment un peu superficiel de fête, de célébration. On l'attendait, le jeune chef finlandais Esa-Pekka Salonen, vingt-neuf ans, une tête d'ange un peu joufflu, devenu très rapidement une des vedettes du podium les plus courues en Europe et en Amérique du Nord. Mais ce n'est pas de lui qu'il s'agit, en ce début de concert, il s'agit uniquement d'Anton Webern, du défi difficilement soutenable que sa musique lance à l'auditeur depuis le début du siècle. Cela commence, aussitôt, par quelques notes distribuées dans l'espace, sans continuité perceptible, et si vous n'êtes pas trop réticent, si vous n'avez pas décidé préalablement que ce serait incoutable, vous êtes saisi par un sentiment d'harmonie, de paix, comme si le monde se déployait ou se reconstruisait à partir d'éléments premiers. Comment, devant une telle pureté, une telle concision, ne pas penser à Mallarmé? Celui du «Coup de dés», ses étoiles dans la nuit, sa disposition du texte sur la double page qui ressemble, ici, à la dispersion des sons dans l'espace; mais aussi tel sonnet d'une

beauté énigmatique comme «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui»...

Je me souvenais d'avoir acheté il y a quelques années une intégrale Webern, dont je n'avais qu'un souvenir assez vague, et le lendemain je mettais sur ma platine l'enregistrement de la même œuvre, par l'Orchestre de Londres sous la direction de Pierre Boulez. Une fois, deux fois, et trois; le charme opérait à peine. Qu'avais-je donc perdu? L'espace d'abord, visuellement signifié par les quelques musiciens distribués sur la scène et donc séparés les uns des autres par de grands vides; à quoi correspondait sur le plan sonore, dans le grand espace de la salle même, une distribution extrêmement aérée des notes. Aucun appareil de reproduction sonore ne peut rendre cela dans une maison, si raffiné qu'on l'imagine. Mais j'avais perdu également la foule; cette foule médusée, ennuyée ou scandalisée, à qui d'évidence on imposait quelque chose dont elle ne voulait pas. C'est plus précisément ce scandale, cette disproportion entre le don et la réception, entre le silence imposé par l'œuvre et le désir de bruit qu'engendre la foule, *toute foule*, qui faisait l'événement. Il importe que l'appel de Webern se fasse entendre dans ces conditions, et non pas dans quelque cercle restreint, parmi les *happy few* qui le connaissent déjà, car c'est là, dans cette contradiction, qu'il prend véritablement sens.

Georges Nicholson, qui est un enthousiaste, écrivait dans les notes du concert: «L'œuvre qui ouvre le programme dure environ dix minutes et fut écrite en 1913, la même année que *Le Sacre du printemps*. On compte seize enregistrements en disque compact du *Sacre*; aucun enregistrement des *Cinq pièces pour orchestre* de Webern. Pourquoi? Difficile, très difficile question!» Mille pardons, mais elle n'est pas difficile du tout, la question. *Le Sacre du printemps*, avec ses audaces, ses violences, ses fureurs iconoclastes, reste ancré dans un *continu*, une tradition qui remonte à Joseph Haydn au moins et dont il ne fait que mine de sortir, tandis que Webern, lui, avec ses fausses douceurs, nous boute hors de la maison plusieurs fois centenaire et nous conduit dans un *no man's land* où nous

ne reconnaissons presque rien. De l'un à l'autre nous avons changé de monde, voilà, et les lois de développement, de discours suivi qui gouvernaient le premier ne s'appliquent plus dans le second. C'est embêtant, ça. Nous ne l'avions pas prévu. On nous a retiré tout un système musical construit à grand peine, par des siècles d'efforts, un très beau système auquel nous nous étions habitués et dans lequel nous coulions tout naturellement nos émotions, nos pensées même. Il y a eu une rupture, et brutale. Qui dit que nous n'avons pas droit à la nostalgie? Qui dit qu'il faut s'adapter sans coup férir et sans regret à l'ordre nouveau des choses, et qu'avec un peu de bonne volonté ça ira tout seul? Mais c'est énorme, comprenez donc, ce qui s'est passé, et je suis un peu fatigué de me faire dire que c'est normal, inévitable, tant pis pour les béotiens qui ne suivent pas. Les musiciens, les spécialistes, ceux qui savent, ne comprennent pas notre désarroi. Je me suis souvenu, en écrivant les lignes qui précèdent, d'un texte d'Henri Davenson que j'avais lu dans la revue *Esprit* en 1953 et que le hasard, ou plutôt l'obligeance d'un ami, me remet sous les yeux. Henri Davenson était le pseudonyme que prenait l'historien Henri-Irénée Marrou lorsqu'il écrivait des chroniques musicales ou participait aux jurys des Grands Prix du Disque. C'est dire qu'en plus de sa vaste culture d'historien, il possédait de solides connaissances musicales; à quoi s'ajoutait un zeste de pédagogie, d'apostolat même sans quoi un collaborateur d'*Esprit* ne serait pas un collaborateur d'*Esprit*. Dans cet article de 1953, donc, il parlait d'un jeune musicien de vingt-sept ans, Pierre Boulez, de la façon dont il fallait aborder sa musique (en particulier sa deuxième Sonate, qui venait d'être publiée), la travailler, et progressivement la reconnaître non seulement comme une curiosité nouvelle, mais une véritable Musique. À l'interlocuteur imaginaire qui s'inquiétait, il disait, rassurant: «toute musique un peu nouvelle paraît, en tant que nouvelle, et barbare et cahotique. Ainsi lorsque parurent les *Scènes d'enfant*, si mélodieuses à nos oreilles d'aujourd'hui, il s'est trouvé un critique pour expliquer que Schumann mettait devant lui un enfant en train de brailler et imitait réalistement

ses cris...» Minute! On m'a déjà fait le coup. J'ai marché autrefois, j'ai été impressionné par des arguments de cette sorte. Je ne marche plus. Il n'y a évidemment aucune mesure entre le désarroi ou l'incompréhension provoqués chez l'amateur par une œuvre de Boulez ou de Webern (lequel, écrit Davenson, «n'a encore appliqué que d'une manière hésitante et timide» les principes de la musique sérielle, ce qui fait de lui un aimable ancêtre!), et la résistance opposée par quelque critique d'arrière-garde à la musique de Schumann. Et je suis persuadé qu'en 2050 on n'écouterà pas la musique de Boulez ou de Xenakis avec la même facilité, le même abandon qu'aujourd'hui, Brahms. Ce n'est pas seulement la musique qui change, c'est l'auditeur: il devient plus rare — un spécialiste.

J'ai pu mesurer encore une fois la distance, récemment, en regardant à la télévision le *Turandot* de Puccini, mis en scène de façon flamboyante au Met par Zeffirelli, puis en écoutant un enregistrement de l'opéra *Jakob Lenz*, de Wolfgang Rihm. Vous ne connaissez pas le jeune compositeur allemand Wolfgang Rihm, à moins de faire partie du tout petit groupe de personnes qui suivent attentivement les développements de la musique contemporaine, telle l'admirable Maryvonne Kendergi. Moi non plus, je ne le connaissais pas avant de recevoir l'enregistrement; ni l'ami qui me l'a offert en cadeau à Noël, et qui a fait deux paris extrêmement audacieux, l'un sur l'intelligence des producteurs allemands d'Harmonia Mundi, l'autre sur mon ouverture d'esprit. C'est le nom de Jakob Lenz sans doute qui a décidé de l'achat: Lenz, le parfait représentant du romantisme allemand, à la fois par son œuvre et par sa vie, son amour très sublimé pour Frédérique Brion, ses folles errances dans les Vosges, sa chute dans l'aliénation mentale. Sur les épisodes les plus dramatiques de cette vie, Georg Büchner — l'auteur de la pièce dont Alban Berg fit son *Wozzeck* — a écrit une courte nouvelle, qui constitue le canevas de l'opéra de Wolfgang Rihm. La rencontre du nom de Berg, ici, n'est pas anecdotique: *Jakob Lenz* et *Wozzeck* trahissent une fascination semblable pour les états mentaux et affectifs extrêmes, jusqu'à la folie, et bien que leurs

langages musicaux diffèrent considérablement — vous me pardonneriez de ne pas essayer de vous dire précisément en quoi — ils sacrifient tous deux volontiers au lyrisme et mettent en œuvre des formes consacrées de la tradition musicale de l'Occident. On peut, chez Rihm comme chez Berg, isoler des morceaux qui exercent sur l'oreille, sur la sensibilité une séduction presque immédiate; ici par exemple, à la scène septième, le prologue orchestral et l'air (oui, osons le mot) de Lenz écrivant un poème dans la montagne: «Que douce et agréable est la fraîcheur du soir qui descend sur la terre brûlante, assoiffée...» Une musique très discrète d'abord, contemplative, sera envahie peu à peu par l'angoisse qui revient d'autant plus sûrement, plus cruellement, que les conditions du bonheur et de la paix semblaient avoir été réunies par la nature. C'est très beau, absolument convaincant, d'une profonde nécessité intérieure.

Un demi-siècle seulement sépare *Turandot* de *Jakob Lenz*; autant dire un millénaire. Mais *Turandot* est un enfant de vieux; la date de sa création est à peu près celle du *Wozzeck* d'Alban Berg, que nous avons rapproché de l'œuvre de Rihm. À certains égards toutefois, la distance qui sépare *Jakob Lenz* de *Turandot* est à peine plus considérable que celle qui le sépare de *Wozzeck*. C'est le drame même qui a disparu, le système des différences, toute possibilité d'affrontement, et peut-être de catharsis. Le soldat *Wozzeck* est encore en butte aux tracasseries de son capitaine, du médecin du régiment, il souffre de l'infidélité de Marie, alors que Lenz n'a plus affaire qu'à ses voix intérieures. Ses dialogues avec le pasteur Oberlin qui l'héberge, avec son ami Kaufman qui vient le retrouver dans les Vosges, ont quelque chose d'irréel. Lenz est ailleurs, radicalement indifférent à la parole de l'autre, à toute parole qui ne vient pas de lui-même, de son propre délire. Au début de l'opéra tout est joué, et il ne reste plus qu'à faire entendre l'interminable plainte, à peine modulée par les rencontres et les circonstances, de l'homme abandonné par le Sens.

Le *Jakob Lenz* de Rihm est, comme il convient, un opéra de chambre: petit orchestre, quelques voix, et il est admira-

blement interprété par la Deutsch Oper de Berlin, sous la direction du jeune chef espagnol Arturo Tamayo. Le baryton anglais Richard Salter, que je ne connaissais pas, chante le rôle-titre de façon bouleversante. Je n'ai pas compétence pour me prononcer sur la qualité musicale de l'œuvre. Je sais seulement qu'elle m'a touché, et qu'après elle je reviendrai à mes opéras familiers avec de nouvelles propositions d'écoute. Tel est un des bienfaits les plus incontestables de la nouvelle musique: elle nous avertit que rien n'est jamais définitivement acquis, et que la musique se construit sans cesse à l'écart non seulement de l'habitude, mais aussi de la *pure nature*.