

**Liberté**

**LIBERTÉ**  
ART & POLITIQUE

## Paroles et musique

Gilles Marcotte

Volume 32, Number 6 (192), December 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31960ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Marcotte, G. (1990). Review of [Paroles et musique]. *Liberté*, 32(6), 73–79.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1990

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**Érudit**

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

---

# L'AMATEUR DE MUSIQUE

---

---

GILLES MARCOTTE

## PAROLES ET MUSIQUE

«Le concerto de Schumann pour violon meurtrit le cœur. Sa tristesse est terrible.» Ces deux petites phrases apparaissent dans le dernier volume du *Journal* de Julien Green, intitulé *L'Expatrié*<sup>1</sup>, et c'est comme si je les attendais depuis le début de ma lecture, comme si elles devaient enfin, parmi tant de considérations intelligentes, sensibles sur toutes sortes de musique, me dire l'essentiel. Nous ne sommes pas nombreux, je crois, à aimer ainsi le *Concerto pour violon* de Schumann. On vient d'en faire un nouvel enregistrement, en Allemagne, et j'ai lu encore une fois, dans un magazine, les réserves habituelles sur les maladresses de Schumann dans cette œuvre écrite à la veille de l'internement. Julien Green, lui, ne cesse d'y revenir. Il n'en dit pas beaucoup de choses, il ne développe pas, mais il indique l'abîme avec une justesse parfaite. Il parle aussi, dans *L'Expatrié*, d'une autre œuvre de Schumann que je viens de découvrir (l'ignorance a ceci de bon qu'elle réserve de substantielles découvertes), et qui est proche parente du *Concerto*:

*Hier soir, la deuxième sonate de violon et piano de Schumann, composée peu de temps avant sa folie. Elle est d'une beauté si prenante, d'une puissance d'émotion si rare que je l'ai écoutée avec une sorte de joie douloureuse à cause des*

---

1. *L'Expatrié*, Journal 1984-1990, Seuil.

*souvenirs qu'elle éveillait en moi. C'est là le génie de Schumann, ce don qu'il a de nous raconter les heures les plus cachées de notre cœur.*

Dans le *Concerto* plus encore que dans la *Sonate*, nous allons au fond, à la limite extrême de la douleur, de la défaite, du dénuement spirituel, là où ça ne devrait pas chanter. Et Schumann, avec ça, fait de la musique. Ce n'est pas du malheur enrobé de musique, masqué par la musique, mais le malheur devenant — par quelle transmutation, je ne sais — lui-même musique, produisant sa propre énergie musicale. La force propre de la musique, chez Robert Schumann, est immense.

Au-delà de quelques fidélités fondamentales, Julien Green, en musique comme ailleurs, a le goût catholique; il est cet «hédoniste comblé» dont a parlé Jean-Louis Curtis. Il écoute des musiques très secondaires: Raff, John Field. Il prête une oreille complaisante ou deux à Grieg, Schubert, Chopin, dont pourtant la main gauche lui paraît peu inventive, Mozart assurément, Bach inévitablement. Il a beaucoup écouté Scriabine ces dernières années, je me demande un peu pourquoi: il y a beaucoup de frelaté, me semble-t-il, dans les grandes machines symphoniques de ce compositeur. Il s'échauffe particulièrement lorsqu'il s'approche de Beethoven; une exécution de la *Neuvième* sous la direction de Kurt Masur — dont nous avons entendu un Bruckner sublime (je pèse mes mots) à Montréal il y a deux ans — lui arrache des cris d'admiration. Mais, à part Schumann, c'est Brahms, le très cher Brahms, qui appelle les effusions les plus personnelles; il l'aime comme il aime la forêt, la forêt allemande, et ce n'est pas peu dire. Je ne m'attendais pas à trouver dans ces parages les deux grands symphonistes à la mode, Mahler et Bruckner: le premier survient tout de même à la page 265, mais rapidement écarté avec le label «musique impuissante»; le deuxième, catholique autrichien, est trop lourd, trop massif pour convenir à l'âme

inquiète de l'«expatrié». Les exclus ne servent pas moins à définir un paysage musical que les élus. L'exclu par excellence serait, me semble-t-il, Debussy. Je n'arrive pas à imaginer Julien Green se complaisant dans cette musique si radicalement païenne.

De son amour pour la musique, de son besoin de musique, Julien Green ne s'attarde guère à faire la théorie. Il dira: «La musique m'a toujours aidé à vivre et à créer. Elle est au-delà de la parole écrite qui est limitée, parce que les mots ont un sens tellement précis. On les assemble, d'une façon ou d'une autre, on peut leur faire dire toutes sortes de choses très variées, exprimer des nuances à l'infini, mais l'indicible appartient à la musique. Son langage à elle est intraduisible. Elle dit à chacun ce qu'il ressent et qu'il n'arrive pas à traduire autrement.» La haute considération que Julien Green voue à la musique est sincère, sans doute, mais ne cache-t-elle pas un peu de ruse? Tout écrivain rêve d'aller au-delà de la simple parole, jusque dans l'indicible même qui serait, en principe, réservé aux arts non-verbaux. Méfiez-vous de celui qui fait profession d'humilité devant un art voisin; c'est qu'il est en train de lui faire concurrence, de gagner du terrain sur lui. Ainsi Balzac, dans *La Recherche de l'absolu*, rivalisant avec la peinture en décrivant par le menu plusieurs tableaux que, faussaire, il expose dans la galerie de la littérature... L'écriture ne se contente jamais de n'être qu'elle-même.

Il faut être naïf comme un penseur patenté pour faire de ces clôtures entre les arts des murs de Chine, de ces différences des oppositions fondamentales. Didier Raymond, philosophe, qui publie au Mercure de France un *Mozart* sous-titré *Une folie de l'allégresse*, est de ces naïfs. Sa thèse principale affirme que la musique de Mozart est «silence» et que «ce silence est privé de tout attribut autre que l'épithète silencieux: comme l'eau au poisson, le silence est familier à Mozart, milieu naturel qui exclut tout élément étrange ou surprenant». J'admire la forte évidence de cette

affirmation. En somme, la musique de Mozart ne parle pas, n'exprime pas. On veut bien. Julien Green ne disait pas autre chose lorsqu'il parlait, plus tranquillement, de l'«indiscible». Bien fou celui qui prétendrait fixer le sens, le message d'une œuvre musicale. Ce qui est un peu étonnant, c'est que notre philosophe fasse d'un tel «silence» l'apanage exclusif de Mozart: «Exemple probablement unique en effet, d'une œuvre qu'il est impossible de rallier à une expérience autre que musicale...» Faut-il croire que les poèmes symphoniques de Richard Strauss sont essentiellement liés à leur «programme», que la *Cinquième* de Beethoven exprime la pensée du compositeur sur le Destin, que la *Deuxième* de Brahms décrit un printemps en Bavière? On voit le genre: il suffit d'énoncer, dans un langage péremptoire, une flamboyante banalité — que par exemple la musique c'est de la musique, pas de la littérature — et de forcer la note jusqu'à l'absurde. Mais il n'y a jamais la musique seule. Elle est toujours, puisque nous sommes des êtres parlants, même lorsque nous n'ouvrons pas la bouche, accompagnée de langage. Et Didier Raymond, dans son essai, ne fait peut-être que remplacer des commentaires en effet souvent affligeants sur le sens des œuvres (je viens d'en lire de succulents dans mon journal du matin sur les sentiments exprimés dans la *Cinquième* de Tchaïkovski) par un autre langage, le langage moderne de l'absence d'origine et de signification, à peine moins arbitraire que le premier.

Comme il était prévisible, c'est dans les considérations sur l'opéra mozartien que Didier Raymond atteindra les sommets. Mozart s'intéressait aux livrets de ses opéras? Mais c'était pour mieux les annuler, mon enfant. «Il était nécessaire que Mozart, loin d'accepter n'importe quel texte, fût suprêmement attentif au travail de son librettiste, dès lors qu'il se disposait à en exprimer musicalement l'inexistence.» J'imagine Julien Green devant une affirmation de ce genre. Il refermerait le livre, avec un sourire doucement

ironique, et il passerait à autre chose. Permettez que je l'imite.

Mais c'est, hélas, pour tomber de Charybde en Scylla, de mal en pis. L'écrivain belge Pierre Mertens, qui a publié quelques bons romans et une biographie romancée du poète Gottfried Benn, a eu la curieuse idée de se mettre dans la peau du compositeur Alban Berg, sur son lit de mort pas moins, et d'énoncer à sa place les profondes pensées qu'il a sans doute eues ou qu'il aurait dû avoir avant de quitter ce monde<sup>2</sup>. Il y a des précédents. Hermann Broch, dans *La Mort de Virgile*, s'était également glissé dans la conscience du poète romain, mais l'entreprise était moins risquée, d'abord parce que Virgile est mort depuis très longtemps et qu'une telle distance temporelle donne plus de liberté à l'imagination, ensuite parce qu'Hermann Broch est un immense écrivain, ce que Pierre Mertens n'est pas. Il a bien fait ses devoirs, certes; sa documentation est abondante, irréprochable. Mais ce qui est faux dans son livre, faux à faire hurler, c'est l'écriture, c'est le ton. Non seulement l'auteur prête à Alban Berg — qui était, on le sait par ses textes, un être très fin, très subtil — des affirmations sentencieuses sur toutes sortes de sujets, y compris sa propre musique, mais le texte est gâté par des effets de grosse rhétorique qui le rendent ridicule. C'est un grand malade, un agonisant qui parle:

«Ah! mon absence de sectarisme ne m'a pas assez...»

«Il paraît que j'étais drôle, à mes heures. Comment ne l'aurait-on pas été...»

«Ont-ils senti, ai-je aperçu moi-même, que le sexe de Lulu allait se refermer sur l'époque comme la mâchoire d'un molosse?»

«Oh! n'exagérons rien...»

«Le croirais-tu?»

2. *Lettres clandestines*, Seuil, coll. «Fiction et Cie».

*«Le demi-queue noir, massif, aux formes inélégantes, dont le clavier fut, durant plus de vingt ans, celui de mes doutes, de mes hésitations, de mes découragements, s'est échoué là, dans mon bureau, comme à bout de forces... Qui ne le comprendrait?»*

Je le comprends, moi, ce piano: il a lu le livre de Pierre Mertens. Non seulement c'est de la très mauvaise littérature, mais c'est encore et surtout un contresens complet sur l'œuvre d'Alban Berg, ennemie résolue de la boursoufflure.

Je sors tout irrité des livres de Didier Raymond et de Mertens, et je m'en vais me consoler chez Bo Carpelan, où j'entendrai parler de Sibelius par un vrai poète, un véritable écrivain. Je l'ouvre au hasard, et je lis: «La vraie musique ne proclame rien, elle se crée dans le silence, à l'écoute de sa propre voix qui est celle de tous, la voix de tous...» Ce «silence» n'est pas celui, tout crispé, hostile à la parole, dont nous entretient Didier Raymond; et la «voix» dont il est ici question ne ressemble en rien aux effets de prose d'un Mertens. Le livre de Bo Carpelan, *Axel*<sup>3</sup>, n'est d'ailleurs pas un livre sur la musique, et son personnage principal n'est pas Sibelius lui-même, mais un ami, un confident, un homme qui avait rêvé d'être musicien et, s'en découvrant incapable, voue son existence à l'œuvre du grand compositeur. Ainsi, le personnage du musicien et la musique elle-même sont abordés de façon indirecte, à travers une conscience qui est celle du musicien empêché, filtrés au surplus par une forme romanesque qui interdit le discours autoritaire, définitionnel sur l'art.

Les rapports d'amitié entre Axel et Sibelius, de même que la distance presque infinie qui les sépare, et qu'on peut, qu'on doit interpréter en première instance comme la distance entre rêve et création, peuvent apparaître aussi bien

---

3. Traduit du suédois par C.G. Bjurström et Lucie Albertini, Gallimard, coll. «Du monde entier».

comme une allégorie des relations complexes, contradictoires qui se nouent entre littérature et musique. Celle-ci ne joue d'abord qu'un rôle de confidente, et s'avoue — avec insistance — incapable de rivaliser avec la musique, comme le fait Julien Green. Mais d'autre part Jan Sibelius existe-t-il vraiment, son œuvre atteint-elle sa grandeur propre sans les commentaires, l'admiration, la parole du confident? À force de se faire humble, dans cette relation, la littérature se ménage un triomphe certain, et la faiblesse même d'Axel, ses aveux répétés d'impuissance, d'échec — étrangement semblables par moments à ceux d'un Saint-Denys Garneau — font de lui le personnage essentiel, complet, celui dont le rêve de musique est peut-être plus grand que la musique elle-même et rejoint ce qu'Axel appelle «la musique derrière la musique». Aimer, entendre la musique, pour la littérature, c'est rêver de s'effacer, de s'abolir en elle; mais la littérature n'est jamais plus forte, en relation plus intime avec la force qui la fait naître, que lorsqu'elle semble se faire ainsi la servante de ce qui la dépasse.