

Schumann, Weil, Berlioz

Gilles Marcotte

Volume 37, Number 2 (218), April 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32292ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marcotte, G. (1995). Schumann, Weil, Berlioz. *Liberté*, 37(2), 102–107.

L'AMATEUR DE MUSIQUE

GILLES MARCOTTE

SCHUMANN, WEIL, BERLIOZ

Je viens enfin de mettre la main sur un enregistrement que je convoitais depuis longtemps, celui du *Concerto* de violon de Schumann par Georg Kulenkampff et le Philharmonique de Berlin, qui date de 1937, c'est-à-dire l'année même de la création de l'œuvre, quelques mois auparavant, par les mêmes interprètes. Cela ne m'arrive pas souvent. Je veux dire, il ne m'arrive pas souvent de trouver le disque que je cherche, lorsque je vais chez quelque disquaire : ou il n'est pas arrivé et sera épuisé lorsque je passerai de nouveau, ou il est produit par une marque mal distribuée, enfin tous les prétextes sont bons pour me refuser ce que je désire. Je m'en vais alors avec autre chose, que je n'avais pas prévu d'acheter.

Si je désirais depuis si longtemps le Kulenkampff, c'est que j'avais rencontré assez souvent son nom chez Julien Green. Celui-ci l'écoutait sur de *vieilles assiettes*, comme disait autrefois une amie, des soixante-dix-huit tours qu'il fallait retourner, changer très souvent ; et il faut beaucoup aimer une œuvre, une interprétation pour les écouter dans de telles conditions. Pour moi, le compact — dont vous savez peut-être que je ne chante pas les louanges tous les jours — a été, pour ainsi dire, une planche de salut. La reproduction, me semble-t-il, a été fort bien faite. L'orchestre est assez pâteux, bien sûr, il n'en pouvait être autrement, l'orchestration de Schu-

mann n'étant pas elle-même très aérée ; mais le violon, enregistré de très près, a une présence extraordinaire, on entend vraiment toutes les notes et la sonorité est chaude à souhait. Kulenkampff ne me fait pas oublier Gidon Kremer, qui jouait le *Concerto* il y a quelques années avec l'OSM, et que je puis retrouver sur une cassette enregistrée à partir de la radio (ne le dites à personne). Le violoniste allemand venait de découvrir l'œuvre, de la créer ; il la joue avec une force nerveuse, une conviction remarquables, comme si la musique devait, pour triompher de quelque démon intérieur, de quelque menace d'impuissance, pousser à bout ses possibilités d'expression. J'invente peut-être. Je pense peut-être trop à la maladie mentale dont souffrait Schumann alors qu'il écrivait le *Concerto*, une de ses dernières œuvres. Kremer et Dutoit, au contraire de Kulenkampff, fouillent, insistent, interrogent, ralentissent parfois le mouvement pour aller au fond des choses, par exemple dans le dialogue entre violon et clarinette, au premier mouvement, qui est une des choses les plus *risquées* que je connaisse. « Attardons-nous donc, dit Michel Schneider dans ce livre admirable qui a pour titre *La Tombée du jour*, à ce moment où Schumann s'échappe de notre monde, lui dont la musique s'en va dans l'ailleurs, non dans les brumes de l'indicible, mais dans une clarté qui exclut la réminiscence d'un message autrefois accessible, comme l'attente d'une interprétation possible. »

Michel Schneider ne parle pas, dans son livre, du *Concerto* de violon ; c'est la musique de piano qui l'occupe, presque exclusivement. Si, pourtant, il y a une note à propos du violoniste Joachim, pour qui l'œuvre avait été écrite, et qui, dit Schneider, la « créera en 1858, après la mort du compositeur ». C'est une erreur ; un lapsus peut-être, pour parler le langage du psychanalyste qu'est Schneider, mais que je ne saurais interpréter. La

première tentative de création du *Concerto* fut interrompue par le manque de temps, du vivant de Schumann ; et après sa mort, Clara et Joachim décidèrent d'abandonner l'œuvre à l'oubli, estimant qu'elle n'était pas digne du compositeur, qu'elle était trop profondément marquée par la maladie. Lorsqu'elle fut créée, près d'un siècle plus tard, en 1937, ce fut dans les conditions les plus équivoques. Yehudi Menuhin devait en offrir la première, à San Francisco ; il en fut empêché, parce que juif. Les nazis avaient de l'influence jusqu'aux États-Unis. Le *Concerto* fut donc confié à Kulenkampff et au chef Karl Böhm, qui le créèrent dans le cadre de — entendez bien — la « Gemeinsame Jahrestagung der Reichskulturkammer und der NS-Gemeinschaft "Kraft durch Freud" ». Traduction : « Conférence annuelle commune de la Chambre de la Culture du Reich et de la Communauté nationale-socialiste "Force pour la joie" ».

Peut-on lire cela sans éprouver un sentiment d'horreur ? Voici la musique la plus douloureuse, une de celles qui sont descendues le plus profondément dans la douleur humaine, jetée en pâture à des gens qui étaient déjà engagés, deux ans avant la guerre, dans la production même de la douleur, de l'inhumanité. Tout le monde était content, paraît-il. L'œuvre fut beaucoup applaudie. Les critiques se prodiguèrent en éloges. « Force pour la joie ». On réprime difficilement un haut-le-cœur devant cet incroyable contresens. Mais il y en a eu, il y en aura d'autres. Dans les camps de concentration, notamment, où des officiers allemands très distingués, cultivés, écouteront Mozart ou Beethoven alors que fument, tout près, les cheminées des fours crématoires. « Un amateur passionné de musique peut fort bien être un homme pervers », disait Simone Weil. Elle ajoutait : « mais je le croirais difficilement de quelqu'un qui a soif de chant grégorien ». Je le croirais plus facilement qu'elle :

tout, et surtout le meilleur, peut être perverti. Il suffit d'y mettre un peu du sien.

Simone Weil arrive dans cette chronique par plusieurs chemins de traverse : celui de Schumann, de la musique en Allemagne nazie ; celui, aussi, du « gros animal », expression platonicienne (reprise par Simone Weil) du moi entièrement socialisé, entièrement soumis à la norme sociale, et que je suis allé revoir ces temps derniers en méditant sur les périls de la sociocritique. En fait, il m'arrive dans mes lectures ce qui m'arrive quand je cherche des disques : je bifurque, je vais où je ne prévoyais pas du tout aller, et c'est ainsi que j'ai relu plusieurs pages de *La Pesanteur et la Grâce* qui n'avaient pas grand-chose à voir avec l'objet de ma recherche. Sur l'art, la musique par exemple. Elle est terrible, Simone Weil, intraitable, sans aucune indulgence pour « l'homme moyen sensuel » de Joyce. Elle ne travaille qu'au sommet, sur les hauteurs. Voyez-la faire le ménage dans le répertoire théâtral : « Les tragédies de Shakespeare sont de second ordre, sauf *Lear*. Celles de Racine de troisième ordre, sauf *Phèdre*. Celles de Corneille de énième ordre. » En musique, le nettoyage est plus complet encore : le grégorien, et lui seul. « Musique grégorienne. Quand on chante les mêmes choses des heures chaque jour et tous les jours, ce qui est même un peu au-dessous de la suprême excellence devient insupportable et s'élimine. » On n'imagine pas Simone Weil se rendant au concert ou mettant sur la table tournante (je suis sûr qu'elle n'en possédait pas), comme Julien Green, un disque de Brahms ou même de Bach. Elle est d'une autre race, la race terrible de ceux qui n'ont affaire qu'à la pointe de l'âme, et n'ont de cesse qu'ils n'aient complètement déblayé la zone essentiellement trouble où le plaisir des sens résiste à la sublimation.

Elle n'aurait sans doute pas accepté de m'accompagner au concert de l'OSM, il y a quelque temps, où l'on donnait en intégrale une des œuvres les plus célèbres de Berlioz, *La Damnation de Faust*. C'est une œuvre superficielle. Elle m'a rendu presque complètement heureux. Je dis presque, parce que la déclamation berliozienne pratiquée par les solistes, ici comme dans le *Roméo et Juliette*, ne m'enchanté pas particulièrement ; elle ressemble à la déclamation politicienne française, qui est une des plus détestables que je connaisse. Mais le chœur et l'orchestre — l'orchestre surtout, un orchestre infallible, brillant de tous ses feux —, sous la direction de Charles Dutoit, nous ont donné, sans arrêt, deux heures de beauté sonore comme il est rarement donné d'en entendre. On s'est plaint, dans un gros journal de Montréal, que le Méphistophélès de Gilles Cachemaille n'ait pas été assez sardonique, que la Marguerite de Françoise Pollet ait été trop olympienne, que l'aspect dramatique de l'œuvre ait été quelque peu gommé. Que me parle-t-on de drame !... Rien n'est moins dramatique que cette damnation, que ce Faust. Ce ne sont que rondes de paysans, marches militaires, chants de fête, chœurs de buveurs, chansons à boire, ballets de sylphes, sérénades, chœurs de feux follets, romances, enfin que sais-je ; on s'amuse bien dans cette histoire, pas un instant on n'a vraiment peur. Rien à voir avec le *Faust* extrêmement allemand, donc profond, de Monsieur Goethe ; voire avec le *Faust* d'opéra-comique de Monsieur Gounod. L'œuvre de Berlioz n'est qu'une suite de divertissements, les plus vifs, les plus intelligents, les plus brillamment colorés qui se puissent concevoir. Il faut savoir, parfois, s'arrêter là. Peut-être même y trouvera-t-on quelque profit spirituel : le divertissement honnête, que ne prétend à rien de plus qu'au divertissement, peut servir de rempart contre l'enflure métaphysique.

Cette dernière phrase vient-elle du besoin que j'éprouvais de me disculper, de me justifier d'aimer une musique, oui, superficielle, après avoir lu quelques pages de Simone Weil ? On ne sort pas indemne d'une lecture de Simone Weil. On se sent un peu coupable de n'être que ce qu'on est, de n'aimer que ce qu'on aime.