

Le chant du monde

Gilles Marcotte

Numéro 117, printemps 2008

Musique!

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/14051ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (imprimé)

1920-9363 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marcotte, G. (2008). Le chant du monde. *Moebius*, (117), 77–80.

GILLES MARCOTTE

Le chant du monde

Je ne sais pas, je ne sais vraiment pas ce qu'est la musique. Mais je l'ai su, il y a très longtemps, lorsque j'étais deuxième trompette à l'orchestre symphonique de Sherbrooke. C'est John Bélisle qui occupait, comme on dit, la première chaise, et c'était justice: il avait une technique très supérieure à la mienne, mais avec un vibrato un peu trop accentué qui convenait au jazz plutôt qu'à la musique dite classique. Mais nous nous entendions bien. J'admirais sa puissance, il appréciait ma modeste collaboration à l'octave inférieur. Et le souvenir le plus précieux de cette collaboration, je l'entends, je l'entends encore dans les trois notes lancées à l'unisson par les deux trompettes à la fin de l'ouverture d'*Egmont*, sous la direction de Sylvio Lacharité. C'était la gloire, la puissance nue, l'enthousiasme à l'état pur, à mille lieues de toute forme de tapage, la gloire méritée, enfin la musique. Ceux qui n'ont pas vécu une telle expérience, à la trompette ou au piccolo, peu importe, ne peuvent pas savoir vraiment ce qu'est la musique, dans sa chair même.

Ici, sans doute, quelques précisions s'imposeraient, je n'en retiens qu'une. Lorsque je parle de musique, c'est dans un sens fondamentalement différent de celui qu'implique l'expression «Espace musique» créée malencontreusement par la Société Radio-Canada: quelques disques de musique classique le matin, un concert de temps à autre le soir, et entre ces deux bornes, ces deux concessions à la culture, de la chanson à gogo, un peu de jazz et de la parlote, de grandes quantités de parlote. Or, je me crois autorisé à dire que la chansonnette, qui règne incontestablement dans

cette grille horaire, ce n'est pas de la musique. Allons-y gaiement: Brassens, Plume, Gilles Vigneault, ce n'est pas de la musique, c'est tout à fait autre chose, c'est de la chansonnette. Je vois, j'entends encore Serge Gainsbourg déclarant de sa voix la plus glaireuse à un Guy Béart outré : « Non, la chanson, ce n'est pas de la musique. La chanson, c'est facile, la musique, c'est difficile. » C'était chez Pivot, avant que les émissions littéraires, à la télévision française, ne deviennent de la pure cacophonie.

Ceux qui tireront des phrases de Serge Gainsbourg la conclusion que je n'aime pas la chansonnette – je l'aime à la condition qu'elle soit bonne, ce qui n'est pas très fréquent – ou qui me croiront insensible au jazz – je ne me lasse pas d'entendre Duke Ellington – se tromperont gravement. Quand je parle avec Gainsbourg de l'essentielle difficulté de la musique, la vraie, je veux souligner une différence de fond. La musique (je supprime enfin l'adjectif) n'est pas seulement plus difficile que la chanson, d'un ordre supérieur à celui de la chanson, elle relève d'un autre désir, d'une autre nécessité. Il lui arrive, voir Beethoven, Mozart, Brahms, Debussy, d'emprunter à la chanson populaire quelques thèmes, mais elle les fait entrer dans un ordre différent, qui appelle une écoute différente, même si aucune note n'est changée. Vous connaissez sans doute cette vieille chose de Martini, qui s'intitule *Plaisir d'amour*. Céline Dion pourrait chanter ça avec conviction, elle a un petit talent, cette fille. Mais voici que Victoria de Los Angeles s'empare de la même chanson et qu'est-ce qui se passe donc ? Les mots disparaissent, ou plus justement ne servent plus qu'à inviter la musique à se déployer, à dire ce qu'aucun texte ne pourra jamais dire. On fait parfois une affirmation semblable en ce qui concerne la poésie, mais celle-ci, fût-elle la plus hermétique – je pense à celle de Paul Celan, par exemple, que je lis ces temps-ci avec une sorte de désespoir –, n'abandonne jamais son pouvoir, son obligation de *désigner*, elle ne peut oublier que les mots ont pour fonction de signifier. La musique, elle, peut et *veut* l'oublier. Peut-être même l'exige-t-elle. Ce que j'apprends d'elle, et que les formes d'expression verbale ne me donneront jamais sans restriction, c'est à me

taire, à faire silence, à faire confiance aux sons – les sons de la musique – plutôt qu'aux mots.

Je me suis permis d'écrire pendant quelques années, pour la revue *Liberté*, une chronique musicale. Je ne jouais pas au critique : il y a des Gingras, des Huss pour ça. Je parlais dans les circonstances, dans les suggestions de la musique. La musique elle-même, en tant que telle, ne parle pas. Elle ne produit pas, comme le langage, du sens obvie, même si le compositeur se permet, parfois, de lui attribuer un titre chargé de significations. « La musique frôle toujours l'absence de signification, le non-sens », écrit Charles Rosen dans le beau petit livre qui s'intitule, justement, *Aux confins du sens* (Seuil, la Librairie du XX^e siècle). Et encore : « La musique se tient aux confins du sens et du non-sens. C'est pourquoi la plupart des tentatives pour lier une signification déterminée à une pièce de musique semblent impertinentes. » Enfin : « Or, la proximité du non-sens, le refus de toute signification fixée d'avance, est une condition essentielle pour la musique. » Cela ne signifie pas que la musique n'a rien à voir avec le sentiment, avec l'intelligence, avec la pensée. Mais je ne pense pas, je n'écris pas de la même façon lorsque je suis atteint par la musique. J'en trouve cent preuves dans le *Journal* de Julien Green, où le langage est souvent comme l'effet de la musique ; chez François Mauriac, traversant la très dure épreuve de son cancer de la gorge grâce aux quatuors de Mozart, écoutés durant ses interminables insomnies ; chez Baudelaire découvrant Wagner ; chez Saint-Denys Garneau, chez combien d'autres...

Une des œuvres musicales qui me touchent le plus profondément est d'un compositeur que je ne fréquente pas souvent dans l'ensemble de ses créations. Il s'agit du *Concerto* de violon de Schumann, écrit durant les dernières années de sa vie, alors qu'il semblait dans la maladie mentale qui devait l'emporter. Je l'ai entendue pour la première fois à l'OSM, magnifiquement jouée par Kremer et Dutoit. J'en ai acheté par la suite quelques autres interprétations, notamment celle de la création – à laquelle Julien Green, dans son *Journal*, ne cesse de revenir. Il y a dans cette œuvre un bref passage qui, chaque fois que je l'écoute, me paraît atteindre l'impossible : *durant quelques secondes,*

mais qui paraissent une éternité, la musique semble douter infiniment d'elle-même, disparaître presque dans un dialogue entre le violon soliste et la clarinette puis avec le hautbois, et peu à peu renaître dans ce que je ne peux appeler qu'une résurrection. Le reste du concerto contient des choses très belles, notamment le solo de violoncelle au deuxième mouvement, mais rien pour moi ne vaut ce passage par le presque rien.

La création de ce concerto eut lieu à Berlin le 26 novembre 1937, quatre-vingts ans après son écriture. Mais ce retard n'est pas le plus étonnant, le plus scandaleux. Elle fut jouée dans le cadre – tenez-vous bien – de la « Conférence annuelle commune de la Chambre de la Culture du Reich et de la Communauté nationale-socialiste "Force par la joie" ». Qu'entendaient-elles, ces têtes de nazis, écoutant le *Concerto* de Schumann avec l'impassibilité de commande ? Il y est vrai que, dans les années suivantes, de bons bourreaux mélomanes feront des choses assez horribles dans les camps de concentration. Les plus grandes, les plus sublimes musiques ne protègent pas contre la perte du sens. Mais il arrive, comme par miracle parfois, qu'en nous accompagnant au plus profond de nous-mêmes elles nous rendent à une vie, une conscience qui est toujours menacée par ce qu'il y a d'insensé dans le monde.