

I n t r o d u c t i o n

Les *Six bagatelles pour quatuor à cordes opus 9* d'Anton Webern furent composées entre 1911 et 1913 ; plus précisément, les deuxième, troisième, quatrième et cinquième furent écrites en 1911, la première et la sixième en 1913. Elles font partie d'un ensemble d'œuvres intimement liées entre elles, datant d'une période qu'on pourrait faire débiter aux *Cinq mouvements pour quatuor à cordes* opus 5 et aux *Six pièces pour orchestre* opus 6 et aller jusqu'aux *Trois pièces pour piano et violoncelle* opus 11. Cet ensemble est caractérisé par un intense processus de réduction et de concentration de l'écriture, un processus qui aboutira aux *Trois pièces pour piano et violoncelle*, sans doute les aphorismes les plus brefs de l'histoire de la musique de chambre. Au sein de cet ensemble, les *Six bagatelles* sont peut-être le moment d'équilibre le plus impressionnant, magique autant qu'éphémère, un moment au sein duquel fantaisie et construction, expression et forme, lyrisme et architecture cessent d'être des dimensions distinctes tant elles se trouvent ici nouées dans l'instant. Cet état, une phrase – devenue banale à force d'être répétée – le résume pourtant bien : c'est la fameuse dédicace que Webern lui-même écrivit sur la partition des *Bagatelles* qu'il offrit à Berg : « *Non multa sed multum*¹ », et le compositeur avait ajouté : « comme je serais heureux que cette sentence puisse s'appliquer ici ».

C'est cette concentration et cette intensité poétiques autant que formelles – caractéristique de la modernité musicale viennoise des années 1910, car on la trouve également chez Arnold Schönberg et chez Alban Berg – qui nous ont attirés au point de réaliser un projet de recherche fondé sur la question – à notre sens cruciale et actuelle – de comprendre comment peut se transmettre le contenu musical à partir des signes d'une partition jusqu'à l'imaginaire d'un auditeur. À première vue, une telle transmission paraît aller de soi, il semblerait suffisant, après tout, de laisser chaque étape s'effectuer en quelque sorte « spontanément ».

• 1 – Peu (en quantité), mais beaucoup (en valeur).

Cependant, c'est ici compter sans les filtres et écrans qui s'interposent, toutes les pertes, les déformations qui s'immiscent dans le processus, tous les dictats silencieux de la société qui interviennent et se donnent comme des phénomènes naturels et immédiats. À l'opposé, on peut penser que cette transmission constitue un trajet complexe jalonné à chaque étape de tensions, de résistances et de choix : ceux de l'écriture entre le compositeur et le matériau au sens le plus large du terme, ceux de l'interprétation entre les musiciens et les signes de la partition, ceux de la réception entre les auditeurs et l'œuvre musicale qui leur est présentée. Et si l'on considère alors ce processus dialectique de l'œuvre, rien ne va plus de soi.

Le programme sur les *Six bagatelles pour quatuor à cordes* a été possible grâce au soutien du Labex Arts – H2H de l'université Paris 8 et de ses partenaires. Ce laboratoire, initié par l'École doctorale « Esthétique, sciences et technologies des arts » puis élargi à d'autres disciplines, a pour vocation d'articuler les recherches en arts, en sciences cognitives et en médiations humaines. À l'intérieur d'une telle constellation d'activités, notre programme s'est concentré sur un objet d'étude central : le geste musical engagé dans l'acte d'interprétation ; dans le sens le plus concret du terme, il s'agit du mouvement physique du musicien en lien avec la résistance de l'instrument, de l'énergie déployée qui produit le son dans sa diversité, de l'enchaînement et de la conjugaison de ces actions singulières. Cependant, en tant que mouvement empli de temporalité, d'intentions et d'expression, le geste musical est à la fois physique et spirituel, corporel et symbolique, sensitif et sémantique. En tant qu'acte non seulement acoustique ou pragmatique, mais d'essence artistique, il prend place dans une chaîne de transmission d'une complexité et d'un raffinement extrêmes, constituée de moments distincts et pourtant intimement solidaires, interdépendants : composition et écriture, lecture et interprétation, répétitions et exécution, audition et réception forment les étapes de ce processus qui met en jeu un nombre important de mécanismes culturels, cognitifs, sensitifs, émotionnels, corporels.

Il s'est donc agi d'expérimenter un certain nombre de démarches à la fois analytiques et pratiques dans le but de mieux comprendre et de favoriser l'interaction entre ces moments profondément corrélés au sein d'une logique artistique appliquée à un objet précis (ici les *Bagatelles* de Webern) ; du point de vue musicologique, trois postulats ont guidé la recherche :

- le geste musical doit s'étudier dans la chaîne entière de la transmission ; la recherche doit donc viser la compréhension de plusieurs dimensions : celle de la composition à travers l'analyse musicale et l'étude des sources et contextes, celle de l'interprétation grâce au travail avec les musiciens, celle de la transmission de l'expérience, de son partage avec le public à l'aide de plusieurs moyens (concert, ouvrage et film) ;

- le programme propose d'allier la démarche théorique de la musicologie analytique à la pratique interprétative (trop souvent séparées scientifiquement et institutionnellement) afin d'explorer la complexité des multiples dimensions cristallisées dans un geste musical éloquent ;
- la méthode, tout en s'inspirant des méthodes traditionnelles et en les intégrant, cherche à étudier le modèle du comportement artistique, vise à l'incorporer à la méthode ainsi qu'à la transmission de l'expérience ; en effet, concernant des dimensions aussi complexes et particulières que la *mimésis* et l'expression, inhérentes à l'interprétation et au geste musical, les modes d'expérimentation et de représentation sont eux-mêmes partie prenante de la recherche. Pour cette raison, le travail pratique d'interprétation et la captation cinématographique ont été essentiels à l'étude.

Ce projet de recherche, nous ne l'avons donc pas conçu en observateurs, mais en acteurs engagés qui expérimentent à chaque étape du processus : recherches et analyses musicologiques, dialogues et échanges avec les interprètes, conception et fabrication du film documentaire avec le réalisateur. Nous l'avons effectué avec la conviction que l'art est une forme essentielle et spécifique de connaissance et que cette forme de connaissance – l'expérience artistique – est irréductible à la science, à la sociologie ou à tout autre domaine qui poserait comme principe préalable l'observation de l'art comme un objet statique et extérieur. L'art n'est pas un objet, mais un processus ; il ne peut être considéré de l'extérieur, car si l'on n'entre pas dans les œuvres – ce qui suppose le mouvement du sujet vers l'œuvre et l'acceptation que celle-ci s'adresse en retour au sujet –, il y a peu de chances de saisir un quelconque contenu sauf celui qu'on aura soi-même imposé sans même s'en rendre compte. Une telle conviction a guidé notre méthode qui, pour n'être pas celle des sciences exactes ni celle des sciences sociales, a été tout autant rigoureuse vis-à-vis de son objet tout en s'efforçant d'être respectueuse envers ses singularités. Dans cette approche, un texte s'est avéré important : celui du philosophe Theodor W. Adorno qui procède à une analyse détaillée des *Six bagatelles pour quatuor à cordes* opus 9 en direction de l'interprétation. Remarquable d'intelligence et de sensibilité, ce texte remplit pleinement son rôle analytique : une sorte de microscope sous lequel les relations rendues conscientes entre les éléments, agrandis par l'observation et la discussion, se mettent à transformer la perception de l'ensemble jusqu'à modifier, par strates successives, la sensibilité de l'auditeur, jusqu'à bouleverser l'écoute par la présence déliée et mise en évidence de ce que la différenciation progressive a su faire émerger.

On pourrait s'étonner qu'un tel ouvrage, au ton si musicologique et dont certains passages pourraient être taxés de byzantinisme tant l'analyse s'attache aux détails cachés de la partition, ait trouvé sa place dans une collection d'esthétique.

Au-delà de l'ouverture d'esprit accueillante de la direction d'« *Æsthetica* » que nous tenons ici à saluer et remercier, il y a, du moins du point de vue des auteurs, une raison logique importante à cela. À une époque où une esthétique générale dont les catégories planeraient au-dessus des œuvres n'est plus guère possible, l'enfouissement dans la connaissance sensible des œuvres singulières, loin de n'être qu'une activité hautement spécialisée, nous semble correspondre à une démarche défendant et promouvant une certaine idée de l'expérience artistique.

On trouvera dans ce livre autant de réflexions esthétiques que de remarques analytiques; si la première partie est plutôt consacrée à une vision générale de l'œuvre tandis que la deuxième s'enfonce volontairement dans les détails de l'écriture, c'est uniquement par souci de méthode de présentation. Si l'on lit attentivement le texte, on comprend que les deux parties renvoient constamment l'une à l'autre. Par exemple, certaines remarques sur les relations entre la peinture de Klee et la musique de Webern conduisent directement à la question des modes de jeux pour élaborer certaines textures des *Bagatelles*; ou encore, certaines analyses détaillées du phrasé de tel ou tel autre aphorisme renvoient clairement à une réflexion sur la tension propre à la forme sonate, telle qu'elle est abordée dans la partie plus théorique. Réfléchir sur un accent ou sur la présence d'une métrique peut engager une nécessaire compréhension de la place de la valse à Vienne et de sa survivance déstructurée, tandis que la connaissance de la poésie de Georg Trakl devrait amener l'interprète à revoir sa manière d'articuler certaines unités dont les liens semblent énigmatiques.

C'est la raison pour laquelle il nous a semblé essentiel que le film documentaire réalisé avec Stéphane Gatti soit partie prenante de l'ouvrage, car il représente sans doute un deuxième moyen d'aborder cette question passionnante des relations entre le geste physique du musicien et l'épaisseur, la densité esthétique qu'il comporte nécessairement. Le film *Bagatelles inventaire* est tout entier consacré au geste musical : au fil des répétitions de quatre jeunes interprètes – le Quatuor Van Kuijk – la caméra suit et étudie l'évolution de ce geste complexe, un geste qui associe, qui absorbe même, à la fois la maîtrise concrète du jeu avec l'instrument, l'extraordinaire synchronisation de quatre corps engagés dans l'exécution et l'expérience esthétique seule apte à transmettre la teneur spirituelle d'une œuvre. En effet, c'est l'ensemble de ces strates inextricablement mêlées qu'incorpore le musicien dans l'acte d'interprétation; grâce aux potentialités spécifiques de l'image, le film capte les étapes de ce processus qui, dès lorsqu'il est pleinement abouti, peut transmettre l'intensité et la vérité de l'œuvre à l'auditeur. Pour cette raison, le documentaire a aussi été conçu comme l'outil d'une plongée sensible de l'oreille à travers une œuvre, un « microscope auditif » qui effectue le procès de différenciation permettant, à la fin du trajet, d'entendre bien autrement les

matériaux et les flexions, l'épaisseur et le mouvement, la vie interne de l'écriture musicale. Dans le film, les quatre minutes des *Bagatelles pour quatuor à cordes* d'Anton Webern sont déployées à hauteur de presque une heure.

Pour guider les musiciens dans leur traversée des *Bagatelles*, un texte : celui que Theodor Adorno écrivit dans les années 1960, un texte qui est traduit dans le livre et dont nous avons tenu à conserver la présence dans le documentaire. Le philosophe musicien, qui avait une conscience aiguë des relations entre composition et interprétation, s'était intéressé durant des années aux problèmes de la reproduction musicale et à ses enjeux dans la culture et la société modernes. C'est avec ce texte à la fois technique et philosophique que les interprètes du Quatuor Van Kuijk vont entrer dans un véritable dialogue au cours duquel s'effacent les frontières trop souvent dressées par les idées reçues : entre sensibilité et intellect, entre émotion et intelligence, entre expression et construction, entre pratique et théorie.

C'est en effet l'un des enjeux du film que de nous amener à pénétrer au sein d'une expérience esthétique où ces fausses divisions n'ont plus cours, car, précisément, la profondeur de l'expérience esthétique implique que ces multiples strates, dont certaines paraissent contradictoires, entrent dans un processus d'interaction. Si l'œuvre, comme l'a plus d'une fois écrit Adorno, est un champ de tensions, c'est bien parce qu'elle fait jouer entre elles toutes les forces qui la composent. Dans ce sens, interpréter une œuvre, ce n'est pas seulement en exécuter toutes les notes, mais bien plutôt en saisir les forces et tensions en tant qu'écriture et les transcrire dans les gestes musicaux qui vont résonner.

C'est volontairement qu'on a repoussé dans le film tout commentaire analytique en voix *off*, refusant par là même le ton souvent doctoral et statique qui l'accompagne. La mise en contact des séquences de travail, des lectures et des commentaires exprimés par les musiciens constitue le processus dynamique grâce auquel une connaissance sensible fait son chemin chez le spectateur jusqu'à la séquence finale. Là, le microscope s'éteint, l'image recule, laissant la place au temps de l'œuvre ; l'image écoute le quatuor Van Kuijk interprétant l'intégralité fugace des *Bagatelles pour quatuor à cordes* d'Anton Webern.

L'ouvrage, destiné aux interprètes, étudiants, mais aussi à tous ceux qui s'intéressent de près à la musique, est donc constitué de trois parties distinctes : la première, qui comprend la traduction du texte d'Adorno, est consacrée à des approches de type esthétique et plutôt général, même si l'œuvre de Webern demeure toujours, d'une façon ou d'une autre, au centre du propos. Après une introduction au texte d'Adorno et sa traduction elle-même, suivent un texte sur les relations entre l'écriture de Webern et la peinture de Klee et un texte sur la dimension utopique du lyrisme webernien. Cette première moitié de l'ouvrage se termine avec un texte sur la prose musicale chez Schönberg à travers une étude sur

les *Six petites pièces pour piano* opus 19, puis enfin un texte plus spécifiquement consacré à la place du geste dans les *Six bagatelles* opus 9. La deuxième partie est entièrement dédiée à l'étude approfondie des six bagatelles, l'angle d'attaque étant résolument analytique et tourné plus particulièrement sur les relations entre composition et interprétation, entre le monde des signes écrits sur la partition et la dimension des gestes instrumentaux. La troisième partie, on l'a compris, suppose un changement de médium et s'approche grâce à l'image cinématographique au plus près du geste et du processus d'interprétation.