



DIRECTION MUSICALE : CLÉMENT MAO - TAKACS

CONCERTS 2013 · AUTOMNE-HIVER



crédit photo : © Schafzmann.net

• TRESSAILLIR • FRISSONNER •
• EXCITER •
• FRÉMIR • TREMBLER •

Un cinéma sans images

Aleksi Barrière

Sonate : au choix, ce titre paraîtra trop technique, par son allusion à une forme traditionnelle et figée, ou trop vague, puisqu'il signifie simplement qu'une musique est jouée (*suonata*) par quelqu'un sur un instrument quelconque. En tout cas, il ne laisse présager que fadeur et ennui. Ce titre programmatique a pourtant été donné à une œuvre si prenante et aventureuse qu'elle mériterait de s'appeler, par exemple, *Thriller*.

Comme toutes les compositions de ce grand « rhapsode », postmoderne avant la lettre, qu'était Liszt, la *Sonate* (publiée en 1854) peut se comprendre par un jeu d'intertextes – la dédicace à Robert Schumann nous inciterait à l'écouter comme une réponse à un autre chef d'œuvre du répertoire pour piano, la *Fantaisie* opus 17 de ce dernier (dont la version révisée avait été dédiée à Liszt en 1839). Et, par ricochet, la *Fantaisie* ayant été conçue comme appel à fonds pour financer un monument à Beethoven, il n'est pas interdit de penser à un hommage au maître absolu de la sonate pour piano (et préfigurateur du poème symphonique), qui n'a pas manqué d'être présent à l'esprit de Liszt au moment de son unique incursion dans cette forme. Mais cette lecture intéressera surtout les historiens et, si la *Sonate* s'inscrit, par son titre même, dans une tradition, elle est avant tout un acte fondateur, qui contribue à un bouleversement majeur dans notre manière d'appréhender la musique.

La *Sonate* émane du même laboratoire des années 1850 qui a vu naître, entre les mains de Liszt, la forme du poème symphonique, cette composition qui prétend que la musique peut narrer, figurer, discourir par les moyens qui lui sont propres : être personnage et action plus que décor et accompagnement. De fait,

on y retrouve la même technique fondatrice : l'utilisation de thèmes musicaux qui, au gré de répétitions et de variations, vont s'affronter dans une ligne narrative imaginaire et abstraite – ce que l'on a appelé les variations thématiques, procédé principalement développé par Beethoven un demi-siècle plus tôt, ce qui justifie à soi seul un hommage. Mais si les thèmes signifient, de quoi sont-ils les signes ? On a voulu voir dans ceux de la *Sonate* le combat entre Faust et Méphistophélès. Peu importent les noms donnés, si nous sommes capables de comprendre ce combat comme pure lutte spirituelle, sans se laisser freiner par les clefs que nous ne possédons pas. Nous entrons dans le domaine d'une musique qui n'est pas pure virtuosité, musique d'ambiance, musique pour danser ou pour distraire, musique pour servir la scène, mais une musique qui prétend dresser sa propre scène, proposer son propre théâtre dans son propre langage. Narrant avec tout l'art du bon conteur, sans dire pourtant ce qu'elle narre, on ne saurait trouver lui trouver d'autre désignation que celle de « théâtre de l'esprit », théâtre qui se joue dans nos esprits mêmes.

C'est dans les mêmes années que Richard Wagner expose, dans son immense manifeste *Opéra et drame* (1851), sa théorie de ce qu'il n'appelle pas, contrairement à notre usage contemporain, des *leitmotive*, mais des « moments musicaux », ces motifs mélodiques (correspondant chacun à un personnage, un lieu ou une idée plus abstraite) qui doivent être l'incarnation musicale de l'action scénique, et qui contribuent à projeter celle-ci au plus profond de la conscience des spectateurs. L'influence de la *Sonate* sur Wagner sera d'ailleurs grande, et bien des motifs imaginés par Liszt semblent irriguer l'imagination musicale de *Tristan et Isolde* ou de *La Walkyrie*, composés dans les quelques années qui ont suivi la découverte enthousiaste de cette œuvre par le futur rénovateur du drame musical. Mais au-delà d'emprunts au fond anecdotiques, la forme même de cette *Sonate*, jouée d'une seule traite, prépare l'idéal wagnérien de la représentation d'un drame donné en une seule coulée musicale, comparable à ces prémisses d'un « art dramatique idéal » et idéal que Wagner avait vu dans la

Neuvième symphonie de Beethoven – véritable opéra selon lui de la rédemption de l'humanité par la quête du Bien (*Beethoven*, 1870).

Les parallèles avec l'univers wagnérien nous seront d'autant plus audibles dans une transcription pour ensemble d'instruments à vent qui donne la part belle aux cuivres. Mais la polyphonie d'un tel ensemble est avant tout l'opportunité de faire entendre plus clairement encore les oppositions et les contrastes qui structurent cette action imaginaire. L'orchestrateur et le chef font alors figure de metteurs en scène de cette action, et leur travail consiste à rendre perceptibles et intelligibles les différents éléments de ce théâtre de marionnettes sonores – nous rappelant au passage que même un concert de musique supposément « pure » est une « représentation », et nous renvoyant à sa théâtralité intrinsèque.

Il nous faut compléter la généalogie de la technique des variations thématiques et de son impact sur la conception de la musique. Par-delà Wagner, Mahler et Strauss, elle nous emmène dans deux directions opposées : celle des compositeurs de musique de film (l'école germanique immigrée à Hollywood, Erich Korngold en tête), qui doivent tout à ce trio et développeront des moyens de « raconter », dans un montage parallèle aux images qu'ils accompagnent, la même histoire qu'elles ; et celle des compositeurs d'avant-garde qui ont tenté – par rejet des codes limitatifs et rétrogrades du théâtre et de l'opéra – de ne plus penser la musique selon les conventions de la narration et de la dramaturgie classiques, et ont décidé de mettre la musique elle-même en scène, de la composer comme si elle vivait ses propres « aventures », pour reprendre le titre de la plus fameuse pièce de György Ligeti, qui a, avec Luciano Berio et Karlheinz Stockhausen, largement illustré cette tendance.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que, trois ans après avoir orchestré la *Sonate* qui a joué un rôle si important dans cette histoire de la musique comme théâtre de sons, Janos Komives compose en 1989 sa première pièce originale, *Thriller*, qui est en

quelque sorte une réconciliation de ces deux mouvements de la musique du XX^e siècle, ou au moins un hommage du second au premier. En effet, les codes et techniques du montage (sonore et visuel) cinématographique sont employés sur un mode qui, plutôt que de raconter une histoire qui soit extérieure à la musique, raconte la musique elle-même, dans une succession d'accidents et de péripéties qui se joue de nous, de notre capacité à nous « raconter une histoire » d'après ce que nous entendons, autant qu'elle se joue d'elle-même. Tout comme la *Sonate*, dans sa narrativité quasi cinématographique, aurait pu s'appeler *Thriller*, *Thriller* aurait pu à son tour s'appeler *Sonate*, puisqu'elle raconte simplement l'histoire de gens qui jouent de la musique sur leurs instruments – plus qu'un poème symphonique, elle est le poème de la symphonie (littéralement, du « jouer ensemble »).

* * *

Imaginons-nous public d'un cinéma du début des années 20. Nous allons voir un film – mais parce qu'aucune technologie ne permet encore de synchroniser une bande-son enregistrée avec une pellicule de film, c'est un pianiste (ou un orchestre, encore mieux !) qui, présent en chair et en os sous l'écran, donnera une étoffe sonore aux images que nous allons voir. Retirons les images : nous fixons désormais un écran blanc, et c'est notre propre imagination qui y projette ses sensations et impressions, au gré de la musique jouée par le ou les musiciens.

Telle serait la situation d'écoute idéale de ce concert : entendons ces deux œuvres comme les bandes-son de films invisibles, projetés sur les écrans de nos esprits et laissés à notre discrétion. Laissons-nous aller à tressaillir / frissonner / exciter / frémir / trembler (autant de traductions possibles de l'anglais *to be thrilled*) au spectacle de ce théâtre de l'esprit, sans oublier que c'est devant nos yeux qu'il est en train de se faire.

/ Décembre 2013