

Jouer Schubert : l'art du temps faible. Quelques remarques sur un point d'orgue dans la *Sonate D960* pour piano

Performing Schubert, or the Art of the Off-Beat. A Few Remarks on a Fermata in the *Piano Sonata D960*

Fériel Kaddour

Volume 10, Number 2, October 2009

Réflexions sur la recherche-crédation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1054089ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1054089ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kaddour, F. (2009). Jouer Schubert : l'art du temps faible. Quelques remarques sur un point d'orgue dans la *Sonate D960* pour piano. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 10(2), 27–35.

<https://doi.org/10.7202/1054089ar>

Article abstract

This article begins with the seemingly inconsequential question: "What is a fermata?" It then discusses the ontological structure of a musical work, which combines "ideal" (a work's signifying text: the score) and "presence" (the moment in which a work is realized by an act of performance). The first fermata in Schubert's *Piano Sonata D960* is examined in this context by comparative listening to three recorded performances, allowing for an analysis of the fermata and of its place within the particular sonata structure deployed by the composer in this work. This exercise leads to the following assertion: the realisation of a work is dependent on temporality in the rendering of its text. A sign (in this case, one particularly pertinent fermata) necessarily assumes the value of an act requiring the performer's subjectivity to render what can only partially be consigned to the work's text.

« Ce qui force à penser, c'est le signe. »

Gilles Deleuze, *Proust et les signes*.

Arrêt sur le point d'orgue

Comment joue-t-on un point d'orgue? Commençons par une définition scolaire: « Le point d'orgue indique que la durée de la note ou du silence sur lequel il est placé, peut être prolongée au gré du soliste ou du chef d'orchestre » (Lorin 1984, 32). Le point d'orgue, signe dont la prescription – allonger une durée – est qualitative, est donc de ces signes musicaux qui reposent sur le libre arbitre de leur interprète. On dira plus volontiers: de ces signes musicaux dont la signification s'achève dans la contingence de leur réalisation. Autour de ce signe s'articulent donc avec évidence les deux moments d'existence d'une œuvre musicale, celui de son inscription (la partition), et celui de son exécution (sa réalisation instrumentale). Deux modes d'existence, que l'on désignera, le premier par *idéauté*, le second par *présence*¹.

La musique, nous le savons déjà, est de ces arts dont le statut d'œuvre dépend aussi de l'événement de leur représentation, de ce moment où le compositeur délègue son œuvre écrite à un musicien, qui en propose une effectuation sonore singulière, à l'aide d'un instrument – singulière à deux titres: qui n'appartient qu'à lui, et qui n'existe qu'à l'instant de cette effectuation. Cette présence de l'œuvre réalisée, nous avons coutume de la nommer interprétation. Le terme renvoie à la structure du langage musical, que l'on entend comme *langage de signes à interpréter*. L'assertion est une évidence pour tout musicien instrumentiste qui lit la partition et la traduit en injonctions de gestes à réaliser sur son instrument. Cette évidence pourtant est traversée par une ambiguïté: le terme même d'interprétation renvoie à deux activités, l'une intellectuelle, de lecture et de compréhension du texte, l'autre « musicienne », d'élaboration gestuelle conditionnée par une pratique instrumentale.

À la question « comment jouer un point d'orgue? » répond donc en premier lieu la nécessité de penser l'œuvre musicale dans la liaison qu'elle implique entre signes et gestes. On devine que l'enjeu est de penser les raisons

Jouer Schubert: l'art du temps faible. Quelques remarques sur un point d'orgue dans la *Sonate D960* pour piano

Fériel Kaddour
(École normale supérieure)

et les modalités de cette liaison, et que de cette pensée, il en va du statut de l'exécution musicale. Il en va plus précisément de la possibilité de répondre à cette question régulièrement soulevée par la musicologie au cours de ces dernières années²: quel est le statut de l'interprétation instrumentale? Est-ce un simple témoignage réduit aux contingences singulières qui l'ont fait advenir, et relégué par conséquent au second plan derrière l'autorité de la partition, dont elle ne serait qu'une manifestation anecdotique? Ou au contraire un moment déterminant de l'existence d'une œuvre, parce qu'il en propose une lecture significative, qui éveille et soutient l'appréciation esthétique de celui qui l'écoute?

On devine aussi que l'enjeu est double: interroger le statut de l'exécution musicale, c'est interroger aussi et nécessairement, le statut ontologique de l'œuvre musicale, et par là aussi interroger les modalités de constitution de l'écriture musicale comme langage. Pour éclairer ce point, (re)lisons Adorno:

Interpréter le langage, c'est le comprendre; interpréter la musique, c'est la jouer. [...] C'est pourquoi l'idée d'interprétation appartient en propre à la musique, et ne lui est pas accidentelle. Mais bien jouer la musique, c'est avant tout bien parler son langage. Ce langage demande à être mimé, et non déchiffré. Ce n'est que dans la pratique mimétique – qui peut bien sûr s'intérioriser sous la forme de l'imagination muette, à l'exemple de la lecture muette – que la musique peut éclore; jamais dans une contemplation qui

1 Ces deux termes sont empruntés au philosophe Frédéric Pouillaude, tels qu'il les développe sous le titre de « Présence, idéauté, signification » dans son essai *Le Désœuvrement chorégraphique* (2006).

2 Elle le fut notamment lors du 6^e Congrès européen d'analyse musicale, qui s'est tenu à Freiburg en octobre 2007, et dont la notion d'interprétation fut le thème central.

l'interprète indépendamment de son exécution. (Adorno 1982, 5-6)

Retenons pour l'instant l'essentiel de cette citation – « ce langage demande à être mimé, et non déchiffré » – et retournons à notre point d'orgue, ce signe abandonné à la libre détermination de son interprète.

Le point d'orgue nous permet de circonscrire les deux modes d'existence de l'œuvre musicale – idéalité et présence – et de saisir la nécessité de leur articulation. L'idéalité du signe « point d'orgue » ne détermine pas objectivement et linéairement sa réalisation instrumentale. Le point d'orgue est un appel à la subjectivité de celui qui le lit et le joue – libre à lui de décider de sa traduction, soit de sa durée réalisée. Un écart se dessine donc, qui désigne deux mondes : celui, objectif mais inachevé de la partition, et celui subjectif, de l'interprète, qui singularise sa réponse à l'inachèvement du signe musical, en ce qu'il en propose une traduction qui n'appartient qu'à lui, et plus encore, qui n'appartient qu'à l'instant de cette traduction. Cet écart s'appuie sur une hétérogénéité des temporalités mises en jeu : celle de la partition, qui existe sur un mode de permanence (fixité objective de son inscription), et celle de l'exécution instrumentale, prise au contraire dans le flux temporel continu de son déploiement. Ce qui conditionne aussi deux modalités de réception de l'œuvre musicale : la lecture de la partition, et l'écoute de l'œuvre exécutée par un instrumentiste. Ce point d'orgue, nous pouvons le lire, et nous contenter d'enregistrer sa prescription comme l'indication virtuelle d'un prolongement exceptionnel de la durée. Nous pouvons aussi le jouer, ou encore, comme le proposait Adorno « [l']intérioriser sous la forme de l'imagination muette », c'est-à-dire jouer intérieurement que l'on joue à l'instrument. Observons ce qui diffère entre ces deux activités.

La lecture a pour sa part le temps du recul, et peut se permettre une position de surplomb. Elle peut ne pas donner à ce point d'orgue un contenu temporel précis, une durée effective, et le penser comme idéalité d'une injonction. Cette injonction de prolongement de la durée est idéale en ce qu'elle est comprise hors du temps. Celui qui lit une partition peut effectivement s'extraire de la successivité linéaire constitutive du discours musical. Il peut se permettre le temps du retour, de la réflexion. Il peut tourner les pages de cette partition, dans les deux sens, pour repérer les articulations d'un plan formel, la répétition à l'identique de certains motifs, ou encore pour évaluer leurs

déformations, leurs variations. Son œil peut aussi circuler verticalement, suivre les détails d'une écriture harmonique, d'une structure contrapuntique, ou observer les associations de timbres d'une orchestration. L'ensemble de ces opérations, nous avons coutume de le nommer analyse – depuis Hegel, on dit aussi « œuvre de l'entendement diviseur ». L'analyste, s'il a conscience de la successivité des différents éléments d'une partition, ne subit pas cette successivité. À travers sa lecture recomposée des signes de la partition, l'effectuation sonore de la musique n'est que virtuelle, et n'impose donc pas son rythme à la pensée. La division opérée par l'analyste repose donc sur la mise en espace de la temporalité musicale, sur son annulation symbolique par le fait de son inscription.

Jouer un point d'orgue, c'est une tout autre affaire. L'instrumentiste, soumis au flux temporel dans lequel s'énonce le discours musical, ne surplombe pas le langage musical, mais l'exécute au gré de gestes qu'il n'extrait jamais de leur irréductible présence. C'est là toute la difficulté qui s'impose à nous lorsque nous tentons de penser l'articulation entre le signe et le geste, entre la lecture et le jeu : mimer le langage musical n'a rien d'une évidence technique. Faisons crédit à ce que l'interprète nous dit de sa propre expérience, et apprenons de lui que l'adéquation entre le sens élaboré à la lecture d'une partition et le geste effectué à l'instrument n'est jamais immédiate : de l'idéalité du signe ne se déduit pas une idéalité gestuelle, qui permettrait au musicien de déterminer, avec assurance et une fois pour toutes, sa réalisation à l'instrument. Le geste musicien échappe à tout contrôle absolu, et en cela ne peut être la transcription objective d'une idéalité qui le transcenderait comme elle en assurerait la détermination efficace. Le geste s'élabore, se travaille, mais ne se fixe pas, ne se répète pas à l'identique et à l'infini, il ne se norme pas. Ainsi s'impose la deuxième raison pour laquelle l'exécution instrumentale se nomme interprétation : elle est interprétation parce qu'elle s'adosse à un défaut, celui d'être rivée à l'instant, et donc jamais parfaitement assurée d'effectuer parfaitement ses décisions. C'est ce que veut dire aussi jouer : cela signifie cet espace d'équivocité, le nécessaire perspectivisme que lui impose la temporalité linéaire de son déploiement.

Jouer un point d'orgue, c'est donc être directement, et ouvertement, en prise avec cette double structure de l'interprétation : interpréter un signe dont la prescription est inachevée, jouer ce signe comme un temps

que l'on fait *durer*, pris que l'on est dans la durée même de l'œuvre, et dont on ne s'abstrait pas. L'instant du point d'orgue est hors mesure, son signe n'est pas quantitatif, la décision qui préside à son exécution est donc renvoyée au temps même de cette exécution, soit à sa présence. En cela il croise de manière exemplaire l'inachèvement du signe et la singularité de sa traduction instrumentale : au signe incomplet ne peut répondre aucune structure déterminée qui transcenderait son exécution, mais seulement l'effectuation singulière et présente de sa réalisation. Le point d'orgue ne se calcule pas, pas plus qu'il ne se projette, il est donc abandonné à l'intuition gestuelle du moment – *au gré de l'interprète*, dit-on dans les manuels de théorie musicale.

Le point d'orgue est un signe exceptionnel, mais sa valeur d'exemple vient de ce qu'il dramatise par son excès le principe d'existence de l'œuvre musicale. L'avènement de l'œuvre repose sur la temporalisation de son inscription, la projection du signe écrit en son temporalisé. Et pour cela, il faut qu'un interprète musicien prête son corps aux signes de sa partition. Le point d'orgue a donc valeur d'exemple en ce qu'il porte à son point extrême la tension qui se joue entre vision et mouvement, dans le double appel de la notation musicale, qui se donne à la fois pour être lue et pour être gestuée. C'est cet entrelacs d'un signe qui tout à la fois indique idéalement un fait sonore et implique la présence d'un geste d'effectuation qui nous semble constituer le ressort de l'interprétation : ce par quoi elle est non seulement constitutive, mais constituante de l'œuvre musicale.

« La voûte friable de l'œuvre »

Posons à présent une autre question. Non plus comment jouer *un* point d'orgue, mais comment jouer *ce* point d'orgue, soit le premier point d'orgue de la *Sonate D960* de Schubert (voir exemple 1 en annexe, page 34).

Commençons par examiner l'ensemble des mesures 7 à 9. Nous observons un arrêt à la dominante, qui intervient à peu près à mi-parcours de l'énoncé du thème dans sa tonalité principale (*si* bémol majeur). Jusque-là, rien qui ne soit très conforme à la dramaturgie du langage classique ; arrêt à la dominante au centre d'une phrase thématique conclue sur une tonique : cette périodicité de l'écriture mélodique, assise sur le soulignement de la polarité dominante/tonique comme sur les piliers de sa structure harmonique et formelle, semble ici se dérouler telle qu'on la trouvait

quelques décennies auparavant sous les plumes de Haydn et de Mozart. Reste que cette pause à la dominante n'a rien d'une demi-cadence conventionnelle, et cela parce que plusieurs éléments lui confèrent une étrange résonance.

Cela vient d'abord du trille sur un *sol* bémol grave, certes résolu sur le *fa*/dominante, mais qui sonne comme un élément incongru, comme un corps étranger qui se serait immiscé dans le flux du discours. S'il est vrai que le *sol* bémol s'entend comme une appoggiature, son timbre grave³, comme la surprenante durée du trille, prolongée encore par la durée du silence qui suit, lui-même rallongé par notre point d'orgue, en désignent l'étrangeté.

On pourra objecter que le silence qui suit cette « vibration » sur la dominante ne constitue pas une rupture dans la continuité de l'énonciation du thème, puisque l'accord de dominante qui le précède porte aisément la tension qui se résout vers la prochaine tonique. Il n'empêche qu'à défaut de rupture, une faille se dessine – une suspension de la ligne⁴ – qui vient distendre le lien pourtant profondément ancré qui unit la dominante à sa résolution sur tonique. Cette sensation de déséquilibre, qui mine la phrase en son centre plus encore qu'elle ne la suspend, repose d'abord sur l'organisation des carrures. Le trille commence à la huitième mesure : rien de plus normal que cette pause à la dominante à la fin d'une première carrure paire, multiple de quatre, mais le silence qui suit pose autrement problème, d'autant plus du fait du point d'orgue. Il fait ainsi durer la dominante une mesure de plus, et rallonge la carrure à neuf mesures. L'effet en est d'autant plus saisissant qu'à la huitième mesure, l'accord joué à la main droite, lié et donc tenu jusqu'au début de la neuvième mesure, affaiblit la sensation du temps fort sur le début de la huitième mesure. Les contours de la mesure semblent avoir été estompés, et le point d'orgue achève de dépeindre cette irrationalité de la mesure : temps supplémentaire, il brise le cadrage de la pulsation. Ainsi, comme l'écrit le pianiste Alfred Brendel, « il permet au son de s'éloigner vers l'infini avant de disparaître totalement », et ouvre en ce début de sonate « une troisième dimension, dont notre oreille cherche à percevoir le mystère » (Brendel 1990, 77).

Qu'est-ce au juste que cette troisième dimension ? Pour en saisir les lignes de fuite, il nous faut observer la suite de l'œuvre. Aussitôt le thème énoncé et conclu d'une cadence en *si* bémol majeur, on entend un nouveau trille (mes. 19), dans le grave lui aussi, qui nous

³ Rappelons que nous nous situons ici à l'extrême grave du clavier de Schubert.

⁴ On songe à la devise de Paul Klee : « faire rêver la ligne ». NdLR. Expression utilisée en 1975 par le poète Henri Michaux pour décrire l'œuvre de Klee. La citation originale, « on n'avait jusque-là jamais laissé rêver une ligne », est rapportée par Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* (Merleau-Ponty 1964, 74).

emmène en *sol* bémol majeur⁵. Une modulation à la tierce dès le quatrième système de la *Sonate*: voilà de quoi décevoir notre attente classique d'une modulation à la dominante, et estomper singulièrement la polarité dominante/tonique autrefois constitutive de la force directionnelle de la structure « sonate ». N'était-ce pas déjà ce que signifiait le *sol* bémol trillé de la huitième mesure? Une manière de faire durer le temps qui sépare la dominante de sa résolution sur tonique, et d'ouvrir ainsi une autre dimension de l'architecture formelle? Allons plus loin dans le cours de cette exposition: après la modulation en *sol* bémol majeur, nous revenons en *si* bémol majeur, et retrouvons notre premier thème. Mais c'est aussitôt pour remoduler, cette fois en *fa* dièse mineur - l'enharmonie de *sol* bémol. Si l'on atteint *fa* majeur en fin d'exposition, cette dispersion tonale aura laissé des traces dans la perception formelle de la dominante. Le premier effet induit par cette nouvelle dimensionnalité de la forme sonate sera la présence du *do* dièse mineur⁶ au début du développement. Cela contaminera l'allure même du développement, car sa fonction s'en trouve dès lors problématique. Comme l'écrit Adorno:

Les développements renoncent ici à décomposer les thèmes en motifs pour tirer de leurs plus infimes parcelles des étincelles dynamiques, en lieu de quoi des thèmes immuables sont ici progressivement dévoilés; on y voit des thèmes repris comme si un regard se portait en arrière, thèmes qui ont été parcourus, mais n'ont jamais été engloutis par le passé; le tout est enveloppé comme d'une mince couche crissante par la forme-sonate, recouvrant des cristaux qui croissent lentement, et qui se brisera bientôt. (Adorno 2003, 21)

Pour une appréhension plus analytique de ce phénomène, on se réfère au commentaire de Charles Rosen:

L'absence de mouvement harmonique réel crée une tension remarquable, mais ce n'est pas la tension du développement classique traditionnel; on attend quelque chose, mais ce n'est pas la préparation d'un retour à la tonique ou d'une cadence quelconque. En fait, le retour à la tonique (mesure 168) n'est pas ressenti comme tel; la pédale de dominante qui suit ce passage est toutefois la préparation la plus conventionnelle, qui apparaît enfin. *Elle prépare en réalité quelque chose qui est déjà là*⁷ (Rosen 1993, 390)

Cette brisure de la forme sonate, nous l'avons entendue dans les huitième et neu-

vième mesures de l'exposition, comme ouverture sur une « troisième dimension » mystérieuse, faille dans laquelle viendraient se loger d'autres ouvertures tonales que celles que promet l'articulation classique du rapport dominante/tonique. Nous la retrouvons à nouveau en un autre point crucial de la forme sonate, c'est-à-dire à l'articulation entre la fin du développement et le retour au premier thème, soit le début de la réexposition. Là encore, si le style classique éprouve à cet endroit stratégique de la forme la force directionnelle de la dominante, Schubert n'en finit pas de la miner. Lisons le commentaire que Charles Rosen propose des mesures 171 à 214:

L'oscillation s'effectue entre *ré* mineur et *si* bémol majeur et la dominante, *fa*, est amenée de façon à la priver de son caractère de dominante: aux mesures 176 à 182, l'accord parfait de *fa* majeur se voit retirer toute sa puissance conventionnelle et la septième de dominante au cinquième degré (V de V, fin de la mesure 177 et mesure 183) mène seulement à *ré* mineur. La tonique n'intervient que comme plan sonore alternatif à *ré* mineur à la mesure 192, un plan subsidiaire, qui descend immédiatement jusqu'à *ppp*. Le retour de pendule vers *ré* mineur est souligné par un crescendo. Le retour du premier degré s'opère finalement sur la septième de dominante *sforzando* à la mesure 202. (Rosen 1993, 391-392)

Cette septième de dominante s'évanouit jusque dans le grave du piano, en un *decrescendo* qui sonne comme un aveu d'impuissance. Et c'est enfin le trille - le même que celui de notre huitième mesure, suivi du même silence et du même point d'orgue - qui ramène le thème principal sur la tonique.

Ce trille sur *sol* bémol, tel qu'il sonne étrangement dans le grave du piano, et tel qu'il est prolongé par un long silence, c'est donc à la fois ce qui construit et déconstruit la forme. Dans sa volonté de distendre la relation de la dominante à la tonique, il creuse une distance entre ses pôles fondateurs. Mais il fonde aussi une nouvelle conception organique du langage musical, qui instaure une manière toute particulière d'habiter la durée: une tentative désespérée de contrôler cette durée à l'aide du schéma constitutif et jusqu'alors constituant de la forme sonate, désespérée parce que désormais impossible, minée de l'intérieur par l'impossibilité de faire fonctionner ses ressorts traditionnels. Ce désespoir, Adorno le raconte ainsi, à la lumière des récits que Schubert en a fait dans ses grands cycles de lieder:

⁵ Les mesures suivantes ne figurent pas en annexe.

⁶ *Do* dièse ou V de *fa* dièse mineur.

⁷ Nous soulignons la dernière phrase de cette citation.

Les thèmes de Schubert ne voyagent pas autrement que le meunier ou celui que sa bien-aimée quitta en plein hiver. Ils ne connaissent aucune histoire, seulement un contournement qui les place dans de nouvelles perspectives : tout changement, ici, n'est que d'éclairage. [...] seul le *Wanderer* affronte toujours les mêmes parties d'un paysage, quoique sous une lumière différente, parties qui sont hors du temps et se présentent sans continuité ni lien entre elles. (Adorno 2003, 19-20)

« Ni système ordonné, ni fleur poussant selon un dessein ordonné⁸ » (Adorno 2003, 14), cette musique renonce à l'architecture du récit pour se faire paysage. Paysage de ruines, paysage d'hiver, peu importe le contenu, ce qui compte, c'est le mouvement dans lequel se fige la musique de Schubert, et par lequel elle renonce à projeter une téléologie organisée de son matériau.

Sur les ruines de la forme sonate, tout juste perçues à travers ce qu'il reste de *Lumières* pour dessiner les contours d'un monde auquel on ne peut plus croire, Schubert instaure donc une durée qui lui est singulière : non plus la durée articulée selon la dialectique formelle d'une « résolution symétrique de forces opposées » (Rosen 1978, 67), pas encore la durée habitée à l'excès par les prouesses de pianistes improvisateurs qui envahiront très bientôt les scènes européennes. Cette durée schubertienne, c'est donc la durée désertée par les croyances d'autrefois, une durée qui se mesure à la puissance destructrice du silence qui la cerne. Voilà donc tout ce que suggère notre silence de la neuvième mesure, et sa mise en espace par le trille étrangement grave qui le précède. Il fait surgir, au centre du thème, le danger qui rôde alentours, et qui ronge nos certitudes. Il fait vaciller la tension de la ligne, et la troisième dimension qui s'ouvre n'est autre que celle « [des] creux laissés par la subjectivité évadée et [des] fissures dans la surface poétique » dont parle Adorno (Adorno 2003, 15).

À ce stade de la réflexion, notre point d'orgue a donc lui aussi conquis « une troisième dimension » : d'abord signe paradoxal, puis injonction à l'intuition gestuelle, le voici enfin recouvrir la fonction symbolique de schème formel de cette sonate. Si l'articulation dominante/tonique est le schème formel qui induit la dialectique dont jouent, chacun à leur manière, Haydn, Mozart et Beethoven, le schème formel de la sonate schubertienne serait le suivant : une articulation tonique/dominante distendue

– non pas contournée, ni même annulée, mais mise à distance, au double sens d'un étirement formel et d'une désillusion esthétique. Avec ce trille étrange qui résonne dans une durée irrationnelle, non calculable, l'arc de la sonate perd son pouvoir de persuasion. Dès lors, dans la résonance distendue de notre trille, on entend ce qui à la fois construit et ruine la forme, ce qui ouvre un espace, et dans le même temps, le fige en paysage. Notre silence suspendu en point d'orgue pourrait donc illustrer les mots de Louis Aragon (*Le Paysan de Paris*, 1926) qu'Adorno avait placés en exergue de son chapitre sur Schubert :

Les membres dans un geste incompréhensible se figèrent.

Et l'homme ne fut plus qu'un signe entre les constellations.

Au détour de cette citation, nous retrouvons le concept de geste. On devine que ce « geste incompréhensible » fait écho au geste du pianiste qui retient sa main au-dessus du clavier, qui se fige, dans le temps incalculable du point d'orgue. Avant de retourner à ce registre de la réalisation instrumentale, nous voudrions cependant en rester encore quelques instants au registre de l'écriture, et entendre ce silence comme un geste formel.

Notre compréhension du geste formel, nous la devons en grande partie à la lecture de l'essai de Bernard Sève, *L'Altération musicale*⁹ (2002). La ligne de force de son analyse réside dans une compréhension de la forme non comme structure, mais principe structurant : puissance de formation autant que de déformation – *altération*. La forme, dès lors, prend le nom de « forme-mouvement », ce qu'il faut entendre comme un dynamisme (mise en mouvement de ses composantes) et une instance de transformation (la forme emporte dans son mouvement son propre matériau). Son modèle de compréhension est celui des sonates de Beethoven, mais on l'appliquera ici à Schubert :

Il faut voir (entendre) dans la forme une force formatrice, dynamique et productrice de cohérence voire de finalité interne, c'est son moment aristotélicien ; mais elle est aussi déformatrice, dynamique en un sens non téléologique, imprimant ses torsions aux formes antérieures, voire à elle-même, c'est son moment beethovénien. (Sève 2002, 235)

Cette torsion imprimée par la forme schubertienne à elle-même, cette flexion imposée

⁸ La métaphore de la fleur n'est pas anodine : elle renvoie à l'imagerie esthétique qui, dans le tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, use régulièrement de métaphores botaniques. On songe en particulier au texte de Goethe, *La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques* (1790), sur lequel Christian Accaoui s'appuie pour penser la notion de « *Bildung* » à l'époque des classiques, dans son essai *Le Temps musical* (2001). Cette métaphore employée ici par Adorno fait par ailleurs discrètement référence au titre du lied de Schubert, « *Trockne Blumen* » (« Fleurs séchées »).

⁹ On se réfère ici à son sous-chapitre intitulé « La forme musicale : dynamisme, torsions, rupture ».

à sa propre ligne, c'est précisément le figement du geste qu'impose le prolongement du silence par le point d'orgue. En cet endroit de l'écriture, la composition dit d'elle-même qu'elle est au bord de sa propre négation, et elle exhibe ce qui dans toute forme se pense tout bas : « Une belle forme n'est jamais entièrement circonscrite, elle côtoie toujours l'informe. Même la plus achevée est toujours en train de prendre forme » (Chédin 1982, 208). Nous l'appelons geste en ce qu'elle n'est pas structure idéale, mais intervention singularisée sur la structure, et plus précisément encore, temporalisation de la structure. Cette affinité du geste avec la temporalité musicale, nous y reviendrons plus tard. Mais en chemin, gardons à l'esprit que dès lors que le signe se pense non plus comme indication idéale, mais comme prescription d'une durée à réaliser, il devient signe-pour-un-geste.

Ce geste figé de l'écriture en un point d'orgue, qui pour un instant semble vouloir figer la durée qu'il instaure, résume et révèle le paradoxe de la forme musicale : il est ce moment où la musique fissure la forme-structure qui lui sert de référence, et tout à la fois l'inauguration d'un autre espace où se déploiera la singularité désenchantée de son invention, l'espace de résonance qui constitue, pour emprunter la formule d'Adorno, « la voûte friable de l'œuvre¹⁰ » (Adorno 2003, 15).

« Un affrontement d'impossibles »

Revenons à notre question : comment joue-t-on ce point d'orgue ? Commençons par écouter la version du pianiste Wilhelm Kempff¹¹. Si la séduction sonore opère dès les premières mesures, l'interprétation du point d'orgue est pour le moins radicale : chez Kempff, il n'y a tout simplement plus de point d'orgue, et la neuvième mesure est exécutée *en mesure*. Comme s'il avait fallu ressaisir cette chute provoquée par le *sol* bémol, pour qu'une métrique imperturbable permette de reconstituer l'arc régulier qui mène de la dominante à la tonique. Ce choix est cohérent avec la sonorité de la phrase qui précède, qui éclaire très nettement la partie supérieure du thème, qu'elle détache d'un accompagnement pourtant dense¹². D'autres pianistes choisissent de prolonger le silence sans perdre la pulsation, c'est-à-dire en l'allongeant exactement d'un temps. Là encore, le geste passe à côté du signe : le point d'orgue signifie la suspension du temps, le déséquilibre qui mine la forme de l'intérieur, qui tord sa ligne pour un instant.

Si le surplus de temps est calculé, on sent certes l'allongement de la mesure, mais pas son déséquilibre : ce surplus est encore sous contrôle de la métrique, la « voûte » qui tend la dominante vers la tonique ne se fissure pas ; la « troisième dimension » ne s'ouvre pas.

Autre pianiste, autre version : celle d'Evgueni Kissin. Cette fois, il n'est pas tellement possible de savoir comment est réalisé le point d'orgue, tant la suspension et l'hésitation semblent avoir contaminé toute la phrase. Le *rubato* est permanent, au point de brouiller les contours de la pulsation. Arrivés au point d'orgue, nous ne l'entendons plus comme point d'orgue, car la pulsation de référence qu'il est censé distordre n'est déjà plus perceptible. Le trouble induit par le trille et suspendu dans le long silence qui le suit est devenu chez Kissin un caractère de jeu systématisé, qui, en conséquence, en annule l'effet. Le point d'orgue est compris ici comme un symbole à décoder. Kissin le traduit en contenu psychologique, qu'il lit comme un programme à appliquer à toute la sonate : il ne joue pas le signe, il le « surjoue ». Et l'on voit bien ici quel est le risque de l'attitude interprétative qui lit les signes musicaux comme des creux à remplir de contenus affectifs. Si le geste musicien a pour tâche de compléter ce que le signe élabore de manière inachevée, ce n'est pas en lui imposant un contenu qu'il ne contiendrait pas, mais en impliquant dans son jeu les réseaux de sens que le signe appelle.

Pour un troisième exemple, on aurait pu s'appuyer sur les versions désormais « légendaires » de Clara Haskil, Sviatoslav Richter ou encore Radu Lupu. On a préféré se référer à une interprétation moins attendue du répertoire discographique, et faire découvrir à cette occasion la pianiste Dana Ciocarlie. Son silence n'est pas quantifiable : on ne peut le découper selon la pulsation qu'elle a choisie pour jouer ce premier thème. Le point d'orgue n'est pas un temps de plus, ni même un temps et demi de plus, c'est un temps en trop, qui fige la pulsation en même temps que la force directionnelle qui fait attendre la résolution harmonique.

On ne sait pas, au moment où Dana Ciocarlie joue, quand va se terminer le silence. Et au moment même où il se termine, on est encore surpris par sa durée. Si elle avait attendu cinq temps comptés, la surprise aurait aussitôt laissé place à un ressaisissement, efficace même a posteriori – le sentiment que la musique est rentrée dans l'ordre, même si elle a frôlé la catastrophe. Avec Dana Ciocarlie, le discours musical reprend son cours, mais on a comme

¹⁰ Cette formule nous semble ici opérante, précisément parce que la notion de voûte fait référence à l'arc tensionnel qui lie la dominante à la tonique – arc tensionnel qui parcourt la phrase comme la forme sonate classique, et que l'on désigne dans l'articulation *arsis/thesis*. Dépossédé de sa tension, il n'est donc plus que *voûte*.

¹¹ Références discographiques à la fin de l'article.

¹² On rapprochera ce choix de l'aveu que formule Kempff dans la notice d'accompagnement de son enregistrement : « Plus nous nous enfonçons dans le monde schubertien, plus nous sommes étonnés de découvrir que les longueurs célestes qu'on lui reproche ne sont que relatives. Si ces longueurs deviennent sensibles, la faute en revient à l'interprète (je parle par expérience) » (voir Schubert p1967).

l'intuition que rien désormais ne sera plus comme avant.

Comment ce silence sort-il de la mesure? D'abord parce que l'on ne perçoit pas exactement quand il commence, et en cela, on entend que le point d'orgue est la conséquence d'un autre signe, plus discret, mais assez ambigu lui aussi, soit le point sous le *fa* noté dans l'extrême grave. Ce point indique l'attention qu'il faut porter à la manière dont on quitte la note. Sous la plume de Schubert¹³, ce type de point ne veut pas dire, comme on le croit souvent, « piquer » (écourter sèchement), mais « détacher ». On peut le comprendre ainsi: interrompre la résonance du *fa* un peu avant sa durée complète de croche, et commencer de créer ainsi l'effet de suspension qui se brisera en sensation de déséquilibre dans l'excès de durée du point d'orgue.

Ce qui nous intéresse surtout, c'est de comprendre comment ce silence de Dana Ciocarlie implique une sensation de durée que l'on n'avait pas prévue. Dans ce silence qui se vit comme une torsion de la ligne, la durée présente jaillit de manière presque indécente – elle qui normalement s'articulait sur le plan imaginaire de la forme. Le silence nous ramène en effet avec indécence à l'instant d'effectuation de la musique, et par effet de superposition, à l'instant de son invention. Ce surplus de durée se vit dès lors comme un surplus de présence, qui exhibe soudain le geste dans sa lutte avec la ligne. Dans le paradoxe du point d'orgue, le geste est tout à la fois encore dans son passé – la note qu'il a à peine quittée, on ne sait plus très bien quand – et dans l'attente inquiète de son futur – la résolution distancée sur la tonique. Dans ce temps qui sort de l'articulation mesurée d'une pulsation régulière, le geste qui se fige, celui de la forme comme celui de la pianiste, semble appartenir à plusieurs instants à la fois: le passé-encore-présent dans la fuite de sa résonance, et le futur-déjà-présent dans l'attente impatiente d'une résolution dont la règle est préétablie. Et c'est cette condensation du présent qui, soudainement, met à distance l'ordre imaginaire de la forme pour nous ramener aux hésitations du geste qui est en train de la construire.

Ce geste de pianiste est tout fait d'intuitions: il dépend de l'écoute du son qui s'éloigne, qui croise l'écoute intérieure par laquelle se commande le retour du son à la fin de la mesure. Ce geste ne se norme pas, ne se répète pas à l'identique et à l'infini, pas plus qu'il ne se schématise ou s'imité. Il n'a de consistance qu'au présent de sa réalisation, comme inter-

vention sur l'articulation du temporel qui lui est immanent.

Puisqu'il s'agit de geste figé, relisons le sculpteur:

Ce qui donne le mouvement, dit Rodin, c'est une image où les bras, les jambes, le tronc, la tête sont pris chacun à un autre instant, qui donc figure le corps dans une attitude qu'il n'a eue à aucun moment, et impose entre ses parties des raccords fictifs, comme si cet affrontement d'impossibles pouvait et pouvait seul faire sourdre dans le bronze et sur la toile la transition et la durée¹⁴.

Dans le silence irrationnel de la pianiste, dans la suspension de son geste éclaté entre un *encore ici* et un *presque déjà là-bas*, dans cet « affrontement d'impossibles » corporels, se mime la même durée que celle du sculpteur, qui n'est pas celle de la musique: la durée minérale d'un paysage d'hiver qu'on regarde, non plus la durée organique d'une forme qui n'en finit pas de s'altérer. Ce qui donne à la sculpture son mouvement en prive la musique. Et dans ce point d'orgue s'entend alors la concurrence de deux durées: celle par laquelle se déploie le langage musical, et celle par laquelle il se ruine.

« Si je dis à l'instant qui passe: attarde-toi, tu es si beau!¹⁵ »

C'est Faust qui parle, et puisque l'on sait que Schubert a beaucoup lu Goethe, on peut lire dans ces deux vers, à défaut d'une injonction déterminée du signe « point d'orgue », la métaphore de son appel.

Avant de commenter cette métaphore, arrêtons-nous sur son terme central: l'instant – *Augenblick* en allemand – traité dans le texte de Goethe comme groupe nominal (*Zum Augenblicke*: contraction de *Zu dem Augenblicke*). La traduction française en est plus confuse, qui laisse flotter dans le premier vers l'ambiguïté des deux fonctions grammaticales possibles de la locution « à l'instant »: locution adverbiale¹⁶, ou groupe nominal. Laissons flotter, pour quelques lignes, cette ambiguïté, et traitons « à l'instant » dans sa fonction la plus courante, soit celle de complément circonstanciel de temps. Cet « à l'instant » nous fait précisément songer à celui dont Bernard Sève a fait le cœur de la perception des formes musicales: « Plutôt que 'dans l'instant', il faudrait dire que la musique s'écoute 'à l'instant', aux deux instants passé (à peine) et futur (si peu), qui bornent et portent l'instant présent »

¹³ Comme sous celle de Beethoven.

¹⁴ Auguste Rodin 1911 (86), cité par Merleau-Ponty 1964, 78-79.

¹⁵ « *Werd'ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön!* » (Goethe 1976, 55). On reconnaît l'un des caractères essentiels du « *Streben* » Faustien. On peut traduire « *Streben* » par « élan », entendu ici comme élan créateur. Voir à ce sujet le commentaire de ces quelques vers par Bernard Bachelet, *Sur quelques figures du temps*, 1996, p. 281.

¹⁶ En allemand, *Im Augenblicke*.

(Sève 2002, 308). Cet « à l'instant », Bernard Sève le nomme aussi « l'instant décalé » :

Altération de l'instant présent par l'instant qui le suit « à l'instant » et l'appelle; instant dynamique porté par l'œuvre, et qui la porte; présent qui se précède imperceptiblement lui-même, et qui n'est vraiment présent que de cette précession même. (Sève 2002, 307)

Cet instant, comme le dit encore Bernard Sève, nous ne cessons de le « poursuivre », et dans cette poursuite se vit la dynamique de notre écoute comme celle de la forme musicale¹⁷.

Le désir de Faust, son *hybris* traversée par la conscience modalisée de son écueil¹⁸, c'est, non plus de poursuivre, mais de tenir l'instant, de le libérer des circonstances temporelles, et de le nominaliser. Cet instant que l'on croit pouvoir tenir, dans la suspension déchirée du silence trop long de notre neuvième mesure, il n'échappe pourtant pas, malgré notre désir, à l'instant de sa réalisation: sa nominalisation est nécessairement minée par les circonstances de sa réalisation, qui aussitôt le renvoient à sa condition adverbale. Voilà précisément la métaphore de notre silence: le désir impossible de s'extraire du temps, et la résignation d'affronter la douleur de l'habiter. Et c'est aussi toute la force du geste de Dana Ciocarlie: un geste qui construit une durée inédite, un geste sentant la durée singulière et irrationnelle appelée par un point d'orgue, mais un geste

senti aussi dans la fuite inexorable du temps qui le traverse, ramenée aux conditions de son propre déploiement. Car ce qui le rend exceptionnel, senti comme un « hors temps », une suspension qui se serait échappée de la mécanique de la pulsation et de la fuite des heures, n'est possible que dans l'instant de son jeu, ici-bas, et ci-devant un instrument, « à l'instant » de son invention. Dans ce reflux de la sensation gestuée sur la construction mentale qui organise les sons dans l'articulation d'une forme, se découvrent donc à la fois le désir de maîtriser enfin le temps, et la conscience désenchantée d'un échec – la tragédie de l'interprétation: son désir de posséder les signes, et son renoncement à les arrêter dans la figure de ses gestes.

Revenons une dernière fois à notre point d'orgue: signe écrit, il est à entendre comme un signe-pour-un-geste, idéal indéfini qui n'aura d'existence que dans la finitude des conditions de sa réalisation. Par là, c'est l'œuvre musicale qui s'en trouve requestionnée, tant il est vrai que sa ligne ne prend forme que parmi les choses et au fil des heures. On renonce alors à la comprendre dans la pureté abstraite et séparée du langage de signes par lequel elle devient partition. On renonce aussi à la saisir dans la sensation d'une durée qu'on voudrait pouvoir arrêter. On commence à penser qu'elle n'est qu'un « voile de l'ordre¹⁹ » qui vient recouvrir le chaos du monde. ◀

ANNEXE

Exemple 1: Franz Schubert, *Sonate D960*, mes. 1 à 11 (Schubert 1928, 264).

Molto moderato

¹⁷ « Ma temporalité a épousé celle de l'œuvre (du segment déjà entendu), et je poursuis. Poursuivre est à entendre dans ses deux acceptations: continuer, pourchasser. Je prolonge l'œuvre et je lui cours après; sous le premier aspect je la précède, sous le second elle me précède. Il n'y a donc pas exactement fusion entre la temporalité de l'œuvre et la temporalité de l'âme; il y a plutôt ajustement perpétuel de l'une à l'autre » (Sève 2002, 305).

¹⁸ « Si je dis à l'instant ».

¹⁹ On emprunte à Novalis cette formule, qu'on lit à travers le prisme des commentaires d'Alfred Brendel, qui en a fait le titre de son dernier essai.

RÉFÉRENCES

ACCAOUI, Christian (2001). *Le Temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Philosophie ».

ADORNO, Theodor W. (2003). *Moment musicaux*, Genève, Contrechamps. Traduction et commentaire de Martin Kaltenecker.

_____ (1982). *Quasi una fantasia: écrits musicaux II*, Paris, Gallimard, pp. 5-6, Traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu.

BACHELET, Bernard (1996). *Sur quelques figures du temps*, Paris, J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses ».

BRENDEL, Alfred (1990). *Musique côté cour, côté jardin*, Paris, Buchet/Chastel. Traduit de l'allemand par Ernst-François et Rose-Marie Podlesnigg.

_____ (2002). *Le Voile de l'ordre: entretiens avec Martin Meyer*, Paris, Christian Bourgeois.

CHÉDIN, Olivier (1982). *Sur l'esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation*, Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie ».

DELEUZE, Gilles (2003). *Proust et les signes*, Presses universitaires de France.

GOETHE, Johann Wolfgang (1976). *Faust*, Paris, Aubier. Édition bilingue. Traduction de l'allemand par Henri Lichtenberger.

LORIN, Michel (1984). *Théorie musicale claire et pratique*, Paris, Paul Beuscher-Arpège.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai ».

POUILLAUDE, Frédéric (2006). « Le Désœuvrement chorégraphique. Essai sur la notion d'œuvre en danse », thèse de doctorat, Université Lille III.

RODIN, Auguste (1911). *L'art*, Paris, Grasset. Entretiens réunis par Paul Gsell.

ROSEN, Charles (1993). *Formes Sonate*, Arles, Actes Sud.

_____ (1978). *Le style classique, Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ». Traduit de l'anglais par Marc Vignal.

SCHUBERT, Franz (1828). « Sonate in B dur », *The Fifteen Piano Sonatas. Complete in three volumes*, Vol. III, New York, Edwin F. Kalmus, 1968, p. 264-293.

SÈVE, Bernard (2002). *L'Altération musicale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

DISCOGRAPHIE

SCHUBERT, Franz (p1967). *Sonates pour piano*, Wilhelm Kempff, piano. Deutsche Grammophon STEREO, 463 766-2, coffret de 7 disques compact.

_____ (2004). *Sonate D960/Mephisto Waltz (Liszt)*, Evgueni Kissin, piano. RCA red CEAL 2003, 1 disque compact.

_____ (2002). *Lezte Sonata. Drei Klavierstücke*, Dana Ciocarlie, piano. Empreinte digitale, ED 13054, 1 disque compact.