

Un monde à révéler, le monde à découvrir. Expériences d'interprète

Thérèse Malengreau

*Dans le chant se révèle l'âme de l'Écriture
le chant interprète la Loi, en découvre chaque fois l'esprit¹.*

« Je dois te parler des humains pour qui la musique a un sens, et du sens qu'elle a pour eux. Les mots se détachent de mes lèvres avec une infinie lenteur ; oui, la théorie de l'âme est plus difficile que celle de l'art, pour la raison aussi que l'accès à la théorie de l'âme est barré par des termes obscurs. J'ai l'impression d'un pays sans chemins, marécageux, planté de feux follets »².

Le répertoire pianistique offre aujourd'hui un élargissement proliférant et protéiforme des textures, des gestes, des techniques de jeu tout autant que des composantes mélodiques, harmoniques et rythmiques, allant de l'économie la plus austère à la virtuosité mercurielle et à la complexité des couleurs faisant fondre la frontière de la note et du bruit. Ce vaste champ d'action pourrait à lui seul être le lieu de tous les enchantements de l'interprète, mais il reste que mes plus grandes joies d'interprète du répertoire contemporain se situent dans des expériences de vie qui surgissent ici et là, parfois furtives, parfois se déployant, parfois uniques, parfois se répétant.

Ces expériences sont variées, certaines paraîtront bien innocentes, d'autres pourront sembler étranges à ceux qui ne les ont pas éprouvées, mais j'ai la conviction qu'elles nous apprennent, à tous ceux qui participent à la réalisation concrète d'une partition — auditeurs comme interprètes —, quelque chose du phénomène musical et de sa signification.

Quand on joue en public, ou même chez soi, une œuvre musicale quelle qu'elle soit, on souhaiterait toujours que sa perfection d'œuvre d'art, sa présence musicale intentionnelle se dresse, débarrassée de toute intrusion du monde « réel », isolée de la banalité environnante. Dans le meilleur des cas, interprètes et auditeurs parviennent ensemble à ne faire qu'un avec l'œuvre au point de ne plus remarquer aucun élément sonore externe. Et pourtant, une sensation rare — la plupart de temps largement remarquée — survient quand il y a conjonction entre l'œuvre en train d'être jouée, le jeu déroulant cette œuvre et les évolutions sensibles du monde environnant.

Lors d'un concert de midi, je jouais les *Bagatelles* de Bartók dans une salle de concert surmontée d'une verrière, bénéficiant donc de la lumière naturelle de celle-ci. Arrivée à la *Bagatelle XII*, j'entendis là-haut de légers tapotements de gouttes de pluie en grappes éparses. La première inquiétude passée, et l'introduction d'allure improvisée aussi — qui alterne des notes répétées à vitesse croissante et des motifs « d'appel » —, j'eus la sensation exacte de pouvoir jouer avec ces

¹ Massimo Cacciari, *Icônes de la Loi*, Paris, Christian Bourgois, 1990, pp. 171-172.

² Alfred Döblin, *Sur la musique*, traduit de l'allemand, Paris, Rivages poche, 2002, pp. 152-153.

grappes de gouttes de pluie qui, loin de tambouriner violemment, se déposaient comme sous l'effet du balayage du vent, accompagnant avec une adéquation rare le balancement des traits ascendants et descendants de cette petite pièce de Bartók — traits qui combinent les caractéristiques des deux motifs présentés dans la section introductive. L'adéquation se faisait dans la similitude de la texture et dans le déroulement temporel en fusées intermittentes. De ce jeu qui se transforma rapidement en impression d'un jeu conduit autant par la pluie que par mes gestes, j'aurais pu être seul témoin ; mais à l'issue du concert, de nombreux commentaires fusèrent, ravis, à ce propos. Il semblerait donc que l'écoute musicale puisse n'englober les éléments du monde environnant que dans le seul cas où la signification de l'œuvre permette de les intégrer.

D'autres expériences témoignent de l'expérience de vie qui résulte de la transfiguration des liens entre l'expérience musicale et le monde environnant et montrent que les éléments sonores ne sont pas les seuls à pouvoir entrer dans le jeu de la signification musicale. Pour une séance académique, les organisateurs m'avaient demandé de composer un programme de concert en trois parties qui s'inséraient entre des communications. J'avais choisi de faire des ensembles de *Préludes* de Debussy et je terminais par *L'Isle Joyeuse*. La séance se tenait en pleine journée dans un petit théâtre tout de bois donnant par de hautes fenêtres sur un parc, le temps était particulièrement maussade, la luminosité faible. Des groupes de pièces choisies, émergeaient particulièrement les vibrations sonores diésées des *Collines d'Anacapri* et celles de *L'Isle Joyeuse*. Les deux œuvres bénéficièrent d'un caprice météorologique qui jeta sur elles un ensoleillement soudain, coïncidant presque exactement avec leur exécution. Encore une fois, le relais pris par l'environnement des caractéristiques musicales ne resta pas ignoré du public, d'autant que les œuvres citées succédaient à des pièces plus sombres ou plus neutres.

L'interprétation de plusieurs œuvres pour piano et bande magnétique — certaines faisant intervenir également d'autres instruments ou une partie de chant — m'a permis de remarquer des étapes successives dans l'apprentissage, les dernières étant porteuses de phénomènes de perception révélateurs pour notre propos. À un effort initial de perception analytique de la bande et de mesure du temps absolu permettant la synchronisation de la partie pianistique avec la partie enregistrée, succède la sensation de ne plus devoir compter pour que les parties se coordonnent exactement, comme si le compte du temps était intériorisé et donc complètement absorbé. Une étape ultérieure survient parfois : à l'appropriation des deux premières étapes peut succéder la sensation que cette partie enregistrée, au déroulement immuable, « réagit » à l'interprétation de la partie pianistique. Cette sensation n'illustrerait-elle pas une tendance profonde de l'être humain à restaurer un tout, dont les éléments les plus hétérogènes composent la même « partition », celle d'une vie unie ? Soi-même et l'extérieur, de toute évidence étranger à notre volonté, sont alors des éléments du même processus, de la même vie. Les niveaux autonomes de la bande et de la partie instrumentale se fondent en un objet unique et alors qu'on n'interprète qu'une partie de l'objet musical total, on finit par jouer et entendre l'objet global se faire sans plus être fixé sur la partie que l'on joue ; il arrive même ainsi qu'on « joue » l'ensemble ou plutôt que l'ensemble « se joue ». Ce phénomène arrive fréquemment lors de l'interprétation ou encore plus lors de l'audition d'une œuvre de musique de chambre ; les échanges entre instruments dans une interprétation homogène conduisent à une écoute de parties devenues « interchangeables ».

Quand l'interprète aborde des œuvres et des compositeurs contemporains qui ne sont pas déjà entourés d'un terreau d'interprétations, il doit se frayer un chemin d'interprétation qui prend appui sur des apparentements plus ou moins conscients avec des univers musicaux connus mais qui doit avant tout trouver son évidence, sa vérité interne. C'est dans l'écoute de l'œuvre en train de prendre forme concrète que cette évidence pourra être trouvée. Le décryptage initial et analytique patient de tous les éléments de l'écriture confrontés les uns aux autres cède peu à peu la place à une perception synthétique, intuitive qui « écoute » l'œuvre et l'idiome du compositeur. Tant que cette étape n'a pas eu lieu, l'œuvre ne « sonne » pas ou ne « résonne » pas, des éléments restent incongrus et paraissent surajoutés ou mal intégrés au tissu général, affectant parfois la cohérence et l'évolution organique de l'œuvre entière ; l'équilibre dynamique de l'œuvre, son enracinement réclame cette perception écoutante.

Il me paraît assez significatif que, dès lors que cette phase perceptive est atteinte, des indications de jeu inscrites par le compositeur ne font souvent plus que confirmer l'ensemble de l'analyse des différents éléments constitutifs et le profil ou la forme générale conçue intuitivement. Dans un volume de réflexions diverses sur son art, Alfred Brendel livre une remarque comparable : « les indications d'un compositeur (...) sont des allusions, et elles confirment souvent ce que la structure vous indique de toute façon »³.

Dans tous ces phénomènes, se signalent deux pôles entre lesquels les œuvres me semblent osciller. Les œuvres ont la faculté d'attirer l'attention de l'interprète soit vers un monde créé à révéler, soit vers le monde à découvrir. Dans le premier cas, l'accent se porte vers un monde construit comme un ensemble de relations établies éventuellement à partir de lois organiques et acoustiques mais qui apparaît comme un monde artificiel, disjoint du réel. La musique qui en résulte est une musique où la pensée gouverne et qui a tendance à susciter une écoute de l'objet musical intentionnel isolé. Dans le second cas, on s'oriente dans la voie du monde réel senti, imprimé en sons. L'écoute de l'interprète est conviée dès l'analyse initiale et ses décisions relatives à l'aspect sonore vont se prendre dans la mise en rapport des relations internes de tous les éléments et des traces référentielles que ces éléments véhiculent. Plus loin, l'écoute de l'objet musical total, que ce soit pour l'interprète ou pour l'auditeur, s'élargit et est prête à englober tous les phénomènes sonores du monde environnant qui pourraient être pertinents pour la signification de l'œuvre.

Pour que la partition prenne corps, quel que soit son pôle d'orientation, elle doit s'enraciner dans l'espace du présent ; ou bien elle fonde son socle en elle-même et reste dans son intentionalité propre ou bien elle joue avec le souvenir ou la matière environnante et s'inscrit dans la globalité phénoménale ambiante.

Dès que l'écoute s'élargit et que la globalité phénoménale ambiante peut s'ouvrir ou, plus finement, dès qu'un espace — fût-il temporel — s'ouvre autour de l'œuvre conçue comme tissu de relations, on est dans le règne du *comme*, de la comparaison, de la connotation.

Témoin en est la réaction de Claude Helffer dans sa découverte de l'édition des *Variations op. 27* de Webern annotée par le compositeur et son premier interprète, Peter Stadlen. « Il est intéressant

³ Alfred Brendel, *Le voile de l'ordre*, Paris, Christian Bourgois, 2002, p. 221.

de constater que le Webern tel qu'il était compris après-guerre — très proche de Stravinsky, très sec —, était au fond tout à fait expressionniste, à en croire les indications extatiques portées sur la partition, "avec enthousiasme", "tristement", à connotation romantique (...). On s'aperçoit ainsi que le style est très différent et que, par exemple, les indications métronomiques données par Webern à son éditeur étaient beaucoup trop rapides. Depuis cette découverte, j'ai bouleversé mon interprétation des *Variations* de Webern en les repensant comme une œuvre qui aurait été écrite par Mahler, mais avec un langage excessivement concis »⁴.

Un autre témoin est le commentaire écrit par Luigi Nono pour accompagner l'enregistrement sur disque de ... *sofferte onde serene*..., son œuvre pour piano et bande magnétique. Je cite de longs passages de ce texte, en invitant le lecteur à remarquer les nombreux échos et miroirs troublés comme autant de comparaisons ou d'espaces s'insérant entre les images intérieures et extérieures, signalant par là même la signification poétique. « Un rude vent de mort vint balayer "le sourire infini des ondes" dans ma famille et dans celle de Pollini. Cette expérience commune nous a encore rapprochés l'un de l'autre dans la tristesse du sourire infini des "sereines ondes souffertes". Dans ma demeure de l'île Giudecca de Venise, on entend continuellement sonner diverses cloches dont les sons nous parviennent, jour et nuit, à travers la brume et avec le soleil, avec des résonances différentes, des significations variées. Ce sont les signes de vie sur la lagune, sur la mer. Des invitations au travail, à la méditation, des avertissements. Et la vie continue dans la nécessité subie et sereine de l' "équilibre du fond de notre être", comme dit Kafka (...). Des enregistrements de Pollini effectués en studio, avant tout ses attaques de sons, sa manière extrêmement articulée de percuter les touches, divers champs d'intervalles, ont été ultérieurement composés sur bande (...). Il en résulte deux plans acoustiques qui souvent se confondent, annulant fréquemment de la sorte l'étrangeté mécanique de la bande enregistrée. Entre ces deux plans ont été étudiés les rapports de formation du son, notamment l'utilisation des vibrations des coups de pédale, qui sont peut-être des résonances particulières "au fond de notre être" (...). Ce ne sont pas des "épisodes" qui s'épuisent dans la succession, mais des "mémoires" et "présences" qui se superposent et qui, en tant que mémoires et présences, se confondent avec les "ondes sereines"⁵.

Luigi Nono, encore, tient ces propos qui interprètent l'écoute de Venise et pourraient désigner tout aussi bien la structuration de ses œuvres, issue manifestement de cette perception du monde réel concret comme pouvant fonder l'œuvre musicale : « Échos très raffinés : différences minimales de l'écho. Espaces sonores non fixes. Mobilité ? Problème réalité/irréalité : problème de Venise. L'eau n'est pas un miroir, mais une continuité »⁶.

La tentation est grande de rapporter les deux pôles de perception de l'œuvre musicale aux deux principales lignées de la musique contemporaine, respectivement à l'avènement de l'École de Vienne née de la conception goethéenne, et au creusement d'un monde qui se donne à entendre dans la création musicale née autour de Debussy.

⁴ Bruno Serrou, Claude Helffer. *La musique sur le bout des doigts. Entretien*, Paris, Michel de Maule, 2005, pp. 231-232 (citation corrigée d'après le DVD de cet entretien).

⁵ Luigi Nono, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1993, pp. 320-321.

⁶ *Ibid.*, p. 16.

Relisons deux textes de Claude Debussy et voyons à quel point il répond à nos intuitions et combien ses réflexions apparaissent comme programmatiques des deux courants, l'un a contrario.

« J'entrevois la possibilité d'une musique construite spécialement pour « le plein air » », toute en grandes lignes, en hardiesses vocales et instrumentales, qui joueraient dans l'air libre et planeraient joyeusement sur la cime des arbres. Telle succession harmonique paraissant anormale dans le renfermé d'une salle de concert prendrait certainement sa juste valeur en plein air ; peut-être trouverait-on là le moyen de faire disparaître ces petites manies de forme et de tonalité trop précises qui encombrant si maladroitement la musique ? (...) il ne s'agit pas non plus d'ennuyer les échos, à répéter d'excessives sonneries, mais d'en profiter pour prolonger le rêve harmonique. Il y aurait là une collaboration mystérieuse de l'air, du mouvement des feuilles et du parfum des fleurs avec la musique ; celle-ci réunirait tous ces éléments dans une entente si naturelle qu'elle semblerait participer de chacun d'eux »⁷.

« On cherche ses idées en soi, alors qu'on devrait les chercher autour de soi. On combine, on construit, on imagine des thèmes qui veulent exprimer des idées ; on les développe, on les modifie à la rencontre d'autres thèmes qui représentent d'autres idées, on fait de la métaphysique, mais on ne fait pas de la musique (...). On n'écoute pas autour de soi les mille bruits de la nature, on ne guette pas assez cette musique si variée qu'elle nous offre avec tant d'abondance. Elle nous enveloppe, et nous avons vécu au milieu d'elle jusqu'à présent sans nous en apercevoir. Voilà selon moi la voie nouvelle »⁸.

Les expériences et les intuitions formulées ici pourraient conserver une fonction heuristique dans l'exploration d'un répertoire plus ancien, par exemple pour la question des « seuils » qui ouvrent vers des abîmes/abymes. Maintes partitions du passé comme du présent offrent des ruptures du discours par des moyens divers qui acquièrent un rôle de seuils. Que l'on songe à Schumann ou à Schönberg et à leurs sons qui viennent *aus dem Ferne*, d'un lointain indéterminé, qui ouvrent la porte au rêve ou à la voix intérieure, *innere Stimme*⁹. Que l'on se penche sur la dernière des *Météorites* du compositeur français d'aujourd'hui André Riotte : au terme d'un apex volontaire et construit éclate une octave, objet étrange et unique dans la partition de ce compositeur acquis à une harmonie dérivée de la série ; cette octave est le seuil qui, bien plus que les stettes qui précèdent, va engendrer la fin des métamorphoses en faisant basculer le discours sur un « autre » plan, dans un « autre monde » artificiel, où le construit se dissout.

Il m'a semblé que démarrer la réflexion à partir du répertoire moderne et contemporain permettait d'ouvrir les chemins, et ce pour deux raisons. D'une part, l'insuffisance sinon l'inadéquation des critères descriptifs et formels classiques cède la place à des perceptions différentes par nécessité. D'autre part, le répertoire contemporain joue fortement avec la frontière de l'artistique-artificiel

⁷ Claude Debussy, « La musique en plein air » in *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 46-47.

⁸ Claude Debussy, « La musique d'aujourd'hui et celle de demain » in *Monsieur Croche et autres écrits*, op. cit., p. 296.

⁹ Voir Marcel Beaufils, *La musique de piano de Schumann*, Paris, Phébus, 1979. Marcel Beaufils parle de « débrayage cosmique », du passage du « plan jour » au « plan nuit ».

et du réel et manifeste une tendance à s'appropriier la palette générale des sons, de la note au bruit.

La lecture bipolaire que je propose de l'appréhension de l'objet musical, par ses interprètes et auditeurs, reçoit — en même temps qu'il lui propose — un éclairage nouveau d'un extrait de l'ouvrage de Döblin qui ouvrirait le présent article. « Tu as appelé la musique un langage des signes, une écriture hiéroglyphique ; mais ses signes ont des significations multiples, ils sont surdéterminés, indéterminés. Il n'y a pas formation d'un langage, mais danse de feux follets chatoyants. C'est cela précisément qui confère à l'auditeur un grand pouvoir (...). L'œuvre d'art est quelque chose entre toi et moi, si je ne suis pas, elle n'est pas non plus. Elle est de toi, elle n'est sans doute pas pour moi, mais elle est cependant par moi — et aussi de moi (...). Elle était certes bien ton œuvre, mais ses valeurs naissent seulement par comparaison et jugement, et, au-delà d'elles-mêmes et de toi elles montrent le passé, le monde antérieur et le monde environnant. Ce qui est individuel, sans relation, n'a pas accès à l'art, du moins à la musique »¹⁰.

Thérèse Malengreau

La pianiste Thérèse Malengreau compte parmi les artistes belges les plus actifs et se distingue par un art de l'interprétation qui vise à mettre en évidence, dans le contexte artistique et historique de la création des oeuvres, le regard polymorphe que les compositeurs posent sur le monde.

Née à Bruxelles dans une famille d'artistes, Premiers Prix et Diplômes Supérieurs de piano et de musique de chambre du Conservatoire Royal de Bruxelles, Thérèse Malengreau est l'élève de Nicole Henriot-Schweitzer et reconnaît comme fondateurs les conseils reçus de Bernard Lemmens, Yevgeni Malinin et Léon Fleisher. Lauréate de la Fondation de la Vocation, elle s'est vue décerner plusieurs distinctions dont le trophée Fuga de la Sabam – Union des compositeurs belges.

Invitée en tant que soliste ou chambriste par de nombreuses sociétés de concerts renommées et par plusieurs festivals internationaux et radios-télévisions, elle s'illustre en Belgique ainsi que dans plusieurs pays d'Europe et au Québec. Avec un répertoire étendu et enrichi sans cesse de partitions rares, elle marque actuellement une prédilection pour la musique du tournant des XIX^e et XX^e siècles et pour les différents courants de composition qui forment les XX^e et XXI^e siècles ; plusieurs compositeurs lui ont dédié leurs œuvres dont elle assuré la création. Les CD enregistrés par Thérèse Malengreau ont été salués avec enthousiasme par la critique musicale internationale.

À la faveur d'une maîtrise en philologie romane obtenue à l'Université libre de Bruxelles en parallèle à ses études musicales, Thérèse Malengreau mène des recherches dans le domaine de l'esthétique musicale et poétique dont les résultats sont publiés dans des ouvrages et revues scientifiques ainsi que dans des catalogues d'expositions et dans les livrets qui accompagnent ses propres enregistrements. Elle participe régulièrement aux travaux des sociétés d'analyse musicale belge et française.

L'association *Libre Esthétique* qu'elle a fondée en 1999 présente des activités et des réalisations liant la musique aux autres arts et à la littérature : la saison de concerts que la pianiste dirige à l'Université libre de Bruxelles depuis l'année 2000 en résidence d'artiste, et le label de CD *Miroirs* qui a été créé pour offrir au public le reflet des

¹⁰ Alfred Döblin, *Sur la musique, op. cit.*, pp. 156-158.

recherches esthétiques que mène Thérèse Malengreau. Le CD *Parade, clowns et bouffons* est paru à l'occasion des expositions *La grande Parade* par Jean Clair (Paris Grand Palais, Ottawa) et *Au cirque, le peintre et le saltimbanque* (Douai). Un double-CD-livre *Belgium. Musical visions* a tenté de déceler et de mettre en forme les identités artistiques et visionnaires du territoire belge, de 1830 à aujourd'hui.

Discographie

Pierre VELLONES, *Oeuvres pour piano* [Cyprès CYP 1611].

Maurice DELAGE, *Oeuvres pour piano et de musique de chambre*, 2 CD [Cyprès CYP 2621]

Jean-Marie SIMONIS, *Oeuvres pour piano* [Cyprès CYP 4605]

Éclats. Musique contemporaine, participation à deux CD collectifs [WBM 139]

André RIOTTE, *Météorite* [Miroirs LEM 003]

Parade, clowns et bouffons [Miroirs LEM 001]

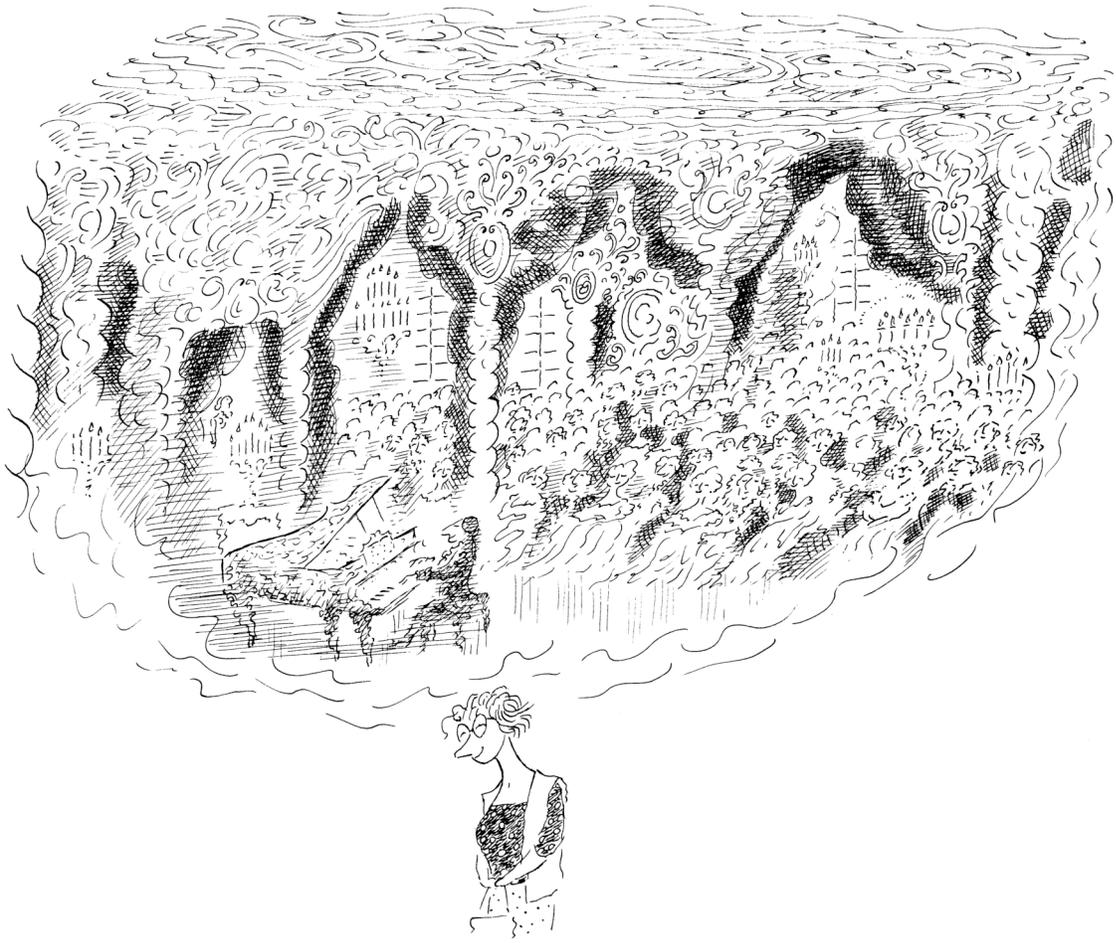
Belgium. Musical visions, double-CD-livre [Miroirs LEM 002]

Illustrations

Sempé (fichiers 1.2.3.4)



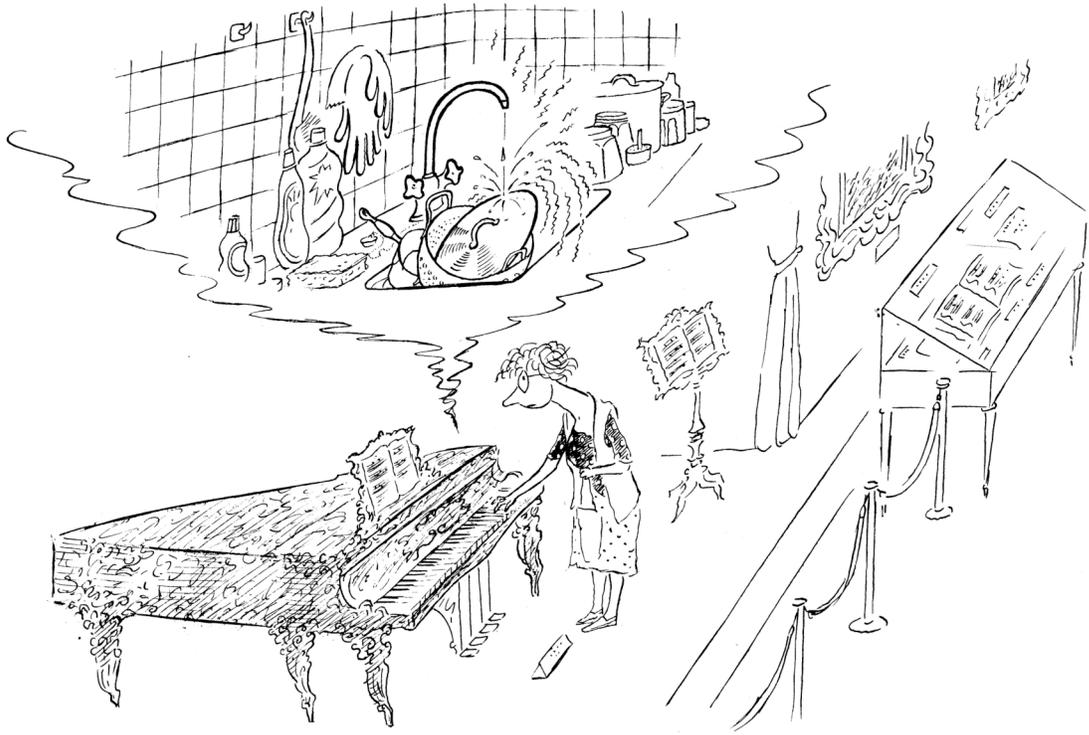
1



3







7