

Namur- 28 mars 2014

***Une ontologie du quatuor à cordes.
Philosophie de la musique pour quatre instrumentistes***

Je vous défie de pénétrer l'essence profonde [...] d'un quatuor de Beethoven,
si vous n'avez au moins la subconscience de la tragédie intérieure,
-de cette terre puissante et chaude, dont la musique est la fleur. ¹
Romain Rolland

Introduction

Dans le cadre de cette intervention, je présenterai une synthèse de ma thèse afin, d'une part, d'en exposer les grandes idées directrices, et d'autre part, de tester leurs articulations et donc de mettre à l'épreuve mon plan. Mon travail se situe à la frontière des théories analytiques concernant l'ontologie de l'œuvre d'art. Ces thèses ont en effet nourri mon travail, mais je m'en suis éloignée petit à petit. L'une d'entre elles, toutefois, est le point d'accroche de ma première partie, j'y reviendrai. En philosophie de la musique, *l'œuvre* est traditionnellement la notion centrale à l'aune de laquelle se construit toute réflexion. Pourtant, et c'est le premier enjeu de ma thèse, il est possible de centrer la réflexion philosophique sur d'autres objets. Les œuvres musicales prennent alors le statut de corrélat privilégié, en perdant leur position d'épicentre. Ces nouveaux objets, moins traditionnels, sont notamment l'instrument de musique, la formation instrumentale et le genre musical. Pour étudier ces notions, j'ai choisi de travailler sur un objet spécifique : le quatuor à cordes.

Il est à la fois une formation instrumentale, un genre et un ensemble, il s'agit donc, avant toute chose, d'appréhender cette polysémie. Cela sous-entend-il qu'il faille construire une ontologie à trois niveaux ? Comment comprendre le lien qui unit ces trois strates sémantiques ? Je respecterai le plan de ma thèse. Une première partie me permettra de construire une ontologie de la formation instrumentale, une seconde partie sera consacrée au genre musical et enfin, dans une dernière partie, je proposerai une réflexion sur les limites de la *plasticité* du quatuor à cordes, caractéristique essentielle, corrélat de ce que nous appelons la *cristallisation*.

¹ Romain Rolland, *Beethoven : les grandes époques créatrices. Le chant de la Résurrection*, Paris, Ed. du sablier, 1937, p. 22.

Partie 1 : Une ontologie de la formation instrumentale

Commençons par détailler ces trois niveaux sémantiques. Quand je dis que le quatuor à cordes est une *formation*, j'affirme qu'il est un groupe d'instruments composé de deux violons (« premier violon » et « second violon »), d'un alto et d'un violoncelle. Il est ensuite, et par extension, un *genre* né dans la seconde moitié du XVIIIème siècle, ayant pour père Joseph Haydn, qui a su s'imposer comme un des genres majeurs dans l'histoire de la musique occidentale, genre roi dans l'univers de la musique de chambre et associé à ce que l'on a nommé au XIXème siècle la « musique pure ». Les compositeurs d'aujourd'hui s'intéressent encore au quatuor : depuis sa création, c'est un fait, il a toujours été sur le devant de la scène et a su s'adapter à tous les styles et toutes les évolutions esthétiques. Son répertoire est donc immense comme en témoigne l'ouvrage aussi utile qu'atypique de Francis Vuibert intitulé *Répertoire universel du quatuor à cordes*². Pour sa première édition, l'auteur recense 10 300 compositeurs et plus de 26 000 quatuors. Aucune autre formation n'égale le quatuor sur la quantité, la qualité du répertoire et l'aspect universel qu'elle revêt. Cet ouvrage recense en effet des quatuors dans 102 pays. Le répertoire est donc tellement vaste, les œuvres sont tellement différentes les unes des autres qu'il est très difficile de parvenir à trouver des constantes. Il est toutefois possible de définir ce qui fait sa spécificité. Le quatuor possède selon nous quatre caractéristiques essentielles : l'homogénéité timbrale, l'individualisation des voix, la quaternité et l'équilibre dialogique.

Homogénéité

Beaucoup diront du quatuor qu'il est un instrument à seize cordes, les choses sont, malgré tout, plus compliquées qu'elles n'y paraissent. Le quatuor est la réunion de quatre instruments de la même famille, de même facture ; quatre instruments à cordes frottées, à la sonorité très proche : riche en harmoniques, douce et feutrée. C'est donc la tessiture qui les différencie les uns des autres : le premier violon évolue dans l'aigu, le second dans le medium-aigu, l'alto dans le medium grave et le violoncelle dans les graves. Le quatuor se déploie ainsi sur plus de six octaves. Mais, comme le précise Bernard Fournier :

« Il faut noter que l'association naturelle « instrument-registre », telle que nous l'avons définie, peut être transgressée –et c'est d'ailleurs un des ferments de la conduite des parties instrumentales– puisque chaque instrument n'a de véritable limite, dans l'échelle des hauteurs, que dans le grave³ ;

² Francis Vuibert, *Répertoire universel du quatuor à cordes*, Paris, Proquartet, 2012.

³ La corde la plus grave de chaque instrument, soit :

- Violon : sol 2
- Alto : do 2

c'est ainsi que l'on peut voir aussi bien le second violon –ce qui est instrumentalement naturel – que le violoncelle –et c'est plus inattendu –s'appropriier les registres aigus et même surplomber la ligne du premier violon. ⁴»

Le quatuor à cordes présente, de fait, une esthétique de la fusion et l'homogénéité. Il est donc différent de ce point de vue d'autres genres de la musique de chambre qui sont plus hétérogènes⁵.

Individualisation

Cet aspect renvoie à une autre donnée essentielle du quatuor : contrairement à l'orchestre de chambre, le quatuor est la somme de quatre individus. Il y a un musicien par voix, c'est d'ailleurs ce qui fait que le quatuor est un médium privilégié pour dire l'intime. Les quatre voix favorisent l'élaboration d'une pensée musicale tournée vers l'investigation de l'intériorité. Ce quatuor qui dit l'intime, c'est le dernier quatuor de Bartók, par exemple, écrit en 1939, qui marque un double drame : le début de la Guerre puisque la Pologne est envahie et la maladie puis la mort de la mère du compositeur. Beaucoup y ont vu (entendu) un journal intime.

Quaternité

Si le quatuor s'est imposé comme le genre-roi de la musique de chambre, c'est certainement parce que le chiffre quatre est optimal. Il fait écho de prime abord, à la répartition des tessitures de la voix humaine : soprano, alto, ténor et basse qui a, elle aussi, fait ses preuves. Si les consorts de viole (*full-consort* et non *broken consort*⁶) étaient souvent à cinq voix, c'est bien le chiffre quatre qui s'est cristallisé au fil des siècles, laissant le trio et le quintette au rang des genres secondaires. Nous n'irons pas chercher d'explication du côté de la symbolique du chiffre quatre mais préciserons toutefois qu'il est souvent associé à l'idée de plénitude, d'achèvement et de totalité : les quatre saisons, les quatre points cardinaux, les quatre éléments...

- Violoncelle : do 1

⁴ Bernard Fournier, *Esthétique du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 1999, p. 26.

⁵ Dans le trio avec piano ou le quintette, le piano apporte un aspect percussif et rompt l'homogénéité des cordes.

⁶ La comparaison n'a de sens, en effet, que si le consort est composé *exclusivement* de violes. Il faut que les deux formations comparées soient homogènes.

Equilibre dialogique

Dès son origine, le quatuor est pensé comme un dialogue, Stendhal parla dans *Vie de Haydn* d'une aimable conversation entre amis :

« Une femme d'esprit disait qu'en entendant les quatuors de Haydn elle croyait assister à la conversation de quatre personnes aimables. Elle trouvait que le premier violon avait l'air d'un homme de beaucoup d'esprit, de moyen âge, beau parleur, qui soutenait la conversation dont il donnait le sujet. Dans le second violon, elle reconnaissait un ami du premier, qui cherchait par tous les moyens à le faire briller, s'occupait très rarement de soi, et soutenait la conversation plutôt en approuvant ce que disaient les autres qu'en avançant des idées particulières. Le violoncelle était un homme solide, savant et sentencieux. Il appuyait les discours du premier violon par des maximes laconiques, mais frappantes de vérité. Quant à l'alto, c'était une bonne femme un peu bavarde, qui ne disait pas grand-chose, et cependant voulait toujours se mêler à la conversation. Mais elle y portait de la grâce, et pendant qu'elle parlait, les autres interlocuteurs avaient le temps de respirer. On voyait cependant qu'elle avait un penchant secret pour le violoncelle qu'elle préférait aux autres instruments.⁷ »

Toutefois, le langage musical ne peut légitimement se penser sur le modèle du langage des mots, nous parlerons donc non pas de « dialogue » ni de « conversation » mais de « dialogisme », insistant ainsi non sur le contenu mais sur le *fonctionnement* de l'échange. Ce dialogisme implique un équilibre entre les voix : fragile, fluctuant et perpétuellement mouvant. C'est ce trait essentiel qui fait du quatuor une épreuve de vérité pour les compositeurs, qui, pour la plupart, craignent de se confronter au genre. A quatre voix, tout se voit, tout s'entend ; la moindre faiblesse, assez facilement compensable, avec l'orchestre, ne pardonne pas dans un quatuor à cordes. Le quatuor est synonyme de lisibilité, le quatuor est transparence...

Mais le quatuor est aussi un ensemble, il désigne alors un groupe de quatre musiciens ayant décidé de jouer ensemble et de travailler ce répertoire spécifique. La plupart du temps, ces quartettistes s'y consacrent exclusivement et choisissent un nom d'ensemble qui symbolise alors la fondation du groupe en une entité distincte. Les quatuors ont, par le passé, souvent pris le nom du premier violon (ou plus rarement d'un des membres fondateurs) mais il semble que depuis un demi-siècle, cette dénomination soit passée de mode, certainement parce que l'image du premier violon comme leader est obsolète. Si l'on examine les noms des quatuors aujourd'hui, ils renvoient le plus souvent : à un compositeur : *Bartók, Alban Berg, Borodine*, à un compositeur mais de manière plus déguisée : *Amadeus (Mozart)*, à une ville : *Tokyo*,

⁷ Stendhal, *Lettres sur Haydn, lettre VI*, 2 octobre 1808, dans *L'âme et la musique*, Paris, Stock, 1999, p 53.

Budapest, à un pays : *Bulgare, Hongrois, Italiano*, à un luthier : *Guarneri*, à un musicien du passé : *Joachim, Ysaye* ou encore à un artiste non musicien : *Vermeer, Modigliani*... Il s'agit donc souvent de situer l'ensemble dans un contexte, un environnement musical et culturel. Nous parlons d'« activité exclusive », parce qu'être quartettiste, c'est avoir tourné le dos à la carrière de soliste et/ou de musicien d'orchestre. Cette forme d'exclusivité tend toutefois, nous tenons à le préciser, à être remise en question depuis quelques années. Plusieurs quatuors actuels, en effet, sont formés de musiciens appartenant également à un orchestre⁸, mais cette double pratique est encore rare et surtout périlleuse. En effet, entrer dans un quatuor ou décider d'en fonder un, c'est inscrire nécessairement ce travail dans la durée, un quatuor ne peut légitimement commencer à se produire en public qu'au terme d'une longue période de travail en commun. Contrairement à d'autres formations, une réunion occasionnelle n'est guère envisageable si l'on veut obtenir un résultat satisfaisant tant le répertoire est difficile et nécessite des réglages minutieux et spécifiques : coups d'archet, places d'archet, sens du phrasé, attaques, dynamiques, tempo exact... La pratique du quatuor est donc une véritable *ascèse* ; le quatuor à cordes est le seul genre en musique de chambre qui demande un tel degré d'engagement à la fois personnel et collectif. La vie au quotidien est donc rythmée par des moments très intenses (répétitions réussies, concerts, récompenses, succès, enregistrements...) et des moments de crises souvent violents et durs à vivre. Vivre à quatre, concilier vie du quatuor et vie personnelle, gérer les conflits, accepter les critiques des trois autres qui ne peuvent, au nom de la qualité de l'ensemble, faire aucune concession, telle est la dure condition d'un quartettiste. Cela étant dit, on comprend aisément pourquoi la vie d'un quatuor est un objet d'étude absolument passionnant tant les rapports humains sont forts.

Le quatuor est un microcosme très particulier : quatre voix parviennent à créer une autre voix, une cinquième voix, en somme, à transformer de la diversité en une unité. Cette dialectique entre l'individu et le collectif se présente selon diverses modalités et chaque quatuor en offre une réponse, plus ou moins satisfaisante. A chaque quatuor son fonctionnement, ses partis-pris, ses habitudes et ses principes ; il est extrêmement compliqué de dégager des constantes dans cette pluralité. Tout quatuor a cependant face à lui deux pôles extrêmes : d'un côté l'homogénéité, la fusion, l'osmose, l'unité et, de l'autre, l'hétérogénéité, l'individualité, la différenciation et la diversité. C'est l'œuvre qui impose tel ou tel type d'équilibre. Le bon quatuor n'est donc pas celui qui est capable de la plus parfaite fusion mais celui qui est

⁸ Par exemple les membres du Quatuor Diotima. Franck Chevalier est ainsi membre de l'Orchestre National de France.

capable de produire la plus large palette d'options interprétatives : de la plus grande osmose à la plus radicale hétérogénéité, et cela, au service des œuvres. A partir de là, nous pouvons donc dégager trois niveaux d'exploration. Cette distinction théorique satisfait un souci de rigueur conceptuelle, notons toutefois que, dans la pratique, il est difficile, de séparer ces trois données. Elles sont, en général, et dans les discours des musiciens, inextricablement mêlées.

- (a) *Le niveau humain* : ce premier socle renvoie à tous les traits de caractère, les attitudes, les compétences, les valeurs, l'éducation et la culture de chacun. Le groupe doit se construire avec tous ces aspects. Lorsque nous interrogeons un quartettiste sur son métier et son quotidien, il commence toujours par nous parler des qualités humaines requises. Par ailleurs, quand nous parlons de « compétences », nous n'entendons pas uniquement par-là les compétences musicales ; les quatuors qui fonctionnent le mieux sont ceux qui ont appris à se servir des compétences globales de chacun (langues étrangères, communication, informatique, sens de l'organisation...).
- (b) *Le niveau instrumental*. Au sein de ce dernier, deux réalités doivent être distinguées : le caractère de l'instrument de musique et le caractère propre de l'objet unique qu'est l'instrument. Il est facile de comprendre qu'un violon n'implique pas tout à fait les mêmes réalités musicales qu'un alto, mais il n'y a pas deux violons qui fonctionnent de la même manière non plus. On parle, à juste titre, du *caractère*, du *répondant*, de la *nervosité* ou de la *profondeur* d'un instrument. Ce second point nous amène à la question cruciale de la compatibilité des quatre instruments dans un quatuor.
- (c) *Le niveau de l'interprétation* : il s'agit de lire l'œuvre, de la déchiffrer et de travailler à une interprétation qui convienne à tous. Penser tous les aspects de la pratique professionnelle du quatuor pour comprendre ce qu'est le quatuor comme ensemble implique donc de prendre en compte ces trois niveaux de lectures.

*

Mais qu'est-ce qu'une formation instrumentale, philosophiquement parlant ? Tel est l'enjeu de cette première partie : passer de ces analyses d'ordre musicologique à un degré conceptuel supérieur. Selon nous, **la formation instrumentale est un *instrumentarium* ontologiquement indépendant**. Pour comprendre cette thèse, il faut partir d'une théorie de l'œuvre musicale. Nous avons dit, dans l'introduction, que l'œuvre n'était pas le cœur de notre réflexion, c'est vrai, elle en est cependant, ici, le point de départ. A la question « qu'est-

ce qu'une œuvre musicale ? », le philosophe qui propose actuellement la réponse la plus pertinente est, selon nous, Jerrold Levinson. L'œuvre musicale est une entité abstraite comportant une double structure : une structure pure et une structure des moyens d'exécution. La « structure pure » désigne l'agencement des notes, des rythmes ; en somme, la forme de l'œuvre. La « structure des moyens d'exécution » détermine, quant à elle, les moyens nécessaires pour que l'œuvre puisse être exécutée : les instruments prescrits par le compositeur. Les conséquences ontologiques d'une telle « structure des moyens d'exécution » sont extrêmement riches. Ce qui nous intéresse ici, c'est donc de partir de cette théorie levinsonienne et d'en dégager toutes ses implications. **Que se produit-il, notamment, si plusieurs œuvres ont la même structure des moyens d'exécution ?** Si plusieurs œuvres⁹ possèdent cette même structure des moyens d'exécution, cette dernière s'émancipe de la structure pure et devient autonome, ontologiquement parlant. Cela signifie qu'elle fait dorénavant sens en elle-même. En d'autres termes, l'*instrumentarium* devient *formation*. Ce processus d'autonomie de l'instrumentation par émancipation à l'égard de l'œuvre est la clef de voute de notre ontologie de la formation. Un double exemple devrait clarifier les choses : en 1940, Olivier Messiaen est prisonnier au Stalag, il compose alors une œuvre pour piano, clarinette, violon et violoncelle puisqu'il est en détention avec un clarinettiste (Henri Akoka), un violoniste (Jean Le Boulaire) et un violoncelliste (Etienne Pasquier). Le *Quatuor pour la fin du temps* est donc une œuvre proposant une association fortuite de quatre instruments ; l'instrumentation est contingente¹⁰.

En 1939, Béla Bartók décide d'écrire une œuvre pour deux violons, un alto et un violoncelle intitulée *Quatuor à cordes*¹¹ et dédiée au Quatuor Kolish. Le statut ontologique de cette réunion d'instruments est radicalement différent. C'est la sixième fois que ce compositeur écrit pour ces quatre instruments et cela fait deux siècles que cette réunion d'instruments est privilégiée. Au fil des ans, au fil des œuvres, l'instrumentation est devenue une formation

⁹ « Plusieurs » : le nombre exact est difficile à déterminer. A partir d'une dizaine certainement.

¹⁰ Précisons, par souci d'exhaustivité, que cette instrumentation avait déjà été utilisée par Hindemith en 1938 mais que Messiaen n'en avait pas connaissance. Mais deux instrumentations identiques ne suffisent pas à la création d'une formation instrumentale.

¹¹ Béla Bartók, *Quatuor à cordes n°6*, en ré majeur Sz. 114. Il s'agit de l'ultime quatuor de Bartók, composé en 1939 et comportant quatre mouvements. Chaque partie débute par une mélodie lente et mélancolique (*Mesto*). Présentée par chaque instrument du quatuor, elle envahit progressivement chaque mouvement jusqu'à former la totalité du dernier :

1. Mesto - Vivace
2. Mesto – Marcia
3. Mesto en burletta – Moderato
4. Mesto

« classique ». S'est formée dans l'esprit des musiciens et des mélomanes une réalité « Quatuor à cordes ».

Ce qui se joue ici commence par une « invention quasi-organologique¹² » : un compositeur C décide à un instant T d'associer quatre instruments : deux violons, un alto et un violoncelle et de composer une œuvre pour cet effectif. Pourquoi cette association ? Certainement parce qu'il a l'intuition que ces instruments sonneront bien ensemble, ils présentent en effet des « affinités organologiques » puisqu'ils appartiennent à la même famille d'instruments, mais peut-être aussi par goût pour l'expérimentation et la recherche sonore, ou pour une occasion particulière, ou encore par simple fantaisie. Cet instrumentarium, est de prime abord, fortuit, c'est une association de circonstance. Ce compositeur en écrivant cette œuvre, en sollicitant cet instrumentarium, créé en effet une nouvelle « disponibilité organologique ». Cet instrumentarium, désormais disponible, connaît ensuite un franc succès. Il finit par faire sens en tant que « formation », indépendamment de l'œuvre de base. Cette autonomisation de la structure des moyens d'exécution est un processus de **crystallisation**. La cristallisation sera donc, pour nous, le processus par lequel un choix compositionnel particulier et personnel se transforme en règle et contrainte collective. Les données compositionnelles et organologiques premières se *crystallisent* jusqu'à former un socle, un noyau dur de potentialités qui deviendra, au fil des ans, une véritable tradition.

*

Le quatuor semble paradigmatique, il nous permet de penser ce qu'est la formation instrumentale, mais nous ne sommes pourtant pas en train de dégager une règle universelle. Une donnée importante ne peut en effet être ignorée : pendant des siècles, l'instrument ne fut pas prescrit par les compositeurs. Jusqu'au XVIIIème siècle, règne ce que Bernard Sève appelle « une indifférence relative de l'œuvre à l'instrument » :

« Du Moyen-âge à l'époque baroque, les œuvres sont écrites pour l'instrument capable de jouer ce qui est prescrit. Seuls donc la tessiture, l'ambitus et le style de composition sont tout à la fois des contraintes et des indices pour les musiciens. « S'il s'agit d'un 'dessus', on choisira, selon les opportunités, un hautbois, un violon, une flûte à bec, une flûte traversière ; les musiciens jouaient souvent avec les instruments qu'ils avaient sous la main. ¹³ »

Ce n'est qu'à partir de l'époque classique que les compositeurs se mirent à prescrire tel ou tel instrument. L'âge classique est donc une borne chronologique immuable, ce n'est qu'à partir

¹² Le terme d' « invention organologique » est emprunté à Bernard Sève.

¹³ Bernard Sève, *Op. Cit.*, p. 320.

de ce moment précis que notre analyse est valable. Notre étude rejoint ici l'histoire de la notation musicale. Cette naissance de la prescription instrumentale, signe graphique d'un souci croissant à l'égard du timbre, doit être située au cœur de la tentative de rationalisation de l'écriture musicale qui eut lieu au milieu du XVIII^{ème} siècle. Le classicisme stabilisa en effet un certain nombre d'éléments de notation, notamment l'instrumentation. Si l'on veut théoriser les liens qui unissent une formation instrumentale à un genre musical, il faut donc fixer le XVIII^{ème} siècle comme borne. La notation pensée comme fixation des données compositionnelles permet de comprendre que la constitution progressive d'un répertoire *pour* une formation instrumentale donnée renforce le processus de cristallisation décrit plus haut. La notion de répertoire¹⁴ se situe donc entre la formation et le genre musical. Dans l'économie de ma thèse, elle est ainsi la transition entre ma première et ma seconde partie. Le répertoire est du côté de la formation parce qu'il s'agit bien d'écrire *pour* tel ou tel instrument, mais parce qu'il constitue un ensemble d'œuvres, il est évidemment aussi du côté du genre.

Partie 2 : Une ontologie du genre musical

Qu'est-ce qu'un genre musical ? Ce terme est très fréquemment employé par les musiciens, les musicologues, les critiques et les théoriciens de la musique mais ses usages sont parfois incorrects et très souvent flous. Règne autour de cette notion une forme de brouillard sémantique. Tout le monde perçoit grossièrement de quoi il s'agit mais dès qu'il est question de rentrer dans les détails, les choses se compliquent. Si la question du genre a été très souvent traitée en littérature, en musique, tout est à reconstruire. Jean-Marie Schaeffer écrit ainsi :

« Les interrogations concernant ce que peut ou ne peut pas obtenir une théorie des genres semblent surtout troubler les littéraires, alors que les spécialistes des autres arts s'en préoccupent beaucoup moins. Pourtant, que ce soit en musique, en peinture ou ailleurs, l'usage des classifications génériques n'est pas moins répandu dans les arts non verbaux que dans le domaine de la littérature. La différence ne saurait non plus s'expliquer par référence à la spécificité du médium verbal : la question du statut des genres s'est toujours focalisée sur les genres littéraires et n'a guère été posée par rapport aux genres non littéraires ou aux pratiques discursives orales, bien que dans ces deux champs aussi de multiples distinctions génériques soient opérées quotidiennement. ¹⁵»

Travailler sur l'évolution du genre musical, sur sa naissance à partir d'une formation instrumentale et sur les principaux éléments de son évolution implique de se démarquer de

¹⁴ Voir notamment, Maud Pouradier, *Esthétique du répertoire musical, une archéologie du concept d'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

¹⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 7.

deux modèles philosophiques. Notre conception n'est pas, de prime abord, téléologique parce que l'évolution des genres musicaux dans l'histoire n'a pas de fin déterminée ; aucune essence ne se déploie historiquement en vue d'un quelconque accomplissement. Pour dire les choses autrement, il ne s'agit pas de proposer une théorie aux accents hégéliens. Si nous prônons une forme d'historicisme, nous nions toute forme de déterminisme. D'autre part, nous ne revendiquons pas une théorie générique calquée sur le modèle organiciste, comme a pu le faire Brunetière, par exemple, en proposant une lecture darwiniste de l'histoire des genres. Ces deux modèles, profondément XIXémistes, doivent d'emblée être écartés.

De plus, la notion de genre implique inévitablement une théorie de la *forme* puisque tout genre musical implique un certain ordre, un agencement spécifique, certaines règles d'écriture. La forme en musique renvoie à deux réalités : la *forme-mouvement* et la *forme-structure*. Cette distinction empruntée à Bernard Sève nous permet d'appréhender l'évolution des *formes structurelles* dans l'histoire. Dans le cas du quatuor, il a été pensé, dès sa naissance, sur le modèle structurel de la forme sonate. Toutefois, le lien entre forme et œuvres ne doit pas être pensé en termes de contenant et de contenu. Cette archi-forme n'a jamais été vécue comme une contrainte compositionnelle, elle n'est ni un modèle, ni un « moule », ni même une norme. A chaque œuvre sa forme, à chaque œuvre sa logique et son déroulement temporel, Charles Rosen, l'a d'ailleurs magistralement démontré¹⁶. Certes la forme sonate est la forme de la plupart des quatuors classiques, mais elle est surtout reliée à cette archi-forme qui structure le genre en tant que tel. Le genre est donc ordonné par une archi-forme (par exemple, une macrostructure en quatre mouvements : allegro, andante, menuet, allegro), comportant en son sein plusieurs formes-structures, qui sont toutes mues par des processus dynamiques que constituent les formes-mouvements. Si les formes-structures sont du côté de la codification des genres, de la tradition, de la *crystallisation*, les formes-mouvements, elles, sont du côté de l'innovation, de la recherche compositionnelle, de la *plasticité*.

Examinons ce genre qu'est le quatuor à cordes à partir de ces présupposés. Le quatuor à cordes a traversé les styles, les écoles, les crises et nous postulons que c'est grâce à l'incroyable stabilité de la formation instrumentale qu'il sollicite. Nous avons exposé ce que nous entendions par « cristallisation », ce concept seul nous permet d'expliquer ce qu'est une formation instrumentale, mais, en ce qui concerne le genre, il a besoin d'un corrélat : **le concept de plasticité**. Le quatuor à cordes est en effet l'un des genres les plus *plastiques* de

¹⁶ Voir notamment :

Charles Rosen, *Formes Sonates*, Arles, Actes Sud, 1996.

Charles Rosen, *Le style classique, Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris, Gallimard, 1978.

toute l'histoire de la musique. A toute époque, il a été travaillé, parfois malmené, au nom d'une innovation, d'une recherche compositionnelle. Il n'a pourtant jamais faibli... Sa plasticité dépend de la stabilité de son socle instrumental. Le compositeur peut le malmener, le maltraiter, innover, s'amuser, le désarticuler, l'étirer ; le quatuor restera quatuor si son socle instrumental reste perceptible, si demeure « l'esprit du quatuor ». L'évolution historique du quatuor comme genre peut donc être pensée en termes de tension entre la cristallisation et la plasticité : **la plasticité** est la tendance inhérente au genre à l'évolution et la transformation et **la cristallisation** transforme les trouvailles compositionnelles en règles et codes, transforme l'occasionnel et le ponctuel en tradition. Il ne s'agit pas uniquement des données purement musicales mais aussi de toutes les idées, les principes, les éléments extra-musicaux qui peuvent nourrir un genre et peuvent enrichir une forme d'imaginaire collectif.

*

Cette tension entre plasticité et cristallisation n'est cependant pas une règle universelle : ce n'est pas le cas de tous les genres musicaux... Sur cette question, le quatuor n'est pas un paradigme fiable. Le lien entre formation instrumentale et genre musical n'est pas une règle si l'on examine la naissance et les évolutions des principaux genres de l'histoire de la musique savante occidentale. Il faut alors postuler qu'il existe d'autres principes permettant l'ontologisation d'un genre. Le quatuor n'est qu'un modèle pour comprendre l'évolution des genres *basés sur une formation solide et spécifique*.

Confrontations :

La messe :

La messe est certainement le genre musical le plus vieux et le plus dense ontologiquement parlant de toute l'histoire de la musique. Pourquoi ? Parce que son ontologie repose sur un principe fort : la mise en musique d'un texte. C'est l'enchaînement des textes que l'on nomme l'« Ordinaire » qui fait qu'une messe est une messe : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus dei*. L'existence de ce que nous nommons des sous-genres atteste du rayonnement ontologique du genre principal : le Requiem dans le cas de la Messe, par exemple. Ce support extra-musical qu'est le texte, et qui fait la force ontologique de la Messe, est peut-être aussi ce qui fait ses limites. C'est un genre dont la plasticité est limitée du fait même de ce support immuable. Postulons donc qu'une stabilité ontologique née d'un élément extra-musical est extrêmement forte mais limitée de par son aspect contraignant. Il cristallise fortement et empêche donc une certaine plasticité.

L'opéra :

Autre genre, autre texte ; que penser de la stabilité ontologique de l'Opéra ? Elle est radicalement différente de celle de la Messe parce que ce n'est pas le texte qui lui confère sa force ontologique mais le principe qui unit ce dernier à la musique. A chaque opéra son livret, le texte n'est en aucun cas porteur de stabilité, par contre, son union avec la musique et les modalités de cette interaction constitue l'essence-même du genre. C'est ce principe qui apporte sa stabilité ontologique au genre. En termes de fonctionnement ontologique donc, le lied et la mélodie sont très proches de l'Opéra puisque leurs principes sont deux réponses différentes à une même question fondamentale : comment unir texte et musique ? Dans le premier cas, l'option ontologique est dramatique, dans le second, elle est poétique. Dans tous ces cas, et à la différence du quatuor, l'ontologisation du genre ne dépend pas directement d'un instrumentarium. Les deux genres suivants se rapprocheront davantage de notre paradigme.

Le concerto et la symphonie :

Dans le cas du concerto, un principe fondamental assure l'ontologisation d'un genre. Un soliste, un orchestre : le principe compositionnel réside dans cette dualité. L'instrumentarium est donc doublement variable : le choix du/ des solistes et le choix du type d'orchestre. Quant à la symphonie, elle est aussi une formation variable reposant sur un principe fort : l'idée d'une totalité unifiée par-delà les différences timbrales reposant principalement sur une dualité entre le quatuor qui est le cœur de l'orchestre et l'harmonie. Dans ces cas, l'instrumentarium rentre en compte dans l'ontologisation du genre mais ce dernier n'est pas immuable. Les limites de sa variabilité sont déterminées par le principe fondamental du genre.

Ainsi, un genre très dense ontologiquement sera moins plastique et un genre plastique a tendance à manquer de densité ontologique. La formation instrumentale donne une certaine densité au genre qui lui est associé, mais ce n'est pas l'unique élément à avoir un pouvoir cristallisant, un texte ou un principe structurel stable sont eux aussi porteurs de densité ontologique. Le quatuor à cordes présente une ontologie spécifique et d'une certaine manière exemplaire puisque les deux tendances contradictoires s'équilibrent harmonieusement. Mais jusqu'à quel point est-il plastique ? Certaines œuvres semblent jouer avec les limites du genre, comment les appréhender au sein d'une étude ontologique ?

Partie 3 : Les limites à la plasticité du quatuor à cordes ?

Mettons à l'épreuve la plasticité du quatuor grâce à l'examen de quatre exemples problématiques.

1. Un quatuor avec voix ou le *Quatuor n°2 en fa dièse mineur*, opus 10, d'Arnold

Schönberg

A Vienne, le 21 décembre 1908, a lieu la création du *Second Quatuor* d'Arnold Schoenberg par le quatuor Rosé. Sur le plan formel, Schoenberg abandonne la forme continue (*Durchkomponiert*) qu'il avait utilisé dans son *Premier quatuor* et propose une organisation cyclique. Ce *Second quatuor* comporte quatre mouvements, relativement courts, et l'idée de cycle en assure l'unité. Formellement, Schoenberg reste très académique, puisque le Premier mouvement est par exemple de forme sonate, suivi d'un Scherzo qui cite la célèbre chanson viennoise « *O du lieber Augustin* ». C'est au niveau du langage que Schoenberg innove puisque ce second quatuor marque le passage décisif de la tonalité à l'atonalité. Nous sommes au début de l'œuvre en Fa dièse (mineur) et terminons l'œuvre en Fa dièse également (mais majeur cette fois), pourtant, entre ces deux pôles de relative stabilité, la trajectoire harmonique est aussi complexe que novatrice. Les tonalités, très éloignées les unes des autres, sont comme minées par des audaces harmoniques qui font perdre à l'oreille tout repère : accords altérés, dissonances non résolues.... Mais l'élément le plus surprenant de cette œuvre est à chercher du côté de l'instrumentation. En effet, dans les troisième et quatrième mouvements, Schoenberg introduit une voix humaine. C'est Marie Gutheil-Shoder (soprano) qui chanta lors de cette première à Vienne. Il s'agit de la mise en musique de deux poèmes : *Litanei* et *Entrückung*, extraits du cycle le *Septième anneau* de Stefan George. Dès lors, ce sont des frontières jusqu'ici quasi- sacrées qui sont abolies : l'univers du lied s'imisce dans le monde de la musique de chambre, royaume de la musique pure.

Introduire ici une voix c'est prendre le risque de faire perdre au quatuor son identité. Pour éviter cet écueil, Schoenberg travaille le lien entre la forme musicale et la mise en musique du texte. Les interactions entre les deux sont fortes ; la forme suit les grandes lignes du texte, la cohérence de l'œuvre est alors assurée. Schoenberg parvient à unir deux schémas, celui du lied et celui du quatuor, sans dénaturer ce dernier. Comment est-il parvenu à ce tour de force ? Comment a-t-il pu écrire un quatuor à cinq voix ? Il s'en explique en ces termes :

« *Litanie* est construite comme un thème et variations ; *Transport* reprend son thème le plus saillant sur un mode rappelant la forme sonate. Dans un alliage parfait de la musique et du poème, la forme suit les grandes lignes du texte. La technique du leitmotiv wagnérien nous a appris comment varier de tels motifs et d'autres phrases, pour exprimer chaque changement d'atmosphère

et de caractère qui survient dans le poème. L'unité thématique et la rigueur se trouvant ainsi confortées, l'œuvre ne pourra pas ne pas satisfaire les exigences d'un formaliste. En vertu de la répétition d'une même unité structurale, les variations offrent ces avantages. Mais je dois avouer que c'est pour une autre raison que j'ai adopté cette forme : je craignais que l'émotion dramatique du poème ne me conduisît à dépasser les limites de ce qui est admissible en musique de chambre, et j'espérais que l'élaboration stricte qu'exige la variation m'empêcherait d'exagérer le ton dramatique de l'œuvre.¹⁷ »

Le poème a donc été un moteur, une force créatrice poussant le compositeur à explorer des données sonores jusqu'ici inconnues et la forme a servi, une fois encore, de garde-fou ; elle est ce qui garantit à l'œuvre sa cohérence et son intelligibilité. Nous sommes donc face à une œuvre-limite qui met à l'épreuve la plasticité du quatuor et l'étire afin qu'il puisse accueillir en son sein un interprète supplémentaire. Un quatuor à cinq est donc possible...

2. Un quatuor dans les airs ou *Helicopter-Streichquartett* de Karlheinz Stockhausen

Helicopter-Streichquartett est un quatuor très particulier qui a une place à part dans l'histoire du genre. Inclassable et iconoclaste, il interroge le philosophe et interpelle l'esthéticien. Son exécution et le dispositif qu'elle implique nous entraîne dans une réflexion qui peut même engendrer un certain vertige, tant les phénomènes sont complexes... Comme dans beaucoup d'œuvres de Stockhausen, l'idée de dépassement est centrale, c'est une pièce titanesque, colossale, où s'exprime, plus que jamais, le goût du compositeur pour la démesure. Ce quatuor est singulier dans son œuvre dans la mesure où c'est la seule fois que Stockhausen a décidé d'avoir recours à une formation traditionnelle. L'œuvre est composée en 1993 et créée par le quatuor Arditti en 1995. Quand le Festival de Salzbourg demanda à Karlheinz Stockhausen de composer un quatuor à cordes pour cet ensemble, le compositeur hésita puis fit un rêve. Il vit et entendit les solistes du Quatuor Arditti jouant en plein ciel, chacun dans un hélicoptère tournoyant haut dans le ciel; le public assistant au sol à la retransmission du son et de l'image grâce à des téléviseurs et des haut-parleurs... Le rêve devint œuvre et, dès la première mondiale, son retentissement fut considérable et international.

Quand on est Stockhausen, comment faire un quatuor au XX^e siècle et pourquoi ? Il n'y a qu'une seule solution, il faut dépoussiérer le genre et faire voler la tradition et le poids qu'elle génère en éclat... « *faire voler* » l'expression est à prendre au pied de la lettre puisque cette œuvre est jouée dans les airs et nécessite quatre hélicoptères. Stockhausen prend en fait trois mesures radicales. De prime abord, il décide de ne pas mettre les spectateurs devant les

¹⁷ Arnold Schoenberg cité dans le *Guide de la musique de chambre*, Paris, Fayard, 1989, p. 784.

interprètes. Il décide donc de détruire le protocole même du concert : une salle sans interprète. L'œuvre est, de plus, présentée par un commentateur et se termine par un dialogue avec le public après le retour des musiciens dans la salle ; les bornes mêmes de début et de fin de concert sont brouillées, les codes sont bousculés... Seconde mesure radicale, Stockhausen décide d'envoyer des quartettistes dans les airs, le phénomène est inédit dans l'histoire de la musique. Dernière mesure, certainement la plus radicale des trois, le compositeur sépare les musiciens. Le quatuor est une unité, il fait un. L'osmose et la fusion en sont des caractéristiques essentielles, or, ici, les quartettistes sont séparés, isolés, divisés. Nous sommes face à une volonté de rupture radicale avec l'histoire. Les contraintes de la tradition volent en éclat, alors que reste-t-il du quatuor ? Pas grand-chose. D'ailleurs beaucoup de spécialistes affirment que c'est une œuvre qui est de l'ordre de l'anecdote, qui ne doit pas être prise au sérieux. Elle est, en tout cas, assurément à la lisière du genre. Nous atteignons ici, selon nous, la limite de la plasticité du genre.

3. Un quatuor étiré dans le temps ou le *Second quatuor* de Morton Feldman

Morton Feldman a composé quatre œuvres pour quatuor à cordes : *Structures* (1951), *Trois pièces* (1954-1956), *Quatuor n°1* et *Quatuor n°2*, respectivement en 1979 et 1983, ce qui lui a permis de travailler en profondeur sur le son, ses limites et les variations de l'intensité : jeu avec le silence, travail sur les sons très faibles, à la lisière de l'audible, subtilités timbrales... Le second quatuor est une œuvre assez délicate à appréhender, elle nécessite que l'auditeur soit dans un certain état d'esprit et qu'il mette à l'épreuve sa capacité de concentration, puisqu'il dure entre 3 heures et demie et 5 heures et demie. La version de référence, celle du *Flux quartet* dure six heures, sept minutes et sept secondes. C'est donc une œuvre dont la durée n'a pas d'équivalent dans l'histoire du quatuor, ni même dans l'histoire de la musique puisque même un opéra de Wagner est plus court... Comment appréhender cette œuvre ? Bernard Fournier nous guide :

« Loin de mettre en scène des conflits, images de ceux du monde ou de ceux de l'âme, composer signifie pour Feldman « se livrer au 'sommeil profond' de la pratique spirituelle de l'Inde [...], s'immobiliser dans la quiétude –dans l'hiver » (Daniel Charles). Ceci donne une idée de l'attitude d'écoute qu'il convient d'adopter pour aborder ce type de musique : d'une part, l'œuvre n'est pas envisagée comme un lieu (ou un moment) privilégié d'exterritorialité par rapport à la vie, mais elle est censée être la vie même qui se fait musique ; d'autre part, la fascination de Feldman pour le son pur (sans attaque, sans fluctuation), proche dans sa nature du silence et environné de silence, ainsi que sa prédilection pour la très longue durée (il rêve de pouvoir maintenir le temps en suspens) inscrivent certaines de ses œuvres –notamment ses quatuors n°1 et 2- dans une esthétique

hypnotique ou planante qui est censée distiller, à très grand échelle, une sensation de clame, de douceur, de sérénité. ¹⁸»

Nous, auditeurs, sommes donc contraints de vivre cette temporalité étirée et étendue et d'accepter cette expérience aussi forte qu'éprouvante. Notons que la durée d'une pièce musicale est généralement le corrélat de sa forme ; voyons la tendance qu'a eue Webern par exemple à créer des œuvres brèves, concises, comme ciselées dans une forme d'une extrême rigueur. C'est donc théoriquement le langage qui conditionne la forme qui conditionne, à son tour, la durée de l'œuvre. Mais ici, la perspective est assez différente. La forme existe, mais elle n'est appréhendable qu'à la lecture de la partition, puisque la longue durée de l'œuvre rend la mémorisation difficile et l'appréhension de la forme par l'écoute quasi-impossible. Concernant les sonorités, elles sont très proches de celles du *Premier quatuor* : l'éventail des nuances est extrêmement large : de *ppppp* à *fff*. Feldman recherche des sonorités cristallines tout en transparence et l'écriture est très homophone et homorythmique. Mais à la différence du *Premier quatuor*, le second est basé sur un principe de répétition généralisé (mais jamais systématique). C'est donc une musique de la subtilité où la lenteur et la longueur permettent une exploration en détails de matériau qui bouge, fluctue, évolue aussi sûrement qu'insensiblement : exploration de la matière sonore par l'étirement du temps, exploration de tous les degrés d'intensité du son et exploration des couleurs et de leurs vibrations. Alors y-a-t-il oui ou non 'quatuor' ? Le quatuor est étiré, distendu, ce qui permet un examen microscopique de son tissu sonore. Il s'agit d'une œuvre qui expérimente et donne à entendre l'infiniment petit, l'infiniment ténu, l'infiniment rapide dans de l'indéfiniment long. Pour l'auditeur, c'est une expérience qui permet de changer d'univers, de cadre spatio-temporel pour entendre le quatuor *autrement*.

4. Un quatuor extra-occidental ou le *Premier quatuor* de Salim Dada : « *Fine dell' inizio* » :

Autre limite, autre univers. Nous sommes en 2009, le compositeur Salim Dada est en Italie et s'apprête à composer son *Premier quatuor* à cordes, en collaboration avec quatre musiciens issus de la grande tradition du quatuor. Nommé Compositeur en résidence de l'Orchestre Symphonique National d'Algérie pendant deux saisons, il a composé les années précédentes des œuvres très influencées par la musique traditionnelle arabe et a exploré les ressources de l'orchestre symphonique avec des œuvres situées entre l'Orient et l'Occident. Mais cette

¹⁸ Bernard Fournier, *Histoire du quatuor à cordes*, tome 3 : « De l'entre-deux-guerres au XXIème siècle », Paris, Fayard, 2004 : voir ici l'étude des quatuors de Feldman, p. 543-554.

union-là de la musique savante occidentale et de la musique de son pays ne le satisfait plus. Il vit une crise compositionnelle importante et remet un certain nombre de ses principes d'écriture en question. Ce séjour italien est synonyme de travail, de recherches et de bouleversements. Ce quatuor va donc être un lieu d'expérimentation, l'œuvre nodale entre une première manière qui ne correspond plus à ses aspirations et une seconde, encore embryonnaire. Le titre est sans appel : la *Fine dell' Inizio*. Cette œuvre nous permet donc d'appréhender une autre limite à la plasticité du genre ; une pièce pour deux violons, un alto et un violoncelle aux allures de musique traditionnelle arabe peut-elle être un 'quatuor' ? Rappelons que cette problématique s'est déjà posée dans l'histoire du genre à partir de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle lors de l'émergence des Ecoles nationales. La dialectique entre musique savante et musique populaire est alors devenue une question esthétique cruciale et les six quatuors de Bartók représentent, de ce point de vue, une référence, un sommet, un modèle d'aboutissement. Le *Premier quatuor* de S. Dada est composé de deux mouvements : *la fine* et *l'Inizio*. Le premier (« La fine ») est un mouvement assez court. De tempo très rapide, de caractère enlevé, frénétique et tourbillonnant, il crée une énergie tellurique née notamment du travail rythmique, des accents et de la dialectique entre les temps forts et les temps faibles. L'écriture est variée et en perpétuel renouvellement : entrées en strettas, homorythmie, mélodie accompagnée, dialogue... Elle implique un jeu très ancré dans la corde, dans sa matérialité. Quoique très bref, ce mouvement présente une forme tripartite clairement perceptible et un travail motivique intéressant. Le second (« l'Inizio »), quant à lui, est plus long. De tempo lent, il est plus contemplatif, rêveur, parfois nostalgique aussi. La forme se déploie donc avec plus de plénitude. Son caractère est à l'opposé à celui du premier mouvement, il permet donc de créer un contraste qui fait sens. Le premier thème est exposé dans le plus grand dépouillement, comme une poignante mélopée, qui est ensuite rehaussée d'un accompagnement subtil, comme à fleur de peau... Les autres voix entrent progressivement. Concernant le langage, l'œuvre est dans un système tonal élargi, très emprunt de modalité. Certaines audaces harmoniques sont mises en valeur par le grand soin accordé au timbre. Les motifs principaux sont sans cesse variés, transformés, ils évoluent constamment au sein d'une forme en arche, non sans rappeler celle des derniers quatuors de Bartók, assurant ainsi ordre et cohérence.

Ce *Premier quatuor* n'est pas la seule œuvre de Dada pour cette formation. Il a composé également des *Miniatures algériennes* qui, tout en étant pour quatuor à cordes, ne sont pas à proprement parlé un 'quatuor'. Pourquoi ? Quelles différences constate-t-on ? Peuvent-elles

expliquer pourquoi il y a quatuor dans un cas et pas dans l'autre ? La réponse est à chercher du côté de la structure de l'œuvre et de l'écriture qui en découle. Même si le quatuor ne présente que deux mouvements (au lieu des quatre mouvements traditionnels) et qu'ils sont asymétriques et de longueur inégale, il y a « l'esprit du quatuor » : des mouvements contrastés, une écriture dialogique équilibrée, une forme rigoureuse parfaitement intelligible, un dialogisme entre les quatre voix d'importance égale basé sur un travail motivique. Par ce type d'écriture, Salim Dada s'inscrit dans une tradition occidentale. Ce n'est pas le cas en ce qui concerne les *Miniatures*. Ce sont de courtes pièces qui peuvent d'ailleurs être jouées séparément et qui ont une cohérence interne. A la manière des miniatures peintes par Mohamed Racim, elles dépeignent des paysages, des scènes, des instants particuliers et les titres sont, de ce point de vue, évocateurs : 1. *Aurore de Djurdjura*, 2. *Danse Zaydan*, 3. *Crépuscule sur la baie d'Alger*, 4. *Danse de la jument* et 5. *Soirée au Hoggar*. Notons, pour conclure, que la formation n'est pas aussi primordiale que pour *La Fine dell Inizio*. Les *Miniatures* ont d'abord été écrites pour piano et il existe également une version avec contrebasse. Il aurait été, à l'inverse, impensable de concevoir le premier quatuor pour une autre formation. Il a été écrit *pour* quatuor à cordes, a été pensé comme tel et il est le fruit de la collaboration du compositeur avec des quartettistes, pour une écriture « à la carte »... Nous sommes donc face à deux logiques radicalement différentes. Le Maghreb est beaucoup plus présent dans les *Miniatures*... Avec le quatuor, Salim Dada s'affranchit d'un héritage peut-être trop pesant en proposant une œuvre qui synthétise cette esthétique tout en ouvrant de nouvelles perspectives, notamment celle d'un folklore imaginaire assumé mais détaché d'un certain nombre de préceptes, nourri par une maîtrise des techniques d'écriture occidentales, par ce que l'on nomme du « métier. » Ce quatuor montre que le langage, le style et les couleurs sont assurément les données les plus plastiques dans le quatuor. Si le système tonal classique est inextricablement lié à la constitution du genre en tant que tel, il n'en est pas une condition. Par contre, la conception formelle et la rigueur dans l'écriture dialogique, tout en étant modelables elles aussi, n'en sont pas moins fondamentales pour que l'on perçoive l' 'esprit du quatuor'.

Résumons donc les conclusions nées de ces trois analyses. Le quatuor est certainement un des genres les plus plastiques de l'histoire de la musique occidentale. Le langage, la structure globale articulée autour de plusieurs mouvements d'une certaine longueur permettant un développement peuvent être violents, sans que cela remette en cause l'identité de ce dernier. En revanche certaines données semblent résister davantage : la forme interne qui assure la

cohérence des mouvements et la rigueur dans l'écriture dialogique. Pourtant, certaines œuvres, à la lisière du genre, prouvent que dans une certaine mesure ces données moins plastiques peuvent aussi être remises en cause. Mais il existe pourtant un élément irréductible qui impose une limite et trace donc la ligne de démarcation entre ce qui est quatuor et ce qui n'en est pas, c'est le *timbre*. Si le quatuor avec voix de Schoenberg *fonctionne* c'est que la voix, proche du timbre des cordes frottées (ne dit-on pas que le violoncelle est l'instrument le plus proche de la voix humaine ?), se fond dans le quatuor ; il est question d'enrichissement timbral non de dénaturation.

Une typologie des caractères plastiques :

<u>Caractères très plastiques</u>	<u>Caractères moins plastiques</u>	<u>Caractère-limite</u>
Langage	Forme interne	<i>Le timbre</i>
Structure globale	Dialogisme de l'écriture	

Nous avons pourtant affirmé que tout genre dépendait d'une forme. Comment comprendre ce paradoxe ? Comment la forme, corrélat du genre, peut-elle se retrouver dans la première colonne de ce tableau et apparaître ainsi comme une donnée plastique ? Cela doit-il nous inviter à décréter que la notion de genre est morte ? Dans une note de programme parue dans le cadre de la Biennale des quatuors à cordes en 2014 à la Cité de la musique de Paris, Dusapin, pour introduire son quatrième quatuor « Hinterland »-Hapax, écrit :

« Composer pour quatuor à cordes a toujours été une immense joie pour moi. Depuis 1982, toujours avec la complicité du Quatuor Arditti, je m'y attable régulièrement. Cette forme –qui n'est pourtant plus un genre au sens où l'entend l'Histoire de la musique –m'offre toujours des occasions nouvelles de réfléchir aux formes (ici, le mot n'est pas une métaphore) que je convoite ou ambitionne pour l'ensemble de ma musique. En ce sens, il s'agirait plutôt d'un principe de réfraction : le quatuor représente pour moi la possibilité de dévier- à la manière d'un rayon lumineux qui passe d'un milieu à un autre – la matière intégrale de mon travail. »

Si le genre n'est plus relié à une forme ou à une structure définie, a-t-il encore un sens ? Nous constatons que ce qui empêche le genre « quatuor » de disparaître, c'est encore une fois la densité et la force d'inertie de la formation qui le sous-tend. C'est bien l'instrumentation et non la forme, l'histoire et le répertoire du genre et non les codes structurelles classiques qui poussent aujourd'hui les compositeurs à appeler certaines de leurs œuvres « quatuor ». La densité ontologique et l'histoire de l'objet confèrent une force au terme-même, dont la signification, pourtant, se noie dans la multiplicité de ces acceptions.

Conclusion :

L'histoire et l'évolution du quatuor sont-elles paradigmatiques ? Un paradigme est un objet permettant d'appréhender une réalité à définir en fonctionnant par analogie : le connu sert à déchiffrer l'inconnu. C'est donc un prisme, une sorte de lunette à travers laquelle nous voyons, examinons et analysons un objet, voire un domaine spécifique, une catégorie d'objets. Or, selon nous, le quatuor possède en lui assez de données généralisables pour que nous en fassions un prisme à travers lequel il est possible de voir et d'appréhender l'histoire des formations instrumentales. Tout n'est cependant pas généralisable, il est un paradigme pour penser les formations instrumentales *nées à partir de l'époque classique*. Et en ce qui concerne le quatuor comme genre, la conclusion est très différente : il est d'avantage exceptionnel que paradigmatique. Cet équilibre entre cristallisation et plasticité qui lui confère une telle stabilité ne se retrouve dans aucun autre genre. Les concepts de cristallisation et de plasticité sont opératoires pour penser tous les genres musicaux, mais leurs liens et les modalités de leurs interactions sont spécifiques.

Eléments bibliographiques :

Fournier Bernard, *Esthétique du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 1999.

Fournier Bernard, *Histoire du quatuor à cordes*, Paris, Fayard (en 3 volumes, respectivement 2000, 2004, 2010.)

Levinson Jerrold, *L'art, la musique et l'histoire*, Paris, l'Eclat, 1996.

Rosen Charles, *Formes Sonate*, Arles, Actes Sud, 1996.

Schaeffer Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

Sève Bernard, *L'instrument de musique, une étude philosophique*, Paris, Seuil, 2013.