

Temps, espace, mouvement

Les *Variations Diabelli* par Sviatoslav Richter et Yvonne Lefébure.

À première écoute, et si l'on fait abstraction de la différence de moyens techniques entre ces deux pianistes, la confrontation de ces deux interprétations des *Variations Diabelli* s'avère déroutante. Ce qui leur est commun semble en effet réduit à sa plus simple expression : la partition et son exécution. Tout ce qui relève en revanche du choix d'un point de vue, de l'élaboration d'un univers expressif, d'une logique architecturale, d'une conception de la création beethovénienne est si différent chez l'un et chez l'autre que l'on s'est demandé si l'exercice ne serait pas vain et si cela ne reviendrait pas à comparer l'incomparable, par défaut d'axes communs.

Puis est apparue une perspective plus fertile. Est-ce que cette impression d'un espace qui ne peut se combler entre leurs deux visions ne serait pas précisément le signe d'une question essentielle, qui pourrait se formuler ainsi : où se situe chacun de ces deux musiciens, quelle place occupe-t-il dans la relation entre le compositeur et l'auditeur ? Médiateur ? Récipiendaire d'une *vérité*, et presque d'une *loi* beethovéniennes qu'il s'agirait de mettre en lumière au mieux, et de transmettre ? Ou individu en proie à une vision mouvante, installant au gré des variations successives un décor qui finirait par susciter malgré lui un *scénario* ? On l'aura compris, Richter est pour moi l'homme de loi, Lefébure la romancière... Et si l'un et l'autre se « rencontrent » malgré tout dans ces *Variations* qu'ils ne trahissent ni l'un ni l'autre, c'est sans doute que l'œuvre soutient ces deux conceptions. Notons cependant que Beethoven n'a pas conçu^[1] les *Variations Diabelli* comme un ensemble architecturé ni insécable, et qu'une interprétation de l'œuvre comme un tout organisé ne peut donc, en soi, prendre le pas sur une vision de l'œuvre comme une suite de pièces détachées.

En choisissant pour axes de cette étude ces trois dimensions que sont le temps, l'espace et le mouvement, je voudrais tenter de mettre au jour, dans ces trois perspectives, les spécificités des conceptions musicales de ces deux pianistes. Je

précise, d'entrée de jeu, que ma préférence va à l'interprétation de Richter, ce qui me conduit progressivement à faire de celle de Lefébure la référence en creux, pour une mise en valeur des qualités de Richter de plus en plus explicite au long de ce texte.

Temps linéaire ou temps architecturé ?

La première spécificité évidente de l'interprétation de Lefébure est l'évitement presque systématique des reprises, ainsi que l'enchaînement souvent très rapide de deux variations, sans presque de respiration. Ce refus de la convention des reprises (convention qui peut s'entendre, dans les *Variations Diabelli*, comme le moyen d'accéder d'emblée à un espace expressif contrôlé, qui ne peut céder à l'emballement ou au déferlement...) instaure par nature une linéarité, puisque tout retour en arrière est prohibé. Plus subtilement, il suscite chez l'auditeur une écoute plus passive, d'une certaine manière, que si les reprises étaient exécutées, comme si l'avancée coûte que coûte suggérait le fugace et presque l'arbitraire de chacune des variations. L'auditeur se voit en quelque sorte sommé de suivre...

Si l'on entre plus avant dans la substance même de l'interprétation de Lefébure, on a l'impression que le choix des tempi résulte d'une conception implicite de l'interprétation, selon laquelle il importerait avant tout de susciter des effets de contraste, de faire événement sonore, de proposer à l'auditeur une vision, de faire état d'une sensibilité, une vulnérabilité, de revendiquer une poétique de l'instant. C'est ce que suggèrent pour moi certains aspects de cette version : par exemple l'anxiété dans le tempo vivace de la variation n° 5, qui m'évoque l'instabilité schumanienne bien davantage que l'énergie beethovénienne. Ou bien le tempo qui s'emballe dans la variation n° 7. Ou encore son caractère fantasmagorique.

Dans le même ordre d'idées, et en tentant d'analyser plus profondément cette impression d'une linéarité systématique de l'interprétation, les effets de *ritenuto* apparaissant fréquemment sur les fins de phrases confirment mon hypothèse d'une conception « pas à pas » de l'œuvre par Lefébure. Comme s'il lui fallait accompagner l'auditeur dans son appréhension de cette musique, en accentuant, d'une façon qui me semble démonstrative à l'excès, les cadences ou les pauses.

Mais si je mets de côté tout jugement de valeur, s'ouvre la possibilité d'interroger cette interprétation des Diabelli par Lefébure sous l'angle de « l'humain, trop

humain » (cela dit sans aucune connotation péjorative !), d'une vulnérabilité et d'une ouverture qui la situent très loin de la vision de Richter, et qui suggère pour moi un univers expressif *non légiféré*, l'interprète acceptant les aléas d'une écoute de l'œuvre non uniquement rationnelle, et les offrant à l'auditeur dans toute leur liberté.

Je dois dire cependant que le système de lois suggéré par Richter, et que je vais maintenant tenter de cerner, me semble plus riche et plus proche de l'idée que je me fais de la musique de Beethoven, et des lignes directrices de sa création. En en restant pour le moment à la question du temps, et donc d'abord des tempi, j'ai été très frappée par tout ce que Richter suggère d'une organisation logique des tempi des différentes variations les unes par rapport aux autres. Et surtout d'une cohésion entre ces tempi qui est, pour revenir à la comparaison des deux interprètes, l'exact opposé de la conception scénarisée de Lefébure.

Un premier exemple : la variation n° 1 que Richter prend dans un tempo beaucoup plus *maestoso* que Lefébure, semble charger la variation suivante de sa lenteur, en donnant à l'*allegro* de cette variation n° 2 (que Lefébure joue très légère et vive) une tranquillité qui sonne pour moi comme un gage de naturel pour l'enchaînement de ces deux premières variations. Dans la même logique et la même « loi » expressive, la variation n° 3 notée *l'istesso tempo* est jouée par Richter comme un approfondissement du même, comme si l'ancrage installé entre variations 1 et 2 se confirmait ici, ce qui se poursuit d'ailleurs deux variations plus loin avec une variation n° 5 beaucoup moins rapide que dans la version de Lefébure (qui, elle, a déjà parcouru à ce stade des chemins très divers, vitalité de la narration oblige... !).

À partir de cette simple mesure du tempo, je pourrais dire que Richter se situe dans un temps « en faisceau », non un temps linéaire, et que la force de sa vision est pour moi d'ordre quasi philosophique, non d'ordre poétique. La façon dont il accompagne Beethoven est implicite (comme s'il s'interrogeait sur la *composition* de ces variations davantage que sur leurs possibilités d'effets sonores sur l'auditeur), mais du coup, et paradoxalement, sa vision est plus autoritaire que celle de Lefébure, et aussi pour l'auditrice particulière que je suis, plus convaincante. Lefébure me semble en quelque sorte plus explicite dans sa vision temporelle, en proposant des variations de caractère et des contrastes de tempi plus marqués, mais sa vision me semble du coup plus fragile et me laisse bizarrement plus désemparée (au sens littéral du terme). Lisant ces jours-ci la quatrième de couverture d'un ouvrage tout récent d'André Tubeuf^[2], une formule

m'enchante : « Il ne séduit pas, n'enjôle pas. Il prend. Beethoven est une prise ». Je pourrais dire que Richter aussi, et il me semble découvrir là une des composantes de mon système de valeurs personnel en matière d'interprétation : je suis plus sensible aux interprètes qui d'une façon ou d'une autre exercent une prise ou une emprise, et celle-ci est plus puissante à mes yeux si elle se fonde sur un système de lois implicite.

L'espace musical

La distinction du temps et de l'espace en musique est bien sûr sujette à caution, l'un et l'autre étant étroitement intriqués ; si j'isole cette notion d'espace musical, c'est pour essayer de cerner ce qui relève de l'architecture dans ces deux interprétations, et en particulier dans celle de Richter. Et aussi : comment s'érige un décor sonore qui est également un espace mental ? Comment s'articulent le vide et le plein ? Les trois dimensions – vertical, horizontal, profondeur ? Cette terminologie étant bien sûr approximative – simple tentative de fixer des outils analogiques pour une analyse de l'interprétation.

En matière d'architecture, je suis toujours très frappée, dans le jeu de Richter, par tout ce qu'il réussit à suggérer d'une cosmogonie, en particulier lorsqu'il interprète des œuvres aussi riches que celles de Bach ou de Beethoven. Je me demande souvent si cette impression d'un monde puissamment organisé est liée pour moi à son toucher, à la puissance physique qu'il révèle (surtout, paradoxalement, dans des séquences non spectaculaires, intérieures ou très calmes, comme si l'on sentait d'autant mieux, dans son jeu, toute une « réserve » de puissance sonore maîtrisée et volontairement non exploitée). Dans les *Variations Diabelli*, j'ai été particulièrement sensible à sa conception de la variation n°24 (*fughetta*). Tout se passe comme si la mise en place des voix successives de la fugue stabilisait progressivement un décor imaginaire, construisant des axes, les renforçant par des perpendiculaires, ajoutant des poutrelles, assurant les fondations. Comme si Richter découvrait lui-même que c'est une fugue qui s'écrit là. « On » érige une fugue, et Richter possède bien entendu les outils pour cette construction. Mais contrairement à Lefébure, il n'installe pas l'auditeur dès la première mesure dans l'atmosphère austère de ce mode contrapunctique, il en accompagne au contraire les différentes étapes comme si, du fait de la conception légiférée qu'il avait révélée depuis le début de l'œuvre, il était tout naturel qu'on en vienne au clou de la législation musicale : la

fugue. Comme pour Beethoven lui-même, à vrai dire, dans d'autres œuvres de la fin de sa vie, par exemple la *Sonate* op. 110 où l'étonnant thème noté *dolente* qui constitue le début du finale est à deux reprises interrompu par une fugue, comme si les échappées de plus en plus mélancoliques et poignantes de son développement ne pouvaient que se résoudre, se fondre littéralement dans une séquence d'objectivité philosophique, bien loin de toute dimension sentimentale. Dans les *Variations Diabelli*, la fugue ne remplit pas exactement le même office, mais dans l'interprétation de Richter, et dans la perspective qu'il propose pour les autres variations, elle apparaît tout de même comme l'aboutissement naturel d'une pensée hautement cérébrale.

Le mouvement : de l'énergie à la paix

Dans la version de Lefébure, il me semble que les aspects schumanniens que j'évoquais plus haut (exaltation, anxiété, caractère fantasque des changements de rythme ou de tempo, humoresque plutôt qu'humour à proprement parler...) installent pour l'auditeur un type d'énergie musicale et d'art du mouvement qui relève essentiellement de l'instable. Avec d'ailleurs aussi tous les caractères les plus intéressants de ce type d'esthétique : dans l'enchaînement des variations n° 15 et 16, Lefébure suggère un « emballement » de l'énergie qui n'est bien sûr pas étranger au tempérament beethovénien, mais qui, présenté de cette façon, suggère la fantasmagorie, avec tout ce que ce terme peut supposer d'inquiétante étrangeté et d'irrationnel. Cependant, le risque de ce type de conception expressive pour ces deux variations est l'installation dans une exaltation grandissante qui, selon moi, ne dit rien de particulier, ne se nourrit que d'elle-même. Chez Schumann, le jeu en vaut la chandelle parce que l'écriture harmonique ou rythmique ouvre aussi tout un champ d'étrangetés. Mais il me semble que l'application de ce mode expressif à une écriture qui, pour ces deux variations en tout cas, est cadrée dans une harmonie prévisible (même si la seconde introduit à la main gauche tout un jeu de notes étrangères) laisse un peu sceptique sur l'utilité de ce déferlement. « Tout ça pour ça.. ! », serait-on tenté de dire.

Richter au contraire me semble tirer ses effets de mouvement de l'écriture elle-même, et surtout se reposer sur les variations de mouvement inscrites dans la texture même de la composition, sans ajouter d'effet d'interprétation lorsque la

musique ne le justifie pas à ses yeux. Ainsi, dans la variation n° 15 déjà citée, l'effet *scherzando* est produit, de fait, d'une part par le contraste de caractère et de tempo avec la variation n° 14, d'autre part par le jeu de miroir entre partie 1 et partie 2 (motif descendant, motif ascendant). Ce qui me semble intéressant ici, est la conception différente que se font nos deux interprètes de l'indication portée par Beethoven : *presto scherzando*. Est-ce ainsi qu'il faut entendre *ce qu'a écrit* le compositeur ? Ou est-ce ainsi qu'il faut *le jouer* ? En d'autres termes : est-ce déjà un *scherzando*, ou faut-il imprimer un mouvement encore plus *scherzando* ?

De façon analogue, la variation n° 17 inspire à Richter, non tant le *vivace* imposé par Beethoven, que l'entrelacement très maîtrisé entre main droite et main gauche, produisant une sorte de magma organisé plus fortement expressif que la simple exécution d'un tourbillon vivace de doubles-croches.

Je voudrais enfin dire un mot de la pulsation. Il me semble que l'interprétation de Lefébure est constamment sur la corde raide d'une pulsation volontairement mouvante, au cœur même d'une variation, avec des effets de *ritenuto* très fréquents, mais que cette instabilité des piliers du temps produit, certes, de la vie et de l'imprévisible, mais suscite aussi, malheureusement, une perception de l'ensemble de l'œuvre comme une succession de moments non reliés autrement que par cette imprévisibilité... Et c'est précisément, au contraire, la qualité la plus essentielle à mes yeux de la version Richter, que d'installer, au long des trente-trois variations, un temps fiable, par la mise en œuvre de tempi, délibérément infidèles bien souvent à ce que propose Beethoven, mais qui, pour une même variation, creusent le temps que Richter s'est choisi, en organisant tous les motifs beethoveniens dans une pulsation puissamment installée. Là se rencontre aussi l'une des qualités maîtresses de l'art de Richter : le toucher, la profondeur de son jeu et la chaleureuse beauté de son phrasé.

[1] Ce que montrent les nombreuses esquisses qui nous restent, échelonnées entre 1819 et 1823.

[2] *Ludwig van Beethoven*, Actes Sud, Classica, mars 2009.