

SARABANDE D'INGMAR BERGMAN (suite)

Par Michel Oriano

Des lecteurs ont gentiment réagi à propos du mon petit papier sur Sarabande d'Ingmar Bergman (Le Violoncelle n°14), dans lequel je faisais remarquer que la tessiture, le dépouillement et le recueillement de ce mouvement de la 5^{ème} Suite reposant sur quelques sons, organisés fondamentalement sur des arpèges descendants dont la répétition lancinante correspondait au message du cinéaste. Ceci m'a encouragé à rédiger deux ou trois réflexions complémentaires que je vous livre en vrac.

Avec le développement de la technique, le violoncelle peut prétendre aujourd'hui à une polyphonie analogue à celle du violon, ainsi que le démontrent beaucoup de pièces écrites pour notre instrument en solo depuis Kodaly, mais ceci n'était pas le cas au temps de Bach où notre instrument en était encore au stade de ses premiers mots, contrairement au violon, qui avait déjà atteint l'âge adulte et dont le rapprochement des cordes permettait une écriture en apparence plus complexe, où pullulent des accords et des doubles cordes, que l'on ne trouve guère dans les quatre premières Suites (1). Et pourtant, les Suites se caractérisent fondamentalement par la polyphonie (on sait qu'elles étaient pensées pour 3 ou 4 voix) (2), mais celle-ci n'est que suggérée). De ce point de vue, l'arpège peut évidemment apparaître comme un simple accord brisé. Ainsi s'expliquerait que l'arpège développé sur des cordes successives se retrouve de façon récurrente: les préludes des 1^{ère}, 2^e, 4^e et 6^e Suites (de même que la première mesure du menuet de la 1^{ère}, les courantes de la 3^e et de la 6^e), débutent tous, comme la sarabande de la 5^{ème}, par des arpèges montants ou descendants (3). Maurice Maréchal conseillait à ses élèves d'accentuer et de bien laisser vibrer le sol à vide du premier Prélude, en évoquant la basse tenue de nombreuses partitions pour orgue, ce qui fera sans doute bondir les baroqueux, mais mérite tout de même réflexion. Après tout, il en va de même du do grave également à vide de la 3^e que la première mesure ne fait qu'introduire pour mieux le faire ressortir, de celui qui introduit la 5^{ème}, et peut-être aussi des ré initiaux de la 2^{ème} et de la 6^{ème} (que l'on pourrait imaginer joués en détaché ou en louré sur la deuxième corde à vide, ou, comme le faisait Casals, selon le schéma d'une succession de double corde, ré à vide, double corde liés, où, même s'il est soutenu par celui de la corde de sol, le ré à vide sonne sans discontinuité, comme la pédale d'un piano). Le fait que les six suites commencent toutes par un ré, un sol ou un do, et que dans la 6^{me}, écrite pour cinq cordes, le thème initial soit repris sur un la et sur un sol ne découle naturellement pas du hasard et illustre aussi la démarche du cantor, qui explorait tour à tour les ressources de chacune de nos cordes.

Mais il vaut aussi la peine de noter que d'autres partitions de Bach, pourtant écrites pour des instruments polyphoniques, se limitent également à des arpèges: le cas le plus exemplaire est sans doute le premier prélude du Clavecin bien tempéré, ce qui démontre que le choix des arpèges plutôt que des accords plaqués n'était pas simplement dicté par des considérations de ressource instrumentale.

Autre remarque : les arpèges montants des 1^{er}, 2^{ème} et 6^{ème} Préludes correspondent à une introduction dynamique, une exaltation, que l'on retrouve notamment, mais sur un rythme plus nerveux, dans le leit motiv des Walkyries. Au contraire, les arpèges descendants créent une atmosphère plus grave qui nous fait entrer en nous même. Monter nous entraîne vers un autre univers (l'au delà ?); descendre nous mène à une intériorisation, que l'on retrouvera souvent chez les romantiques (voir par exemple l'arpège descendant de la 3^{ème} mesure du

concerto de Schumann ou celui de l'entrée du soliste dans celui de Brahms pour violon, etc...) (3). Ce qui rejoint ce que je disais sur le film de Bergman où, ainsi que le titre l'indique, le scénario illustre la musique autant que l'inverse, en accédant à ce que Freud dénomme « la pensée du rêve ».

Ceci est si exceptionnel dans la production cinématographique, que l'on peut aller encore un peu plus loin. De même qu'une image peut illustrer un texte, la musique peut illustrer les images d'un film. Souvent, la richesse (l'importance) du texte surpasse tellement celle de l'illustration que celle-ci semble se réduire à un indice, une sorte de sous-titre pictural. C'est le sens originel de l'icône ou de l'enluminure, censées se soumettre au texte pour contribuer à l'éclairer, à l'instar d'une lampe sous un tableau. Il en va de même de la « musique de fond », ainsi que son nom l'indique.

Mais si certaines illustrations résument de façon schématique un récit complexe, d'autres l'étoffent, et des écrivains sont allés jusqu'à créer des textes à partir d'une image. C'est alors le texte qui illustre l'image et lui est subordonnée.

Dans le film de Bergman, loin de se limiter à s'illustrer mutuellement, visuel, musique et pensée se conjuguent entre eux. Plutôt que de transposition de l'un vers l'autre, ils se traversent réciproquement, et l'on assiste à une véritable fusion du cinéaste et du compositeur (et du violoncelliste ?).

(1) Bien sûr, à mesure qu'il progressait dans sa composition pour violoncelle seul, Bach a contribué au développement de notre technique, en complexifiant l'écriture, notamment dans la cinquième, qui tend à rejoindre celle du violon, ce qui prouve que le dépouillement extrême de la sarabande de cette suite, est bien délibéré. A propos de l'enregistrement de Casals, Paul Tortelier, après avoir commenté tous les autres mouvements de cette suite, déclare que c'est « à dessein qu' (il) a omis de citer la sarabande parce qu'un chef d'œuvre ne s'analyse pas ».

(2) Beaucoup de violoncellistes se demandent pourquoi, après le monument que constituent les suites, comme d'ailleurs les sonates et partitas pour violon, il a fallu attendre le 20^{ème} siècle pour retrouver des compositions pour notre instrument en solo. La réponse semble être donnée par le développement explosif du quatuor à cordes à partir de Haydn. Comme le prouvent les suites et les partitas, chacun des quatre instruments comportant quatre cordes séparées par les mêmes quarts offre dans un cocon toutes les possibilités harmoniques. Mais la superposition de leur tessiture fournit naturellement un enrichissement qui sera exploité par les génies de Mozart et de Beethoven, puis, contrairement au piano ou à l'orchestre, sans modification fondamentale de composition ou de facture instrumentale, de Schubert, Schumann, Brahms, etc. Comme l'écrit Bernard Fournier, « le quatuor n'induit pas, comme le piano, un genre fusionné – il n'est pas vraiment un instrument à seize cordes-, mais un genre fusionnel, c'est-à-dire portant en lui des possibilités de fusion, mais aussi de dissociation ».

Il n'empêche : si l'on suit ce raisonnement et la chronologie, les suites et les partitas pour violoncelle et pour violon de Bach constituent bien la dernière étape avant les quatuors de Haydn, un genre qui, pour citer Boulez, « magnifie l'invention, en même temps qu'il l'épure ».

(3) A noter que le prélude de la 5^e, ainsi que l'allemande de la 2^e, la sarabande de la 4^e et la gavotte de la 5^e commencent par des gammes ! Est-ce vraiment une autre histoire ?

(4) Les choses sont naturellement plus compliquées, et dans ces deux concertos, des arpèges ascendants et descendants vont se succéder les uns aux autres, parce qu'à l'époque du Sturm und Drang, (le tumulte désordre des sentiments prend le pas sur l'équilibre recherché par les classiques), on ne se contentait pas de viser une sérénité inspirée par la musique religieuse ... Mais il est significatif que, dans les deux cas, le ton soit donné par une mesure dont la silhouette est analogue à celle de notre sarabande.

Sans prendre parti, je citerai le point de vue de Pablo Casals à propos du Prélude de la 6^{ème} Suite. Contrairement à ceux qui veulent que dans un 12/8 composé de croches uniquement, celles-ci se succèdent dans une agilité rythmique totale, pour Casals, la régularité est une négation de l'art, celui-ci ne devant s'appuyer que sur ce qui est naturel et vivant. Pour lui, « la musique est un langage comme la parole, et ce que nous traduisons par le verbe serait totalement inexpressif sans les inflexions naturelles de la voix et une certaine liberté dans le dédit ».