

## HISTOIRE DU QUATUOR, VOLUME 3, L'ENTRE-DEUX-GUERRES À NOS JOURS

### Quatrième moment de l'histoire du quatuor (pages 411-440)

Après 1772 qui avait vu avec l'*Opus 20* de Haydn le soleil<sup>1</sup> du quatuor se lever sur l'Europe, 1806 où les *Quatuors* « *Razoumovski* » de Beethoven apparaissaient comme une nouvelle naissance du genre<sup>2</sup>, après 1907 où Schoenberg suspendait pour la première fois la tonalité dans son *Opus 10*, faisant respirer au quatuor « l'air d'une nouvelle planète<sup>3</sup> », les années 1950 ouvrent ce que nous avons appelé « le quatrième moment<sup>4</sup> » de l'histoire du quatuor à cordes.

À partir de ces années-là, le quatuor va subir une de ses évolutions les plus complexes et, d'une certaine manière, les plus radicales puisqu'il va aller, dans certains cas jusqu'à changer complètement d'identité en retournant ou en prenant à rebrousse-poil toutes ses spécificités traditionnelles. Mais surtout, il va cesser, comme jusqu'alors, d'être aspiré soit par une voie unique – celle tracée par le quatuor viennois de Haydn à Brahms –, soit par quelques voies principales comme dans la période des années 1907-1950. Il va en effet s'engager alors dans les chemins les plus divergents à travers des myriades d'expériences individuelles qu'il est impossible de décrire toutes et qu'il est même difficile de rattacher véritablement à un semblant d'école ou de courant.

Comme une arborescence qui devient de plus en plus foisonnante au fur et à mesure que l'on s'éloigne du tronc – son origine haydnienne –, le quatuor à cordes va offrir à partir des années 1950 une quantité de visages différents, même si demeurent cependant quelques invariants. Dans son activité proliférante, vont ainsi s'ouvrir des voies radicalement nouvelles qui, pour la première fois de son histoire, vont l'arracher véritablement à une tradition souvent transgressée mais jamais oubliée, ni rejetée.

Amnésie, illettrisme simulé, révolte, ironie, dérision, un certain nombre d'expériences, en effet, vont alors en quelque sorte faire « table rase » de ce que n'avait jusqu'alors cessé d'être le quatuor. Certains compositeurs vont s'attaquer non seulement à sa forme et à son langage tels qu'ils s'étaient définis au cours de l'histoire, mais à ses qualités intrinsèques d'homogénéité et de pureté instrumentale pour en faire un genre « autre » et parfois un médium hybride ou métissé. Jamais encore la sonorité du quatuor, son équilibre instrumental, sa mise en scène dans l'espace, son rapport aux interprètes et au public et, de manière plus générale, ses règles de jeu n'avaient été à ce point bouleversées ; c'est un peu comme si, en cette phase de son histoire – une histoire qui semble d'ailleurs, à certains égards, « recommencer », dans certaines de ses orientations récentes, ou du moins retrouver certains enjeux esthétiques de ses origines lorsque s'affrontaient les tenants du quatuor concertant ou brillant (un équivalent de nos actuels minimalistes) et ceux du quatuor viennois (nos post-sériels) –, l'arborescence du quatuor, aux limites de sa nouvelle frondaison, était soumise à de nombreuses dégénérescences, la destinant à porter des fruits monstrueux mais parfois magnifiques, comme ceux qui poussaient sur le poirier de Sidonie Rougon à Plassans dans l'aire Saint-Mittre, métaphorisant la généalogie future des Rougon-Macquart<sup>5</sup>.

Plutôt que tenter de rendre compte de la diversité des langages, des techniques, des stratégies formelles et des visées expressives qui ont caractérisé le quatuor depuis les années 1950, nous nous interrogerons sur la manière dont les innombrables tendances qui marquent le quatuor contemporain peuvent se réunir en quelques grands flux en considérant la manière dont les compositeurs ont pu repenser les caractéristiques du quatuor viennois telles qu'elles s'étaient développées depuis les origines du genre, c'est-à-dire le *son naturel* des instruments à cordes envisagé dans la multiplicité de ses possibilités, l'*écriture dialogique*, avec notamment la conduite cohérente et équilibrée des quatre parties dans toute la diversité de leurs dispositions possibles – chacune d'elles étant susceptible aussi bien d'autonomie et de personnalisation, que de fusion et d'indifférenciation –, le *contrepoint dynamique*, spécifique du quatuor, et enfin la *forme* dans le cadre de laquelle peut se structurer (ou non) un discours.

Nous verrons que certaines tendances esthétiques se définissent ainsi par leur degré plus ou moins grand de proximité ou d'éloignement avec la tradition du quatuor viennois avec, pour la première fois d'ailleurs dans l'histoire, une volonté délibérée des avant-gardes de rompre entièrement avec la tradition, avec toute

---

<sup>1</sup> Publiés en 1774 à Paris puis à Berlin par Hummel avec un soleil comme frontispice, les *Quatuors opus 20* ont été judicieusement surnommés « *Quatuor du soleil* » (voir l'*Histoire du quatuor à cordes*, tome I, p. 72.-79).

<sup>2</sup> Voir *Histoire du quatuor à cordes*, tome I, p. 387-522.

<sup>3</sup> Voir *Histoire du quatuor à cordes*, tome II, p. 471-491.

<sup>4</sup> Voir *Histoire du quatuor à cordes*, tome II, Introduction, p.19-33.

<sup>5</sup> Voir Zola, *La Fortune des Rougon*.

tradition, ce qui n'avait été en aucun cas la volonté de Schoenberg qui se voulait le continuateur naturel des classiques viennois et notamment de Brahms. Dans les années 1950, dans la mouvance générale d'un art à la recherche du « nouveau radical » (Jean Paulhan), de jeunes compositeurs, entraînés par Pierre Boulez, entendaient désormais rejeter « toute trace d'héritage », faire « table rase ». D'où une première contradiction lorsqu'ils décident cependant – et presque tous – d'écrire pour un genre, le quatuor, qui se situe au centre de la « table » et qui continue d'apparaître comme le fleuron de la tradition instrumentale classique. Après que Stravinsky avait écrit, nous l'avons vu, avec ses *Trois pièces* (1914) le prototype de l'anti-quatuor, la voie vraiment radicale – suivie seulement d'ailleurs par Messiaen et Varèse parmi les compositeurs de renom de la deuxième après-guerre –, n'aurait-elle pas été de refuser d'écrire pour ce genre, en retournant en charge ironique, comme l'avait fait Satie, ou en mépris hautain, l'inhibition qui était censée devoir frapper les compositeurs en passe de s'atteler à leur premier quatuor ? En fait, la réponse n'est pas aussi simple, comme en témoigne la multiplicité des attitudes de tous ceux qui voulaient en fait s'attaquer au mythe du quatuor comme pierre de touche de la science de l'écriture ou comme quintessence de l'art musical.

Le cas de Boulez illustre bien la difficulté pour les compositeurs qui veulent affirmer leur volonté de rupture qu'il y a à être ou ne pas être un compositeur de quatuor. Entrepris en 1948 dans la ferveur d'un idéal révolutionnaire censé apporter une véritable rupture dans l'histoire du genre, le *Livre pour quatuor* fut abandonné après des créations fragmentaires (1955, 1961, 1962), avant d'être partiellement transcrit pour orchestre (1968), sous le titre de *Livre pour cordes* – comme si écrire « aujourd'hui » pour quatuor relevait d'une tradition « périmée, épuisée » – puis enfin repris (2000) et légitimé en prenant en compte un certain principe de réalité. Ainsi donc, en dépit de toutes les dénégations, dans les mouvances les plus diverses de la modernité d'aujourd'hui, on écrit toujours et peut-être plus que jamais des œuvres pour quatuor à cordes.

On peut même affirmer que, loin de se réduire à une culture de musée comme avaient pu l'annoncer quelques Cassandre mal inspirées, le quatuor n'a cessé de se situer au cœur des expériences de la modernité et qu'il en est même une sorte de révélateur, la base invariante qu'il offre à tous les compositeurs dont il permet de saisir et de différencier les orientations.

La modernité regroupe en effet les tendances les plus contradictoires et renferme les ingrédients techniques et esthétiques les plus variés. D'ailleurs, ce concept n'a jamais été aussi abondamment manipulé, brandi comme un étendard et récupéré que dans la période commençant avec les années 1950, certains opposants les plus traditionalistes aux avant-gardes revendiquant parfois eux aussi leur part de modernité.

Pour accroître la confusion, les critiques, les esthéticiens, les philosophes et les artistes eux-mêmes, répondant certes à une évolution de la conception de l'art, ont introduit à la fin des années 1970 le concept ambigu de « postmodernité » qui pouvait signifier aussi bien la forclusion du principe de modernité (un au-delà de la modernité qui en rendait caduc le principe) qu'une nouvelle étape de sa radicalisation, une modernité encore plus moderne.

Plus qu'aucun autre genre, le quatuor s'est révélé un enjeu majeur de cette question de la modernité et de ses divers avatars dans la mesure où il était, dans les années 1950, un des seuls genres « classiques », avec la symphonie, à jouir d'une réelle vitalité ; il était donc appelé à fournir un terrain privilégié pour la lutte entre, d'une part, ceux qui entendaient soit comme Carter, remplir le cadre ancien d'un contenu entièrement nouveau, soit comme Xenakis, faire exploser ce cadre et, d'autre part, ceux qui, croyant encore en les possibilités d'évolution organique du genre, voulaient, comme Chostakovitch, réinterpréter à nouveau le modèle légué par Haydn.

Cette vitalité du genre, remarquable alors plus encore par sa diversité multiple que par son foisonnement, apparaîtra dans la simple énumération de quelques œuvres qui ont vu le jour de 1945 à 1955. Alors qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, la production annuelle de quatuors – numériquement comparable à celle de chacune des années de la décennie concernée – s'ordonnait par cahiers de six œuvres et suivait l'un ou l'autre des trois modèles viennois, français ou italiens (assez étroitement apparentés les uns aux autres en dépit des différences), dans la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle, les quatuors sont composés un par un, le plus souvent dans un souci de nette singularisation et si l'on peut les voir dessiner des constellations, celles-ci sont éloignées les unes des autres et chacune est formée d'objets très indépendants.

Les quatuors de l'immédiate après-guerre, dont nous donnons ci-après un échantillon représentatif, regardent vers les horizons esthétiques les plus divers et pourtant tous les compositeurs qui les ont conçus sont porteurs du même héritage : le quatuor classique et son évolution jusqu'à son écartèlement entre deux visages emblématiques de la modernité des années 1930, d'un côté, l'abstraction dépersonnalisée du *Quatuor opus 28* de Webern (1938), de l'autre, l'hypersubjectivité du 6<sup>e</sup> *Quatuor* de Bartók (1939).

Au sortir de la guerre, certains compositeurs sont sur le point d'achever leurs cycles de quatuors (Bloch, Hindemith, Milhaud, Villa-Lobos), d'autres commencent le leur (Chostakovitch, Holmboe) et, pour chacune des douze années survolées, nous avons relevé au moins trois compositeurs – dont le nom s'imposera

dans le milieu musical – qui créent leur 1<sup>er</sup> quatuor. Parmi ceux-ci, certains vont se situer à l'avant-garde, soit en rompant radicalement avec l'héritage (Cage, Xenakis), soit en hypertrophiant certaines tendances (Boulez) ; d'autres vont reprendre le flambeau de la tradition classique en le portant en avant en explorant de nouveaux paysages esthétiques, d'autres encore, plus nostalgiques, vont être tentés par la restauration de l'ordre ancien. Mais il est remarquable de constater la vitalité de ce médium dans ces années-là précisément où certains ont dit qu'alors il se mourrait. En fait, il s'avère que, loin d'être stérile, l'époque se révèle féconde, contrairement aux années 1830 où Schumann avait dressé un bilan catastrophique de la situation du quatuor après la mort de Beethoven.

À preuve, la liste que nous proposons. Pour la première année de la période choisie (1945-1956), nous nous sommes efforcé de tendre vers l'exhaustivité – cependant bien qu'elle comporte plus de 85 noms, notre énumération n'est sans doute pas complète – et les années suivantes jusqu'en 1956, nous nous sommes limité à la production des compositeurs les plus renommés, ce qui correspond une dizaine d'œuvres sur la petite centaine composée chaque année.

Nous avons distingué les compositeurs les plus réputés en faisant apparaître leur nom en gras, l'italique étant réservé à ceux qui sont connus surtout des spécialistes. L'astérisque signale les compositeurs dont les quatuors ont été étudiés dans les parties précédentes (volume II de l'*Histoire du quatuor* et I<sup>er</sup> partie de ce volume III) :

#### - 1945

*Variations* de J.L. Martinet ; *Quatuor* de C. del Campo, Pyrkänen, Ruyneman, H. Allende ;  
 1<sup>er</sup> de Adler, Bäck, P. Barbaud, Caamaño, Carwithen, Chiriack, Fetler, Fuga, I. Holst, Irino, Kaminski, Klingsor, Kurka, Kurtzbach, **Nancarrow**, Pentland, Pillkänen, Sagaev, T. Schaefer, Salmanov, H. Scolari, Schibler, M. Schoemaker, Solberg, Sönstevold, Sven-Erik, Tsintsadé, Wellffens ;  
 2<sup>e</sup> de **Britten**, **Bloch\***, A. Cooke, Delvaux, Evseiev, Frankel, Fuga, Ikenouchi, Kabalevski, K. Höller, Mieg, Polovinkin, Rasse, Schiske, Stedron, Válek ;  
 3<sup>e</sup> de Alfano, Alpaerts, Arnell, Auster, De Roos, Eller, F. Jacobi, Kabalevsky, Koppel, *Korngold\**, Laks, Papandopoulo, Salzedo, T. Schaefer, Papandopoulo, Van Durme, Wirén, Wyschnegradsky\* ;  
 4<sup>e</sup> de G. Raphael, R. de Roos ; 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> Weinberg ;  
 5<sup>e</sup> de Fernström, Fitelberg, Ikonov, Kallstenius, Saikkola, Škerjanc ;  
 6<sup>e</sup> de **Hindemith\***, Chevreuille, A. Cohn, F. Weis, Zolotarev ;  
 9<sup>e</sup> de **Villa-Lobos\*** ; 11<sup>e</sup> de *Miaskovski\** ; 12<sup>e</sup> de **Milhaud\***, Weismann.

#### - 1946

*Elegy* de **Carter** ; 1<sup>er</sup> de *Martinon*, *Druckman* ; 2<sup>e</sup> de **Hartmann\*** ; 3<sup>e</sup> de **Chostakovitch**, **Tippett**, *Dessau\**, *Mihalovici\** ; 6<sup>e</sup> de **Martinu\***, *Wellesz\** ; 10<sup>e</sup> de **Villa-Lobos\*** ; 12<sup>e</sup> de *Toch\** ; 13<sup>e</sup> de **Milhaud\*** ;

#### - 1947

*Quatuor* de *Fl. Schmitt\** ; 1<sup>er</sup> de *L. Foss*, **Henze**, *Starer* ; 2<sup>e</sup> de **Walton\*** ; 3<sup>e</sup> de *Bacewicz* ; 6<sup>e</sup> de **Malipiero\***, *Wellesz\** ; 7<sup>e</sup> de *Tansman\**, *Chebaline* ; 12<sup>e</sup> de *Miaskovski\** ;

#### - 1948

1<sup>er</sup> de *Babbitt*, *Ginastera*, *Husa* ; 2<sup>e</sup> de *Sauguet\** ; 3<sup>e</sup> de *Fortner\** ; 4<sup>e</sup> de *Dessau\** ; 5<sup>e</sup> de *Maconchy* ; 7<sup>e</sup> de *Wellesz\** ; 11<sup>e</sup> de **Villa-Lobos\*** ;

#### - 1949

*Livre* de **Boulez** ; 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> de *Holmboe* ; 4<sup>e</sup> de **Chostakovitch** ; 5<sup>e</sup> de *Rosenberg* ; 13<sup>e</sup> de *Miaskovski\** ; 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> de **Milhaud** ;

#### - 1950

*Andante et Allegro* de **Ligeti**, *String quartet in four parts* de **Cage** ; 1<sup>er</sup> de *Donatoni* ; 2<sup>e</sup> de *Roem* ; 4<sup>e</sup> de *Bacewicz* ; 7<sup>e</sup> de *Lajtha\** ; **Malipiero\*** ; 12<sup>e</sup> de **Villa-Lobos\*** ; 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> de **Milhaud\*** ;

#### - 1951

*Structures* de **Feldman** ; 1<sup>er</sup> de **Carter** ; 4<sup>e</sup> de *Blacher\**, *Bacewicz* ; 6<sup>e</sup> de *Ropartz\**, *Maconchy* ; 7<sup>e</sup> de *Haba\** ; 8<sup>e</sup> de *Lajtha\** ; 13<sup>e</sup> de **Villa-Lobos\*** ; 18<sup>e</sup> de **Milhaud\*** ;

#### - 1952

1<sup>er</sup> de *Nörgaard*, *Rochberg* ; 2<sup>e</sup> de **Enesco\***, **Henze** ; 3<sup>e</sup> de **Bloch\*** ; 5<sup>e</sup> de **Chostakovitch** ; 8<sup>e</sup> de *Krenek\** ;

#### - 1953

1<sup>er</sup> de *Linde* ; 2<sup>e</sup> de *Simpson* ; 4<sup>e</sup> de **Bloch\*** ; 9<sup>e</sup> de *Lajtha\** ; 13<sup>e</sup> *Toch\** ; 14<sup>e</sup> de **Villa-Lobos\*** ;

#### - 1954

1<sup>er</sup> de **Ligeti**, *C. Halffter* ; 2<sup>e</sup> de *Babbitt* ; 3<sup>e</sup> de *Simpson* ; 4<sup>e</sup> de *Holmboe* ; 6<sup>e</sup> de *Rosenberg*, 13<sup>e</sup> de *Toch\** ;

#### - 1955

*Quatuor* de Glenn Gould ; 1<sup>er</sup> de **Berio**, *Gerhardt*, *Maderna*, *de Pablo* ; 5<sup>e</sup> de *Bacewicz*, *Dessau*, *Holmboe*, 16<sup>e</sup> de **Villa-Lobos** ;

#### - 1956

3 Pièces de **Feldman** ; 1<sup>er</sup> de **Berio**, *Urbanner*, **Xenakis** (*ST/4*) ; 2<sup>e</sup> de *Apostel*\* ; 5<sup>e</sup> de **Bloch**\* ; 6<sup>e</sup> de **Chostakovitch**, *Cowell*\* ; 7<sup>e</sup> de *Rosenberg*, *Macconchy*, 8<sup>e</sup> de *Tansman*\* ;

Dans cette floraison, où presque chaque compositeur suit une voie qui, non seulement lui est propre, mais ne recoupe guère celle des autres, on remarque bien sûr les noms de certains compositeurs que nous avons déjà rencontrés et étudiés dans la partie couvrant les années 1900-1950 puisque c'est à cette époque que s'est constitué leur style et édifié l'essentiel de leur carrière (Bloch, Enesco, Hindemith, Malipiero, Martinu, Milhaud, Ropartz, Walton, etc.). D'autres aussi, dont l'écriture reste également commandée par la logique discursive traditionnelle qui est celle du quatuor viennois, s'inscriront encore dans un type d'esthétique issu en droite ligne de la tradition et que l'on peut qualifier – en regard avec celle de certains de leurs prédécesseurs – de néo-classique (Britten), de néo-romantique (Henze), voire de néo-expressionniste (Chostakovitch). Pour servir de telles esthétiques, ils peuvent adopter, vis-à-vis de la tonalité, toutes sortes d'attitudes allant de la tonalité élargie avec la référence à des pôles tonals structurant, à l'atonalité, voire au dodécaphonisme ou à la microtonalité.

On retrouve donc ainsi dans l'immédiate après-guerre, une survivance particulièrement vivace des courants qui ont dessiné le paysage esthétique du quatuor de la période précédente. Ce qui est toutefois nouveau c'est que – parallèlement à ces tendances que l'on peut caractériser de conservatrices (même si elles n'excluent pas un réformisme innovant) et qui tendent souvent elles aussi à se singulariser et se différencier de plus en plus les unes des autres –, on assiste, d'une part, à la prolifération d'expériences atypiques, telles qu'on avait pu en observer quelques-unes dès les années 1910 avec Webern et Stravinsky, mais aussi dans les années trente, notamment aux États-Unis (Ives, Cowell, Crawford-Seeger...) et, d'autre part, à l'apparition d'œuvres traduisant des attitudes entièrement nouvelles par le type et le degré de transgressions ou de ruptures qu'elles entendent affirmer vis-à-vis de toute tradition, même si les réalisations proposées ne sont pas toujours à la hauteur des ambitions révolutionnaires affichées.

À la faveur de cet inventaire, fût-il partiel, de la production de quatuors autour des années 1950, il apparaît que jamais, comme alors, l'histoire du genre n'avait connu une floraison d'un tel éclectisme tant par les options techniques que les choix esthétiques. En outre, il est intéressant de constater combien les compositeurs se différencient par leur attitude vis-à-vis de la modernité radicale des avant-gardes : rejet délibéré (Gould, Walton, Tippett), indifférence (Bloch, Martinu, Enesco) ou engagement militant, mais dans des perspectives souvent antinomiques (Boulez, Cage, Carter, Feldman, Ligeti) : ce ne sont pas, comme au début du XX<sup>e</sup> siècle trois ou quatre grands courants qui s'affrontent, mais une pluralité de tendances, chaque compositeur suivant une ligne solipsiste ; même chez les « traditionalistes » modernes, rien de commun entre la tonalité de Schmitt, la polytonalité de Milhaud, les pôles tonals de Bloch, le chromatisme d'Enesco. Quant aux modernes « d'avant-garde », ils se font les uns et les autres une idée bien différente de la musique en général – son rôle, son vocabulaire, sa syntaxe – et de l'écriture pour quatuor en particulier, la complexité du sérialisme intégral et intégriste de Boulez se situant ainsi aux antipodes de la simplicité permissive de John Cage qui prône au contraire l'abandon de tout contrôle.

Sans parler des compositeurs qui adoptent une attitude essentiellement restauratrice – leur volonté de s'inscrire dans la tradition masque souvent alors un immobilisme nostalgique –, on peut donc distinguer, malgré la pluralité des expériences, deux types de modernité, une modernité de transgression ou de rupture et une modernité classique. C'est autour de ces deux galaxies musicales que va s'articuler notre propos dans les deux premières sections de cette seconde partie qui étudiera successivement la modernité d'avant-garde qui a connu son âge d'or dans les années 1950-1970 – même si elle continue d'inspirer encore aujourd'hui l'écriture de certains quatuors – et la modernité classique, oxymore qui traduit bien le statut de nombreux compositeurs soucieux de concilier renouvellement et tradition. Cependant, en effectuant dans la troisième section de cette partie, un panorama du quatuor contemporain par pays, nous verrons que cette réinterprétation contemporaine de la querelle des anciens et des modernes est perturbée par l'apparition d'une attitude nouvelle dite postmoderne, qui émerge dans les années 1970 et qui triomphe à la charnière du XXI<sup>e</sup> siècle en brouillant les cartes du jeu traditionnel, sans que l'on puisse savoir si les tenants de cette esthétiques sont plus modernes que les plus avant-gardistes des modernes ou plus classiques que les plus farouches partisans de la tradition.

Avant d'aller plus loin, il est indispensable de nous interroger sur le sens même du mot modernité ; nous y avons déjà souvent recouru et il est au cœur de nos réflexions sur le quatuor contemporain. Ses multiples acceptions pourraient rendre confus et obscurs les usages que nous en ferons si nous n'en définissons pas préalablement les diverses significations qui ont été les siennes au cours de l'histoire et selon les contextes.

### **Modernité, modernités**

Si l'épithète « moderne » a été utilisée par les historiens pour définir la Renaissance considérée comme le début des « temps modernes », le substantif « modernité » s'est répandu en France au XVII<sup>e</sup> siècle dans le

domaine littéraire, les « modernes » s’opposant explicitement dans les années 1680 aux « anciens » notamment par leur foi en un progrès possible dans le domaine des arts. Quant au terme de modernité, apparu d’abord sous la plume de Balzac (1823), dans le but de définir d’un mot son époque, il a été utilisé pour la première fois par Baudelaire (1859-60) pour caractériser le style d’un artiste, le peintre Constantin Guys, et il est présenté par le poète comme la qualité qui permet « de tirer l’éternel du transitoire ». À ce titre, le moderne s’émancipe de la mode pour dégager ce qu’il y a de « poétique dans l’historique ». Après Baudelaire, le terme de modernité, sera abondamment utilisé, surtout à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle, par les philosophes, les artistes et les commentateurs de la vie artistique mais il désignera en fait des attitudes esthétiques sensiblement différentes, notamment en ce qui concerne le rapport des artistes au passé et à la tradition.

#### Modernité et continuité

En musique, le mot modernité fut d’abord utilisé pour définir le courant esthétique qui se développa sous l’égide de Schoenberg et l’on identifiera la musique des compositeurs de la deuxième École de Vienne à « la » modernité, assimilant ainsi à un courant spécifique et daté une démarche esthétique trans-historique qui caractérise l’attitude des compositeurs qui, ne se satisfaisant pas d’une réutilisation des formes et des procédés anciens, sont poussés par une force d’innovation qui marque le langage, le style ou l’architecture de leurs œuvres. Par extension, la qualité de modernité pourra s’appliquer à des musiciens de toute époque et elle concernera, alors, au premier chef, les œuvres qui, tels les derniers quatuors de Beethoven, sont reconnues comme en avance sur leur temps ; puis, s’identifiant peu à peu aux qualités du chef-d’œuvre authentique, elle désignera les œuvres qui, expression de leur temps, lui échappent pour tendre à l’éternité et expression du sujet qui l’a produite, le dépasse pour tendre à l’universel. Sera alors considérée comme moderne l’œuvre qui, quelle que soit sa date de création, nous parle aujourd’hui, l’œuvre qui, comme l’écrit Boucourechliev à propos de Beethoven, « nous est contemporaine et le restera éternellement ».

Cette conception-là de la modernité s’inscrit dans le droit fil de la philosophie des Lumières, elle s’appuie chez Schoenberg comme chez Beethoven – nous avons montré ailleurs<sup>6</sup> le parallélisme des philosophies de l’art de ces deux compositeurs – sur un idéal de *progrès*<sup>7</sup>, une volonté d’*innovation*<sup>8</sup> ainsi que sur un contrôle de la *raison*<sup>9</sup> qui impose notamment pour l’œuvre un impératif d’unité.

Qu’est-ce qui distingue alors cette attitude de celle d’autres grands créateurs des temps passés, pensons à Mozart ? C’est d’une part la conscience claire de la *nécessité du nouveau*, une nécessité que ne ressentait pas Mozart – même si la musique ne se privait ni d’affirmer son originalité, ni d’innover – et qui ne paraissait d’ailleurs « pas pensable avant que la Révolution française fournisse [aux artistes] un modèle historique foudroyant<sup>10</sup> » ; c’est d’autre part le *radicalisme* de cette volonté d’innovation, l’ampleur des changements et des transformations apportés au langage ou aux formes ayant pour conséquence de faire passer pour révolution, ce qui n’était malgré tout encore qu’évolution. La *Grande fugue*, le *Quatuor opus 10* de Schoenberg, les *Bagatelles* de Webern passent à juste titre pour des œuvres révolutionnaires mais, à certains égards, elles s’inscrivent encore nettement dans la tradition. C’est ce point précisément, le choix d’une rupture délibérée avec la tradition, qui va largement contribuer à caractériser les avant-gardes des années 1950, leur spécificité tenant notamment au degré et au domaine d’application de cette rupture avec le passé.

#### Modernité et rupture : les avant-gardes

On peut innover sans rompre, c’est la leçon de toute l’histoire du quatuor jusque dans les années 1950 ; les quatuors qui, depuis Haydn, forment cette chaîne magnifique et escarpée, dominée par quelques hauts sommets, sont dus à des compositeurs qui, assumant courageusement les nécessités de la *technè* dont ils ont hérité *hic et nunc*, l’ont investie de leur propre subjectivité – l’expression du sujet et plus particulièrement de ce qui, en lui, échappe au *logos* a constitué le dénominateur commun de l’esthétique du quatuor de Haydn à Bartók – tout en dépassant les contingences de leur lieu et de leur temps par une pensée de l’universel et de l’intemporel.

Dans cette chaîne, les œuvres s’égrenent dans le temps et se répondent par de mystérieuses correspondances car tout en apportant du « nouveau », elles restent solidaires de leur tradition et ne cessent de se référer de près ou de loin aux mêmes modèles fertiles.

Mais voici que pour renouveler plus radicalement les possibilités du nouveau, certains compositeurs des années 1950 entendent plonger « au fond de l’inconnu », sans craindre de se couper ni de la tradition, ni du

<sup>6</sup> Bernard Fournier, *Beethoven et la modernité*, Thèse d’État, Université Paris 8, 1993.

<sup>7</sup> « La liberté et le progrès sont le but de l’art comme de la création toute entière », Beethoven 1819, Lettre à l’Archiduc Rodolphe.

<sup>8</sup> « L’art exige que nous ne restions pas à la même place », Beethoven à Holz, 1825.

<sup>9</sup> « En musique, il n’y a pas de forme sans logique, il n’y a pas de logique sans unité », Schoenberg, *Le Style et l’Idée*.

<sup>10</sup> Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, p. 24, Éditions du Seuil, 1990.

présent : pour parodier Rimbaud, on peut dire que « la musique ne rythmera plus l'action, elle *sera en avant* ». Les musiciens d'avant-garde qui veulent résolument faire « table rase » du langage, du discours et des formes appartenant au passé se lancent alors dans des expériences qui ne sont pas seulement « individuelles » ou « individualistes » comme toute démarche artistique authentique, mais solipsistes et dans certains cas même autistiques ; en effet, renonçant aux codes véhiculaires de leur art, certains compositeurs en viennent à créer chacun leur propre langue, leur propre grammaire ; ils ouvrent ainsi tout un éventail de « grammaticalité », de la plus simple à la plus complexe, et ils écartent de leurs œuvres toute référence analogique ou métaphorique à l'organisation rhétorique des objets musicaux en « discours », à la manière d'un discours verbal, pour lui substituer une organisation par processus ou par déploiement de l'énergie sonore.

Pour les compositeurs qui misent sur une hyper-rationalisation de l'écriture et visent parfois plus que jamais d'ailleurs à l'unité de l'œuvre, la rupture avec la tradition risque d'entraîner par voie de conséquence une rupture avec le public, non pas tant pour des raisons idéologiques que par la confrontation de l'auditeur de bonne volonté à un degré de complexité (Boulez, Ferneyhough) qui le met dans l'incapacité de comprendre le fonctionnement de l'œuvre et a fortiori d'en saisir le « contenu de vérité », sans un apprentissage dont l'exigence dépasse largement le nécessaire apprivoisement requis par toute œuvre de « grand style ». Cette possible difficulté avait été pressentie très tôt par le génie visionnaire de Balzac qui fait dire à *Gambara* : « Ma musique est belle, mais quand la musique passe de la sensation à l'idée, elle ne peut avoir que des gens de génie pour auditeurs, car eux seuls ont la puissance de la développer ».

Ceux qui, à l'inverse, prônent une sorte de degré zéro de l'écriture – où par exemple « composer » équivaut à « juxtaposer » en se libérant de tout souci d'unité ou même de cohérence – ou ceux qui s'abandonnent aux seuls impératifs de l'ironie ou du ludisme conceptuel jouent par rapport à l'art un rôle désacralisant qui peut être tonique mais se révèle souvent dévastateur. Au lieu d'être simplement oubliée et rejetée, la tradition, moquée, tournée en dérision sert alors de prétexte à une œuvre qui agit essentiellement dans le sens de la déconstruction sans proposer une nouvelle construction, laissant en quelque sorte l'auditeur face à sa propre page blanche, devant l'horizon de son seul imaginaire. Le solipsisme de l'artiste et son désenchantement débouchent sur l'univers personnel du destinataire dont l'alternative est de fuir ou de créer, devant cette sorte d'œuvre en creux, sa propre œuvre intérieure.

Pour ces diverses raisons, regardant vers l'avenir, dans un temps sans passé, regardant vers leur subjectivité sans visée universalisante, bien des compositeurs d'avant-garde se coupent en fait du présent, non seulement de la masse du public – ce fut depuis Beethoven le lot d'un grand nombre d'artistes modernes –, mais souvent aussi du mélomane de bonne volonté qui attend encore à sa fenêtre « le messager impérial<sup>11</sup> ».

#### Hyper-individualisme et vacance du sujet

Avec la découverte du sujet brisé post-nietzschéen et du sujet freudien qui n'est plus maître chez lui, les artistes « modernes » des années 1900, loin de se retirer ou de prendre une distance objective avec leurs affects, avaient eu tendance à se situer plus que jamais au cœur de la création artistique et à s'engager de plus en plus en tant que sujet pensant et sentant, l'expressionnisme correspondant du point de vue artistique à l'expression exacerbée de ce moment.

Après la deuxième guerre mondiale, la question du sujet va fournir un argument supplémentaire aux multiples divisions qui séparent les différentes avant-gardes ; d'un côté, le sujet se montre désabusé et désenchanté après Auschwitz et, de l'autre, il est émerveillé par les miracles de l'essor technique. Cependant, sans en avoir l'air, cet engouement technique peut aller jusqu'à le déposséder d'une partie de lui-même pour le faire « autre », le faisant passer de l'ère de l'*ethos* à celui de la *technè*.

#### *Hyperindividualisme anti-romantique*

Pour faire face à cette nouvelle crise du sujet, le compositeur pourra avoir tendance à se replier plus que jamais sur son intériorité, non pas comme chez Mozart, Beethoven, Schoenberg ou Bartók, pour en livrer de *manière lisible* les plus secrètes méditations, en exprimer les inquiétudes ou les angoisses, les élans ou les joies, mais en évacuant le moi haïssable, en rejetant tout ce qui trahirait une quelconque soumission aux affects. De ce point de vue le compositeur déplace le potentiel expressif de la musique vers la crudité primitive des gestes pulsionnels – « la musique doit être hystérie, envoûtement collectif » (Boulez) – qu'il s'agit de valoriser ou de stigmatiser, mais en même temps, il recentre l'intérêt de l'œuvre sur les problèmes de l'écriture, tels qu'il se les pose lui-même. Il s'efforce alors à se situer dans une relation de connivence avec l'auditeur, comme en témoignent la facilité et le systématisme avec lesquels, il dévoile dans des textes *ad hoc* ou des présentations publiques son intentionnalité esthétique, ses objectifs et sa manière de faire, Boulez, apparaissant dans ce domaine comme un véritable magicien du commentaire musical.

<sup>11</sup> Kafka, *Eine kaiserliche Botschaft* (un message impérial) *Dans la colonie pénitentiaire et autres nouvelles*, Flammarion GF 1991, p. 163.

Il ne parle pas comme pouvait le faire Schoenberg des circonstances émotionnelles de son inspiration, mais n'utilise pour éclairer l'œuvre que les ressources propres de l'écriture, de la structure et de la sonorité qui sont censés refléter pleinement – de manière nécessaire et suffisante – sa pensée « utile » de compositeur, celle qui, technicienne par excellence, court-circuite la fonction sentiment dans un trajet qui relie directement les sens à l'intellect, le son à la signification.

Au départ certaines techniques, héritées de la série, conduisent à une quasi-automatisation de l'écriture, par laquelle un matériau produit artificiellement (une suite numérique) et traité de manière systématique donne alors du sujet une image tout impersonnelle. La démarche de certains compositeurs qui surexposent ainsi leur « fonction pensée » va favoriser naturellement la recherche de la complexité comme moyen de différenciation du sujet, moyen biaisé d'expression du moi chez ce sujet qui rejette par ailleurs tout appel aux recettes expressives classiques. Chaque compositeur construit ainsi sa propre forme tellement différenciée par une façon de faire spécifique qu'elle constitue un véritable labyrinthe, métaphore du sujet à la recherche de lui-même dans les circonvolutions de son cerveau.

La recherche d'une complexité toujours plus grande, rendant toujours plus difficile le contrôle de tous les paramètres de l'écriture dans la visée d'une cohérence absolue entre le détail et la forme prendra dans les quatuors de Ferneyhough par exemple un caractère tellement obsessionnel que la réalisation du tout de l'œuvre par les interprètes – chaque mesure du 2<sup>e</sup> *Quatuor* comporte des centaines d'informations et demandent de longues minutes d'analyse avant déchiffrement – deviendra affaire de probabilité (on ne peut réaliser que 70 ou 80% des indications de la partition), interdisant non seulement que le sens de l'œuvre soit élucidé, mais que les galeries du « labyrinthe » soit réellement parcourues.

Le sujet affirme ainsi son originalité avant tout par la qualité de complexité de l'œuvre. Mais plus elles sont élaborées, plus les constructions mentales du compositeur le renvoient au « non pareil » et à la solitude de sa propre pensée, plus elles s'inscrivent aussi dans une perspective élitiste, impliquant une médiation, une pédagogie et favorisant l'émergence d'une microsociété d'élus. Plus enfin, elles le distinguent des autres artistes au point même de l'empêcher de se mesurer à eux ; en l'absence de cadre, de norme, de langage commun, de référence, l'œuvre échappe de fait à toute possibilité objective de jugement qui suppose comparaison. Le compositeur n'a pas plus à craindre les grands modèles du passé – comme Brahms qui se disait terrorisé par les pas de géant de Beethoven derrière lui – que les créations de confrères, qui, sauf « épigonisme » suicidaire, se situent sur un terrain toujours différent du leur. Comparer deux quatuors après les années 1950 peut n'avoir pas plus guère de sens tant la radicalité de certaines positions conduit les compositeurs, tel le jeune peintre dans *Théorème* de Pasolini, à construire dans son œuvre quelque chose de tellement différent et atypique qu'il constitue « un monde propre sans confrontation possible ».

Les enjeux de l'écriture sont alors essentiellement d'ordre technique, et cela en harmonie avec une époque que Heidegger a précisément assimilée à l'âge de la *technè*. Les préoccupations du sujet désertent le sentiment aussi bien que la métaphysique, ils se recentrent sur un jeu antiromantique avec les outils techniques, non pas ce jeu hédoniste de l'impressionnisme ou d'un certain néo-classicisme qui élude entièrement les problèmes du sujet, mais un jeu sérieux et difficile recentrant le sujet « brisé » sur le noyau d'airain de sa pensée abstraite enveloppée de la possible séduction des fruits de l'imagination sonore.

#### *Oubli de soi : de la technique à la nature, de la nature à la littérature*

Mais le sujet peut trouver aussi un alibi dans un jeu plus souriant ou au contraire plus inquiétant – et en tout état de cause réinvesti par les affects – avec une technique elle-même étrangère à son ancrage historique ; jeu avec des objets étrangers aux instruments du quatuor (plectres du n° 2 de Lachenmann), jeu avec des instruments secondaires (gong et harmonica de verre de *Black Angels* de Crumb), jeu avec des engins de haute technologie (*Helikopteren* de Stockhausen), jeu avec les instrumentistes eux-mêmes instrumentalisés (n° 1 de Kagel, *Quatuor* de Holliger). Tels sont quelques exemples qui montrent des pistes d'évolution dans une direction qui esquisse d'une autre manière un retrait du sujet.

Ce retrait se marque aussi par une disparition quasi généralisée dans ce type d'œuvre de la figure du thème, métaphore du sujet, devenu « imprésentable ». Le quatuor sans thème troque une logique du discours contre une logique du son et, ce faisant, il substitue à l'esthétique de la subjectivité qui s'est imposée depuis les *Lumières*, un art selon la nature qui trouve par exemple de nouveaux fondements philosophiques dans les thèses d'un Thoreau dont la pensée ne sera pas sans influence sur Cage.

Ainsi, tandis que certains quatuors évacuent le thème – comme le nouveau roman le fait avec le personnage – et, partant, le sujet en se focalisant sur des objets techniques dans lesquels il s'absente, d'autres le font en surinvestissant la nature non pas comme objet d'imitation, de contemplation ou d'inspiration au sens classique, mais comme source des lois et processus de création et d'évolution du son et des phénomènes sonores. Hormis Cage dont les quatuors ne seront d'ailleurs pas, dans son œuvre, le lieu privilégié de ce type d'explorations, on peut citer Scelsi et Ohana, mais aussi Nono et Lachenmann pour s'être intéressés à une «

désaliénation » du son qui n'est plus censé être le véhicule des affects, ni même de la pensée du sujet, mais qui agit pour lui-même et par lui-même dans l'œuvre.

Il faut alors s'interroger sur les raisons qui permettent cependant au sujet de faire retour dans certains quatuors d'avant-garde par le biais, notamment, de la poésie et de la référence des poètes. Le cas le plus intéressant est celui de Luigi Nono qui, tout en voulant désaliéner le son pour en libérer la résonance, place son quatuor sous l'égide de Hölderlin et de ses poèmes à Diotima (*Fragmente-Stille, An Diotima*) donc de la plus brûlante subjectivité. Cependant ce retour du sujet se fait de manière presque subreptice : seules sont convoquées des bribes de texte du poète, notées sur certains fragments de la partition, qui ne doivent pas être récités, qui restent inconnus de l'auditeur et qui doivent seulement nourrir la pensée des interprètes auxquels ils fournissent une source d'inspiration intérieure – ils « doivent résonner dans [leur] cœur » – à la manière d'un sous-texte, à travers les interstices duquel filtre l'image d'un moi fragile, d'un sujet en passe de réhabilitation.

### Postmodernité

Dans les années 1970, alors que l'élan des avant-gardes radicales s'essouffle, que la rigueur des théories de la création à partir de la *tabula rasa* se heurtent à une incompréhension croissante du public, voici que, parallèlement aux modernes classiques – et sans rapport avec eux –, se fait jour un mouvement qui, va presque tout entraîner dans son sillage et que le philosophe Jean-François Lyotard introduit en France et théorise dans son ouvrage « *La Condition postmoderne*<sup>12</sup> ». Sans entrer dans le détail de cette théorie complexe et aux multiples résonances dont, en musique, John Cage s'impose comme le penseur le plus influent et le sectateur le plus fervent – encore que cette épithète soit assez antinomique avec l'hédonisme providentialiste inhérent à l'esprit postmoderne –, disons que, dans le domaine de l'art (car la postmodernité est aussi un mode de vie et d'être, une « condition », une culture), il s'agit de ramasser dans un grand tout, tous les actes créateurs, aussi singuliers, aussi spontanés, aussi frivoles, aussi furtifs, qu'ils soient pourvu qu'ils constituent une expression de la vie ou qu'ils s'y intègrent naturellement. L'œuvre la plus caractéristique de ce point de vue est *4' 33* (1962) de Cage dont le projet consiste à faire de la vie, du contexte de l'œuvre son véritable auteur : le long silence de *4' 33* permet l'avènement et l'écoute de tous les sons engendrés par l'attente d'une « musique » qui ne viendra pas. Au lieu de faire de l'interprète ou de l'auditeur, le co-créateur, voire le créateur à part entière de l'œuvre, comme dans le *Trio à cordes* de La Monte Young<sup>13</sup> – il consiste en une seule note tenue pendant une durée déterminée par le seul choix de l'interprète –, Cage, dans *4' 33*, évacue l'humain comme être pensant et agissant pour lui substituer, via le son naturel, la nature au sens large, c'est-à-dire celle de l'univers, celle de la terre et des mers, mais aussi celle que l'homme a en partie domestiquée par la technique (*4' 33*) doit permettre notamment d'écouter les sons de climatisation, de tuyauterie, de circuiterie électrique, etc. produits par le bâtiment de la salle de concert), celle du quotidien dans une perspective que, par analogie avec l'écologie profonde pour laquelle la nature prévaut sur l'homme, nous pourrions appeler une musique écologique, au sens où elle se débarrasse des méfaits de l'homme-prédateur-du-son.

Après la contestation et la critique de la modernité, la crise de « légitimité » (Lyotard) des idéaux des *Lumières* conduit, dans les années 1980, une nouvelle génération d'artistes, les premiers postmodernes, à réfuter l'innovation comme valeur en soi, à réagir contre la tradition de la rupture qui avait nourri une certaine modernité début de siècle ainsi que les avant-gardes, à refuser l'ascèse qu'exige la réception des œuvres d'art modernes et à privilégier la juxtaposition de l'actuel et de l'ancien, à préférer l'hétérogène à l'homogène, la juxtaposition à l'enchaînement, l'éclatement du multiple à l'éclat de l'unité. Se défendant de toute volonté d'innovation, se riant de l'héroïsme d'antan du geste créateur et rejetant l'esprit d'utopie des avant-gardes tournées vers le futur, ils vantent le *statu quo*, ils prônent le relâchement de la volonté au profit de l'expression instinctive ou pulsionnelle et ils se fixent comme horizon le présent, un présent qui aplatit le temps en nous faisant les contemporains d'une histoire parfois lointaine, mais toujours réinterprétée en fonction de la mode et des aspirations d'aujourd'hui.

Si dans une première période, les artistes postmodernes se reconnaissent à une commune philosophie de l'art, influencée par la pensée des transcendentalistes américains et tournée vers l'orient, l'Inde notamment, ils forment ensuite un ensemble de plus en plus hétérogène dans lequel, pour le domaine musical, par exemple, les commentateurs<sup>14</sup> font figurer des compositeurs aussi différents et aussi peu ontologiquement postmodernes que l'avant-gardiste Luigi Nono, dans ses dernières œuvres, comme son *Quatuor* (1980), ou Pascal Dusapin, voire même Boulez. Le brevet de postmodernité est donné à ces compositeurs si différents, au prétexte que l'un (Nono) cite des partitions anciennes, Beethoven et Guillaume de Machault, l'autre (Dusapin) se réfère à un texte

<sup>12</sup> *La Condition postmoderne*, Éditions de minuit (1979).

<sup>13</sup> Après un début de carrière sous l'égide du sérialisme, La Monte Young devient un des apôtres du minimalisme après sa découverte à Darmstadt en 1959 de la pensée de John Cage et de ses compositions expérimentales.

<sup>14</sup> Voir le livre par ailleurs finement argumenté de Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité*, Que sais-je n° 3378, 1998.



littéraire et à une pratique ancienne d'exécution, le troisième (Boulez) fait simplement l'éloge de la simplicité. Mais Schumann ou Webern ne s'étaient pas privés de citer certains de leurs prédécesseurs – Beethoven, Bach –, Schubert a écrit des lieder sur des poèmes anciens, Beethoven a vanté la simplicité<sup>15</sup> sans que, pour autant, leur pensée puisse laisser pressentir quelque tendance postmoderne que ce soit. L'hétérogène ou le fragmentaire ne sont pas non plus davantage des arguments suffisants pour désigner un mouvement qui se définit surtout par un esprit d'accueil à toute production, à tout geste créateur – aussi infime et éphémère qu'il soit – et qui, dans son principe fondamental, est étanche et hostile à toute idée de valeur et de hiérarchie. En ce sens, dans leurs quatuors, ni Nono, ni Crumb, ni Boucourechliev, ni Murray Schafer ne peuvent être considérés comme postmodernes, car si, tous citent, juxtaposent, théâtralissent, peuvent s'en remettre au hasard, pratiquent le métissage entre les arts, chacun d'eux, à sa manière reste tendu vers un idéal d'achèvement de l'œuvre, d'accomplissement de soi et d'universalité.

Parmi les tendances récentes, si l'on peut identifier une influence profonde de la pensée postmoderne, ce ne n'est pas chez ceux qui, revenus de l'avant-gardisme, cherchent une voie moyenne pour concilier une exigence novatrice avec des impératifs pragmatiques de lisibilité ; ce n'est pas, non plus, à l'autre extrémité du spectre, chez certains néo-tonals qui – refusant et de s'en remettre au spontanéisme de l'inspiration, et de s'abriter derrière les recettes des formes standard et des formules éprouvées –, continuent à croire à un travail créatif sur le matériau et en la prise de risque par rapport au modèles établis ; s'il faut désigner des courants, c'est plutôt chez certains minimalistes ou certains répétitifs imprégnés d'un hédonisme mou que l'on peut trouver de vrais adeptes et de puissants propagandistes de la postmodernité. Mais au lieu d'identifier des compositeurs et des œuvres caractéristiques qui s'inscrivent dans cette perspective, nous traiterons de cette question dans la dernière section de cette partie, consacrée à un panorama du quatuor par pays, où nous trouverons, un peu partout, mais surtout aux États-Unis et en Angleterre, des représentants, souvent célèbres, de cette tendance qui, nous n'hésitons pas à l'affirmer, jouent un rôle plus dévastateur encore pour l'art que le firent les expériences les plus radicales de l'avant-garde même si elle finit par se couper de tout public, hormis d'infimes cénacles d'amis des compositeurs et d'initiés. Le danger pour les postmodernes « radicaux » – si l'on peut se permettre cet oxymore – ou profonds (par analogie avec l'écologie profonde), ce n'est pas de se couper du public – il y a une indéniable démagogie de la postmodernité –, c'est de se couper du grand art, de la haute culture.

### 1950, Vienne éternelle, aurore ou crépuscule ?

Si dépassant la multiplicité des langages, des techniques, des stratégies architecturales et des visées expressives, on considère le quatuor à travers ses aspects spécifiques telle que l'histoire les porte depuis ses origines – une écriture à quatre parties, un son pur de cordes, une forme structurante –, on voit se dégager à partir des années 1950, deux grandes tendances, l'une s'inscrivant plus ou moins naturellement dans la tradition du genre, l'autre rompant au contraire radicalement avec ses principes fondateurs.

La première continue avec les moyens, le langage et les préoccupations esthétiques et formelles de son époque à assumer, prolonger et enrichir la tradition du quatuor viennois, celle d'un discours musical abstrait conduit dans le cadre d'une grande forme par ces quatre instruments homogènes mais personnalisés par l'écriture que sont les deux violons, l'alto et le violoncelle. Sans parler des œuvres de restauration qui d'une manière ou d'une autre se livrent à un inutile psittacisme, elle peut le faire dans une perspective réformiste à la manière de Britten ou de Chostakovitch en se référant aux structures de la forme sonate ou de manière progressiste voire révolutionnaire comme Boulez, Carter, Kurtag ou Ligeti qui, sans mettre en cause l'intégrité du quatuor, rejettent la rhétorique traditionnelle avec ses « figures, ses phrases, ses développements, sa forme » et soit structurent la « grande forme » à partir de nouveaux principes (juxtaposition, mosaïque, réseaux, dispersion, corrélations abstraites, etc.) soit, prolongeant les visées de Webern dans ses *Bagatelles*, légitiment le principe de la petite forme comme possibilité nouvelle et pertinente de développement du genre.

Tout en inventant également de nouvelles grammaires, l'autre en revanche, et c'en est l'aspect fondamental, s'attaque pour la première fois, de l'intérieur, à ce qui n'a cessé de constituer l'irréductible invariant du quatuor, l'intégrité de sa formation instrumentale et la spécificité de son timbre. Certes, la sonorité du quatuor n'a cessé d'évoluer depuis ses origines, le troisième grand moment de cette évolution, qui commence autour des années 1910 ayant coïncidé avec le foisonnement de modes de jeux nouveaux qui ont permis non seulement d'enrichir le timbre du quatuor de sonorités inédites (*sul ponticello*, *col legno*, *pizzicato*-Bartók, etc.) mais d'apporter de nouveaux moyens de personnalisation des voix qui, parallèlement aux ressources traditionnelles de l'écriture (différenciation des textures, indépendance des lignes) permettaient de simuler l'hétérogène à partir de l'homogène. Depuis sa fondation avec Haydn, chacun des deux grands moments qui avaient marqué l'évolution s'était défini par une visée transgressive avec une combinaison de continuation et de rupture : élargissement, approfondissement et éclatement de formes avec le moment beethovénien, passage à un

<sup>15</sup> *Immer simpler* (toujours plus simple) note-t-il en marge d'esquisses de la *Missa Solemnis*.

nouveau langage (atonalité) et à un nouveau système d'organisation discursive (la série) avec l'école de Vienne, mais chaque fois l'intégrité du quatuor était préservée, aucun élément « extérieur » ou aucune influence exogène ne venant perturber son équilibre et son homogénéité de fait. Seul, en introduisant la voix, le *Quatuor opus 10* de Schoenberg brisait aussi bien le tabou du quatre que de celui de l'homogénéité ; mais, nous l'avons vu, cela correspondait à un geste symbolique qui marquait l'instant unique du passage sur une nouvelle « planète » musicale (l'univers atonal) ; le compositeur ne remettait en question ni la nature spécifique du quatuor, ni sa forme et notamment par le type d'écriture qu'il y utilisait, continuant ainsi d'affirmer musicalement – contrairement à Stravinsky – sa foi dans le genre.

Avec le tournant des années 50, certains compositeurs vont être tentés de mettre à mal l'équilibre instrumental traditionnel du quatuor, de mettre en question la nature même du genre. Cela prendra des formes très diverses : chez Cage par exemple, celle du rejet de fait des principes de l'écriture à quatre parties et même de la sonorité spécifique des cordes par un « sous-jeu » permanent avec notamment l'absence totale de *vibrato* et un allègement continu du poids de l'archet sur la corde ; chez d'autres compositeurs, dans une perspective différente, celle d'une rupture avec l'intégrité du quatre, par l'adjonction de prothèses sonores, de quasi-instruments secondaires, par le recours à l'ordinateur comme ordonnateur des événements musicaux et des modes de jeu du quatuor (*ST/4* de Xenakis), à la bande magnétique comme source sonore seconde (*Different Trains* de Steve Reich) ou par l'altération électronique des source sonores naturelles du quatuor (*Koma* de Gerhard E. Winkler), etc. D'autres expériences viseront à modifier sensiblement le rôle, la place et le statut même de l'interprète de quatuor qui pourra devenir récitant (Lejaren Hiller), acteur (*2<sup>e</sup> Quatuor* de Carter) et même en quelque sorte co-auteur (toutes les œuvres ouvertes à commencer par *Archipel II* de Boucourechliev).

Ce qui est le plus significatif des années 80, ce n'est pas tant la crise des avant-gardes qui se voient écartelées entre la voie du compromis avec une tradition progressiste et l'enfermement solipsiste dans toujours plus de complexité et d'abstraction, que l'opposition entre ces avant-gardes multiples mais unies dans le sérieux avec lequel elles rejettent la tradition – fût-ce dans leurs jeux les plus fous ou leurs plus violentes dénégations – et de nouvelles tendances qui, pour les principales, vont rejouer dans une autre langue et sur un autre ton – mais peut-être avec plus de talent et de légitimation –, le rôle du « quatuor brillant » ou « concertant » : par contraste avec le « vrai quatuor » – c'est ainsi que Spohr désignait le quatuor viennois –, il avait divertit le public parisien à l'apparition du genre.

Fondé par Haydn, le quatuor viennois s'était développé en opposition à l'esthétique de pur divertissement du quatuor brillant (ou concertant). Portant les ambitions du « grand style » et conçu selon les principes d'une écriture « dialogique », il avait posé les bases d'une esthétique du sujet, censée plonger de plus en plus délibérément au fil de son histoire dans les mystères d'une subjectivité émancipée du *logos*, aussi bien pour [en] faire parler les voix intérieures, que [l'en] libérer pulsions et passions dionysiaques.

Et, ironie du sort, voici qu'au terme de son histoire, alors que les avant-gardes explorent des voies toujours plus arides et que le dernier grand représentant classicisant d'une tradition prestigieuse, Dimitri Chostakovitch, disparaît après avoir composé un quatuor-requiem qui est un peu le tombeau du genre dans l'intégrité de sa forme et de son ambition expressive, resurgit avec les minimalistes américains, un avatar du quatuor brillant du XVIII<sup>e</sup> siècle français qui renoue quelque peu avec le succès populaire, musique hédoniste dont un des représentants, Philip Glass, auteur déjà de cinq charmants quatuors, fait figure de moderne Grétry.

Tandis qu'Elliott Carter prolonge la tradition avant-gardiste du quatuor viennois avec son *5<sup>e</sup> Quatuor* (1995) en poursuivant son exploration dramatique du jeu à quatre dans un contexte d'incommunicabilité, se lèvent avec Peteris Vasks, Thomas Adès ou Aaron Jay Kernis de nouvelles étoiles d'une musique lumineuse qui promettent une véritable renaissance du genre.

o0o

## Forme, son, voix

Hormis le problème posé par l'attitude des compositeurs vis-à-vis de la tonalité, de l'évolution de l'harmonie et plus généralement du type de vocabulaire musical, se posent pour le quatuor contemporain trois problèmes majeurs qui se traduisent par trois dichotomies principales mettant en relief des attitudes opposées dans les domaines de la *forme*, du *son* et du rôle des *voix* instrumentales. À travers elles, s'affrontent différents visages de la modernité et différentes conceptions du sujet.

### Forme

Après l'élargissement et l'approfondissement de la grande forme avec les *Quatuors Razoumovski*, son métissage et sa transgression avec les derniers quatuors, les événements les plus radicaux dans le domaine de la forme après Beethoven consistent en l'importation dans le domaine du quatuor autour de 1910 de la petite forme

conçue non pas comme une blquette, mais, dans la tradition des *Bagatelles* beethovéniennes, ainsi nommées par antiphrase, comme un genre sérieux (Webern, *Bagatelles opus 9*), éventuellement repensée avec une distance parodique (Stravinsky, *Trois pièces*).

#### *Grande forme, petite forme*

Malgré quelques expériences remarquables (Bloch, Bridge, Cowell), mais moins porteuses d'un gage de modernité, le quatuor, jusqu'à la deuxième guerre mondiale restera globalement un genre associé à la grande forme et même à la forme sonate. Qu'ils se réfèrent de plus ou moins près à ce cadre et qu'ils le fassent avec plus ou moins de liberté, la grande majorité des compositeurs, et les plus importants d'entre eux (Schoenberg et Bartók notamment), continuent à utiliser la forme sonate beethovénienne. Seuls y échappent quelques compositeurs atypiques (Haba, sans aucun doute, Malipiero dans une certaine mesure, Crawford-Seeger aussi), mais sans véritable invention formelle ; le seul qui adopte une position vraiment originale – dans la lignée d'ailleurs de son compatriote Smetana – c'est Janacek, notamment dans son deuxième quatuor qui met en œuvre une forme atypique répondant au nouveau type de discours, un mélange de répétitions de structures, d'interpolations rhapsodiques et de fragments picaresques se substituant à l'organisation de la rhétorique classique et à sa réinterprétation du schéma de la forme sonate (exposition-développement-réexposition).

Les années 1950 apporteront un rééquilibrage entre petite forme et grande forme, sans que l'on attende d'un quatuor qu'il réponde à un modèle plutôt qu'à l'autre. C'est ainsi que des compositeurs aussi différents que Ligeti dans son *Premier quatuor*, Kurtág dans ses *Microludes*, Cage dans *Thirty pieces* ou Pascal Dusapin dans *Time zone* (24 pièces pour quatuor) et Carter (*5<sup>e</sup> Quatuor* en 12 pièces) pourront concevoir leurs quatuors comme un ensemble de petites pièces intégrées ou non, reliées les unes aux autres ou totalement indépendantes.

#### *Forme continue et structurée, formes déstructurées : vers l'informel*

Lorsque le quatuor vise à la grande forme, c'est-à-dire, une œuvre d'ampleur significative en un ou plusieurs mouvements eux-mêmes de large format, et sans parler des quatuors qui s'inscrivent encore dans la logique de l'architecture de sonate avec son discours continu, on observe une nouvelle dichotomie entre des formes structurées selon des modes d'organisation nouveaux et des formes sans structure apparente, où la juxtaposition tient lieu de composition.

Parmi les formes structurées selon des principes inédits, on peut citer – et ce ne sont là que quelques exemples – celles qui le sont via des processus, comme dans le *2<sup>e</sup> Quatuor* de Ligeti, ou par la croissance organique de figures voire d'éléments motiviques en dehors de tout cadre pré-établi (*Livre de Boulez*), ou encore par l'élaboration de liens physiques (les parenthèses du *Quatuor* de Dutilleux) qui rattachent entre elles les parties indépendantes comme la reliure d'un livre, ou enfin par l'attribution à chacun des quatre instruments de rôles différenciés et évolutifs (*n° 3* de Carter), etc.

Mais dans l'éventail des quatuors contemporains, certains explorent un autre type de formes, des formes ouvertes qui, tel *Archipel II* de Boucourechliev, laissent, ici ou là, à l'intérieur d'un parcours par ailleurs structuré, la liberté aux interprètes de puiser dans un réservoir de motifs qu'ils choisissent et agencent à leur gré ; d'autres s'intéressent à des formes en « patchwork » ou en fragments qui juxtaposent sans ordre nécessaire, ni directivité des pans de musique de nature et de conception éventuellement hétérogènes. De ce point de vue, ces quatuors-là poussent le plus loin la transgression du modèle classique rejetant ou en tournant en dérision le principe d'unité que les compositeurs de Haydn à Schoenberg et à Boulez, de Beethoven à Bartók et à Carter, n'avaient jusqu'alors cessé de poursuivre avec la plus grande exigence et le plus grand sérieux.

De ce point de vue, la limite extrême est atteinte par *4'33* (1952) de Cage œuvre conçue « pour n'importe quel(s) instrument(s) » – elle appartient donc potentiellement au répertoire du quatuor à cordes – et pour laquelle les instrumentistes qui n'ont pas de partition ne doivent émettre délibérément aucun son, la « musique », réduite formellement à une durée définie (4'33), étant le résultat des sons accidentels produits par les musiciens peut-être mais surtout par le public et l'environnement en dehors de tout projet du compositeur en dehors de celui d'émanciper le silence, de le faire écouter dans son aptitude à créer des sons, les sons du silence. On notera que cette attitude est très différente de celle, dadaïste, de Schulhoff dans sa *3<sup>e</sup> Pittoresque* (1919), page elle aussi vouée au silence musical mais reposant sur une partition où tous les silences sont soigneusement notés et accompagnés de prescriptions expressives. L'intentionnalité parodique, clairement affichée de cette pièce est aux antipodes de la déconstruction censément libératoire de Cage.

#### Son

Autre argument essentiel de dichotomie : le son. C'est là une question qui sépare les compositeurs sur deux aspects différents de l'écriture pour quatuor, l'un ayant trait à la nature même du médium et de ses instruments, l'autre à la conception de son organisation dans le temps.

#### *Son et homogénéité*

Quelle que soit leur attitude de transgression dans le domaine de la forme ou du langage, certains compositeurs restent, *de facto*, attachés à l'intégrité du son de quatuor et aux règles du jeu contraignantes qui en découlent, d'autres au contraire choisissent délibérément de sortir des limites de l'épure et d'outrepasser les règles en recourant au-delà des quatre instruments et de leurs attributs à des prothèses, à des instruments secondaires ou à des moyens de toutes sortes, notamment mécaniques, électriques, électroniques voire informatiques, pour déformer, modifier, métisser, élargir le son naturel du quatuor sans pour autant le transformer en quintette ou sextuor.

Les premiers misent sur l'homogénéité inhérente au genre et sur la pureté spécifique du médium, une pureté que les modes de jeu spéciaux (*sul ponticello*, *col legno*, etc.), mis à l'honneur par l'école de Vienne et Bartók, ne compromettent pas puisque les divers effets obtenus le sont par des moyens propres aux instruments eux-mêmes, et qui, pour un certain nombre d'entre eux d'ailleurs, étaient connus de la tradition et avaient pu être utilisés occasionnellement (*sul ponticello* à la fin du *Presto* de l'*Opus 131* de Beethoven).

De tels compositeurs fidèles au son traditionnel du quatuor – Boulez, Cage, Carter, Ligeti, pour citer quatre phares de l'avant-garde de rupture – en restent de fait aux instruments utilisés par Haydn dont l'éventail sonore est élargi par toutes sortes de modes de jeu, aussi bien ceux qui ont proliféré avec les quatuors de l'école de Vienne et Bartók que d'autres qui pourront être introduits ou utilisés même par les compositeurs les plus proches de la tradition (Chostakovitch, frappement du bois de l'archet sur la table d'harmonie dans le *13<sup>e</sup> Quatuor*).

Les seconds explorent au contraire tous les moyens *artificiels* susceptibles de modifier le son du quatuor comme l'introduction d'objets étrangers glissés entre les cordes ou dans la caisse de résonance des instruments constituant la « préparation » du quatuor, disposition chère à Cage bien qu'il ne l'ait lui-même jamais appliqué au quatuor. Allumettes, trombones, aiguilles à tricoter, bandes de papier, ruban adhésif, voici l'arsenal utilisé par Kagel dans son *1<sup>er</sup> Quatuor* (1965-67). Parmi les multiples manières non électroniques utilisées par les compositeurs pour déformer artificiellement le son du quatuor, on peut citer aussi la main gauche gantée du premier violon dans le *2<sup>e</sup> Quatuor* (1965-67) du même Kagel ou l'utilisation de plectres par les quatre instrumentistes dans la quatrième partie du quatuor *Reigen seliger Geister* (1989) de Lachenmann. Un bruit extérieur peut lui aussi s'intégrer au quatuor de manière non systématique et sur le mode de la perturbation aléatoire comme dans le *8<sup>e</sup> Quatuor* (1987-88) de Wolfgang Rihm avec des bruits de papiers que l'on agite, froisse, déchire ou des bruits d'archet mimant l'écriture sur les partitions.

La rupture de l'homogénéité naturelle des cordes peut venir aussi d'interventions vocales qui, sans nécessité de repérage pour les instrumentistes comme dans *Archipel II* (1968) de Boucourechliev, constituent un paratexte contrepuntant la musique ; c'est le cas du *3<sup>e</sup> Quatuor* (1981) de Murray Schafer où non seulement les instrumentistes renforcent certains accents musicaux par des cris, mais énoncent divers phonèmes qui s'inscrivent dans la logique rythmique de l'œuvre.

Sans revenir sur les bruits des rotors d'hélicoptères de Stockhausen, des sources additionnelles d'origine technologiques peuvent être adjointes au quatuor notamment par des bandes magnétiques que ce soit *Music for String Quartet and Electronic Sound* (1962) de Bulent Arel, *Archipel pour quatuor et bande* (1963) de François Bayle ou surtout le remarquable *3<sup>e</sup> Quatuor* (1967) de Leon Kirchner, pour citer des œuvres au départ de tout un courant de quatuors accompagnés de bandes magnétiques.

Des instruments secondaires peuvent également être ajoutés, l'harmonica de verre et le gong dans le célèbre *Black Angels* (1968) de Crumb, mais aussi chez Murray Schafer, par exemple, un violon supplémentaire et une voix entendus dès coulisses à la toute fin du *4<sup>e</sup> Quatuor* (1989), des crotales apparaissant pour conclure le *5<sup>e</sup>* (1989) et des instruments de percussion (*wood block*, *cheng-cheng*) dans le *7<sup>e</sup>* (1999) avec voix.

Cet appel à un hétérogène artificiel peut exprimer quelque chose d'une angoisse du sujet mal à l'aise avec son ipséité et désireux de se retrouver « autre » par un métissage de la pensée qui rompt avec les voies de la pure réflexion.

#### *Son et discours*

Un deuxième axe d'opposition qui ne recouvre pas le précédent et ne fonctionne pas de manière aussi nettement articulée – glissement progressif d'un côté à l'autre plus que dichotomie – apparaît dans la manière dont les compositeurs conçoivent le déploiement de leur quatuor dans le temps et ils le font grosso modo en accordant la priorité soit à une logique du discours – le son est alors subordonné à un enjeu discursif –, soit à une logique du son, les aspects discursifs de l'écriture deviennent secondaires, voire s'annulent pour se limiter à de simples processus.

Sur cet axe ce sont Boulez et Cage qui s'opposent le plus radicalement, ou Carter et Nono. L'importance du son est pourtant très grande dans le *Livre* de Boulez, mais il reste un moyen au service d'une pensée musicale qui structure le temps et l'espace. Chez Cage, il y a parfois encore des structures mais elles sont censées libérer le génie du son asservi et enchaîné par des siècles de rhétorique musicale. À l'inverse Carter va échafauder la plus importante architecture discursive de la littérature pour quatuor de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle ; chacun de ses quatuors vise à rendre plus anthropomorphe la « conversation » à quatre qui

s'établit entre les instruments du quatuor devenus musicalement des personnages, par le seul truchement de l'écriture musicale et plus spécifiquement motivique, sans que les musiciens eux-mêmes aient, comme dans d'autres quatuors, à mimer une scène de théâtre (Kagel *n°1*) ou à animer une démonstration de Tai Chi (Murray Schafer, *n°6*). Le quatuor *Fragmente-Stille, An Diotima* de Nono n'est pas structuré comme un discours. Troué de silences, formé d'une suite d'agrégats sonores, il met en pièces toute possibilité de continuité discursive, visant plutôt à faire émerger quelque chose de cette « stupeur » qui est censée habiter les interprètes dans leur gestes successifs et fulgurants d'extériorisation quasi pulsionnelle de l'intériorité.

Cette relation dialectique entre son et discours qui est au cœur des oppositions esthétiques les plus radicales de la période récente correspond aussi à une conception du sujet d'un côté plus contrôlé, de l'autre plus relâché, ici plus réflexif, là plus pulsionnel. Tant que le son se libérait dans un discours induisant lui-même un cadre formel, la musique poursuivait un certain type de sens lié à une attitude analytique et réflexive. Dans les œuvres, tel le 2<sup>e</sup> *Quatuor* de Lachenmann ou le 8<sup>e</sup> de Rihm, l'œuvre est livrée, sans garde-fou, sans contrepartie à la spontanéité du son – il est parfois réduit à une suite de bruits aux connotations les plus diverses, notamment anthropomorphiques, tels borborygmes, soupirs, cris – et au déploiement de ses processus. L'expression, celle d'un sujet livré à sa subjectivité la plus irrationnelle, est insaisissable autrement que comme un écho *non médiatisé* d'une vérité intérieure de l'instant. La musique qui s'est libérée de ses dernières attaches avec le logos, ne s'efforce plus d'en mimer ne fût-ce que les articulations ; elle se contente – mais pour certains, comme Cage, c'est là sa vraie dignité et sa seule liberté, encore hors d'atteinte – de faire parler le son qui, pour la conscience d'autrui, est dans ces œuvres-là la seule « prise » et le seul symptôme. Si cette opération coïncide, selon la visée de Nono, avec « la mise à nu d'un moi vulnérable », elle demande pour être accueillie aussi directement à être reçue dans la perspective d'une extrême intimité, comme celle d'un amour sans pourquoi. Comment faire que ce sujet nu, en proie à l'absolu de sa subjectivité, ne soit pas vécu par autrui comme un sujet absent ?

La démarche des compositeurs qui font prévaloir de plus en plus la logique du son s'apparente en fait à celle des poètes qui privilégient la musique des mots et les associations de signifiants sur la logique sémantique et les associations de signifiés.

### Voix

D'emblée, dès le début de son histoire et plus que tout autre genre, le quatuor a été considéré comme le lieu par excellence de la conversation instrumentale, métaphore de la conversation entre « quatre personnes aimables » selon Stendhal, « quatre personnes raisonnables » selon Goethe. Les réflexions de ces deux auteurs qui s'exprimaient au début du XIX<sup>e</sup> siècle rendent compte en fait, mais avec retard de la situation qui était celle des premiers quatuors de Haydn écrits pour répondre à une nécessité sociale et s'inscrivant dans le contexte idéologique des *Lumières*.

Avec Beethoven, si conversation il y a, les « personnes » qui s'entretiennent ne sont plus ni particulièrement aimables, ni même raisonnables ; mais surtout, la conversation s'intériorise. Aussi véhément qu'il soit, le discours se déroule entre « les quatre voix d'une même âme » (Romain Rolland), ou, pour parler de manière moins romantique, entre diverses instances du sujet, instances qui dialoguent, s'affrontent, s'émancipent les unes par rapport aux autres, mis aussi se fondent en un tout, le discours des voix instrumentales s'articulant autour des axes : personnalisation et indifférenciation d'une part, dissociation et fusion d'autre part. Les quatuors de Beethoven établissent une sorte d'équilibre entre la conversation classique, comme échange de répliques constituées et consistantes entre les instruments, et le dialogisme, comme interaction des voix au niveau le plus fin (la cellule, l'intervalle, la note) ; en même temps se dessinent des tendances à l'indépendances des lignes-voix.

Ces tendances se développent considérablement avec le « troisième moment » aussi bien en s'appuyant sur les techniques atonales de l'école de Vienne, que sur la polytonalité de Milhaud ou Hindemith ; de même on assiste à un accroissement des interactions à mesure que le contrepoint se fait plus touffu et intriqué. Chez les plus grands compositeurs de quatuors, le discours se révèle plus que jamais focalisé sur les « voix intérieures », comme le traduit le titre du dernier quatuor de Sibelius « *Voces intimae* ».

Une fois encore les années 1950 vont voir apparaître des tendances très nouvelles et, dans cette perspective, vont se dessiner de nouvelles dichotomies, celle par exemple de l'indépendance absolue des voix et de leur non moins absolue homophonie, tendance qui existaient déjà chez Beethoven mais se combinaient de manière dialectique alors que désormais elles se radicalisent pouvant imposer leur loi unique sur toute une œuvre.

D'un côté certains quatuors généralement discursifs, tels ceux de Carter, reprennent mais sous un angle nouveau la métaphore de la conversation classique mais entre des partenaires non plus semblables mais tellement différents, définis chacun par des attributs tellement spécifiques qu'ils ne parviennent pas à communiquer, c'est-à-dire à faire circuler un message d'une voix à l'autre. D'une certaine manière Carter reprend le principe des *Trois pièces* de Stravinsky dans lesquelles chaque voix est inéluctablement contingente d'une ligne mélodico-rythmique, mais au lieu d'en inférer la mort du quatuor, dès son 2<sup>e</sup> *Quatuor* (1959), il

repense le médium comme lieu privilégié d'expression de l'altérité incommunicable de quatre consciences, thème privilégié de la modernité des années 60, dont un film comme *le Silence* de Bergman est un emblème. Dans ses quatuors suivants, Carter explorera ainsi métaphoriquement les modalités et les lieux et de l'incommunicabilité allant jusqu'à investir la pratique musicale elle-même en mimant dans les interludes de son 5<sup>e</sup> *Quatuor* le geste de la répétition où chacun « travaille » sa partie sans s'occuper de son partenaire. Poussée à l'extrême, l'indépendance des voix continue à s'inscrire dans la perspective d'un contrepoint qui aussi libre qu'il soit détermine des emboîtements complexes mais précis – les superpositions ne se font pas au hasard – qui répondent encore aux exigences de l'écriture dialogique.

De l'autre côté, un certain nombre de quatuors, le plus souvent non discursifs, rejettent le principe du quatuor comme jeu à quatre. Ou bien ils le réduisent à un instrument à seize cordes parfaitement homogène et indifférencié, c'est le cas de Cage, mais aussi dans une tout autre esthétique de Nono ou de Holliger dont les quatuors, essentiellement homophones, expriment une sorte de solitude du sujet hors du monde, faite de l'absence d'un tiers – une autre voix, fût-ce un écho – ou de l'absence d'une instance réflexive. Ou bien ils le considèrent comme une source sonore, le lieu du jaillissement ou du miroitement de sonorités les plus improbables, pures sensations hyper-impressionnistes ou expressions pulsionnelles.

Autre dichotomie, celle qui touche à l'espace physique du quatuor . Quelle différence de signification symbolique entre les quatre musiciens réunis en demi-cercle « sous la lampe » pour jouer un quatuor comme « *Ainsi la nuit* » de Dutilleux et le 2<sup>e</sup> *Quatuor* de Cage où les musiciens sont dispersés aux points les plus éloignés de la salle, le 3<sup>e</sup> où ils jouent dos à dos, le 7<sup>e</sup> de Murray Schafer où les instrumentistes sont non seulement placés en différents points de la salle, mais jouent en se déplaçant (même le violoncelliste qui dispose d'un harnais *ad hoc*) et forment toutes sortes de sous ensembles qui font éclater la quaternité emblématique du genre.

Que ce soit la forme, le son ou la conception des voix, on voit combien dans la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle, l'enjeu du quatuor a été associé à la problématique du sujet face au monde qui fut le sien, un monde d'espoir et d'enchantement avec l'extension immense de ses champs d'investigation, de ses possibilités d'expérimentation et de ses moyens de communication, un monde d'effroi et de désenchantement avec l'horreur de ses guerres, avec la fin des idéologies – synonyme parfois de ruine des idéaux – et le malaise d'un sujet que son hyper-subjectivité met face à nécessité d'assumer une pensée de la solitude.