

La musique des paysages

Lorsqu'on se risque à dire qu'une musique traduit, exprime ou magnifie un paysage, qu'entend-on par là ? S'agit-il d'une simple façon de parler, ou bien existe-t-il vraiment, entre un spectacle naturel et une création sonore, des relations essentielles, qui échappent à l'arbitraire ? Comment peut-on prétendre qu'une musique est l'équivalent d'un paysage, le miroir des eaux, la courbe d'un vallon, le sourcil d'une cime ?

Pourtant elles sont légion, les musiques aux ambitions picturales et paysagistes, en particulier à l'époque romantique et postromantique, puis impressionniste. Entre mille exemples : Franz Liszt nous propose de méditer *Au bord d'une source*, Richard Strauss compose une *Symphonie alpestre*, Debussy écrit *La Mer*, Ravel *Une barque sur l'océan* ; Vincent d'Indy nous raconte un *Jour d'été sur la montagne* ; et Manuel de Falla, des *Nuits dans les jardins d'Espagne*.

Le fait est qu'il existe une catégorie musicale, souvent appelée musique *descriptive*, et qui se voue à restituer, métamorphoser, transposer ou simplement évoquer, par des sons judicieusement ordonnés, tel ou tel aspect de la nature. Cette musique descriptive, lorsqu'elle s'aventure encore plus résolument dans le monde extra-musical, devient une musique dite « à programme », qui n'hésite pas à raconter, comme Richard Strauss, *Une vie de héros* ; ou comme Paul Dukas, l'aventure

d'un *Apprenti sorcier* ; ou encore, comme le Berlioz de la *Symphonie fantastique*, une existence d'artiste, ô combien tourmentée.

C'est indéniable : la musique narrative, ou simplement descriptive, existe dans l'intention de nombreux compositeurs. Mais qu'en est-il dans la réalité ? Les Liszt ou les Debussy font-ils autre chose que de mettre une étiquette verbale sur une création sonore qu'aucun lien nécessaire et organique ne rattache à un paysage donné ? N'est-il pas illusoire de croire que la musique puisse exprimer autre chose qu'elle-même ; illusoire, et même puéril de penser que non seulement elle renvoie à des gammes de sentiments ou à des arpèges de sensations, mais encore au murmure d'une source ou à la rumeur de la mer, sans parler du silence auguste des glaciers sublimes ? Est-ce que, privée de son titre évocateur, une musique « descriptive » nous suggérerait encore ce que nous croyons qu'elle nous suggère, dès lors que les mots qui sont censés la baptiser ont réveillé notre attente, conditionné notre écoute ? Si tel morceau de Liszt s'appelait « étude » ou « prélude » plutôt qu'*Au bord d'une source*, entendrions-nous encore, dans ses notes, le murmure des eaux ?

*

Le débat est aussi complexe et vaste qu'il est ancien. L'un de ses épisodes les plus connus opposa Wagner à Brahms, ou du moins la conception wagnérienne de la musique à celle de son

ennemi le musicologue Eduard Hanslick, défenseur de la musique « pure » contre toute idée de musique à programme ou de musique descriptive. Avant Hanslick, Schopenhauer avait défini la musique comme la généralité par excellence, comme une espèce d'abstraction sensible, par nature incapable de se rapporter à quoi que ce soit de particulier¹. N'avait-il pas raison ? Car sa position paraît extrêmement forte. Il tombe sous le sens que la musique ne traduit jamais terme à terme les sentiments humains, et moins encore les phénomènes de la nature.

On peut néanmoins, sans absurdité, soutenir une position contraire – apparemment contraire, du moins. Elle consiste à dire que la musique entretient avec le monde naturel, comme avec le monde des sentiments, une relation métaphorique : la musique « transporte » en elle les formes et figures du paysage, ou plutôt la conscience que nous en avons, et les métamorphose en formes et figures nouvelles, qui pourtant éveillent en nous la réminiscence des anciennes. L'art est fait de métaphores et de métamorphoses ; les formes de la création humaine « répondent » (comme disait Baudelaire dans son sonnet des « correspondances ») à celles du donné naturel, offert sans le savoir à cette création. D'un paysage, la musique ne peut être qu'une métaphore, mais une métaphore n'est pas une transposition arbitraire. Elle est donatrice ou créatrice de sens.

¹ Cf. A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation*, trad. fr. A. Burdeau, Paris, PUF, 1966, § 52, pp. 327-342, ainsi que le supplément qui s'y rapporte, « De la métaphysique de la musique », pp. 1188-1200.

Nous vivons dans un monde de « correspondances », parce que nous en avons besoin, parce que c'est notre seule façon de donner un sens humain au monde dans lequel nous sommes jetés. Et c'est pourquoi il n'est pas totalement absurde de parler d'une musique des paysages, ou d'une expression des paysages dans la musique. Je voudrais tenter, dans la suite de cet exposé, de préciser quelque peu cette idée.

*

On sait que la première des *Années de pèlerinage* » de Franz Liszt est dédiée à la Suisse. Ce qu'on ne sait pas toujours, c'est que le compositeur a consacré à notre pays, antérieurement à ce recueil, une œuvre intitulée *Album d'un voyageur*. Ledit album est divisé en trois parties, « Impressions et poésies », « Fleurs mélodiques des Alpes » et « Paraphrases » (il fut composé pour l'essentiel au cours des années 1835 à 1838). Une partie, mais une partie seulement, de cette première œuvre helvétique a été reprise dans les *Années de pèlerinage*, sous une forme modifiée et enrichie.

1. *Au bord d'une source*, « Impressions et poésies », Cyril Huvé, pianoforte de 1835 : 0'0''-0'51''

Et voici maintenant celui de la version finale, qui ne fut éditée que vingt ans plus tard :

2. *Au bord d'une source*, Aldo Ciccolini : 0'00"-1'11

Entre les deux versions, la différence est à la fois mince et gigantesque : la version primitive comporte très peu d'intervalles de seconde, et singulièrement de seconde mineure, tandis que la version plus élaborée joue constamment sur cet intervalle, qui devient constitutif de l'œuvre, et modifie profondément la physionomie de l'ensemble. Cet intervalle de seconde va connaître, dans la musique impressionniste et descriptive, une riche destinée. Il suffit d'évoquer l'*Ondine* de Ravel. Et l'impressionnisme d'un Albeniz en sera truffé. Vladimir Jankélévitch se demandait si cet intervalle, le « moins harmonieux » de tous, n'était pas, en conséquence, le mieux capable de se rapprocher de la « rumeur brute », donc de traduire au plus près les bruits de la nature². Une chose est sûre : la seconde étant l'intervalle de la différence infime, de la nuance subtile, elle devient aisément, sur le plan visuel, l'équivalent du scintillement, la métaphore de l'irisation, et sur le plan auditif, l'expression du murmure.

Mais quoi qu'il en soit, que faut-il conclure, à l'écoute de ces deux versions lisziennes de la même « source », du même spectacle de la nature ? Il serait facile, en tout cas, d'ironiser sur la relation prétendue entre un élément du paysage, l'eau vive en l'occurrence, et l'expression musicale. Car la source, elle, n'a pas

² Cf. V. Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Seuil, 1983, p. 51.

changé entre 1835 et 1855. Son murmure est toujours le même, et, ajoutera-t-on, toujours aussi étranger à l'intervalle de seconde, comme il est d'ailleurs, strictement parlant, étranger à tous les intervalles musicaux possibles, à tous les arpèges et tous les accords imaginables.

La source en effet n'a pas changé, mais l'oreille intérieure de Liszt a changé. Et ne pourrait-on pas dire que si son langage pianistique et musical s'est enrichi et affiné, sa perception de la source s'est affinée à proportion, et que la métaphore musicale qu'il en donne est devenue à la fois plus subtile, et qui sait, plus exacte (humainement parlant, bien sûr, mais notre condition est humaine, que cela nous plaise ou non) ? Ne pourrait-on pas dire que si Liszt écrit en 1855 une musique plus élaborée qu'en 1835, meilleure pour tout dire, c'est aussi parce que, *de la source*, il sait désormais extraire des virtualités nouvelles ? Le langage s'affine et s'enrichit, mais il continue de parler de quelque chose, comme la conscience est toujours conscience de quelque chose.

*

Cependant, cette fameuse source de Liszt, il serait tout de même difficile de prétendre qu'elle est typiquement *suisse* et porteuse de suissitude, que ce soit dans sa première ou sa seconde version. Les non moins fameuses « Cloches de Genève », du même Liszt, n'ont pas, que l'on sache, de sonorité typiquement genevoise. De même encore, la « Vallée

d'Obermann », comme son titre l'indique, est une vallée littéraire, qu'on peut situer en Suisse ou ailleurs. Lorsqu'il a voulu rendre un hommage plus direct à l'Helvétie, Liszt a repris, dans ses *Fleurs mélodiques des Alpes*, des airs folkloriques ou des mélodies d'un compositeur populaire suisse, Ferdinand Huber³ : les paysages suisses, du point de vue de la géographie physique, ne diffèrent pas des paysages alpins d'autres pays au point que la musique puisse exprimer cette différence sans se référer à des expressions culturelles préexistantes, dans la musique populaire, de ces paysages. Expressions qui elles-mêmes ont servi d'emblème à la nation, et nourri le sentiment national.

Mais à leur tour, les musiques populaires, qui semblent presque des faits de nature, sont déjà une étape dans la progression mystérieuse, et sans solution de continuité, qui conduit de la nature à la culture. Elles miment peut-être la « nature » du lieu de leur naissance, mais leur mimique est déjà un geste culturel. Et quand surviennent des compositeurs de génie, qui, comme Bartók en Hongrie ou Albeniz en Espagne, bâtissent leur œuvre en puisant largement dans le fonds de leurs musiques populaires respectives, ils poussent encore plus loin, infiniment plus loin, cette métamorphose, cette métaphore de la nature en culture. Quoi de plus hispanique, dira-t-on, que le grandiose *Iberia* d'Albeniz ? Le compositeur n'y a-t-il pas distillé la plus pure essence de l'Espagne ? Oui et non : les critiques musicaux ont remarqué que contrairement à ce qu'on

³ Cf. S. Gut, *Liszt, De Fallois / L'Age d'Homme*, 1989, p. 309.

pourrait croire à la première audition, la part des mélismes ou des rythmes populaires espagnols y est presque nulle. En réalité, Albeniz n'a pas décrit l'Espagne, il l'a inventée, au sens le plus riche et le plus noble du mot. Il n'a pas extrait l'essence de l'Espagne, il l'a créée.

*

Si nous revenons au cas de la Suisse musicale : comme l'Espagne, elle a été créée par son folklore, puis par sa musique savante. Pour ne donner qu'un exemple très simple de ce phénomène, le cor des Alpes nous semble le comble de la suissitude. Mais cet instrument existe dans d'autres régions alpines, et surtout, il n'émane pas des Alpes suisses au même titre qu'un parfum émane d'une fleur. Il n'est pas un fait de nature, mais évidemment le fruit d'une culture et d'une histoire.

Pas plus que l'Espagne naturelle n'exige tels rythmes ou telles mélodies, la Suisse naturelle ne fait pousser, comme des champignons, les cors des Alpes sur ses pentes montagnardes. C'est bien pour des raisons culturelles qu'on projette sur les montagnes suisses des sentiments, des idéaux et des mélodies qui ne sont pas tout à fait les mêmes que sur les montagnes autrichiennes : les montagnes suisses, cela est bien connu, sont un peu plus libres, un peu plus noueuses, un peu plus sourcilleuses que les autres. Toutes ces qualifications poétiques sont devenues leur seconde nature.

Et c'est sans doute ce qui permit à un Felix Mendelssohn de tenir, lors d'un séjour à Interlaken en été 1847, des propos apparemment paradoxaux. Ces propos nous sont rapportés par le critique musical anglais Chorley, qui rendit alors visite au compositeur :

« Nous gagnâmes donc par les bois un sommet appelé, je crois, Hohenbühl [sic, mis sans doute pour Hohbühl], au-dessus du lac de Thoune, et la plaine avec des montagnes de glace tout autour de nous. Pendant que nous grimpons, le tintement des cloches de vaches nous parvint de quelque pâturage proche. Mon compagnon s'arrêta aussitôt et se mit à chanter quelques mesures de l'ouverture de Guillaume Tell : "Comme Rossini a bien trouvé cela, s'écria-t-il, toute l'introduction d'ailleurs est vraiment suisse... ". Il parla ensuite des paysages helvétiques avec une admiration presque passionnée »⁴.

Toute l'introduction est « vraiment suisse », et pas seulement la présence, dans sa partie médiane, du *Ranz des vaches*. Ce que Mendelssohn trouve « vraiment suisse », ce sont donc aussi les évocations de l'orage qui s'avance dans les montagnes, les frémissements du vent, puis le déchaînement du tonnerre et des éclairs. Mais peut-être même, pourquoi pas, la douce cantilène de violoncelle qui introduit l'Ouverture rossinienne. .

3. Rossini, début de l'ouverture de GT, Riccardo Muti, Orchestre de la Scala de Milan, 1, 0'00"-1'45"

⁴ Cité in Yvonne Thénot, *Mendelssohn, musicien complet*, Paris, 1972, p. 201.

Qu'est-ce que Mendelssohn pouvait bien distinguer de spécifiquement helvétique dans cette cantilène ? Eh bien, il l'associait à des lieux habités par une histoire et par une culture données. Cette association n'est pas fondée en stricte raison, mais cela ne signifie pas qu'elle soit arbitraire. La construction du sens, qui est plutôt floraison du vouloir, de l'intelligence et du désir, c'est la « mise en culture » d'un donné naturel. Si rien, dans tel paysage, n'exige telle musique, cela ne veut pas dire que la musique suscitée par ce paysage n'entretienne avec lui qu'un rapport de contiguïté purement fortuit. La métaphore ne relève jamais du fortuit, ni de l'arbitraire.

En termes platoniciens, je serais tenté de dire que la musique entretient avec le paysage une relation de « méthexis », de « participation ». La participation platonicienne a quelque chose à voir avec la lumière qui révèle les objets. On peut difficilement en rendre raison, mais cela ne veut pas dire, encore une fois, qu'elle soit arbitraire. J'irai plus loin, revenant sur la question des titres d'œuvres, qui orientent notre écoute avant toute musique. Mais le nom même d'une œuvre, son programme ou son titre, que ce soit *Guillaume Tell* ou *Au bord d'une source*, ne sont pas de simples étiquettes qui conditionnent artificiellement et artificieusement notre manière de les entendre. Dès que nous sommes dans le domaine de l'art, ou simplement de la sensibilité, de la réceptivité, les noms « participent » des choses, ils irradiant en elles, ils les appellent à l'existence. Jorge Luis Borges s'émerveillait de découvrir que

dans tel conte oriental, tel jeune homme tombe amoureux d'une jeune fille à la seule ouïe de son nom. Mais c'est parce que le nom, c'est l'être tout entier. Qu'on se rappelle aussi quel univers se lève dans l'esprit et l'âme du Narrateur de la *Recherche du temps perdu*, à la seule ouïe du nom de Balbec. Si bien qu'un titre comme *Au bord d'une source* n'est pas un simple ornement, ni un pur conditionnement : il participe de la musique, comme la musique participera de la source.

*

Les mots qui accompagnent ou présentent une musique, et qui en indiquent le sens, ne sont pas de vains mots. Et c'est ainsi qu'une œuvre musicale peut exprimer, métaphoriser, rendre présent non seulement un paysage, mais même, pourquoi pas, un paysage *suisse*. Approchons-nous du poème symphonique d'Ernest Bloch intitulé *Helvetia*. Ernest Bloch (1880-1959), émigré aux États-Unis, mais né à Genève, et qui éprouvait la nostalgie de son pays natal, voulut rendre un hommage musical à cette Suisse qu'il avait quittée à l'âge de 36 ans, après y avoir composé nombre d'œuvres importantes, notamment le fameux *Schelomo*, pour violoncelle et orchestre. Son exil en Amérique, il l'a considéré comme « la plus grande tragédie de [sa] vie ». C'est dire qu'*Helvetia* est une œuvre de nostalgie profonde. Elle est sous-titrée « Le pays des montagnes et son peuple, fresque symphonique pour orchestre ». Elle a donc pour ambition de restituer aussi bien les paysages de la Suisse que l'âme de ses habitants. Bloch acheva l'œuvre à San Francisco en mars 1929.

En voici la dédicace : « À tous les amoureux des Montagnes et de la Liberté et à la mémoire de Ferdinand Hodler » (les majuscules sont du compositeur). Ernest Bloch retrouve donc, et assume pleinement le mythe romantique de la Suisse, qui associe montagnes et liberté ; en outre, il place sa musique sous le signe d'un peintre, ce qui est naturel dès lors qu'il vise à représenter musicalement des paysages. *Helvetia* sera créée en février 1932 à Chicago, avant d'être reprise, un mois plus tard à Genève, sous la baguette d'Ernest Ansermet, grand ami d'Ernest Bloch.

L'œuvre est divisée en cinq parties, sans solution de continuité, et qui toutes se rattachent étroitement aux réalités les plus helvétiques possibles : d'abord « la Montagne elle-même, son mystère, ses rochers, ses forêts ». Et de fait, après un premier appel de cor, les flûtes ou les chalumeaux des bergers vont répondre, sur le fond grandiose de longues tenues de corde. :

4. *Helvetia*, 1^{ère} partie (0'00'-1'31") (OSR, 1992, dir. Lior Shambadal)

Certains auditeurs ont peut-être l'impression que cette musique traduit mieux les grands espaces américains que les profonds espaces suisses. Mais pourquoi ne pas admettre, sur la foi de cette œuvre, que les espaces suisses ont, eux aussi, leur dimension épique, autant que le Grand Canyon du Colorado ?

La deuxième partie d'*Helvetia* décrit « L'éveil de la Montagne et des hommes ». Sa troisième partie nous restitue rien de moins qu'une « Landsgemeinde » où l'on annonce que « la patrie est en danger ». Dans la quatrième partie, le peuple se lève et défend victorieusement sa liberté, ce qui donne l'occasion au compositeur de citer l'hymne genevois. Comme on le voit, le *Ranz des vaches* n'a pas été le seul à symboliser l'Helvétie.

5. *Helvetia*, 4^e partie (17'31"-18'50")

Enfin, dans la cinquième partie « la Montagne est libérée, rassérénée comme après un orage ».

Il est remarquable que Bloch unisse à ce point le paysage et les habitants, les fureurs de l'orage à celles de la guerre, enfin la figure même des Montagnes à celle de la Liberté. Dans ce geste, il va aussi loin, décidément, sinon plus loin encore que n'avaient fait les Romantiques. Avant même d'écrire sa musique, avant même, donc, de métaphoriser l'Helvétie dans des sons, il assume, dans la glose dont il accompagne son œuvre, la métaphore entre le monde physique et le monde moral, entre la nature et les hommes. Et c'est parce qu'il établit cette équivalence, certes hautement discutable par la froide raison, mais qui, comme toutes les métaphores, peut être féconde, éclairante, et fluidifier en quelque manière nos relations avec le monde (il n'y a pas de métaphore en effet sans un certain degré de chaleur imaginative) – bref, c'est parce qu'il établit toutes ces

relations signifiantes qu'Ernest Bloch peut vivre avec ferveur la métaphore décisive pour un musicien, celle qui fait « passer » les paysages et les sentiments dans les sons musicaux.

*

Il se trouve qu'un autre compositeur a écrit une œuvre intitulée également *Helvetia* : un voyage en Suisse, sur la route de Bayreuth, a inspiré à Vincent d'Indy trois petites valse pour piano, réunies sous ce titre, et qui sont inspirées par Aarau, Schinznach et Laufenburg, trois localités formant triangle, et séparées les unes des autres par une quinzaine de kilomètres. Les trois valse sont dédiées respectivement à Fauré, Messenger de Louis Diémer, professeur de piano de Vincent d'Indy, qui créera l'œuvre en juillet 1884.

Comme Chopin, d'Indy mêle volontiers dans ses valse les rythmes à deux et à trois temps. De manière générale, et c'est l'énorme différence qui le sépare d'Ernest Bloch, malgré l'identité des titres, ces oeuvrettes n'ont vraiment rien de spécifiquement « suisse » – ne serait-ce que parce qu'il s'agit de valse. Ce sont des pages à la fois subtiles, légères et sentimentales, qui ressemblent aux *Tableaux de voyage* pour lesquels le compositeur s'inspira de paysages du Tyrol ou de la Forêt-Noire. On ne peut pas dire que ces trois valse soient des métaphores de la Suisse, à moins qu'on reconnaisse que le travail de la métaphore est tout entier remis à la discrétion de l'auditeur, invité à plaquer cette musique sur tel paysage plutôt

que sur tel autre. La valse censée représenter la ville d'Aarau, par exemple, commence par quelque chose qui ressemble à une sonorité de cloche, mais la cloche en question est encore moins argovienne que celles de Liszt ne sont genevoises :

6. V. d'Indy, *Helvetia*, 1, Aarau, 0'00"-0'55", Isabel Mourao

*

Je reviens aux compositeurs *suisses* qui se sont attachés à dire les paysages de ce pays, Arthur Honegger et Othmar Schoeck. Stylistiquement, presque tout sépare le compositeur de *Pacific 231* de celui de *Penthésilée*, mais il se rejoignent quand même dans leur interprétation des montagnes, des glaciers sublimes et des pics sourcilleux.

Arthur Honegger (1892-1955), est l'auteur d'au moins une œuvre profondément suisse, son *Nicolas de Flue, Légende dramatique en trois actes*, sur un texte de Denis de Rougemont. Cette œuvre était destinée à la « Landi », l'Exposition nationale de 1939. Mais les circonstances empêchèrent qu'elle fût créée avant 1940. Or dans cette cantate et populaire, pour récitants et chœurs, il est quelques pages qui évoquent explicitement les paysages suisses, notamment la montée au Ranft, le lieu de retraite où Nicolas va vivre son existence d'ermite. Au cours de cette montée, il est assailli par des démons, auxquels des anges, heureusement, vont bientôt succéder. Nicolas s'écrie : « Est-ce vous, maintenant, beaux anges / Qui campez autour du

sommet ? / Anges cachés dans la lumière, que j'entende vos voix pures ! Louons ensemble l'Éternel ! / Louons-le dans les lieux élevés ! / Louons-le par-dessus les glaciers ! ».

7. Honegger, Nicolas de Flue, 10, 2'30" – 3'32"

On voit que dans le texte, le sublime des montagnes rejoint le sublime des anges, et que les hauteurs terrestres rejoignent les hauteurs célestes. Quant à la musique, elle est faite de solennité et de puissance mêlées. Avec de longues tenues, et des fanfares qui s'élèvent comme par étages successifs. La progression des hauteurs musicales fournit une métaphore de l'ascension dans la montagne.

Othmar Schoeck (1866-1957), a lui aussi mis en musique les paysages de son pays, dans les lieder qu'il a composés sur des poèmes de Conrad Ferdinand Meyer, et notamment *Firnelicht*, littéralement « Lumière des névés », où le poète, au spectacle sublime des neiges éternelles, sent battre son cœur de Suisse. Voici une traduction approximative de ce poème :

Comme mon cœur bat dans ma poitrine
Malgré ma jeune envie de voyager,
Lorsque, tourné vers ma patrie, je regarde
Les montagnes neigeuses, doucement bleutées
La grande lueur sereine !

J'ai respiré en hâte, comme un voleur

Les odeurs des marchés, la poussière des villes
J'ai vu le combat. Que dis-tu de cela
Ma pure lumière des névés
Toi, grande lueur sereine ?

Jamais je ne me suis vanté de ma patrie,
Et pourtant je l'aime du fond de mon cœur !
Dans mon être et ma poésie,
Partout, la lumière des névés
La grande lueur sereine.

Que puis-je faire pour ma patrie,
Avant de reposer dans la tombe ?
Que lui donner, qui échappe à la mort ?
Peut-être un mot, peut-être un chant,
Une petite lueur sereine !⁵

⁵ **Firnelicht**

Wie pocht' das Herz mir in der Brust
Trotz meiner jungen Wanderlust,
Wann, heimgewendet, ich erschaut
Die Schneegebirge, süß umblaut,
Das grosse stille Leuchten!
Ich atmet eilig, wie auf Raub,
Der Märkte Dunst, der Städte Staub.
Ich sah den Kampf. Was sagest du,
Mein reines Firnelicht, dazu,
Du grosses stilles Leuchten?
Nie prahlt ich mit der Heimat noch
Und liebe sie von Herzen doch!

8. Schoeck, *Das Stille Leuchten*, Firnelicht, D. Fischer-Diskau, Harmut Höll, 23, 0'00"-2'10"

Ce traitement musical du texte est encore plus solennel, grandiose et déterminé que la montée au Ranft selon Honegger. Les vers de Conrad Ferdinand Meyer ne parlent pas que des montagnes et des neiges éternelles, mais aussi et surtout du sentiment patriotique du poète. L'un et l'autre sont indissociables, comme sont indissociables, chez Honegger, le spectacle des sommets et le sentiment religieux – ou chez Ernest Bloch, les beautés naturelles de la Suisse et le sentiment de la liberté. Le résultat musical sera donc, en quelque manière, comparable. C'est la même contagion du sublime. Dans les trois cas, des réalités extra-musicales sont appelées à orienter ou conforter le sens de la musique. J'espère néanmoins avoir suggéré que cet apport n'est pas totalement extrinsèque ni arbitraire ; qu'il n'est pas de l'ordre du plaquage ou de

In meinem Wesen und Gedicht
Allüberall ist Firnelicht,
Das grosse stille Leuchten.
Was kann ich für die Heimat tun,
Bevor ich geh im Grabe ruhn?
Was geb ich, das dem Tod entflieht?
Vielleicht ein Wort, vielleicht ein Lied,
Ein kleines stilles Leuchten!

l'étiquette, mais plutôt de la correspondance baudelairienne ou de la participation platonicienne.

*

J'ajouterai, au risque d'aggraver mon cas, que cette correspondance ou cette participation peuvent se produire chez l'auditeur sans même que le compositeur y ait songé le moins du monde. Je pense au *Concerto pour violon* de Tchaïkovski, et singulièrement à son deuxième mouvement, intitulé *Canzonetta*. Pourquoi cette œuvre ? Tout simplement parce que Tchaïkovski l'a écrite alors qu'il séjournait en Suisse, et plus précisément sur les hauteurs de Clarens. Or, le compositeur d'*Eugène Onéguine*, dans sa correspondance, ne cesse de dire à quel point il aime et admire le paysage qu'il a sous les yeux. En bien, depuis que j'ai connaissance de cette coïncidence entre la musique et le lieu de sa composition, je tiens pour évident que Tchaïkovski, en écrivant sa *Canzonetta*, avait les yeux fixés sur le Léman, et que cette mélodie méditative, un peu sentimentale sans doute, mais d'une grande beauté, est comme l'expression du paysage lémanique, qu'elle enrichit définitivement...

9. Tchaïkovsky, *Canzonetta* du Concerto pour violon, 0'42''-2'0'' (Julia Fischer, Russian National Orchestra, dir. Yakov Kreizberg)

Certes, je ne pourrai jamais prouver que cette musique fournit, tant soit peu, un équivalent sonore des beautés du Léman. Mais personne ne pourra non plus empêcher que l'association de cette mélodie et de ce lieu ne me paraisse pas tout à fait arbitraire. Encore une fois, l'imagination, celle de l'auditeur comme celle du compositeur, n'est jamais arbitraire, et toujours créatrice. Elle est là pour faire naître, entre les choses et les œuvres, de nouvelles relations significantes. J'y reviens : la musique, voire l'écoute, « inventent » toujours l'essence d'un paysage, au double sens du mot inventer : elles la découvrent et la créent, elles la découvrent en la créant. Nul paysage n'implique ou n'induit, par lui-même, une musique déterminée, mais il n'empêche que nous pouvons, après coup, par la vertu de la métaphore, le reconnaître dans telle ou telle musique, et le reconnaître parfaitement. Chez l'animal humain, le *savoir* est indissociable du *voir*, il le conditionne et l'enrichit. Mieux, il le rend possible.

*

Je voudrais en fournir un dernier exemple, qui nous reconduit à Felix Mendelssohn, dont on a vu qu'il était à la fois amoureux de la Suisse et persuadé qu'une musique pouvait être « vraiment suisse ». C'est du moins ce qu'il laissait entendre à propos de l'Ouverture du *Guillaume Tell* de Rossini. Mais ce n'est pas tout. Cette même année 1847, qui sera la dernière de sa courte vie, alors qu'il séjournait à Interlaken, Mendelssohn a

exprimé son désir de composer à tout prix « une musique suisse ». À notre connaissance, il ne l'a jamais fait. Et pourtant, qui sait...

Lorsqu'il s'installe à Interlaken en été 1847, Mendelssohn est déjà atteint dans sa santé. En outre, il est touché en plein cœur par la mort de sa très chère sœur Fanny, survenue le 14 mai de cette année. On s'accorde à dire que cette disparition a pour le moins hâté sa propre mort, qui aura lieu le 4 novembre 1847. C'est donc un Mendelssohn hanté par la proximité et la cruauté de la mort, et hypersensible aux beautés naturelles qui l'entourent, qui va se remettre à composer. Je voudrais ajouter, car ce n'est pas seulement anecdotique, que lors de tous ses voyages, et singulièrement ses voyages en Suisse, le compositeur a dessiné et même peint, avec un talent évident, les paysages qui le frappaient ou l'encharmaient le plus. Et le plus distrait des spectateurs et des auditeurs reconnaît immédiatement, dans la finesse, la distinction, la précision enfantine et la clarté supérieure de ses dessins, toutes les caractéristiques qui font le génie de ses compositions musicales. Toujours la métaphore...

À part quelques lieder, sa dernière œuvre achevée sera son *Sixième quatuor à cordes*, en fa mineur, op. 80, un chef-d'œuvre méconnu, dont les critiques s'accordent à dire qu'il tranche, aussi bien par ses audaces formelles que par son atmosphère tragique, sur tous ses quatuors antérieurs. Mendelssohn y renonce le plus souvent à la douceur mélodique pour s'exprimer en rythmes agités, en brefs motifs récurrents,

en trémolos angoissés, en ruptures plutôt qu'en transitions.
Écoutons les premières mesures de ce quatuor :

10. Mendelssohn, 6^e quatuor en fa mineur, op. 80, 0'00"-
1'12" (Quatuor Melos).

Il va de soi qu'on peut écouter ce quatuor en ignorant tout des circonstances de la vie de Mendelssohn : sa maladie, la mort toute récente de sa sœur, et les paysages que le compositeur avait sous les yeux en écrivant. Il va de soi que l'angoisse et les ruptures musicales ont une signification universelle, et peuvent exprimer toutes les angoisses et toutes les ruptures du monde. Il va de soi que les trémolos impressionnants, suivis de traits acérés, ne traduisent pas seulement le vent, l'éclair et l'orage helvétiques... mais est-il outrageusement absurde de penser qu'ils les traduisent *aussi*? Est-il ridiculement faux de croire que Mendelssohn fournit ici la métaphore d'une douleur singulière et d'un lieu singulier ? Sans doute, une musique, ce sont des notes en un certain ordre assemblées. Et contrairement à son propre vœu, Mendelssohn n'a pas écrit ici de « musique suisse ». Mais son quatuor saisit un reflet du monde dans lequel il a surgi ; il nous permet de donner à ce monde, y compris dans sa dimension naturelle, un sens humain.

Et du coup, dans les dernières mesures du dernier mouvement de ce même quatuor, et qui sont d'une puissance beethovénienne, tout se passe comme si le sublime de la nature était devenu le miroir de la douleur intérieure :

11. 6^e quatuor, 4^e mvmt, 4'40'' - 5'42'' (fin)

*

D'ailleurs Mendessohn allait beaucoup plus loin que je ne le fais ici : lui-même semblait croire sincèrement qu'il ne faisait, dans ses oeuvres, que déchiffrer le message de la nature sans même le recréer par la métaphore de l'art. « La musique », affirmait-il de sa propre *Symphonie Italienne*, « je ne l'ai pas trouvée dans l'art lui-même, mais dans les ruines, les paysages, la gaîté de la nature ». C'est forcément inexact, et c'est le moment de lui opposer la sentence exactement contraire, prononcée par un grand maître en matière de paysages et d'états d'âme, François-René de Chateaubriand qui, face au spectacle des montagnes suisses, s'exprime en ces termes : « Ce ne sont pas les montagnes qui existent telles qu'on croit les voir alors ; ce sont les montagnes comme les passions, le talent et la muse en ont tracé les lignes, colorié les ciels, les neiges, les pitons, les déclivités, les cascades irisées, l'atmosphère floue, les ombres tendres et légères» ⁶.

Mendelssohn semble considérer que sa musique est tout entière prise aux sources de la nature. Chateaubriand affirme que la nature, dans notre regard, est toujours culture. Et nous avons une forte tendance à penser que l'auteur de *René* est plus près de la vérité que celui du *Songe d'une nuit d'été*. Mais après

⁶ Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1951, t. II, p. 593 (MT, cité in *Le voyage en Suisse*, coll. Bouquins, Laffont, 1998, p. 965).

tout, faut-il vraiment les opposer l'un à l'autre ? Ne faut-il pas plutôt considérer, et admirer que leurs affirmations se complètent plus qu'elles ne s'opposent ?

L'œuvre d'art remodèle le monde et le recrée en son langage (Chateaubriand a raison), mais c'est bien le monde qu'elle remodèle et qu'elle recrée (Mendessohn a raison). L'art n'est pas un solipsisme, c'est une relation, avec un donné qui lui préexiste, en l'occurrence des paysages ; une relation, aussi, avec tout le trésor des interprétations humaines qu'ont suscitées ces paysages. La culture est bien une seconde nature, qui a enrichi la première, et dont tout créateur est habité. Et cette relation de l'œuvre nouvelle avec le donné naturel comme avec les œuvres anciennes est décidément placée sous le signe de la métaphore, de la correspondance. On ne peut jamais la vérifier ni la justifier terme à terme, mais pourtant elle est signifiante et créatrice de sens ; elle est tout sauf arbitraire.

Bien sûr, si toute œuvre d'art est métaphore, toute métaphore n'est pas œuvre d'art. Il existe des métaphores impropres, dans la musique comme dans la littérature ou la peinture. Des métaphores impropres, c'est-à-dire qu'elles ne sont propres à rien, qu'elles ne relient rien à rien, parce qu'elles ne trouvent pas leur source dans une expérience humaine authentique et partagée. Mais le véritable créateur, c'est précisément celui qui parvient à faire correspondre, par la métaphore, des réalités d'ordre apparemment différent. Celui qui sait découvrir ou ménager des espaces de lumière où le sens peut fleurir. Celui qui nous permet enfin de nous reconnaître dans un monde

d'abord étranger. Qu'un paysage, soudain, nous paraisse indissociable d'une musique, c'est bien parce qu'un créateur aura su lui inventer (c'est-à-dire lui découvrir et lui créer, lui découvrir en le créant) un sens décidément humain. Et ce sens humain, nous pouvons l'habiter, parfois nous y reposer. Même si nous ne sommes que des voyageurs sur terre, sans cesse appelés à découvrir – donc à créer – des horizons nouveaux.