



DIRECTION MUSICALE : CLÉMENT MAO - TAKACS

CONCERTS 2015 ■ HIVER

À L'OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEURS



crédit photo : © www.schaltzmann.net

WAGNER • DEBUSSY • MAHLER
STRAUSS • SIBELIUS • LEHAR

Voyage dans la forêt souterraine

Aleksi Barrière

« Va dans les bois, va. Si tu ne vas pas dans les bois,
jamais rien n'arrivera, et jamais ta vie ne commencera. »

Clarissa Pinkola Estés, *Femmes qui courent avec les loups* (1993)

Alors que le jeune narrateur d'*À la Recherche du temps perdu* se promène avec son père et son grand-père « du côté de chez Swann », et que les lilas aux parfums orientaux et capiteux lui tendent les bras comme, dit-il, les vierges du paradis coranique, et éveillent en lui des désirs d'étreinte, c'est une extase moins vénéneuse mais tout aussi intense qui le saisit quand, contemplant une haie d'aubépines blanches – où trône un arbuste d'aubépines roses, « aussi différent d'elle qu'une jeune fille en robe de fête au milieu de personnes en négligé » –, qui colore les ombres jetées par le soleil comme les vitraux d'une cathédrale gothique, notre jeune homme se laisse enivrer par ce délire des sens où la nature devient à la fois l'autel d'une Vierge hypothétique et le lieu de l'apparition de son premier amour, Gilberte, et de ses taches de rousseur. Plus tard, au moment de flirter avec les « jeunes filles en fleurs » ou de fréquenter, dans le salon des Guermantes, ces mondaines fiévreusement décolletées qu'il compare aux séduisantes Filles-Fleurs du *Parsifal* de Wagner, le narrateur se souviendra avec nostalgie de ces féminines aubépines et de « leur odeur amère et douce d'amandes ».

Même si Rimbaud avait, dans « Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs », moqué la pompe naïve et surannée des métaphores florales qui, depuis le Cantique des cantiques, servent à parler d'amour et de femmes, et avait proposé de servir les lys,

« ces clystères d'extases », en ragoût, ces images odorantes et printanières n'ont pas cessé d'évoquer, sous la plume des hommes, le trouble sentimental et sensoriel instillé par la féminité qui les frappe quand ils la rencontrent comme une réconciliation avec la nature et le cycle de la vie, un retour en Éden et une promesse de langueur et, à la faveur de la pollinisation, de fécondité.

Le partage des rôles semble en effet clair : à l'homme, chasseur-cueilleur, actif, le monde diurne de la pensée rationnelle, de l'opinion, de la création ; à la femme, fleur sédentaire, passive, le monde nocturne du rêve, du désir, de l'inspiration. Pour parler comme Carl Jung, à l'homme l'*animus*, et à la femme l'*anima*. Cette dualité cosmique, rétrospectivement inscrite par des penseurs saturés de testostérone dans le grimoire de notre biologie, est fondatrice de nos mythes, et ses expressions les plus hormonales ne sauraient cacher une sourde fascination pour la matrice, la grande grotte dont nous sommes issus, l'utérus de Mère Nature, « l'Origine du monde » de Courbet. Ce *yin* primordial, cet Éternel féminin, ce mystère des mystères, qui s'est dressé comme le Voile d'Isis devant les yeux de plus d'un Faust déterminé à communier avec les secrets de l'univers – mais, faut-il s'en étonner, plus rarement curieux des non moins fascinants mystères que recelaient les femmes de chair et d'os qui partageaient leurs vies –, les grands métaphysiciens du romantisme devaient le sonder : dans la cosmologie du *Ring* de Wagner, la déesse-mère pleine de sagesse Erda s'oppose au dieu du ciel impétueux Wotan qui met en branle l'univers, et dans *Parsifal* la pécheresse Kundry, complice du poison érotique des Filles-Fleurs, sera transcendée par l'infinie renaissance de la Nature le jour du Vendredi saint. Mahler fera parler la même voix grave et maternelle en la mezzo-soprano (tessiture d'Erda) qui dans la *Troisième symphonie* chante depuis la « profonde éternité » le « Chant de minuit » de Zarathoustra – dans sa *Première*, il avait fait fourmiller l'orchestre de la vie fertile et grouillante de la déesse *Blumine*, avatar germanique de la divinité florale et printanière Flora, déité aussi nourricière et abondante que la Vénus de Willendorf.

Loin de réprimer cette nostalgie de la nature sous ses formes les plus botaniques, l'exode rural et l'âge industriel n'ont fait que l'amplifier : moins amateurs de grandes randonnées que Wagner, Nietzsche et Mahler, les très citadins Richard Strauss et Franz Lehár ont aussi livré quelques méditations « fémino-naturistes » que nous entendrons ce soir, inspirées par les littératures non moins *urbaines* (dans tous les sens du terme) de l'universitaire Felix Dahn et du librettiste de Johann Strauss, Leo Stein. Chez eux, dans cet esprit viennois qui mêle volontiers la valse mélancolique aux rimes appuyées d'une poésie de cabaret, la nature, ou ce qu'on peut en percevoir en ville, reste ce talisman féminin qui nous rappelle que tout passe, et qui pourtant nous revigore de sa vie vivante, comme une jeune femme dont on s'amourache. Lehár, Viennois parmi les Viennois, s'en souvient dans la « Chanson de Vilya », chantée par le personnage éponyme de *La Veuve joyeuse* dans une très chic réception parisienne, placée sous le signe exotique de danses balkaniques mâtinées de French-cancan : car il s'agit de rappeler les banquiers aux beautés simples de la nature et de la jeunesse. Après ce climax aux aigus sensuels, sur scène comme dans la salle, tout le monde est content et tout rentre dans l'ordre : il est bon de sortir chez Maxim's et d'arranger ses mariages comme des investissements boursiers, tant que l'on sait, en son for intérieur, garder le cœur simple d'une paysanne ! Les valeurs naturo-féminines se mélangent et se confondent ici allègrement : la femme qui équivaut à la nature c'est-à-dire au naturel (quand elle n'est pas une vamp' corrompue par les mœurs de son temps) équivaut aussi à l'ancestral, au terrestre, c'est-à-dire au folklorique, et la trame mythologique est bouclée. Au crépuscule de sa vie, grâce à la poésie panthéiste de Hermann Hesse, Strauss reviendra à une version moins centralisée, plus « *roots* » de ses idéaux de jeune garçon de la ville, dans la contemplation de la nature qui occupe les *Quatre derniers Lieder*. Ne perdons pas de vue que c'est la même vénération pour Mère Nature qui court d'un bout à l'autre de cette Europe en cours de déracinement, et les propagandistes nazis auront beau jeu de récupérer, comme fers de lance de leurs valeurs

folkloristes et natalistes, pêle-mêle, Wagner, Lehár et Strauss, non sans complaisance de la part de ces deux derniers d'ailleurs.

Cette vision sexuée qui s'ancre dans la fascination pour la nature, et qui n'a jamais cessé de faire des émules – quoique le « retour à la terre » puisse recouvrir des projets politiques pour le moins variés – s'ancre dans l'histoire de la musique plus profondément que simplement dans des choix de sujets, et plus insidieusement que dans la fabrique compositionnelle qui élirait tel style ou telle source folklorique : elle a trait à la *nature de la musique* elle-même. Art mathématique donc miroir grossissant de la nature pour les Anciens, art de l'émotion par excellence pour les modernes, et de tout temps art auquel on attribue un impact « universel et sans concept », la musique serait tout simplement l'art le plus *naturel*, l'art primal d'un Homme qui aurait chanté avant de parler, dans l'idée rousseauiste d'un langage né avant tout de l'expression de la passion et non de la formulation de la rationalité, idée propre à séduire les amateurs du bon sauvage et surtout de la bonne sauvageonne. Richard Wagner, pour fonder le drame musical moderne, va jusqu'au bout du raisonnement : selon lui, le langage verbal, qui est du côté de la pensée rationnelle, est masculin, et la musique, qui s'adresse au système nerveux dans sa dimension la plus instinctuelle, est féminine. Dans son manifeste *Opéra et drame*, il en déduit donc que c'est l'alliance de ces deux composantes, sous la forme d'une fécondation par le verbe poétique du *Mutterelement*, l'élément-mère musical, cette « femme magnifiquement aimante » (*herrlich liebende Weib*), qui permet la naissance d'une œuvre d'art complète : la création est pour lui un acte d'amour – et de préciser, d'« amour de l'homme pour la femme ».

Si donc la musique est la forme artistique féminine pure – et de ce fait propice, à en croire le programme de ce soir, à la contemplation de la Féminité et de l'élément sauvage et naturel dont elle est la métaphore –, on peut s'étonner, en buttant sur les mots programmatiques de Wagner, de ce que cette forme artistique soit la plus exclusivement masculine dans notre civilisation. Plus

encore que leurs consœurs poétesses et plasticiennes, les compositrices ont, jusqu'au 20^e siècle, fait figure d'exceptions. Jadis (?), la création musicale n'était pas un métier de femmes, pour la même raison que ce n'était pas un métier de « pauvres » ou de « sauvages » : elle réclame un important bagage technique et culturel (*les règles de l'art*, dirait Bourdieu) et la fréquentation de cercles artistiques, qui étaient l'apanage de la bourgeoisie et de l'aristocratie cultivées. Si les femmes ont pu composer, c'était principalement en dilettantes, ou en à-côté à leur activité, tolérée, d'interprètes, c'est-à-dire de véhicules au génie des autres. Les talents de Maria Anna Mozart, de Clara Schumann, de Fanny Mendelssohn étaient à la mesure des ombres illustres qui les ont réduites au silence et qui les ont marquées du sceau de patronymes indépassables. Augusta Holmès fait partie des premières à surmonter, quoique en s'appuyant toujours sur une éducation bourgeoise mélomane et des rencontres de salons, certains préjugés, et à s'imposer dans un milieu d'hommes – en se revendiquant disciple de Wagner.

La musique d'Augusta Holmès semble porter toute la problématique du genre en musique, dans son refus même de l'endosser : ses choix textuels autant que musicaux indiquent que Holmès aime la bravoure de la mythologie, grecque ou celtique, et les aventures d'hommes dans des paysages méditerranéens, espagnols ou orientaux, qui séduisent aussi ses mâles contemporains ; elle aspire aux grandes formes symphoniques et chorales – après la première de son opéra *La Montagne noire* en 1895, un critique écrit : « Parmi les quelques musiciennes qu'on cite aujourd'hui, Mme Holmès est sans doute et de beaucoup la plus masculine. » On chercherait en vain, dans les textes de ses œuvres – souvent des poèmes de sa propre main pourtant – un regard programmatiquement féminin, ou même l'absence du regard masculin stéréotypé sur la femme aimée, alternativement tendre ou séductrice. Quand, dans sa mélodie *Soir d'hiver*, elle imagine une soirée ibérique rythmée par des danses endiablées, Holmès ne lésine pas : non contente de faire rimer le « clair de lune » et les

déhanchements de « la blonde et la brune », elle imite à la perfection tous les tropes musicaux de ses confrères censés exprimer à la fois l'érotisme lourd des *latinas* et cet Orient de pacotille rempli de harems et d'odalisques. Holmès devait-elle – ou a-t-elle cru devoir, ce qui revient au même s'il s'agit d'évaluer une pression sociale –, pour exister, être plus royaliste que le roi, plus virile que les hommes ? Ou ne met-elle pas tout simplement au jour, dans le discours qu'elle suscite au sujet de sa supposée « masculinité », l'ineptie d'une telle catégorie pour parler de musique ? Quoique la question de savoir si une œuvre d'art porte le sexe de son auteur continue de se prolonger en débats prolixes encore aujourd'hui, le programme de ce soir devrait suffire à jeter le « trouble dans le genre »... *Soir d'hiver*, interprété sans son texte comme il le sera par l'orchestre, est-il encore sexué ? Ne peut-on y trouver, selon sa sensibilité, les attributs de toutes les formes de sensualité que l'on veut, y compris n'en trouver aucune ? Une musique qui est à la fois récit et émotion, signe et rythme, ne fissure-t-elle pas doucement la dualité masculin/féminin ? À cet égard, nous nous réjouissons également d'entendre « l'Enchantement du Vendredi saint » tiré du Troisième acte de *Parsifal* privé de sa dimension masculine/textuelle, à savoir les ratiocinations de Gurnemanz sur les floraisons printanières assimilées à la résurrection du Christ. Car l'on peut alors s'interroger : que devient, en miroir de Holmès, la part féminine d'un compositeur masculin lorsqu'elle est mise à nue ? Une pure féminité ? Ou simplement, comme le disait Wagner, une expérience d'amour, de sensualité cosmique, mais, contre ce que disait Wagner, sans préférences quant au sexe du sujet ou de l'objet ?

C'est peut-être ainsi que nous pouvons comprendre les œuvres du programme de ce soir : non comme de simples variations sur un cliché machiste, mais comme des tentatives d'atteindre quelque chose, de franchir une limite apparemment indépassable, en l'occurrence la suprême altérité qu'est la différence des sexes. Efforçons-nous, une fois assimilé le recul

historique que nous essayons de prendre, de trouver *touchant* de voir tous ces hommes, dépositaires de la culture d'élite blanche et masculine, essayer par son biais de caresser quelque chose de très intime et de très sensible en eux-mêmes, à travers l'évocation du féminin sous toutes ses formes. Le désir, la tendresse, l'espoir, la vie même trouvent alors prétexte à s'incarner dans des formes musicales, et c'est en eux-mêmes qu'ils les trouvent. Ce geste de saisir la nature devient le geste artistique même, non par *mimésis* néo-classique, mais par étreinte de la présence en soi-même de la nature, et reconnaissance de l'intrication d'elle en nous, de la présence de la « forêt souterraine » où se trouverait notre moi sauvage, évoquée par Clarissa Pinkola Estés. Ces hommes qui sont allés à la rencontre de la/leur féminité nous révèlent, plus qu'une tension entre les sexes, l'androgynie ou l'hermaphroditisme qui en chacun de nous nous relie à une dynamique du monde qui n'est pas polarisée par nos constructions sociales du genre.

Sibelius, compositeur proche de la nature comme Wagner et Mahler, la vit peut-être plus intimement en tant qu'il est le moins citadin des compositeurs de ce programme : et, de fait, il n'y a pas chez lui de discontinuité entre le poème symphonique consacré à *Luonnotar*, la Mère Nature du panthéon finlandais, et les *Luonnokset (Esquisses)* pour piano, proches du petit herbier musical dont nous entendrons quelques pages ce soir : ces extrêmes mythologiques et botaniques sont irrigués par la même racine linguistique, celle du mot finnois *luonto*, « nature », qui scelle leur unité. Le geste qui tente de capturer la nature convoite moins son *apparence* que son *mouvement* même, à l'image de l'*arabesque*, courbe florale devenue geste calligraphique, qui est pour Debussy, tant dans les esquisses de jeunesse qui portent ce titre que plus tard dans ses écrits critiques, un concept paradigmatique. Déjà s'ouvre, au-delà des valeurs romantiques, l'esthétique impressionniste : la « jeune fille aux cheveux de lin » n'est pas une déesse païenne, et si ses cheveux ne sont pas réellement « de lin », la comparaison qui prend la forme d'un abus de langage efface les frontières entre la jeune femme et la nature qui l'entoure, la jeune femme devenant lin

et le lin jeune fille – on ne s'étonne donc pas que, pour suggérer cet effacement, Debussy ait éliminé de son œuvre le texte de Leconte de Lisle dont il s'inspirait, pour n'en garder que la trace musicale, l'« impression ».

Il est important d'écouter ces musiques à l'heure où les discours proclamant les valeurs à la fois biologiques et civilisationnelles supposément portées par la division des sexes, et où les éloges variés de la « Nature » et des intentions qui lui sont prêtées prennent une place inquiétante dans le débat public. Ces pièces sont des leçons de mythologies qui doivent nous apprendre à questionner et déconstruire, autant que des invitations à tendre l'oreille au monde autour de nous, et surtout en nous-mêmes. Chacune de ces œuvres nous révèle que le visage que nous trouvons dans l'altérité ressemble étrangement au nôtre. Laissons-nous entraîner dans cette expérience de trouble des frontières – car notre époque d'angoisse et de terreur nous invite, plutôt qu'à nous replier sur nos idées préconçues, à abandonner nos dernières certitudes et, plutôt qu'à nous boucher les oreilles, à partir à la recherche de nouvelles expériences collectives. / *Janvier 2015*