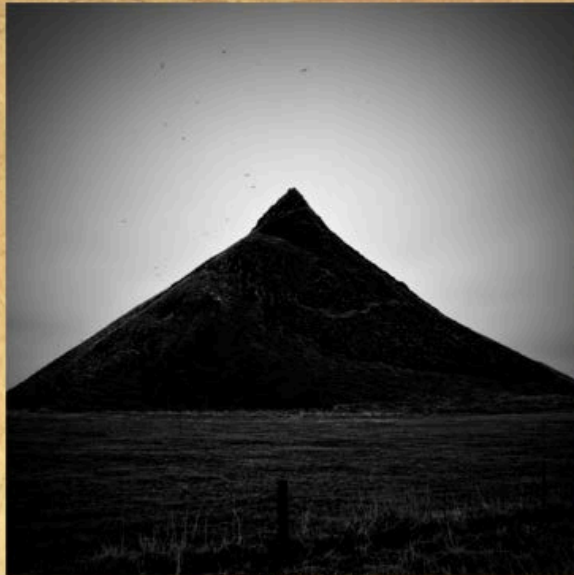




DIRECTION MUSICALE : CLÉMENT MAO - TAKACS

CONCERTS - ÉTÉ

**LA NATURE EST UN TEMPLE**



credit photo : © schatzmann

• DEBUSSY • LISZT • MASSENET • SATIE • WAGNER •

## Paradis perdu, Terre retrouvée

Aleksi Barrière

*« Car si notre corps est la matière à laquelle notre conscience s'applique, il est coextensif à notre conscience, il comprend tout ce que nous percevons, il va jusqu'aux étoiles. [...] Comme il est entendu que nous sommes là où nous agissons, on a coutume d'enfermer la conscience dans le corps minime, de négliger le corps immense... Mais la vérité est tout autre, et nous sommes réellement dans tout ce que nous percevons. »*

Henri Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, 1932

Dans *Les Souffrances du jeune Werther*, Goethe décrit longuement les paysages vallonnés de la Hesse comme un miroir de l'âme de son héros. Quand Werther est enthousiaste et heureux, il se sent pendant ses promenades pénétré de « la vie intérieure, ardente et sacrée de la nature », et même « déifié » par le sublime des forêts qui l'entourent – mais, au fur et à mesure qu'il sombre dans la dépression suscitée par un amour impossible, il ne voit plus dans la vallée devant lui que « l'abîme du tombeau éternellement ouvert ». Comme pour Rousseau au même moment (dans les années 1770), le paysage naturel est avant tout la projection d'un paysage intérieur, il est le révélateur de la subjectivité de celui qui regarde.

Mais Goethe lui-même ne préconise pas de tels débordements névrotiques. Il est, en même temps qu'écrivain, naturaliste : les plantes, les animaux, les minéraux, les lois de l'optique sont pour lui des sujets d'étude scientifique. Homme des Lumières, rationaliste – car c'est bien un double inversé, plutôt qu'un avatar de lui-même, qu'il met à mort dans *Werther* –, il participe d'un grand mouvement par lequel l'homme soumet la nature, s'en rend, selon le programme de Descartes, « comme maître et possesseur ». Ses héros sont

Prométhée et, bien sûr, Faust. Si l'on souhaite le comprendre selon une logique musicale, il faut se tourner vers son disciple revendiqué Beethoven, qui pose lui aussi un regard imprégné de culture classique – celui d'un paysagiste/perspectiviste – sur la nature, y compris quand il l'imité dans sa symphonie dite « Pastorale ». En écrivant l'ouverture pour la pièce de Goethe, *Egmont*, il postule même que la musique peut tenir un discours, défendre des idées, ouvrant la voie à la « musique à programme », qui serait capable de narrativité, de philosophie, et même de politique.

Franz Liszt n'appartient pas à la même génération. Quand il s'enthousiasme pour la musique de Beethoven et entreprend de la défendre au piano, il est en même temps passionné par les paraboles hermétiques de Berlioz. Quand il reprend l'idée beethovenienne de la musique à programme, et symptomatiquement s'y consacre à travers ses différentes lectures de motifs goethéens (la *Sonate*, la *Faust-Symphonie* et les *Mephisto-Valses*), c'est pour exalter la condition métaphysique de l'homme. Goethe devient, à son corps défendant, le parangon d'une sensibilité nouvelle, plus proche de celle de Rousseau, que l'on a appelé le romantisme. Une sensibilité qui, en célébrant la grandeur mystérieuse du cosmos et en renversant le scénario d'un homme triomphateur de la nature, n'en est pas moins la continuation de ce dernier : la nature n'est que le miroir dans lequel on se contemple, à l'image de la mer dans laquelle Baudelaire retrouve le « gouffre amer » qui l'habite – elle n'est pas une réalité à laquelle nous appartenons, mais le théâtre auquel nous confronte un dieu discret qui aurait foi dans le génie humain. Massenet nous en offre un exemple saisissant quand, composant avec *Werther* peut-être le dernier grand opéra romantique – bouclant ainsi la boucle d'un siècle entier de malentendus incarnés par le roman de Goethe –, il offre en prélude de son dernier acte un morceau orchestral où la description musicale du paysage intérieur tourmenté du héros se confond avec celle du climat tempétueux de décembre.

Nous verrons, dans le concert de ce soir, que c'est étrangement Franz Liszt – qui a traversé son siècle comme il a

traversé l'Europe – qui a entamé le dépassement de cette vision du monde werthérienne qu'il avait tant contribué à promouvoir. Le cycle des *Années de pèlerinage* (référence goethéenne encore, cette fois au roman *Les Années de pèlerinage de Wilhelm Meister*) commence par s'inscrire, chez le compositeur dans la force de l'âge, dans la tradition du paysage intérieur/extérieur : la nature suisse, puis italienne, y est « croquée » au piano dans, selon un premier sous-titre, des « impressions et poésies ». Les deux premiers cahiers de ce monument pianistique sont complétés, dans les dernières années de la vie de Liszt, par un troisième, qui contient notamment les fameux « Jeux d'eau de la villa d'Este », où la musique se livre à un virtuose jeu d'imitation de l'élément aquatique dans son raffinement le plus insaisissable. Quatre ans plus tard seulement, en 1881, *Nuages gris* semble faire table-rase du romantisme : des grands panoramas ne reste plus que l'impression diffuse des remous un peu flous du ciel, d'un « gris sur gris » qui rappelle les dernières toiles de Turner autant que de Rothko. La période de la *Bagatelle sans tonalité* et de la *Lugubre gondole* (qui referment le cycle des hommages au *Faust* de Goethe et à Wagner, respectivement) appelle, dans le format de la miniature qui défie toute narration et tout programme, le dépassement d'une époque, mais aussi d'une conception de l'instrumentiste comme grand artificier, au profit d'un genre d'artiste nouveau, « l'interprète ».

Quand, dans la dernière année de sa vie, Liszt accorde un peu de son temps au jeune Claude Debussy, pensionnaire de la Villa Médicis, on ne sait d'ailleurs s'il lui joue ses dernières compositions les plus aventureuses ou des extraits de son dernier cahier de *Pèlerinage*. Debussy en sort en tout cas marqué par la générosité d'un passeur, mais aussi, sans doute, par son obsession renouvelée de laisser la musique se pénétrer de l'observation des miroitements les plus subreptices de la nature, sans plus se concentrer uniquement sur ce qu'on y retrouve de nos propres affects. Le jeune pianiste/compositeur voudra certes, comme son prédécesseur, s'imprégner de la littérature de son temps avec cette foi dans l'idée que la musique doit se nourrir des autres arts – avec le bond

esthétique que suppose le remplacement de Goethe par Baudelaire, de Tennyson par Verlaine, de Byron par Maeterlinck –, mais il sera surtout celui qui a senti à sa suite que dans le rapport à la nature de l'artiste se trouvait la clef de son renouvellement. Pas un rapport codifié par une mystique, comme celui de Mahler et des autres disciples de Wagner, l'idéologue d'une nature féconde et féminine qui prodigue son éternelle sagesse au génie masculin, mais de la nature comme elle s'offre aux sens, immédiatement et fragmentairement. Au même moment, le philosophe Henri Bergson postule à nouveaux frais que la perception est le lieu de la rencontre entre la conscience et le monde, et qu'il faut en étudier les mécanismes pour pouvoir poser des choses aussi fondamentales que la liberté individuelle, ou comprendre nos représentations qui s'accumulent dans ce qu'on a appelé la culture.

Quelques années plus tard, Debussy a l'intuition juste de mettre en œuvre cette nouvelle vision à partir de la poésie de Mallarmé. Revenu de ses premières tentatives post-baudelairiennes, où le ciel de l'idéal était séparé de la terre triste des hommes, celui-ci ne reprend qu'en apparence l'idée d'un paysage dans lequel se projette l'émotion subjective : dans *L'Après-midi d'un faune*, le personnage et le paysage ne font qu'un. *Pan* est, en grec, le dieu Tout. Le roseau qui pousse sur les berges du lac lui offre sa flûte. Si le poème se sous-titre « églogue », et renvoie donc à la tradition du poème bucolique de Virgile ou de son continuateur Ronsard, ce n'est pas pour reprendre leur éloge de la nature cultivée par l'homme, cristallisé dans une forme symétrique et ordonnée comme un jardin à la française : tout déborde dans le *Faune*, les frontières des strophes séparent les vers que la rime devait réunir, la structure de la phrase, trop courte ou trop longue, casse celle de l'alexandrin, et tout semble prêt à éclater, comme les fleurs qui libèrent leur parfum ou le volcan sur le flanc duquel le faune sommeille. Debussy réussit à rendre ce caractère dans sa musique, et il constitue même en quelque sorte son sujet : jamais peut-être l'oreille n'avait autant senti que le bois est le matériau le plus présent dans un orchestre, et qu'il en conditionne les timbres, dont la jouissance est en soi voluptueuse.

Debussy devait dire plus tard sa distance avec le rapport devenu conventionnel de la musique à la nature, et déclarer notamment que la « Pastorale » de Beethoven, émanation d'une « époque où l'on ne voyait la nature qu'à travers les livres », ne devait sa popularité qu'au « malentendu qui existe généralement entre la nature et les hommes ». La nature, dit-il encore ailleurs, est « ce livre pas assez fréquenté par les musiciens », alors que leur art lui est intimement lié dans sa fabrique même : « La musique est une mathématique mystérieuse dont les éléments participent de l'Infini. Elle est responsable du mouvement des eaux, du jeu des courbes que décrivent les brises changeantes... » Le sentiment du lien secret entre les lois de l'univers et les lois du son, qui relie Debussy aux théories anciennes de l'harmonie des sphères, le fait surtout entrer dans l'ère contemporaine, la nôtre. La *Suite bergamasque*, puis les *Nocturnes*, *La Mer* et les *Préludes* pour piano continuent d'explorer cette intuition, en saisissant par la surface de la perception humaine les mouvements internes de phénomènes naturels observés parfois à la lisière du microscopique, confirmant la double affirmation de Bergson que le monde tel que nous le connaissons est lié à la nature subjective autant que physiologique de notre perception, et que l'art peut en travaillant précisément à cet endroit de nous-mêmes nous faire mieux voir et entendre le monde. La subjectivité de la perception signifie aussi la nécessité de la multiplication des points de vue, c'est-à-dire des arts, pour une expérience d'autant plus riche de l'univers, et une démocratie réelle fondée sur la reconnaissance constante de la pluralité des perspectives – contre l'univocité des lois « naturelles », soit disant évidentes, des réactionnaires qui rejoignent ici ironiquement les utopies de Rousseau.

On ne saurait souligner assez vigoureusement le changement radical d'approche qui caractérise cette évolution : loin de perpétuer, sous une forme superficiellement acclimatée à la science moderne, l'anthropocentrisme cartésien ou romantique qui peine à penser le rapport entre l'homme et la nature autrement que comme celui d'un « empire dans un empire », elle nous propose de voir le monde non comme le cobaye de notre ingénierie, mais comme un continuum

auquel nous appartenons. L'observation de la mer et du ciel à laquelle nous invite Debussy n'est pas destinée à nous détourner mélancoliquement de la compagnie des hommes, mais à nous faire nous sentir liés les uns aux autres autant qu'au reste de l'univers par une même nature – mais aussi, peut-on extrapoler un siècle plus tard, à nous faire prendre conscience que, par notre action collective concrète, les nuages deviennent plus gris, et les mers plus noires et plus houleuses. L'urgence d'une écoute plus attentive du monde ne peut être qu'un prolongement du soin que nous prenons les uns des autres, comme le montre la générosité de Debussy lui-même qui, en orchestrant les *Gymnopédies* de Satie, qui appartenaient à une esthétique si différente de la sienne, a épaulé un ami et contribué à ce que l'on peut appeler la biodiversité d'un paysage culturel, qui est aussi nécessaire que celle de nos forêts et de nos océans.

En conclusion d'une saison placée sous le signe d'une réexploration originale et variée de l'œuvre de Debussy, il était de bon ton pour Secession Orchestra de nous la restituer dans son contexte, en un concert qui s'ouvre aussi vers la continuation d'un voyage, l'automne prochain, vers des répertoires renouvelés et repensés à la faveur de rencontres plus riches encore entre les arts, dans la droite ligne de la philosophie du compositeur de *La Mer*. Pour clore cette soirée, le grand classique sécessionniste qu'est la « Mort d'Isolde » de Wagner, véritable dissolution de l'être aimé dans le cosmos, nous rappellera que, au concert ou cet été sur les plages, la musique nous apprend à ne pas être simplement consommateurs ou touristes dans le monde, et nous enseigne au contraire que ce que nous acceptons de recevoir en nous-mêmes, ne serait-ce que par la porte étroite de l'oreille, peut nous transformer et nous rapprocher de cette unité mystérieuse qui nous relie.

/ Juin 2015