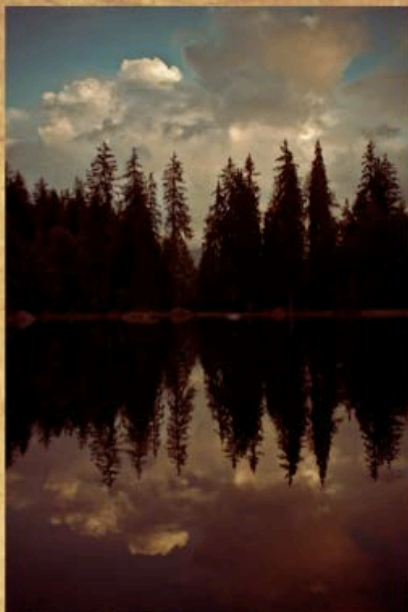




DIRECTION MUSICALE : CLÉMENT MAO - TAKACS

CONCERTS 2014 • AUTOMNE

LE CHANT DE LA NATURE



crédit photo : © www.schaltzmann.net

WAGNER • DEBUSSY • MAHLER

À l'écoute des bruits du monde

Aleksi Barrière

« Ce n'est pas de la musique, c'est du bruit ! » Depuis quelques siècles que les instruments deviennent toujours plus performants et jouent en formations toujours plus grandes, on n'a eu de cesse de proférer cette complainte, tant l'exploration des extrêmes du volume sonore, de la saturation, et même de la dissonance séduit les musiciens. Ces extrêmes ont été repoussés toujours plus loin, et les premiers accords de la Cinquième symphonie de Beethoven ne semblent plus aussi tonitruants, dans un monde où la musique sur laquelle on danse est au même niveau sonore que le bruit d'un marteau-piqueur entendu à moins de cinq mètres. Secouer l'auditeur, le prendre à partie, susciter en lui une réaction physique, viscérale : l'hypnotiser – cette ambition chamanique est ancestrale. Et contestée : Nietzsche reproche à Wagner ses « narcotiques » musicaux qui endorment l'esprit critique. Deux idées ne cessent de se répondre : l'émotion musicale serait régressive, puisque l'intelligence y est en sommeil ; et toute aussi régressive serait la tentation de la musique d'être « bruyante », puisqu'elle renoncerait à la sophistication formelle dont elle hérite au terme d'une longue tradition. Pourtant, cette attirance pour la régression est au cœur de la modernité musicale.

Nous n'avons pas ici vocation à retracer les différentes formes sous lesquelles ces affirmations ont été posées à travers l'histoire, mais simplement à les laisser éclairer le programme de ce soir sous la forme suivante : comment trois compositeurs ont-ils, en se réconciliant avec l'idée de *nature* (contre sa prétendue opposition avec la culture, classique notamment), et donc celle de *bruit*, fait évoluer de manière radicale leur langage musical, et ainsi toute la musique occidentale ?

Non pas que la musique comme art soit foncièrement contradictoire avec l'idée de nature, originellement c'est même tout

à fait le contraire : elle est, chez Pythagore et Augustin, une *science de la nature* – celle des nombres, des mesures, des intervalles, des cadences, des « mouvements bien ordonnés ». Parce que les lois du son reflètent les lois mathématiques de l'univers, et qu'elles se font l'écho de l'harmonie des sphères : on ne jure que par la gamme dite *naturelle*, celle des physiciens. Mais de cette abstraction d'un ordre naturel, n'est progressivement demeuré que le dépôt d'abstraction. Dans l'esthétique qui émerge de la Renaissance humaniste, il faut *compter* pour être musicien, non parce que l'on est à ce titre également physicien, mais parce que l'art de l'harmonie comme le développement musical sont affaires de proportions ; mais l'on perdra peu à peu l'idée que l'ordre de la musique est l'ordre du monde : le langage musical devient indépendant, sa grammaire peut se développer sans connexion avec une cosmologie.

Cependant, l'idée romantique que l'homme n'est peut-être pas supérieur pour s'être arraché à la nature, mais malheureux pour l'avoir oubliée, cette idée qui couvait depuis longtemps déjà fait son chemin. La musique, censée être la corde que fait vibrer l'univers, semble soudain bien impuissante. Elle devait parler la langue universelle de l'algèbre, puisque c'est la langue de l'univers. Mais plus l'homme scrute les profondeurs de ce cosmos, plus celui-ci semble immense, bouillonnant, bruyant. Il faut une musique à sa mesure, et donc à celle de la démesure de l'homme qui se mesure à elle.

Il ne s'agit pas pour autant d'abandonner le cadre formel classique de la musique. Il n'y a pas d'incompatibilité entre le paradigme perdu et celui qu'on invente, puisque cette nature qui est proliférante et abyssale est aussi suintante de beauté mathématique : le nombre d'or, la suite de Fibonacci, les fractales se laissent découvrir dans la corolle de chaque fleur, dans les motifs de chaque pomme de pin et même de chaque chou. La rigueur du géomètre mêlée à la luxuriance du foisonnement, la diversité des formes et des couleurs, l'aléatoire et l'inattendu : ce paradoxe semble être la signature de la nature, sur lequel l'artiste de l'âge classique comme celui de l'âge romantique prennent exemple –

l'art est censé cacher l'art, l'objet ne doit pas révéler la marque de l'ouvrier, et tel Dieu l'artiste doit se dissimuler derrière son œuvre. Il est donc logique d'aller chercher cet équilibre dans les formes naturelles par excellence, dans la prolifération végétale, mais « acculturée » – l'*arabesque*, prisée par Debussy, est dédale de lianes ou de lierres, mais elle est aussi déjà geste calligraphique, et les *fleurettes* (*Blumine*) de Mahler, capiteuses et fécondes en pollen qui semble s'envoler d'un musicien de l'orchestre à l'autre, ont déjà le sens de sentiments humains. Ces motifs deviennent de fait programmatiques : longtemps après avoir donné le nom d'arabesques à des esquisses pour piano, Debussy emploiera ce terme dans ses écrits critiques pour désigner un idéal, celui d'une musique qui est capable de capturer, dans sa *courbe*, l'harmonie de la nature – et son exemple premier n'est pas la musique romantique et sentimentale, mais la musique la plus mathématique qui soit, celle de Jean-Sébastien Bach.

Néanmoins, la reconquête de la nature par la musique ne saurait se limiter à ce mimétisme floral, ou même à la figuration d'un orage, telle que l'avait recherchée Beethoven dans sa symphonie dite « Pastorale » (lui-même n'était pas le premier à traduire musicalement les phénomènes météorologiques, en tant que métaphores communes pour les sentiments humains). Il faut remonter plus loin, à l'intérieur même du son en tant que principe cosmique, vibration universelle à laquelle nous cherchons à nous relier. C'est ce que Wagner, en s'inspirant de Schopenhauer, est allé chercher dans l'expression musicale, dans laquelle il voyait un contrepoint possible au texte, qui était sa vocation première de jeune dramaturge. Si la langue est conventionnelle et culturelle, le son est primitif et s'adresse directement au système nerveux – à leur point de rencontre et de mélange, dans l'espace privilégié du drame musical, pourrait donc advenir un rituel dans lequel l'homme serait rendu non à *la* nature en général, mais à *sa* nature, au-delà des diktats sociétaux. Pour cela, il faut une cosmologie, et les premières mesures de cycle de *L'Anneau du Nibelung* ne sont rien de moins qu'une création du monde racontée en musique,

d'une note l'orchestre faisant bouillir l'univers à grands flots. Disciple de Wagner, Mahler fait la même chose dans sa Première symphonie, avant l'endroit auquel était censé s'insérer *Blumine* qu'il retranchera ensuite de son œuvre : le premier mouvement, « Comme un bruit de la nature », est une espèce d'histoire étrange du son qui se place explicitement sous le patronage de la Nature.

Mais capter les bruits du monde n'est pas encore tout à fait capturer la place de la nature dans l'homme, donner la preuve que celui-ci n'est pas un « empire dans un empire », question qui n'est pas une simple préoccupation de peintres paysagistes, mais celle des sociétés industrielles qu'habitent les artistes romantiques. La nature s'exprime aussi dans le « naturel ». Le naturel est à l'art ce qu'un bruit est à un accord parfait. Il déborde la convention, il décale les cadences. La chanson populaire, le *Volkslied*, produit cet effet quand il rencontre le *Kunstlied*, la chanson d'art, la mélodie du compositeur savant, accompagnée au piano ou à l'orchestre. Sans doute, d'ailleurs, un romantique voit-il du même œil favorable le bruit non-musical et la chanson populaire : le premier exprime la nature, le second le naturel, et tous deux peuvent servir de rempart contre la forme classique de l'art comme abstraction qui a « chassé le naturel ». Le chansonnier populaire est l'avatar musical du « bon sauvage » : en lui s'exprime la nature dans toute sa simplicité et son évidence.

On ne s'étonnera donc pas de les trouver ensemble. Pour reprendre deux exemples que nous avons déjà évoqués, dans la symphonie « Pastorale » de Beethoven, à la représentation musicale de l'orage et du déchaînement des forces brutes de la nature succède la mélodie populaire du dernier mouvement ; et, dans la Première de Mahler, le « Comme un bruit de la nature » précède l'étrange *medley* de Frère Jacques et de la musique de noces juive du troisième mouvement. Comme si l'un procédait de l'autre.

Le lien intime entre le monde de la nature et le chansonnier – ou leur hybridation – constitue un dernier lieu commun de la relation de l'artiste romantique à la nature : c'est la figure-modèle de l'oiseau. Il est à la fois le modèle naturel du chansonnier et le

chansonnier de la nature. Dans le tableau orchestral animé que fait Wagner des « bruits de la forêt » dans le second acte de *Siegfried*, une seule voix distincte émerge : celle de l'oiseau qui guidera le héros de ses conseils. Le rossignol-poète, figure populaire que remet déjà en question Mahler en jouant dans les *Wunderhorn Lieder* de la stylisation du chant réel des oiseaux, perdra peu à peu dans cette fascination pour le réel sa valeur métaphorique, jusqu'à prendre chez Olivier Messiaen la forme d'un véritable sacerdoce : si l'on sait les écouter, les oiseaux auraient véritablement quelque chose à apprendre aux musiciens. Le monde serait donc plein de musique.

Influencé par Wagner dans ses jeunes années, Debussy ne prend pas ses distances avec lui au détriment du développement de cette attention première à la nature, à sa musicalité. Au contraire, c'est peut-être ce qu'il en retient de plus radical, et les bruits les plus variés – naturels, mais aussi humains pourquoi pas, et musicaux, comme telle musique russe entendue lors d'un voyage qui semble resurgir dans la *Ballade* – semblent l'intéresser au fil des ans, avec une nette prédilection, au-delà de l'image récurrente de l'arabesque, pour l'élément aquatique, sous sa forme maritime notamment, auquel il donne un avatar dans *L'Isle joyeuse*, avant le « gros plan » orchestral que sera *La Mer*. L'observateur trouverait dans la nature matière à toujours renouveler sa pratique artistique, tant sa diversité et la subtilité des impressions qu'elle suscite sont au delà des formes préexistantes. Simplement parce que la nature ne cesse de se refaire et de renaître, parce qu'elle est intarissable – comme dit Georges Bataille, « le soleil donne sans jamais recevoir » –, et c'est cette découverte que fait Parsifal le jour du Vendredi saint, lorsque la nature présentifiée par l'orchestre lui dévoile le mystère de sa constante résurrection qui transcende l'homme.

Ce n'est pas la moindre contribution de cette fin de XIX^e siècle au développement – dans le sens de son ouverture – de notre tradition musicale que de l'avoir initiée à l'idée révolutionnaire que le bruit peut aussi être musique. Jusqu'à ce moment, dans le cadre

esthétique classique, la musique semblait s'être définie comme un juste milieu modéré, le lieu du son confortable et harmonieux, après le silence et avant le bruit. Chez Wagner un peu, mais surtout chez Mahler et Debussy, quoique de manières très différentes, le silence devient un point de départ, et un élément compositionnel, et symétriquement le bruit aussi. Et la musique du XX^e siècle ira plus loin encore aux confins de l'un comme de l'autre, de Webern au bruitisme, voire jusqu'au silence absolu chez John Cage.

Nous sommes susceptibles, dans un monde qui vit dans la grisaille constante du tumulte, de négliger toutes les nuances originales entre les pôles du silence et du bruit, et de ne rechercher jamais que les extrêmes, qui semblent être les seuls capables d'être en rupture avec notre quotidien. C'est pourquoi il nous est urgent de nous intéresser à la démarche des compositeurs du programme de ce soir, dont les interrogations sur les lignes de démarcation entre la musique et le bruit nous invitent à explorer des zones grises que nous avons oubliées, et à retrouver des formes d'écoute que nous négligeons au quotidien – avec l'aide experte des orchestrations du chef qui, en grossissant à la loupe les pièces pour piano et en mettant à la même échelle les œuvres pour grand orchestre, nous obligeront à étalonner mentalement des réalités musicales hétérogènes.

Le propos de ces compositeurs n'est alors pas, remis dans la perspective que nous permet le point de vue contemporain, une banale nostalgie de la nature, ni une vocation à l'hypnose, mais simplement une invitation à mieux écouter le grand tumulte du monde. / *Novembre 2014*