

Notes d'un pianiste

(Musique et sentiment)

Le largo de la Sonate opus 10 n°3 de Beethoven est-il un morceau de musique **mélancolique** ? Beethoven semble le dire : il répond à Schindler qui l'interroge sur le sens de ce mouvement : "Chacun sentira bien dans ce largo l'état d'une âme en proie à la mélancolie avec les différentes nuances de lumière et d'ombre".

Mais déjà, l'accent est mis par Beethoven sur la diffraction du sentiment, qui se décompose en éléments changeants et contraires (lumière et ombre) ; l'origine (la mélancolie) ne se montre pas, mais seulement ses "nuances". Qu'on n'ait jamais accès au sentiment "en soi" découle autant de la nature du sentiment que de celle du langage : le premier tend à bouger, le second à fixer; le vocabulaire s'avère impuissant à traduire l'épaisseur interne du sentiment.

Déployée dans le temps de la musique, la complexité du sentiment devient processus, et c'est une succession d'états que nous percevons dans l'oeuvre, des états que d'autres mots s'offrent alors à traduire : abattement, plainte, révolte, exaspération, sérénité, résignation...

Soit...Mais cette pièce est d'abord une oeuvre superbe et c'est sa beauté, sa puissance qui subjuguent : le premier sentiment est celui de la beauté, et par elle les affects de l'oeuvre se trouvent tout à la fois magnifiés et dépassés. Beethoven, qui trouvait la lumière dans, ou plutôt par delà la mélancolie, écrivait encore : « les êtres les plus éminents s'emparent de la joie à travers la souffrance ». Joie de créer, mise à distance de la souffrance qu'on congédie en en faisant oeuvre : ce "largo e mesto" (mesto : triste), dans sa sombre splendeur, signe la victoire sur la mélancolie (intéressante à ce propos, amusante aussi, cette autre question de Schindler qui demande à Beethoven si la "signification interrogative" du dernier mouvement de la sonate est bien : "suis-je encore mélancolique ?").

Peinture de la mélancolie ou victoire sur la mélancolie ? Ce largo est sans doute l'une et l'autre, mais il est surtout autre chose : un objet artistique avec son existence et sa signification propres, autonomes, irréductibles au domaine du sentiment. On a changé de monde.

Le sentiment qui inspire une oeuvre ne se trouve plus en elle en tant que tel : il appartient à Beethoven, non à l'oeuvre (aussi Beethoven doit-il nommer "la mélancolie"). Ce sentiment ne peut pas produire de musique (c'est le génie de Beethoven qui le fait) et s'il accède à la musique, ce n'est qu'en perdant sa forme de sentiment.

En amont de l'oeuvre les sentiments du compositeur, en aval ceux de l'auditeur : sont-ce les mêmes ? Cela paraît bien peu probable. "Chacun sentira bien...", postule Beethoven : peut-être, mais chacun à sa manière, en mettant en jeu ses propres sentiments (qu'il aurait tort d'imputer à l'oeuvre même). Ainsi Schindler, ayant pris connaissance de la pièce et lu l'indication "largo e mesto" demande-t-il néanmoins le "sens" de ce mouvement à Beethoven, qui s'exécute... en indiquant le sens qu'il revêt pour lui.

Admettons-le pourtant : s'il n'est pas sûr qu'on identifie "la mélancolie" à l'écoute de la pièce, les sentiments qu'elle produit sont indiscutablement sombres et il se trouvera peu d'auditeurs pour la trouver gaie, entraînante : de cela personne ne doute, à commencer par Beethoven...Mais en va-t-il toujours ainsi ?

*

Pour la 5^e pièce de son opus 116, Brahms indique "Andante con grazia ed intimissimo sentimento". L'intimité, on désire à la fois la partager et la préserver, mais ce qu'on

possède de “plus intime” se dérobe, reste souvent caché des autres et de soi. A l’écoute, cet intermezzo se révèle l’une des pages les plus secrètes de Brahms avec ses harmonies troublées et son balancement fantomatique. Une musique si intériorisée (à l’image de ce mouvement vers le plus intime de soi) que l’oeuvre devient hermétique : un morceau de musique clos sur son énigme. On pense ici au mot de Brahms : ”même un seul auditeur est de trop”. Le plus intime a rejoint le plus lointain.

Nul paradoxe ici : cette notion d’une intimité reliée au mystère, à la fois très proche et très lointaine, est un thème cher au romantisme allemand. Néanmoins l’indication de Brahms, qui éclaire la signification de la pièce, fournit une clé qu’on serait bien en peine de trouver dans l’oeuvre elle-même : quel auditeur non “informé” serait en mesure de faire le trajet en sens inverse et de remonter, par delà l’étrangeté de la pièce, au “sentiment le plus intime” ?

*

Dernière oeuvre de Schumann : *Les Chants de l’aube*. Quel cheminement secret a pu faire sortir Schumann de lui-même, le conduisant de la souffrance absolue à l’apaisement insolite, ambigu du premier de ces chants, qui frappe par sa gravité sereine, ses dissonances sans tension ? Nous savons Schumann au seuil de la folie (savoir capital, savoir bouleversant), mais pouvons-nous l’entendre ? Sans doute pas : ce qui nous parvient c’est plutôt le sentiment d’une paix étrange, d’un genre inconnu. Ce savoir pourtant modifie sans doute notre compréhension et donc notre perception de cette pièce, mais il n’enlève rien au mystère : par quelle alchimie cette pièce surgit-elle, quelle est l’histoire intime, l’histoire vraie de cette oeuvre ?

* * *

Des sentiments, des états d’être du compositeur à ceux de l’auditeur, aucune continuité, aucune transmission immédiate : l’oeuvre se détache de son auteur, elle fait sens par elle-même et produit ses effets propres.

En deçà ou au delà du langage, la musique est en tout cas ailleurs : à son contact, le sol familier du langage se dérobe, la nomenclature des sentiments n’opère plus : vouloir identifier, nommer, les sentiments dans la musique, c’est entreprendre de la domestiquer (la ramener à demeure, dans les filets de la langue).

Impuissante à exprimer quoi que ce soit”, disait Stravinski ; ajoutons “...de nommable” et ce n’est plus une boutade : impuissants nous sommes à nommer ce qu’elle exprime. Mais la musique provoque, suscite (émotions, sentiments, plaisir) : elle **imprime**.

L’impuissance serait alors celle du langage ? Celle du vocabulaire en tout cas : s’agissant de la réalité mouvante du sentiment, c’est tout le discours qui peut faire sens, et non simplement un nom. Mais s’il fait sens, c’est dans la mesure où nos sentiments, comme nos pensées, sont eux-mêmes façonnés par le langage. Que peut alors le discours sur le sentiment appliqué à la musique, hétérogène au verbe ?

Osons la question primitive : qu’exprime donc la musique ? Rien d’autre qu’elle-même, semble répondre Stravinski. Mais on a vu Brahms viser une vérité du sentiment située au-delà des mots (“con intimissimo sentimento” n’est qu’une indication, une direction), et qu’il appartiendrait à la musique de traduire. Quant à Beethoven, il triomphait du sentiment négatif par la musique. Autant de façons de concevoir cet au-delà du langage que représente la musique. Les personnalités, les imaginaires diffèrent, comme diffèrent les oeuvres elles-mêmes et c’est aussi bien sûr affaire d’époque : étrangère à toute signification fixée une fois pour toutes, la musique peut s’en voir

assigner beaucoup...

Reste qu'elle est où le verbe n'est pas. Parler de musique c'est nécessairement parler d'autre chose qu'elle, c'est parler autour, à côté.

La solution de Baudelaire, critique d'art : que les mots soient eux-mêmes musique, que le critique se fasse poète; que la flamme de l'art anime les mots mêmes qui le veulent désigner. Le verbe comme analogue de l'art : non plus un face à face, mais un côté à côté. Baudelaire le dit et le fait (et ses critiques deviennent du Baudelaire...), mais les autres ? Parler, c'est le plus souvent refroidir (faire passer l'émotion : "calmons-nous, parlons-en"...); au pire, c'est risquer une autre forme d'"exécution".

Se taire alors ? Mais je parle, les autres parlent, et même Beethoven... Distante du verbe, la musique certes décourage celui-ci, tend à le neutraliser (la réticence est fréquente chez les musiciens eux-mêmes : beaucoup le sont devenus faute de pouvoir parler, ou pour ne pas avoir à le faire; alors, pour eux, parler de musique...) Mais elle l'attire aussi, et de façon irrésistible, comme la lampe le papillon. Le verbe, qui risque de refroidir, peut aussi se brûler : qu'importe, l'humain pense, parle et veut comprendre; il construit des "savoirs".

La difficulté l'appelle, le gouffre veut être comblé : ainsi du rapport problématique de la musique à l'histoire. Malaisée l'articulation de l'histoire des formes musicales à l'histoire sociale (plus sans doute que pour tout autre forme artistique) ? Hypothétique, le rapport des oeuvres à la vie de leurs auteurs ? Insondable, l'histoire réelle des oeuvres (gestation, élaboration, achèvement) ? Eh bien on s'y attelle, de la musique on fait l'"histoire"; et des oeuvres l'"analyse". Pourquoi?

Pour le plaisir du savoir.

Pour le savoir du plaisir: le savoir peut informer le sentir. Après tout, "nos" compositeurs furent (ou sont) eux-mêmes des "savants".

Le gouffre bien sûr ne sera pas comblé : Beethoven encore, comparant son domaine à ceux du peintre et du poète, avertissait déjà : "le mien s'étend plus loin en d'autres contrées, et on ne peut pas aussi facilement parvenir à notre empire".

En paraphrasant Churchill : faire de la musique, parler de musique : deux activités séparées par leur commun objet. (1)

1. Churchill parlait, lui, de la Grande-Bretagne et des Etats-Unis, deux nations séparées par leur langue commune.