

Littératures, n° 84, « **Le Paysage musical. Musique et littérature dans la première moitié du XIX^e siècle** ». Sous la direction de FABIENNE BERCEGOL. Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2021. Un vol. de 225 p.

En croisant différents questionnements soulevés dans la première moitié du XIX^e siècle sur les rapports qui lient l'homme et la nature, les arts et la nature, et les arts entre eux, *Le Paysage musical. Musique et littérature dans la première moitié du XIX^e siècle* revient sur une transformation cruciale amenée par l'esthétique romantique. On sait en effet combien les représentations de la musique ont contribué à infléchir le paradigme classique de l'*Ut pictura poesis* au profit d'une conception de l'art qui se tourne vers l'intériorité et la spiritualité. L'introduction de Fabienne Bercegol illustre ce phénomène en prenant l'exemple de Senancour, auteur déterminant dans l'élaboration de la pensée romantique française. Le titre du volume, mais aussi *Oberman*, analysé dans l'introduction, rappellent cependant d'emblée qu'on a bien moins affaire à une éviction totale de l'imitation picturale qu'à une redéfinition des arts et une reconfiguration de leurs articulations. De fait, la notion de paysage présuppose à la fois l'existence d'un monde extérieur et celle d'un regard subjectif – éventuellement celui d'un peintre – qui saisit une partie de l'espace présent devant ses yeux. Dès lors, l'association qu'établit l'artiste entre la musique et un paysage, réel ou pictural, est vue comme un moyen privilégié de ce processus de subjectivation. La littérature opère souvent un pont entre les deux composantes, en élucidant une relation qui sans elle pourrait ne pas être saisie par les récepteurs. L'articulation entre ces trois pôles peut prendre des formes plurielles, selon la nature des œuvres (musicale, picturale ou littéraire) et les théories qui les sous-tendent. C'est précisément tout l'intérêt du présent volume que de décliner, au long des huit contributions et de l'entretien avec le pianiste Frédéric Vaysse-Knitter, différentes variantes de cette triangulation.

Les quatre premiers articles s'intéressent principalement à la manière dont la musique peut chercher à évoquer un paysage. En s'appuyant en particulier sur la *Vallée d'Obermann*, dans la première des *Année de pèlerinage* de Liszt, puis sur le *Traité d'instrumentation et d'orchestration* de Berlioz, Béatrice Didier interroge les conditions de possibilité d'une telle association, non seulement du point de vue du compositeur, mais aussi de celui des auditeurs. Au-delà des différences dans les stratégies adoptées, qui convoquent ou non la littérature, il s'agit pour les deux musiciens de fixer le sens de leur œuvre et de s'assurer que leur public l'interprètera correctement. Nicolas Dufetel se penche lui aussi sur le processus de transmission du sens allant du compositeur à son récepteur en rapportant la réaction de Liszt devant l'illustration de cette même *Vallée d'Obermann* par Friedrich Krätzschmer. Les critiques que formule le musicien à l'encontre du caractère serein de la lithographie attestent en dernier ressort la dimension personnelle de toute association entre une pièce musicale et un paysage, et partant l'impossibilité d'assigner un contenu précis à une œuvre musicale – même en passant par un intermédiaire littéraire.

Frédéric Sounac se situe quant à lui sur un plan philosophique en examinant les discours qui, au XIX^e siècle, de Tieck à Balzac et à Wagner, ont affirmé la possibilité pour l'art du temps qu'est la musique d'évoquer l'espace. Sur fond de théories des correspondances, selon lesquelles un même être unirait tous les phénomènes du monde, les deux catégories philosophiques en viennent elles aussi à être confondues. Or, par son autonomie vis-à-vis de tout système de signification, la musique serait l'art le plus à même de faire sentir des contenus de sens indéfinis, à commencer par la mystérieuse essence du monde qui traverserait toute chose. Des fondements théoriques similaires président à l'élaboration des opéras romantiques de Weber. Jean-Philippe Groperrin montre comment la musique y est créditée du pouvoir de représenter des lieux mieux que ne le feraient les arts visuels. En s'appuyant sur le livret, l'art des sons permettrait en effet d'évoquer le hors-scène par excellence qu'est le ciel, ou encore un paysage terrestre en mouvement, c'est-à-dire animé par l'essence du monde.

Les quatre articles suivants mettent toutefois en avant la mélancolie que peut engendrer le caractère insaisissable des espaces-temps inaccessibles, au premier chef celui d'une origine mythifiée. Christophe Imbert souligne à cet égard la dette des poètes romantiques à l'égard de la tradition pastorale classique en littérature et en peinture. Celle-ci représente souvent en effet des concerts champêtres ou le chant solitaire d'un oiseau. Ces deux motifs rendent sensible la nostalgie que peut éveiller le spectacle d'un monde idéal révolu, l'un en mettant en scène sans pouvoir la faire entendre l'exécution d'une pièce musicale, l'autre en mettant l'accent sur la conscience d'avoir perdu une Arcadie qui ne peut être que fugacement évoquée par le chant. Dans la *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Ecosse*, nous dit Marine Le Bail, le regard que porte Nodier sur les Highlands est imprégné des *Chants d'Ossian* et des romans historiques de Walter Scott. Cet imaginaire issu du primitivisme s'étend aux sons de la nature et au langage qui, selon la pensée cratylienne de Nodier, est à l'origine une expression directe de ce que ressentent les hommes au contact des différents éléments naturels. La dimension sonore, ou musicale, de cette langue première, proche du chant, est primordiale et serait consubstantielle au milieu d'où il émerge. À charge à l'écrivain moderne de la retrouver, fût-ce brièvement. Dans *Corinne ou l'Italie*, comme l'observe Alexandra Wojda, la musique imprègne le paysage menacé de Tivoli. Les théories d'August Wilhelm Schlegel sur la musicalité des paysages, reformulées dans les dialogues des personnages, sont mises en application par les harpes éoliennes cachées dans le jardin de Corinne et par la chanson que fait entendre cette dernière. Le lecteur assiste alors à l'effet jugé inévitable d'un tel cadre : le débordement émotionnel de l'auditeur, dont les motifs personnels de regret sont ravivés par la nostalgie qui émane de ce paysage sonore. Pierre Dupuy s'arrête de son côté sur un texte ambigu de Vigny qui amène à s'interroger sur la confiance de l'auteur dans les pouvoirs que donnerait la musique à l'homme. Le narrateur de « La Veillée de Vincennes » rapporte ainsi les images de paysages suscitées en lui à l'audition d'une chanson écossaise, avant de restituer le commentaire qu'il a livré à haute voix à l'intention des chanteurs. L'ironie qui teinte son aveu d'ignorance en matière de musique semble faire signe vers une certaine mise à distance des illusions romantiques. Pour Vigny, l'écrivain, en particulier, serait incapable de transposer verbalement l'expérience transcendante de l'écoute.

Le pianiste Frédéric Vaysse-Knitter, enfin, témoigne en tant qu'interprète de son propre rapport aux lieux et de celui qu'il décèle entre les œuvres et les paysages auxquels les compositeurs les ont parfois associées. Ces mises en relation étant personnelles, elles peuvent servir de point d'appui à l'interprète, mais ce dernier forge ses propres images pour pouvoir s'investir dans ce qu'il joue et transmettre aux auditeurs la manière dont il appréhende la partition.

Le présent numéro de *Littératures* offre en somme un passage en revue bienvenu de plusieurs mises en relations entre la musique et le paysage, mais aussi la littérature, à l'époque romantique. Les limites imparties au volume ne permettraient pas cependant d'établir une synthèse complète des soubassements épistémiques à l'œuvre dans tous les exemples abordés par les contributeurs, afin de mieux les situer les uns par rapport aux autres. Cela rend possible du même coup de fructueux prolongements.