

Nancyphonies

Festival de Nancy

universités
européennes
d'été 2004

Actes des rencontres
musicologiques



SOMMAIRE

Matthieu Morand

Guitariste et chanteur du groupe Elvaron



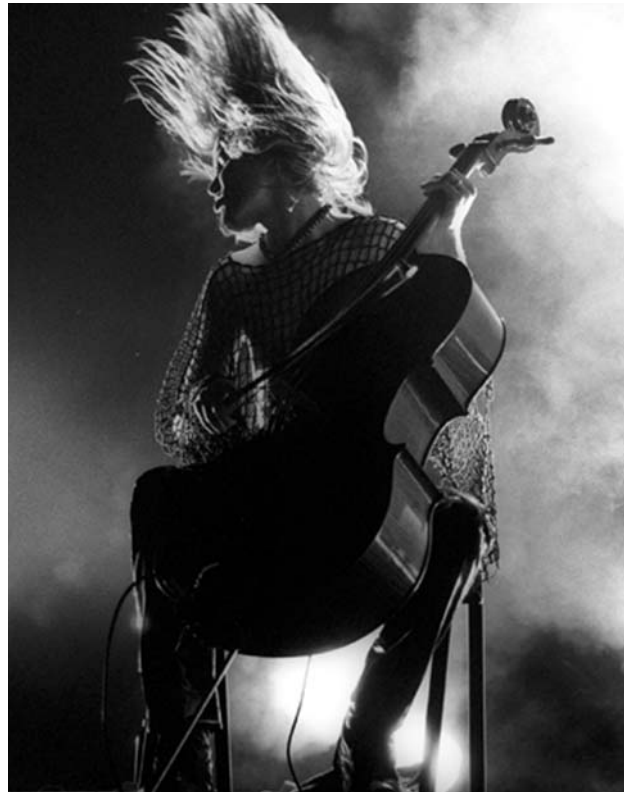
Matthieu Morand commence la guitare à l'âge de 13 ans et suit les cours de nombreux professeurs. En 1992, il fonde Night Feast, groupe de rock français, avec des amis de lycée puis en 1993, il forme Elvaron avec le bassiste Julien Skorka et le batteur Rodolphe Gagnepain. La formation donne quelques concerts en Bourgogne durant deux ans. En 1995, Matthieu est

admis à suivre le cursus professionnel du centre musical et créatif de Nancy (actuel Music Academy International). Diplômé en 1996, il s'inscrit cette même année au conservatoire national de région de Nancy en guitare classique et suit les cours de Dominique Eder durant cinq ans. Etant également chanteur, il suit des cours de chant au conservatoire de Nancy auprès d'Hélène Vassilieva puis d'Anniela Zins durant deux ans.

En 1997, il produit son premier disque compact - *Mages Battle* - avec Elvaron. L'album est bien accueilli par la presse spécialisée et permet d'asseoir la notoriété du groupe en France. De 1998 à 2000, il est batteur du groupe Lestat avec qui il enregistre l'album *Behind The Myth*. En 2001, il est repéré par le label Thundering Records et sort son deuxième album avec Elvaron, *The Five Shires*, qui bénéficie d'une distribution européenne. La qualité des compositions et la richesse de l'écriture sont particulièrement félicitées par la presse, notamment dans la longue pièce épique de métal progressif symphonique de 29 minutes qui ouvre l'album. En 2003, il signe un contrat pour trois albums avec le label Manitou Music ; la distribution sera cette fois internationale. Fruit de cette collaboration, l'album *The Buried Crown* paraîtra au mois de mars 2005.

Outre sa maîtrise de musicologie, Matthieu Morand possède également un DESS de management du design. Ses travaux universitaires l'ont amené à travailler sur l'influence du design sonore dans le comportement humain ainsi que sur des solutions d'identités musicales adaptées aux entreprises. Ses recherches de DEA se sont portées sur l'influence de l'écriture classique dans le métal. En

effet, de part la complémentarité de sa formation à la musique classique et aux musiques actuelles, cette intégration des principes d'écriture s'est faite naturellement au sein d'Elvaron. Conscient de l'image relativement négative que projette le métal en Europe, Matthieu a profité de son passage aux Nancyphonies pour s'exprimer à ce sujet. Sa formation musicologique permet de crédibiliser son propos et de s'intégrer naturellement dans le cadre des universités européennes d'été 2004. Compositeur, guitariste, chanteur du groupe Elvaron il est un acteur important de la scène métal en France.



Le terme générique "métal" est le fruit d'une histoire musicale née il y a plus d'une trentaine d'années. Il désigne une multitude de genres et de sous-genres musicaux issus de l'appariement du "hard rock" et du "heavy metal" et résulte d'une agrégation sémantique consécutive à l'érosion et à l'interpénétration de ces termes au cours des années 80. Leurs modèles canoniques, respectivement représentés par les groupes Led Zeppelin et Black Sabbath, se sont progressivement dilués sous l'effet d'une filiation particulièrement effervescente et féconde : black, thrash, doom, progressive, crossover, death, hardcore, gothic, sludge, néo, etc.

L'influence de la musique classique dans le Heavy Metal.

Conférence Salle Florent Schmitt - 23 juillet 2004

¹dans le sens d'une reprise d'un thème classique.

²guitariste de Michael Jackson, Nathalie Cole.

³guitariste de Frank Zappa

⁴Elisabeth Bathory, les monstres de Midian, la chute de l'ange Lucifer...

LA CITATION

La citation¹, pratiquée par bon nombre de groupes est apparue assez rapidement dans les chansons. Les modèles utilisés peuvent être très anciens (Bach, Albinoni ou Mozart), plus récents (Beethoven, Chopin, Mendelssohn) et plus proches de nous encore avec Grieg ou Dvorak. Tout comme dans d'autres formes d'art, on continue à s'appuyer sur des œuvres de compositeurs disparus, sur une mémoire passée pour créer de nouvelles choses.

La plupart du temps, les thèmes utilisés sont facilement reconnaissables car ils font partie d'une mémoire musicale. Mais c'est également en introduisant des thèmes moins courants que les artistes du métal contribuent à l'élargissement de cette mémoire et à sa diffusion vers le plus grand nombre de personnes qui n'en ont pas connaissance.

La citation, dans le métal, n'est jamais introduite par hasard, elle n'est pas gratuite. Elle s'inscrit le plus souvent dans un contexte défini et elle n'est finalement présente que pour une chose : l'enrichissement du discours musical. Chaque artiste possède sa propre raison d'utiliser un thème classique ancien : prouesse technique, richesse de l'orchestration, de l'harmonie, virtuosité, clin d'œil personnel, mais aussi pour coller à une certaine image que le groupe souhaite dégager. Le groupe américain Symphony X a choisi son nom en hommage à Beethoven (le X étant égal à 10 en chiffres romains 10 donnant suite aux 9 symphonies du compositeur allemand). Le principal dans cet exercice de citation étant évidemment d'éviter de sonner comme du Rondo Veneziano.

La question que l'on peut se poser est : pourquoi des thèmes classiques sont repris dans le métal ?

Tout d'abord, une grande majorité des musiciens sont issus d'écoles de musique en tout genre : conservatoires, Guitar Institute, Guitar Institute of Technology, Berklee college of music, Juilliard School of Music de et d'autres encore. Jennifer Batten² par exemple fit ses études musicales au Berklee college de Boston ainsi que Steve Vai³ ; Katherine Thomas étudia à Juilliard et les membres de Dream Theater sont diplômés du Musician's Institute. Quelques musiciens tels que le guitariste Yngwie Malmsteen sont autodidactes mais ont travaillé les grands classiques sur leurs instruments. On peut comprendre que les fugues de Bach sont excellentes pour délier les doigts... Ensuite, je pense qu'il existe un réel désir de montrer que la musique classique peut s'adapter aux sonorités

actuelles et que certains thèmes peuvent être mis en valeur par un autre instrument, ou une orchestration différente de l'originale. Il existe à mon sens une relation évidente entre les deux styles (recherche de la virtuosité, techniques d'écriture, courants et mouvements différents, etc.). Mais au-delà de tout cela, chaque groupe musical possède des raisons personnelles pour intégrer, reprendre ou réarranger certains thèmes classiques.

L'INSTRUMENTATION

Violoncelle seul (exemple : Dying Tears)

Dying Tears est un groupe Français originaire de Lille. La musique évolue dans un registre assez sombre qui se rattache au courant musical appelé Doom. C'est à ma connaissance le seul groupe de Métal Français qui compte un violoncelliste permanent. Le rôle de l'instrument est de renforcer l'aspect funeste de la musique du groupe tout en étant le l'acteur principal du développement de la thématique. L'espace sonore étant souvent accaparé par les guitares saturées, les interventions du violoncelle se font avec un accompagnement restreint (le plus souvent).

Violoncelle et violon (exemple : Cradle of Filth)

Groupe britannique de Black Métal symphonique, Cradle of Filth est passé maître dans l'art des albums conceptuels basés sur de terrifiantes histoires⁴. Pour accentuer ce côté oppressant, le groupe fait appel à de nombreux instruments classiques : orgue, piano, violoncelle, violon... et même une chanteuse soprano (membre permanent). Techniquement extrême au niveau de l'utilisation de la voix, certains passages au tempo lent sont rendus plus pesants grâce au violoncelle et au violon.

Quatuor à corde (exemple : Rhapsody)

Le quatuor n'est pas permanent mais apparaît de nombreuses fois pour des interventions ponctuelles. Les musiciens de Rhapsody sont très influencés par la musique baroque et font même l'utilisation d'instruments baroques dans certaines chansons.

Voix d'opéra (exemple : Nightwish)

Nightwish est un groupe finlandais à part. Ce groupe a démocratisé l'arrivée des femmes au sein de groupes de métal grâce à la soprano Tarja Turunen. Elle étudie le chant et le piano dans sa jeunesse avant d'intégrer le conservatoire d'Helsinki en chant. Elle utilise une technique vocale de chanteur classique sur toutes les chansons du groupe (legato, staccato, vocalises...).



Chant grégorien et voix d'opéra (exemple : Thérion)

Groupe Suédois que Fabien Hein⁵ caractérise de "très Wagnérien". Thérion mixe les sonorités métal contemporaines avec une musique toujours plus symphonique, qu'il traite dans une dimension gothique immédiatement identifiable par l'usage qui est fait des voix, alternant entre mélodies féminines célestes et tonalités masculines proches du chant grégorien.

A Capella (exemple : *Divine wings of tragedy* de Symphony X)

Composition du groupe avec introduction totalement a capella. L'écriture est aussi bien contrapuntique (par les voix basses) qu'horizontale avec un développement mélodique par la voix de ténor.

A parte : les groupes de métal progressif

Selon Fabien Hein, le projet de la musique dite progressive est de repousser les limites conventionnelles de la musique surtout sur le plan rythmique et au niveau des carrures [comme l'ont fait en leurs temps certains mouvements contemporains]. Souvent doués d'un potentiels mélodique très important, les groupes de métal progressif affectionnent particulièrement les albums conceptuels ; sortes d'opéra modernes. Certains comme Dream Theater développent même une thématique qui peut être retrouvée d'albums en albums à la manière d'un leitmotiv Wagnérien.

LES COURANTS MUSICAUX

Écriture médiévale (exemple : *Past and future secret* de Blind Guardian)

Alors que la mode ne s'y prête absolument pas, Blind Guardian pousse encore plus loin les mélodies et les sonorités médiévales. Avec cette chanson, le groupe affirme clairement ses influences d'une musique sinon médiéval, emprunte de folklore médiéval populaire. Le groupe tente de restituer une forme musicale proche de ce que proposaient troubadours et trouvères (12^{ème} et 13^{ème} siècles) : percussions, flûtes, thèmes simples, chœurs.

A la Carl Orff (exemple : *Rhapsody*)

Nul doute de l'influence du compositeur Allemand, c'est ici davantage à Carmina Burina que font penser les introductions de leurs albums. Entrées successives des cordes, accompagnement comprenant beaucoup de percussions, chœurs guerriers.

Écriture contemporaine (exemple : *From my sleep* de Adagio)

Rares sont les incursions vers une écriture plus contemporaine qui demeure tout de même assez élitiste par rapport à toutes les autres

influences citées auparavant. L'écriture rappelle *Psaumes* de Stravinsky ; le traitement de l'espace du piano se rapproche de Stockhausen et le traitement des impacts fait penser à Boulez.

L'ÉCRITURE ORCHESTRALE

Utilisation des chœurs (exemple : *Solvat saecullum* de Adagio)

L'utilisation des chœurs dans le métal est de plus en plus prisée. Ici, le groupe français Adagio est accompagné par les chœurs de l'orchestre de Lyon. Prévu initialement d'être accompagné par tout l'orchestre mais faute de budget, Stéphane Forté a dû se contenter des chœurs. L'écriture se fait plus proche de celle de John Williams que d'un compositeur classique. Il se dit lui-même plus influencé par John Williams que par Mozart.

Utilisation de l'orchestre (exemple : *Rage*)

Le groupe allemand Rage est un des rares à avoir pu bénéficier d'un orchestre au complet sur une durée incluant album et tournée. De cette collaboration est sorti l'album XIII - véritable chef d'œuvre d'écriture et parfait exemple du mariage métal-classique.

Le Concerto de Yngwie Johann Malmsteen

Pièce quasiment unique, le concerto pour guitare électrique du suédois Yngwie Malmsteen. Baptisé *Concerto suite pour guitare électrique en mi b mineur opus 1* cette pièce ne se présente pas comme un réel concerto au niveau de la forme. Probablement le meilleur exemple de la rencontre des deux genres. Enregistré avec l'orchestre philharmonique de Prague sous la direction de Yoel Levi, cet opus est entièrement composée par Yngwie, fruit d'un travail de plusieurs années au cours desquels le guitariste a accumulé thèmes et arrangements. Considéré depuis 1983 comme le précurseur d'une musique dite néoclassique, le virtuose suédois n'a jamais caché son ambition d'écrire une pièce comme ce concerto qui reste sa plus grande création à ce jour. D'abord sortie comme un album de métal traditionnel, cette œuvre est ensuite parue chez Canyon Classics, Dream Catcher classics et en version réservée au marché japonais enregistré avec le New Japan Philharmonic.

En conclusion je dirais qu'on n'échappe pas à son destin. A force d'expérimenter de tous les côtés, comme n'importe quelle forme d'art vivant, métal et classique devaient se rencontrer un jour. Et les mauvais garçons peuvent se vanter d'avoir osé le premier pas. Dans l'autre sens, on notera l'effort fait par le quatuor de violoncelles Apocalyptica⁶

⁵Membre de l'ERASE (Equipe de recherche en anthropologie et sociologie de l'expertise) à l'université de Metz, Fabien Hein termine une thèse de sociologie portant sur les formes de la pratique rock en Lorraine. Rédacteur au sein des fanzines Kérosène et Vincebus Eruptum, il a également été bassiste du groupe Carn pendant sept années au cours desquelles il a enregistré plusieurs disques et effectué des centaines de concerts en Europe. Il est l'auteur du livre *Hard rock, heavy metal, métal : histoire, cultures et pratiquants*.

⁶reprises de chansons de Metallica, Pantera, Faith no more et d'autres groupes de métal arrangées pour 4 violoncelles.



Pierre Hommage

Violoniste



Natif d'Avignon, il commence ses études musicales au conservatoire de cette ville avant d'être reçu cinq ans plus tard dans la classe de Christian Ferras, assisté de Hervé Le Floch au conservatoire national supérieur de musique de Paris où il obtiendra ses premiers prix de violon et de musique de chambre.

Il travaille également avec le violoniste Russe Wiktor Libermann et reçoit en 1985 le diplôme d'honneur à l'académie "Chigiana" de Sienne dans les classes de Henryk Szeryng et Franco Gulli.

Il débute sa carrière en Italie la même année au festival international de Crémone participant aux côtés de Salvatore Accardo et de Shlomo Mintz à l'intégrale des Sonates et des Partitas pour violon seul de Jean Sébastien Bach dont il commémore en 1985 le tricentenaire de la naissance.

Depuis, l'activité artistique de Pierre Hommage en récital, avec orchestre, en musique de chambre ou dans le domaine de l'enseignement s'est développé dans toutes l'Europe, aux Etats-Unis et en Europe de l'Est.

Sa très grande maîtrise technique et musicale, la pureté et la chaleur de sa sonorité, alliées à sa grande sensibilité émotionnelle font de ces interprétations des moments uniques, elles sont reconnues et saluées par les publics et les critiques internationales qui font de Pierre Hommage l'un des meilleurs représentants français du violon de sa génération.

Après les Etats-Unis, l'Italie, la Slovénie, la Roumanie, la Belgique et la France, il se produit de nouveau en 2002 avec Orchestre dans la grande salle du conservatoire Tchaïkovski de Moscou, et donne à cette occasion des récitals dans cette ville et à Saint-Pétersbourg (salle Rachmaninov, Glonka Philharmonic Hall).

Pierre Hommage est également invité aux Etats-Unis pour des récitals dans tout le Texas, à Boston, Philadelphie et avec orchestre pour la première fois dans la grande salle de Carnegie Hall à

New-York.

Il est aussi présent cette année avec orchestre ou en musique de chambre en Suisse (Lausanne), au Portugal, en Italie, en Roumanie (salle de l'Aténeum Enescu de Bucarest), en Russie au festival international de Saint-Pétersbourg, en Belgique et en France dans divers festivals (Normandie, les Musicales de Pontivy, les Nancyphonies, le festival de Colmar...).

La musique française tient une place importante dans sa discographie avec l'œuvre pour violon de Joseph Ermend Bonnal, ce disque enregistré en 1998 chez "Pavane Records", fut unanimement salué par la presse spécialisée (Choc du monde de la musique, 4 Diapasons...).

L'œuvre pour violon et piano de Joseph Guy Ropartz ainsi que le concerto pour violon et orchestre opus 77 de Johannes Brahms accompagné par la philharmonie de Timisoara sont disponibles chez 3D Classics.

La Planète Bach

Suite à un cours public à Nancy, Pierre Hommage s'est exprimé sur les Sonates et Partitas de Bach, sommet de son répertoire. Propos recueillis par Anne Dorain

Quelle est la place des suites et partitas de Bach dans la carrière et le répertoire d'un soliste tel que vous ?

Au départ, ces suites et partitas sont un échelon scolaire pour un interprète. Elles font partie intégrante de l'apprentissage des violonistes, c'est en quelque sorte un passage obligatoire. Personnellement, je les ai explorées, étudiées, grâce à mon maître, Christian Ferras¹, alors que j'étais son étudiant au conservatoire national supérieur de musique de Paris.

J'avais la chance d'avoir une relation très privilégiée avec ce violoniste qui l'un des plus grand soliste du 20^{ème} siècle. Ferras avait cette richesse, ce génie, de réunir une très large palette de jeu. C'était en quelque sorte un violoniste "changeant" capable de se transformer en fonction de l'œuvre interprétée. Il trouvait l'émotion et l'improvisation nécessaires à l'interprétation des romantiques, savait révéler la tendresse de Mozart... Lorsqu'il interprétait Bach, il alliait une grande humanité, perceptible dans les mouvements lents, à un "ferme propos" tenus lors des mouvements rapides.

Après le conservatoire, j'ai eu la chance d'être contacté par de nombreux festivals pour interpréter l'intégrale. J'ai ce souvenir mémorable de la célébration du bi centenaire de Bach, en 1985 où, lors d'un concert fleuve pour le festival international de Crémone, j'ai exécuté les 6 sonates et partitas, devant 1 500 personnes. J'ai repris alors contact avec Bach, grâce au public qui est devenu le médium de ma compréhension de l'œuvre et par conséquent de mon interprétation...

Après ces expériences, j'ai continué à travailler ce monument avec Eryk Szeryng, un des interprètes qui fait référence en la matière. Et surtout, j'ai beaucoup réfléchi à cette musique, véritable sommet de l'art du violon.

Justement, comment définiriez-vous les spécificités qui font des sonates et partitas cette œuvre de référence dans le répertoire violonistique ?

Il y a l'aspect technique tout d'abord : Bach est par excellence un compositeur polyphonique. Or, l'inscription de cette polyphonie est, dans cette œuvre, proche de la perfection, surtout dans les fugues à trois voix de chacune des trois sonates. C'est à ma connaissance une prouesse jamais égalée, à part peut-être par Bartok dans sa sonate pour violon.

D'un point de vue musical, le "spectre" déployé par cette musique est non seulement très vaste mais totalement intemporel. De plus, cette parole musicale est parfaitement combinée, structurée par la composition. Elle est complètement exprimée. C'est, de mon point

de vue, une des clefs essentielles de l'œuvre qui influence beaucoup la perception que l'on en a quand on l'interprète.

Beaucoup d'interprètes, d'étudiants, essayent de faire des sonates et partitas quelque chose de personnel par leur lecture. De même, revient de manière récurrente la question de savoir s'il est préférable de jouer Bach sur un instrument baroque ou un instrument moderne². Pour ma part, j'ai toujours, 25, 30 ans après ma découverte de l'œuvre, le sentiment que cette musique est entièrement hors du temps. Partant, il n'y a pas de bonne ou de mauvaise interprétation. Autrement dit peu importe le style de jeu défendu par telle ou telle école stylistique, les sonates et partitas sont au-delà de ces querelles de chapelle, des batailles d'historiens de la musique. Ma réponse sur l'instrument consiste donc à ne pas faire de l'interprétation une affaire "personnelle", pas plus qu'une question d'instrument. La meilleure façon d'interpréter Bach est encore de croire en Dieu ! Ou plus exactement de manifester la sensation d'un croyance absolue.

Les sonates et partitas : la plus religieuse des œuvres profanes de Bach ?

Je me garderais bien de donner une réponse musicologique à cette question. Simplement je ferais deux remarques.

Tout d'abord, si les violonistes peuvent aujourd'hui voir cette partition, c'est grâce à une histoire d'amour. Bach a composé les sonates et partitas à la mémoire de sa première femme³. Mais c'est sa deuxième femme, Anna Magdalena⁴, qui les a réécrites et couchées sur la portée.

Ensuite, les sonates et partitas étaient interprétées dans des églises et sont au-delà de cela et de mon point de vue, d'inspiration religieuse. Elles se composent en effet de quatre mouvements bien distincts qui, selon moi, reprennent le cheminement d'un office. Il y a d'abord un adagio, très structuré mais avec un style improvisé, qui correspond à l'entrée des fidèles. La fugue est l'office en lui-même. Le mouvement lent, toujours sublime, représente la communion. C'est un mouvement où le temps s'arrête.

Une prière ?

Non car à cet instant rien n'est demandé. Il y a quelque chose qui arrive. Qui nous tombe dessus !

Enfin, le mouvement rapide final est un allegro au sens complet du terme : un moment d'allegresse, de plénitude intérieure qui me rappelle l'envoi.

De même, le mouvement le plus célèbre des sonates et partitas, la chaconne en ré mineur est la seule pièce qui comporte 13 varia-

¹Elève de Georges Enescu, le violoniste français Christian Ferras est un artiste majeur et méconnu, hélas disparu prématurément en 1983.

²Pierre Hommage joue un violon Machin. C'est un violon moderne qu'il préfère de loin à son violon "ancien" c'est à dire classique.

³Ils auront sept enfants dont deux grands musiciens : Wilhelm Friedmann et Carl Philip Emanuel. Elle meurt en 1720.

⁴Un an après le décès de sa première femme, Bach se remarie avec la cantatrice Anna Magdalena Wilcken qui allait lui donner treize enfants dont deux autres grands musiciens : Christoph Friedrich et Johann Christian.



tions. Elle pourrait ainsi très bien figurer le dernier repas.

Comment peut-on transmettre une telle croyance, une profession de foi musicale de cette envergure ?

Il est curieux de se retourner sur son propre cheminement avec l'œuvre, en particuliers lorsqu'il s'agit de transmettre son savoir faire. On se trouve face à des considérations qui impliquent à la fois les sensations et une démarche de déduction.

Vu la difficulté technique de l'œuvre, il faut bien sur trouver des solutions instrumentales pour permettre une bonne interprétation, pour soi et pour les étudiants. Or, plus les années passent, plus je suis convaincu que cette musique s'adresse, comme je le disais, à des gens croyants, quelles que soient leur croyance d'ailleurs. J'ai alors trouvé une simplicité d'exécution, des solutions techniques. J'essaye, lors de mon enseignement, d'expliquer ce cheminement musical, de transmettre cette simplicité qui est à la fois une totalité. Je m'attache d'abord à beaucoup montrer, à faire ressentir, à donner à voir pour permettre aux étudiants de copier. Rien de tel que l'exercice !

J'espère surtout parvenir à imprimer dans le geste des jeunes musiciens la spontanéité nécessaire à la simplicité. Il s'agit de faire comme si l'archet était en train d'écrire la musique qu'il joue ; je demande ainsi aux étudiants de réécrire la musique à l'instant où ils l'interprètent. Même les meilleurs étudiants doivent faire un énorme effort pour répondre à cette demande, qui n'est pas du tout celle que l'on formule lorsque l'on travaille Tchaïkovski, Brahms ou Beethoven. De manière étrange, cette musique est tellement pure qu'elle a besoin d'être ré-écrite. En réalité, j'ai l'impression que moins la musique est structurée, moins elle a besoin d'être ré-écrite.

Cela ressemble à un parcours initiatique ?

Justement pas. Parvenir à interpréter correctement Bach, ce n'est pas introniser le futur interprète dans le cercle des violonistes, mais l'obliger à réaliser une dé-corporation de lui-même !



Emmanuel Leducq-Barome

Chef d'orchestre



Il débute ses études musicales dans sa ville natale à Annecy, puis au conservatoire de Lyon, et décide en 1990 de se consacrer à la direction d'orchestre. Il entre la même année à l'école normale de Paris, puis l'année suivante au conservatoire de Genève. Il étudie, ensuite, au conservatoire de Saint-Pétersbourg, dans la classe de Mariss Jansons où il est remarqué par le professeur Ilya

Moussine, éminent pédagogue, formateur de plusieurs générations de chefs d'orchestre. Dès lors, il est régulièrement invité à diriger l'orchestre de la Camerata de Saint-Pétersbourg, avec lequel il entretient des liens étroits.

Depuis 1998, de très nombreux engagements lui ont été proposés en Russie. Il occupe pendant trois ans le poste de chef principal de la philharmonie de Kaliningrad avec lequel il enregistre un disque Schnittke (Calliope).

Il devient en janvier 2000 directeur musical du baltic chamber orchestra de Saint-Pétersbourg. En 2001, il prend les fonctions de chef principal invité de la philharmonie d'Irkoutsk et fait ses débuts avec l'orchestre symphonique de Saint-Pétersbourg, l'orchestre philharmonique de Moscou, ainsi qu'avec l'orchestre d'état de Russie. Il est également chef invité de l'opéra Moussorgski de Saint-Pétersbourg depuis mars 2004.

Depuis la saison 2001-2002, il a dirigé de nombreux orchestre en France dont l'orchestre national du capitole de Toulouse, l'orchestre philharmonique de Radio-France ainsi que celui de l'opéra de Nice.

Lauréat du prix 2001 de l'association française d'action artistique et détenteur d'une bourse Lavoisier du ministère des affaires étrangères, Emmanuel Leducq-Barome a réalisé quatre enregistrements chez Calliope.

Les Nancyphonies aiment à créer des événements, en proposant des collaborations artistiques originales. Pour preuve le concert proposé ce soir à Maxéville, né de la rencontre entre le très prestigieux Baltic Chamber Orchestra placé sous la direction de son chef permanent Emmanuel Leducq-Barome et le chœur des Nancyphonies, composé de chanteurs lorrains placés sous la direction de Christine Bolhinger et de Vincent Tricari. Au final un programme vénitien avec les incontournables *Quatre saisons* et le superbe *Gloria* de Vivaldi. Ce tout jeune chef français Emmanuel Leducq-Barome a tenu à rencontrer son public quelques heures avant son concert.

Vous êtes chef de l'orchestre de chambre composé des solistes de la Philharmonie de Saint-Petersbourg. Pourquoi vous être installé en Russie ?

Je suis absolument fan de ce pays et de sa culture. Je souhaitais rencontrer et travailler avec Mariss Jansons, qui était à Saint-Petersbourg. Après cinq ans d'étude, on m'a immédiatement confié un ensemble : la camerata de l'Hermitage. J'ai rencontré par la suite des musiciens de la Philharmonie et nous avons fondé l'orchestre de chambre, le Baltic Chamber Orchestra, il y a quatre ans. Je reviens régulièrement en France, comme chef invité du Capitole de Toulouse ou de Radio France. Mais il y a très peu de place pour les chefs français dans l'Hexagone. Les orchestres sont majoritairement confiés à des chefs étrangers.

Comment décririez-vous votre rôle de chef d'orchestre ?

En Russie, le chef a un pouvoir presque absolu. En France, au contraire, il faut savoir être consensuel et pragmatique. De toutes les façons, je crois que la rencontre entre le chef et l'orchestre se joue dès les cinq premières minutes, à la façon dont le chef va rejoindre sa place et dont il est accueilli par les musiciens. C'est une histoire de relations humaines très fortes. Ainsi, par exemple, le Baltic Chamber est ma deuxième famille.

J'utilise peu la parole, car la musique est pour moi un art pur qui fait abstraction des mots. Je sais communiquer ce que je veux entendre avec mes mains. Et au-delà du geste, les musiciens et moi nous comprenons dans les tensions, dans l'énergie qui circule entre nous. En réalité, l'espace de ma direction diminue lorsque je connais bien les musiciens pour faire place à l'énergie.

Comment se passe la rencontre avec le chœur des Nancyphonies ?

Le chœur est enthousiaste, homogène et discipliné. D'autant plus que le *Gloria* est une œuvre passionnante et totalement d'actualité. Elle échappe aux stéréotypes de l'écriture de Vivaldi pour exprimer et susciter des sentiments très différents. Je suis ravi d'avoir redécouvert cette partition pour l'occasion.

Berlioz écrivain

Conférence Salle Florent Schmitt - 24 juillet 2004

¹ L'orchestre évoque cette œuvre au cours de la quinzième soirée.

² L'orchestre évoque cette œuvre au cours de la onzième soirée.

³ "Le tour de sa pensée est remarquable par son originalité et son expression toujours hardie, pittoresque, incisive et sincère."

Les soirées de l'orchestre est une œuvre littéraire écrite par Berlioz en 1852. C'est une œuvre critique où Berlioz exprime ce qu'il ressent envers tous ceux qui font de la musique, en particulier ceux qu'il admire et ceux qu'il déteste. Il serait très difficile de faire un résumé complet de cette œuvre de plus de six cent pages et nous ne donnerons ici que quelques exemples.

L'ŒUVRE

La structure

Cette œuvre littéraire de Berlioz est composée de 25 soirées d'orchestre pendant lesquelles il nous montre les musiciens d'un orchestre qui sont occupés à bavarder, à discuter ou à écouter un récit pendant la représentation d'opéras. Nous assistons donc à des histoires, des contes, des critiques, des discussions, des biographies, des dialogues, sur la musique, les compositeurs ou l'opéra. Berlioz a choisi l'orchestre comme un prétexte pour que ses articles soient racontés ou lus à haute voix, entre artistes. C'est donc dans une fosse d'orchestre que les musiciens se trouvent rassemblés autour d'un conteur qui sera tantôt Berlioz et tantôt son double : Corsino. Ces musiciens imaginaires, qui sont de plusieurs nationalités, forment un orchestre international. Corsino est italien, les frères Kleiner sont allemands, Winter est américain et Dimski est polonais. Toute l'œuvre est structurée autour de ces 25 soirées d'orchestre qui se déroulent dans une ville, qui pourrait être n'importe quelle ville d'Allemagne ou d'Angleterre. Chacune de ces soirées correspond à un chapitre, composés pour la plupart de plusieurs parties.

Le contenu

Berlioz a essayé de donner un caractère bien net à chacun des musiciens de l'orchestre qu'il va faire dialoguer tout au long des soirées. Corsino, premier violon, est passionné, sceptique, vivant et plaisant ; c'est Berlioz dans sa jeunesse. Turuth, la flûte, c'est Berlioz sentimental. Kleiner, timbalier, est un peu sauvage et Bacon l'alto est l'innocent qui ne comprend jamais rien. Il peut paraître invraisemblable que les musiciens puissent bavarder librement, mais ils ne le font que lorsqu'on joue un opéra qu'il considère très plat. C'est d'ailleurs presque toujours avec la même phrase que Berlioz commence le récit de chaque soirée :

"on joue un opéra allemand moderne très plat" ou "on joue un opéra italien moderne très plat" ou "on joue un opéra français moderne très plat" et qui, au cours des différentes soirées se transforme en "on joue un etc..."

Par contre, lorsque l'orchestre joue une œuvre que Berlioz admire - comme *Fidelio* de Beethoven¹ ou *La Vestale* de Spontini² - personne ne parle et la soirée se résume à quelques lignes qui décrivent les émotions très fortes que ressentent les musiciens pendant l'exécution des œuvres.

Pour écrire *Les soirées de l'orchestre*, Berlioz a puisé dans ses écrits antérieurs pour composer une anthologie de sa production de critique, de chroniqueur et de conteur. On retrouve dans cet ouvrage ses admirations et ses haines. Son admiration pour ceux qu'il a considéré comme des grands et comme ses maîtres - Gluck et Beethoven par exemple - et ses haines pour tous les fabricateurs de musique sans génie ou pour les ténors sans scrupules qui ne pensent qu'à faire valoir leur voix. Il critique sans pitié tous les médiocres et ceux qu'il considère les ennemis de la musique en utilisant la satire, avec un humour parfois féroce.

Le style Berlioz

Cette œuvre nous permet de découvrir que Berlioz était aussi un homme de lettres et qu'il possédait de grandes qualités d'écrivain. Son style est très vivant, spontané, riche, varié et plein d'originalité. Il aime jouer avec les mots. Pour ses critiques il utilise beaucoup l'humour, l'ironie et la satire. Ce n'est pas la première fois qu'il écrit et d'Ortigue avait déjà signalé ses qualités d'écrivain³. A propos des *Soirées de l'orchestre*, nous pouvons citer Théophile Gautier qui déclarait en 1854 :

"Berlioz, outre qu'il est un grand compositeur, écrit avec une fantaisie, une verve, un esprit que bien des auteurs de profession, incapables de la moindre fugue, pourraient lui envier : les Soirées de l'orchestre sont là pour le dire."

CEUX QUE BERLIOZ ADMIRE

Beethoven

Berlioz nous parle de Beethoven en citant le livre *Beethoven et ses trois styles* écrit par un russe : Lenz. Berlioz défend le style de Beethoven face à la critique de Lenz qui pense qu'il existe une



faute dans le scherzo de la Symphonie en ut mineur. Cette faute consisterait dans la répétition inopportune de deux mesures du thème lors de sa réapparition au milieu du morceau. Pour exprimer sa position face à cette critique faite à Beethoven Berlioz déclare :

“Il n’y a pas répétition exacte des quatre notes : ut mi ré fa dont le dessin mélodique se compose ; la première fois elles sont écrites en blanches.”

Berlioz pense que les œuvres de Beethoven doivent être exécutées fréquemment, avec puissance et beauté. Or selon lui, il y a très peu d’endroits dans le monde où l’on puisse entendre seulement six fois par an ses œuvres dignement exécutées ; soit parce que l’orchestre est mal composé, soit parce qu’il est mal dirigé. Quant à ses *Sonates*, il estime que très peu de pianistes sont capables de les jouer correctement.

“Quant à ses sonates, malgré le nombre incalculable de gens à qui l’on donne le nom de pianistes, je dois convenir encore que je connais pas six virtuoses capables de les exécuter fidèlement, correctement, puissamment, poétiquement, de ne pas paralyser la verve, de ne pas éteindre l’ardeur, la flamme, la vie qui bouillonnent dans ces compositions extraordinaires, de suivre le vol capricieux de la pensée de l’auteur, de rêver, de méditer, ou de se passionner avec lui, de s’identifier enfin avec son inspiration et de la reproduire intacte.”

Berlioz pense même que l’impopularité de Beethoven est due au fait que le génie de ses œuvres reste inaccessible à la plupart des gens⁴.

Gluck

On reconnaît immédiatement le respect que peut avoir Berlioz pour ce compositeur au cours de la vingt-deuxième soirée où l’on joue *Iphigénie en Tauride* de Gluck. Pendant l’exécution de cette œuvre, nous n’assistons à aucune conversation des musiciens car ils ressentent tous un très grand respect pour elle et sont tous très attentifs à son exécution⁵.

Berlioz nous décrit la forte émotion que produit l’air d’Iphigénie sur Corsino qui commence à pâlir et arrête de jouer. Il cache sa figure dans ses mains et, à l’entrée du chœur des femmes il se met à pleurer d’émotion.

Dans cet air d’Iphigénie on considérerait que Gluck avait violé cer-

taines règles d’harmonie et pour le défendre, Berlioz raconte qu’à Naples des musiciens qui détestaient Gluck ont montré au maître italien Durante la partition où apparaît cette succession d’harmonie dites fautives, mais sans mentionner l’auteur. Après avoir examiné longtemps ce passage, Durante répondit simplement :

“Aucune règle, il est vrai, ne justifie cette combinaison de sons ; mais si c’est une faute, j’avoue qu’elle n’a pu être commise que par un homme d’un rare génie.”

Berlioz admire la réponse de Durante et déclare que ses compatriotes n’ont jamais compris aucun chef d’œuvre de cette école. Il affirme même qu’il n’y a pas de chanteurs propres à les interpréter dans leur vrai style.

Paganini

Berlioz utilise une métaphore en parlant de Paganini. Pour lui c’est une comète, un astre enflammé qui est apparu à l’improviste au ciel de l’art et qui a semé dans son parcours un étonnement mêlé d’une sorte de terreur avant de disparaître. Il parle d’un génie exceptionnel et unique qui arrive à Paris au moment de l’épidémie du choléra et a produit avec sa musique un tel enthousiasme et une telle émotion sur les parisiens qu’il leur a fait oublier ce terrible fléau. Il montre Paganini comme un être étrange et mystérieux qui avait une irrésistible influence sur tous les amateurs et les artistes.

Nous pouvons voir la grande admiration que Berlioz a pour Paganini quand il parle dans ses œuvres d’effets nouveaux, de procédés ingénieux, de formes nobles et grandioses, de combinaisons d’orchestre qu’on ne soupçonnait pas car il a découvert ce que personne n’avait jamais fait avant lui :

“Ce qu’il a découvert dans l’emploi des sons harmoniques simples et doubles, des notes pincées de la main gauche, dans la forme des arpèges, dans les coups d’archet, dans les passages en triple corde, passe toute croyance, d’autant plus que ses devanciers ne l’avaient pas même mis sur la voie. Paganini est de ces artistes desquels il faut dire : ils sont parce qu’ils sont et non parce que d’autres furent avant eux.”

Berlioz précise, cependant, qu’il ne connaît que par les récits la puissance musicale de Paganini et que, malgré les relations qu’il a eues avec lui pendant les dernières années de sa vie, il ne l’a malheureusement jamais entendu.



⁴ “Il y a des talents de charme, d’éclat et de puissance, destinés, sinon au bas peuple, au moins au tiers état des intelligences : les génies de luxe, tels que celui de Beethoven, furent créés par Dieu pour les cœurs et les esprits souverains.”

⁵ “Tout l’orchestre, pénétré d’un respect religieux pour cette œuvre immortelle, semble craindre de n’être pas à la hauteur de sa tâche. Je remarque l’attention profonde et continue des musiciens à suivre de l’œil des mouvements de leur chef, la précision de leurs attaques, leur vif sentiment des accents expressifs, la discrétion de leurs accompagnements, la variété qu’ils savent établir dans les nuances.”



⁶ Pour pouvoir payer de telles sommes (un franc par syllabe), le directeur du théâtre doit réduire le salaire de l'orchestre et des chœurs. Mais il paie tant, qu'un jour il se voit obligé de fermer son théâtre et de vivre en donnant des leçons de solfège ou en chantant sur les places publiques, avec une guitare, quatre bouts de chandelles et un tapis vert.

⁷ "Le cauchemar a fini de parler, il est vrai, mais quel est ce bruit ? Quels sont ces applaudissements ? A qui s'adressent-ils ? Ces marques de satisfaction sont celles du public ; elles s'adressent au cauchemar en personne, qui se rengorge, et fait le gros dos et roucoule, et salue modestement. Mon Dieu oui ! le public a trouvé le monstre aimable et agréable et il remercie le monstre du plaisir qu'il lui a fait."

CEUX QUE BERLIOZ CRITIQUE ET DÉNONCE

Les ténors

Berlioz critique avec force les ténors de son époque qui, selon lui, ne sont intéressés que par le succès personnel, la célébrité et l'argent. Il affirme que le ténor est un individu qui a droit de vie et de mort sur les œuvres qu'il chante, ainsi que sur les compositeurs. Il est capable de détruire un chef d'œuvre et même de briser la carrière d'un compositeur, uniquement pour obtenir de l'argent ou des applaudissements. Par exemple, si un ténor remarquait que certaines formules mélodiques, certaines vocalises ou éclats de voix produisaient des applaudissements, il exigeait de les répéter dans d'autres rôles sans respecter l'expression, l'originalité ou le style de l'œuvre :

"Quels que soient le sens des paroles, il se permet de presser ou de ralentir le mouvement, d'ajouter des gammes dans tous les sens, des oh ! des ah ! qui donnent à la phrase un sens grotesque ; il s'arrête sur des syllabes brèves, comme sur les longues, détruit les élisions, omet des "h" aspirés où il n'y en a pas, respire au milieu d'un mot. Rien ne le choque plus ; tout va bien, pourvu que cela favorise l'émission d'une de ses notes favorites."

L'ambition du ténor est tellement grande que Berlioz le compare à un roi et même à un dieu qui domine et écrase tout sur son passage. Mais lorsqu'il chante, la seule chose qui reste, c'est l'émission de la voix, il n'y a plus de mélodie, plus d'expression, plus de musique. Berlioz nous fait remarquer que le salaire du premier ténor est très élevé et que cela entretient des ambitions chez les autres chanteurs même s'ils sont médiocres. Avec beaucoup d'humour, Berlioz calcule le coût de chaque syllabe chantée⁶.

Les cauchemars

Berlioz utilise le terme cauchemar pour exprimer le mépris qu'il ressent envers tout ceux qu'il considère médiocres, dans le monde de la musique. Il parle de cauchemar musical, de cauchemar du concert, du cauchemar en personne, de composition, d'homme cauchemar et de cauchemar orateur.

Il définit le cauchemar musical comme quelque chose qui nous irrite, qui nous donne une douleur d'estomac, une sorte de contagion cholérique qui se glisse au milieu de ce que la musique a de plus noble et de plus beau et que l'on subit en faisant une horrible

grimace. Pour lui, les compositions cauchemars sont celles qui sont écrites dans un style bête par des hommes cauchemars. Il se moque du public qui, à la fin du concert, applaudit le cauchemar en personne⁷.

Le cauchemar orateur est celui qui veut nous saturer de ses doctrines, le vieux théoricien qui trouve partout des fautes d'harmonie, le défenseur des règles de la fugue, l'adorateur exclusif du style lié, du style plan, du style mort. Berlioz déclare que tous ces gens là sont les plus grand cauchemars que l'on puisse nommer.

Les puritains de la musique religieuse

A propos de la musique religieuse, Berlioz critique ceux qui prétendent faire de la véritable musique catholique en supprimant tout ce qui peut être trop expressif. Par exemple, ceux qui veulent éliminer les violons dans les églises car ils rappellent trop le théâtre, ou ceux qui trouvent que les nouvelles orgues ont des jeux trop variés ou trop expressifs, et pour lui, c'est comme si l'on supprimait complètement la musique. Il dénonce les nouveau puritains qui ne veulent que le plaint-chant brut, ceux qui considèrent que dans la musique religieuse il ne faut ni mélodie, ni harmonie, ni rythme, ni tonalité moderne, ni tonalité antique qui rappelle les grecs ou les païens. Berlioz les considère comme des fous fanatiques et il se moque d'eux en disant qu'ils sont atteints d'une maladie du cerveau que les médecins italiens appellent "pazzia" et les anglais "madness".

Cet ouvrage nous permet de dire que Berlioz n'était pas seulement un musicien, mais qu'il était aussi un homme de lettres avec de grandes qualités d'écrivain. Nous découvrons, grâce à cette œuvre, toute la personnalité de cet homme qui avait un grand esprit et qui utilisait avec facilité la satire et l'humour pour exprimer son indignation et son mépris envers tous les médiocres. Ce que Berlioz exprime tout au long de cet ouvrage c'est son amour passionné de la grandeur et de la musique.



L'Art Nouveau à Nancy

Conférence Salle Florent Schmitt - 25 juillet 2004

¹D'ailleurs l'autre nom de l'Ecole de Nancy est l'alliance provinciale des industries d'art.

²Ce lien fut d'ailleurs illustré par une revue nancéienne Art et industrie.

³Traité de Francfort.

⁴Aussi bien les plus belles et intrigantes fleurs (telles l'orchidée, l'iris) que des plantes ou légumes du terroir lorrain, telles la pomme de terre, le pissenlit ou encore le chardon lorrain symbole de Nancy.

⁵Botaniste lui-même, il est également le secrétaire de la société centrale d'horticulture de Nancy.

DÉFINITION DE L'ART NOUVEAU

L'Art nouveau est un courant artistique né à la fin du 19^e siècle qui perdure jusqu'en 1914 environ. Ce courant portait essentiellement sur l'architecture et les arts décoratifs mais il s'inscrivait dans un contexte culturel global plus riche, développant des liens avec d'autres formes d'art. Il se caractérise par une volonté de s'affranchir des formes anciennes ; il revendique sa jeunesse, sa modernité et sa liberté. L'un de ses objectifs principaux était de toucher au cadre de vie et de le renouveler, de créer un art pour son époque en prenant en compte le développement de l'industrie.

DÉFINITION DE L'ÉCOLE DE NANCY

On trouve l'Art nouveau à Nancy sous le nom d'Ecole de Nancy qui est un mouvement artistique associatif créé en 1901 regroupant plus d'une trentaine d'artistes, architectes, industriels, écrivains. L'Ecole de Nancy a touché tous les domaines et techniques des arts décoratifs : mobilier, verre, luminaire, céramique, feronnerie, etc. L'Ecole de Nancy est principalement faite par et pour des industries d'art¹. Ainsi sous les noms de Gallé, Majorelle, Daum on retrouve jusqu'à 300 ouvriers qui travaillent sous le contrôle artistique permanent des artistes fondateurs. L'industrialisation de la production devait permettre une large diffusion et un faible coût².

L'école de Nancy

En 1894 une première grande exposition à Nancy regroupe déjà les futurs artistes et industriels de ce mouvement. Les objectifs sont de renouveler l'art, d'abolir les frontières entre les beaux-arts et les arts décoratifs, de promouvoir l'artisanat et les métiers traditionnels lorrains et de développer l'aspect industriel de la production artistique. Ce que l'Ecole de Nancy peut avoir d'école c'est un rapport constant avec l'enseignement : développer l'enseignement des ouvriers, fonder un musée, organiser des expositions, des cours, des conférences, toujours pour éduquer le plus grand nombre et principalement les ouvriers de ces industries d'art.

CONTEXTE D'ÉCLOSION

En 1871³, Nancy devient le dernier bastion à quelques kilomètres de la frontière et la capitale de l'Est de la France. C'est le développement de l'architecture et des commerces ; banques, grands magasins, hôtels, restaurants et brasseries vont être imprégnés du style Art nouveau. Les sources d'inspiration sont multiples. Tout

d'abord la nature ; locale et exotique⁴. La nature va servir de décor et structurer les objets. Ensuite, il y a l'histoire locale : la Lorraine va inspirer les artistes. Croix de Lorraine, chardons, Jeanne d'Arc vont se retrouver sur les vases et meubles des productions précoces de l'Ecole de Nancy. Autre source d'inspiration très importante : le moyen orient puis l'extrême orient (Chine et Japon) qui ont véritablement fasciné tous les artistes de l'Art nouveau.

Emile Gallé

A la fois artiste et industriel, il est intéressé par les sciences, la botanique et la culture. Il va mettre son art et sa réputation à contribution pour des causes qu'il estime justes, tels le retour de l'Alsace lorraine à la France. C'est lui qui préconise l'utilisation de la nature⁵ comme seule source d'inspiration capable de renouveler l'art décoratif. Reconnu dès 1884 pour ses verreries et céramiques il s'intéresse ensuite au travail du bois. Il ouvre un atelier d'ébénisterie en 1885. Il est à l'origine de la création de l'association Ecole de Nancy, qu'il fédère, dote de statuts, et qu'il préside jusqu'à son décès en 1904. Il va mettre au point une nouvelle manière d'appréhender le verre, plus seulement pour ses qualités transparentes, mais aussi par les jeux de couleurs qu'il offre par la superposition de couches gravées, intaillées de motifs, de citations, de références littéraires, poétiques, sociales ou politiques.

LES ARTS DÉCORATIFS

Le verre

Le verre est une spécificité lorraine, avec certaines entreprises très anciennes comme Baccarat ou Saint-Louis qui n'ont d'ailleurs jamais eu une production Art nouveau. Le renouveau du verre est impulsé à Nancy par Emile Gallé. Dès 1884, il met au point des techniques, des décors, des couleurs, qui seront très vite repris par d'autres. Il est reconnu par la profession et n'aura de cesse pendant toute sa carrière, d'inventer, de créer décors, procédés techniques et innovations esthétiques. Daum est également une cristallerie dynamique qui développe l'aspect industriel de la verrerie artistique, selon l'exemple de Gallé. Daum est la seule entreprise datant de l'Ecole de Nancy qui est encore en activité aujourd'hui.

Le mobilier

L'ébénisterie nancéienne était reconnue pour sa qualité et son travail novateur sur le décor, la délicatesse de l'ornement ainsi que sur la structure grâce à plusieurs ébénistes comme Louis Majorelle, Emile Gallé ou encore Eugène Vallin. L'utilisation com-



binée de bois courants et précieux, de la marqueterie et le recours à des incrustations de cuivre, de nacre, ou l'ornement de bronze et de fer forgé, confère au meuble un aspect précieux et une richesse polychrome non négligeable. Majorelle est l'héritier d'une entreprise familiale de meubles déjà réputée. Après une production de meubles inspirés des styles anciens, il développe dès les années 1890 une production Art nouveau qui va lui porter une grande renommée aussi bien à Nancy qu'à Paris et dans diverses expositions. Emile Gallé crée un atelier d'ébénisterie à Nancy en 1885, assez tardivement donc par rapport à ses autres activités de verrier et de céramiste. Il va rapidement maîtriser cette activité puisqu'il est récompensé durant l'Exposition universelle de 1889. Eugène Vallin réalise lui aussi du mobilier mais développe beaucoup moins l'aspect industriel de sa production que Gallé ou Majorelle.

Le luminaire

Le style se renouvelle grâce à l'arrivée de l'électricité et de sa combinaison avec le verre coloré qui permettait de créer des ambiances artificielles aux effets lumineux décoratifs. L'exemple le plus significatif à Nancy est celui de Daum et Majorelle : association commerciale et artistique particulièrement efficace dans l'École de Nancy. Généralement, les luminaires étaient conçus par les ateliers Majorelle, qui créait le pied en fer forgé ou bronze. Les ateliers Daum réalisaient de leur côté les vasques ou réceptacles en verre ou pâte de verre. Ces luminaires étaient diffusés par Majorelle, soit directement dans ces magasins, soit via les catalogues de vente. Gallé s'est également intéressé à cette technique et s'y applique avec le même intérêt que pour ses autres domaines d'activité. Le végétal va bien évidemment primer dans cette technique.

La céramique

Beaucoup d'artistes s'y sont essayés et faisaient éditer leurs travaux chez les céramistes. Gallé avait également une activité de céramiste, qu'il délaissa par la suite au profit de ses autres domaines. Ernest Bussière : sculpteur et céramiste, est engagé par la manufacture de Lunéville pour développer une production Art nouveau. Son travail va toucher à la fois les formes, très inspirées par les fruits, légumes, agrumes, mais il va aussi travailler sur les techniques de cuisson et de couverture de ses céramiques. Une fabrique de tuyaux vernissés située dans les Vosges nommée Les grès de Rambervillers va développer un atelier de produits céramiques de grès flammés dont les modèles sont fournis par les principaux artistes de l'École de Nancy.

Le vitrail

Technique à part dans les arts décoratifs ; le vitrail n'existe que si il est conçu pour être incorporé, soit dans un meuble, soit plus généralement dans une architecture, soit à l'intérieur même d'une maison, pour séparer des pièces, orner des portes ou vitres, mais plus généralement on le retrouve à l'extérieur, dans les cages d'escalier, sur les portes d'entrée. Jacques Gruber est le peintre-verrier nancéen que vous verrez dans les rues de Nancy⁶. Il utilisait des techniques mixtes décoratives à base d'entrelacs, de végétaux, ou alors il pouvait aussi réaliser de véritables tableaux de verre.

Le métal

Domaine héritier d'une longue tradition et d'un prestige lorrain, qui s'illustre brillamment par les grilles et luminaires en fer de Jean Lamour sur la place Stanislas, construite en 1755. Il est beaucoup utilisé dans l'architecture, pour les rambarde, balcons, structures d'édifices. Majorelle est l'un des principaux ferronniers nancéiens oeuvrant dans l'École de Nancy.

La reliure

En 1893, deux artistes peintres et décorateurs s'associent à un relieur et remportent un grand succès avec des reliures d'une grande modernité. C'est une révolution dans le domaine des couvertures de livres où on utilise autant de techniques diverses⁷ pour illustrer le sujet du livre que protège la reliure.

Textiles et broderies

Cette industrie, locale à la base, est renouvelée grâce à certains artistes décorateurs tels Victor Prouvé ou Jacques Gruber. Un exemple de choix est la robe Bord de rivière au printemps, restaurée il y a quelques années. Œuvre symboliste en broderie qui représente la vie des bords de rivières, à travers les végétaux⁸ et insectes, comme la libellule qui pare le bustier de la robe.

L'ARCHITECTURE

L'architecture Art nouveau ne se développe à Nancy que très tardivement, après 1900. Ce domaine est marqué par l'utilisation systématique des nouvelles technologies comme le ciment armé, l'acier, la fonte pour la structure et un remplissage habile de pierres de taille, avec l'incorporation de vitraux, fers forgés, céramiques, peintures, etc. L'art décoratif dans l'architecture extérieure est indissociable de la décoration intérieure. Les plus beaux exemples sont la Villa Majorelle⁹ ou encore la Villa Bergeret⁸.

⁶Brasserie Excelsior, banque du crédit Lyonnais, au musée de l'École de Nancy, à la CCI, à la Villa Majorelle, à la maison Bergeret.

⁷Comme l'utilisation de cuirs d'origines diverses, de dorures à chaud ou à froid, impressions, pyrogravure, émaux.

⁸Notamment des nénuphars

⁹Première maison entièrement Art nouveau de Nancy elle fut construite pour l'un des principaux artistes de l'École de Nancy.

¹⁰Maison Art nouveau avec la participation de la plupart des artistes nancéiens : Vallin, Majorelle, Gruber, Prouvé



L'image de Chopin en France et en Pologne au XIX^e siècle

Conférence Salle Florent Schmitt - 24 juillet 2004

Portrait de Chopin par Eugeniusz Skrodzki

A le voir ainsi de taille médiocre [il mesurait un mètre soixante], mal bâti, la poitrine creuse, nous craignons qu'il ne fût atteint un jour, comme sa sœur Emilia, de tuberculose. Il avait un beau front hautain, un regard expressif et doux qui ne se distinguait pas à première vue par sa beauté et où l'on ne décelait pas l'éclat du génie, mais qui s'avérait beau lorsqu'on l'observait plus longuement. Ses cheveux étaient abondants, épais, très bouclés comme ceux de son père, sombres avec des reflets légèrement roux. Un grand nez donnait du caractère à des traits qui, dans l'ensemble, n'auraient pu être qualifiés d'attrayants ; néanmoins, le visage de Chopin était extrêmement attachant. Des dents précocement cariées le faisaient fréquemment et cruellement souffrir. Chopin avait de petits pieds bien moulés et d'admirables mains blanches, aux longs doigts soignés qu'il posait souvent avec une certaine ostentation, semblait-il, sur ses genoux. Ses gestes étaient vifs et rapides, sa conversation spirituelle, un peu à bâtons rompus, il avait une grande affection pour ses sœurs et, pour ses parents, une véritable vénération qui, même lorsqu'il fut devenu célèbre, lui commandait de se considérer toujours comme leur inférieur, malgré la supériorité que lui donnaient son travail et son talent, et qui le faisait s'incliner et s'agenouiller devant ceux auxquels il devait la vie

L'IMAGE DE CHOPIN EN POLOGNE

Nicolas Chopin, le père du futur compositeur, était arrivé en Pologne en 1787 et est devenu gouverneur et précepteur du jeune comte Frédéric Skarbek à Zelazowa Wola. La maison des Skarbek était alors tenue par une jeune fille noble et pauvre, une parente éloignée, Justyna Krzyzanowska, personne au grand charme, modeste, affable et diligente. Nicolas Chopin l'a bientôt épousée, en 1806. Son long séjour en Pologne, les liens d'amitié qu'il avait noués avec des familles polonaises, son mariage surtout avec une Polonaise et, par conséquent, ses attaches conjugales et familiales avaient fait de lui un vrai Polonais dont la vieillesse fut adoucie par la conscience d'avoir été un maître émérite de l'enseignement public, aimé et respecté de ses élèves et de leurs parents, d'avoir aussi eu un fils qui, en soulignant bien haut qu'il était Polonais, assura à son pays natal la gloire d'avoir été le berceau d'un des plus grands génies musicaux.

Dès son plus jeune âge, le petit Frédéric s'intéressait à la musique sous toutes ses formes. Il n'avait pas encore tout à fait huit ans, qu'une revue mensuelle de Varsovie (*Pamiętnik Warszawski*, janvier 1818) a inséré la note suivante :

“nous ne saurions passer sous silence la composition publiée en gravure par des mains amies : *Polonaise pour piano* dédiée à son Excellence Mlle la Comtesse Victoire Skarbek par Frédéric Chopin, âgé de huit ans. Le compositeur de cette danse polonaise, jeune homme qui vient tout juste d'avoir huit ans [...] est un véritable génie musical : non seulement il joue avec la plus grande facilité et un goût extraordinaire les pièces pour piano les plus difficiles, mais il compose déjà aussi des danses et des variations qui ne cessent d'étonner les connaisseurs de musique”.

L'art du petit pianiste faisait une grande impression sur tout le monde et avait même parfois un effet magique.

Chopin a 18 ans quand il termine l'École centrale de musique à Varsovie. Son professeur de piano, Jozef Elsner, écrit dans le registre des élèves, à côté de son nom, ces quelques mots :

“capacités exceptionnelles, génie musical”.

On l'invitait souvent dans des salons, il a fait plusieurs voyages, à Prague, Berlin, Vienne, Dresde où il a donné des concerts. Mais il faut dire, je crois, que les milieux aristocratiques qu'il fréquentait n'ont pas été les seuls à façonner son esprit et sa sensibilité. Il en a

retiré, il est vrai, l'amour du luxe et de l'élégance, beaucoup de bon goût et un peu de snobisme, mais les hommages précoces des salons ne lui ont pas monté à la tête. Il était bien trop intelligent pour cela et on lui avait inculqué de trop sains préceptes. Le milieu de la jeunesse intellectuelle qu'il fréquentait, l'atmosphère démocratique patriotique qui y régnait ont exercé également une influence non négligeable sur sa conception du monde, et puis Varsovie elle-même, l'ambiance de ses rues et de sa population l'ont façonné elles aussi. Il ne roulait pas en calèche, il marchait dans les rues. Il était simple et normal.

La situation politique du pays, après le troisième partage de la Pologne en 1795, a engendré un mouvement de libération nationale dans le Royaume et accéléré la cristallisation des tendances révolutionnaires qui se faisaient jour, on le sait, dans toute l'Europe. Chopin a grandi à une époque de naissance de tendances révolutionnaires et démocratiques. Et cette atmosphère, Chopin l'a rendu dans son œuvre. C'est en 1829, en effet, année pour lui mémorable, puisqu'elle a précédé celle de son départ de Pologne pour toujours, année aussi mémorable pour Varsovie, puisqu'elle a précédé celle du déclenchement de l'insurrection de Novembre, qu'il a écrit son *Concerto en fa mineur*.

Après le premier concert de Chopin à Varsovie, le 17 mars 1830 au Théâtre national, *Kurier Warszawski* écrivait : “Les mélomanes ont passé hier au Théâtre national une fort agréable soirée. Il y avait là huit cents personnes, ce qui prouve que notre public sait d'ordinaire récompenser le vrai talent. Le jeune virtuose a comblé ses auditeurs, on le place au rang des grands maîtres”. Après le second concert, le 22 mars 1830, le même journal commentait ainsi l'événement : “Près de neuf cent personnes sont de nouveau venues hier au deuxième concert de M. Chopin. Le virtuose a été salué par une tempête d'applaudissements, continuellement réitérés, surtout après l'exécution du *Rondo à la krakowiak*. Finalement, l'artiste a improvisé : il a agrémenté nos chants nationaux favoris [...] de modifications et d'accords ineffables, cachet d'un talent magistral”. Chopin a donné son concert d'adieu à Varsovie le 11 octobre 1830. Il y a joué pour la première fois en public son *Concerto en mi mineur*. La presse varsoviennne n'a pas réagi aussi vivement qu'après les deux concerts de mars. Seul *Kurier Warszawski* a publié un compte rendu enthousiaste, quoique bref. Ce manque d'intérêt de la part du public et surtout de la presse

varsoivienne pour le concert de Chopin s'explique sans doute par le fait que les habitants de Varsovie et en particulier les critiques groupés autour de Maurycy Mochnacki, avaient alors bien autre chose en tête, sans aucun rapport avec la musique. L'insurrection du 30 novembre 1830, qui allait éclater, occupait tous les esprits qui étaient alors en pleine effervescence. Nicolas Chopin a décidé que Frédéric quitterait Varsovie pour Vienne dès les premiers jours de novembre. Dans son bagage se trouvaient toutes ses œuvres et une coupe d'argent avec de la terre de son pays. Ses amis lui ont chanté un chant d'adieu, une Cantate composée par Jozef Elsner, qui disait que, bien qu'il quitte sa ville natale, il y laisse son cœur. En effet, vous le savez, ce vœu a été réalisé, puisque, conformément à la volonté de Frédéric, sa sœur Ludwika, qui avait assisté à sa fin à Paris, a ramené son cœur dans une urne en verre jusqu'à Varsovie. Son cœur repose donc à Varsovie, emmuré dans une colonne de l'église Sainte-Croix. Deux mois avant son départ, triste à mourir, plein de sinistres pressentiments, il écrivait à son meilleur ami Tytus Woyciechowski : "je pense que je pars pour oublier à jamais la maison, je pense que je pars mourir - comme il doit être dur de mourir ailleurs que là où l'on a vécu".

L'IMAGE DE CHOPIN EN FRANCE

L'image de Chopin en France apparaît surtout à travers les témoignages de ceux qui l'ont connu, Français, Allemands, Polonais, Italiens résidant en France, de ceux qui ont laissé dans leurs mémoires ou correspondances des traces de physionomie ou de caractère de notre compositeur.

Le marquis de Custine, Astolphe de Custine (1790-1857), a immédiatement reconnu le génie de Chopin qu'il appelait familièrement "mon cher Chopinet". Il lui tenait des propos paternalistes touchants et encourageants.

Janin a raconté une soirée rue de la Rochefoucauld¹, chez le marquis de Custine, le 4 mars 1833, où Chopin a joué, dans le jardin, Nocturnes, Mazurkas et Polonaises et où il a improvisé pour la joie du marquis. Le marquis, qui était un vrai connaisseur, a décrit dans une lettre émouvante, la soirée où, Chopin, la veille de son départ pour Majorque, le 20 octobre 1838, a joué, pour faire ses adieux.

Henri Heine, le poète, cet intermédiaire entre la France et

l'Allemagne, a brossé un Portrait de Chopin où il explique les raisons du succès de Chopin auprès de l'élite parisienne, attirée par la jouissance intellectuelle que lui procure l'écoute de ses œuvres ; où il dit en quoi les diverses influences de Chopin sont source de richesse intérieure et où il évoque ses sentiments à l'écoute d'une improvisation de Chopin.

Faut-il rappeler ici les belles pages de Schumann, l'un des plus grands admirateurs de Chopin ? Il a publié dans *l'Allgemeine Musikalische Zeitung* du 7 décembre 1831, sous forme d'une nouvelle, *Davidsbündler*, la plus belle critique des *Variations* sur un thème de l'opéra *Don Juan* de Mozart, *Là ci darem la mano*, varié pour le piano avec accompagnement d'orchestre, opus 2. La formule qu'il a utilisée dans ce texte à propos de Chopin, et qui est sortie de la bouche d'Eusebius, l'un des trois personnages de la nouvelle : "Chapeaux bas, messieurs, un génie !", a fait le tour de l'Europe. L'autre formule, à la fin du texte, n'en est pas moins digne d'être citée : "Je courbe la tête devant un semblable génie, un semblable effort, une semblable supériorité". L'admiration de Schumann pour cette œuvre de Chopin n'a pas de bornes : il en admire l'introduction qui est achevée en elle-même et cadre avec l'ensemble, les variations, le finale et l'adagio².

Il y a aussi l'amitié de Delacroix pour Chopin. De beaux textes dans son Journal, dans ses lettres, échos des conversations avec Chopin, ce "cher homme". Delacroix éprouvait de l'admiration pour la technique et la logique musicales de Chopin et, à ce propos, il comparait Chopin à Mozart : "il a comme lui de ces motifs qui vont tout seuls".

Que dire de George Sand ? Elle a écrit beaucoup de pages sur Chopin, "ce noble et inguérissable cœur" qu'elle aime tendrement, ce "pauvre grand artiste", qui est un "malade détestable" (*Histoire de ma vie*). Elle analyse son caractère, son imagination, sa musique. Elle dit par exemple que les plus belles compositions de Chopin naissaient à ses heures de solitude, de tristesse, de mélancolie. Pour elle, les Préludes sont des chefs d'œuvre : certains sont "mélancoliques et suaves", tandis que d'autres sont d'une "tristesse morne", tous sont "pleins de mystérieuses harmonies de la nature". Elle qualifie son génie de profond, plein de sentiments et d'émotions, vaste, complet, savant ; elle analyse les possibilités orchestrales de Chopin, et surtout, elle place Chopin au-dessus de Bach, de Beethoven et de Weber, seul Mozart lui est supérieur. George Sand

¹Dès 1836, Chopin pouvait venir dans la riche villa de Custine à Saint-Gratien, "un vrai paradis", quand il le souhaitait. Le marquis disait : "C'est la seule personne à qui je donne l'autorisation de venir à Saint-Gratien, quand elle veut, et sans m'en prévenir".

²Il qualifie la première variation de "distinguée et coquette", la seconde de "querelleuse", la troisième est "un vrai clair de lune, un enchantement de fées", la quatrième est "hardie, audacieuse" et "saisissante", mais "tout cela n'est rien à côté de la dernière variation... c'est le finale de Mozart tout entier... des bouchons de champagne qui sautent avec bruit, des bouteilles qui tintent, la voix de Leporello au travers, puis les spectres saisissants, poursuivant Don Juan qui s'échappe... et enfin la conclusion, magnifique apaisement et achèvement véritable de l'œuvre."



³(1816-1881)

⁴Les funérailles eurent lieu le 30 octobre 1849 en l'église de la Madeleine. Pendant la montée du cercueil dans la crypte un orchestre joua la marche funèbre de Chopin, puis le prélude en mi mineur et en si mineur furent joués par un organiste nommé Wély. A la fin de la cérémonie, le Requiem de Mozart fut interprété par l'orchestre et les chœurs de la Société de concerts du Conservatoire.



décrit Chopin comme un être sensible, susceptible, courageux, tourmenté, nerveux, elle oppose à un Chopin “doux et charmant dans le monde”, un autre Chopin dans l'intimité, “malade, désespérant, d'une humeur inégale, ombrageux, délirant, irritable, insatisfait, et tout cela malgré lui”. Elle qualifie Chopin de “petit être” et le compare à un ange (*lettre à Grzymala*).

Parmi les admirateurs de la musique de Chopin, faisons une place à Léon Escudier³ qui a publié, dans *La France Musicale*, en 1841-1842, des comptes rendus enthousiastes des concerts parisiens de Chopin, donnés dans les salons de Pleyel. Il compare le caractère de Chopin avec celui de Schubert : les deux hommes ont en commun la solitude et la rêverie. Ils sont tous deux poètes, ils sont simples, ne cherchant ni la mode ni la gloire. La musique de Chopin inspire la tendresse et la mélancolie. Escudier décrit Chopin comme un “pianiste hors ligne”, comme un “pianiste de conviction”, il admire les difficultés d'exécution de ses œuvres, la dextérité et la rapidité de ses mains et son inspiration de “poésie tendre et naïve”.

Franz Liszt, lui, a consacré tout un livre à Chopin, en 1852. C'est un très beau livre dans lequel nous assistons aux soirées chez Chopin, qui “possédait cette grâce innée de la bienvenue polonaise, qui non seulement asservit celui qu'on visite aux lois et devoirs de l'hospitalité mais encore lui fait abdiquer toute considération personnelle, pour l'astreindre aux désirs et aux plaisirs de ceux qu'il reçoit. On aimait à venir chez lui, parce qu'il faisait ses hôtes maîtres de toute chose, se mettant lui-même et ce qu'il possédait à leurs ordres et services”. Il a très bien décrit l'appartement de Chopin, ses invités, il a très bien expliqué le mot polonais de *zal* ! que Chopin “répétait fréquemment, comme si son oreille eût été avide de ce son, et qui renferme toute l'échelle des sentiments que produit un regret intense, depuis le repentir jusqu'à la haine”. Liszt écoutait les explications de ce mot données par Chopin à “une des femmes les plus distinguées de Paris” qui voulait savoir de quel nom le musicien “appellerait le sentiment extraordinaire qu'il renfermait dans ses compositions, comme des cendres inconnues dans des urnes superbes”. Chopin lui a répondu qu'il ne s'affranchissait jamais “d'un sentiment qui formait en quelque sorte le sol de son cœur, et pour lequel il ne trouvait d'expression que dans sa propre langue, aucune autre ne possédant d'équivalent au mot polonais de *zal* !” Liszt ajoutait : “substantif étrange, d'une étrange diversité et d'une

plus étrange philosophie ! Susceptible de régimes différents, il renferme tous les attendrissements et toutes les humilités d'un regret résigné et sans murmure, aussi longtemps qu'il s'applique aux faits et aux choses, se courbant, pour ainsi dire, avec douceur devant la loi d'une fatalité providentielle. Mais sitôt qu'il s'adresse à l'homme, changeant de physionomie et prenant le régime indirect, il signifie le ferment de la rancune, la révolte des reproches, la préméditation de la vengeance, la menace implacable grondant au fond du cœur en épiant la revanche, ou s'alimentant d'une stérile amertume !”

Il y aurait encore beaucoup à dire, citer tel témoignage, telle appréciation des critiques, polonais et français (Mochnacki, François Stoepel, J. Féty), des musiciens (Debussy : “Chopin est le plus grand de tous, parce qu'avec un seul piano, il a tout trouvé”), mais pour terminer, je dirai quelques mots sur la réception de la musique de Chopin auprès des poètes. [Jezewski] On dénombre quelques centaines de poèmes sur Chopin dans différentes langues du monde. On connaît bien ceux de Marcel Proust, Boris Pasternak, Maurice Rollinat, dans *Les Névroses*, celui-là, de 1883. Dans la poésie polonaise on note plus de cinq cents poèmes, mais aucun n'a égalé jusqu'à présent le chef-d'œuvre de Cyprian Kamil Norwid, *Le piano de Chopin* (Fortepian Szopena), qui figure sous le numéro XCIX (99) dans le recueil de *Vade-mecum*. Norwid a été l'ami de Chopin. Après la mort du musicien⁴, Norwid a écrit un article nécrologique qui est un des plus beaux textes consacrés à Chopin.



Le Voyage Romantique

Conférence Salle Florent Schmitt - 24 juillet 2004

¹«Dieu me soit en aide ! nous voilà pourtant tout au sommet, sur le bord du gouffre, fondant en eau du travail et percés à jour de la bise qui nous flagelle»

L'APORIE DESCRIPTIVE OU L'INSAISSABLE ITALIE DES "LETTRES FAMILIÈRES" DU PRÉSIDENT DE BROSSES

Il est très agréable de lire les *Lettres familières* écrites d'Italie ; en effet - ou pourtant - cette lecture n'est, pour nos yeux modernes, presque jamais univoque. Lestés que nous sommes du trésor sédimenté des multiples relations de voyages en Italie nous entendons des échos, nous percevons des accents devenus familiers, certaines fois nous crierions presque au pastiche. Mais au delà, où arrive-t-on ? Où est l'Italie du petit Président ? Peut-on définir ce qu'on appellerait, pour ainsi dire, l'essence textuelle de cette destination tellement et toujours prisée ?

EXERCICES DE LECTURE

Pour respecter le fil du temps pointons d'abord l'œil - ou plutôt l'oreille - vers les fantômes du passé, vers les descripteurs antérieurs. Par exemple il existe d'évidentes réminiscences de Montaigne, surtout lorsque notre Président relate ses visites aux Antiquités classiques. A Rome, la distribution des lettres entre de forts nombreux destinataires permet de jouer de plusieurs modes ; de Brosse n'écrit pas toujours, à tout le monde, de la même manière. Avec MM. Tournay et de Neuilly le ton est détaché, un peu distant, presque cérémonieux :

«Après ce mot sur nos affaires particulières je vais continuer, mon ami, la relation de ce qui regarde mon séjour ici [...] Nous ne tardâmes pas, aussitôt après notre arrivée, d'aller faire une visite au cardinal de Tencin. Il était revenu de la campagne ce même jour...». Voilà qui sonne comme une lettre type d'un Guide des bonnes manières. En revanche, avec Quintin, avec Blancey, l'accent est vif, oral, comme si l'émotion suscitée par la proximité de tant d'objets historiques mettait le cœur en feu, la langue en folie ; de Brosse écrit alors à la diable, comme pour lui-même, charriant les expressions familières, ainsi que font les Essais ou le Journal de voyage : «Il est donc écrit, Monsieur le procureur général, qu'il faudra que je fasse avec vous le cicerone, vous menant tous les jours par la main badauder dans les rues de Rome, d'un bout de la ville à l'autre ? Que ne prenez-vous Ficoroni, comme j'ai fait ? C'est le démonstrateur ordinaire, suivant la cour ; on lui donne un sequin par jour. Mais vous voulez les choses à bon marché, et moi je vous montre gratis la lanterne magique». Mais de description, point du

tout, ou à peine : «Il y a quelques antiques que vous trouverez dans la notice» ; de Brosse parle - ou écrit - pour le plaisir, il s'écoute, il prend la pose : «Je vous ai parlé du porphyre vert ; il ne faut pas le quitter sans vous dire qu'il y a trois espèces de porphyre : le rouge, le vert et le noir, toutes trois fort précieuses». Il s'est mis en Montaigne. A fortiori lorsque, comme à Lucques, ses pas et ses expériences croisent assez exactement ceux de son prédécesseur bordelais :

«L'huile de Lucques qui, avec les draps de soie, fait le principal commerce de l'Etat, est la meilleure de l'Italie où, en général, elle est assez mauvaise».

De Brosse exhibe aussi un vrai côté Madame de Sévigné : «La cour est en deuil à cause de la mort de M. le duc, beau-frère de la feue reine. Je ne vous dis rien de la reine d'aujourd'hui, vous la connaissez ; sa lèvres d'Autriche se marque de plus en plus, et elle est encore plus couperosée que nous ne l'avons vue à Dijon». Bavardage, échos de cour, on sentira la force de la petite incise référant à Dijon. De même dans la lettre bolonaise à Blancey : «J'oubliais de vous dire qu'en allant à l'Opéra, nous nous détournâmes un peu pour aller voir le fameux îlot de la petite rivière Lavinus [...] C'est un torrent de la force de Suzon [...]. Il y a là, sur la place un méchant bout de pyramide, avec une inscription moderne plus méchante encore».

Plus étonnante, très particulière, et vraiment irrécusable, il y a une similitude de ton avec Vivant Denon, dans toute la séquence napolitaine, spécialement lorsque est relatée l'excursion au Vésuve. Non seulement le regard n'est plus celui de l'humaniste, mais plutôt d'un géologue, d'un explorateur, d'un géographe des Lumières ; les impressions se font négatives, littéralement terribles et passablement froides¹. Vingt ans plus tard Denon ne verra pas autre chose ; il ne sentira rien différemment.

Evidemment il y a, par dessus tout, les tours, la manière déjà stendhaliens ; ceci vient de ce que De Brosse s'intéresse aux mœurs, aux gens, aux Italiens, pas seulement aux monuments : «Les femmes du commun sont ici glorieuses, volontaires, fainéantes, ce qui vient de la facilité qu'elles ont à trouver des dots pour se marier, et par une suite du peu de soin que l'on se donne pour les élever au travail». Plus finement on apprécie le même goût des remarques personnelles, les sarcasmes, l'ironie : «C'est un meurtre que d'avoir converti ce fameux temple en église. Il fallait le laisser Panthéon, tel

qu'il était, pour y placer, dans les interstices des colonnes au dedans et sous le portique, au dehors, les plus belles statues anti-ques". Ne voilà t-il pas qui sonne évidemment comme les *Promenades dans Rome* ?²

Peut-on élargir encore un peu le champ ? synthétiser les impres-sions que produit sur nous cet étrange rédacteur ? avouons qu'il voit l'antique comme Goethe, comme lui il est fort impressionné par la féminité, l'érotisme partout latent : les saintes sont des chairs tendres, belles, les filles jouent aux grandes dames, l'amour vénal ne tombe jamais dans la vulgarité, ni à Venise, ni à Naples. Une autre fois, quand De Brosses voit les ruines d'Ercolano et de Pompeï il parle avec l'émotion stupéfaite d'un Winckelmann ; ou encore : il entend et goûte la musique comme le Dr. Burney.

Etrange manière vraiment de cet homme, curieux collage de divers masques ; tantôt on croit entendre déjà la plume sonore d'un pro-fessionnel du tourisme (ainsi l'a été, au tournant du siècle, l'égo-tiste Gabriel Faure) ; tantôt on crie au pastiche, tant il est vrai que De Brosses réécrit ce qui paraissait anthologique, insurpassable. Ainsi le récit de l'éruption du Vésuve en 1737 est, à l'évidence, une reprise transposée de la fameuse lettre de Pline le Jeune racontant la mort de Pline l'Ancien lors du fameux cataclysme antique .

Où sommes-nous donc ? chez quel auteur nous trouvons-nous ?

L'APORIE DESCRIPTIVE ?

Ne se pourrait-il, en vérité, que ce que l'on tient pour virtuosité sty-listique ne soit que le prolongement d'une sorte de confusion du sentiment ? De Brosses souvent s'échappe, en pensée, de la Péninsule et se croit toujours en France, mais à rebours lorsqu'il était encore en France il ne voyait déjà que l'Italie.

Voici côte à côte deux citations, juxtaposons les sans précaution, elles laisseront paraître avec d'autant plus de force une étrange situation :

“Le port est une de ces choses qu'on ne trouve que là [...]. Plein à l'excès de toutes sortes de bâtiments, felouques, tartanes, caïques, brigantins, pinques, vaisseaux marchands et galères, qui en font le principal ornement. Tout le côté de la terre est garni de boutiques, où l'on débite surtout des marchandises du levant [...]. Le quai du port [...] d'une manière commode à marcher, est continuellement couvert de toutes sortes défigures, de toutes sortes de nations, de

toutes sortes de sexe, Européens, Grecs, Turcs, Arméniens, Nègres, Levantins, etc.”

“Les robes de palais, les manteaux, les robes de chambre, les Turcs, les Grecs, les Dalmates, les Levantins de toute espèce, hommes, femmes, les tréteaux de vendeurs d'orviétan, de bateleurs, de moi-nes qui prêchent et de marionnettes; tout cela y est tout ensemble, à toute heure [...]. La mer, large en cet endroit, la termine ; c'est de là qu'on voit le mélange de terre, de mer [...] de boutiques, de vais-seaux et d'églises, de gens qui partent et qui arrivent à chaque ins-tant [...] j'y vais au moins quatre fois le jour pour me régaler la vue.”

Le tableau est fort pittoresque, ces marines très méditerranéennes comblent les yeux de notre Président. Mais indubitablement elles se ressemblent fort. Où est-ce donc ? Dans le premier cas De Brosses arpente les quais du Vieux Port de Marseille, dans le second cas il déambule sur le Broglio, à l'extrémité de Saint Marc, à Venise. Mais aurait-on permuté l'ordre, que personne ne s'en apercevrait ; le Président tout le premier n'y verrait que du feu. Voilà l'Italie en Provence, voici Venise marseillaise. On conviendra que cela est sans doute une facilité ; en tout cas la lettre n'est plus lettre ; elle n'informe pas ; elle impressionne, au sens où la lumière impressionne un film, une plaque photographique. Je ne crois pas que la littérature touristique tolère vraiment cette échappatoire. Mais il se peut aussi qu'il ne s'agisse pas d'une facilité ; il se peut que notre voyageur sente - et rende - au moment même de les fixer l'indescriptibilité des choses. Par l'effet d'une contradiction mali-gne le tableau nie sa propre finalité identificatoire. N'est-ce pas ce qui arrive, par exemple, à Padoue, lorsque De Brosses embrasse du regard la vaste circonférence du Prato della Valle :

“Celle que l'on appelle Prato della Valle est véritablement un fort grand pré, qui produit le meilleur foin du monde. L'église de Sainte Justine donne sur cette place. Au dehors elle a tout à fait l'air d'une mosquée, par ses sept coupole de plomb ; cela n'est pas éton-nant ; car les grands édifices de ce pays ci, tels que Saint Marc et Sainte Justine, sont faits à l'imitation de l'église grecque de Sainte Sophie, qui a pareillement servi de modèle aux Turcs pour les autres belles mosquées qu'ils ont fait construire à Constantinople”. Cherchiez-vous l'Italie ? Vous ne la trouvez guère dans son insais-sissable essence ; elle s'échappe, elle fuit ; c'est une synthèse instable, un mélange volatil. Dans les meilleurs moments De Brosses y

²Même façon, encore, de se poser - avant l'heure - en dandy, lorsqu'on expédie, en deux petits mots, les savants érudits, les publi-cations de référence. Voyez Misson ! est-ce dans Ducange ? cherchez ! je n'ai pas le temps d'être pédant ; j'écris à mon humeur, je voyage à la dia-ble, vive mon caprice !

perd ses certitudes, ses références cultivées ; ce qu'il préfère ce sera l'insolite ou l'inattendu, pas du tout les beautés convenues d'un touriste comme il faut. Visitons avec son œil embué le port de la bien prosaïque Livourne :

“Figurez-vous une petite ville de poche, toute neuve, jolie à mettre dans une tabatière, voilà Livourne. Elle débute aux yeux du voyageur par des fortifications construites et entretenues avec un propreté charmante ; elles sont de briques, ainsi que la ville entière. Les fossés, revêtus de même, sont remplis par l'eau de la mer. On entre par une rue large et longue, tirée au cordeau, à laquelle aboutissent les deux portes de la ville. Presque toutes les rues sont de même, alignées, les maisons plus hautes dans la partie de la ville à gauche, où demeurent les juifs ; mais plus agréables dans celles de la droite où l'on a creusé des canaux pleins de l'eau de la mer, comme à Venise, et bordés de quais de part et d'autre”.

Sur la carte des certitudes on ne saurait dire où l'on est ; le topographe hésite, l'ethnologue n'a plus de repères, le touriste reste en panne de renseignements. Insaisissable Italie pour un observateur déconcertant parce que déconcerté :

“De dire par quelle nation cette ville est habitée, ce ne serait pas chose aisée à démêler ; il est plus court de dire qu'elle l'est par toutes sortes de nations d'Europe et d'Asie ; aussi les rues semblent-elles une vraie foire de masques, et le langage celui de la Tour de Babel”.

En ce cas De Brosse se raccroche à ce qu'il est de souche, à ses racines ; il n'est point homme à jouer les indigènes ; il a compris que la couleur locale est un miroir aux alouettes imbéciles. L'authentique réputé, le typique n'existent probablement pas : “cependant la langue française est la vulgaire, ou du moins si commune qu'elle peut passer pour telle”. En ce cas la description renferme comme la négation de son propre pouvoir. Le visiteur se trouve dans un terrain vague, sur les quais sans histoire d'un port sans intérêt. La littérature de voyage trahit une aporie intrinsèque. A Blancey, le 14 août 1739, alors qu'il arrive dans l'incomparable Venise, notre Président tient un petit sermon qui vaut passablement avec d'impuissance :

“Il me semble que je vous devrais au moins autant de compliments sur vos réflexions morales que vous m'en faites sur mon babil [...]. Les récits sont plus exacts à peindre le bien et le mal, que ne le sont les relations de voyages. MM. les voyageurs quittent rarement le

ton emphatique en décrivant ce qu'ils ont vu, quand même les choses seraient médiocres ; je crois qu'ils pensent qu'il n'est pas de la bienséance pour eux d'avoir vu autre chose que du beau. Ainsi non contents d'exalter des gredineries, ils passent sous silence tout ce qu'il leur en a coûté pour jouir des choses vraiment curieuses ; de sorte qu'un pauvre lecteur, n'imaginant que roses et que fleurs dans le voyage [...] trouve souvent à décompter”.

LA FRANCE ITALIENNE ET L'ITALIE FRANÇAISE

Quand il sent une impasse De Brosse s'en sort par la dialectique. N'invoquons pas ce qu'on appelle “l'esprit de clocher”. Le Président est trop lettré, trop fin pour paraphraser les badauds de Montesquieu et se demander, comment peut-on être Persan, comment fait-on pour être italien. Pourtant son texte esquive souvent les aléas d'une qualification par le renvoi d'une catégorie à l'autre, l'Italie se francise, la France se fait italienne.

A cet égard les préliminaires provençaux du voyage sont caractéristiques. Par rapport à son cadet l'abbé Papon ou par rapport à Jean Jacques Rousseau, qui arpente aussi ces routes, de Brosse n'a pas vu grand chose dans le Midi. Il prend la poste par petites étapes, utilise la patache ou le coche d'eau, comme feront Balzac, Stendhal et George Sand ; il regarde attentivement, au gré des relais, vivre les gens du cru. Pas de souci des antiques en Camargue ; aucune attention pour les abbayes romanes ; aucun rappel du bon Roy René, pas grand chose sur Pétrarque ou les Papes avignonnais. Seuls comptent, à peu près, les signes et les marques d'une italianité impatientement désirée. Ainsi de Brosse note attentivement que les maisons sont dans le goût ultramontain ; il aime le Cours Mirabeau, dont les platanes bordent de vrais palazzi ; il prend sa part et sa place dans les promenades vespérales, dans cette agitation populaire qui séduira tant un Stendhal milanais ou un Gautier vénitien : “On trouve en cette province à chaque pas l'agréable et jamais le nécessaire. Aussi à vous parler net la Provence n'est qu'une gueuse parfumée”. Lorsqu'il passe la frontière de la Provence historique et gagne le pays niçois il touche aux bonheurs de la table italienne : les sardines, les agrumes, la limonade ; il est au Paradis : “Je m'en éloignai et tombai dans une vallée pleine d'orangers, de cédrats, de limoniers et de palmiers [...]. C'est là l'endroit qui fournit de fruits tout ce canton d'Italie”.

A rebours l'Italie, surtout au Nord, se définit souvent par des connotations ou des références françaises. Le plus bel exemple est à Milan, dont le Dôme, parce qu'il est gothique, appelle presque inmanquablement la comparaison avec nos monuments. De Brosses se dit carrément déçu :

“Pardieu ! les Italiens font une grande dépense en superlatifs. Cela ne leur coûte guère, mais cela coûte beaucoup aux étrangers qui font de grands frais en peines et en argent pour voir quelquefois des choses fort vantées et peu dignes de l'être. Il y a si longtemps que j'entends prêcher des merveilles inouïes de ce fameux Dôme [...] le dedans de l'église est très obscur, dénué de tout ornement et de tout agrément. Voilà le mal que j'ai à en dire ; je commence par là parce qu'il commença lui-même à me mettre de mauvaise humeur”.

A Modène le Président admire la salle de théâtre, mais c'est qu'elle est la réplique de celle des Tuileries . Il critique la façon de placer les orgues au dessus du chœur, au lieu qu'en France elles dominent le narthex ; il n'aime pas les cheminées, jugées rustiques et peu commodes ; il estime que les Italiens n'ont pas assimilé l'esprit de la mode rocaille parisienne ; leurs décorations d'intérieur frisent le ridicule:

“On fait depuis peu de nouvelles constructions au palais Doria Panfili, avec essai d'un goût nouveau, orné de fleurs de lis et de têtes de coq, d'un goût qu'on a cru galant, qui n'est néanmoins que tirant sur le goût gothique, s'il n'est encore plus barbare. C'est une chose misérable à voir au milieu de tant d'autres d'un grand goût simple”.

On ne tirera pas argument du fait que, bien entendu, les Italiennes s'habillent à la française, que les établissements de notre nation sont parmi les plus agréables de Rome, que les ambassadeurs , les cardinaux, les artistes du Roy tiennent à juste titre le haut du pavé. Ce sont là, avec les considérations sur la musique, sur les gens d'Eglise, sur la jalousie et la vergogna, développements obligés du touriste des Lumières. Il n'en demeure pas moins qu'il n'existe guère une Italie homogène, quantifiable, qualifiable, comme l'est celle de Goethe ou de Denon. Le Président de Brosses en distingue au moins deux ou trois ; chacune se caractérise notablement par l'évanescence, sauf à définir - et encore - l'inexprimable objet par quelque contre-exemple français :

“A mon sens, Naples est la seule ville d'Italie qui sente véritable-

ment sa capitale : le mouvement, l'affluence du peuple, l'abondance et le fracas perpétuel des équipages, une cour dans les formes, et assez brillante, le train et l'air magnifique qu'ont les grands seigneurs: tout contribue à lui donner cet extérieur vivant, et animé qu'ont Paris et Londres, et qu'on ne trouve point du tout à Rome”.

“Elle est belle cette Rome, et si belle que, ma foi, tout le reste me paraît peu de chose en comparaison [... Mais] après tout, que pourrais-je vous dire sur cette matière qui ne fût un rabâchage perpétuel ?”.

“Sienne a la réputation d'être la ville d'Italie la plus aimable pour le commerce du monde et la bonne compagnie, et en effet, pour le peu que nous avons vu”.

Comment alors dire tout de même ce qui se passe de mots ? Peut-être la rhétorique nous l'explique-t-elle, dans la mesure où à la réalité des choses se substitue la logique d'un discours. Car il existe bien une curieuse rhétorique à l'arrière-plan des Lettres familières.

ville de Nancy,

