

Introduction

De Senancour à Liszt

Fabienne BERCEGOL

La remise en cause de l'esthétique de l'imitation dans les arts entraîne dès la fin du XVIII^e siècle des transformations dans la perception du paysage qui marquent l'émergence d'une sensibilité, d'une écriture et d'une épistémologie nouvelles. C'est ce qu'ont récemment illustré plusieurs publications sur la représentation des nuages¹. Au fil de ces articles apparaissent des parallèles entre les déplacements du regard orchestrés par le savoir scientifique, par la peinture contemporaine et ce qui se passe alors dans les lettres, où une véritable révolution de la pratique descriptive est à l'œuvre, notamment sous la plume de Chateaubriand ou de Senancour. Il faut en effet se souvenir que, dès ses premières fictions, Chateaubriand est devenu l'Enchanteur grâce à l'invention d'une prose sensuelle dont les images puissamment évocatrices et la musicalité des phrases se sont révélées capables de faire de la lecture une communion sensible, voire érotique, qui provoque un frémissement intérieur et qui alimente la rêverie. Si Senancour se méfie de cette écriture au brio trop exhibé, il sait aussi faire de ses descriptions synesthésiques des

1. Anouchka Vasak et Pierre Glaudes (dir.), *Les Nuages du tournant des Lumières au crépuscule du romantisme (1760-1880)*, Paris, Hermann, 2017 ; Pierre Glaudes et Cornelia Klettke (dir.), *Nuages romantiques – Des Lumières à la Modernité*, Berlin, Frank et Timme, 2018.

beautés de la nature des expériences de réminiscence² ou des figurations de l'idéal qui renvoient à un temps originel ou à venir, et qui rendent compte des liens qui unissent l'homme au cosmos. Sa poétique descriptive, qui aboutit à une « constitution symbolique du paysage sans doute inédite en France³ », ouvre elle aussi vers la rêverie ou vers la spéculation philosophique, et offre une nouvelle variation de l'articulation du sensible et du métaphysique, de la jouissance de l'immanence et de l'ouverture sur une transcendance ou sur une expérience du vide, qui est au cœur des poétiques contemporaines.

À l'écoute de la nature dont leurs homologues allemands découvrent, à cette même période, le potentiel dynamique et imaginaire, ces écrivains se trouvent face au défi de rendre le retentissement sensible, émotionnel, affectif, voire spirituel d'un paysage sonore qui leur fournit de nouvelles métaphores pour figurer leur vie intérieure et souvent, leur quête d'absolu. Dès les *Rêveries sur la nature primitive de l'homme* (1799), Senancour par ailleurs si sensible aux variations de la lumière sur un paysage, à l'intensité des impressions tactiles et à la force évocatoire du parfum des fleurs, désigne l'ouïe comme le sens synesthésique par excellence et prend acte de la puissance de la résonance des sons sur la sensibilité de l'homme, qui fait par ce biais l'expérience des liens qui l'unissent à la réalité environnante, ce qui détermine sa place au sein du cosmos :

Je reviens au pouvoir des sons sur l'homme. Des principaux modes apparents de sa faculté de sentir, je regarde l'ouïe comme celui qui le modifie le plus puissamment ; c'est celui qui excite dans ses organes les vibrations les plus marquées, celui par lequel surtout il se trouve à l'unisson ou discordant avec les êtres extérieurs, celui par conséquent qui influe le plus directement sur son bien-être et celui, comme on l'a éprouvé, dont la privation le rend le plus malheureux en le séparant de l'univers⁴.

Il y aura dès lors beaucoup de notations auditives dans l'œuvre de cet écrivain qui est capable de rendre avec finesse l'effet que produisent les bruits de la nature (le vent dans les arbres, le bruit de l'eau, par exemple), mais aussi l'émotion suscitée par l'écoute de la voix d'une femme, perçue

-
2. Nous renvoyons à notre analyse de la célèbre lettre XXX d'*Oberman* sur la jonquille : « Réminiscences mélancoliques dans les *Mémoires d'outre-tombe* et dans *Oberman* de Senancour », in Jean-Yves Laurichesse (dir.), *L'Ombre du souvenir, Littérature et réminiscence (du Moyen Âge au XXI^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 105-121.
 3. Patrick Marot, « Le paysage dans *Oberman* », in Fabienne Bercegol et Béatrice Didier (dir.), *Oberman ou le sublime négatif*, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2006, p. 77.
 4. Étienne Pivert de Senancour, *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, éd. Joachim Merlant et G. Saintville, introduite et mise à jour par Fabienne Bercegol, Paris, STFM, 1981, 1999, p. 233, note 9.

dans le lointain, à la limite du silence⁵. L'intérêt de ces textes est que Senancour ne se contente pas d'y inscrire les sensations auditives : il les analyse, pour comprendre pourquoi les sons affectent avec autant d'intensité la sensibilité de l'homme. Mais il le fait dans un contexte particulier, qui mérite d'être rappelé. En effet, ces remarques sur le pouvoir des sons sont à chaque fois insérées dans une méditation en lien avec le rêve primitiviste de retour à l'origine qu'a incarné la Suisse dans ces années-là. Senancour contribue à la diffusion de l'image mythique de la Suisse et de ses montagnes sous la forme d'une terre originelle, préservée des avancées destructrices de la civilisation, où vit encore un peuple d'hommes libres, vigoureux, attachés à leur culture, qui savent être heureux dans une vie simple et sobre en harmonie avec l'environnement, en osmose avec la nature dont ils n'épuisent pas les richesses. Dès la fin des *Rêveries* de 1799, la Suisse devient ce lieu où il faut se rendre, moins pour se retirer que pour y conquérir un autre style de vie. La réflexion sur le pouvoir des sons trouve sa place dans cette trajectoire géographique qui figure un itinéraire à la fois moral et esthétique, à partir du moment où « le rêveur des Alpes » (comme aime à s'appeler Senancour) délaisse l'île et sa belle nature d'abord privilégiée pour rejoindre le paysage sublime de la haute montagne, propice à de tout autres expériences physiques et spirituelles, grâce à la capacité retrouvée à ressentir fortement.

C'est là que Senancour trouve le cadre propice pour faire l'éloge de la musique primitive, simple, émanée de la nature ou de quelques airs populaires, qu'il préfère et à travers laquelle revit le rêve d'accéder à une langue originelle et universelle. Dès les *Rêveries* de 1799, le ranz des vaches est cité en exemple d'une telle musique qui séduit par sa simplicité sublime et par son « antiquité immémoriale⁶ ». On le retrouve dans un fragment célèbre d'*Oberman*⁷ dans lequel Senancour illustre sa puissance suggestive. Il y revient sur la hiérarchie établie dans les *Rêveries* pour confirmer que c'est bien par l'ouïe, par l'écoute de « la voix d'une femme aimée » ou des « sons que rendent des lieux sublimes » que l'homme est le plus profondément et le plus durablement affecté. La preuve lui en est fournie par le fait qu'aucune représentation picturale des Alpes ne peut lui rendre les montagnes aussi présentes qu'un « air vraiment alpestre » : il insère alors un développement sur le ranz des vaches dans

5. Étienne Pivert de Senancour, *Oberman*, éd. Fabienne Bercegol, Paris, GF Flammarion, p. 173 (« quand sous le ciel d'été, dans un jour sans nuages, une voix de femme chante à quatre heures, un peu au loin, au milieu des murs et des toits d'une grande ville »). Édition utilisée désormais dans cette présentation. Rappelons que Senancour orthographe *Oberman* avec deux n à partir de la réédition du roman en 1833.

6. Étienne Pivert de Senancour, *Rêveries ...*, *op. cit.*, p. 230, note 6.

7. Toutes les citations suivantes extraites de ce fragment se trouvent p. 175-176.

le but, non d'en proposer une analyse musicale, technique, qui permettrait par exemple de comprendre les moyens de l'imitation ; il ne cherche pas non plus à décrire cet air, qui est très vite oublié au profit du paysage qu'il est capable de mettre sous les yeux de celui qui l'écoute. La singularité de l'*ekphrasis* musicale que peut constituer ce morceau tient au fait que Senancour ne s'y livre pas à un examen en termes psychologiques des sentiments et des émotions qu'il suscite en lui : ces effusions du Moi, qui sont souvent notées pour exprimer faute de mieux la résonance intérieure de la musique, laissent place ici à un tableau qui mêle description et narration pour dire comment le ranz est reçu et pour mesurer sa force d'évocation⁸. Senancour trouve là une formule appelée à un grand avenir, s'il est vrai que « décrire un paysage pour dire la musique [...] sera la solution préférée des romantiques⁹ ». Il illustre ce faisant sa haute conception de la description, qu'il veut expressive, en tant qu'elle vaut comme la projection sur le paysage de l'état d'âme de celui qui le contemple, et plus encore symbolique, puisqu'elle devient sous sa plume le moyen de faire apparaître les « rapports indirects, mais puissants, qui soutiennent le grand tout¹⁰ », dont l'homme doit se sentir partie intégrante.

C'est d'emblée cette conversion de l'air du ranz en paysage intérieur qui est annoncée comme thème directeur du morceau descriptif, dont tout est fait pour donner l'illusion qu'il épouse dans son mouvement le temps de l'écoute, même si cette dernière n'est pas en concomitance avec la rédaction. Le passage s'ouvre par une affirmation péremptoire, « *Le Ranz des Vaches* ne rappelle pas seulement des souvenirs, il peint », qui permet à Senancour, comme il l'avait déjà fait dans les *Rêveries*, de polémiquer avec Rousseau : il reproche à l'auteur du *Dictionnaire de musique* de n'avoir reconnu à cet air qu'un pouvoir mémoriel, celui de toucher des Suisses nostalgiques de leur pays auxquels il donne l'envie de désertir voire de se suicider. Sans doute Senancour se démarque-t-il de Rousseau en étendant à d'autres auditeurs l'aptitude à être ébranlés par ce morceau qui cesse d'être un simple « signe mémoratif¹¹ » requérant, pour produire un effet, d'avoir à regretter le pays et les mœurs auxquels il est associé :

-
8. Pour une analyse des spécificités de l'*ekphrasis* musicale, voir l'article de Florence Huybrechts, « Petit traité de "prothèse auriculaire" ou comment repenser l'*ekphrasis* musicale », revue *Textimage*, mai 2013, http://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/huybrechts1.html (Consulté le 1^{er} mars 2021)
 9. Béatrice Didier, *Ensermer la musique dans le filet des mots*, Paris, Hermann, 2018, p. 65.
 10. Étienne Pivert de Senancour, « Du style dans les descriptions » [*Mercure de France*, septembre 1811], *Oberman*, p. 532.
 11. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, éd. Maria Semi, *Œuvres complètes*, Jacques Berchtold, François Jacob, Christophe Martin et Yannick Séité (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2020, t. XV, p. 426 (article « Musique »).

il s'en rapporte pour le démontrer à l'exemple de deux personnes qui, face à des gravures des Alpes, éprouvent l'envie d'y entendre le ranz. Il ajoute toutefois que, pour en recevoir des impressions, il faut que cet air soit joué « d'une manière plus juste que savante » et qu'il soit bien senti par son interprète. Davantage que par le regret du sol natal sollicité, et en accord avec l'esthétique du naturel et de la sensibilité que promeut Senancour, c'est donc par la qualité d'une exécution simple mais expressive que peut agir le ranz sur ses auditeurs. Mais Senancour retient de Rousseau que cet air est désormais moins susceptible d'émouvoir des Suisses qui se sont déjà éloignés de l'idéal de simplicité auquel il les renvoyait. Si le ranz l'intéresse, lui et les romantiques qui se passionneront ensuite pour cet air¹², c'est en tant qu'il est perçu comme le vestige sonore d'un style de vie en train de disparaître et dont il alimente le regret : le ranz les séduit par l'imaginaire du deuil qu'il fait se lever et par la conviction qu'il impose d'un âge d'or aux couleurs du rêve pastoral à jamais perdu.

Si Senancour est redevable à Rousseau de cette réception élégiaque du ranz des vaches, il le retrouve encore lorsqu'il montre que la musique n'imité pas à proprement parler le paysage de la montagne, mais agit sur l'imagination de l'auditeur qui se met à voir un paysage lui semblant en consonance avec cet air. Il importe en effet de préciser qu'Oberman n'est pas dans les Alpes lorsqu'il rend compte de l'effet de l'écoute du ranz des vaches : il ne s'agit donc pas pour lui d'observer comment l'air restitue un paysage réel qu'il aurait sous les yeux. Le morceau prend place dans une série de tableaux imaginaires censés démontrer, au terme d'un parcours sensoriel qui a tout d'une initiation, la plus grande puissance suggestive des sons chez celui qui sait se mettre à l'écoute de la nature et dont la faculté d'en recevoir des impressions intenses n'a pas été éteinte. La description proposée est donc celle d'un paysage intérieur sur lequel se projettent certes les souvenirs de la haute montagne telle qu'Oberman a pu en faire l'expérience, mais sans doute surtout l'imaginaire pastoral avec ses *topoi* auxquels elle prête son cadre. Par là, Senancour renchérit sur Rousseau plus qu'il ne s'oppose à lui : comme lui, il constate que la musique n'imité pas les éléments de la nature, dans le sens où elle « ne représente[...] pas directement ces choses¹³ » ; loin d'en conclure à son infériorité par rapport à d'autres arts, Senancour pense comme Rousseau que la musique tire son avantage du fait qu'elle « excite [...] dans l'âme

-
12. Voir à ce sujet Mathieu Schneider, *L'Utopie suisse dans la musique romantique*, Paris, Hermann, 2016, particulièrement p. 85-90, sur la « nostalgie romantique incarnée par le ranz », dont il mentionne la « dimension cosmique et métaphysique ».
13. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, op. cit., p. 352 (article « Imitation »).

les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant¹⁴ », mais il va plus loin, puisque sous sa plume, la musique ne fait pas que traduire les impressions ressenties face à un paysage. Elle déroule elle-même un paysage animé dans l'imagination de l'auditeur qui a l'illusion d'être transporté sur les lieux qu'elle évoque : « les premiers sons vous placent dans les hautes vallées, près des rocs nus et d'un gris roussâtre, sous le ciel froid, sous le soleil ardent. » Ainsi Senancour ne se contente-t-il pas d'acter le passage d'une esthétique de l'imitation à une esthétique de l'expression qui assure la supériorité de la musique par la diversité et l'intensité de ses effets. Il montre que c'est paradoxalement parce qu'elle n'est pas une représentation matérielle que la musique se prête à la rêverie et au jeu de l'imagination, à qui elle inspire des scènes, des paysages qui prennent vie, qui appellent à la déambulation intérieure, au fur et à mesure de l'écoute de la mélodie.

Car l'essentiel est ici de noter que, dans le tableau à valeur d'hypothèse que décrit Senancour, la musique, pourtant art du temps, non mimétique, s'inscrit dans l'espace et se retrouve convertie en images qui dessinent le décor typique d'un univers pastoral. C'est cette expérience auditive qui fait surgir un paysage d'une mélodie et qui transforme cette dernière en spectacle intérieur que s'attache à rendre Senancour par le biais d'une description qui a la virtuosité d'une construction en abyme¹⁵, dans la mesure où ce paysage né d'une mélodie est lui-même un tableau sonore, qui enregistre les bruits de la nature et le ranz lui-même, chanté par les hommes qui conduisent les vaches :

On est sur la croupe des sommets arrondis et couverts de pâturages. On se pénètre de la lenteur des choses, et de la grandeur des lieux : on y trouve la marque tranquille des vaches, et le mouvement mesuré de leurs grosses cloches, près des nuages, dans l'étendue doucement inclinée depuis la crête des granits inébranlables jusqu'aux granits ruinés des ravins neigeux. Les vents frémissent d'une manière austère dans les mélèzes éloignés : on discerne le roulement du torrent caché dans les précipices qu'il s'est creusé durant de longs siècles. À ces bruits solitaires dans l'espace, succèdent les accents hâtés et pesants des Küheren, expression nomade d'un plaisir sans gaieté, d'une joie des montagnes. Les chants cessent ; l'homme s'éloigne ; les cloches ont passé les mélèzes : on n'entend plus que le choc des cailloux roulants, et la chute interrompue des arbres que le torrent pousse vers les vallées. Le vent apporte ou recule ces sons alpestres ; et quand il les perd, tout paraît froid, immobile et mort.

14. *Ibid.*

15. Nicolas Perot le note et montre ensuite comment, à partir d'une combinaison de rythmes et de sonorités, Senancour donne dans cette page « une transcription complète des intuitions que donne la musique ». Voir : *Discours sur la musique à l'époque de Chateaubriand*, Paris, PUF, 2000, p. 36-37.