

Un romantisme dompté

La *Chanson d'amour et de mort du cornette Christoph Rilke* n'est pas infidèle à son titre : ce poème en prose narre le destin d'un jeune aristocrate, ancêtre supposé du poète, qui vit et meurt dans la guerre que l'empire autrichien mène contre les Turcs, au dix-septième siècle. Il chevauche longuement, souffre de solitude, noue des amitiés muettes, effleure les horreurs de la guerre, découvre l'amour dans les bras d'une comtesse, enfin tombe au champ d'honneur, seul et glorieux.

Cette œuvre de jeunesse de Rainer Maria Rilke, écrite en 1899, à l'âge de vingt-quatre ans, est devenue universellement célèbre, au point d'éclipser les créations de la maturité du poète, infiniment plus puissantes et plus abouties. On comprend que ce succès disproportionné pût être désagréable à Rilke lui-même, qui pouvait à bon droit redouter le malentendu : lorsqu'un texte est plein d'amour et de mort, de roses et de feux, d'ivresse et de jeunesse, d'innocence et de passion, de chevaliers et de châteaux, et brandit ainsi tous les signaux de la poésie comme le cornette brandit sa bannière, ce n'est pas, pour autant, une grande œuvre de poésie. Mais le public est souvent prompt à croire que l'habit fait le moine. Ajoutez à cela que le *Cornette* fut rédigé en l'espace d'une nuit – plutôt qu'en une journée... On ne fait pas plus poétique : le Poète Romantique, c'est bien connu, écrit sous le coup de l'Inspiration, à l'écoute des voix de l'Obscurité...

Mais assez d'ironie. Si l'on aime le *Cornette*, ce n'est pas seulement pour de mauvaises raisons. C'est aussi parce que ce poème, dans lequel semblent se concentrer tous les grands thèmes du Romantisme, n'appartient pourtant plus au Romantisme. L'amour et la mort, la nuit et le feu, le vin et le sang, tous ces thèmes sont présents dans cette prose aiguë, un peu précieuse, et le jeune Rilke voulait les rendre présents, mais en même temps, ils s'éloignent irrémédiablement, comme le Romantisme qui les avait portés et glorifiés. Ils se manifestent par éclairs, et dans une irrémédiable distance. Et la force du *Cornette*, c'est de nous rendre perceptible, involontairement peut-être, cette distance et cette absence. Le jeune poète prête une oreille extrêmement attentive, extrêmement fine, aux derniers échos du Romantisme, au fond d'une nuit qui n'est plus la sienne.

*

Il est alors significatif que si le *Cornette* raconte un destin, il ne le fait pas sous forme d'une narration suivie, mais dans une série de scènes discontinues, à peine éclairées, où le plus souvent les détails éclipsent l'ensemble ; les personnages, stylisés, parlent par bribes, fraternisent sans se parler, et se confient silencieusement des pétales de rose... Le temps est indéterminé (« on chevauche jusqu'au soir, n'importe quel soir »), les êtres et les arbres se confondent ; au bivouac, on ne voit que des yeux, les corps sont indistincts, le vin de la fête se confond avec le sang des blessures, l'ennemi n'existe guère, et quand il paraît enfin, il est réduit à l'éclat de ses yeux, bientôt devenu l'éclair de ses sabres recourbés. La comtesse fait découvrir l'amour au cornette sans lui demander son nom ni lui donner le sien ; on ne saura plus rien d'elle lorsque le château se met à brûler. « Le temps s'est effondré », dit le poète. Mais l'espace également, et le passé des êtres, qui ne sont plus que présences éclatantes mais défailtantes, intenses mais partielles, irremplaçables mais anonymes. La lumière qui tombe sur ce poème n'est jamais celle du jour. Tout y scintille vaguement sous la lune, comme les éclats d'un miroir brisé.

« La nuit seulement, on croit parfois reconnaître le chemin ». C'est bien là le thème de la nuit révélatrice, de la nuit véridique, celle de Novalis, d'Young et de tant d'autres. La nuit, ce royaume où le rêve et la réalité fusionnent enfin. Rien de plus romantique, donc, sauf que la nuit salvatrice, dans le *Cornette*, demeure inaccessible en sa présence même ; les bonheurs qu'elle dispense sont insaisissables, et les êtres qui la peuplent, évanescents. Ils ne sont plus que les vêtements qui couvrent leur fantôme. Le rêve ne magnifie plus le réel, il l'absorbe et l'efface.

*

Si tout n'était pas rêve dans cette oeuvre, si tout n'était pas perdu dans l'irréel, ne serions-nous pas épouvantés et scandalisés par ce qu'elle semble raconter ? Voici que le château brûle ; le feu gagne la chambre d'amour. Et que fait le jeune Christoph Rilke, ancêtre fantasmé du poète ? « Il s'échappe de l'édifice en furie. Dans ses bras, il porte la bannière comme une femme blanche, évanouie ». Autrement dit ce jeune fou, ce monstre inhumain, a choisi de sauver la bannière plutôt que la femme, dont il ne porte dans ses bras que la métaphore ! La bannière est « une femme blanche, évanouie » ! Christoph Rilke sauve poétiquement celle qui lui a donné l'amour, mais il la laisse concrètement griller dans les flammes pour aller mourir à son tour parmi les « chiens de païens » comme un imbécile héroïque !

Mais non, nous ne sommes pas devant un comportement abominable et faussement sublime, nous sommes dans un rêve ; et dans les rêves, tout est métaphore. La blanche bannière n'est pas plus vraie que la comtesse immaculée. L'une se substitue à l'autre, parce qu'à tout prendre elles n'existent ni l'une ni l'autre. « Entre le vin et le sang, qui peut faire la différence ? » De même entre la femme et la bannière. Le cornette lui-même n'est qu'un rêve douloureux du jeune Rainer Maria qui se cherche un ancêtre, un lieu, une passion. Et cette convocation permanente du feu, de la rose, de la mère, de la femme, de la guerre, des jardins, des châteaux et du sang, c'est décidément l'appel nostalgique et désespéré vers un Romantisme perdu, comme l'enfance et comme l'adolescence sont perdues pour le poète jeté dans la froidure de l'âge adulte, obligé de subir son espace réel et son temps linéaire. Oui, le *Cornette* est un poème de la perte, un rêve du rêve romantique, la stylisation aiguë de ses douleurs aimables.

*

L'écriture musicale de Frank Martin, dont la finesse est à la mesure de la sensibilité rilkeenne, restitue parfaitement cette errance lente et brusque, ce rêve d'un rêve, cette quête d'un souvenir insaisissable. Le compositeur louait dans le *Cornette* « une sensibilité incroyablement raffinée ». Nul doute qu'il lui a rendu justice, en choisissant un orchestre à la fois léger et complexe, extrêmement différencié ; en jouant sur les timbres, les couleurs et les intensités, pour créer une œuvre riche d'innombrables et subtils contrastes, un étrange camaïeu de nuit.

De même que le récit de Rilke n'est pas un vrai récit, la musique ne comporte pas de motifs ni de thèmes aisément reconnaissables ; tout au plus quelques intervalles ou micro-structures subtilement privilégiés, et qui marquent notre mémoire à son insu. Il aurait été bien tentant d'imaginer des leitmotifs de la marche, de l'errance, de l'amour, de la rose, de la mère ou de la mort, autant de thèmes et de mots qui reviennent obsessionnellement dans le texte du poète. Mais chez Rilke, les choses, les êtres et les images, malgré leurs fréquentes réapparitions, ne sont justement pas des motifs ; ce sont des éclairs, des réminiscences, des poussées de douleur. En outre, ces choses, ces êtres et ces images ne suffisent pas à structurer un récit linéaire ; tout se ressemble et se confond, l'après avec l'avant, l'amour avec la mort – ou la femme avec la bannière. Frank Martin n'a donc pas voulu nous fabriquer une mémoire que le poète nous refuse, une logique à laquelle il se dérobe. Il n'a pas oublié que dans cette aventure, « le temps s'est effondré ». Et son œuvre élabore une errance plutôt qu'elle ne décrit une progression. À force de micro-structures, de nuances subtiles, de réminiscences imperceptibles, le

compositeur a lui aussi fragmenté le souvenir, il l'a lui aussi rendu présent mais insaisissable.

On dirait même qu'il a fait du « fantomatique » une véritable catégorie musicale, notamment grâce à son usage raffiné du contraste entre l'expression du monde intérieur et celle du monde extérieur. Ce dernier, c'est par exemple la « vieille et triste mélodie » chantée dans la quatrième pièce (« Le Feu de bivouac »), ou l'appel du clairon dans la dixième (« Le Château ») ; c'est surtout la longue et magnifique page orchestrale de la douzième pièce (« La Fête »), qui couvre près de cent mesures. À chaque fois la musique, qui devrait être alors plus objective, plus descriptive, plus « extérieure », puisqu'elle est censée « imiter » une chanson populaire, les sons d'une fanfare ou ceux ou d'un orchestre de bal, nous apparaît comme déformée, évanouie, absente. Exactement comme est le monde extérieur dans le poème : toujours évanescent, toujours improbable, toujours fragmentaire.

*

Mais la correspondance entre le texte de Rilke et la musique de Martin est peut-être plus profonde et plus subtile encore. De même que Rilke reprenait, sur le mode nostalgique, tous les grands thèmes de la poésie romantique et jouait à sa manière cette poésie, on peut dire que Frank Martin lui aussi reprend, quoique de manière infiniment plus discrète, des éléments de la musique qui le précède, pour mieux nous bâtir un improbable château de réminiscences. La grande différence est que le jeune Rilke subit la perte du Romantisme plus qu'il ne la travaille. Son *Cornette* ne cite pas le Romantisme, il le rêve et le désire. Frank Martin, lui, compose son œuvre en pleine maturité. Il a lui aussi été habité par le style de ses aînés, postromantiques ou modernes, César Franck, Fauré, Ravel, Debussy, Schoenberg. Désormais, il a pleinement conquis son style propre, et s'il va, dans son *Cornette*, évoquer certains de ses devanciers (les postromantiques plus que les romantiques eux-mêmes), ce sera dans un geste entièrement conscient et maîtrisé.

Certaines pièces, notamment la quatrième, « Feux de bivouac », ou la huitième, « Le cri », rappellent fortement le Berg de *Wozzeck*. Il n'est pas jusqu'à la montée de la lune dans le ciel qui ne soit saluée par le même type d'ascension orchestrale. Le seizième poème, « La chambre de la tour », qui décrit l'union des amants, déborde, dans sa dernière partie, d'une émotion postromantique qui rappelle le meilleur Puccini. Le dix-neuvième poème, « Est-ce le matin ? », qui montre l'envahissement du château par le feu, est un morceau dont le halètement délirant, et le rythme singulier, font remonter à la mémoire le terrifiant « Cavalier de feu » de Hugo Wolf. Ce n'est ni une citation

ni un démarquage, c'est une flamme ancienne qui brûle dans le feu nouveau.

Enfin et peut-être surtout, le fameux passage orchestral de la danse au château, auquel j'ai déjà fait allusion (dans le douzième morceau, « La Fête »), et qui nous fait voir des fantômes de valses endiablées : cela nous rappelle certaines œuvres de Maurice Ravel, qui sont des regards sur la valse, ironiques, détachés et pourtant passionnés. Mais là non plus, nul démarquage, nul plagiat, nul pastiche : Ravel, surtout dans la dernière de ses *Valses nobles et sentimentales*, faisait entendre une musique en train de devenir son propre passé. Frank Martin nous offre ici une réminiscence au second degré, il se souvient de ce qui n'était déjà que souvenir effiloché. Sa valse, souvent menacée de perdre ses trois temps, devient une valse-hésitation, je veux dire une valse qui hésite à exister encore. Et dans le morceau suivant (n° 13, « Et il y a là quelqu'un qui s'étonne »), alors que le jeune héros s'éloigne quelque peu de la salle de bal, la valse se fait entendre encore, mais encore plus défaite, presque informe, en lambeaux, en perdition.

Une telle musique, tout souvenir de Ravel mis à part, aurait idéalement convenu à la situation décrite : une fête improbable, un bal irréel, des êtres insaisissables, où la couleur du vin se confond avec celle du sang, à la lueur de bougies tremblantes. Mais cette évocation fantomatique des valses ravéliennes, avec leur élégance fière et délicate, leur élégance *passée*, enrichit encore notre perception, renforce notre certitude de vivre un rêve, d'entendre un souvenir disparu, et qui va disparaître à nouveau.

L'œuvre du jeune Rilke, il faut le reconnaître, était grevée d'un romantisme attardé qui n'est sauvé du pastiche que par la finesse et l'acuité extrêmes des sensations du poète, par la subtile brisure de son miroir poétique. La musique de Frank Martin, tout en assumant loyalement cet univers adolescent, tout en se plaçant, comme le poème, sous le signe de la détresse, de la nostalgie et de la perte, restitue cet univers avec conscience et maîtrise. Ce dont sa musique pleure la perte, elle le possède et le tient d'une main ferme. Bref, son romantisme à lui, pour être sincère, n'en est pas moins dompté – telle est, on le sait, la définition du classicisme.