

Récital RIVAGES DE L'AMOUR – Marina Viotti & Todd Camburn

Association Lied et Mélodie, 6 septembre 2026, salle André Trocmé, Genève

Présentation de Grégory Rauber, musicologue

Se jouant du temps et de l'espace, transcendant les principes, n'étant soumis à aucun maître, à aucune contingence sociale ou matérielle, nos sentiments sont nos biens les plus intimes, les plus mystérieux et sans doute les plus puissants. Pour le récital donné ce soir par Marina Viotti et Todd Camburn à Lied & Mélodie, l'exploration de la formule éclatante de Brel – Alors sans avoir rien / Que la force d'aimer / Nous aurons dans nos mains / Amis le monde entier – se fera tout en premier lieu au travers des monuments que sont le *Poème d'amour et de la mer* de Chausson et les *Wesendonck-Lieder* de Wagner.

Ernest Chausson (1855 – 1899), *Poème de l'amour et de la mer* op. 19

La fleur des eaux, Interlude, La mort de l'amour

Et mon cœur s'est levé par ce matin d'été ;
Car une belle enfant était sur le rivage,
Laisant errer sur moi des yeux pleins de clarté,
Et qui me souriait d'un air tendre et sauvage.
[...]
Qui sait si cette mer cruelle
La ramènera vers mon cœur ?
Mes regards sont fixés sur elle ;
La mer chante, et le vent moqueur
Raille l'angoisse de mon cœur.

Maurice Bouchor, *Les Poèmes de l'amour et de la mer* (1875)

Les rivages de l'amour peuvent être escarpés, leur abord compliqué, si ce n'est impossible. Sac et ressac, marées implacables, sables mouvants, falaises à pic, écueils et récifs peuvent à jamais laisser l'amoureux transi à distance de son idéal, de son rêve, des parfums floraux qui enivrent ses sens, du moment opportun qui déjà est passé, souvenir contemplé avec regret et mélancolie dans une lente dérive, inaccessible à l'horizon. « Le temps des lilas et le temps des roses / Avec notre amour est mort à jamais », comme le résume le quatrain final du poème *Le temps des lilas*.

Tel est en substance le constat du narrateur du *Poème de l'amour et de la mer*, vaste fresque initialement composée par Ernest Chausson pour voix de ténor et piano ou orchestre symphonique, sur les vers de son ami le poète Maurice Bouchor. Volontiers qualifiée de « mélodie-cantate », cette œuvre est en réalité une succession de six mélodies articulées autour d'un court interlude central, puisées par Chausson au sein des 94 poèmes constituant le recueil de Bouchor :

- I. « La Fleur des eaux » : *L'air est plein d'une odeur exquise de lilas ; Et mon cœur s'est levé par ce matin d'été ; Quel son lamentable et sauvage*
// Interlude //
- II. « La Mort de l'amour » : *Bientôt l'île bleue et joyeuse ; Le vent roulait les feuilles mortes ; Le temps des lilas*

La genèse particulièrement longue de cette œuvre s'étend de 1882 à 1892 environ, période durant laquelle Ernest Chausson (1855-1899), après des études de droit – il est reçu avocat à 22 ans –, s'imprègne de multiples esthétiques et forge la sienne propre. Élève de Jules Massenet, puis de César Frank, il est marqué par ses séjours à Munich et à Bayreuth où il découvre avec passion les opéras de Richard Wagner, auquel il emprunte plusieurs procédés compositionnels (manipulation de motifs récurrents, mélodie infinie, utilisation du chromatisme, etc.). Tant sur le fond que sur la forme, la musique du *Poème de l'amour et de la mer* témoigne de ces influences, mais aussi d'une progressive émancipation des manières wagnériennes, comme Chausson l'écrivait à Debussy peu de temps après la création de l'œuvre, au sujet de son opéra *Le Roi Arthus* : « ... il me semble que ça se clarifie et se déwagnérise ».

Dédiée par Chausson à son ami Henri Duparc, le premier emprunte d'ailleurs au poème symphonique *Lénore* du second le motif conducteur qui traverse le *Poème de l'amour et de la mer*, que l'interlude « Lent et triste » met au centre du discours (figure 1).

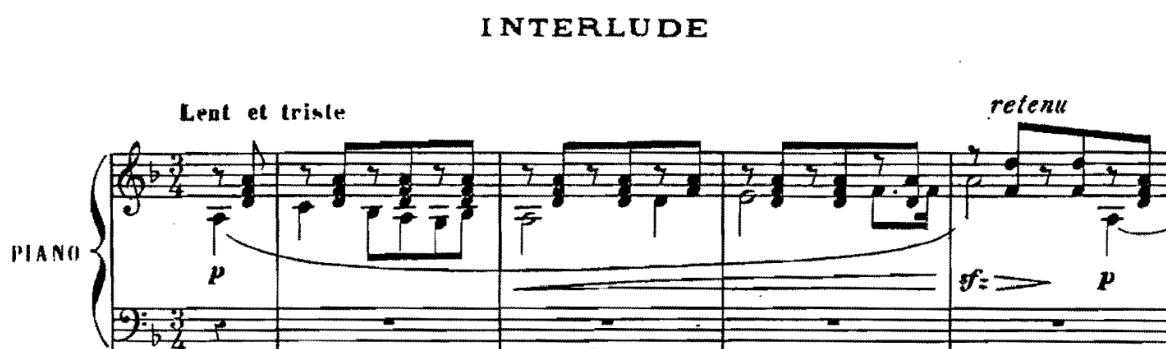


Figure 1 – le motif conducteur du *Poème de l'amour et de la mer* (Paris, Salabert, s. d.)

Richard Wagner (1813-1883), *Wesendonck-lieder*
Der Engel, Stehe still, Im Treibhaus, Schmerzen, Träume

Au risque tomber dans de la psychologie de comptoir, constatons que le cas de la passion impossible de Richard Wagner pour Mathilde Wesendonck est un archétype des interactions aussi complexes que fascinantes entre un état sentimental donné et ses reflets, voire ses prolongements, dans l'œuvre – en l'occurrence les œuvres – créées de manière concomitante.

En 1849, dans le contexte des insurrections populaires contre le gouvernement de Saxe, les sympathies anarchistes de Wagner le contraignent à quitter précipitamment Dresde avec sa femme Minna. Ils trouvent refuge notamment à Zürich, où ils sont hébergés entre 1853 et 1858 par le riche marchand et mécène Otto Wesendonck et sa femme Mathilde dont Wagner s'éprend. Cette flamme clandestine, réciproque et finalement restée à l'état de rivage inaccessible, est l'une des origines de l'opéra *Tristan et Iseult*, où la mort des protagonistes se révèle être la garantie de l'épanouissement céleste d'un amour terrestre impossible. Elle est plus directement encore génératrice des *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme* – cinq *Wesendonck-lieder*, qui mêlent les notes de Wagner aux vers enflammés que Mathilde Wesendonck couche sur le papier et offre au compositeur. De toute sa production musicale, c'est la seule fois où Wagner emprunte des mots à une tierce source, lui qui rédige systématiquement livret et musique de ses opéras.

Tristan et Iseult et les *Wesendonck-lieder* sont deux œuvres elles-mêmes intimement liées ; Wagner note « Studie zu Tristan und Isolde » pour deux des lieder. C'est le cas premièrement de *Im Treibhaus* (« Dans la serre »), dont les harmonies – oscillant entre les hésitations d'une pesanteur sombre et une lumière trouvée au firmament de la tessiture – nourriront le prélude du troisième acte de l'opéra (figures 2 et 3).

Im Treibhaus.

Studie zu Tristan und Isolde.
Study to Tristan & Isolde.

In the Hothouse.

RICHARD WAGNER.

Langsam und schwer. (*slowly and heavily.*)

Singstimme.
(VOICE.)

PIANO.

p *più p*

Hoch ge-wölb-te Blät-ter-kro-nen, Bal-da-chi-ne von Sma-
Domes of leaves and branches slen-der bal-da-chins of e-mer-

p *più p*

Figure 2 – le début de *Im Treibhaus* (Mainz, B. Schott's Söhne, 1863)

Dritter Aufzug

SZENE I

Mässig langsam

[illegible]

Figure 3 – le début du troisième acte de *Trisan und Isold* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1860)

La deuxième étude pour *Tristan* est le lied *Träume* (« Rêves »), dont la musique servira de base au grand duo d'amour de l'acte II. Wagner en réalisa d'ailleurs une petite orchestration qu'il fit jouer sous la fenêtre de Mathilde en 1857, à l'occasion de son anniversaire. D'autres résonances se font également sentir entre le cycle de lieder et l'autre projet monumental que Wagner échafaude en parallèle – la Tétralogie – par exemple entre *Der Engel* qui s'inspire d'un passage musical de *Das Rheingold*. Si l'harmonie chromatique de Wagner, ses éclairages et ses modulations ainsi que les textes de Mathilde Wesendonck sont au moins en partie des images de leur passion, elles sont aussi le reflet d'une influence plus transcendante encore qui impact à cette époque frontalement les gestes artistiques du compositeur et par ricochet ceux de la poétesse : la philosophie pessimiste de Schopenhauer. Le renoncement et l'ascèse comme seuls chemins vers le salut, l'art et la contemplation esthétique comme respirations et comme suspensions de la marche tragique de ce grand moteur de toute existence : le désir.



A ces deux imposants cycles de Chausson et de Wagner, la seconde partie du récital répond par une série de « miniatures », s'il nous est permis de qualifier la taille de ces pièces, tant il est vrai qu'au regard du fond, les chefs-d'œuvre que sont *Avec le temps* et *La chanson des vieux amants* touchent au monumental, à l'universel.

Henri Duparc (1848 – 1933), *Chanson Triste*, *La vague et la cloche*, *La vie antérieure*

Élève de César Franck, épris de musique germanique et profondément marqué par les créations wagnériennes à Munich et à Bayreuth, Henri Duparc laisse une œuvre dense et fugace. Une série de maux mystérieux mettront un terme prématuré à sa verve créatrice, elle-même corsetée par une autocritique impitoyable et destructrice. Ses dix-sept mélodies opèrent un rapprochement stylistique avec le lied allemand, à une époque où la guerre franco-prussienne (1870-71) crispe les fronts et déchire les cœurs de créateurs pétris d'influences esthétiques venues d'outre-Rhin autant que de fierté patriotique. Dilemme. Contrariété des allégeances, des amours, des apparences, des choix ; Wagner ou Berlioz ? Les deux, semble répondre Duparc dans sa musique.

La *Chanson Triste* (poème de Lahor) – première mélodie que Duparc a jugée digne d'être conservée et rendue publique – est paradoxalement lovée dans un écrin musical lumineux, doux et réconfortant. L'intension inscrite en incipit « lent, avec un sentiment tendre et intime » guide un accompagnement pianistique aux allures aquatiques ainsi que la ligne mélodique en « une ballade qui semblera parler de nous », c'est-à-dire du poète, de ses tourments, et de l'être aimé salvateur auprès de qui « je boirai / Tant de baisers et de tendresses / Que peut-être je guérirai ».

La vague et la cloche (poème de Coppée) propulse l'audience dans une atmosphère autrement plus violente. Le caractère général est noté « assez vite et tumultueux » et s'incarne au piano par un flot de doubles-croches sur lequel revient, encore et encore, le même motif martelé sur une obsédante pédale de *mi* (figure 4).

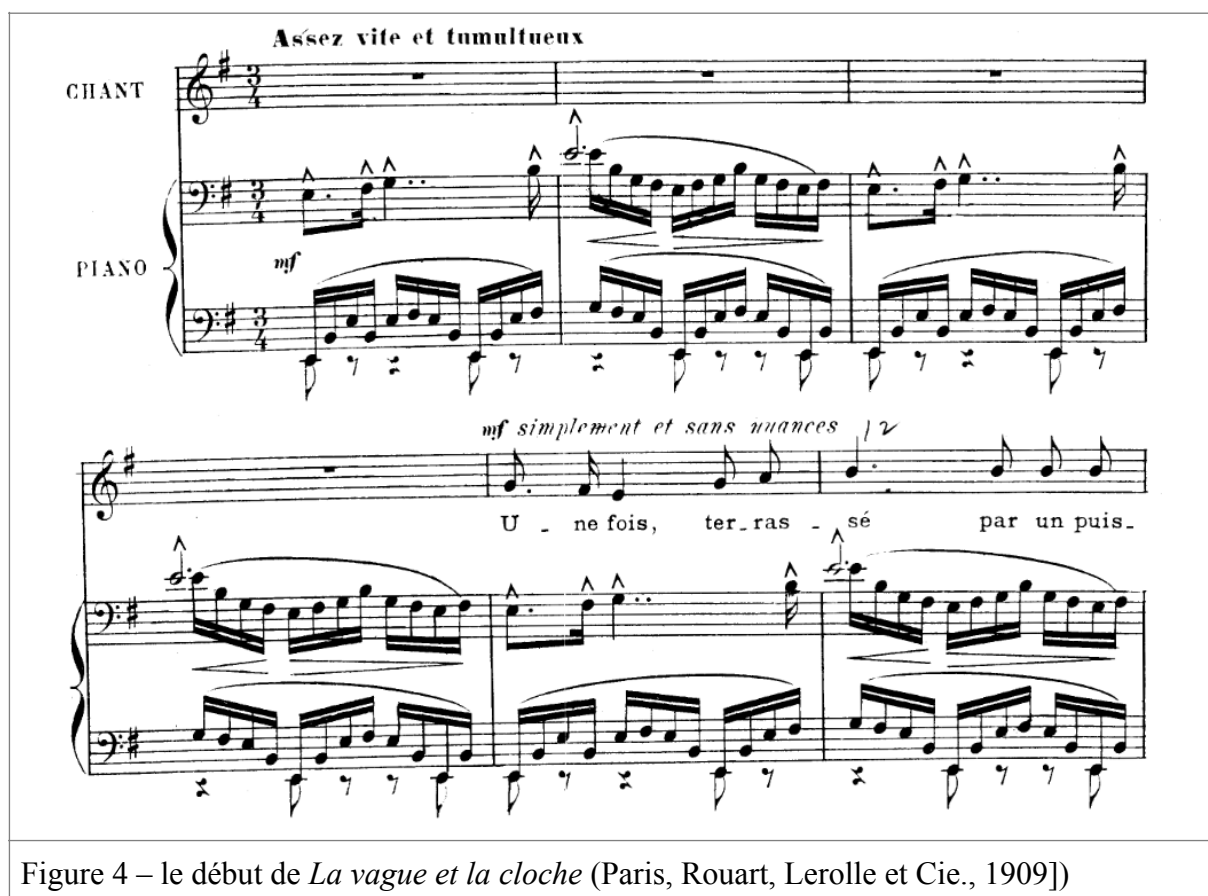


Figure 4 – le début de *La vague et la cloche* (Paris, Rouart, Lerolle et Cie., 1909)]

Le protagoniste, « terrassé par un puissant breuvage » s'enfonce dans un rêve : perdu sur une mer nocturne « parmi les vague et le bruit », il n'a même « plus l'espoir du rivage ». « Puis tout changea » et le cauchemar mue, la mer se fait clocher, le bruit des vagues devient grondements de cloches – rendus par un nouveau motif lugubre au piano.

La vie antérieure (poème de Baudelaire) évoque un paradis perdu, un ailleurs aux contours flous et au contenu équivoque. Le thème marin y est très présent, à travers « les houles », « les flots », et « les soleils marins ». Ce texte a inspiré nombre de mises en musique, de Duparc à son unique élève Jean Cras, de Ricardo Viñes à Léo Ferré. Chez Duparc, les « vastes portiques » qui ouvrent le sonnet sont figurés au piano par une pédale de *mi* bémol majeur immuable à la basse, avant que les houles ne passent au premier plan sonore, en un subtil brouillage rythmique alliant triolets et doubles-croches. Quant au « secret douloureux qui me faisait languir » conclusif, il se déploie sur une nouvelle pédale de *mi* bémol, mais mineur cette fois, et syncopée, sorte de coda tragique et intranquille.



Les mélodies *Hôtel* et *Montparnasse* de Francis Poulenc interprétées ce soir datent des années 1940 et quittent la mer pour une décor urbain, parisien, saisi par les vers d'Apollinaire en 1913. *Les chemins de l'amour* – une des mélodies les plus célèbres de Poulenc – ont quant à eux été composés initialement pour servir de musique de scène à la pièce *Léocadia* de Jean

Anouilh et créés en 1940 au Théâtre de la Michodière par la comédienne et chanteuse Yvonne Printemps. Portée par un rythme de valse et une irrésistible mélodie, la pièce au charme implacable agit sans filtre, se livre directement, aux détours des chemins de l'amours, des chemins perdus, de ceux du désespoir et du souvenir, des « Chemins du premier jour, Divins chemins d'amour ».

Ce récital le montre, ces chemins peuvent prendre mille directions, mille embranchements, et conduire « avec le temps » à des destinations radicalement opposées. Chez Léo Ferré, le temps estompe, dilue, dissout et finalement efface irrémédiablement les sentiments. Chez Jacques Brel au contraire, le temps transforme, modèle, et accompagne un amour à travers une vie entière – ses tempêtes et ses « tendres guerres » – celle de vieux amants qui, avec pragmatisme et talent, nous enseignent le tour de force de devenir « vieux sans être adulte ».

Grégory Rauber, août 2026