Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 20 (2000)

Artikel: Charles Bovy-Lysberg (1821-1873) : musicien suisse?

Autor: Campos, Rémy

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835247

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Charles Bovy-Lysberg (1821–1873): musicien suisse ?

Rémy Campos

Aux Alpes grandioses et sauvages, Bovy-Lysberg préféra toujours le charme policé des jardins anglais[1]. Formé à Paris auprès de Chopin et de Liszt[2], Bovy avait fuit la révolution de 1848 et s'était installé au château de Dardagny, non loin de Genève, sa ville natale. Il y mena une existence paisible, écrivant beaucoup de musique, donnant des leçons[3] et se produisant avec parcimonie en concert[4]. Charles Read, auteur d'une brève biographie du musicien, termine son récit en citant les paroles prononcées peu après la disparition du pianiste par Charles Vogt, en hommage à son collègue de l'Institut national genevois :

> «On peut bien dire que tout se convertissait chez lui en mélodie, le bruit de la ville comme le doux murmure de la campagne. Mais s'il n'était pas étranger aux impressions grandioses, sa nature se prêtait de préférence aux mélodies suaves, aux harmonies douces, aux expressions gracieuses. Il recueillait ses impressions et ses inspirations surtout à la campagne, dans ce domaine de Dardagny, tant chéri par lui, où il a voulu être enseveli. Le bruit du vent, qui secouait les hautes cimes des marronniers majestueux devant ses fenêtres, le gazouillement des oiseaux dans les haies et dans les buissons, le murmure des sources et des ruisseaux, se traduisaient pour lui en mélodies, qu'il fixait sur le

1 A sa mort, le *Journal de Genève* célèbre une existence «quasi pastorale» : «Admirateur de la nature, il repose, selon ses vœux, dans un cimetière de campagne, près du château de Dardagny, sa résidence aimée. Ses funérailles ont été celles du poëte. Les images lugubres ont disparu sous les fleurs et les lauriers. Lysberg aimait les tableaux gracieux, mais non les pompes humaines ; les derniers devoirs lui ont été rendus selon ses vœux par ses plus chers amis. Dans notre temps d'activité fiévreuse et militante, cette vie pure, calme, étrangère aux influences de l'ambition et de l'orgueil, vouée au culte seul du beau et de l'idéal, nous émeut respectueusement» (23 février 1873). Sur le modèle genevois d'aménagement des espaces péri-urbain, on lira : Leila El-Wakil, *Bâtir la campagne*. Genève 1800–1860, 2 vol., Genève 1988.

2 Voir Jean-Jacques Eigeldinger, «Deux élèves suisses de Chopin, Daniel Heussler et Bovy-Lysberg», in : *Revue musicale de Suisse romande*, XXIX/1, (printemps 1976), p. 12–25.

3 Bovy-Lysberg, qui fut l'un des grands professeurs de piano de la Genève du milieu du siècle, enseigna à deux reprises au Conservatoire de Musique de la ville, de 1848 à 1849 et de 1872 à 1873.

4 Sur les activités de Bovy-Lysberg à Genève, on lira le quatrième chapitre du livre de Claude Tappolet : *La vie musicale à Genève au dix-neuvième siècle (1814–1918)*, Mémoires et documents de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève, (45), Genève 1972, p. 57–63.

papier, pour en faire jouir un public constamment fidèle à ses productions. A Genève, Bovy-Lysberg était professeur et exécutant ; à Dardagny, il était compositeur et créateur».[5]

Les Helvètes furent longtemps tenus pour un peuple de montagnards nostalgiques, ébranlés à la moindre audition d'un ranz des vaches. Mais depuis un siècle, l'image popularisée par Rousseau avait fait long feu. Un autre cliché l'avait remplacé. Celui d'un peuple «naturellement» sensible aux paysages sauvages qu'il trouvait à la porte de ses chalets[6]. Tout artiste confédéré se devait alors d'avoir la fibre alpine. Le discours de Vogt pose donc une question délicate : comment expliquer le peu de prédisposition d'un compositeur genevois à la peinture de fresques alpestres ? Avant d'y répondre, il faudra d'abord défaire quelques évidences.

A la recherche d'une musique suisse

La Suisse musicale du XIXe siècle est un pays sous influence. Les partitions y sont massivement importées et aucun style national n'y est digne de rivaliser avec ceux des trois grands voisins (France, Italie, Allemagne). Les hommes eux-mêmes affluent de l'extérieur. Les musiciens amateurs ont beau être nombreux, les rares professionnels sont surtout immigrés ou ont été formés, quand ils sont suisses, hors du pays. Deux choix étaient donc possibles : revendiquer fortement une identité nationale en suscitant des vocations indigènes ou travailler à la captation des nombreux talents traversant un pays placé au carrefour des Europes, séjour favori de riches touristes attirant à eux des cohortes d'artistes étrangers[7]. Jusqu'à la fin du siècle, la Suisse vivra essentiellement de parasitisme, négligeant de bâtir sur ses propres fonds.

5 Discours prononcé à l'ouverture de la séance générale de l'Institut genevois du 29 mai 1873, cité dans : Charles Read, «Charles Bovy-Lysberg», *Le Ménestrel*, 16 novembre 1873, p. 406 ; et repris en tête de l'édition des *Œuvres posthumes pour piano* de Charles Bovy-Lysberg (1. *Bacarolle*, 2. *Scherzetto alla Mazurka*, 3. *Le Bateleur, capriccio*, 4. *Les bruits des champs, Idylle symphonique pour 2 pianos*, Paris, Au Ménestrel, s. d.).

6 Voir : François Walter, *Les Suisses et l'environnement. Une histoire du rapport à la nature du XVIIIe siècle à nos jours*, Carouge 1990, 294 p. ; Serge Desarnaulds, dir., *Le chalet dans tous ses états. La construction de l'imaginaire helvétique*, Genève 1999, 223 p.

7 Les «migrations» saisonnières, qui touchent aussi les artistes, accèdent rapidement au rang d'élément du folklore local : «L'été est pour nous la saison de passage des artistes ; à cette époque de l'année, ils sortent tout blêmes des salons de Paris et viennent en Suisse chercher le bon air et des oreilles fraîches. Beaucoup s'abattent sur Genève, et il en résulte une série effrayante de concerts plus ou moins bons, et, à dire vrai, le plus souvent médiocres » (*Le Fédéral*, 10 juillet 1835).

A Genève, ville de tradition cosmopolite, lieu de villégiature mondain ou asile pour exilés politiques, la revendication d'une identité locale n'est pas une priorité. On se contente de vendre le paysage et les signes d'une modernité clinquante (fortifications abattues, grands hôtels flambants neufs ou quais récemment alignés). Surtout, avant d'être folklorique, raciale ou coutumière, l'identité genevoise est politique et religieuse. Dépourvue de terroir, la cité-Etat lémanique revendique une vocation universaliste de «Rome protestante» et de République modèle. Aussi importera-t-il plus, pendant longtemps, de manifester son «helvétude» que sa bourgeoisie. C'est le but que s'assignent les nombreuses sociétés fédérales qui prospèrent dans la première moitié du siècle.

La Société helvétique de musique, fondée en 1808 à l'imitation des associations anglaises qui popularisaient la musique de Hændel, avait pour but de diffuser la pratique instrumentale et chorale sur tout le territoire[8] mais aussi de contribuer à raffermir les liens entre cantons. C'est ce que rappelle aux membres de la société, rassemblés en 1856 à Genève, le conseiller d'Etat Bonnet, après avoir prononcé un éloge de l'art musical :

> «Félicitons-nous, très-chers amis, d'avoir été à même de jouir de ses bienfaits, et dans ce moment de lui devoir de nous trouver réunis, prêts à resserrer les liens d'une amitié fédérale, basée sur la communauté de nos goûts. [...] Oui, Messieurs, la musique chorale a toutes nos sympathies, elle est essentiellement démocratique et dans l'esprit de nos institutions».[9]

8 On peut lire dans le *Journal de Genève* du 26 juillet 1856 : «Ces fêtes musicales, en réunissant sur un seul point et pour l'exécution plus imposante et plus soignée des compositions des grands maîtres, bien des éléments qui, éparpillés dans différents cantons, se trouvaient ainsi frappés de stérilité, devaient singulièrement favoriser et propager le goût et l'intelligence de la musique sérieuse (1). Aussi vit-on les concerts helvétiques se succéder, à des intervalles assez rapprochés, dans les principales villes de la Suisse allemande, où la Société s'était fondée.» Et en note : «(1) Rien ne saurait mieux prouver l'heureuse influence de cette institution que ce qui s'est passé tout récemment dans le Valais, canton jusqu'alors déshérité de toute jouissance musicale, où le Concert helvétique de 1854 a inoculé, pour ainsi dire, le goût pour la musique d'ensemble et provoqué la création d'une société dont un grand nombre de membres sont venus prêter leur concours à notre concert.»

9 *Journal de Genève*, 11 juillet 1856. Le discours du conseiller (qu'encadraient ceux de l'abbé Hensen parlant pour la section valaisane et du président du Conseil administratif de la ville de Genève) furent suivis par de vives acclamations et par le chant en chœur du *Salut helvétique* dont les paroles étaient dues à Albert Richard et la musique au genevois Franz Grast (*Journal de Genève*, 10 juillet 1856).

Pendant les quelque jours de la fête, la presse répète le même message :

> «Et n'oublions pas qu'elles offrent aussi leur enseignement civique ces belles fêtes dont la cause et l'effet sont un : l'harmonie ! Quel plus heureux symbole en effet peut être trouvé pour stimuler chez tous les citoyens cette parfaite entente qui provient d'un même amour pour le pays ? Et, bien que suranné, ce symbole ne vaut-il pas les discours qui ne cessent de se faire entendre partout où, sur le sol aimé de la libre Helvétie, quelque amusement national rassemble des membres de la patrie suisse ?»[10]

Il s'agit alors de la 28ème réunion de la Société[11], la troisième à Genève après celles de 1826 et de 1834. Le grand concert donné le 11 juillet dans la cathédrale devant près de 2 500 personnes (il sera repris le lendemain au Bâtiment électoral), proposait un programme peu suisse : la *Symphonie héroïque* de Beethoven et l'oratorio *Elie* de Mendelssohn. Ainsi, la «commune helvétude» se définit par les rites patriotiques accompagnant la rencontre des participants, par une pratique partagée assurant l'union des corps et des esprits, plus que par la programmation de compositeurs nationaux. N'y aurait-il donc, à défaut d'une musique suisse, que des Suisses faisant de la musique ?

S'il n'exista jamais dans la Confédération, à la différence de la Schola cantorum parisienne par exemple, de courant nationaliste assis sur de puissantes institutions, l'existence d'une musique suisse fit pourtant couler beaucoup d'encre au tournant du siècle – l'Exposition de 1896, dont la devise était : «Connais-toi toi-même», ayant beaucoup joué dans la cristallisation du débat[12].

Edouard Combe, rendant compte à cette époque d'un recueil de 10 mélodies publié par la maison Henn, *Nos compositeurs romands*, demande à son lecteur d'écarter «toute idée d'une *école* musicale romande. Dans ce volume,

10 *Journal de Genève*, 9 juillet 1856.

11 Bovy-Lysberg fait partie de la commission de musique, «brassard blanc» dans les défilés et les banquets, aux côtés d'autres gloires musicales genevoises comme Grast, Marcillac ou Martinet.

12 «C'est de cette époque que date en effet la première tentative de centralisation de nos éléments artistiques», écrit en 1901 E. Giovanna («La Renaissance musicale en Suisse», in : *La Musique en Suisse* [1er septembre 1901], p. 5), oubliant au passage le formidable élan des fêtes helvétiques de la première moitié du XIXème siècle. A propos de l'Exposition de 1896, on lira l'article de Jacques Tchamkerten, «Les concerts et les spectacles lyriques à l'Exposition nationale de 1896», à paraître dans les actes du colloque consacré au centenaire de cette manifestation. Nous remercions son auteur de nous avoir signaler plusieurs documents utiles à notre propos.

autant de morceaux, autant de tendances différentes. Ce que nous offre M. Henn est en quelque sorte un carnet d'échantillons des produits musicaux de notre Suisse occidentale et, comme dit la chanson, ‹il y en a pour tous les goûts.› Néanmoins, la tendance générale est franchement moderniste[13]». La nationalité est ici résiduelle, reposant non sur le langage musical mais sur l'estampille d'un objet : «tous les amateurs de musique de notre pays [...] voudront posséder ce petit ouvrage ; car, en dehors de sa valeur réelle, une publication de ce genre n'est-elle pas bien faite pour flatter notre amour-propre national».[14]

Adepte d'une construction de l'histoire suisse comme vaste continuité remontant à la nuit des temps, le français Albert Soubies ne doute pas, lui, de l'existence d'un art helvétique, fruit des prédispositions «naturelles» de populations rustiques :

> «Il est permis aujourd'hui, en considérant les efforts assidus et intéressants des jeunes compositeurs, de parler d'une école suisse. Le même terme, au commencement du XIXe siècle, n'aurait guère pu être employé. Mais alors vécurent quelques hommes très fortement imprégnés du sentiment national, local, et qui, surtout dans l'ordre de l'éducation artistique du peuple auquel ils appartenaient, accomplirent une œuvre des plus méritoires, et des plus riches, à longue échéance, en conséquences heureuses. [...]
>
> L'aspiration à ‹nationaliser› l'art est sensible chez les musiciens que nous venons de passer en revue [Nægeli, Attenhofer, Grast, Heim, Hegar], comme chez ceux dont nous allons parler. Ces compositeurs ont peu à peu pris conscience de l'instinct musical, saillant et déterminé, qui existe en Suisse à un très haut degré. Ils ont compris que l'œuvre à faire pour eux consiste à transporter dans le domaine de la musique écrite, à réaliser sous des formes savantes, ce qu'a pu produire, traditionnellement, à l'état naïf et rudimentaire, l'aptitude harmonique si notable chez les peuples montagnards».[15]

La position de Gustave Doret sur le même sujet est beaucoup plus étonante. En 1906, le compositeur et chef d'orchestre vaudois, qui avait eu beaucoup de mal à constituer dix ans plus tôt un échantillon de compositeurs helvétiques pour la vitrine de la musique moderne de l'Exposition[16], récuse l'idée d'une «école suisse» dans un texte écrit à l'occasion de la 7ème fête de l'Association des musiciens suisses à Neuchâtel :

13 Edouard Combe, «Nos compositeurs romands», in : *Gazette musicale de la Suisse romande* (27 août 1896), p. 165.

14 Ibid., p. 167.

15 Albert Soubies, *Histoire de la musique par Albert Soubies. Suisse*, Paris 1899, p. 76 et 103.

16 Voir Georges Humbert, «La musique à l'Exposition», in : *Gazette musicale de la Suisse romande* (18 juin 1896), p. 113–116.

> «Il faut un courage aussi héroïque qu'inconscient pour décréter un art national en un pays où la diversité des races est la raison même de son existence politique et sociale. [...] Lorsqu'on veut parler d'art national, il faut se placer à un point de vue très élevé, et l'on ne doit tenir compte qu'incidemment des œuvres de circonstances qui sont plutôt du domaine de l'art local, art de clocher si vous préférez. Ces œuvres-là, inspirées de traditions populaires généralement, ont leur raison d'être ; elles ont leur influence sur le développement du peuple, mais correspondent à une formule générale, malgré tout, limitée, dont l'unité consiste en la glorification patriotique. Elles sont une expression plus locale que nationale, j'insiste, malgré l'obligatoire chant national qui termine généralement toutes ces manifestations, fort belles parfois, de nos grands spectacles en plein air».[17]

Et, rêvant à la venue du messie (lui-même sans doute...) capable de résoudre l'impossible dilemme d'un art national qui puisse atteindre les sphères élevées de l'art tout court, Doret conclue sur l'espoir suscité par les démonstrations annuelles de l'Association :

> «De ce chaos où viennent lutter tant d'éléments internationaux se dégagera peut-être un jour la formule saine et simple de l'œuvre émancipatrice attendue. Qu'il plaise au ciel de faire naître sur la terre helvétique l'homme de génie ! Ce jour-là, des traditions s'établiront d'une *Ecole suisse* ; mais en fait, le génie franchira les frontières. Il appartiendra à l'humanité. Craignons, pour l'instant, l'officialité, évitons les étiquettes, ne parlons ni d'étiquettes, ne parlons ni d'école ni de chefs d'écoles, gardons-nous du nationalisme comme de l'impérialisme ; conservons les traditions de sincérité et de beauté que la nature même de notre pays nous impose.
>
> S'il y a lieu, l'avenir cataloguera l'Ecole suisse et classera ses représentants».[18]

Le nationalisme n'est donc pas forcément synonyme de chauvinisme et l'idée même d'un art suisse en musique est loin de faire l'unanimité à une époque pourtant portée à entendre partout l'expression des génies du sol et de la race. Les discours ne se durcissent, en fait, qu'après la Guerre. Ainsi le même Gustave Doret fera paraître en 1919 : *Pour notre indépendance musicale*[19], manifeste exposant son souhait de voir la Suisse romande se détacher de la mère patrie pour devenir une réalité musicale à part entière. Son analyse de la situation ne distingue d'abord pas la région de la confédération :

> «Notre petit pays, c'est entendu, ne peut vivre musicalement sur son propre fond ; il serait puéril, dans le domaine artistique, de prêcher le chauvinisme. Mais il est urgent de manifester des sentiments de nationalisme pour que la personnalité de nos artistes ne cède pas aux influences neutralisantes».[20]

17 Gustave Doret, «Musique suisse», *Musique et musiciens*, Lausanne et Paris [1915], p. 81.
18 Ibid., p. 85.
19 Gustave Doret, *Pour notre indépendance musicale*, Genève [1919], 194 p.
20 Ibid., p. 11.

Pour conjurer la domination allemande, Doret glorifie le génie latin, ressource inespérée pour une musique romande à inventer. Car la Romandie musicale n'existait que potentiellement avant 1900, vidée de sa substance «naturelle», germanisée à tort. Il est donc indispensable de réorienter les attirances, de sélectionner les emprunts, en un mot de choisir son maître : «J'insiste sur ce point qu'il ne s'agit nullement d'exciter le chauvinisme en le compliquant de xénophobie. Tout élément introuvable chez nous, nous serons toujours trop heureux de l'accueillir venant de l'étranger, mais sans contrainte».[21] Suit un programme d'action, combattant le relâchement qui a poussé la Suisse romande à céder aux sirènes germaniques. Il ne tient qu'à des hommes exceptionnels de corriger le présent. Dix ans plus tard, Doret consacrera à ces héros de la romanité un autre ouvrage : *La musique en Suisse romande. Trois précurseurs, Hugo de Senger, G.-A. Koëlla, Henri Plumhof*[22], qui développe certains chapitres de la brochure de 1919. Les premières lignes du livre ne manquent pas de justifier le paradoxe de ces trois étrangers ranimant le souffle de la musique romande. Ces pères fondateurs incarnent chacun le destin de la suisse française contrainte à appeler des auxiliaires pour forger sa propre identité[23]. L'hagiographie rêvée ne pourra associer nation, race et sol dans les mêmes individus. Le pays romand est une région frontalière que Doret peine à construire en lieux national homogène – de même que la Suisse, à une autre échelle, se situe à la croisée de la France, de l'Allemagne et de l'Italie.

En 50 ans, la situation avait donc profondément changé. Du temps de Bovy-Lysberg, le matériau musical, le style, étaient encore tenus à l'écart du discours patriotique. Le politique s'incarnait dans une pratique collective spectaculaire – on l'a vu avec la Fête helvétique – et investissait, d'autre part, la chanson. Au moment de l'affaire de Neuchâtel en 1857 (où une guerre contre la Prusse manque éclater), la musique avait envahi la scène publique. Au Conservatoire de Genève, on prend des mesures radicales. Le Comité d'administration, afin que les jeunes soldats joignent leurs voix à

21 Ibid., p. 19.

22 Gustave Doret, *La musique en Suisse romande. Trois précurseurs, Hugo de Senger, G.-A. Koëlla, Henri Plumhof*, Lausanne 1930, 46 p.

23 «Hugo de Senger, G.-A. Koëlla, Henri Plumhof : trois hommes d'origine étrangère qui furent plus Suisses par leur adaptation et leur dévouement à notre pays que beaucoup de nos compatriotes [...]. Quelle étrange destinée les amena chez nous ? A l'heure où ils étaient indispensables, la nature – nous disons le hazard – qui n'est pas si aveugle qu'on veut bien le dire – les dirigea vers la Suisse romande où l'on était encore dans la période de bégaiement et où les malheureux amateurs faisaient tous leurs efforts pour sortir du marécage du dilettantisme où ils s'embourbaient» (ibid., p. 9).

celles de leurs concitoyens suisses allemands dans le chant national : *Rufst du mein Vaterland*, fait copier les parties de cet hymne (traduit par le professeur Amiel) et le fait apprendre «à tous ceux de nos concitoyens qui peuvent être appelés à entrer en campagne».[24] En quelques jours, les titres patriotiques se multiplient dans les colonnes des journaux. A propos du *Chant guerrier*, «composé par un Bernois et dédié à ses frères d'armes suisses» (publié chez M. Krompholz, à Berne, et qu'on trouve dans tous les magasins de la Suisse et à Genève, chez Mme Frey-Popp), le *Journal de Genève* du 11 janvier écrit : «Cette composition, vrai type de nationalité suisse, se distingue par son esprit d'enthousisame et son énergie, aussi devons-nous espérer que toutes les sociétés de chant, en souvenir des événements politiques de notre patrie, concourront à la faire étudier comme un de nos vrais chants patriotiques».[25]

On le voit, ce qui relève du caractère suisse n'est pas enraciné localement. Nul n'est besoin d'emprunter une mélodie traditionnelle : l'enthousiasme et l'énergie du dessin suffisent au nationalisme musical. Bovy-Lysberg lui-même sera récompensé dans les dernières semaines de son séjour parisien pour sa *Républicaine de 1848*, sur des paroles de E. Lacan[26] ; mais jamais glorifié par la suite pour son inspiration helvétique quand il multipliera les pièces de piano alpestres. Ce sur quoi repose le patriotisme d'une œuvre musicale ce sont donc avant tout les paroles, généralement associées à un petit nombre de mélodies, les fameux timbres sur lesquels se chantent à Genève, par exemple, les chansons de l'Escalade. Une fois installé en Suisse, Bovy-Lysberg ne s'intéressa pas à ces thèmes interchangeables, leur préférant des mélodies plus rustiques – locales à défaut d'être politiques.

Comme lui, beaucoup entendent la «véritable» musique helvétique dans les chants des montagnards. Le *Précis historique sur la musique* de François

24 *Journal de Genève*, 9 janvier 1857 et *Revue de Genève* du même jour.

25 On citera pour le seul *Journal de Genève* : *La Suisse aux Suisses, Chant national* (20 janvier 1857) ; *Allons, debout ! Chant militaire dédié à l'armée suisse* (13 janvier 1857) et *En avant ! Chant guerrier suisse pour 3 voix d'hommes*, paroles d'Albert Richard et musique du pianiste Pierre-Emile Wolff (15 janvier 1857), tous deux vendus au profit de la souscription nationale ; «Chant militaire suisse : *Roulez tambours !* paroles et musique de M. le professeur Amiel» (24 janvier 1857) ; *Souvenirs de la Suisse, Chants nationaux* par Ferdinand Huber (3 février 1857) ; *Chant national* sur l'air du *Rufst du mein Vaterland* (3 février 1857). La *Revue de Genève* annoncera quant à elle : *Enfants de la Suisse* chant national avec chœur suivi du *Chant du retour* (paroles de Dufernex, musique de Pepin, orné d'un dessin de Sauterlander) vendu au profit de la souscription nationale (11 février 1857). Le 12 février 1857, on exécute au théâtre en guise d'apothéose le *Salut du retour*, cantate de Dufernex et Pepin.

26 Voir *Revue et Gazette musicale* (1848), p. 105 et 234.

Landrock (1810–1843)[27], qui fut professeur de violoncelle au Conservatoire de Genève, dresse un tableau assez complet de la musique des différents peuples : Egyptiens, Hébreux, Grecs et Romains bien sûr mais aussi hommes du midi et du Nord, français ou slaves. Un chapitre, que reproduira le Journal de Genève[28], est même consacré aux : «Chants des Alpes» où Landrock construit un déterminisme de l'espace et du sang :

> «En général, la musique est peu cultivée dans les pays de labour ; elle s'y ressent toujours de la pesanteur des habitants ; elle y va terre à terre comme eux. Mais si, quittant les plaines, nous gagnons le Jura, les Alpes ou les Pyrénées, la musique populaire change totalement de caractère. Les mélodies s'épurent, s'animent, se poétisent, et les paroles elles-mêmes se relèvent au ton du paysage, surtout dans les chansons jurasiennes, où brille une poésie naturelle».[29]

Les chants des Basques, «ces tribus exilées entre le ciel et la terre», les chansons des pâtres Corses, sont donnés en exemple avant que l'auteur ne se demande : «de tout ce que les races gothiques ou celtes, latines ou germaniques, ont semé de chants sur le sol de France, que nous reste-t-il aujourd'hui ?» C'est dans les Alpes helvétiques qu'on trouvera des airs «d'un caractère réellement primitif, original, populaire». La Suisse, «isthme avancé du continent scandinave», est par sa position un conservatoire des premières musiques de la «race germanique» :

> «Dans les chants suisses, tout porte le cachet d'une nature simple, forte et belle. Les airs du pâtre, du chèvrier, du chasseur de chamois ne sauraient être modulés, on le pressent d'avance, comme les canzoni que le Napolitain murmure sous un ciel énervé ; ce sont des notes hautes, pleines, qu'il faut au montagnards, des notes espacées à de longs intervalles, qui puissent dominer le bruit des torrents, et retentir comme un cri d'appel d'une cime à la cime prochaine».[30]

27 François Landrock, *Précis historique sur la musique. De son origine et de ses développements chez les Egyptiens, les Hébreux, les Grecs et les Romains, jusqu'à nos jours. Chants populaires, nationaux et sacrés...* [faisant partie de la *Grammaire musicale* à paraître], Genève 1842, 24 p.

28 *Journal de Genève*, 30 décembre 1841. Le filet d'introduction parle d'un article «remarquable par sa couleur tout helvétique».

29 Landrock, *Précis*, p. 20. Pour un aperçu sur la façon dont les mêmes problèmes se posent dans le domaine littéraire, on lira : Daniel Maggetti, *L'invention de la littérature romande*, 1830–1910, Lausanne 1995 ; et particulièrement le chapitre VII : «Des Suisses et des races», p. 139–158.

30 Landrock, *Précis*, p. 20.

Les airs suisses viennent se loger dans le paysage qui leur imprime en retour sa forme. On comprend alors la nécessité d'écouter ces chants sur leur lieu de naissance. Landrock cite ensuite un texte de Ph. S. Bridel[31], lui-même très proche d'un célèbre récit de Viotti[32], tissé de lieux communs et racontant sa première rencontre avec un ranz des vaches :

> «Moi-même, continue Bridel, dans ma première jeunesse, étant au fond du vallon pastoral, les Plans, je l'entendis exécuter par deux hautbois, au milieu d'une nuit orageuse et du bruit des airs agités. Je manque de termes pour rendre les impressions, ou plutôt les émotions mélancoliques que cet air excita dans tout mon être ; à quarante ans de distance il retentit encore dans mon cœur. Son influence physique et morale sur nos montagnards, est dès longtemps connue. Plus un Suisse est fidèle aux goûts de la nature, plus son habitation est élevée, solitaire et sauvage, plus les scènes et les accidents des paysages qui lui sont familiers sont sévères et fantastiques, plus il est sensible au *Ranz des vaches*».[33]

Tout serait-il affaire d'altitude ? L'émergence d'une musique nationale résultant de l'empathie du Suisse avec les paysages alpins. Les thèses de Landrock prospèreront tout au long du siècle et Emile Jaques-Dalcroze sera plus tard l'un des tenants de cette explication des musiques par la terre : «Il semble prouvé d'une façon scientifique que l'art de chaque pays soit issu du sol même : que, – de même que l'Anglais est généralement roux, le Hongrois noir, l'Allemand blond, le nègre crépu et le Parisien.... chauve, – les formes de l'art soient naturellement créées par la configuration des ter-

31 Tiré de : Philippe-Sirice Bidel, «Note sur le Ranz des vaches», *Le Conservateur suisse ou Recueil des étrennes helvétiques...*, Lausanne, Knab, 1813, t. 1, p. 423–437. Daniel Maggetti voit dans la publication du Doyen Bridel (qui parut entre 1783 et 1831) «l'une des principales manifestations nationales de récupération et d'appropriation du mythe suisse» (Magetti, *L'invention*, p. 20).

32 Le violoniste Giovanni Battista Viotti (1755–1824) est l'auteur du monument fondateur de cette littérature de la révélation : un texte paru dans la *Décade philosophique* (an VI, 4ème trimestre) sous le titre «Anecdotes sur Viotti, précédées de quelques réflexions sur l'expression en musique, par A. M. Eymar» et cité par Georges Tarenne, *Recherches sur les ranz des vaches ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse ; avec musique par Georges Tarenne*, Paris 1813, p. 26.

33 Landrock, *Précis*, p. 21.

rains, par les altitudes et les climats».[34] On comprend alors que la prédestination des peintres suisses pour le genre du paysage n'ait fait, quant à elle, aucun doute au XIXe siècle.

Bovy-Lysberg peintre de genre ?

En 1855, le Journal de Genève reproduit le jugement de E.-J. Delécluze (rédacteur parisien du *Journal des Débats*) sur l'Exposition suisse des Beaux-Arts. Le publiciste apprécie particulièrement le talent de Léopold Robert, né à la Chaux-de-Fonds et ayant étudié en France sous la direction de David, puis en Italie. Sa critique évoque les deux explications habituelles du génie helvétique, sous forme de prudentes hypothèses :

> «Cette disposition de l'âme chez l'artiste était-elle produite par l'habitude de vivre dès l'enfance au milieu de pays agrestes, où la vie pastorale tient une si grande place, et doit-on ajouter à l'effet de ces habitudes journalières celui d'un culte religieux presque complètement intérieur, et qui semble interdire toute expression expansive ? Que d'autres cherchent à éclaircir ces mystères ; pour nous, il nous suffit de constater cette disposition à la modération chez les artistes de la Suisse».[35]

Un an plus tard, Henry Subit rend compte d'une exposition genevoise de peinture. Après avoir qualifié l'histoire de «genre le plus noble, le premier quant à la dimension des cadres, mais aussi d'ordinaire le plus maltraité chez nous»,[36] et expliqué les raisons de cette infériorité, le feuilletoniste aborde la spécialité nationale : «Les tableaux de genre affluent dans notre exposition

34 Emile Jaques-Dalcroze, «La musique en Suisse», *La musique en Suisse. Organe de la Suisse française* (1er juin 1901), p. 1. La suite du texte est cependant un éloge du métissage : «dans chaque pays, la littérature musicale n'est arrivée à la perfection de la forme et à l'originalité du style qu'à la suite d'études comparatives des styles étrangers, d'emprunts et d'imitations» (p. 1). Dalcroze refuse ensuite tout déterminisme absolu. Il n'y a pas de nations privilégiées : «Chaque peuple possède en germe des facultés générales qui se développeront ou dépériront momentanément selon le plus ou moins de désir de travail, de constance ou de goût. [...] La pratique continue d'un art, imposée par l'individualisme, peut rendre cet art si populaire dans la masse, que l'on finira par le considérer comme un *don naturel*, alors que le peuple n'a fait en somme que rentrer en possession de soi-même, sur l'initiative de quelques-uns» (p. 2). Dalcroze en prend pour preuve le cas suisse, pays réputé sans tradition musicale mais dont on aurait découvert récemment, qu'il avait dans des temps anciens connu une importante activité dans ce domaine.

35 «Variétés», *Journal de Genève*, 27 octobre 1855.

36 Henry Subit, «Variétés. L'exposition suisse des beaux-arts à Genève. I», *Journal de Genève*, 16 septembre 1856.

suisse. Cela se comprend. Cette peinture est plus à la portée de la plupart de nos artistes, comme aussi à la portée des bourses, des goûts et des convenances des amateurs».[37] La propension au petit genre vient cette fois de l'heureuse rencontre entre capacité des peintres, faiblesse des coûts et désirs des clients. Suit une diatribe contre les modes de fabrication industriels des peintres de genre allemands, dont les images sont tout juste dignes de figurer sur des objets produits en série[38].

Poussons la porte entr'ouverte par Subit. En Suisse, en effet, pas d'Etat achetant comme chez le voisin français les grands formats de la peinture d'histoire pour meubler ses palais ou ses églises. Le marché est constitué de «petits porteurs» aux bourses modestes, se contentant de petits tableaux d'intérieur[39]. La situation musicale n'est pas très différente. Les grandes fresques dramatiques équivalentes à la peinture d'histoire sont rares. Les Fêtes des Vignerons de Vevey, célébrant les valeurs du terroir, ne se tiennent que de loin en loin. Jusqu'à la fin du siècle, les rares théâtres de Suisse romande, qui occupent de petites salles, importent des grands centres européens (Paris et quelques villes italiennes et allemandes) un répertoire ajusté à leur taille, essentiellement composé d'opéras-comiques et de vaudevilles. En revanche, des armées de musiciens domestiques consomment des partitions adaptées à leurs moyens et à leurs pratiques, par la dimension des pièces, leur difficulté technique ou encore la facilité d'accès de leur langage. Dans la fabrication quasi industrielle de ce répertoire de salon, les musiciens locaux ont leur place, concurremment aux créateurs des centres déjà cités.

37 Henry Subit, «Variétés. L'exposition suisse des beaux-arts à Genève. II», *Journal de Genève*, supplément du 21 septembre 1856. L'opinion de Subit était partagée par le parisien Delécluze : «Après le paysage, la peinture de genre est le mode que les artistes suisses cultivent avec le plus de succès» («Variétés», *Journal de Genève*, 27 octobre 1855).

38 «D'ailleurs l'Allemagne nous a envoyé un très-fort contingent de cette sorte de tableaux, et nous avons pu étudier à l'aise ces écoles de Dusseldorf, de Cologne et surtout de Munich, dont on nous parlait tant. [...] Tout ce qu'ils nous ont envoyé sent plus ou moins la fabrique. On dirait que l'Allemagne est une grande manufacture de tableaux de genre, dont l'exécution est d'une désespérante uniformité et d'une certaine habileté d'exécution qui ne dépasse pas la limite du médiocre. [Les Allemands choisissent généralement des] sujets qui prêtent à une certaine sentimentalité ; ils peignent les affections douces et tristes, les vertus domestiques, la piété, l'amour paternel et maternel, ou bien l'amour filial. [...] Beaucoup de ces sujets allemands figureraient très bien dans des lithographies peintes ou sur des pipes en porcelaine, mais elles ne s'élèvent pas plus haut» (ibid.).

39 Voir Christian Klemm, *La peinture suisse entre réalisme et idéal (1848–1906)*, catalogue de l'exposition du Musée Rath, Genève, Musées d'Art et d'Histoire, 225 p.

Bovy-Lysberg appartient à ces faiseurs de musique si proches des peintres allemands dénoncés par Subit[40]. Alors que le politique investissait la chanson patriotique ou les pratiques collectives, le piano suisse du milieu du siècle s'était saisi d'une autre catégorie, esthétique celle-là : le pittoresque. La définition du mot par le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse mérite d'être citée : «(*pittoresco, de pittore*, peintre, du latin *pictor*, même sens). Qui concerne la peinture, qui appartient à la peinture [...] Se dit d'une peinture qui a une tournure piquante, frappante, point banale ni froide./Se dit d'un objet qui, par sa disposition, est éminemment propre à fournir un sujet de tableau ou autre composition artistique. [...] *Si vous courez après le* Pittoresque, *allez en Suisse* (Michel Chevalier)».[41] Le pittoresque c'est donc ce à quoi s'accroche la représentation, un point saillant que peut saisir l'artiste pour donner couleur à son discours, qu'il soit pictural, littéraire ou musical[42].

La partie encyclopédique de l'article du Larousse, extrêmement dense, donne la préocupation du pittoresque comme «l'une des tendance du romantisme, en Allemagne et en France», succédant à des périodes davantage portées «vers les expressions abstraites de la pensée». Le rédacteur de la notice, refusant toute nouveauté au procédé, rappelle sa présence dans la poésie antique, qui, obéissant à l'axiome d'Horace : *Ut pictura poesis*, était autant image que pensée. Bien qu'Homère fît déjà de ses récits des tableaux, les XVIIe et XVIIIe siècles marquent pourtant un tournant. Chez Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre, le paysage – et le pittoresque avec lui – prirent une place inédite dans la littérature française :

> «Ce n'est plus cette description classique, dont les anciens cours de littérature fournissaient les règles et les modèles, cette imitation factice de certains bruits de la nature au moyen de mots choisis et savamment combinés, et qu'on appelait

40 En 1844, Alexis Azevedo trouvait naturel de situer quelques-unes des pièces d'un autre pianiste-compositeur, Emile Prudent, parmi le système générique pictural : «Au reste, le nom d'*études de genre* indique assez que l'auteur voulait présenter au public un peu plus que des esquisses, un peu moins que des grands tableaux, et qu'il avait l'intention de résumer, dans un cadre restreint, sous une forme pittoresque et saisissante, ses principales idées sur le style et sur l'expression» [à propos de : *Ballade, Regrets, Marine, le Feu follet, le Ruisseau, un Conte d'autrefois*] («Emile Prudent et ses études de genre», *La France musicale*, 17 novembre 1844, p. 332). Certains sous-titres de partitions de Bovy-Lysberg appuient eux aussi sur la parenté avec le système des Beaux-Arts, tel celui du *Réveil des bergers* (op. 73) : «morceau de genre pour piano».

41 Pierre Larousse, art. «Pittoresque», in : *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle...*, op. cit.

42 Une imposante anthologie récemment parue aborde l'ensemble des problèmes esthétiques posés par la Suisse aux voyageurs et aux Suisses eux-mêmes : Claude Reichler et Roland Ruffieux, éd., *Le Voyage en Suisse. Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XXe siècle*, Paris 1998, 1745 p.

> l'harmonie imitative. C'est une véritable irruption de sentiments, d'impressions, d'idées, qui entraîne dans un courant impétueux tous les mots pêle-mêle de la langue, archaïsmes oubliés, néologismes inconnus. Le procédé est celui de l'amplification à outrance. S'il s'agit de vagues, de rochers, d'écueils, de bruit, d'ombre, de lumière, de pluie, de vent, d'orages, de trombes, etc., l'objet décrit sera montré sous tous ses aspects, pris à son origine, suivi dans toutes ses transformations. La langue poétique, la langue scientifique seront tour à tour épuisées».[43]

C'est donc la vague pittoresque, scansion séculaire de la doctrine aristotélicienne de l'imitation (la *mimesis*), qui rendit caduque les façons policées de l'ancien régime descriptif. Le passage d'une époque à l'autre n'est toutefois pas aussi brutal que le laisse entendre le dictionnaire de Larousse. Bovy-Lysberg lui-même, on y reviendra, maintient en plein XIXe siècle l'ancienne façon d'imiter la nature : «Rien, en ce sens, n'est plus brillant, plus perlé, que sa Romanesca, son idylle intitulée le *Réveil des oiseaux* et sa *Fantaisie pastorale*. Nous déclarons n'avoir jamais entendu donner au piano un éclat plus luxuriant, il y a là l'harmonie imitative dans toute son expression la plus véritable».[44]

Si le fondement poétique de l'œuvre du compositeur est ancien, l'exploitation du pittoresque qui le caractérise relève, elle, d'un penchant tout à fait moderne.

Le catalogue le plus complet à ce jour de la musique de Bovy-Lysberg figure au dos de plusieurs partitions publiées par son éditeur de Leipzig : Friedrich Hoffmeister. Il ne recense que les pièces pour piano, soit 159 numéros qui représentent en fait l'écrasante majorité d'une production de 164 opus. Les pastorales, musiques sur des thèmes suisses, idylles, scènes de genre ou pièces florales, sont nombreuses (un quart du total) :

op. 1 – *Les Suissesses, suite de* [cinq] *valses*.
op. 4 – *Le Lac de Brientz. Quadrille* [4 mains].
op. 5 – *Le Lac Léman. Quadrille* [4 mains].
op. 6 – *Les Amaranthes, 4 valses brillantes*.
op. 8 – *Les Roses d'Automne, valses*.
op. 9 – *La Reine des Prés, valse brillante*.
op. 16 – *Fantaisie sur Guillaume Tell*.

43 Pierre Larousse, op. cit.

44 «Feuilleton. M. Bovy-Lysberg, son concert annuel au Casino», *Revue de Genève*, 4 mars 1853.

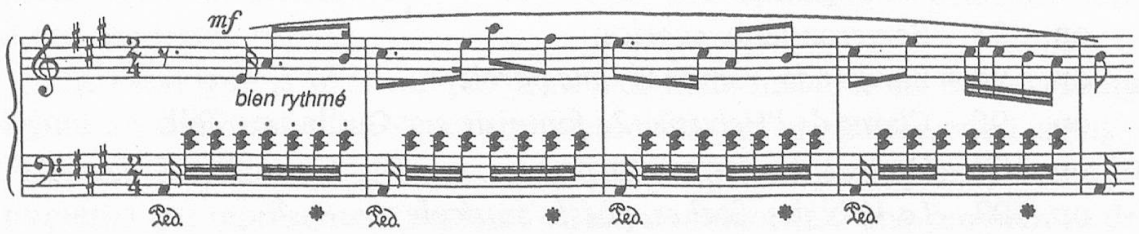
op. 17 – *Rose des Alpes, valse brillante.*
op. 19 – *Les Eglantines, 4 valses.*
op. 33 – *Carillon, impromptu.*
op. 34 – *La Fontaine, idylle.*
op. 39 – *Le Réveil des oiseaux, idylle.*
op. 41 – *Fantaisie sur des airs suisses.*
op. 52 – *Fantaisie alpestre.*
op. 54 – *Chant d'Appenzell, bluette.*
op. 59 – *Le Tic-Tac du moulin.*
op. 62 – *Idylle.*
op. 71 – *Les Batteurs en grange.*
op. 72 – *Pastorale, fantaisie.*
op. 73 – *Le Réveil des bergers, morceau de genre.*
op. 83 – *Airs savoisiens variés.*
op. 84 – *Andante-Idylle.*
op. 87 – *Au bord du lac, marche des Bersaglieri.*
op. 89 – *Le Départ du hameau.*
op. 91 – *Souvenirs d'Annecy, fantaisie pour piano sur des airs montagnards.*
op. 93 – *Bergeronnette, caprice.*
op. 94 – *Sur l'onde, romance sans parole.*
op. 95 – *Chant de l'Helvétie, 2e fantaisie sur* Guillaume Tell.
op. 102 – *Ombres du soir, nocturne.*
op. 103 – *La Voix des cloches, poésie musicale*
op. 107 – *La Chasse.*
op. 108 – *Le Chant du rouet, caprice.*
op. 109 – *Souvenir d'Auvergne, la Bourrée.*
op. 115 – *Retraite helvétique* [arrangement à 4 mains].
op. 123, n° 2 – *Dans les bois.*
op. 125 – *Dans les Alpes, grande fantaisie sur des airs suisses.*
op. 133 – *Le Batteleur.*
op. 137 – *Ranz des vaches.*
op. 138 – *La Bergère des Alpes.*
op. 141 – *Mazurka villageaoise.*
op. 152 – *Les Soirées de Dardagny.*

Mais le catalogue comprend aussi des musiques rétrospectives (comme les menuets op. 43 et 60) ou exotiques (*Danse arménienne*, op. 42 ; *Caprice silésien*, op. 44 ; *La Bayadère, caprice de genre*, op. 66 ; *La Coucaratcha, fantaisie*, op. 74 ; *Les Minarets, orientale*, op. 162), des transcriptions d'opéras en vogue (fantaisies sur *Mireille*, op. 98 ou sur *Faust*, op. 99, réminiscences de *l'Africaine* de Meyerbeer, op. 104), des danses de salon (*Valse brillante*,

op. 22 ; *Boléro*, op. 82 ; *Quadrille*, op. 150 ; *Mazurka*, op. 160) ou des musiques moins typées (séries de romances sans paroles, de nocturnes ou d'études). Bref, un bric-à-brac éclectique formant un *Magasin pittoresque* sonore, pour reprendre le titre d'un périodique à succès de l'époque, qu'un triumvirat éditorial (Cocks à Londres, Hoffmeisteter à Leipzig, Lemoine ou Grus à Paris) diffuse aux quatre coins de l'Europe.

On sait les liens étroits unissant, par exemple, le piano de Chopin aux mélodies de Bellini. L'univers esthétique de son élève est, lui, fortement attaché au genre lyrique moyen : l'opéra-comique. «Donnons, écrit Charles Read, une mention spéciale à l'opéra 71, *les Batteurs en grange*, autre scène pastorale digne d'un opéra-comique, où un large et beau motif se trouve combiné avec une pittoresque imitation rythmique, le tout formant une excellente étude de piano»[45] (exemple musical n° 1). L'emploi d'une échelle défective achève de planter le décor. La pastorale bovienne se repaît d'une modalité approximative, dégageant ce soupçon de couleur locale tant apprécié salle Favart :

Exemple musical n° 1



Extrait des *Batteurs en grange, morceau caractéristique pour piano* de Charles Bovy-Lysberg.

La parenté des œuvres de Bovy-Lysberg avec le genre moyen s'observe aussi dans les frontispices de ses partitions. Ainsi l'illustrateur Barbizet trouve-t-il légitime de reprendre une image très proche pour la comédie villageoise de Massé et pour une pièce pour piano de Bovy, toutes deux éditées chez Grus (Illustrations n° 1 & 2).

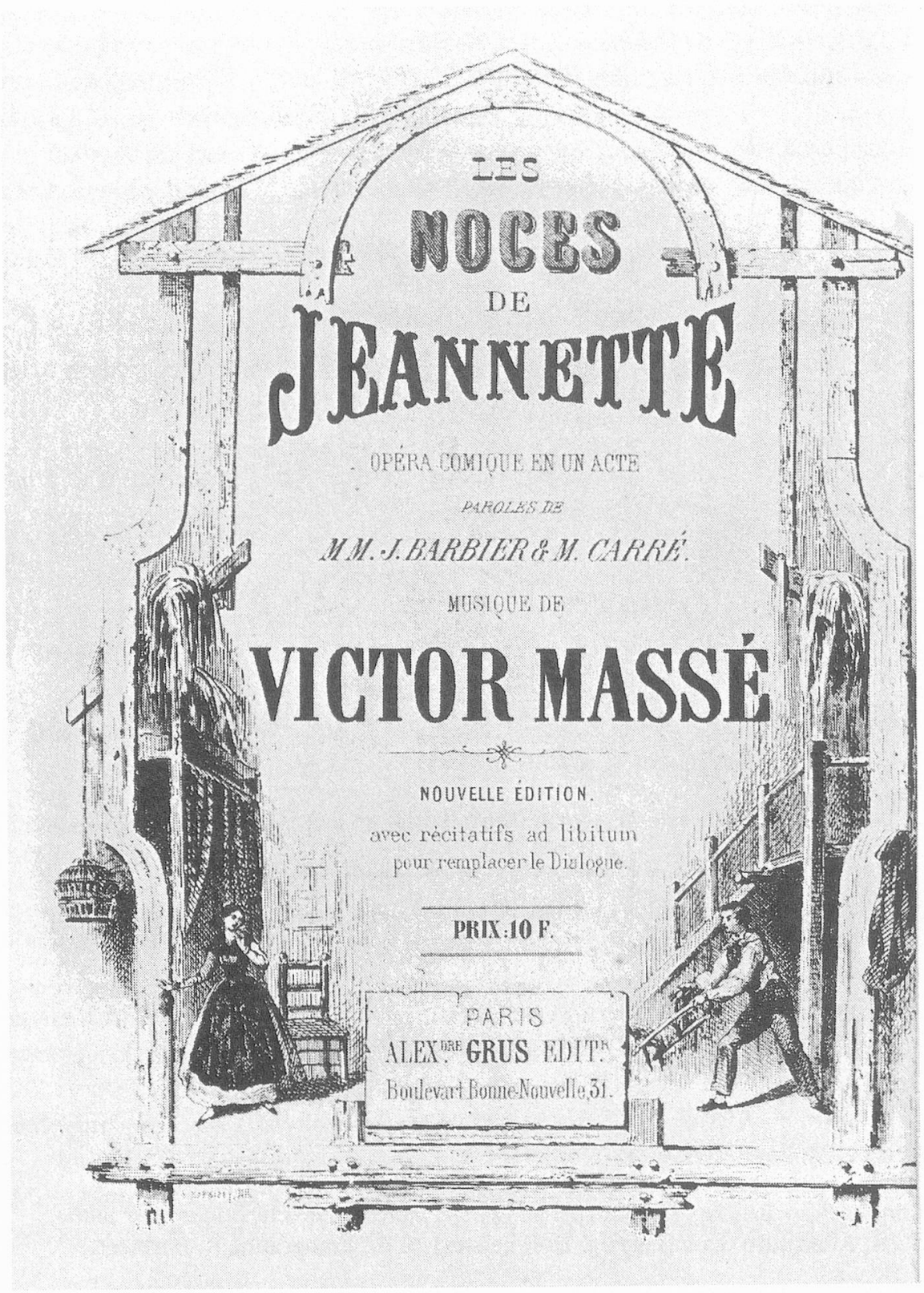
Des *Bruits des champs*, morceau posthume pour deux pianos écrit pour M. et Mme Jaël, Charles Read écrira encore qu'ils sont une «œuvre pastorale, peinte d'après nature».[46] Cette image d'un Bovy-Lysberg en artiste de plein

45 Read, *Bovy-Lysberg*, p. 406.
46 Ibid.

Illustration nº 1

Charles Bovy-Lysberg, *Les Batteurs en grange, morceau caractéristique pour piano,* Paris, Alexandre Grus (Leipzig, Hoffmeister), s. d., lithographe A. Barbizet.

Illustration nº 2



Victor Massé, *Les Noces de Jeannette*, Paris, Grus, s. d., lithographe A. Barbizet.

air, saisissant le réel instantanément, ne doit cependant pas masquer les innombrables truchements sur lesquels repose son entreprise d'imitation de la nature. On a déjà entrevu l'effet de filtre des genres, le musicien coulant ses inspirations «dardagniennes» dans le creuset de la pastorale lyrique. Avant d'atteindre les paysages alpestres ou rustiques, le voyageur-auditeur trouvera encore beaucoup d'autres choses sur son chemin, qui ne sont pas forcément des obstacles.

De quelques étapes nécessaires à l'ascension des Alpes

Lorsqu'un village suisse fut reconstitué au cœur de l'Exposition nationale de 1896, on ne manqua pas d'y placer un facteur de cor des Alpes, M. Marti. Georges Becker évoque dans un article passionnant ce *Alphorn* que la civilisation tendrait à faire disparaître malgré son rôle autrefois «considérable dans la vie de nos montagnards» :

> «Pour bien comprendre l'influence tant physique que morale qu'il exerçait sur ces natures d'un goût simple, vivant dans des endroits élevés et sauvages, il faut avoir entendu exécuter sur cet instrument ces airs où chaque note est pour ainsi dire saturée de parfums agrestes, dans la solitude, dans les lieux pour lesquels ils étaient faits, c'est-à-dire au milieu des montagnes et des troupeaux, et accompagnés par le bruissement des sapins et le bouillonnement des eaux».[47]

Un siècle après les enthousiasmes de Viotti (que Becker cite dans le même article), l'idée d'une musique alpestre ne pouvant s'écouter qu'au fond de sa vallée natale est encore vivace. Contre la pratique policée du concert, Becker prône une fois de plus une authenticité primitiviste. Loin de ces déclarations catégoriques, la réalité du concert ou des usages domestiques des partitions est placée sous le signe du compromis. La montagne, en effet, ne s'incarne pas seulement dans la «musique elle-même». Des auxiliaires de toute sorte contribuent à la rendre présente, comme les frontispices illustrés qui ornent la plupart des partitions de Bovy-Lysberg[48].

47 Georges Becker, «Le cor des Alpes», *Journal officiel illustré de l'Exposition nationale suisse. Genève 1896* (n° 18, 22 mai 1896), p. 214.

48 Les études sur les frontispices de partitions sont rares. Depuis les travaux pionniers de John Grand-Carteret (*Les titres illustrés et l'image au service de la musique*, Turin 1904, 296 p.) peu de chercheurs se sont intéressés à ce problème. On trouve une bibliographie sommaire dans l'article «Printing and publishing music» du *New Grove Dictionnary for Music and Musicians*, (15), London 1980, p. 273–274.

Certains critiques dénoncent au milieu du siècle l'épuisement des clichés montagnards dans les paysages peints. La répétition des sujets, qu'elle résulte de spéculations commerciales ou de prédispositions nationales, finit par lasser du plus suisse des genres[49]. Le vocabulaire des illustrateurs musicaux se réduit souvent lui aussi à quelques «mots visuels», à un petit nombre de signes indéfiniment agencés et parfois très proches de ceux utilisés par les peintres. Qu'on compare les toiles de Calame ou de Rhyer[50] à l'image de Barbizet illustrant *Chant de l'Helvétie, deuxième fantaisie sur Guillaume Tell* de Bovy-Lysberg[51] : la même scène y est indéfiniment reproduite (Illustration n° 3). Au seuil de la partition, la Suisse et son incarnation héroïque la plus célèbre se résument à une série de métonymies : deux sapins, un rocher et une montagne dans le lointain. Le raccourci est saisissant : Tell c'est la Suisse, la Suisse c'est la montagne. Toute la geste de la libération est négligée par Barbizet. La foule de personnages qui peuplent l'opéra de Rossini, et dont la fantaisie de Bovy s'inspire, a disparu. Le lieu représenté est un désert humain. Un morceau de nature suffit à suggérer la nationalité helvétique et le poncif a englouti la particularité du sujet...

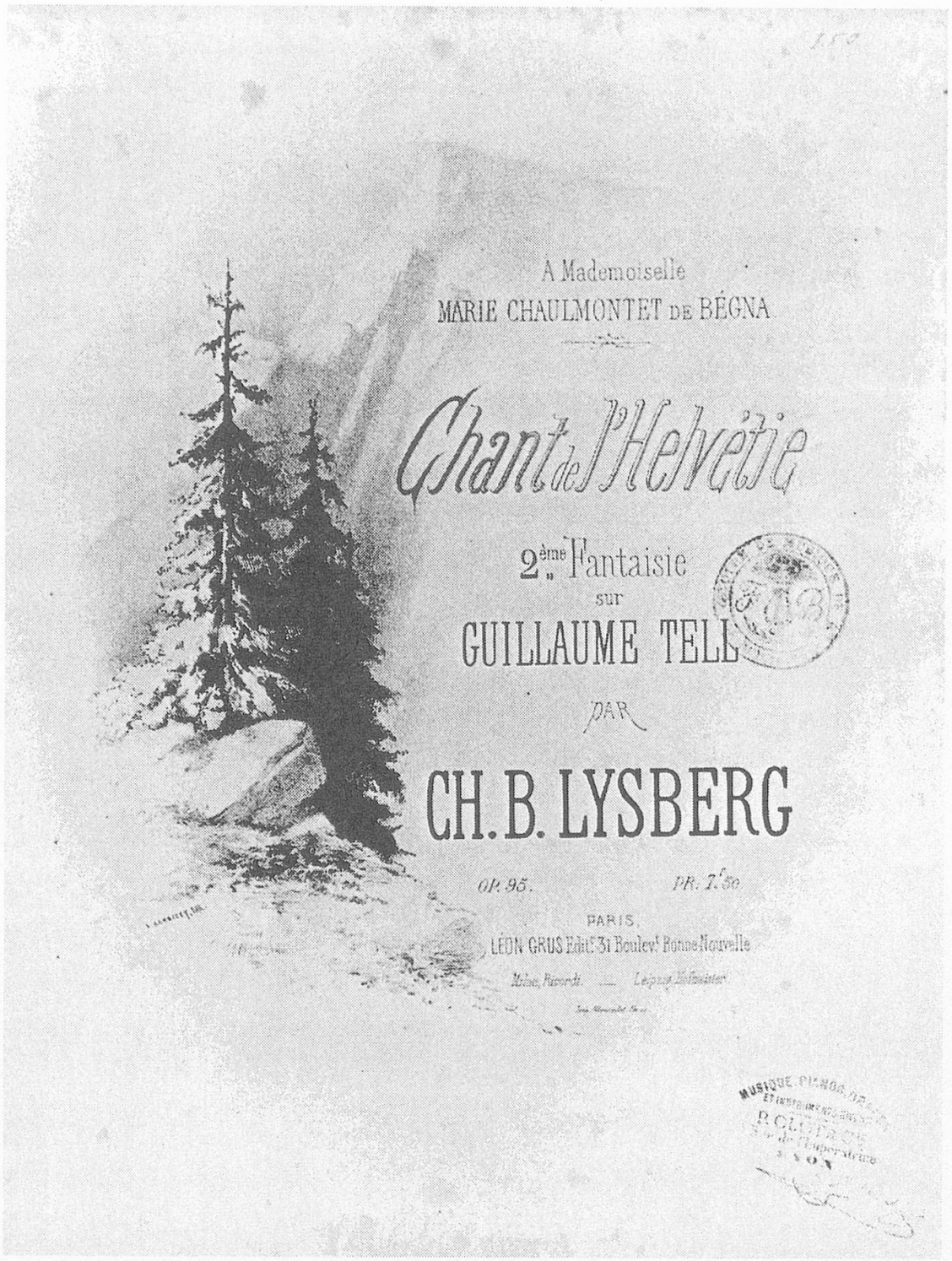
Est-on encore dans le registre du pittoresque quand ce qui devrait n'être que visions inattendues et détails surprenants se réduit à l'agencement des sempiternels mêmes accessoires ? Ce recyclage est d'autant plus voyant lorsqu'il s'opère au sein d'un même genre. Car les images circulent également d'un frontispice à l'autre (Illustrations n° 4 & 5).

49 En 1868, commentant l'Exposition de la société suisse des Beaux-Arts au Palais électoral, un rédacteur du *Journal de Genève* écrit : «Qu'on s'en afflige ou qu'on s'en réjouisse, il faut bien convenir que notre école suisse est avant tout une école de paysage ; des bois, des montagnes, des torrents aux ondes furieuses, des rochers perçant le bleu du ciel ou se perdant dans les replis des nuages, des glaciers aux crevasses béantes, l'Alpe avec ses troupeaux et ses fleurs, voilà le domaine un peu étroit, malgré sa grandeur, qu'à la suite d'illustres modèles, elle n'a cessé d'exploiter, depuis bientôt trente ans». Et l'auteur propose une façon originale de sortir des «ruines de l'école alpestre» par l'insertion de personnages (bergers, etc...) qui pourraient peu à peu devenir les sujets principaux (M. D., «Variétés. Exposition de la Société suisse des Beaux-Arts. III», Supplément au *Journal de Genève*, 25 mai 1868).

50 Alexandre Calame, *Lac des Quatre-Cantons et Urirotstock*, 1857–1861 et Jost Meyer-am Rhyer (1834–1898), *Soir (Crépuscule dans l'Eigenthal)*, 1855 – tableaux reproduits dans le catalogue de l'exposition du Musée Rath : Klemm, *La peinture suisse entre réalisme et idéal*, p. 55 et 64.

51 Charles Bovy-Lysberg, *Chant de l'Helvétie. Deuxième fantaisie sur Guillaume Tell*, opus 95, Paris, Léon Grus, (Milan, Ricordi ; Leipzig, Hofmeister), s. d., 12 p.

Illustration n° 3

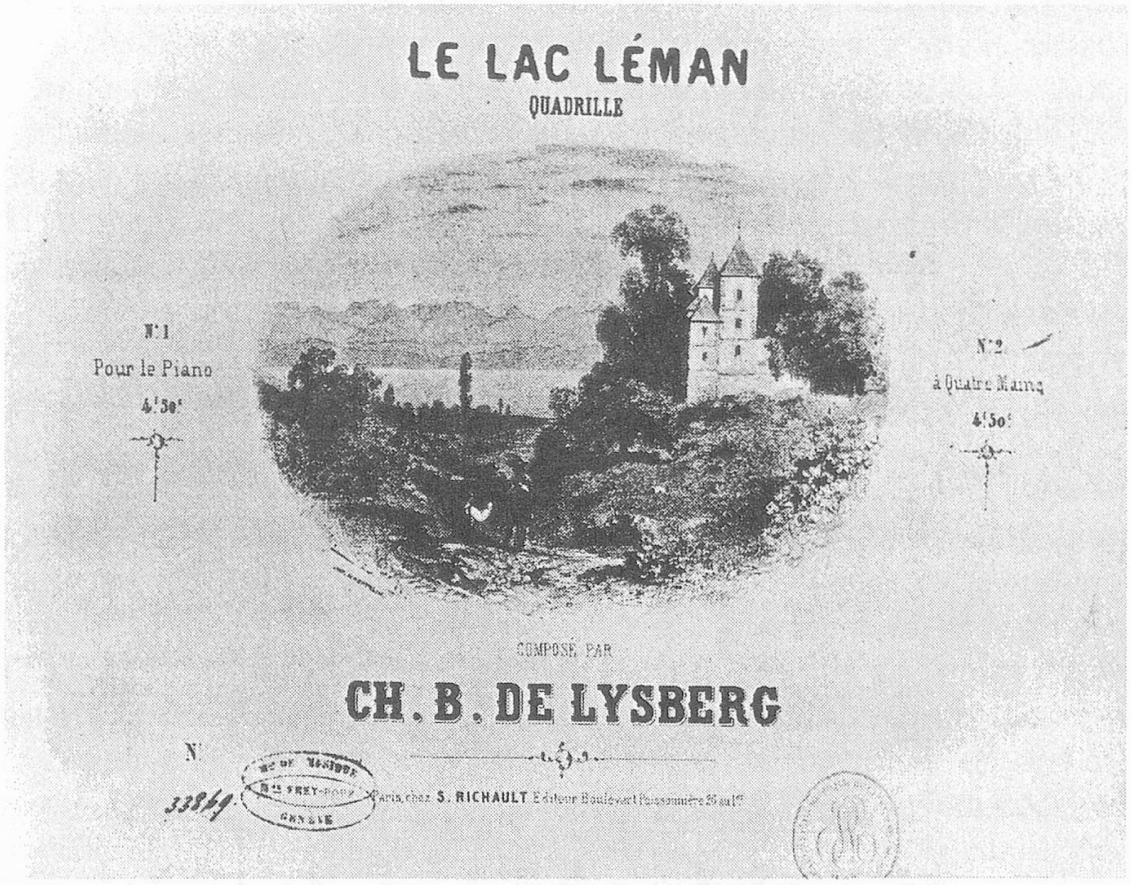


Charles Bovy-Lysberg, *Chant de l'Helvétie, 2ème fantaisie sur Guillaume Tell*, Paris, Léon Grus, (Milan, Ricordi ; Leipzig, Hofmeister), lithographe A. Barbizet.

Illustration n° 4

Franz Grast, *Le lac de Genève, romance,* Paris, Pacini, s.d., 3 p.

Illustration n° 5



Charles Bovy-Lysberg, *Le lac Léman, quadrille*, Paris, S. Richault, s. d.

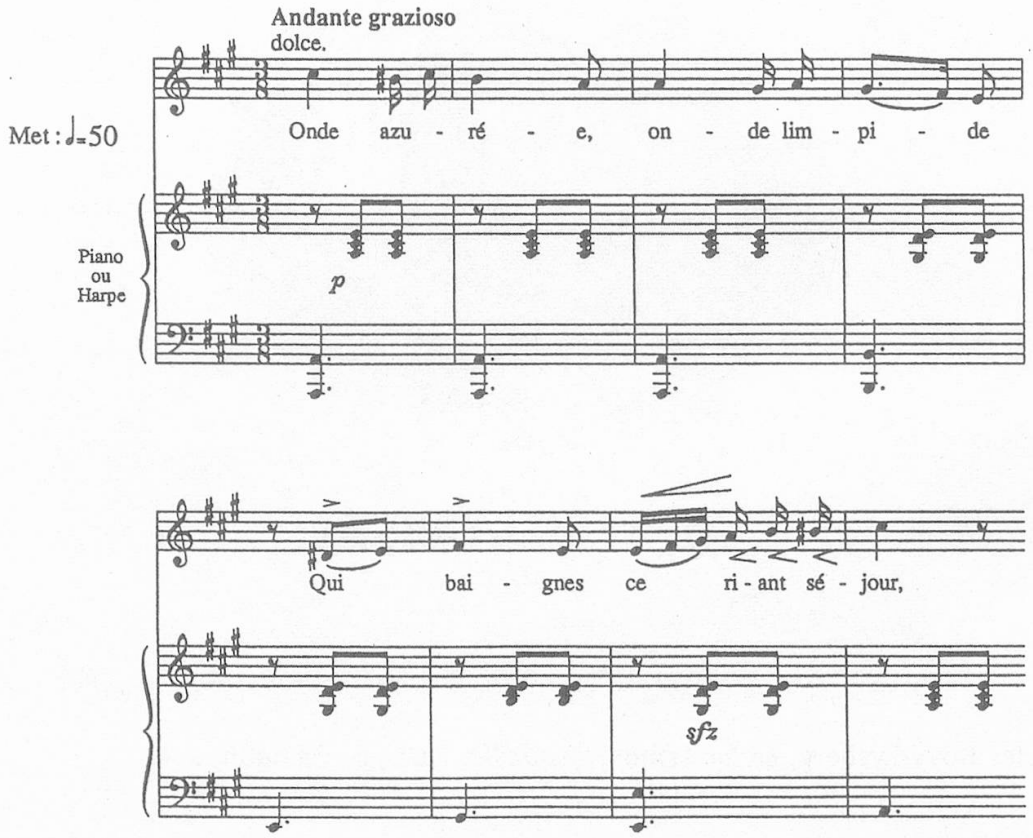
Sur la première page du quadrille pour piano à quatre mains de Bovy-Lysberg, *Le Lac Léman* (1843)[52], un «morceau de peinture» caractéristique. Sur la couverture d'une autre partition, *Le Lac de Genève*, romance de Franz Grast antérieure de plusieurs années (publiée vers 1830), un dispositif visuel extrêmement proche : ovale identique, même séparation du texte et de l'image, composition semblable (deux personnages conversant au premier plan, zone intermédiaire occupée par le lac et par des éléments d'architecture sur la droite [château ou silhouette de Genève] enfin dans le fond la chaîne des Alpes décomposée elle-même en trois plans).

Ces images-lieux communs ont beau être surchargées d'allusions à leurs titres, les musiques qu'elles introduisent sont, elles, parfaitement neutres.

52 Charles Bovy-Lysberg, *Le Lac Léman, quadrille composé par Ch. B. de Lysberg (arrangé pour piano par Maxime Alkan)*, opus 5, Paris, S. Richault [etc...], s. d., 5 p.

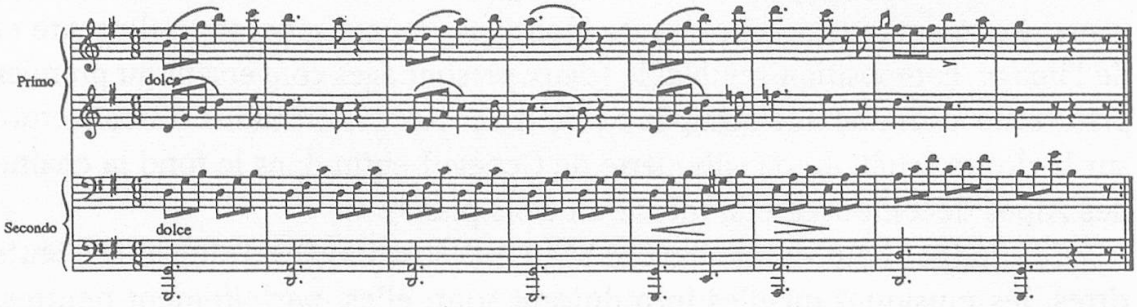
Le quadrille de salon de Bovy n'est pas plus suisse que la romance de Grast n'est «helvétienne» au-delà de ses paroles (exemples musicaux n° 2 & 3).

Exemple musical n° 2



Extrait du *Lac de Genève, romance* de Franz Grast.

Exemple musical n° 3



Extrait du *Lac Léman, quadrille* de Charles Bovy-Lysberg.

Pour suggérer les Alpes, l'image est donc un auxiliaire utile et non un accessoire encombrant qui s'interposerait entre la musique et son sujet. Ne vient-on pas de la voir s'y substituer parfois et être plus pittoresque que la composition proprement dite ? De même, contre l'opinion de Bridel ou de Landrock condamnant les salles de spectacles et les transcriptions comme des obstacles gênants, un examen des pratiques du concert attentif à leurs spécificités fait ressortir des modes particuliers d'appréhension des réalités alpestres, pas moins nobles que certaines transes extatiques.

Prenons le programme d'un récital donné par Bovy-Lysberg dans les premiers temps de son séjour genevois (le 5 avril 1850). Il ne comporte que des œuvres de sa composition. On y retrouve la même disparité que dans son catalogue : *Le réveil de la nature* (chœur), *Fantaisie sur un motif de Niobé* (piano), *Les cloches* (chœur), *Nocturne* (piano), *Etude* (piano), *L'oiseau, mélodie* (chant), *La chasse* (chant), *Etude pour la main gauche seule* (piano), *Etude pour la légèreté* (piano), *Cantique* (chant) et *Grande valse brillante* (piano)[53]. Interprète de musiques hétérogènes et cosmopolites, Bovy n'a rien d'un militant nationaliste transformant le concert en arme de propagande. A cette époque où une soirée «normale» entremêle fragments d'opéras et de symphonies, pièces pour piano et morceaux de chant[54], le concert est un espace de divertissement, et pas encore le temple entièrement dédié au culte des génies du lieu (les nationalités) ou des héros magnanimes (les maîtres de la grande musique) qu'il deviendra à la fin du siècle.

Les mises en garde de Bridel et de Landrock contre la transplantation des ranz viennent se briser contre la réalité : artistes et publics furent plutôt sourds au chant des origines. En 1842, dans son *Précis historique*, Landrock avait évoqué la formidable diffusion européenne des mélodies alpestres tout en réaffirmant l'inutilité des essais d'acclimatation :

> «Depuis que les versans du Rigi et les côteaux du Montanvert ont des bancs comme les Tuileries pour asseoir les voyageurs, les chansons des batelières de

53 *Journal de Genève*, 26 mars 1850.

54 Ainsi du programme si peu suisse du concert du 22 avril donné dans la salle du Casino de Genève par Bovy-Lysberg, Eichberg et, pour la partie vocale, Centemeri, Cazaux, Killy, et Mmes Pretti et Beauchêne, accompagnés par des amateurs et des professeurs de l'orchestre du Conservatoire : extraits de la symphonie en ut mineur de Beethoven, air de Mahomet II du Siège de Corinthe de Rossini, air du *Cheval de Bronze* de Auber, *Chant maritime*, morceau des *Noces de Figaro* de Mozart, *Concerto-fantaisie pour violon* écrit et joué par Eichberg, en entracte l'ouverture de l'opéra-comique de Bovy-Lysberg : *La Fille du Carillonneur* ; puis ouverture de *Semiramide* de Rossini, *Le Chant du Proscrit* (cantate de Franz Grast), «Casta Diva» tirée de la *Norma* de Bellini, cavatine de la *Dame blanche* de Boïeldieu, *Le Hamac* et la *Tarentelle* de Bovy-Lysberg par l'auteur, enfin le grand duo des *Puritani* de Bellini (*Journal de Genève*, 22 avril 1854).

> Brientz et des cantons environnants sont connues de tous les salons de Paris et de Londres ; mais aucun de ces airs, néanmoins, bien qu'ils soient gracieux, n'obtiendra la célébrité méritée du *Kuhreihen*, ou Ranz des vaches, ce chant qui est à lui seul tout le mal du pays pour les Suisses, et comme la voix naturelle du canton rappelant à soi ses enfants. Depuis Viotti jusqu'à Lafont, la plupart des virtuoses de nos jours ont essayé de l'introniser dans les concerts. Mme Stockhausen s'est fait une réputation en Europe par ces airs que personne peut-être avant elle ne savait si bien et si purement chanter. La reine Anne d'Angleterre avait fait aussi de vains efforts pour le naturaliser à sa cour ; mais le *Ranz des vaches* est pareil à une fleur bien indigène, qui ne veut briller que sur le sol où Dieu l'a mise, et qui se fane partout ailleurs».[55]

Constat polémique évidemment, auquel on pourrait opposer qu'il se chanta et joua plus de ranz des vaches dans les salons et les salles de concert (même «défigurés») qu'on n'en entendit jamais au sommet des montagnes... De plus, les musiques pittoresques n'eurent jamais l'ambition de restituer littéralement la réalité. Les ranz des plaines dans lesquels Landrock voit des fleurs transplantées sont plutôt des mutants, êtres ne rougissant pas de leur forme monstrueuse. La pratique musicale des gens d'en-bas leur réserve en effet une place à part entière. Les fantaisies, variations et paraphrases sur des thèmes suisses participent, lorsqu'elles sont exécutées en public, d'une esthétique de la *varietas* dont la forme même des concerts, florilèges d'airs et d'artistes bigarrés est l'expression. Piquantes, elles attrapent l'oreille de l'auditeur qu'elles ne prétendent pas retenir plus d'un moment.

On oublie souvent que les réunions musicales du milieu du XIXe siècle font encore une large place à la légèreté, à un esprit de conversation ennemi des lourdeurs, dont le feuillet d'album est sans doute la quintessence[56]. Les programmes des concerts de Bovy-Lysberg autant que son catalogue ne pouvaient que combler des dilettantes goûtant le papillonage.

Hors des salles de concert, il existe des usages domestiques des partitions qui n'ont, eux aussi, que peu de choses à voir avec le culte contemplatif réclamé par certains pour apprécier les paysages sonores. Le journal intime tenu entre 1856 et 1859 par Adrienne Privat[57], fille de Caroline Privat-

55 Landrock, *Précis*, p. 20.

56 «L'esprit de conversation [...] consiste dans un dialogue ordinairement gai, dans lequel chacun, sans s'écouter beaucoup, parle et répond, et tout se traite d'une manière coupée, prompte et vive», Ch. L. de Secondat, baron de la Brède et de Montesquieu, *Mes Pensées, n° 1740*. Cité par Marc Fumaroli, «La conversation», *Les Lieux de mémoire*, Pierre Nora, dir., Paris 1997, réédition « In Quarto », vol. 3, p. 3621.

57 Journal d'Adrienne Privat (ép. Barry), 1er janvier 1856–18 novembre 1859, 3 carnets, Bibliothèque Publique Universitaire de Genève (BPU), Département des Manuscrits [Arch. Baud-Bovy 241] f. 19–278.

Bovy, nous montre des musiciens amateurs et des artistes de métier ne dissociant pas la musique d'autres plaisirs :

> «11ème anniversaire de mariage des oncle et tante Darier. Le soir grande réunion à la Boissière [...] La soirée été très-gaie, très-animée. On a porté plusieurs santés, oncle Daniel a chanté 2 ou 3 de ses jolies chansons, Lysberg en a chanté une (*Le vin, le vin*). Mr Alméras aussi et Mme Alméras celle des amants (1, 2, 3, 4, etc). Lysberg a joué l'air de *Sans gêne*. Ce n'est qu'à minuit que pour [mot illisible] il a dit un sergent comme il n'en avait jamais dit, de toute force (*Mr Stourm et son arithmétique*) et à 11 1/2 heures on se séparait. Avant de partir Lysberg a bu du Bischoff dans la cloche à fromage» (16 janvier 1856).
>
> «Le soir on a essayé de faire tourner des tables. – Concert. – Je joue l'étude en la bémol de Moschelès et je chante, une romance suivie d'un petit duo (avec Marie) de la *Dame de pique*. – Châtaignes et vin nouveau» (20 janvier 1856).
>
> «Le soir les Lysberg et les Fazy soupent ici ; ils ont apporté un pâté au gibier et du vin blanc de leur vigne. [...] Nous chantons avec Marie le duo du *Prophète* qui est très-peu goûté» (30 mars 1856).
>
> «Au goûter on donne la fête aux Louis et Louise c'est-à-dire, l'oncle Louis, et Louise Janin. Après goûter on fait un peu de musique : je chante le trio de Mr Bonoldi (*Felice donzella*) avec Lucy et Marie Carteret et nous jouons Lucy et moi la grande valse à 4 mains de Lysberg. – Avant de nous séparer, Antony nous offre un verre de champagne» (24 août 1856).

Dans les salons de la Boissière, l'apparition de pièces alpestres dans les programmes ne suscite pas de mentions spéciales ou tremblements patriotiques dans les voix :

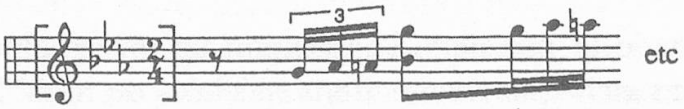
> «Lysberg vient à 5 heures et reste à souper ; après il nous joue de bien jolies choses, entr'autres sa *Fantaisie sur des airs suisse*[s] (la 2e). On trinque aux 22 ans de Lucy» (5 août 1856).
>
> «Après le café, Lysberg nous joue un nouveau galop, et son *Air suisse* (le dernier fait)» (18 janvier 1857).
>
> «A midi, Lysberg vient dîner avec sa femme, Arnold et John. Après dîner Lysberg nous joue des airs suisses et sa mosaïque» (26 février 1857).

Le sacré Tell n'échappe pas à l'irrespect : «Dans la soirée Louise se met au piano et parcourt la partition de *Guillaume Tell* à notre grand plaisir et nous chantollons [sic] tous en même temps qu'elle joue» (11 janvier 1857). La fête nationale elle-même est traîtée avec désinvolture. Le jeune fille écrit, le 12 décembre 1856 :

> «Nous faisons l'escalade le soir ; au souper étaient présents : tous les habitants de la Boissière plus, les Fazy, Lysberg, Mayor, Carteret, Janin, Mr Menn, et les 3 Suisses. Mes parents n'avaient pas pu venir. Les jeunes filles et les jeunes garçons étaient déguisés pour danser après souper et Lysberg nous improvisa un quadrille tout entier, plus une polka ; avant la nuit, Louise Janin est venue me jouer son concerto de Mendelsohn [sic] sur mon piano [...]».

Au concert, chez soi, la musique de genre est à mille lieues de la religion du grand art qui commence à se répandre en Europe. Le compositeur lui-même, pas plus que ceux qui jouent sa musique, n'est seul face à la grandeur inspirante des paysages alpestres. Chez Bovy-Lysberg, la création emprunte des voies moins solennelles. Plusieurs personnes habitent son atelier, qui mettent elles-aussi la main à la pâte.

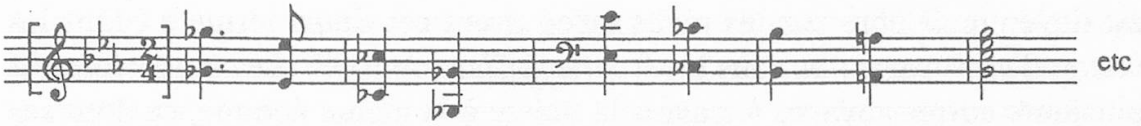
Tandis qu'il vient de terminer sa *Fantaisie sur des airs suisses*[58], le musicien écrit à son éditeur Henry Lemoine pour régler quelques problèmes de dernières minutes. Pressé par le temps, le pianiste doit partir en tournée quelques jours plus tard, il demande à son correspondant de procéder lui-même aux dernières corrections : «Je vous donne carte blanche pour toutes les coupures que vous voudrez faire et je m'en remets avec la confiance la plus grande à votre goût et à votre expérience[59]». Le compositeur se contente de donner (au conditionnel) quelques indications :

> «Donc n'ayez aucune arrière pensée à cet égard et je puis d'abord vous indiquer une coupure très naturelle qui serait de retrancher tout le commencement de la coda du final lorsque cela vient en triolet
>
> 
>
>
> et aller de suite à la reprise déjà abrégée de ce passage qui revient après cette gamme chromatique. Voilà donc déjà une abréviation. Maintenant il y a une ou deux phrases qui se répètent dans le final. Retranchez y ce que vous voudrez. Je pense que ce ne peut être ni dans l'introduction ni [dans] la seule variation, ni dans la très courte jonction entre le premier thème et le second en la bémol. Maintenant, il y aurait encore possibilité de retrancher ce petit rappel du 2ème thème qui dans le final est accompagné par ce petit dessin de main droite
>
>
>

58 Charles Bovy-Lysberg, *Fantaisie sur des airs suisses pour piano*, opus 41, Paris, Henry Lemoine et fils (Londres, Cocks ; Leipsick, Hofmeister), [1854], 11 p.

59 Lettre de Charles Bovy-Lysberg à un éditeur, s d., Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, [Lettres autographes, Lysberg, 1].

[Et en post-scriptum :]
dans le cas où la coupure de la première portion de la coda suffirait, je vous prierais de conserver ce passage pour la basse



à la place de celui qui se trouve à la seconde répétition».[60]

Il ne s'agit donc pas de rectifier quelques fautes d'orthographes mais bien de procéder à de véritables rééquilibrages formels. Intervention pour laquelle Bovy assurera une dernière fois son correspondant de sa totale confiance : «Si au contraire vous l'arrangez vous même [la partition] je suis bien certain que cela serait tout à fait à mon gré».[61] En tant qu'entrepreneur, l'éditeur a lui aussi son mot à dire[62]. On ne peut donc perdre de vue le fait que le musicien, loin des élégantes langueurs affectées dans ses concerts ou dans la poésie facile de ses titres, n'est qu'un des maillons, même s'il est essentiel, d'un système de production où s'applique la division du travail. Etranger aux soliloques lisztiens, à cette autonomie du créateur réclamée par les musiciens de l'Avenir, Bovy-Lysberg ne jouit que d'une liberté relative. Sur la route des Alpes, d'autres arpenteurs font, qu'il le veuille ou non, un bout de chemin avec lui.

60 Ibid.

61 Ibid.

62 Le 30 décembre 1862, Bovy-Lysberg écrit de Genève à sa famille : «Mon bon ami Grus m'a refusé un des morceaux qu'il m'avait commandés. Il ne garde (et cela n'est pas encore bien sûr) que la fantaisie sur Guillaume Tell. Définitivement les éditeurs se sont donnés à tâche de me tracasser dans mes affaires cette année mais je pense bien leur rendre la monnaie de leur pièce et peut-être avec [mot illisible]. Je suis comme ces monstres de méchanceté qui sont si méchants que lorsqu'on les attaque ils se défendent. Tout cela est bon, cela ne fait que m'argonsiner [?], c'est ce qu'il me faut, je le sens, cela me fera prendre le parti que j'aurais dû prendre déjà, mais que j'ai toujours renvoyé, de venir passer mon hiver à Paris – à ce moment ils compteront avec moi, je le veux et si je le veux bien ce *sera*» (lettre recopiée par Samuel Baud-Bovy dans les notes de travail manuscrites pour sa biographie : *Un aimable musicien. Charles Bovy-Lysberg*, manuscrit inédit, Bibliothèque du Conservatoire de Genève, [1927], coté [R 550]).

Un alpiniste par procuration ?

L'excursion savoyarde de Liszt (accompagné de la comtesse d'Agoult, de son élève Hermann, de Georges Sand et du professeur Pictet) en septembre 1836 est devenue célèbre par les récits qu'en firent ces deux derniers (dans les *Lettres d'un voyageur* et dans *Une course à Chamounix)*[63]. Le compositeur fit plusieurs autres voyages à travers la Suisse à la même époque, ce dont ses partitions, «gorgées» de ranz, portent les traces.

Qu'en est-il de Charles Bovy-Lysberg ? Ses passages par la demeure familiale de Gruyères, acquise en 1848, laissent penser que s'il n'affronta pas les neiges, à l'image d'un autre Bovy (le peintre Auguste Baud-Bovy [1848–1899][64]), il dut entendre des ranz «à la source» et sonner des cors en situation. Parmi les nombreux documents laissés par le compositeur, aucun ne fait mention de telles expériences. Beaucoup de lettres en revanche, nous disent son attachement à sa campagne de Dardagny, célébrée en exergue des «trois mélodies pour piano» intitulées *Reflets intimes* :

> «Mystérieusement voilé par tes épais ombrages, ô Manoir de Dardagny, que ta solitude m'enchante ! Là, tout est bonheur, là tout parle Poésie, et la vie s'écoule comme un Rêve heureux. C'est sous le charme de cette douce retraite, que j'essaie de rendre le Reflet de mes plus intimes Pensées».[65]

L'installation de Bovy-Lysberg en Suisse est tardive. Né à Genève le 1er mars 1821, il était parti en 1835 pour Paris où, après avoir reçu les conseils de Chopin et de Liszt, il avait commencé une carrière de pianiste-compositeur. La révolution de Février le ramena sur les bords du Léman[66]. Retour aux sources ? Charles Read se plaît à le présenter ainsi :

> «Elevé dans le village de Dardagny, il avait conservé pour cette partie du canton natal, située entre le Rhône et le Jura, à quelques heures de la ville, une prédilection qui était comme un pressentiment. C'est là, en effet, qu'il rencontra le bonheur, tel qu'il le rêvait : son mariage, bientôt résolu, avec la fille aînée

63 Voir Robert Bory, *Une retraite romantique en Suisse. Liszt et la comtesse d'Agoult*, Lausanne 1930, p. 70–78.

64 Voir Valentina Anker, *Auguste Baud-Bovy* (1848–1899), Berne 1991, 259 p.

65 Charles Bovy-Lysberg, *Reflets intimes. Trois mélodies pour piano. n° 1, Céleste quiétude. n° 2, Mes Rêves chéris. n° 3, Au Printemps*, Paris, Henry Lemoine, s. d. [1858], 9 p.

66 Une lettre écrite de Lyon le 31 mai 1848 à son père le graveur et sculpteur Antoine Bovy demeuré à Paris, raconte avec de nombreux détails son voyage (6 lettres autographes de Charles Bovy-Lysberg à divers membres de sa famille, Lausanne, Paris et Lyon, 1848–1865, BPU, Dpt des Ms [Autographes Bovy-Lisberg]).

> de M. Jean-Louis Fazy, membre du grand conseil de Genève, l'enleva de son plein gré à la carrière parisienne et le fixa pour toujours au château de Dardagny».[67]

Au milieu d'une nature arcadienne, le musicien vit une idylle domestique où la pastorale circule de la vie aux œuvres. Bovy est un homme des plateaux. Quand il ne rêve pas à Dardagny, ses tournées le conduisent de Genève à Zurich en passant par Lausanne, Fribourg ou Neuchâtel. Et il y a fort à parier qu'il ne vit le Mont-Blanc que depuis la fenêtre de son appartement du quai des Bergues :

> «Et puis cette vue, ah ma foi, il n'y a rien de plus beau surtout à présent. Tout a des teintes si fines : ce beau coteau de Cologny à notre gauche, ce Salève en face au pied duquel se détache toute cette ville si pittoresquement entassée et dont le toit est surmonté par ces trois tours de St Pierre, puis ces premiers plans c'est à dire les quais si beaux avec leurs grandes maisons et le lac qui vient clapotter contre tout ça. Vraiment, c'est un spectacle dont on ne se rassasie pas».[68]

Bovy-Lysberg n'arpenta pas non plus les montagnes du pays fribourgeois qu'appréciaient tant alors les membres du familistère fouriériste fondé par Jean-Samuel Bovy en 1825 et qui passait l'été au château de Gruyères et l'hiver dans celui de la Grande Boissière, près de Genève. La «Colonie» aimait la musique, mais ses goûts la portaient plus vers les classiques viennois ou la musique des virtuoses modernes que vers les chansons suisses[69]. Bovy-Lysberg lui-même n'eut jamais l'âme d'un folkloriste. S'il regarda les pâtres et les vaches, ce fut toujours de loin – sans doute même en Gruyères. La chasse

67 Read, *Bovy-Lysberg*, p. 405.

68 Lettre de Charles Bovy-Lysberg à des membres de sa famille, [Genève], datée du dimanche 1er mai, BPU, Dpt des Ms [Autographes Bovy-Lisberg], f. 4.

69 Valentina Anker, dans son livre sur *Auguste Baud-Bovy* cite de larges extraits des souvenirs de Daniel Baud-Bovy (édités en 1957 chez Jullien à Genève) : «Alors que la faveur générale allait aux Italiens, les dieux de la Colonie étaient Bach, Gluck, Beethoven, Haydn et bientôt Liszt et Chopin. Ceux-ci étaient les professeurs de Charles Bovy, qui allait devenir le musicien Bovy-Lysberg» (p. 22). Et à propos du salon de la Boissière : «On y jouait dans des décors composés par Daniel [Bovy] et exécutés par des jeunes neveux, des fragments d'opéras de Mozart et de Gluck, des ouvrages de Bovy-Lysberg» (p. 22).

aux mélodies alpestres pratiquée au tournant du siècle par Tiersot[70] ou les excursions montagnardes d'un Alexandre Calame, très lié aux Bovy[71], sont pour lui des exercices incongrus. Tout comme l'option radicale de son parent, Auguste Baud-Bovy, qui quitta Paris en 1885 «pour un village de l'Oberland bernois, Aeschi, où il mena une vie simple, sur le modèle villageois et de la société des bergers».[72] Baud-Bovy ne fut pas le seul : «Cette forme de primitivisme entendait renouer avec une idée de l'origine, écrit Valentina Anker, échapper à l'industrialisation et retrouver des valeurs ancestrales, à la fois archaïques et éternelles. Pour Baud-Bovy, la démarche était avant tout personnelle : ses motifs préférés en peinture concernaient le paysage. La montagne le fascinait par sa dimension imposante et la vie rurale l'attirait comme une façon de fusionner avec le lieu et le sujet de la peinture».[73]

Du panorama pittoresque de Genève et des Alpes vu depuis une fenêtre aux paysages entrevus par le cadre des toiles d'une collection de tableaux, il n'y a qu'un pas. La longue description que Bovy-Lysberg donne de son refuge du quai des Bergues, dans une lettre adressée à des parents, nous renseigne avec une grande précision sur ses goût picturaux. Aux murs de son appartement, arrangé «avec le plus de tableaux possible»,[74] on trouve entr'autres : autour de la cheminée, deux batailles de Huttinbourg, «deux ravissants Paulembourg». En face du piano une Sainte-Cécile «avec son entourage de petits bons hommes qui lui tiennent la musique», un Christ de Lebrun. Ailleurs, une nativité, un saint d'Hanibal Carache [sic], une grande vierge et l'enfant Jésus de Guerchin [sic], un portrait de Zurbarant [sic] fait par lui-même, une Lucrèce attribuée au Guide [sic]. Et au milieu

70 La préface du monumental ouvrage de Julien Tiersot : *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises (Savoie et Dauphine)* (Grenoble, Librairie Dauphinoise, Moutiers, Librairie savoyarde, 1903) commence par cette phrase : «C'est une manière d'alpinisme assez inédite que celle qui consiste à courir la montagne à la recherche des chansons populaires. Loin de s'en tenir à une observation superficielle, d'ailleurs sans négliger de contempler en passant les merveilles de la nature, l'on entre dans les chaumières, l'on s'entretient avec les habitants, on apprend à connaître leur vie, leurs mœurs, on évoque avec eux les souvenirs du passé de la race, et l'on pénètre ainsi dans la complète intimité du pays» (p. IV).

71 Voir Anker, *Auguste Baud-Bovy*.

72 Valentina Anker et Matteo Bianchi, dir., *Viaggio verso le Alpi. Le voyage vers les Alpes. Die Reise zu den Alpen*, Bellinzona 1997, p. 289.

73 Ibid.

74 Lettre de Charles Bovy-Lysberg à des membres de sa famille, [Genève], datée dimanche 1er mai, BPU, Dpt des Ms [Autographes Bovy-Lisberg], f. 2 verso.

de ces figures peintes, «un joli Poussin qui m'amuse infiniment parce que lorsque je veux voyager dans un joli paysage, je regarde ça et ça me donne des idées pastorales».[75]

La nature idéale de Bovy n'a donc pas les sublimes grandeurs des compositions de Calame. Pas de précipices, de torrents, ou de tempêtes lacustres, mais des scènes idéalisées, un univers d'images bucoliques Grand Siècle[76], que viennent couronner les débrits de nature morte éparpillés dans l'appartement : «Avec ça des jolies fleurs posées soit sur la cheminée, soit sur la table».[77]

A quoi bon alors se déplacer quand les images, et mêmes les sons, viennent au musicien ? Comme tout genevois, Bovy-Lysberg voit en effet passer dans sa ville des morceaux de réalité montagnarde – passablement mis en scène... En 1854, on trouve dans les colonnes du Journal de Genève un avis pour un étrange spectacle :

> Concert National
> donné par
> Des chanteurs des Alpes styriennes,
> venant de Paris, où ils ont chanté dans les grandes soirées,
> au théâtre des Variétés, à la salle Pleyel, etc.[78]

L'annonce précise encore que les artistes porteront le «costume national styrien».[79] Des massifs alpins se détachent ainsi quantité de fragments rustiques plus vrais que nature, ou plutôt ressemblant parfaitement à l'idée qu'on se fait dans les villes d'authentiques montagnards.

75 Ibid., f. 3.

76 L'étude que Samuel Baud-Bovy consacra au compositeur rappelle qu'en 1832, Antoine, le père de Charles, repart pour Paris sans son fils : «il le confie à son ami, le pasteur Dufour, qui habite Dardagny, pour qu'il y reçoive une bonne éducation classique. Charles lit déjà *Télémaque* [*Les Aventures de Télémaque* de Fénelon (1699)] quand il ne le cite pas : ‹Lorsque tu m'as quitté près du pont du Châtelet, je t'ai encore vu paraître bien loin, dans le petit sentier je voyais ton gilet blanc et moi j'étais sur le grand chemin, tu ne me voyais plus mais moi je pouvois encore un peu te distinguer. Alors je faisois comme Calypso dans ce morceau : Elle demeurait souvent immobile sur le rivage de la mer qu'elle arrosoit de ses larmes, elle étoit sans cesse tournée du côté où le vaisseau d'Ulysse fendant les ondes avoit disparu à ses yeux... ›» (*Un aimable musicien*, p. 15).

77 Ibid., f. 3 verso.

78 *Journal de Genève*, 17 novembre 1854.

79 Ibid. Une nouvelle annonce, le 23 novembre, signale que tous les jeudi, dimanche et lundi, des soirées styriennes seront données par les mêmes dans la brasserie Nusser.

L'apprentissage d'instruments «nationaux» sous la direction de ceux qui les pratiquent est un autre aspect des contacts entre habitants des cités et ceux des hauteurs. Comme pour ces étonnantes leçons proposées pendant deux hivers consécutifs par un dénommé Hauser, «chanteur tyrolien et professeur de zitter styrienne, [qui] prévient les amateurs de cet agréable et nouvel instrument, ni difficile, ni long à apprendre, qu'il en donnera des leçons d'après une méthode simple et facile, garantissant aux amateurs des prompts et rapides progrès. Il jouera aussi de cet instrument, si on le demande, dans les soirées de familles».[80]

Bovy-Lysberg approcha-t-il de tels musiciens ? On peut en douter. L'homme de Dardagny poursuit à Genève une carrière mondaine. Il se fait volontiers rare (un récital par an au maximum et quelques participations amicales aux concerts de ses collègues), profitant des revenus que lui assurent la vente de sa musique, les recettes de tournées triomphales et ses leçons hebdomadaires pour jouir du luxe de pouvoir se faire désirer... Introducteur à Genève du culte de la personnalité *alla* Liszt, dont il a pu apprécier l'efficacité lors de son séjour parisien, sa position d'artiste d'élite le pousse à instaurer une relation privilégiée avec le public choisi qu'il s'est attaché :

> «Aussi, chaque année, ce concert est-il comme un rendez-vous de la bonne compagnie genevoise : les fleurs, les lumières, les jolies femmes, ces trois éléments indispensables de toute fête qui ait un véritable éclat, se réunissent à profusion dans la salle de bal du Casino, et s'y étaient réunies le 28, comme pour célébrer un anniversaire.
>
> C'est une innovation à tout autre concert que la méthode suivie par M. Lysberg, et il faut le dire, cette méthode est la meilleure. Ce qui préocupe le public, convié à ces soirées musicales par l'artiste, c'est bien l'artiste lui-même. Tout morceau de musique qui n'est pas de sa composition est un hors-d'œuvre, et nous comprenons parfaitement que M. Lysberg ait voulu, dans ses concerts, former un jury d'élite qui vint pour l'apprécier : son programmme est donc franchement la liste offerte de ses qualités, ou de ses défauts ; en sorte que, du moins, on est bien sûr, en le quittant, de le connaître. Ajoutons, tout de suite, qu'il gagne toujours à être connu».[81]

Trois ans plus tard, le 26 avril 1856, *La Démocratie* qualifie un concert de Bovy-Lysberg de «rendez-vous de l'élite de la société genevoise ; c'était le Longchamp de notre petit Paris.» Comme son public, les élèves de l'artiste

80 *Journal de Genève*, 24 novembre 1858. On trouve une nouvelle annonce le 12 octobre 1859 dans le même journal.

81 «Feuilleton. M. Bovy-Lysberg, son concert annuel au Casino», *Revue de Genève*, 4 mars 1853.

se recrutent dans les milieux aisés, voire aristocratiques, de la ville[82]. Rien de moins «peuple» donc que ce musicien, dont les rares emprunts aux répertoires «populaires» sont destinés à un usage exclusivement mondain...[83]

Le piano pour corps des Alpes

Brise montagnarde et roses embaumées, Bovy-Lysberg dispense avec la même délectation le fromage de chèvre et le sucre d'orge :

> «*L'Union chorale*, avec son ensemble imposant de (60 à 80) chanteurs, vint entonner le chœur mélodieux : *Sur la montagne*, paroles d'Ecoffey, musique de Bovy-Lysberg. Ce chœur viril, parfaitement réussi, fit courir de banc en banc le souffle matinal et l'alpestre poésie du *Ranz des vaches*. Enfin, le compositeur virtuose, M. Bovy-Lysberg, exécuta deux de ses morceaux pour le piano, et ses doigts de fée, d'où s'échappent, pétillantes comme un bouquet d'étincelles électriques, ou ruisselantes comme les mille gouttelettes d'une cascade, les gammes vives et perlées, les notes capricieuses et argentines, suspendirent et charmèrent l'assemblée, tout en fermant le cycle des concerts officiels».[84]

En quelques accords, le pianiste-compositeur a transporté ses auditeurs parmi les vaches et les sapins. L'opération a un nom : représentation. Pour rendre présent des objets absents, le musicien s'est appuyé sur des corps, fragments sonores prélevés dans le réel qu'il a tissé avec ce qui donne habituellement chair à son art : son piano, un chœur ou le langage tonal. Le ranz, certainement la figure majeure de la mythologie musicale helvétique[85], est l'un des éléments privilégiés de la représentation du monde alpestre.

Avant d'étudier en détail la façon dont Bovy-Lysberg «met en piano» des mélodies suisses, on s'arrêtera un instant sur un lieu où leur adaptation est réputée moins mutilante : une collection imprimée.

82 Le *Journal de Genève* annonce ainsi «qu'une habile pianiste, élève de M. Bovy-Lysberg, Mme la princesse Mezczerska», donnera (le 14 avril) un concert pour soulager la famine régnant dans une partie de l'empire russe (22 mars 1868).

83 A propos des fréquentations mondaines de Bovy-Lysberg, on lit dans une lettre du 24 mars 1851 (signée Laure) : «Charles avait été déjeuner chez Mme Tronchin et il devait y passer la soirée [...]. Il passe maintenant presque toute ses soirées dans l'aristocratie» (lettre recopiée par Samuel Baud-Bovy dans des notes de travail manuscrites pour sa biographie : *Un aimable musicien*).

84 C. L., «Quatrième concert du Conservatoire», *Journal de Genève*, 18 mars 1858. Un rectificatif, publié le 20 mars, précisait que c'était la *Société chorale* qui avait entonné le chœur «Sur la montagne» et non l'*Union chorale*.

85 On trouve une excellente synthèse et une bibliographie sur les ranz dans : Max Peter Baumann, «Kuhreihen», in: *MGG*, Ludwig Finscher, ed., Kassel 1996, (5), col. 810–817.

Le *Sammlung von Schweizer kuhreihen und volksliedern/Recueil de Ranz et de chants nationaux suisses* publié par Johann Rudolf Wyss au début du XIXe siècle connut un immense succès dont attestent plusieurs rééditions. La préface du volume explique en détail les modalités de sa fabrication. Le travail d'arrangement des chants, confié à Ferdinand Huber[86], a consisté à écrire deux accompagnements, l'un pour piano et l'autre pour guitare. Les chansons passent donc par un premier filtre : celui du tempérament égal, première étape vers leur tonalisation. Mais l'objet n'est pas violenté de façon inconsciente. Wyss prétend que son arrangeur a respecté son matériau, qu'il a placé ses interventions sous le signe de la simplicité qui caractérise ces mélodies :

> «Mr Huber a revu toute la musique et y a fait des corrections essentielles. En composant les accompagnements pour le piano et la guitare, il a évité les grandes difficultés, comme étant absolument incompatibles avec le chant simple et naturel qui caractérise le ranz-des-vaches et la chanson suisse. [...]
>
> Il était important de conserver le type national à toutes nos chansons ; il est caractéristique et leur imprime le mérite dont elles jouissent. Mr Huber a scrupuleusement rempli cette tâche, en évitant avec grands soins d'altérer les airs et les paroles. Compositeur facile, doué d'une excellente oreille musicale et enthousiasmé pour la mélodie nationale qu'il a si souvent entendue dans ses différentes excursions sur les montagnes habitées par les pâtres ; il a travaillé d'inspiration et de souvenirs récents».[87]

Huber est un Hermès. Messager liant ceux de la plaine à ceux de la montagne, il est celui qui transmet la réalité alpine en l'abîmant le moins possible, sa compétence musicale et sa passion pour les ranz garantissant au lecteur l'authenticité du produit fini[88]. Malgré toutes ses précautions, le problème de la transcription de musiques rebelles à toute stabilisation reste entier :

86 Ferdinand Huber (1791–1863), compositeur et pédagogue suisse, spécialiste des musiques populaires dont il publia plusieurs recueils, partagea sa carrière entre Saint-Gall et Bern. Liszt emprunta plusieurs de ses mélodies pour son *Album d'un voyageur* (n° 5 et 8 des «Fleurs mélodiques des Alpes») ainsi que deux ranz, des vaches et des chèvres, pour ses «Paraphrases».

87 Johann Rudolf Wyss, éd., *Sammlung von Schweizer kuhreihen und volksliedern/Recueil de Ranz et de chants nationaux suisses*, Bern, Bürgdorfer, 1826, p. I. Wyss écrit encore que Huber «n'a pas entendu sans surprise les deux *Danses appenzelloises*, insérées dans notre recueil, qui ont été jouées en sa présence sur le tympanon» (p. II).

88 «Il faut entendre *un ranz des vaches* pour en saisir la mélodie ; toute explication, toute théorie, ne sont que des notions incomplètes, auxquelles la musique notée ne peut pas même suppléer. Nous croyons toutefois que Mr Huber a applani les difficultés autant qu'elles peuvent l'être, en simplifiant la méthode du chant sans lui ôter son originalité» (Wyss, *Sammlung*, p. II).

> «Le grand nombre de tons particuliers, de modulations flexibles et de transitions subites qui caractérisent le chant du Suisse, ne peuvent être exécutés que par le gozier ; mais ne sont point susceptibles d'être notés en musique. L'expérience a prouvé que l'art détruit l'originalité et le charme qui s'y rattache ; effectivement comment serait-il possible de reproduire sur le papier ces transitions variées et rapides d'un ton dans un autre qui qualifient ce que nous nommons en Suisse yodlèn et que les Français comparent au chant tyrolien ? Le berger des Alpes, libre comme l'air qu'il respire, parcourt d'une haleine toute la gamme et provoque d'une voix ferme et sonore l'écho des rochers dont il est entouré. Sans s'astreindre à des règles qui lui sont inconnues et qui gêneraient l'effusion de son âme, il profère les tons que sa fantaisie lui inspire et que son gozier module ; jamais il ne les répète exactement, si même il en est prié. Inspiré par les lieux, les circonstances et guidé par un talent inné, il crée de nouveaux sons, de nouvelles modulations et varie sa mélodie sans s'en douter. Quelque fois même il use d'un moyen particulier pour renforcer sa voix ou pour lui donner certaines inflexions. C'est ainsi qu'en chantant la chanson appenzelloise, dite le Rougouser, il appuie le plat de la main gauche sur l'oreille du même côté, tandis qu'il introduit le pouce de la droite dans l'autre ; par ce moyen il donne plus d'énergie à sa voix».[89]

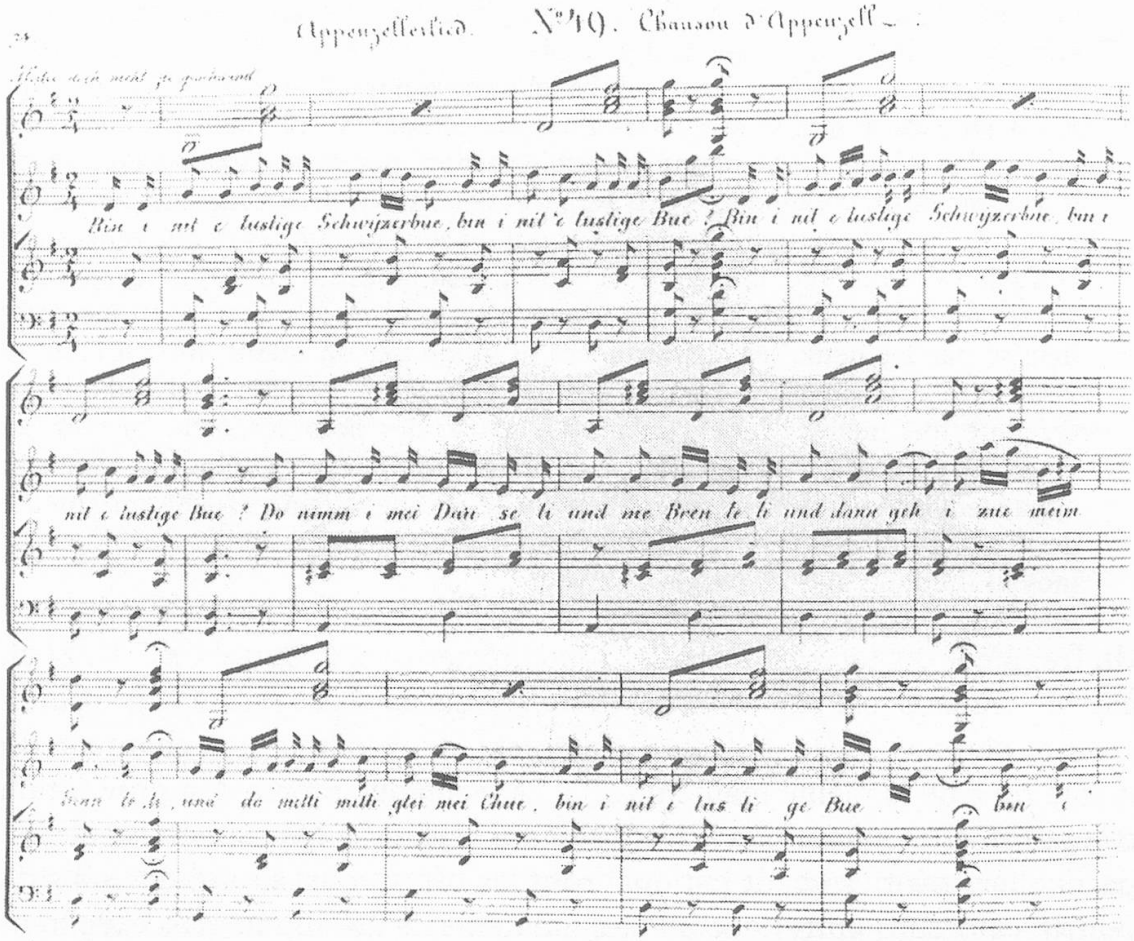
Un fragment du *Tableau des peuples montagnards de la Suisse* de J. G. Ebel, cité un peu plus loin par Wyss, confirme la résistance des ranz à leur fixation «contre-nature» : «On rencontre rarement deux pâtres qui chantent un même *ranz* de la même manière [...].» La technique propre d'improvisation compte en effet autant que le «texte» interprété : «Ce qui caractérise encore particulièrement ce chant national sont les transitions subites des sons de poitrine aux sons gutturaux, que les habitants de nos montagnes exécutent avec une précision et une facilité inconcevable. Toute personne qui n'aura pas cette habitude ou qui ne pourra pas la contracter, ne chantera jamais un *ranz des vaches* sans le dénaturer».[90]

Se dessine ainsi, au fil de la préface de Wyss, un objet insaisissable, une musique toujours réinventée par ses musiciens que l'écriture ne peut que trahir. Huber a beau protester de son innocence, la seule mise en collection (rapprochant dans l'espace d'un livre des éléments normalement éparpillés ou groupés selon d'autres critères) transforme profondément les ranz. Avec ses conventions éditoriales, ses accompagnements standards ou son «*diktat* tonal», elle les découpe selon un patron unique qui appuie l'effet de style – helvétique évidemment.

89 Wyss, *Sammlung*, p. II. Une note renvoi à la vignette de la page de titre représentant «cette manière de chanter.»

90 Ibid., p. III.

Illustration n° 6

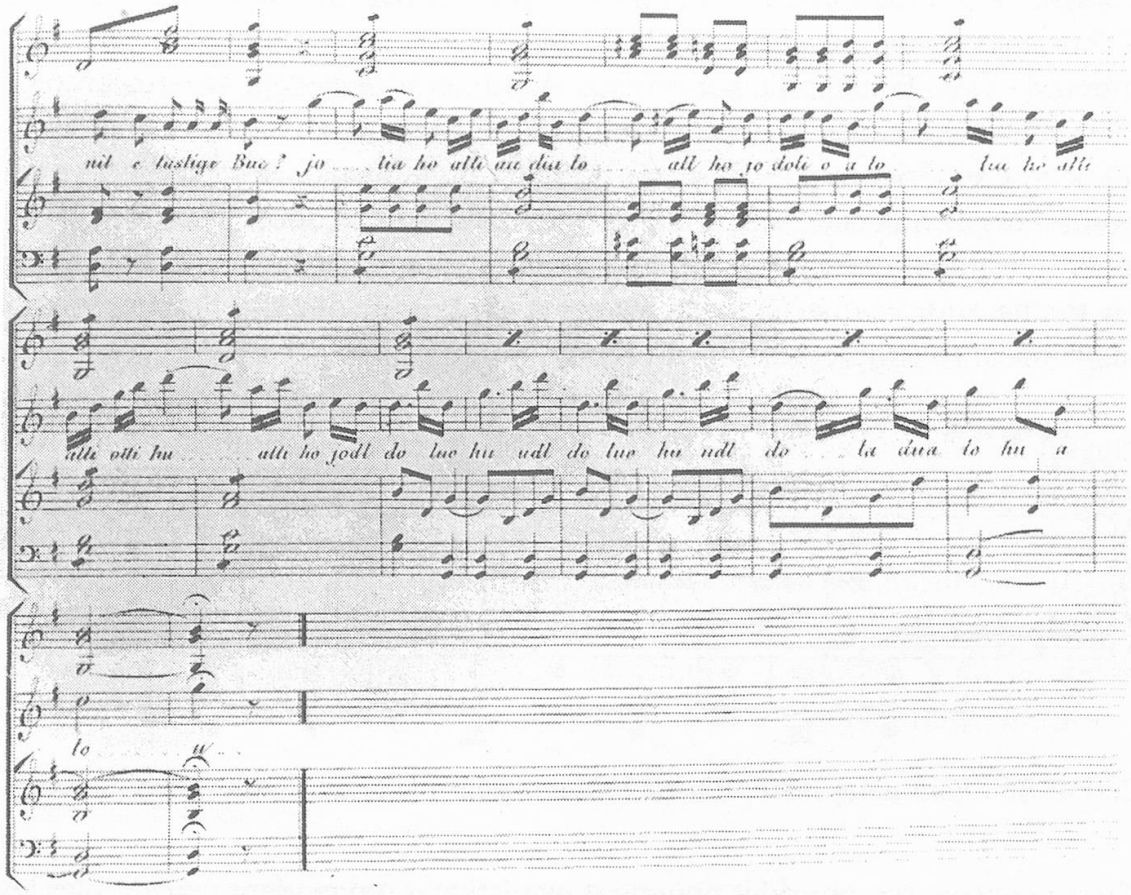


L'usage que fait Bovy-Lysberg de ces ranz ne les préserve évidemment pas plus des supposées agressions de la civilisation que les manipulations de Huber.

On ignore (le saura-t-on jamais ?) où le compositeur a pu lire ou entendre les thèmes suisses et savoyards qui parcourent quelques-unes de ses œuvres. Faute de pouvoir remonter à leurs sources pour étudier les modèles et leurs copies, on peut comparer (sans chercher à les associer dans un rapport d'antériorité) des mises en œuvre différentes du même air chez Bovy et dans le recueil de Wyss. Autrement dit, tenter plutôt que de déterminer des influences, d'observer des pratiques d'appropriation différentes.

La forme donnée au *Appenzellerlied* par Ferdinand Huber (Illustration n° 6) est minimaliste. L'harmonisation ne s'écarte des alternances d'accords de tonique et de dominante que dans la quatrième et dernière phrase, où une pédale de tonique est prétexte à quelques sages fantaisies (quarte et sixte ou glissement chromatique). La ligne mélodique semble avoir conservé

Illustration n° 6 (suite)



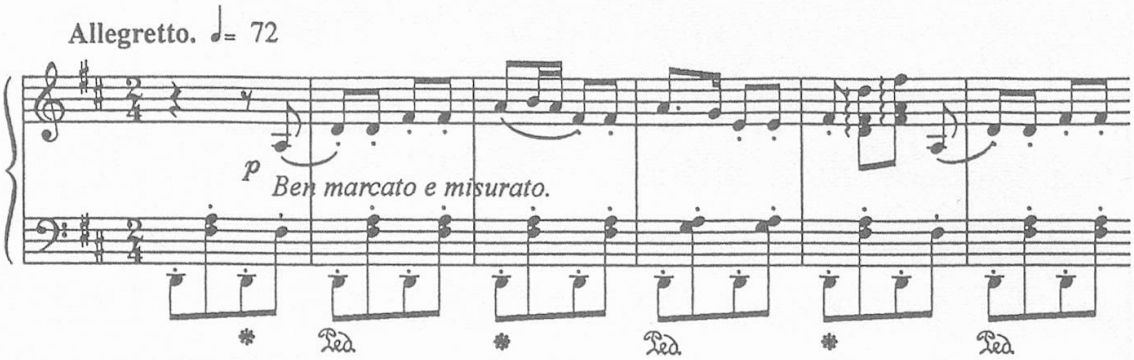
«Appenzellerlieder. N° 49. Chanson d'Appenzell», dans le recueil de Johann Rudolf Wyss, *Sammlung von Schweizer kuhreihen und volksliedern / Recueil de Ranz et de chants nationaux suisses,* Bern, Bürgdorfer, 1826.

quelques traces des *yodle* décrits dans la préface de Wyss[91] : aux cadences (soulignées par des points d'orgue), les intervalles s'étirent considérablement (treizième, dizième et octave), le débit s'accélère, la ligne se déhanche. La coda porte à son paroxysme ces traits typiques : montée dans le suraigu, multiplication des sauts, accélération du débit et *do dièse* au parfum modal.

Modestie dans le sacrilège, telle pourrait être la devise de Huber, violentant la modalité de sa «victime», lui infligeant la régulière raideur des rythmes «savants» et substituant à l'accompagnement des cors celui d'un piano ou d'une guitare.

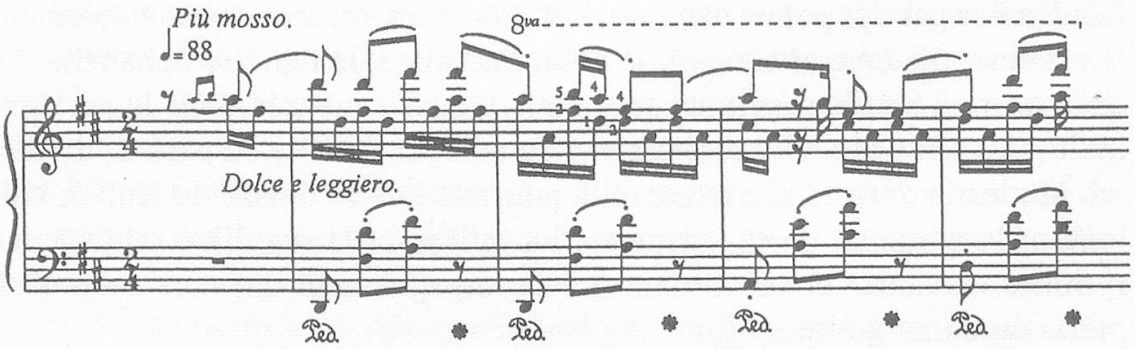
91 Le passage a été cité plus haut : «[...] ces transitions variées et rapides... si même il en est prié» (Wyss, éd., «Discours préliminaire», *Sammlung*, p. II).

La *Bluette* que Bovy-Lysberg compose sur le même thème est, malgré son titre, beaucoup plus ambitieuse[92]. Rien à voir avec la pseudo-neutralité instrumentale de Huber, évidemment. Bovy utilise tout le clavier et varie à l'envie les figurations. Une pédale de tonique, dès l'exposé du thème, enrichit à peu de frais l'harmonie sur chaque dominante. A la reprise, des accompagnements syncopés (en accords plus fournis aux deux mains) et le passage à l'octave supérieure pour le chant donnent de la chair à la mélodie. Pas de point d'orgue aux cadences, mais une sorte de césure (deux accords arpégés à contre-temps) qui n'interrompt pas le mouvement. Bovy a conservé l'écart au même endroit que Huber mais en le traduisant dans la langue de son instrument (exemple musical n° 4).



Extrait du *Chant d'Appensell. Bluette brillante pour piano* de Charles Bovy-Lysberg.

Ce sont encore des procédés purement pianistiques qui rendent perceptibles les articulations structurelles. Des sortes d'improvisations miniatures, faites de traits rapides parcourant le clavier dans toute son étendue, forment deux virgules a-thématiques qui signalent le passage d'une section à l'autre. La figuration définitive du thème principal, après son exposé initial à nu est, elle aussi, directement issue de formules instrumentales. Jouée dans l'aigu, la mélodie est enrubannée de broderies en contre-champ (exemple musical n° 5).



Extrait du *Chant d'Appensell. Bluette brillante pour piano* de Charles Bovy-Lysberg.

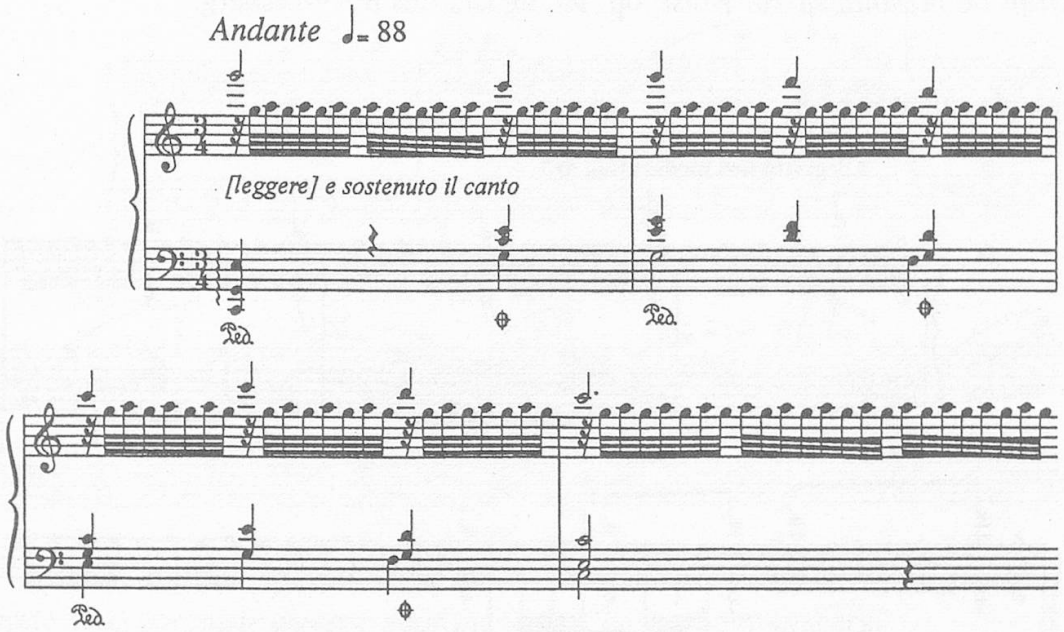
92 Charles Bovy-Lysberg, *Chant d'Appenzell. Bluette brillante pour piano*, opus 54, Paris, Henry Lemoine, (Londres, Cocks ; Leipsick, Hoffmeister), s. d., 7 p.

Les *yodle* résonnent dans la partie centrale, sans parenté thématique avec ceux de Huber. L'accent modal de l'un des motifs (dont les secondes augmentées regardent plus vers Istambul que vers les prairies de Gruyères...) est le seul écart à l'orthodoxie tonale que s'autorise le musicien.

Jean-Jacques Eigeldinger a montré combien pesaient sur Bovy-Lysberg certains procédés de son maître Chopin[93]. De façon générale, les formules instrumentales idiomatiques, les gestes «réflexes» du pianiste-compositeur, donnent en grande partie sa forme au matériau emprunté ou non, comme dans ces quatre fragments de pièces où la même figuration digitale donne chair à des motifs aussi variés qu'un ranz des vaches, un extrait du *Faust* de Gounod, une chanson populaire du val d'Aoste ou une mélodie originale (exemples musicaux n° 6, 7, 8 & 9).

Le poids du langage pianistique est évidemment tout aussi fort lorsque les tournures populaires sont imitées. Dans la *Fantaisie alpestre*[94], aucune mélodie n'est ouvertement puisée dans le vivier des musiques locales, mais un matériau de synthèse crée l'illusion du yodle (exemple musical n° 10). Le dessin des mélismes de la main droite est engendré à la fois par les formules issues du modèle vocal et par les contraintes du doigté, la main devant conserver sa stabilité malgré l'amplitude de plus d'une octave du motif.

Exemple musical n° 6

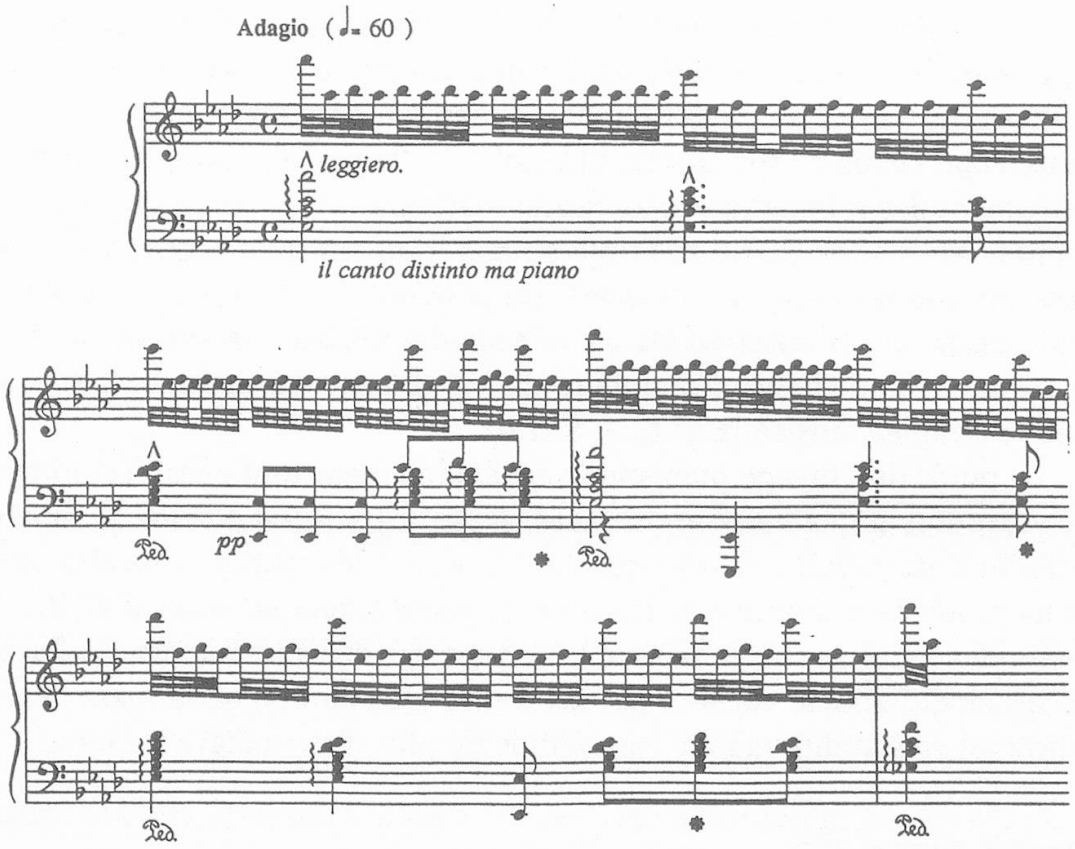


«Ranz des vaches» extrait de la *Grande fantaisie pour le piano sur des airs suisses*, op. 125, de Charles Bovy-Lysberg.

93 Voir Jean-Jacques Eigeldinger, «Deux élèves suisses de Chopin...».

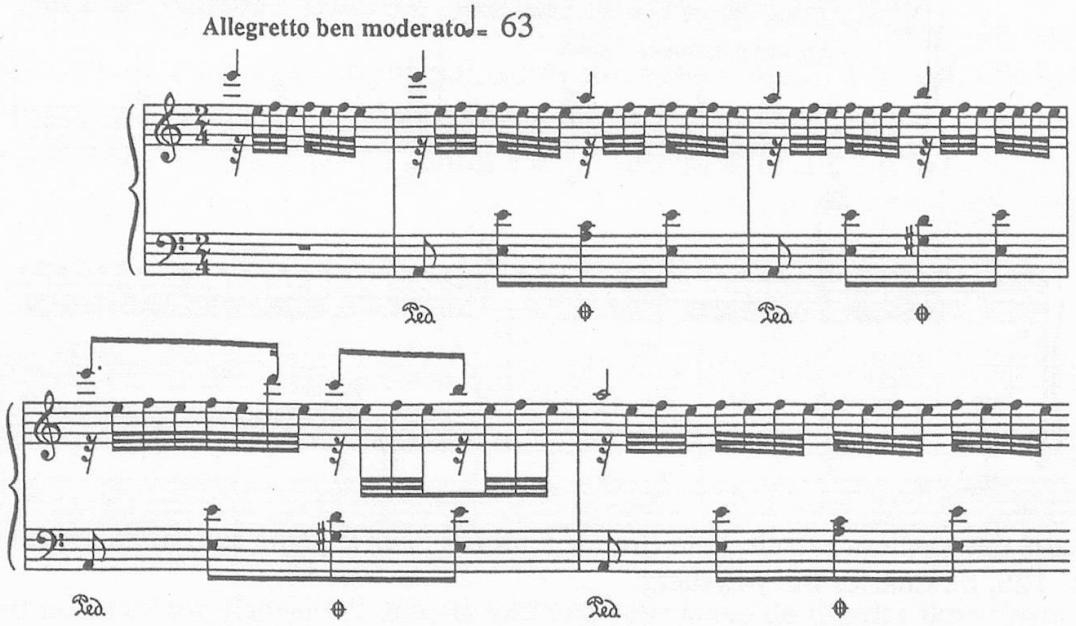
94 Charles Bovy-Lysberg, *Fantaisie alpestre pour piano*, opus 52, Paris, A. Grus [1857], 11 p.

Exemple musical nº 7



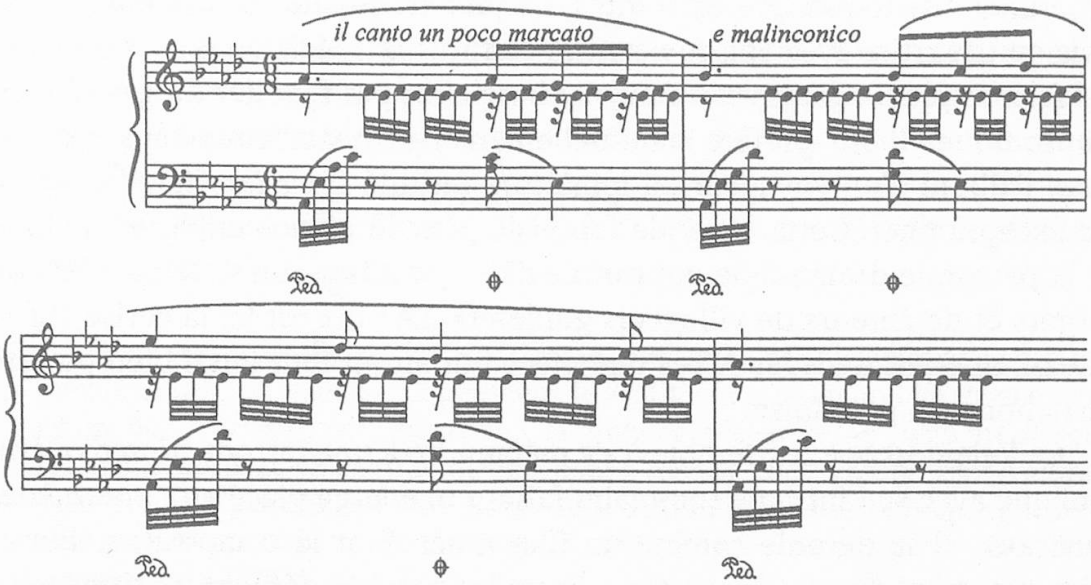
Extrait de la *Fantaisie sur Faust*, op. 99, de Charles Bovy-Lysberg.

Exemple musical nº 8



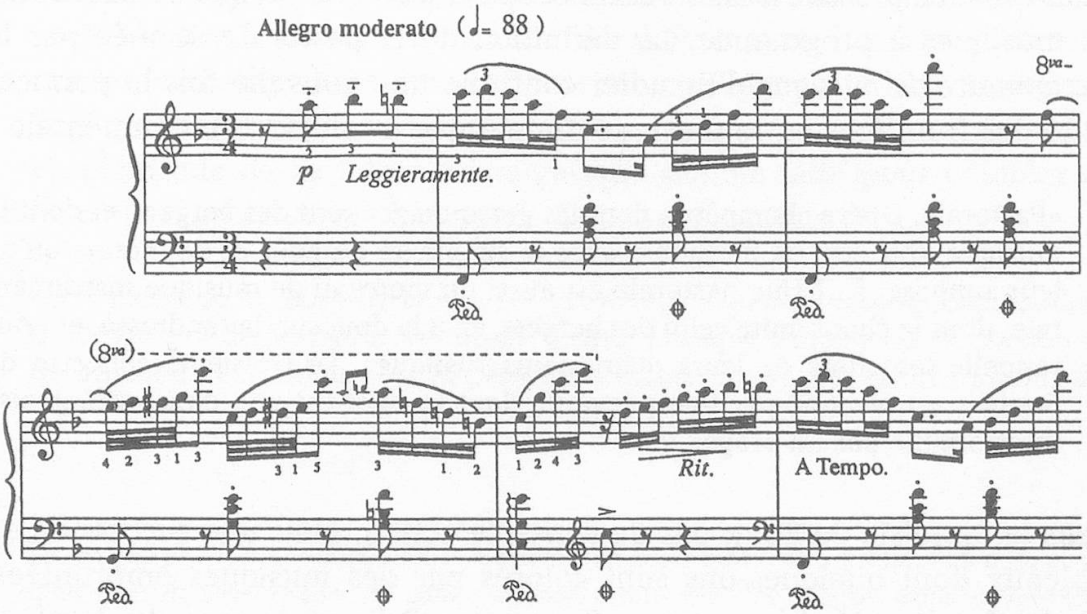
«Chanson du berceau (Vallée d'Aoste)» extraite d'*Au bord du lac. Marche des Bersaglieri*, op 87, de Charles Bovy-Lysberg.

Exemple musical n° 9



Extrait du *Chant du rouet*, op. 108, de Charles Bovy-Lysberg.

Exemple musical n° 10



Extrait de la *Fantaisie alpestre pour piano* de Charles Bovy-Lysberg.

La mémoire digitale du pianiste-compositeur n'est pas la seule à imprimer sa marque au discours musical. Les pièces de Bovy empruntent aussi à des structures discursives pré-existantes. La plus fréquente d'entre elles est la division tripartite avec épisode central contrastant. Mais on rencontre aussi des formes plus «narratives». Bovy-Lysberg n'est pas familier du grand récit rhapsodique. Il lui préfère habituellement des historiettes sans pathos. Aussi l'album d'un voyageur en miniature intitulé *Dans les Alpes*[95], est un cas exceptionnel. Cette «Grande fantaisie pour le piano» exploite la veine de la pastorale dramatique qui raffole d'orages minuscules, de couplets de bergers et de chœurs de villageois guillerets. Le ranz est ici la cerise sur le gâteau, ancrant dans les Alpes une pièce qui aurait tout aussi bien pu être berrichone ou polonaise.

Ce kaléidoscope resssemble à s'y méprendre à une introduction d'opéra-comique avec son intrigue sommaire faisant une large place aux intermèdes musicaux. Il se déroule comme un film muet dont le compositeur aurait soigneusement disposé les cartons. Entre les portées, défilent les titres : «Le Tonnerre se répercute dans les Vallées/Les Bergers s'appellent pour rentrer leurs troupeaux/L'ouragan éclate/Le calme renaît/Rang [sic] des Vaches/Chanson de fiancé/Les amis s'appellent pour se rendre à l'Eglise/Carillon/Défilé et joie du cortège/Chanson suisse, *Als ich an einem Sommertag Falle ri dum da*». Le procédé n'est évidemment pas rare à une époque où fleurissent les musiques à programme. La définition de la pastorale donnée par le *Dictionnaire de musique* d'Escudier confirme une nouvelle fois la perméabilité des frontières entre musique dramatique et musique instrumentale :

> «Pastorale. Opéra champêtre, dont les personnages sont des bergers, et dont la musique doit être en harmonie avec la simplicité de goût et de mœurs qu'on leur suppose. [...] Une pastorale est aussi un morceau de musique instrumentale, dont le chant imite celui des bergers, en a la douceur, la tendresse, et nous rappelle les effets de leurs instruments rustiques. Le troisième concerto de Steibelt est terminé par une pastorale dont le sujet est une danse villageoise interrompue par un orage».[96]

Dans la fantaisie de Bovy, pas de véritable action, mais une succession de tableaux dont quelques-uns sont colorés par des musiques empruntées, tels la chanson *Als ich an einem Sommertag Falle* ou le ranz du Jorat, et d'autres remplis par des lieux communs : inévitables gammes chromatiques

95 Charles Bovy-Lysberg, *Dans les Alpes. Grande fantaisie pour le piano sur des Airs suisses*, opus 125, Paris, E. et A. Girod (Leipsig, Hoffmeister), s. d., 13 p.

96 Léon et Marie Escudier, *Dictionnaire de musique d'après les théoriciens, historiens et critiques les plus célèbres qui ont écrit sur la musique par MM. Escudier frères*, Paris 1844, 2 vol.

suggérant l'orage ou quintes à vide (signal obligé de la ruralité) servant de fond au ranz. Dans ce pot-pourri bucolique, la mélodie accompagnée règne sans partage[97]. La narration chez Bovy-Lysberg n'est pas plus épique que symphonique. En exergue de ses pièces, ni vers de Victor Hugo, ni fragments de Shakespeare mais la poésie d'auteurs plus obscurs, à l'inspiration plus élégiaque : Paul Privat pour le *Réveil des oiseaux* ou A. Ecoffey pour le *Réveil des Bergers*.

Si Bovy-Lysberg est bel et bien un ménestrel de salon, la palme poétique revient autant au compositeur qu'à l'interprète :

> «M. Bovy est un excellent musicien, dont les compositions et le jeu sont également remarquables, les unes par la pensée et le sentiment profond qui les distinguent, l'autre par le naturel, par l'expression, la grâce et la légèreté. Le piano prend sous ses mains une souplesse extraordinaire, dont il n'abuse point, comme tant d'autres, pour étonner par des tours de force, mais qu'il emploie avec beaucoup d'art à rendre de la manière la mieux sentie des mélodies touchantes et simples, dont les accents vont à l'âme».[98]

Impossible de confondre ce pianiste subtil avec un vulgaire batteleur. Le refus du spectacle qui le distingue est balancé par un culte immodéré du raffinement : «Doué d'une grâce de doigté merveilleuse et, si l'on peut ainsi parler, pleine de conscience, M. Lysberg touche le clavier avec une telle délicatesse qu'il semble que les sons tombent de ses doigts, tant il met d'habileté à dissimuler le toucher lui-même».[99] L'art sans les signes de l'art : Bovy est sur la route qui conduit au Parnasse...[100]

La plénitude de ce talent aristocratique semble faite pour combler le public d'élite qui se presse à chacune de ses apparitions :

> «Le concert de M. Bovy-Lysberg a été, cet hiver, ce qu'il est toujours, un modèle d'élégance et de bon goût. Auditoire d'élite, musique exquise de distinction et de fraîcheur, exécution dont la perfection même exclut tout effort ; autour du

97 Le *Journal de Genève*, commentant un concert où le compositeur avait fait entendre quelques-unes de ses «délicieuses compositions», y retrouve «les qualités exquises de cette école de pianistes-*fantaisistes* chez lesquels le charme de l'expression mélodique est relevé par la richesse du coloris et le fini des détails» (*Journal de Genève*, 6 mars 1856).

98 *Journal de Genève*, 8 mars 1850. Le concert fut donné le 1er mars 1850 au Casino.

99 «Feuilleton. M. Bovy-Lysberg, son concert annuel au Casino», *Revue de Genève*, 4 mars 1853.

100 Facilité confirmée par Ch. Vogt : «nous avons tous entendu, Messieurs, ce pianiste élégant, dont le jeu perlé et pur ne laissait soupçonner aucune difficulté vaincue, mais nous avons tous entendu aussi ces compositions charmantes, douces et mélodieuses, par lesquelles il savait captiver, seul, pendant toute une soirée, un auditoire de connaisseurs qui ne se lassaient pas de lui prêter une oreille attentive» (op. cit.).

> maître, un groupe d'aimables auxiliaires, une salle, enfin, coquettement décorée de fleurs rares, et embaumée de leur parfum, voilà ce que le bénéficiaire excelle à réunir».[101]

On chercherait en vain dans les compte-rendus de presse la moindre allusion à une identité genevoise ou helvétique. Bovy est avant tout un poète du clavier semant autour de lui des bouquets de mélodies sentimentales. Lors de la création de son opéra-comique *La Fille du Carillonneur* en 1854, le *Journal de Genève* parle «du plus aimable et du plus gracieux de nos compositeurs» qui s'est posé en maître dès son premier essai dramatique, malgré un livret «d'une nullité désespérante.» La partition : «se distingue par la fraîcheur, la mélodie, la suavité» :

> «M. Bovy n'a point trop sacrifié au bruit et à l'effet ; en cela, il a fait preuve de bon goût. Sa musique est bien celle qui convient au genre de l'opéra-comique. Tout le monde peut la comprendre et l'apprécier, et elle n'en a pas moins son cachet original».[102]

L'adéquation est parfaite entre cet «aimable musicien» – titre du mémoire que lui consacrera Samuel Baud-Bovy[103], et le genre emblématique du juste-milieu : l'opéra-comique, perpétuant une tradition séculaire de «bon goût» musical et dont on avait vu que beaucoup de scènes pastorales pour piano du pianiste-compositeur étaient parentes.

L'hédonisme, la légèreté, le goût du divertissement, sont tout ce qui sépare Bovy-Lysberg des artistes romantiques tels qu'on a pris l'habitude de les imaginer. Le musicien semble issu d'un «entre-deux-mondes» stylistique, entre tapages d'estrades ou introspections modernes et sociabilité galante d'un autre âge. L'identité publique de Bovy-Lysberg finit par se résumer à une étiquette qui le précède en toutes circonstances. Quoi qu'il joue, le public entend la même chose : un être d'une amabilité charmante dispensant des musiques «parfumées». Que peuvent alors représenter les Alpes pour ce grand pontife du Joli ? Un simple sujet de conversation musicale prenant le piano pour corps.

* * *

101 *Journal de Genève*, 27 mars 1863.

102 *Journal de Genève*, 15 avril 1854.

103 Samuel Baud-Bovy, *Un aimable musicien*. L'épithète est d'ailleurs d'époque : le *Journal de Genève*, parmi beaucoup d'autres, parle d'un «aimable artiste» (27 février 1856).

Charles Bovy-Lysberg n'aurait-il de suisse qu'une moitié de nom ? Ce pseudonyme si alémanique ajouté à l'illustre patronyme bovien. Sur les raisons de cette rebaptisation patriotique, on dispose de plusieurs versions dont l'une de l'intéressé lui-même, répondant à la musicographe Pauline Long des Clavières qui lui avait demandé une notice autobiographique :

> «Ch. B. Lysberg – Pianiste-Compositeur né à Genève en 1821 – Fils d'Antoine Bovy, le célèbre graveur en médailles = En 1836 il se rendit à Paris, où il travailla le piano avec Chopin, et la composition, dans la classe de Mr Delaire, premier élève de Reicha. Il prit pour ses publications le pseudonyme de Lysberg, qui est le nom d'un village suisse, situé dans le nord du canton de Berne. Il réside maintenant à Genève».[104]

Sur les frontispices, aux côtés des titres connotés et des images pittoresques, le nom du compositeur authentifiait l'helvétude. Bovy ne fut pourtant pas un Dufour musical. Comment s'en étonner d'un artiste qui n'eut aucun intérêt pour la politique et qui produisit le même type de musique et de concerts (coulés dans les standards internationaux) qu'un musicien étranger en villégiature ?

Dépourvu de la prétendue lenteur des montagnards, le pianiste qui traverse la Suisse en tournée est un homme pressé, courant du vapeur à la diligence et trouvant sur sa route plus de rentiers que de Tyroliens. Il est peu probable que l'auteur des *Suissesses* ait jamais gravi un sommet et ses «alpestreries» sont certainement toutes de seconde main. Ses paysanneries aussi. Dardagny, et la campagne qui l'entoure, ne sont pas en effet un conservatoire champêtre où Bovy trouverait intacts des bergers-Trianon jouant chalumeaux et tambourins. Les pratiques urbaines débordaient alors largement leur «cadre naturel». Et les fanfares défilaient, tueuses de mythes :

> «Les Sociétés de chant et de musique instrumentale de notre canton se sont réunies hier en un banquet fraternel. Plus de 400 personnes composant une

104 Lettre autographe de Charles Bovy-Lysberg à Pauline Long des Clavières, s. d. (la seule indication est : «Château de Dardagny / près Genève»), BPU, Dpt des Ms [Ms mus. 213], f. 52–53. Dans sa notice parue dans le *Ménestrel* peu de temps après la disparition du compositeur, Charles Read raconte : «Il avait, afin de réserver prudemment l'avenir, adopté pour ces premiers essais un pseudonyme, celui de *Lysberg*, qui est le nom d'un joli village suisse situé au nord du canton de Berne, et il l'avait tout d'abord inscrit au titre de ses premières valses, *les Suissesses*. Succès oblige : il fallut garder ce pseudonyme heureux qui ne faisait plus qu'un désormais avec son nom et devait lui donner sa célébrité.» Et Read ajoute en note : «On a dit parfois, mais bien à tort, que ce pseudonyme avait été formé avec les noms de Liszt et de Thalberg. Pareille prétention n'était guère le fait de notre pauvre ami ! Ajoutons qu'à son grand regret il n'eut pas le bonheur de connaître l'illustre Thalberg» (Read, *Bovy-Lysberg*, p. 405).

dizaine de Sociétés sont parties en cortège, à 2 heures après midi, avec cinq drapeaux, et se sont rendue à Chêne pour se joindre, dans cette localité, aux membres de l'Union chênoise et se diriger de là sur Carouge, où les attendait un charmant repas».[105]

A l'instar de ces populations rurales «contaminées» et fières de l'être, Bovy demeura sans états d'âme ce qu'il était : un délicat musicien de salon. A sa disparition, les épithètes rappellent la joliesse de son talent plus que ses vertus patriotiques. Le *Journal de Genève* (16 février 1873) parle de «notre excellent compositeur de musique, M. Bovy-Lysberg» et le 23 février suivant de «notre célèbre concitoyen». Dans ce dernier article, il n'est à aucun moment question d'une récupération chauvine. Seul le texte paru le 14 mars de la même année, évoque sans insister «notre très-regretté compositeur national Bovy-Lysberg».[106]

Le musicien est un «pianiste-palladien», chantre des jardins bien taillés et d'une montagne d'opéra-comique, réalités pasteurisées à mille lieues des fulgurances de Liszt et de ses ego-paysages. Bovy, on l'a vu plusieurs fois, est insensible au sublime romantique et sa technique pianistique n'a rien de transcendant. Henri-Frédéric Amiel, adepte des hautes cimes (qu'on lise, pour s'en convaincre, son *Journal* à la date du 8 mars 1856), qualifie son concert du 16 mars 1863, de «très joli, gracieux et délicat». Il se fait cinglant le 30 avril 1871 à propos d'un hommage rendu à Franz Grast (1803–1871) auquel il reproche son éternel «manque de caractère et de vigueur». Excepté sa musique pour la *Fête des Vignerons* : «Le reste est d'une grâce molle et féminine, qui n'assure la durée à rien. Des barcaroles et des romances à l'eau de fleurs d'oranges ne survivent pas à leurs auteurs ou même à l'année qui les a vues éclore».[107] Et de trancher à propos de celui dont il qualifie la gentillesse de «flasque» :

105 *Revue de Genève*, 26 avril 1859.

106 Tout au long de la carrière du compositeur, les commentateurs, on l'a vu à plusieurs reprises, soulignèrent avec insistance son amabilité. L'allusion à ses sentiments patriotiques (malgré tout pleins de tendresse et de délicatesse...) faite par un rédacteur de la *Revue de Genève* en 1853 est d'autant plus exceptionnelle : «Il faut être doué d'une grande délicatesse musicale pour ne pas répéter dans une mélodie qui doit se rapprocher de la barcarolle, ces mouvements de la rame et de la gondole que fait naître l'idée des bords d'un lac. M. Lysberg, tout en conservant à son premier chœur l'harmonie qui nécessairement lui doit être spéciale, y a ajouté un sentiment de tendresse patriotique, suave et limpide, comme la belle eau du Léman» («Feuilleton. M. Bovy-Lysberg, son concert annuel au Casino», *Revue de Genève*, 4 mars 1853).

107 Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime*, éd. intégrale sous la dir. de Bernard Gagnebin et Philippe M. Monnier, t. VIII, Lausanne 1988, p. 743 (dimanche 30 avril 1871).

> «Il était inoffensif mais incolore. [...] Ce qui lui manquait c'était bien l'élément viril, générateur, polémique, la poigne, la carrure, la solidité, la férocité mâle. Il était doux, mou et flou. Du reste nos musiciens sont tous au sucre d'orge : Bov[y]-Lisb[erg], John Prad[ier] sont comme Grast des gracieux doucets, entendant les roulades, les chatteries mieux que les coups de patte et les rugissements du lion. Il faut souhaiter le diable au corps et la *vis test[iculi]* dont parlait Petit-Senn ; leurs compositions sont dodues et grassottes mais chaponnées et femmelines. Elles tiennent des petits abbés de cour».[108]

En assimilant les gloires locales à des musiciens-perruques, anachroniquement poudrés, Amiel souligne un chevauchement temporel qui n'est pas sans rappeler les réflexions du londonien William Coxe (1747–1828) s'étonnant, lors d'un voyage en Suisse, que les propriétaires des maisons de campagne des bords du lac de Neuchâtel soient restés attachés à une idée révolue du jardin : «Je ne puis m'empêcher de trouver extraordinaire que des hommes qui ont sans cesse devant les yeux des sites également majestueux et pittoresques, qui vivent dans un pays auquel la nature a prodigué avec luxe ses variétés les plus contrastantes et ses formes les plus singulières, que des Suisses enfin, aient adopté la maussade et froide uniformité des jardins français».[109]

Il n'est donc pas surprenant que Bovy-Lysberg, au cœur du siècle romantique, continue à aimer Poussin ou que son public aille au concert comme à un agréable divertissement. Les pastiches de musiques rétrospectives sont cependant rares dans son catalogue. La relation qu'entretint l'auteur du *Tic-tac du moulin* avec l'Ancien Régime fut plus variée et plus profonde à la fois, véritable tissu de connivences au centre duquel on trouve un «pilier de civilisation» : la conversation, que Jules Janin, continuateur anachronique du *Neveu de Rameau*[110], définit comme : «une espèce de murmure capricieux, savant, aimable, caressant, moqueur, poétique, toujours flatteur, même dans son sarcasme ; c'est une politesse réciproque que se font les hommes les uns les autres».[111] Le talent du «seul pianiste peut-être au monde dont les compositions et le jeu n'ennuient jamais et charment toujours»[112] est certainement empreint de cet art d'être au monde dont on sait qu'il dépassa largement la seule sphère des échanges verbaux.

108 Ibid., p. 744 (même date).

109 Voir : Walter, *Les Suisses et l'environnement*, Ibid., p. 39.

110 Jules Janin, *La fin d'un monde et du Neveu de Rameau*, Paris 1861, 345 p. (rééd. par J.-M. Bailbé, Paris 1977, 329 p.).

111 Jules Janin, «Conversation», *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, W. Duckett, dir., 1832–1851, cité par Fumaroli, p. 3657.

112 H. D., «Concert de M. Prokesch», *Revue de Genève*, 28 avril 1858.

Jean-Jacques Eigeldinger a montré la parenté digitale et esthétique de Chopin et de Couperin partageant une même intimité dans la relation entre le piano et soi, un attachement identique à la qualité du son, une culture commune du toucher[113]. Bovy-Lysberg ne joue peut-être pas du clavecin mais son art baigne dans un bon goût suranné où la Belle Nature, on l'a vu, pointe parfois son nez.

Pour esquisser ses paysages, Bovy-Lysberg consomme quantité de lieux communs. Ces clichés ne sont pas une facilité de style, une méprisable paresse de l'invention, mais des points d'appui, des anfractuosités rendant possible l'escalade vers les sommets – et le plus souvent la promenade dans les jardins arcadiens. Car notre élégant pianiste ne sut jamais le patois musical suisse, ancré dans le sol natal dont il exhale les vapeurs. Il devisa par contre avec un indéniable talent dans une langue universelle, connue dans tous les salons d'Europe, et qu'il agrémentait d'accents pittoresques. Aux portes de Genève, à Dardagny, Bovy conversait avec la nature – et en parlait autour de lui. Partageant en bonne compagnie des coktails de sensations rares, il inventait une musique qui avait peut-être quelque chose à voir avec le bonheur.

113 Jean-Jacques Eigeldinger, «Chopin et Couperin : affinités sélectives», *Echos de France et d'Italie. Liber amicorum Yves Gérard*, textes réunis par M.-Cl. Mussat, J. Mongrédien et J.-M. Nectoux, Paris, 1997, p. 175–193.