

Laurent Klopfenstein

Professeur au Conservatoire de Lausanne

Paul Juon: Profil d'une oeuvre

Un sort malheureux poursuit la réputation de Paul Juon: de n'avoir pas été des plus grands, des irréductibles, des incomparables, qui fournissent à la majorité des auditeurs ses principaux points de repère historiques. Comme ces deux fils de Jean-Sébastien Bach surnommés l'un le „Bach de Milan“ et l'autre le „Bach de Londres“, Juon devint très tôt le „Brahms russe“, en une formule simplificatrice et qui dissimule bien des questions relatives à l'identité musicale de ce compositeur.

On aimerait savoir à quelle occasion Serge Rachmaninov, camarade d'étude de Juon, lui décerna ce titre à la fois honorifique et ambigu. Certes, la biographie de Juon, qui terminera à Berlin des études commencées en Russie, puis reviendra s'établir en Allemagne après une année d'enseignement à Bakou, atteste une double appartenance nationale. Cependant, ces deux aspects de Juon ne suffisent pas à rendre compte d'une orientation romantique de caractère cosmopolite. Ce n'est pas tant du point de vue géographique que du point de vue historique que la place de Paul Juon se révèle singulière, dans la mesure où il a choisi de rester romantique jusqu'en 1940.

Alors que les grands noms du XIXe siècle sont enracinés dans une culture nationale (le Polonais Chopin, le Français Berlioz, le Hongrois Liszt, etc.) Juon s'affranchit des barrières linguistiques et culturelles pour se faire le porte parole d'un romantisme européen en voie d'extinction. La formule de Rachmaninov sous-entend peut-être une certaine réserve devant une musique qui ne reflétait guère l'identité revendiquée depuis quelques décennies par les musiciens russes. Il aurait pu surnommer Juon, sans le trahir davantage, le „Tschaikovsky allemand“.

A l'époque où Juon commence à composer, le romantisme musical, fort de quatre-vingt années d'existence, constitue une tradition où peut puiser librement celui que ses aspirations artistiques poussent dans cette direction. On est donc facilement porté à s'intéresser aux sources d'une telle oeuvre, à son passé aux multiples facettes, sans pouvoir le réduire à aucune d'entre elles. Encore plus complexes et délicates à évaluer sont les nouvelles tendances musicales qui pénètrent dans cette oeuvre au cours de son développement. Une oeuvre comme la *Sonate pour clarinette et piano* Op. 82, au carrefour du romantisme, du folklorisme et de la modernité, le montre bien. Mais il importe d'abord de justifier l'appellation de „romantique“, en se gardant bien de la banaliser. Un aspect décisif de l'attitude romantique réside dans la place accordée à l'évocation: on reconnaît, au XIXe siècle, la capacité de la musique à restituer à sa façon les mouvements de l'„âme“ en présence d'une réalité extérieure. Le premier artiste à citer dont l'esprit, sinon la musique, a influencé notre compositeur, est Schumann. Souvent en effet Schumann, notamment dans son oeuvre pour piano, abandonne les formes classiques au profit de pièces brèves, à connotations littéraires ou descriptives, rassemblées en recueil. Or ce type de publication représente une large proportion de la musique de Paul Juon et recouvre non seulement sa musique pour piano, mais aussi sa musique pour violon et piano. Dans la plupart de ces recueils, chacune des pièces porte une indication de mouvement, mais également un titre. Citons par exemple les *Sechs Klavierstücke* Op. 12, les *Satyre und Nymphen* Op. 18, les *Intime Harmonien* Op. 30 – ce dernier titre étant

particulièrement révélateur, alors que les références mythologiques du précédent surprennent. Dans la musique pour piano et violon, on relèvera, entre autres, les *Six silhouettes* Op. 9, les *Drei Bagatellen* Op. 19, les *Bagatellen* Op. 36. Il s'agit ici à la fois d'un type de culture et d'un mode de communication musicale. Il est difficile aujourd'hui de recourir au mot âme sans l'encadrer de guillemets. L'idée que la musique constitue le langage privilégié de l'affectivité, qui elle-même représente une dimension essentielle de la personne, et que l'oeuvre musicale est l'expression de cet ordre de valeur, ne paraît nullement une évidence. La création de Paul Juon repose tout entière sur cette conviction, à tel point qu'à trois quarts de siècle de distance on se sent pris parfois d'une sorte de pudeur devant ce besoin d'affirmer, parfois de manière voyante, la dimension affective de l'homme.

Permettons-nous d'illustrer ce point par une anecdote. On lira plus loin, à la page consacrée aux *Litaniae*, Op. 70. pour piano, violon et violoncelle, le témoignage du compositeur sur la genèse de cette oeuvre. Il décrit assez longuement comment il observa un jour un vieil homme abîmé dans une prière douloureuse, jusqu'à ce qu'enfin un sourire éclairât son visage. Je venais de prendre connaissance des thèmes de l'oeuvre et me sentais légèrement agacé par les successions de sixtes chromatiques quelque peu lisztienues et hautement dramatiques qui, vers la fin de l'oeuvre, courent dans le grave du piano. Je pris alors connaissance des lignes consacrées par Juon à son oeuvre. J'avais vu juste: on a bien affaire ici à une esthétique de la sincérité, fondée sur la confiance inébranlable de la musique à exprimer les émotions les plus profondes. Je sentis aussi combien une position de lecteur critique pouvait m'éloigner de cette musique. Quelques lignes du compositeur m'avaient permis de sympathiser avec son intention, par delà les „outrages du temps“ qui se ramènent aux grandes mutations de la psyché collective. Aujourd'hui, la forme de l'oeuvre elle-même, le problème esthétique auquel elle répond, prennent beaucoup plus de place que de semblables anecdotes. La naïveté poétique, surtout si elle s'accompagne de la croyance en un „naturel“ dont on sait trop bien qu'il correspond à une période historique donnée, inspire une certaine méfiance.

La musique pour piano de Paul Juon, ainsi que sa musique pour piano et violon, suppose un cercle assez large d'amateurs éclairés, réceptif à cette musique nouvelle et qui consacre quelques loisirs à la jouer. Toutes ces pièces ne sont pas faites pour aboutir à une salle de concert, mais plutôt dans un salon où elles apportent dans le quotidien des suggestions, une atmosphère, un souffle de poésie. De toute évidence elles répondent à l'attente d'un public.

A côté de ces formes brèves dont il faudrait évaluer l'importance exacte, on relève régulièrement des genres apparus au cours de la période romantique: ballade, rhapsodie, „Tondichtung“ ou poème musical. Nous écrivons „poème musical“ et non „poème symphonique“, car Juon adopte à maintes reprises dans la musique de chambre le projet du „poème symphonique“ orchestral. Les *Litaniae* citées précédemment font partie de cette catégorie. Elles sont „lisztienues“ non seulement par leur écriture mais aussi par leur inspiration et font songer aux *Légendes* pour piano. Chaque genre a sa propre histoire dont notre compositeur est tributaire. Richard Strauss, qui écrit ses grands poèmes symphoniques dans les dernières années du XIXe siècle, a certainement influencé Juon; même le *Quintette à vent* Op. 84, qui pourtant n'entre pas dans la catégorie de la musique à programme, lui doit quelque chose de son allure orchestrale et rythmique.

Nous voilà assez loin du modèle brahmsien. C'est que le style de Juon ne peut être abordé de manière unilatérale, indépendamment des genres traités. Dans certaines oeuvres de musique de

chambre la formule de Rachmaninov se justifie en grande partie. Juon compose là indépendamment de tout programme, va chercher une inspiration plus pure, donne le meilleur de lui-même. Mais il faudrait préférer au terme de „pureté“ celui de „classisme“. Car parmi les musiciens du XIXe siècle, Brahms est peut-être celui qui se soucie le plus de rigueur formelle et d'équilibre; nul ne veille mieux sur la conduite de son discours que ce puissant orateur musical. On oublie parfois que l'exaltation, le chant intérieur brahmsiens, doivent une partie de leur force à une mise en perspective particulièrement efficace et lucide. Les dispositions de Paul Juon ressemblent dans une certaine mesure à celles-ci. Il témoigne d'un goût prononcé pour la théorie, qui l'amène à rédiger des manuels d'harmonie et de contrepoint très utilisés de son temps. Il propose des exemples d'une étonnante musicalité là où les meilleurs musiciens se soustraient avec peine à l'esprit scolastique. Sa fluidité d'expression, son don de concevoir des phrases, qui sont ses plus grands talents, pénètrent jusque dans le domaine didactique.

Mais on ne sent pas chez Brahms ce besoin profond d'écrire selon un programme qui tend à s'introduire presque partout dans la musique de Juon, et l'éloigne de la fugue et de la sonate. Il est difficile de dire jusqu'à quel point sa musique symphonique et concertante – trois concertos pour violon – est marquée par l'abandon des formes classiques. Il apprécie, c'est certain, les suites, divertissements et sérénades, genres aux ambitions plus limitées mais probablement plus communicatifs. Par contre, il importe de signaler que Juon use régulièrement dans ses oeuvres de la mesure à cinq temps, qui vient s'ajouter ainsi aux mesures régulières homologuées dans la musique occidentale, comblant une bien étrange lacune.

Finalement, cette production révèle un artiste en contact avec le public de son temps, selon un consensus hérité du XIXe siècle, confiant dans le pouvoir naturel d'évocation de la musique. En l'abordant, on se gardera de l'illusion rétrospective qui consiste à se placer après coup du côté de l'évolution historique. On se gardera aussi de placer Juon dans la position d'un épigone. Lorsque l'écriture de Chopin transpire dans telle pièce de piano (*Sechs Klavierstücke*, Op. 12, dont le No. 1 renvoie au 3ème Impromptu et le No. 4 au 1er Scherzo), lorsqu'on entend le *1er Quatuor* Op. 5 débiter par un enchaînement harmonique inconcevable sans Dvořák, lorsqu'on le voit écrire de mystérieux chromatismes parallèles dans une pièce intitulée „*mystisch*“ (*Praeludien und Capricen*, Op. 26, No. 5) à une époque où la ferveur théosophique de Scriabine commence à s'affirmer publiquement (1903), on ne se trouve jamais en présence d'un emprunt extérieur simpliste, d'une sorte de pastiche, mais toujours d'une reprise profondément personnelle. Pas davantage on ne se permettra de déprécier son goût très slave pour les rythmes de danse, cet appel immédiat à l'instinct que les musiciens d'Europe centrale ont remis à l'honneur, et qu'il a cultivés dans plusieurs cahiers de *Tanzrhythmen* pour piano à quatre mains. Peut-être ce musicien s'est-il parfois tenu à la frontière de ce que nous considérons comme „grande musique“. Mais il faut lui reconnaître non seulement la vertu de sincérité et la solidité du métier, mais encore la volonté très nette de toujours traiter le sujet qu'il se propose, une recherche approfondie du caractère, et un haut degré d'élaboration créatrice. Sans doute était-il de ceux qui tiennent à être écoutés et reconnus de leur vivant, et il avait choisi pour cela de parler en musique de ce qui le concernait et le touchait.