



HAL
open science

Schumann et l'obscur

Damien Ehrhardt

► **To cite this version:**

Damien Ehrhardt. Schumann et l'obscur. 2e rencontre de l'atelier franco-italo-allemand "L'immaginazione come 'camera obscura' dei processi narrativi", Nov 2008, Lovenno, Italie. hal-01167186

HAL Id: hal-01167186

<https://hal.science/hal-01167186v1>

Submitted on 7 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Schumann et l'obscur

Communication à la 2^e rencontre de l'atelier franco-italo-allemand

L'immaginazione come 'camera obscura' dei processi narrativi

Loveno di Menaggio, Villa Vigoni, Italie

Novembre 2008

par

Damien Ehrhardt

(Université d'Evry-Val-d'Essonne)

Le sujet « Schumann et l'obscur » va être traité ici sous deux aspects différents : 1. celui du clair-obscur qui, en musique, correspond à la notion de contraste, elle-même associée, dans l'œuvre schumannien, aux personnages de Florestan et d'Eusebius ; 2. celui de la forme avec ses moments exotérique et ésotérique.

Le nocturne et l'intériorité romantique

Avant Frédéric Chopin, John Field a conçu avec ses nocturnes pour piano des pièces d'un chant simple et souple à la main droite (proche du *bel canto*), accompagné par de larges arpegges à la main gauche. L'atmosphère de ces nouvelles pièces est celle du recueillement ou de la mélancolie : elle contraste avec l'écriture brillante adoptée par les pianistes-virtuoses. Les avancées dans la facture instrumentale ont permis au piano de gagner à la fois en expressivité, en privilégiant par exemple le contraste – ou si l'on veut le clair-obscur –, mais aussi en brillant, en insistant davantage sur la rapidité d'exécution dans la nuance *forte*.

Par la conception du nocturne, Field veut exploiter les ressources pianistiques délaissées par les pianistes virtuoses – la sonorité du *piano* –, tout en ne négligeant aucunement la popularité de la musique vocale, celle des airs d'opéras auxquels les variations à la mode empruntent volontiers leur matériau thématique. Le tableau 1 renseigne sur les indications de mouvement et d'intensité des *Nocturnes* de Field. On note que le tempo est plutôt lent, voire extrêmement modéré, et que la dynamique générale reste proche du *p* ou du *mf*. Les rares *f* – entre parenthèses dans le tableau – n'apparaissent que sur quelques mesures. En ce sens, on pourrait opposer l'extériorité de la musique de piano destinée au salon d'artiste mondain (empruntant souvent des tempi rapides et la nuance *forte*), à l'intériorité du nocturne, d'un tempo généralement lent et d'une sonorité douce qui s'accommoderait d'un cadre plus intime.

Schumann, entre humour et intériorité : Florestan et Eusebius

Beethoven, Chopin et Schumann se sont beaucoup engagés contre la virtuosité à la mode. On peut citer l'exemple de Beethoven lorsqu'il répond à l'invitation de l'éditeur Diabelli, demandant aux plus grands compositeurs viennois d'écrire chacun une variation sur un thème de sa propre composition, en lui remettant un cycle entier de 33 variations (ses fameuses *Variations Diabelli*), au cours duquel il transcende ce thème lui paraissant bien trivial.

On peut aussi mentionner l'exemple de Chopin – célèbre auteur de *Nocturnes* – composant pour l'*Hexaméron*, recueil collectif comprenant des pièces de pianistes virtuoses (Thalberg,

Pixis, Herz, Czerny et Liszt), la variation lente qui contraste assez nettement avec la virtuosité démonstrative des autres pièces. Ce largo en *mi* majeur – seule pièce du recueil à quitter la tonalité de *la* bémol majeur – adjoint à la mélodie thématique, présentée sobrement à la main droite, un accompagnement très souple en triolets qui laisse transparaître en douceur des sonorités de quintes vides. Par la présence de cette pièce, proche du nocturne, au sein de l'un des cycles de variations les plus représentatifs des pianistes virtuoses de la monarchie de Juillet, Chopin se démarque implicitement de la variation à la mode. Si l'engagement contre le primat de la virtuosité d'un Beethoven écrivant ses *Variations Diabelli* est explicite, celle de Chopin composant une pièce à proprement parler *anti-virtuose* au sein d'un cycle de virtuosité est implicite. Grâce à cette variation, l'*Hexaméron*, cheval de bataille des plus grands pianistes-virtuoses de l'époque, serait donc à même de participer à la critique de la virtuosité ambiante. Schumann s'est surtout engagé contre des virtuoses parisiens à l'instar de Herz ou de Hünter dans de virulents articles publiés dans le cadre de sa revue, la *Neue Zeitschrift für Musik*, qu'il a fondée en 1834, en vue d'ouvrir une nouvelle ère poétique (*eine neue poetische Zeit*).

Mais Schumann ne s'oppose pas seulement aux virtuoses à la mode : il a aussi conscience d'appartenir à la tendance progressiste du champ musical de son temps en opposant les « vieux contrapuntistes, les vieillards folkloristes, anti-chromatiques » aux « jeunes gens au bonnet phrygien, contempteurs de la forme, génies insolents parmi lesquels Beethoven se distingue le plus ». Afin de mener cette lutte contre ceux qu'il nomme les « philistins », Schumann associe son réseau de la *Neue Zeitschrift für Musik* à un *Davidsbund* fictif, au sein duquel les musiciens de son cénacle, qui se réunissent au *Kaffeebaum* à Leipzig, sont associés à des personnages imaginaires : Chiarina = Clara Wieck, Felix Meritus = Mendelssohn, Maître Raro = Friedrich Wieck etc. Schumann lui-même joue un double rôle au sein du *Davidsbund* et signe, par corollaire, ses articles des pseudonymes de Florestan et d'Eusebius. La première traduction musicale de ces deux personnages apparaît dans le *Carnaval* op. 9 (1834) : Florestan y est associé à un *appassionato* hétéroclite, composé de plusieurs éléments thématiques (dont le deuxième cite les *Papillons* op. 2), tandis que Eusebius y est présenté à travers un *adagio* souple – en septolets de croches, puis en quintolets et triolets – interprété *sotto voce* et composé d'un seul thème. On sait que le *Carnaval* témoigne également du combat engagé par le cénacle schumannien : le finale y est intitulé *Marche des Davidsbündler contre les Philistins*. Ces derniers y sont symbolisés par le *Grossvatertanz*, décrit comme un « Thème du XVII^e siècle ». Quelques années plus tard, en 1839, Florestan et Eusebius sont associés à différentes pièces des *Davidsbündlertänze* qui portent les indications de mouvement et de caractère suivants (cf. Tableau 2) :

- Pour Florestan : *Lebhaft, Mit (gutem) Humor, Ungeduldig, Sehr rasch, Frisch, Wild und lustig,*
- Pour Eusebius : *Innig, Einfach, Nicht schnell, Zart und singend.*

Ces indications caractérisent bien l'opposition entre les deux personnages. Eusebius, tout d'abord, s'inscrit dans le sillage de l'intériorité du nocturne, qui contraste très nettement avec la virtuosité ambiante. Dans ce but, on peut associer Eusebius à la lutte contre le primat de la virtuosité. Florestan, ensuite, traduit l'humour musical qui peut être mis en relation avec l'engagement contre les philistins. En effet, dans son ouvrage sur les *Humoresken*, Bernhard Appel a montré que l'humour musical permettait à Schumann de jouer avec les normes compositionnelles établies. Musicalement, cet humour se manifeste principalement par la remise en question du primat des processus thématiques, en accordant de l'importance à ce qui est généré-

ralement considéré comme accessoire, et par l'émergence d'une hétérogénéité marquée par la rupture assignifiante avec l'unité qui résulte d'une atmosphère homogène.

On note donc chez Schumann une tendance d'une part à *accentuer* les contrastes par un humour qui ébranle la tradition, d'autre part à *effacer* les contrastes par la quête d'une intériorité aux antipodes de la virtuosité ambiante.

Le passage de l'effacement à l'accentuation des contrastes peut être illustré par les *Variations sur un nocturne de Chopin*. Dans son *Nocturne* op. 15 n° 3, Chopin peut passer d'un éclairage tonal à un autre, par exemple du *languido e rubato* initial en *sol* mineur au choral *religioso* médian en *fa* majeur sans pour autant quitter la sphère intime du nocturne. En revanche, Schumann, dans ses variations parvient très rapidement à quitter la sphère intime pour parvenir à la variation 3, non pas à une écriture virtuose – comme on pourrait l'attendre –, mais à une écriture hétérogène marquée par la juxtaposition de deux éléments radicalement différents.

Moments exotérique et ésotérique de la forme musicale chez Schumann

Les personnages de Florestan et d'Eusebius constituent à eux seuls un moment ésotérique de la forme musicale chez Schumann. Ils sont représentés « exotériquement » par le contraste sonore. Cependant, la représentation musicale de ces personnages ne suffit pas à définir la conception d'ensemble d'une œuvre. Elle peut y contribuer toutefois. La notion de conception d'ensemble demeure très proche du concept schumannien d'idée poétique. N'oublions que la notion de ποιήμα en grec s'applique non seulement au poème en tant que texte, mais également à la chose faite, à la chose créée. L'idée poétique peut donc être interprétée comme la conceptualisation, dans le monde des idées, de l'œuvre créée, telle que nous la percevons dans le monde sensible. L'idée poétique répond donc à la question posée par l'œuvre en lui apportant une réponse qui permette de la saisir dans son ensemble.

Afin de conceptualiser les moments ésotérique et exotérique de la forme chez Schumann, je m'inspire de l'allégorie de la maison baroque présentée par Gilles Deleuze dans son étude sur Leibniz et le Baroque. Les deux étages de cette maison communiquent. L'étage inférieur est ouvert sur l'extérieur par des fenêtres qui symbolisent les sens. L'étage supérieur n'a pas de fenêtre, il s'agit d'une chambre obscure, « seulement garni[e] d'une toile tendue 'diversifiée par des plis', comme un derme à vif ». L'étage d'en haut est résonnant « comme un salon musical qui traduirait en sons les mouvements visibles d'en bas ».

L'allégorie de la forme schumannienne – qui diffère évidemment du modèle précédent – situerait les moments exotérique et ésotérique respectivement aux étages inférieur et supérieur. C'est là que je tenterai de faire le lien avec le principe de la *camera obscura*. Dans une pièce, peinte en noir et percée d'un minuscule trou qui laisse entrer la lumière, celle-ci va dessiner l'image renversée d'un objet ou d'un paysage sur un écran blanc. Plus le trou sera petit, moins l'image sera floue. Voilà certainement le point le plus éclairant pour nous : le fait que l'image soit inversée est secondaire pour notre propos, en revanche, le fait que cette projection puisse rendre l'image plus nette est révélateur de ce qui peut se produire pour l'interprète lorsqu'il a pris conscience de ce qui se cachait sous les plis du langage musical. La conceptualisation de l'œuvre (qui peut être obtenue de manière analytique, mais pas seulement) est symbolisée par le reflet plus ou moins précis dans la chambre obscure. Dans ce cas, la finesse du trou correspond à la finesse de l'analyse ou de l'interprétation. Et il est vrai qu'une étude conceptuelle peut permettre de mieux comprendre une œuvre, et donc de mieux la jouer. Le fait de la jouer

ou de regarder la partition peut à son tour mener à de nouvelles conceptualisations et ainsi de suite. On est pris dans une spirale herméneutique entre les deux étages de la maison, entre les moments exotérique et ésotérique de la forme musicale.