

Collection
« *Expériences philosophiques* »

*dirigée par Denis Guénoun
avec la collaboration de Nicolas Doutey*

E. LACLAU ET C. MOUFFE
Hégémonie et stratégie socialiste
(traduit par Julien Abriel)

J. BUTLER, M. DEGUY, T. DOMMANGE, D. GUÉNOUN,
S. KAY, B. STIEGLER, M. VITALI ROSATI
Pourquoi des théories ?

F.-D. SEBBAH
Lévinas et le contemporain

M. DEGUY, T. DOMMANGE, N. DOUTEY, D. GUÉNOUN,
E. KIRKKOPELTO, S. NOWROUSIAN
Philosophie de la scène

S. CRITCHLEY, J. DERRIDA, E. LACLAU,
C. MOUFFE, R. RORTY
Déconstruction et pragmatisme
(traduit par Julien Abriel, Nicolas Doutey et Yaël Kreplak)

THOMAS DOMMANGE

L'Homme musical

La notation en mots dans l'œuvre de Schumann

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Ouvrage publié avec le concours du
Centre National du Livre

*À Denis et Nicolas dont l'amitié précède mes phrases
et soutient mes élans.*

© 2010, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-278-8
ISSN 1968-570X

[L]es raisonnements [de la philosophie] ne devraient pas prendre la forme d'une chaîne, laquelle ne serait jamais plus forte que son maillon le plus faible, mais d'un câble dont les fibres peuvent être extrêmement fines pourvu qu'elles soient suffisamment nombreuses et tissées serré.

CHARLES SANDERS PEIRCE,
Quelques Conséquences de quatre incapacités, 1868.

Chapitre premier

RÉSOUTRE ET NE PAS RÉSOUTRE L'ÉNIGME

Les œuvres de Schumann contiennent environ sept cents annotations en mots. Dans les premières années, ces indications sont principalement en italien et seules les *Davidsbündlertänze* sont annotés en allemand. Puis, à partir de 1837, la proportion s'inverse et, dans plus de 90 % des cas, les marques d'expression sont écrites en allemand, Schumann ne conservant l'usage de l'italien que pour certaines œuvres comme les quatuors et l'une ou l'autre symphonie. La pièce qui ouvre le recueil des *Davidsbündlertänze* comporte l'indication *lebhaft*, vif, animé, qui représente la première annotation en langue allemande dans l'œuvre du compositeur. Ce terme va revenir plus d'une centaine de fois et constituer plus de 15 % de l'ensemble des indications en mots dans les partitions. Si on prend en compte les adjectifs dont le sens est approchant, comme *belebt*, ou *bewegt*, ou encore *aufgeregt*, qui tous signifient l'agitation et désignent un mouvement emporté ou vif, le réseau de significations contenu dans le terme *lebhaft* représente un quart de toutes les annotations susceptibles d'être rencontrées. En 1838, dans les *Kreisleriana*, op. 16, alors qu'il passe définitivement aux indications en allemand, Schumann demande de jouer la pièce en *ré* mineur qui ouvre le recueil, *äußerst bewegt*, de

façon extrêmement agitée. Pourquoi Schumann ne puise-t-il pas dans les termes italiens qui sont à sa disposition et n'utilise-t-il pas des annotations telles que *affretendo*, en pressant et agité, *prestissimo*, *animato* ou encore *acceso*, enflammé ? En délaissant ce registre de langue – et de fait aucun de ces termes n'apparaîtra jamais dans son œuvre –, tout se passe comme si Schumann signifiait qu'aucune forme de l'*allegro* ne lui permettait d'indiquer l'animation qu'il souhaitait donner à sa pièce. En se tournant vers l'ensemble des termes gravitant autour de l'adjectif *lebhaft*, il manifesterait donc sa volonté d'entendre sa musique animée d'un autre mouvement que celui, peut-être trop métronomique, de l'*allegro*. Au mouvement trop attendu d'un métronome battant la mesure à 160 à la noire, Schumann, en choisissant des indications en langue allemande, aurait voulu substituer la pulsation, moins régulière celle-là, du *leben*, de la vie. Cette volonté de faire éclater le terme d'*allegro* en une multiplicité d'indications en vue de rattacher la musique à des agitations organiques n'est jamais formulée comme telle. Pourtant Schumann exprime clairement son désir de passer à la langue allemande. Dès 1837, année où il commence à utiliser l'allemand, il écrit à Henselt : « Pour ce qui est des appellations musicales, j'ai une demande à formuler. Ne pourrions-nous pas donner ces indications en allemand ? Je vous enverrai bientôt des *Phantasiestücke*. [...] Au lieu d'*allegro*, je mets *rasch* ou *feurig*, etc.¹ » Cette hypothèse que la traduction en allemand des indications agogiques serait le signe d'une compréhension organique et non plus mécanique du monde musical demanderait à être argumentée. Elle pourrait être renforcée par le fait que la disparition des indications en italien s'accompagne, par exemple dans les *Davidsbündlertänze*, d'une absence d'indication métronomique. En tirant le fil de cette remarque il semble possible de définir la fonction des annotations en

mots pour Schumann, et de commencer à montrer l'existence de cet homme musical qui est l'objet de nos recherches. L'idée d'une transformation du sens même et de la fonction des indications agogiques dans le romantisme allemand, et singulièrement chez Schumann, est séduisante et pourrait fournir un autre point de départ à une réflexion sur les indications en mots dans l'œuvre du compositeur.

Un autre point de départ, car au fond quelle est l'importance de ces indications ? Que disent-elles réellement de la musique de Schumann ? Adjectifs italiens ou allemands, peu importe. Ne sommes-nous pas toujours également éloignés du langage musical ? La partition contient bien en effet deux registres de notation, deux langages juxtaposés : une notation systématique d'un côté, un langage verbal de l'autre. Entre les deux, difficile de ne pas conclure à une différence de nature. Appliquant à la musique le système notationnel qu'il met en place dans *Langages de l'art*, Goodman n'a par exemple aucun mal à rejeter hors du langage proprement musical les indications agogiques et les marques d'expression. Parce que les termes d'*allegro* ou d'*andante* ne peuvent garantir ni la non-ambiguïté des caractères du système, ni la différenciation sémantique, ils ne peuvent en aucun cas définir l'identité de l'œuvre. Les changements d'adjectifs, la multiplicité des termes allemands qu'utilise Schumann pour dire le mouvement vif ou animé, tout cela qui pouvait s'expliquer il y a un instant par une volonté de préciser la nature même de ce qui se meut dans la musique, n'est-il pas plutôt le signe d'une imprécision sans conséquence ? *Rasch* ou *feurig*, *bewegt* ou *belebt*, quelle importance, l'œuvre n'est-elle pas toujours la même ? « Le langage verbal des tempos n'est pas notationnel² », écrit Goodman. Comment être en désaccord et ne pas reconnaître avec lui que la partition tient côte à côte deux langages

hétérogènes : un système de notation qui définit l'identité de l'œuvre d'un côté, et des indications auxiliaires prises en charge par le langage verbal de l'autre ? Approcher la musique de Schumann, et plus encore toute musique, par les annotations en mots, ce serait donc confondre l'accident et l'essence en ne reconnaissant pas la spécificité du langage musical. Il faudrait, pour échapper à la toute-puissance de la notation traditionnelle, construire alors une définition de la musique dans laquelle ce ne serait plus le langage écrit mais l'exécution qui se chargerait de l'essence de l'œuvre. On pourrait peut-être ainsi défendre le caractère essentiel des indications en mots en montrant par exemple qu'elles s'attachent précisément à orienter l'interprétation et que c'est l'interprétation qui fonde l'existence de l'œuvre. Mais à suivre une telle voie, à suivre par exemple Schaeffer dans sa tentative de repenser la musique non plus à partir de ce qui s'est déposé d'elle dans la notation traditionnelle, mais à partir de sa matérialité sonore, c'est l'existence même de la partition au sens classique du terme qu'on risque de perdre. Car l'objet sonore, tout comme la partition chez Goodman, ne renvoie qu'à lui-même. C'est à partir des masses sonores, des rythmes et des intensités tels qu'ils apparaissent dans la perception, et non dans un système de notation, que Schaeffer tente de repenser la musique³. De deux choses l'une alors : ou l'essence de la musique est dans la notation musicale, et les indications agogiques, même utiles à l'exécution, sont accessoires, ou l'essence de la musique se trouve dans son matériau sonore, et, pour reprendre la phrase de Bartók : « Les seules vraies notations sont les pistes du disque lui-même⁴ », et c'est toute la partition, marques d'expressions verbales comprises, qui devient accidentelle, voire anti-musicale. Que le langage musical soit notational ou qu'il ne le soit pas, les indications en mots dont nous prétendons partir semblent invariablement

rester extérieures à l'essence de la musique. Schumann lui-même n'est d'aucun secours. Nulle part, il n'indique que ses annotations sont pour lui décisives. Dans la lettre à Henselt dans laquelle il l'informe avoir remplacé le terme d'*allegro* par *rasch*, il écrit seulement : « Vous pourrez voir que cela fait très bon effet. » Deux voies restent ouvertes : ou on tente d'intégrer les annotations en mots au langage musical, ou on s'en tient à la position de Goodman et on reconnaît que le langage verbal reste extérieur à la langue musicale. L'histoire de l'opéra déjà indiquait d'abandonner la première possibilité. Les tentatives des différentes académies littéraires, de la *Camerata dei Bardi* au xvii^e siècle, ou de l'*Accademia dell'Arcadia* au xviii^e siècle, pour soumettre la langue musicale à un langage extérieur ont toutes échoué. Le succès de l'opéra *seria*, la toute-puissance des arias, la faible rémunération des librettistes, la volonté toujours réaffirmée mais jamais réalisée de rendre l'opéra au drame, tout cela montre assez, avant même l'affirmation d'une autonomie radicale du langage musical au xix^e siècle, la spécificité de la langue musicale, ainsi que son hétérogénéité par rapport au langage verbal. De la même manière que Métastase ne parvient pas à soumettre les motifs inventés par les maîtres de musique, au rythme toujours trop irrégulier de sa poésie, il n'est pas possible d'ordonner la langue musicale au désordre des multiples indications toujours un peu obscures qui accompagnent les partitions. Il faut donc reconnaître et assumer que les indications verbales restent hétérogènes au langage proprement musical. Des expressions en mots, il n'y a peut-être tout simplement rien à faire, rien d'autre qu'à reconnaître qu'elles sont des scolies redoublant maladroïtement les propositions fondamentales du discours musical. Mais alors, pourquoi s'attarder aux premières pour comprendre le second, et creuser la terre quand on veut examiner le ciel ?

Parce que bien que séparées par un espace qui témoigne d'abord de leur incommensurabilité, la notation musicale et les annotations en mots ne cessent pas de devoir renvoyer l'une à l'autre pour manifester la vérité de ce qu'elles sont. Parce que même si les indications verbales n'appartiennent pas de plein droit au langage musical traditionnel, même si elles ne semblent entretenir avec le système notationnel aucune intimité d'essence, elles continuent d'insister et de se multiplier dans les partitions. La terre n'échappe pas au ciel, l'accident, dans sa contingence, insiste dans la substance. Il en va ainsi pour Schumann. Jamais le compositeur, dans sa vie comme dans ses partitions, ne cessera d'être un homme de lettres. Le père est un commis de librairie qui traduit Byron et qui accueille les érudits de la ville autour des poètes du *Sturm und Drang*. Schumann grandit en lisant Jean Paul, Novalis, Hölderlin dont il inscrira régulièrement les vers au frontispice de ses œuvres, tels ceux de Friedrich Schlegel dont il fait l'épigraphe de sa *Fantaisie*, op. 17. Pour confirmer cette présence de la littérature, on pourrait encore mentionner sa passion de jeunesse pour la poésie, son goût de l'écriture et bien sûr la création de la *Neue Zeitschrift für Musik* en 1834. Avant le choix définitif de la musique, Schumann est poète, et après que la musique s'est tue « à l'extérieur », selon l'expression même de Schumann dans une lettre datée de février 1854 à son ami Joachim⁵, il aura encore son *Dichtergarten*, son « jardin des poètes », dans lequel il recueille des citations sur la musique. Il faudrait aller voir de plus près l'évolution de sa maladie, mais quand son discours musical se divise entre agitations incohérentes et monotonie d'une note blanche indéfiniment tenue, les phrases de Schumann suivent la même pente et se disjointent, elles aussi, les unes des autres, pour ne laisser subsister que le soliloque à peine audible des dernières années. Schumann, quelle que soit l'époque de sa vie, parle

deux langues simultanément. Cela se voit non seulement dans sa pratique du *Lied*, mais aussi dans les partitions au sein desquelles les phrases et les mots ne cessent de s'ajouter aux notes. Placées en tête des œuvres ou en leur sein, les indications de Schumann sont comme un unique dais sous lequel le compositeur creuse la tourbe de la langue musicale. Dans le désordre, viennent immédiatement à l'esprit les *Papillons*, op. 2, dont les douze pièces courtes portent en exergue, dans la première version, la phrase qui achève les *Flegeljahre* de Jean Paul : « Écoutez ! Dans le lointain, Wult écoutait, transporté, les notes qui fuyaient, car il ne comprenait pas que son frère s'en allait avec elles » ; la *Sonate en fa dièse mineur*, op. 11, qui paraît en 1835 avec comme sous-titre « *Pianoforte-Sonate von Florestan* », ainsi que le *Carnaval*, op. 9, qui s'intitule d'abord « *Fasching, Schwänke auf vier Noten für Pianoforte von Florestan* », « Carnaval, masques sur quatre notes pour pianoforte de Florestan ». Le personnage de Florestan, dont une des pièces du *Carnaval* porte le nom, et que Schumann utilise pour signer certains articles de la *Neue Zeitschrift für Musik* ainsi que certaines pièces des *Davidsbündlertänze* ; ce personnage, si présent dans son œuvre, n'est pas choisi au hasard. Enfanté, comme Eusebius, son double inversé, par l'imagination de Jean Paul, il signifie, dans l'humeur schumannienne, la fougue et l'emportement, la joie et l'ardeur. L'apparition de son nom dans un titre, dans une signature, en sous-titre, éclaire la composition en la rapportant au monde dont elle est issue. Le nom de Florestan indique de quoi l'œuvre est chargée, quel monde elle charrie. Il indique, sous la surface des notes, quels reliefs dorment dans les profondeurs. En inscrivant à même la partition des *Davidsbündlertänze* : « Là-dessus, Florestan s'arrêta et ses lèvres se contractèrent douloureusement... Eusebius ajouta encore ceci ; c'était bien superflu mais ses yeux brillaient de félicité... », Schumann

fait plus que choisir le nom d'un personnage délégué à la partition pour lui donner une identité aux yeux de ceux, un peu épais, qui ne comprendraient pas sa musique sans quelques indications. Il témoigne de sa volonté d'inscrire sa musique dans un monde déterminé, celui de Jean Paul, dont Stricker dit à la page quatre-vingt-onze de son livre que « ce ne sont pas seulement les *Papillons*, mais presque tout ce que Schumann a composé entre 1827 et 1840, qu'il faut réécouter un roman de Jean Paul à la main⁶ ». Il ne s'agit pas ici de s'enfoncer immédiatement dans ce monde, dans ses forêts, dans la complexité des personnages et des paysages qui le composent, mais seulement de souligner la nécessité pour Schumann de donner à sa musique une provenance extra-musicale, de dessiner dans des phrases le monde que sa musique, nécessairement, appelle à ses côtés. Dans le cas du *Carnaval*, des *Papillons* et de l'*Humoreske*, ce monde est celui de Jean Paul et ce sont les noms d'Eusebius et de Florestan qui viennent déposer aux pieds de la langue musicale les affects, l'empilement incohérent de rire et de larmes, et la succession désordonnée de figures de carnaval qui en font la singularité. Du désordre de ces quelques exemples, on peut conclure à une sorte de co-présence nécessaire : pas de musique chez Schumann sans la mention d'un monde extra-musical : celui de Schumann – avec l'omniprésence de Clara dans la composition –, celui de Jean Paul – auquel il attache son imaginaire – et, avec Jean Paul, celui du *Sturm und Drang*, et donc celui de l'Allemagne et, avec l'Allemagne, de tous ces pays qui intéressent tant Schumann que, aphasique, il en recopiera les noms dans un cahier. Florestan est un de ces noms par lesquels Schumann fait entrer le monde dans sa musique jusqu'à ce que sa musique ait tout avalé et qu'au-dehors il ne reste plus rien. Noms de villes comme Asch ou Abbeg, cohorte de poètes, sentiments sans sujet, femmes aimées,

figures de compositeurs comme Schubert ou Paganini, tout peut devenir musique, tout peut disparaître à son feu et devenir flamme, pourvu qu'on approche le monde assez près pour qu'il s'y consume. Florestan est le porte-drapeau d'une musique qui se rêve sans dehors, d'un monde embrasé au brasier du langage musical, un nom possible de l'absolu. Mais le terme d'absolu vient trop vite.

J'ai cru reconnaître dans les partitions deux mondes indifférents l'un à l'autre qui pourtant se touchent par l'épiderme, et que le carré, par un côté, touche à un cercle qui n'a rien de commun avec lui. De la raison pour laquelle ces deux surfaces sont en contact, nous n'avons encore rien dit. Nous avons vu que le langage verbal côtoie la langue musicale, que Schumann renvoie l'un à l'autre, mais nous n'avons encore pas dit pourquoi ses mots importent au point de les inscrire dans la partition, ni pourquoi ils ne peuvent rester dans l'ombre. Car même si les mots de la partition manifestent la présence d'un monde hors de la musique, cette musique aurait-elle pour autant manqué de monde si Schumann avait écrit le nom de Florestan sur un autre papier que celui où il compose ou, pire encore, s'il l'avait tu ? Jean Paul aurait-il moins inspiré Schumann, et le monde du premier moins habité la musique du second, si les noms de Florestan ou d'Eusebius avaient été tus ? L'épigraphe de Schlegel qui ouvre la *Fantaisie en ut majeur*, op. 17, dit ceci : « À travers tous ces sons, voyage, rêve bigarré de la terre, un son, tout bas, secret, mais qui parle à celui dont l'âme est attentive. » Le premier thème de cette *Fantaisie* est une variante d'un motif inventé par Clara dans ses *Caprices en forme de valse*, op. 2. La *Fantaisie*, écrite pendant l'absence de l'aimée, reprend donc un thème souligné par Clara *doloroso*, pour signifier la douleur de la séparation ; douleur encore confirmée par Schumann qui écrira à Clara