

*Schumann, 6 fugues sur le nom de BACH, opus 60 [1995]*

En 1844, Schumann connaît les premières attaques de ce mal intérieur qui, de plus en plus clairement, de plus en plus terriblement, va le contraindre à entendre la «musique des anges». Sa tristesse et son désarroi, cependant, s'expliquent aussi par des causes très humaines: Mendelssohn, son grand ami, a quitté Leipzig; et Robert n'a pu lui succéder au Gewandhaus. Il se sent seul, et redoute soudain la stérilité. C'est alors qu'il se décide à faire une «cure de contrepoint», et à recourir aux formes les plus strictes et les plus sévères, lui dont les oeuvres ont si souvent fait éclater, sous la force même de l'inspiration, les structures et les cadres classiques. Ses juvéniles *Kreisleriana*, par exemple, donnaient le spectacle stupéfiant d'un compositeur qui, plutôt qu'il ne poursuit un projet créateur, semble lui-même poursuivi par des visions si nouvelles, si pressantes, si impérieuses, qu'elles ne peuvent se couler dans des formes préexistantes: leur forme, c'est leur élan même, c'est leur jaillissement, leur pulsation, leur envol fantastique.

Si cette inspiration, qu'on n'ose pas dire excessive, vient à se tarir, il ne reste plus rien: les formes n'existaient que par leur contenu. Elles se dissolvent donc dans le néant. Quoi de plus normal, alors, que de se retourner vers le dieu tutélaire de la forme musicale, Jean-Sébastien Bach, et de lui demander son soutien? Et, de même que les *Kreisleriana* créaient leur forme avec leur fond, les fugues de 1845 vont créer leur fond avec leur forme: en effet, Schumann n'aura pas même à inventer leur thème, puisqu'il s'agit des quatre notes fameuses au moyen desquelles Bach a couronné son *Art de la Fugue*: B-A-C-H (si bémol, la, do, si naturel). Quelle plus sûre protection, quelle garantie plus totale contre le silence et la stérilité?

Or cela ne signifie pas que Schumann, en écrivant ces *Six fugues sur le nom de Bach*, ne crée rien du tout, et se contente de traiter «scolastiquement» (comme certains critiques le lui ont reproché) un thème tout fait, dans une forme toute faite. L'étonnant, c'est au contraire que malgré les contraintes qu'il se donne soudain, et malgré certains archaïsme voulus, l'auteur sera pleinement lui-même dans ces oeuvres marginales. Après tout, le thème B-A-C-H, avec son chromatisme, offre des possibilités expressives étonnamment «romantiques», (dans la première des six fugues, et surtout la troisième). D'autre part, les rythmes pointés, et la vitesse étrange de la deuxième et de la cinquième fugues, tout comme la fin de la quatrième, qui est disparition plutôt que conclusion — tout cela est irrésistiblement schumannien. Sans parler de la sixième et dernière fugue, dont les accélérations rappellent la péroration exaltée du *Carnaval*.

Oui, Schumann a dû, pour retrouver l'inspiration, ou plutôt la sécurité intérieure, se tourner vers Bach, et vers les formes consacrées. Mais il est tout aussi vrai que ces formes, il a su les faire siennes. Et c'est nanti de forces nouvelles qu'il va se remettre à des oeuvres d'envergure, et singulièrement à ces *Scènes de Faust*, chef-d'oeuvre méconnu d'un génie que la folie n'a jamais tari. La «musique des anges», Schumann ne l'a pas seulement entendue, il nous la fait entendre, jusqu'au bout.