

*Schumann, Première symphonie [1995]*

En décidant d'écrire une oeuvre symphonique, Schumann se trouvait placé devant le problème romantique par excellence: comment unir le subjectif à l'objectif? Comment dompter ses forces intimes, souvent excessives, parfois délirantes, pour leur donner la forme équilibrée d'un nouveau classicisme? Comment maîtriser son imagination, et concilier ses violences, ses brutaux changements d'humeur, avec les exigences d'une grande oeuvre pour orchestre? Si la symphonie se distingue des «fantaisies» ou «rêveries» pianistiques, ce n'est pas seulement par ses dimensions ou par la rigueur de ses formes. C'est aussi, et peut-être surtout, par son *statut social*: la symphonie est un genre résolument public, par opposition au caractère confidentiel et privé du piano. Ecrivant pour grand orchestre, Schumann est contraint de se socialiser, de confronter ses mondes intimes avec le monde extérieur.

Les excès magnifiques et terribles d'une oeuvre comme les *Kreiseriana*, leurs soubresauts constants, leur «folie», l'auditeur peut les vivre comme des aventures ou des errances tout intérieures. Il y retrouve des rêves, des fantômes, des hallucinations «privées», qui ne mettent pas en cause le monde commun, le monde social. La symphonie, en revanche, est un acte musical plus objectif; et lorsqu'elle est habitée par la frénésie ou la folie (c'était déjà le cas, en un sens, de la *Septième* de Beethoven), l'auditeur en est presque épouvanté: il n'assiste plus à un cauchemar intime; c'est le monde tout entier qui délire devant lui. La folie a quitté la sphère privée pour descendre sur la place publique. Oui, dans la symphonie, la musique se socialise irrésistiblement. Et Schumann se trouvait placé devant une nécessité nouvelle: il ne pouvait exposer son désordre intérieur sans le domestiquer, plus strictement qu'il n'avait jamais fait dans ses oeuvres pour piano seul, ou ses lieder.

«Je suis tenté d'écraser mon piano», écrivait-il en 1840, juste avant de se mettre à la composition de cette *Première symphonie*. On a toujours vu dans cette phrase la preuve que le compositeur était mûr pour la «grande forme» et pour l'orchestre: ses idées musicales, apparemment, devenaient trop amples et trop vastes pour se contenter d'un seul instrument. Mais on peut au contraire entendre, dans ce cri de Schumann, l'exaspération ou l'effroi d'un homme qui, *même* sur le piano, l'instrument pourtant le plus docile à tous les états d'âme, à tous les vertiges intimes, craint de ne plus pouvoir articuler ses délires. Et dans ce cas, le passage à l'orchestre ne serait pas le signe d'un élargissement naturel de l'inspiration, mais le témoignage d'un effort déjà presque surhumain pour se dominer, en courant au plus difficile.

Mais cet effort extrême, presque miraculeusement, aboutit: avec la *Première symphonie*, c'est une composition mûre, puissante, achevée, que Schumann propose à son ami Felix Mendelssohn, qui va la créer à Leipzig, le 31 mars 1841. L'auteur du *Carnaval* est parvenu à dominer son nouvel instrument, à calmer ses démons, à socialiser sa musique. Et cela, en conférant à son oeuvre une unité qui, pour être secrète, n'en est pas moins solide. Ainsi, le premier thème de l'*Introduction* engendre celui de l'*Allegro*, et va réapparaître dans le *Finale*. En outre, le deuxième et le troisième mouvement sont d'un seul tenant. Ainsi donc, les deux «extrémités» de la symphonie sont unies par la thématique, tandis que ses deux parties centrales sont réunies physiquement, par un *continuum* sonore. Mais Schumann, outre cette unité formelle, a recherché une unité d'esprit: sa symphonie est surnommée «Le printemps», et les quatre mouvements portaient initialement des sous-titres précis: «Début du printemps», «Au soir», «Jeux joyeux», «Printemps épanoui». Le compositeur va renoncer à ces sous-titres au dernier moment, mais ils lui auront bel et bien servi d'échafaudage mental, un échafaudage qu'il est possible de retirer quand la construction musicale est achevée, harmonieuse et solide.

Avons-nous pour autant renié l'univers délirant des oeuvres antérieures, écrites pour le seul piano? Sûrement pas: le *Finale* de cette *Première symphonie* cite presque textuellement la huitième pièce des *Kreisleriana*... au-delà de ce salut du Schumann «public» au Schumann «privé», d'autres signes nous montrent que les deux hommes ne font qu'un. La symphonie fut écrite dans l'urgence intérieure, comme l'avaient été les oeuvres précédentes: entièrement esquissée en quatre jours, elle sera terminée en un mois. «L'épuisement succède à de nombreuses nuits d'insomnie», commente Schumann. Rien n'est perdu, rien n'est oublié de cette folle énergie créatrice, de cette urgence intérieure qui lui a permis, dans les trois années précédentes, d'offrir à sa femme, et au monde, une extraordinaire succession de chefs-d'oeuvre. Et si cette *Première symphonie* mérite, par son caractère presque constamment lumineux, son nom de *Printemps*, si sa forme est garante d'unité et de solidité, elle n'en porte pas moins à la lumière extérieure les tourments les plus intimes du compositeur. Mais c'est là toute sa beauté: jusque dans ses oeuvres «publiques» les plus solides et les plus grandioses, Schumann est demeuré lui-même.