

DEUX VOYAGES D'HIVER

Ou la musique en première personne

Un voyage, par définition, ne peut guère être immobile, même à la morte-saison, où la vie est ralentie, engourdie, gelée. Dans le *Voyage d'hiver* de Franz Schubert, tout n'est-il pas mouvement ? La musique semble avancer au rythme de la marche. Ses pulsations répondent aux battements de cœur du poète. La girouette tournoie dans le vent ; et sous la glace, le torrent coule. Le voyageur ne cesse d'avancer, de traverser des paysages, des villages, des forêts. La corneille, la girouette, le feu follet, l'auberge-cimetière, autant de stations dans sa marche. Et pourtant il n'avance pas. Tout au plus se meut-il en spirale, comme la feuille morte, mais sans atterrir sur le sol. Même la mort, il ne l'atteint pas. Lorsqu'il constate que ses cheveux ne sont blancs qu'à cause de la neige, il s'écrie, déçu : que de chemin encore jusqu'au tombeau ! Lorsque « trois soleils » l'illuminent, il rêve d'une obscurité qui lui demeure interdite. De même, l'auberge-cimetière le refuse en son sein. Tout son mouvement n'était qu'une illusion. Le voyageur piétine, ou plutôt sa douleur le piétine. L'œuvre n'est pas une progression dans le monde et dans le temps, c'est une lancinante immobilité.

La dernière pièce du recueil exprime et résume ce destin, cette condamnation à vivre, ce désespoir d'être prisonnier d'un temps cyclique, toujours recommencé, dont on ne peut même pas s'évader vers la mort : le *Leiermann*, le joueur de vielle, symboliquement et concrètement, actionne une roue pour créer les sons ; toujours les mêmes sons, bien sûr, une ritournelle dont le lied de Schubert nous donne une version obsédante de simplicité et de nudité, avec sa morne quinte indéfiniment répétée, et le moulinet plus morne encore de ses doubles-croches. Le *Voyage d'hiver* est un voyage sans progrès et sans fin, dans une tristesse, une désespérance plus irrémédiables que la mort même.

Comme Schubert est un compositeur réputé romantique, et que le Romantisme établit, entre l'œuvre et la vie, une relation plus étroite qu'aucune autre époque de l'art, il n'est peut-être pas absurde ni dérisoire de chercher, à l'origine de ce voyage musical, un malheur personnel et précis. Mais comme on va le voir, la relation entre la vie et l'œuvre, chez un tel artiste, est tout autre chose qu'une relation de cause à effet.

Pour expliquer la détresse et la noirceur de Schubert à l'époque du *Voyage d'hiver*, on a invoqué les échecs professionnels de l'année 1827. On a signalé aussi les progrès de la maladie qui l'emportera l'année

suiivante, et le sentiment de perte irrémédiable que lui causa la mort du vénéré Beethoven. Faut-il y ajouter un amour déçu ? Après tout, c'est bien une déception amoureuse (ou plutôt une infinie désillusion) qui dessine la toile de fond blafarde des poèmes de Wilhelm Müller. C'est bien la perte ou la trahison de la bien-aimée qui fait descendre sur le monde tout entier un hiver immobile. Si Schubert s'est trouvé si terriblement à l'aise dans cette poésie, ne faut-il pas chercher dans sa propre vie, et sous les traits d'une femme, ce printemps refusé ?

Les biographes nous apprennent que durant ses deux séjours au château du comte Esterhazy, en 1818 et en 1824, où il remplit la fonction de maître de musique, Schubert jouit des faveurs de Pepi la soubrette, à qui certains attribuent la terrible gloire de lui avoir transmis la syphilis ; mais surtout, il fut atteint d'une tout autre maladie, bien plus mortelle encore : son amour pour la fille de la maison, Caroline Esterhazy. Un amour sans retour, car il n'était pas question pour la petite comtesse de répondre à ce sentiment : noblesse oblige. D'où le désespoir schubertien. Si les choses, entre les deux jeunes gens, sont allées assez loin, c'est sur le seul plan musical : Schubert va dédier à Caroline sa *Fantaisie en fa mineur* pour piano à quatre mains, D 903 – le plus beau « quatre-mains » du monde, soit dit en passant ; et si l'intensité de l'amour se mesure au génie de l'œuvre qu'il inspire, peu de femmes auront été aimées comme le fut Caroline.

Néanmoins, le rapport de Caroline avec le *Voyage d'hiver* n'est nullement attesté. Au mieux, il est très indirect. Ne serait-ce qu'à cause du temps qui s'écoule entre cette douleur d'amour et la composition de l'œuvre : trois ans. En réalité, aucun événement précis ou daté n'est à l'origine de ce recueil de lieder – ni d'ailleurs d'aucune autre création schubertienne. On a l'impression que chez ce musicien, l'occasion de la souffrance est infiniment vague, lointaine, indéterminée. Comme par hasard, on ne sait presque rien de précis sur son amour pour Caroline Esterhazy, pas plus, ou moins encore, que sur ses autres amours. Ses amis ont témoigné de cette passion, dont la réalité n'est pas douteuse. Mais lui-même n'en dira jamais un seul mot. Cet homme, au fond, n'a pas de biographie. Du moins est-il infiniment au-delà de sa biographie.

Et ses élans d'amour, peut-être, loin d'expliquer sa musique, ne sont-ils eux-mêmes que musique, et se résolvent-ils en musique dans le temps même où ils le font pourtant souffrir : comme Thérèse Grob, le premier grand amour de Franz, il se trouve que Caroline chante ; et qu'elle consent à chanter, à côté de Mozart et de quelques autres, la musique de Schubert – qui transcrira pour elle, dans la tonalité qui convenait à sa tessiture, trois lieder de la *Belle meunière*. L'amour éprouvé par l'artiste est amour en musique, amour dans la musique. En Caroline comme en Thérèse, l'art s'est incarné. D'ailleurs, lors de son séjour au château du

comte Esterhazy, Schubert, dans une lettre à un ami, évoque sa « bien-aimée ». Or la « bien-aimée » en question, ce n'est pas une femme, c'est précisément la musique elle-même. Schubert n'a pas de biographie au sens où les événements qu'il traverse sont musique avant d'être événements.

Et si le compositeur s'est si aisément reconnu dans les poèmes de Wilhelm Müller, c'est peut-être justement parce que leur héros, comme lui, n'a pas la moindre biographie ; on ignore tout, en effet, de l'existence et des malheurs – et des amours – de ce poète-voyageur. Dès le début, il dit « Gute Nacht » à sa vie antérieure, qui elle-même n'est que la continuation d'un malheur interminable, sans commencement ni fin : « Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus » (étranger je suis venu, étranger je m'en vais). Étranger avant, étranger après, souffrant toujours. Souffrant du mal de vivre et de ne pas mourir, à tel point que les événements de cette vie n'ont aucune importance, ils sont comme les branches desséchées de l'arbre d'hiver, qui accrochent à peine la brume de la douleur.

De vrais événements impliqueraient une temporalité qui progresse, des hauts et des bas, des heurs et des malheurs. Or le personnage de Müller, et bien plus encore celui de Schubert, ne connaissent de temporalité que circulaire, tournant sur elle-même comme la roue de la vielle. Le *Voyage d'hiver*, ce piétinement halluciné, ne mène même pas à la mort, parce qu'il est la mort vécue, la célébration angoissée et résignée du néant du cœur. Mais aussi parce qu'aucune anecdote, si déchirante soit-elle, ne peut être à la hauteur du chant. Au-delà des désespérances romantiques, ce que Schubert exprime, c'est une douleur identique à l'amour même, voire, peut-être, à la joie. Non pas la douleur après l'amour, ou la douleur de la privation d'amour. Mais la douleur-amour.

On pressent ainsi à quelle profondeur insondable se tissent les liens entre le moi biographique et le moi compositeur. La souffrance de Schubert est si profonde que les événements de sa vie ne la suscitent jamais, ils ne font que l'indiquer, ou la révéler.

*

Près de quarante ans après Schubert, un autre grand musicien écrit son « voyage d'hiver ». Il s'agit de Brahms, et de sa *Rhapsodie pour alto et orchestre*, composée sur un poème de Goethe qui s'intitule *Voyage dans le Harz en hiver*. Cette œuvre, elle aussi, peut se rattacher directement au Romantisme et à sa désespérance, peut-être plus directement encore que celle de Schubert. Mais elle aussi va nous conduire sur d'autres chemins.

Elle aussi va dépasser le Romantisme, et témoigner à quel point les relations entre les deux « moi » de l'artiste sont complexes et profondes.

Pour comprendre l'histoire et le sens la *Rhapsodie pour alto*, il nous faut évoquer les circonstances de la rédaction du *Harzreise im Winter*. Car ce poème est en lui-même, et de façon très précise, une tentative de guérir le mal romantique.

On sait les ravages causés par *Werther*. En 1777, trois ans après la parution de l'ouvrage, un certain Plessing, jeune philosophe et historien des religions, est tellement bouleversé par le roman qu'il écrit à Goethe son désespoir. Étrange idée, d'en appeler à un auteur pour guérir les blessures qu'il a causées ! Réaction plus étrange encore, mais bien significative, de la part de Goethe, qui ne répond pas à la lettre, mais saute sur son cheval pour se rendre chez Plessing, après un long « voyage d'hiver » dans les mythiques montagnes du Harz.

Ce n'est pas tout : Goethe commence par dissimuler sa véritable identité. Il se présente comme un peintre paysagiste nommé Weber... Cette supercherie ne doit pas nous étonner : l'homme qui vient d'arriver à cheval chez Plessing n'est pas le Goethe que son hôte croit connaître. Le moi biographique et le moi créateur ne sauraient coïncider, pour Goethe moins que pour quiconque. Le peintre Weber finira quand même par avouer qu'il est le poète Goethe. Il entreprendra de soigner le moral de son nouvel ami. Tel Philoctète, Goethe veut guérir le mal qu'il a causé, le mal romantique.

Au retour de sa visite à Plessing, et comme pour consigner cette volonté de guérison, il écrit le poème *Harzreise im Winter*. Ces vers racontent la solitude du poète pour qui la douceur est devenue poison, l'amour devenu haine. Ils déplorent le vain repli sur soi, la tentation du mépris, chez celui qui fut d'abord méprisé. Ils déplorent que la surabondance même de l'amour se soit changée en haine. Il fait appel aux forces divines, aux forces de la vie : qu'elles permettent au poète de dépasser sa souffrance, et de découvrir, lui qui se croit assoiffé, toutes les sources qui l'entourent ! Qu'elles lui donnent de quitter la prison de son moi, et de s'ouvrir enfin à la beauté du monde !

Cette lutte entre la tentation du désert intérieur et l'espoir rayonnant du renouveau, entre la négation vertigineuse et l'affirmation sereine, entre Faust désespéré et Faust racheté : voilà bien le débat intérieur de tout Romantisme. Et si le *Harzreise im Winter* devait guérir Plessing, il devait tout aussi bien guérir Goethe lui-même. Le guérir d'un moi trop envahissant, trop à l'écoute de sa propre souffrance.

*

Lorsqu'il choisit de composer sur ce poème sa *Rhapsodie pour alto*, Brahms lui aussi voulait guérir. Pour bien comprendre l'histoire de cette œuvre, et son origine biographique, nous devons, une fois encore, remonter quelque peu dans le temps : Brahms avait vingt ans quand il rencontra le couple Schumann, en 1853. Salué aussitôt par Robert comme un jeune aigle de la musique, il répond à l'admiration par la dévotion. Mais il y ajoute, à l'égard de Clara, son aînée de quatorze ans, une affection plus que filiale. Quelle était la nature exacte de son sentiment ? Une chose est sûre : s'il s'adresse à une femme, son amour s'adresse aussi, comme c'était le cas pour Schubert, à une artiste, et, à travers elle, à un art : à l'art de pianiste de Clara, à son art de compositrice, et au-delà d'elle, à l'art de Robert lui-même. L'amour de Brahms est un amour de l'art en même temps qu'un amour par l'art. L'œuvre se nourrit de la vie, le moi spirituel du moi biographique, mais la réciproque est tout aussi vraie.

Peu avant la mort de Robert, Brahms écrit ses *Variations sur un thème de Schumann*, opus 9, dédiées à Clara, et qui intègrent un thème qu'elle a elle-même composé. Quelques années plus tard, en 1861, Brahms écrit d'autres *Variations sur un thème de Schumann*, celles de l'opus 23, fondées sur le fameux *Geistertema*, le thème merveilleux et simple que Schumann entendit dans sa folie, envoyé par les anges, et qu'il ne put traiter lui-même. Mais ici le jeu de miroirs va se compliquer jusqu'au vertige : de même que la première série de variations, celles de l'opus 9, était dédiée à Clara et comprenait un thème de Clara, les variations de l'opus 23 sont dédiées, cette fois-ci, à Julie Schumann, fille de Robert et Clara, alors âgée de seize ans. Faut-il ajouter que Brahms en est de plus en plus amoureux, la fille succédant à la mère et la réincarnant comme les variations brahmsiennes de Schumann réincarnent Schumann ? Schubert, quand il aimait Thérèse ou Caroline, aimait aussi, et peut-être d'abord des chanteuses, des musiques incarnées. Ce trait devient plus net encore dans le cas de Brahms. Car voici maintenant qu'il fait œuvre avec les œuvres de Schumann (les variations), tout en dédiant sa composition à cette autre œuvre de Schumann qu'il aime : Julie, venue après Clara, venue de Clara. Le voici donc amoureux des musiques de Schumann, et composant des variations sur l'amour humain, Clara devenant Julie, c'est-à-dire, comme en toute variation qui se respecte, la même devenant l'autre sans cesser d'être la même. Jamais on n'a poussé plus loin la circulation entre biographie et création, jamais on n'a autant créé sa vie dans son œuvre.

Nous sommes maintenant en 1869. Décidément amoureux de Julie Schumann, dans l'attente d'un bonheur rêvé (et seulement rêvé, car il ne s'est jamais déclaré franchement), Brahms écrit les *Liebesliedermäler*, délicieusement paisibles. À la mi-juillet, Clara lui annonce tout de go que

sa fille va épouser le comte piémontais Vittorio Amadeo Radicati di Marmorito. Elle commente elle-même la réaction du compositeur dans une lettre : « Apparemment, il ne s'attendait à rien et fut pris d'un véritable saisissement... Johannes a été comme métamorphosé depuis le moment où je lui eus annoncé les fiançailles de Julie. Et il s'enferma dans sa vieille mélancolie ». Sa vieille mélancolie ! C'est exactement ça : la déception amoureuse se métamorphose immédiatement en un sentiment plus général et plus ancien, en un sentiment de vide et de mort qui lui préexistait. Bref, Brahms se remet d'un coup à souffrir du mal de Werther ou de Plessing. C'est le moment où il va rencontrer le *Harzreise im Winter* de Goethe. La boucle va se boucler. Le mariage de Julie a lieu le 22 septembre. À la fin du mois, Brahms a terminé sa *Rhapsodie pour alto*, fondée sur trois strophes du poème goethéen. À cette œuvre il donne, dans une lettre à Simrock, le sous-titre de « Chant nuptial pour la comtesse Schumann ».

Rarement une composition musicale aura si profondément dit la détresse, et la gravité de la détresse, avec des accents orchestraux qui souvent préfigurent Mahler. Et c'est peut-être la seule œuvre de l'histoire musicale dont le premier mot proféré soit : *aber*. La raison matérielle de cette violente étrangeté est simple : Brahms ne met pas en musique tout le poème de Goethe, il ne le prend qu'à mi-chemin. La raison spirituelle ? Ce « mais » inaugural, après une introduction orchestrale profondément tragique, dit à lui seul toutes les entraves, tous les obstacles, toute la négativité du monde.

Cependant, la dernière strophe apporte un éclairage nouveau. Le voyage de désolation s'achève dans une douceur religieuse et réconciliée qui n'est pas sans rappeler les œuvres les plus mystiques d'un certain Schumann, et notamment ses *Scènes de Faust*. Oui, Goethe répond à Goethe, et le Faust sauvé répond au Faust désespéré : c'est le terme heureux du « voyage d'hiver » brahmsien, mais son bonheur n'appartient plus à cette vie.

*

Brahms et Schubert ont plusieurs points communs : leurs structures amoureuses, si l'on peut ainsi s'exprimer, étaient fort comparables – amours ancillaires ou vénales d'un côté, passions sublimées, inavouées et plus ou moins désespérées de l'autre. Et ce qui rapproche leurs arts de musiciens, c'est un sens profond de la musique populaire, qu'ils portent l'un et l'autre au plus haut degré d'élaboration sans jamais la trahir ni la faire oublier. Brahms et Schubert ont tous deux réussi dans leur œuvre ce

qu'ils ont manqué dans leur vie : la fusion de l'immédiateté charnelle avec la pureté spirituelle.

Cela dit, entre les deux *Voyages d'hiver*, celui de Schubert et celui de Brahms, c'est surtout la différence qui frappe. Elle tient d'abord aux textes choisis. Le poème de Goethe raconte la libération de cet état dépressif et de cette mélancolie romantique qui transforme « tout baume en poison » ; il appelle l'amour divin à ouvrir les yeux du poète sur la surabondance de la vie, lui qui reste assoiffé dans le désert, alors que mille sources l'environnent. Les poèmes de Wilhelm Müller, au contraire, ne disent pas la guérison, mais la maladie, cette maladie même de la solitude et du repli, ce désert intérieur et ce mépris de soi-même et des autres qu'occasionne la déception amoureuse, mais dont les racines sont plus profondes.

Cette différence entre les textes, les musiques vont les assumer, les exprimer, les magnifier. L'œuvre de Brahms, grâce à la diversité d'atmosphère de ses trois parties, nous donne l'impression d'une évolution constante. Elle parcourt un chemin de la nuit à la lumière. Tout commence dans la douleur extrême, presque insondable, mais l'on débouche dans un apaisement réel. On vit une aventure intérieure, dans le temps humain, fût-ce pour le transcender dans le temps divin. Et peut-être que cette présence du temps humain n'est pas sans rapport avec l'occasion biographique de l'œuvre : une mésaventure amoureuse sans doute un peu diffuse, mais tout de même datée, et qui marque effectivement une étape dans la vie de Johannes Brahms. Il y a un avant et un après Julie. Et la musique, épithalame de son mariage avec un autre, permet au compositeur d'aller au-delà de sa douleur.

L'œuvre de Schubert, on l'a vu, ne cesse d'exprimer dans ses rythmes et ses répétitions obsédantes la marche du temps et la marche dans le temps. Or, elle est pourtant statique, immobile jusqu'à l'hallucination. Elle procède fondamentalement de la même douleur d'être, de la même douleur werthérienne que celle de Brahms, mais il ne s'y passe rien. Il s'y passe le néant. Et comme par hasard, dans la vie de Schubert, les aventures et les douleurs sont encore plus diffuses, encore moins réelles que chez Brahms, encore plus inaccomplies. Là encore, le moi biographique et le moi du créateur communiquent, et le néant de l'une, son désespoir sans aventure, son voyage sans mouvement, se reflètent dans l'autre.

Chacune des deux œuvres traite en somme le thème du voyage d'une manière paradoxale. La *Rhapsodie pour alto*, qui ne raconte pas à proprement parler l'histoire d'un déplacement d'un point à un autre, est tout entière mouvement. Le *Voyage d'hiver*, lui, raconte les étapes d'un voyage, mais il est tout entier immobilité.

Mais les deux œuvres, si différentes, se rejoignent peut-être en cela que l'une et l'autre dépassent le Romantisme. Le Romantisme, n'est-ce pas la pérégrination parfois émerveillée, souvent douloureuse, toujours un peu narcissique, de l'individu dans un monde où tout à la fois il s'exacerbe et veut s'anéantir ? Or Brahms et Schubert, chacun avec leur génie propre, ont atteint le terme de ce voyage, ou mis un terme à ce voyage. Brahms, avec l'aide de Goethe, parvient à sortir de soi, il accomplit un mouvement vers la transcendance et la collectivité (son œuvre se termine sur un choral aux allures religieuses ; elle est chantée par une voix de femme accompagnée par un chœur d'hommes). Schubert, lui, dépouille son moi de toute anecdote, en suspendant le temps humain, en ne faisant plus entendre que le battement lancinant de la douleur, la pure douleur d'exister. Douleur si pure qu'elle n'est plus celle d'un moi, et qu'elle ne raconte même plus le chemin de la vie vers la mort. Dans l'angoisse et la beauté, elle est présence absolue.

Certes, ces deux *Voyages d'hiver* n'auraient pas été concevables sans le Romantisme, hors du Romantisme. Mais chez Schubert comme chez Brahms, le moi, au-delà de ses contingences et de ses souffrances, n'y est plus que musique. Quand nous les écoutons, c'est la musique, et la musique seule, qui nous parle à la première personne.