

### *Trois œuvres accomplies*

Le talent créateur ignore la différence des sexes, et ne regarde pas au nombre des années. Clara Schumann, Alma Mahler et Lili Boulanger le prouvent à l'envi : c'est au printemps de leur existence, et même parfois au premier printemps, qu'elles ont composé la plupart des œuvres réunies sur ce disque. Pour Lili Boulanger, morte à l'âge de vingt-cinq ans, elle n'aura pas connu d'autre saison. Quant à Clara Schumann et Alma Mahler, leur sort, à tout prendre, n'est pas très différent. Dans leur société, la création artistique féminine était frappée d'un tel interdit qu'on exagérerait à peine en affirmant qu'à l'âge adulte elles sont *mortes* à la composition.

Lorsqu'on dénonce l'injustice dont elles furent victimes, on n'en tire pas vraiment toutes les conséquences : on répète que Clara Schumann et Alma Mahler ont été empêchées de composer, mais on continue de juger leurs œuvres comme des œuvres complètes. Dès lors on a tendance à les trouver minces, donc mineures. Mais ce ne sont pas des œuvres complètes ! Ce sont des œuvres inachevées, qu'il faut juger comme celle de Lili Boulanger, ou comme celle d'un Henri Duparc (trop tôt réduit au silence par la maladie mentale). Bref, même lorsqu'on défend leur cause, on a tendance à oublier que Clara Schumann et Alma Mahler ne sont pas des talents *inaccomplis*, mais – comme Lili Boulanger – des talents *interrompus*, et de tout premier ordre.

\*

**Clara Schumann** fut une pianiste précoce et prodige, mais elle n'en reçut pas moins, dès son plus jeune âge, des cours d'harmonie et de contrepoint. Et cela s'entend dès le premier lied enregistré pour ce disque, *Walzer*, qu'elle écrivit à l'âge de quatorze ans. Le texte de cette « valse » invite au plaisir de la danse et de l'amour – parce que le printemps ne dure pas. La musique suit les nuances espiègles et mélancoliques du texte avec une souplesse heureuse et un sens délicat des changements d'atmosphère. Et puis, il y a les mesures 22 et 23, qui sont à elles seules un joyau : une citation des *Papillons* de Robert Schumann, le grand ami de Clara, et déjà son amoureux. Sans une vraie science de la composition, ce clin de tendresse n'aurait pas été si discret, si gracieux, si naturel.

Plus tard, mais très jeune encore, Clara Schumann saura mettre en musique de manière convaincante le plus difficile, le plus complexe des poètes : Heinrich Heine. *Ich stand in dunklen Träumen* dit le malheur de l'amour perdu, mais en même temps l'hallucination de l'amant qui croit voir s'animer le portrait de l'aimée. *Sie liebten sich beide* est bien plus étrange encore, qui parle d'un amour partagé mais inavoué, et qui se cache sous la haine, un amour qui choisit la mort plutôt que l'aveu. Or l'explication ultime de ces poèmes, c'est une douleur immense, enfouie, incomprise de celui qui souffre. Cette douleur trop grande, Clara Schumann sait la faire éprouver. Le

piano comme la voix sont murmurés, lents, élégiaques, et forment avec exactitude le paradoxe d'une aspiration résignée, d'un impossible élan. Ils disent la vérité d'un malheur essentiel.

Plusieurs des autres lieder de cet enregistrement, comme *Liebeszauber* ou *Die stille Lotosblume* (qu'on a pu qualifier de « quintessence du lied romantique »), sont des effusions plus heureuses. Mais il semblerait que la mélancolie soit le vrai royaume de Clara Schumann. Dans le *Volklied* de Heine, qui raconte la mort désespérée et solitaire de deux jeunes amants, la musique est d'une désolation, d'un dénuement saisissants. Dans *Oh weh des Scheidens*, d'après Rückert, qui dit aussi le deuil, ce dépouillement atteint à son comble. La clarté déchirée du chant fait songer à celle de la prière de Marguerite dans les *Scènes de Faust* de Robert Schumann. C'est la même pureté dans la douleur.

\*

**Alma Mahler**, comme Clara Schumann, fut une excellente pianiste et travailla longuement la composition, notamment chez Alexandre Zemlinsky, professeur de Schönberg. Comme Clara Schumann, elle fut un talent précoce. Surnommée la « veuve des quatre arts » parce qu'elle enterra (après les avoir aimés, voire épousés) Gustav Mahler, Kokoschka, Gropius et Werfel, Alma Schindler-Mahler avait des talents multiples, mais c'est dans l'art musical qu'elle commença de s'accomplir, avant

d'être « interdite de composition » par son premier mari, et par la société de son temps. Comme Clara Schumann, Alma Mahler avait un sens aigu des rapports entre musique et poésie. Comme Clara Schumann, elle mit en musique un texte de Heinrich Heine, *Ich wandre unter Blumen*. Ce poème commence dans la ferveur et finit dans la cocasserie. Et c'est avec une précision parfaite, une sensibilité à tous les souffles capricieux du sens, qu'elle restitue ce brusque changement d'atmosphère, et rend justice à l'ironie du poète.

Oui, la *précision* caractérise les lieder d'Alma Mahler : elle recourt parfois aux quadruples ou quintuples *pianissimi*, et fonde souvent sa composition sur des cellules de deux ou trois notes, soumises à d'infimes et infinies variations. Dans *Bei dir ist es traut*, d'après Rilke, on dirait que c'est une simple appoggiature qui structure tout le lied, et lui donne son élan. Ailleurs, l'atmosphère est créée par de subtiles oscillations entre majeur et mineur (comme dans *Die stille Stadt*). Dans *Erntelied*, d'une ampleur symphonique, on assiste à des fluctuations harmoniques surprenantes, et d'une extrême souplesse. *Laue Sommernacht*, le plus lumineux, peut-être, de tous ces lieder, se termine néanmoins sur point d'interrogation, léger mais troublant.

*Der Erkennende*, sur un poème de Franz Werfel, est une réussite poignante. L'oeuvre dit la reconnaissance douloureuse de la solitude humaine. Construite elle aussi sur une étroite cellule mélodique, structurée par l'opposition des élans ascendants de la voix, qui parfois cependant retombe, et des

mouvements presque toujours descendants du piano, elle culmine dans le cri de cette « reconnaissance » irrémédiable, désespérée. Le chromatisme passionné de *Lobgesang* évoque l'univers de *Tristan*, dont *Kennst du meine Nächte* semble revivre le début du troisième acte, et son atmosphère nocturne.

Mais plus que de Wagner, c'est d'Alban Berg et de ses *Sieben frühe Lieder* qu'on peut rapprocher les lieder d'Alma Mahler. C'est le même romantisme sombre, spectral et raffiné, mais aussi la même qualité expressive, la même perception subtile des complexités de l'âme et des puissances de l'inconscient.

\*

**Lili Boulanger** est morte en 1918, à l'âge de 25 ans, quelques jours avant Claude Debussy. Elle ne put achever un opéra qui, comme *Pelléas et Mélisande*, était fondé sur un texte de Maurice Maeterlinck, *La princesse Maleine*. Son catalogue est largement composé d'œuvres vocales, même s'il comporte aussi de la musique de chambre et des pièces pour piano. Des quatre mélodies enregistrées dans ce disque, *Reflets* et *Attente* sont également de Maeterlinck, poète extrêmement prisé dans les années 1900, et dont le symbolisme pâle et brumeux nous paraît bien fade aujourd'hui. Mais Lili Boulanger transcende les textes qu'elle met en musique. Et si Clara Schumann et Alma Mahler se distinguaient par leur extrême sensibilité à ce que disent les poèmes, Lili Boulanger nous fait percevoir avec une

grande acuité ce que les poèmes sont incapables de dire, ce dont ils ne sont que le brouillon.

*Reflets*, pastel impressionniste chez Maeterlinck, devient chez elle récit dramatique, aspiration puissante, aventure intérieure. La musique est tout entière un commentaire passionné à la formule « mon âme a peur », qui chez Maeterlinck apparaît purement décorative. De ce qui n'était qu'une rêverie douceâtre, elle fait un drame, avec ce mélange d'angoisse et d'autorité qui la caractérise – elle qui, au moment de composer cette musique, n'a que dix-huit ans.

Elle n'en avait que dix-sept lorsqu'elle écrivit *Attente*, sur un texte du même Maeterlinck. Là aussi, là déjà, elle nous surprend par la dramatisation puissante d'un texte à la limite de la mièvrerie. Sur le vers « et dont les lys n'éclosent pas », qu'on imaginerait tendrement murmuré, c'est au contraire un climax angoissé. Le piano, très travaillé, sur un motif lancinant et répété, mais avec des modulations constantes, progresse de manière implacable. Il conduit la voix, il la soutient, mais en même temps la soumet à sa nécessité.

*Le retour*, sur un poème d'un ami, Georges Delaquys, est encore une œuvre de grande jeunesse. Le texte évoque l'histoire d'Ulysse en route pour Ithaque. Le piano, là encore, est extrêmement travaillé (évoluant souvent sur des gammes de tons entiers). Alors que le texte est monochrome et descriptif, et n'exprime d'un bout à l'autre que la joie banale du retour, la musique est un véritable récit multicolore, dont la puissance expansive est magnifique dans la première partie, tandis que la

seconde partie atteint à une espèce de violence triomphante, que couronne un climax audacieux, *fortissimo*, sur les mots « il songe » – alors qu'on attendrait un murmure. Ce n'est que dans les dernières mesures que le calme revient, la fin retrouvant la sérénité du début, non sans nous donner le sentiment inquiétant que le retour d'Ulysse ne finira jamais.

*Dans l'immense tristesse* est une œuvre un peu plus tardive (1916). L'auteur de ce texte (une histoire de petit enfant rêvant sur la tombe de sa mère) était une poétesse sourde et aveugle. Cette circonstance ne suffirait guère à nous émouvoir si, là encore, la musique ne donnait force et grandeur à un poème d'une sentimentalité aussi redoutable que convenue. Pesamment dissonant, le piano s'exprime dans les tons graves. C'est une sorte de reptation funèbre, accompagnant la mélopée imperturbable de la voix, et la ponctuant d'éclats brusques, effrayants. Au plus noir du récit, les dissonances multipliées, et comme écrasées, n'ont plus rien qui rappellent l'impressionnisme. Ce ne sont plus des couleurs, ce sont des douleurs. Seule la fin retrouve un calme précaire, et bien désespéré. Nous en sommes sûrs, désormais : le génie de Lili Boulanger, bien au-delà des charmes et des subtilités impressionnistes, est un génie tragique.