

SCHUBERT

OMBRE DU PASSANT

En 1857, s'excusant de ne pouvoir retrouver dans ses papiers une esquisse biographique autrefois composée sur son ami Schubert, Edouard von Bauernfeld écrivait au correspondant inconnu qui lui avait demandé communication de ce document :

La vie extérieure de Schubert était extrêmement simple et se déroula dans les pauvres conditions d'un maître d'école, plus tard d'un génie autrichien, *exemplar unicum* en ce pays qui, ici en particulier, et peut-être comme partout, a à lutter contre la misère et la bêtise. Mais sa vie intérieure avec ses amis et ceux qui pensaient comme lui, offre peu de traits biographiques saillants, et ne pourrait être, en quelque sorte, représentée que d'une manière descriptive poétique. Schubert était, en quelque sorte, une double nature, la bonne humeur viennoise tissée avec un trait de mélancolie profonde et ennoblie. Poète en son for intérieur, il était, bien entendu, jugé de l'extérieur, au point de vue personnel, comme une espèce de viveur, auquel manquait en outre le poli usuel de la sociabilité; aussi plus d'un compagnon de tous les jours put-il, en quelque sorte, se croire beaucoup plus que le chantre mal léché des *Mullerlieder* et de la *Winterreise* (1).

Cette page montre que les compagnons de Schubert, ceux-là même qui l'avaient le plus intimement connu, parvenaient mal à concilier l'image qu'ils avaient gardée de l'homme avec le témoignage laissé par l'artiste : ils

(1) *Schubert raconté par ceux qui l'ont vu*, souvenirs, lettres, journaux intimes, etc., réunis et traduits par J.-G. Prod'homme.

avouaient avoir observé en lui la présence d'une dualité que l'on rencontre rarement dans la nature du type humain. Néanmoins, il ne semble pas que cette dualité ait représenté pour eux quelque chose de monstrueux ou même qu'elle ait revêtu à leurs yeux l'apparence d'un phénomène inexplicable. Il ne faut pas perdre de vue cette vérité que ce qui nous paraît extraordinaire n'est presque jamais ce qui s'accomplit en notre présence — car l'exceptionnel se trouve alors en quelque sorte mêlé au flux de la vie, assimilé et accordé au rythme de la durée — mais bien ce qui, émergeant en dehors de toute connaissance immédiate ou successive, s'impose en tant que somme. D'où, la facilité, d'une part, avec laquelle le prodige de la création est tenu pour naturel par celui qui en est le témoin, et, d'autre part, la difficulté avec laquelle ceux qui ne l'ont pas vu s'accomplir parviennent à l'intégrer à l'ordre humain. Le miracle réside rarement dans l'immédiat, presque toujours dans l'histoire.

Il existe au sujet de Schubert une légende à vrai dire assez grossière. En voici à peu près l'argument : inculte, illettré, niais par surcroît, Schubert aurait écrit ses œuvres sans avoir conscience de leur valeur, sans discerner leur beauté; entièrement dépourvu de sens critique, médiocre technicien, il aurait joué un rôle d'intermédiaire presque inconscient. Une inspiration extérieure à lui-même (?) lui aurait dicté des pages immortelles, ainsi qu'une foule d'autres plus périssables, entre lesquelles il eût été incapable d'établir une hiérarchie, une prééminence de la beauté. Pour ces mystiques zélateurs de la grâce (les mêmes qui font de Beethoven un démoniaque et un visionnaire), Schubert serait un exemple frappant de la « séparation des pouvoirs », la preuve vivante d'une réalité spirituelle capable de se manifester en dehors de l'homme et se plaisant parfois à choisir le truchement dérisoire de celui-ci, afin de mieux rendre sensible à nos sens grossiers sa « révélation ».

Autre proposition, d'apparence moins abrupte : Schubert aurait été un musicien invraisemblablement fécond, doué de plus de facilité que d'invention, et qui n'aurait

atteint à la perfection que par sursauts, par chance, à la manière d'un tireur plus riche de munitions que d'adresse et qui parviendrait, pourvu qu'il ait mille cartouches à brûler, à mettre dix ou vingt fois dans la cible.

Ces deux façons de poser le problème ont ceci de commun qu'elles font bon marché, l'une comme l'autre, de la personnalité du musicien, de son don d'exception, de son pouvoir d'organisation et de réflexion sensible. Ici comme là les réussites de Schubert seraient dues à des conditions mal déterminées, mal définissables, en tout cas non assemblées par lui-même, indépendantes de sa volonté. Or, on l'accordera, je pense, ce manque de discernement et l'abondance où maints exégètes semblent voir je ne sais quel auxiliaire ou quel corollaire de la grande création, sont si loin d'éclaircir le débat qu'ils posent deux énigmes au lieu d'une. Il resterait à expliquer, si l'on adopte cette façon de voir, d'abord à quelle source mystérieuse s'alimente pareille profusion chez un musicien dénué d'expérience humaine et que rien d'extérieur à lui-même ne stimule; ensuite comment — la comparaison du tireur n'ayant que l'apparence de la vérité — la fécondité peut occasionnellement engendrer la perfection. Comment il se fait, par exemple, que la musique de ballet de *Rosamunde* montre autant de grâce et d'harmonie qu'*Orphée* ou que *Dardanus*, et par quel prodige cette production « involontaire » se place au rang des plus pures créations de l'art.

A la vérité, on oublie trop aisément que l'expression est une projection de la personnalité, une forme de l'émanation vitale. Ses victoires et ses échecs dénoncent une plus ou moins grande disposition à capter les multiples correspondances qui relient l'être sensible à l'univers, comme aussi une faculté d'organisation plus ou moins lucide.

Le drame essentiel de l'artiste se résume en la conquête de cette disposition ou en son impuissance à y parvenir. Et tout le travail — conscient ou inconscient — du créateur consiste à se mettre en état de recevoir pour restituer, à attirer sur soi pour réfléchir. Les uns — Gluck, Beethoven, Wagner — recherchent méthodiquement, par un

effort de la volonté et de la réflexion, le lieu où leur production épanouira sa vie propre, réalisera son sens, atteindra à la généralité sans cesser d'exprimer une nature individuelle. Les autres, — Haydn, Mozart, Schubert, — sont prédisposés d'instinct à s'y établir; ils rallient ce lieu d'établissement par intuition, peut-être par détermination psychique. Et tantôt ils le trouvent et tantôt ils le perdent. La réflexion n'est pas chez eux si constamment présente, si tenace et si vigilante, qu'elle leur conseille de s'y retrancher comme dans un bastion. D'où leur souplesse, l'opportunisme (dépourvu de calcul conscient) avec lequel ils compensent une mobilité dont ils sentent le danger, cette façon de se fuir qu'ils ont en se livrant au jeu sonore et, conséquence directe, leur faculté de parcourir un registre plus étendu, plus varié, d'aborder des tons et des genres très divers, leurs incessantes métamorphoses. Leur propension enfin à discourir sans cesse — qui trahit une inquiétude, un tremblement devant la loi inexorable, — à être parfois à côté de la question (tant pis, pourvu que l'activité ne faiblisse pas), à produire du moins bon, à jouer la gratuité, quitte à décevoir, et cela à cause de cette aimantation perpétuelle qui jamais ne laisse en repos leur esprit, à cause de cette nostalgie d'une patrie perdue qui est en eux-mêmes et qu'il leur faut déterminer sans relâche, fût-ce en allant seulement « du côté de... »

Une telle vue, je pense, n'a rien que de recevable. Elle divise les grands créateurs en deux groupes : les *volontaires*, utilisant l'aide de l'expérience et le secours incessant de la réflexion; les *intuitifs*, plus richement doués peut-être, pour lesquels l'expression, davantage qu'un goût, est une nécessité, un besoin aiguillonnant et stimulateur. Elle oppose, sans pour cela nier qu'ils aient été les continuateurs les uns des autres, Mozart et Beethoven, Schubert et Wagner. Si elle ne nous apprend rien sur la nature véritable de l'instinct créateur, elle nous montre du moins comment les deux types principaux de créateurs réagissent à son appel et par quelles voies ils gagnent le lieu où leur vocation trouve son emploi. Prenons, si l'on veut, l'exemple de Beethoven. Le maître des *Symphonies*

est certes un infatigable ouvrier, mais il n'est pas un producteur permanent. Le besoin d'exprimer ne se manifeste chez lui qu'au terme de périodes de recueillement parfois assez longues. Il y a dans sa vie de vastes silences, que l'on attribue communément à des difficultés d'ordre matériel, lesquelles ont existé sans doute, mais non plus paralysantes, plus despotiques que les difficultés du même ordre rencontrées par le fécond Mozart sur sa route; sans doute, serait-il plus juste d'attribuer ce mutisme prolongé aux soins requis par une minutieuse organisation rationnelle et architecturale de l'œuvre d'art que Beethoven porte en lui et dont il a besoin d'éprouver de cent manières qu'elle correspond à son besoin intime. Ce scrupule explicite du même coup que chaque œuvre de Beethoven soit non seulement d'une densité et d'une signification extrêmement fortes, mais encore qu'elle affirme un renouvellement, une démarche toujours distincte et de signe particulier.

Pour ce qui est de Mozart, il apparaît talonné par le besoin de produire, en dehors de toute considération extérieure, de toute influence agissante. L'essentiel pour lui n'est pas de s'éprouver en vivante correspondance morale avec lui-même, mais avec le lieu où réside la détermination créatrice de son art. Il s'agit, semble-t-il, pour lui d'une nécessité *préétablie*, sans rapport immédiat avec les circonstances, d'une sorte de perpétuelle sollicitation vers un centre idéal, — et c'est là sans doute la raison pour laquelle l'art mozartien est généralement si détaché et d'essence si « exemplaire ». Un air de *Don Juan* n'a pas la même valeur psychologique qu'un menuet de *divertimento*, mais il est d'une qualité à peu près égale; l'évidence de la réussite peut ne pas apparaître également éclatante, mais la création de l'une et de l'autre page n'en est pas moins issue d'une certaine invariabilité productrice dont l'intensité dépend d'un facteur identique.

Avec Schubert le problème se complique. Le problème, et non le cas. Le cas est manifestement, à très peu de chose près, le même que celui de Mozart; mais si la nécessité créatrice relève du même ordre, les conditions dans les-

quelles celle-ci se trouve placée sont infiniment moins favorables. Si l'on conçoit sans trop de peine que l'épanouissement du génie mozartien ait résulté d'une détermination préexistante à son accomplissement, d'une recherche de position impliquant une mise en action incessante, il n'en va pas de même pour Schubert : ce que l'on peut connaître de sa nature et de ses goûts préfigurait un destin autre que celui dont son œuvre porte témoignage. Le phénomène mozartien trouve un terrain propice à son développement et pour ainsi dire tout préparé; il réalise de façon magistrale la conciliation d'éléments depuis longtemps en coexistence virtuelle et comme en attente d'une discipline, d'un style destiné à les unir. A Salzburg, puis à Vienne, l'auteur d'*Idoménée*, en composant sans trêve, en mettant inlassablement en jeu les atouts dont il dispose, ne se contente pas de satisfaire un besoin de production inhérent à sa seule nature : il tient compte, dans une mesure souvent importante, d'une disposition collective, d'un vœu de convergence général. Il y a dans le cas de Mozart une part de fatalité — et c'est à cela que je pensais en parlant de « détermination créatrice préexistante à l'accomplissement ». Mozart recueille, coordonne, organise. Non seulement la fortune l'a établi au point précis de maturité où la synthèse devient brusquement possible, mais il n'est gêné par aucun précurseur ou devancier immédiat dont il soit obligé de tenir particulièrement compte, — je veux dire dont il ne puisse pas ne pas faire intervenir l'autorité décisive et diminuer d'autant la liberté d'appropriation dont il dispose (2).

Que la position de Schubert s'établisse sous le signe d'une chance aussi exceptionnelle, il s'en faut de beaucoup. Schubert est presque l'exact contemporain, non par l'âge, mais par la production, de Beethoven. Il est son voisin immédiat. Il est inclus dans le règne beethovenien, soumis à son rayonnement direct, et cela sans bénéfice, sans la ressource de pouvoir tirer parti des conquêtes du

(2) Ni Bach, ni Haendel lui-même, quoique moins oublié, ne comptent dans la seconde moitié du XVIII^e siècle autrement que comme des phénomènes isolés, mal assimilables et, somme toute, en marge du goût public.

maître : d'abord parce que ces conquêtes sont exclusives et n'admettent aucun prolongement; ensuite parce que, même si elles supportaient d'être exploitées, ce serait par le moyen d'une méthode réclamant plus de talent que de génie et telle que Brahms, soixante ans plus tard, au terme d'une préparation presque aussi philosophique que musicale, en tentera l'application. Rien n'est aussi étranger à la nature de Schubert qu'une telle discipline et, d'ailleurs, ceci ne fait aucun doute, s'y astreindre du vivant même de Beethoven, à l'époque de son plus haut rayonnement spirituel (3), eût été une tentative inmanquablement vouée à l'échec.

A ces conditions adverses, s'ajoute l'empêchement constitué par la relative médiocrité du personnage de Schubert, par son absence de forte structure morale et intellectuelle. Considérons-le de plus près. Il n'a pour lui et en lui que cette disposition naturelle à l'expression en laquelle nous avons reconnu le signe essentiel de l'artiste créateur, que ce sens des correspondances grâce auquel l'homme restitue à l'univers le potentiel mystérieux dont il est le lieu de convergence. Mais ce pouvoir est chez lui tout éparé et diffus. Il apparaît une somme, sans doute exceptionnelle, d'émotions, d'impressions, de souvenirs, d'intuitions et de prémonitions diverses propres à se réfracter dans l'ordre sonore, mais il n'est pas certain qu'à l'épreuve cette richesse se révèle utilisable. Par destination native, Schubert semble voué à n'être qu'une sorte de dispensateur, séduisant peut-être, mais non capital, quelque chose comme un notable compositeur de seconde zone, tel que l'histoire de la musique en compte un certain nombre et dont le rôle consiste à entretenir, à maintenir une certaine température, en attendant quelque prochain révélateur. Un Schutz, un Clementi, un Hummel, un Méhul, un Chabrier, un Rimsky-Korsakov.

Il sera cela parfois. Il sera surtout autre chose.

Ici intervient, transformée en chance, la disgrâce de sa

(3) Qu'il ne faut pas confondre avec celui de sa gloire temporelle, on sait dans quel isolement s'écoulerent les dernières années de la vie de Beethoven.

condition subalterne. Ce Beethoven, dans l'ombre duquel tout le condamne à s'étioler, c'est grâce à lui qu'il se libère. Beethoven lui ouvre un mode que ni Mozart ni Haydn ne pouvaient lui faire connaître et qui est précisément celui dont son génie a besoin pour s'épanouir. Il lui enseigne que la « musique pure » n'a pas tout dit, que l'expression a le droit, le devoir peut-être, de solliciter l'inconnu, la fantaisie, le mystère et qu'il y a un « pittoresque » humain dont l'accent peut traduire une éternelle vérité. Et cette révélation décisive, qui découvre au premier des romantiques de merveilleuses perspectives, se double d'une révélation non moins essentielle, que Beethoven lui-même avait à peine pressentie : celle d'un profond courant émotif, issu des sources de la conscience collective, — le trésor de la chanson populaire, traductrice de sentiments simples et vrais, délaissée depuis deux siècles et davantage au bénéfice d'un art aristocratique et savant.

Double appel impérieux, enseignements reçus de la vie et non de l'école. L'un — celui de Beethoven — immédiat, flagrant, enflammant l'imagination et le cœur, jetant dans l'âme, à l'heure où bouillonnent les juvéniles aspirations, le désir de la passion, la fièvre du mystère, la hantise d'une magie sonore évocatrice de grandeur et de poésie; l'autre, celui de l'art populaire (4) (auquel, par le cadre et le sujet autant que par l'esprit peuvent être rattachées les productions de Zumstegg, précurseur direct de Schubert dans le domaine de la ballade et du lied), appel prophétique à la fois neuf et très ancien, dont le tour et l'accent éveillent en l'esprit du jeune apprenti le sentiment d'une affinité latente et comme d'une nostalgique conformité : voilà ce qui, ébranlant à peu près simultanément la sensibilité de l'enfant vers sa treizième ou quatorzième année, va déterminer sa vocation et le révéler à lui-même (5).

(4) Art, c'est-à-dire poésie et musique à la fois. Au vrai, depuis Johann-Adam Hiller et Peter Schulz, l'école berlinoise, représentée surtout par Zelter et Reichardt, avait moins emprunté textes et musique au folklore qu'elle n'avait tenté la création d'un art individuel, mais demeuré conscient de ses origines et susceptible d'être assimilé par le public à celui de la tradition populaire.

(5) On aurait tort, du reste, d'imaginer cette révélation comme je ne sais quelle bouleversante commotion, quel foudroiement « romantique ».

Telle est, à mon sens du moins, la seule explication valable qui se puisse proposer de la détermination de Schubert, je veux dire du phénomène de sa production établi en regard de ses ressources et de sa nature. On voit dès lors sur quel plan s'établit ce phénomène et ce qui le sépare radicalement de la réussite de Mozart, synthèse merveilleusement intelligente et sensible d'éléments déjà définis et qu'il s'agissait avant tout d'utiliser selon une exacte entente de leurs propriétés. Les forces en présence desquelles Schubert se trouve placé sont non seulement mal connues, mais mal connaissables, rebelles à l'analyse, indécomposables peut-être; elles sont une agglomération psychique et sentimentale, un réservoir de fluides vitaux où circulent des courants contraires, un domaine redoutable dont le vouloir beethovenien n'a capté (jusqu'en 1815 tout au moins) que les caractères périphériques, une couleur dramatique plutôt qu'une tonalité morale. Ce qui du romantisme sera le domaine secret et magique, personne ne l'a encore exploré, personne peut-être, devinant qu'il recèle des tentations qui sont autant de pièges, n'a voulu s'y laisser glisser, par crainte de l'abîme. Or c'est de cette ombre que Schubert va se faire l'hôte. Il n'en sera pas, à proprement parler, l'explorateur; encore moins en organisera-t-il la conquête. Il se borne, parce qu'il ne peut faire autrement, peut-être parce qu'il est faible, à franchir le seuil béant. Il se livre, en somme, attiré par la prescience d'une mystérieuse entente, d'une affinité dont l'origine lui échappe. Son entreprise a l'apparence d'une plongée, et à tel point privée de volonté, de curiosité même, qu'elle ressemble davantage à un geste de renoncement, à un geste panique, qu'à une inquisition réfléchie.

au sens convenu du terme. Celui qui évoquera, comme nulle voix humaine ne l'a su faire, l'inexprimable nostalgie du romantisme allemand, ressemble, même à l'heure de l'adolescence, moins à Novalis qu'à tel sage écolier promis à l'avantageuse médiocrité d'une existence bourgeoise. Jamais on ne décèle chez lui la moindre trace d'une mystique de l'attitude. Dès le jour où sa conscience s'éveille à la beauté, elle s'approprie sans gloriole ni jactance les prestiges que celle-ci lui découvre; si de telles épithètes se peuvent appliquer à ce qui est, par nature, flamme, fantaisie et fulgurante entrevision, cette beauté lui est naturelle, familière et fidèle. Etat d'exception pour tout autre, elle est pour lui le climat où son génie normalement s'épanouit et se prépare aux missions fécondes.

Mettre l'accent sur cette tendance intime — la plus intime de la nature de Schubert, la plus complice de son art — ce n'est pas décrire le personnage tout entier. Parallèlement au guetteur d'inconnu coexiste en lui, et jusqu'à la fin, un discoureur, un conteur intarissable, plus proche de l'éloquence du XVIII^e siècle que de celle du siècle nouveau. Les premières symphonies, plusieurs sonates de piano, la plupart des grandes ballades, témoignent de cet aspect, révélateur à la fois du côté « pédagogique » de Schubert et de sa fertilité inventive; il épanche là sa sociabilité aimante, sa naïveté aussi, ce qu'il y a en lui de jovial, de présomptueux, de mal mûri et qui mêle, assez bizarrement parfois, le fruste savoir scolastique à la grâce naturelle, la formule à l'aveu. Il y fait la leçon et, dans le même temps, s'entraîne, éprouve avec intempérance l'ampleur de sa respiration, sa propension heureuse à tout exprimer, sans discernement ni feinte.

Est-ce tout? Non, bien sûr. Il existe aussi un Schubert bucolique, flâneur, un être de grâce et de mélancolie légère — et c'est là le plus populaire des aspects qu'on lui prête; le Schubert des *laendler*, de *Heidenröslein*, du quintette de *la Truite*. Le romantique tempéré des guinguettes de banlieue, le poète attendri des « schubertiades », l'artiste nonchalant qui, tandis que ses amis jouent aux quilles ou lutinent la servante, rêve dans un coin du tableau, l'oreille attentive au cor du postillon, au murmure du ruisseau.

On pourrait encore surprendre d'autres aspects. Peu importe : ces profils ne sont ici évoqués que pour montrer la faible cohérence, le fond mouvant, l'impressionnabilité d'une nature mal saisissable entre toutes. De doctrinaire nulle trace chez Schubert. Et tacticien, il ne l'est pas davantage. Il est impropre à tirer le meilleur parti de ses ressources. A peine semble-t-il — hors du domaine du lied où le texte lui impose des limites — capable de subordonner le discours au sujet. Tantôt il développe intarissablement (disons plutôt qu'il juxtapose et que les « divines longueurs » peuvent, selon l'humeur du moment, prendre figure de redites et de bavardage); tantôt il tourne

court, lâchant pour une oiseuse exploitation de lieux communs une idée miraculeusement neuve. Partout où ne le fascine pas le sortilège romantique, partout où il ne se trouve pas porté en plein courant, en pleine dérive solennelle du fleuve de légende et de poésie, on peut dire que Schubert est indécis, fade, et bredouille sans parvenir à dire fortement l'essentiel. Il se peut qu'il n'ait pas conscience de ses échecs (ou qu'inversement il prenne ses victoires pour des échecs), mais quelque chose en lui doit en avoir conscience, — cette hâte fébrile qui le pousse sans relâche à ajouter les expériences aux expériences; quelque chose en lui multiplie les occasions, afin de rendre plus vraisemblable la chance d'une réussite. Et les créations de s'amonceler, tantôt énormes, tantôt réduites au schéma de l'esquisse. Celle-ci? celle-là? laquelle est valable? Moins qu'à quiconque il lui appartient de le savoir.

§

Ce que l'on vient d'exposer définit, tant bien que mal, une position initiale et se borne à en déduire les plus proches conséquences. En Schubert nous avons jusqu'ici montré moins un des maîtres du romantisme qu'une nature placée dans certaines conditions et sensible à certaines sollicitations. Après ce repérage sommaire, passons aux signes distinctifs.

Et d'abord le rappel de quelques faits, d'un raccourci assez éloquent :

Schubert naît en 1797. Mis à part ses essais d'apprenti, sa production s'étend de 1814 à 1828. Soit quatorze ans. C'est-à-dire la moitié du temps de production de Mozart, considéré comme invraisemblablement court en regard de l'abondance de l'œuvre. Or il n'est pas certain qu'en vingt-huit ans Mozart ait composé davantage que Schubert en quatorze.

De cette production torrentielle nommons les pages capitales : *Gretchen am Spinnrad* (1814), *Erlikönig* (1815), la messe en *la bémol* et la *Symphonie inachevée* (1822), *Die schöne Mullerin* (1823), le quintette avec deux violoncelles et la symphonie en *ut majeur* (1828).

Classement arbitraire? Sans doute, comme le sont tous les classements d'art. La liste pourrait aussi bien s'établir comme suit :

Gretchen am Spinnrad (le premier chef-d'œuvre en date et qui reste indiscutable), *Der Tod und das Mädchen* (1817), le trio en *si bémol* (1826), les *improptus* op. 142 (1827).

Ou encore :

Les Harfnergesänge (1816), le quatuor en *la mineur* (1824), l'*Octuor* (1826), *Schwanengesang* (1827).

Ou, par exemple :

Prometheus (1819), *Die junge Nonne* (1825), le quatuor en *ré mineur* (1826), *Winterreise* (1827).

On pourrait ainsi continuer longtemps. Si extraordinaire est la fécondité de la production schubertienne, si saisissantes les perspectives soudain entr'ouvertes par des pages presque inconnues que, si éclectique que puisse être notre choix, nous aurons toujours laissé dans l'ombre quelque chose qui peut avec raison être cité comme essentiel. De même que sur d'autres points, le débat reste ici ouvert. Ce que l'on entend seulement marquer, c'est que les créations typiques s'échelonnent au long de la carrière. Les premières années en fournissent des exemples aussi nombreux que les dernières. Tout au plus doit-on noter que si, dans le domaine du lied, Schubert a, dès l'âge de dix-sept ans, trouvé son accent définitif, sur le plan de la musique instrumentale sa science et l'ampleur de sa conception marquent d'année en année un progrès constant.

Autre trait distinctif : la rapidité d'exécution. Les plus beaux lieder naissent en un jour. Parfois même plusieurs d'entre eux sont l'œuvre d'une seule journée; c'est le lieu de rappeler la prodigieuse année 1815, avec ses 144 lieder et, dans le cours de cette année, les dates du 25 août avec six lieder et du 15 octobre avec huit lieder. Rapidité et infaillibilité. Schubert ne retouche guère. Par contre, il lui arrive de reprendre cinq ou six fois, et sous une forme entièrement différente, le même sujet; plutôt que de s'atte-

ler à des modifications de détail, il préfère donner une version nouvelle (6).

Enfin l'examen attentif de cette œuvre immense permet de formuler une conclusion qui, il n'y a pas encore bien longtemps, eût passé pour erronée : celle de l'universalité du génie de Schubert. Je n'entends pas travestir en mérites éclatants ses défaillances et ses erreurs. Je dis seulement que la stricte justice oblige de reviser certain jugement qui a eu trop longtemps cours et au terme duquel Schubert était, aux dépens du reste de sa production, considéré comme le maître incontesté du lied. Sans parler de l'*Inachevée*, des œuvres comme la symphonie en *ut*, les trios, trois des quatuors au moins, le quintette, l'octuor, maintes pages de musique chorale — tant religieuse que profane — maintes pièces de piano aussi et l'étonnant duo pour violon et piano (op. 162) s'établissent à la même hauteur que vingt ou trente des lieder les plus célèbres. Et si l'on tient à observer une équitable proportion, on conviendra même que, dans ce domaine de la musique instrumentale, le déchet est peut-être moindre que dans celui de la musique vocale. Ce n'est guère qu'au théâtre que l'échec de Schubert apparaît mérité.

Il faut faire bon marché, une fois pour toutes, de ce préjugé qui, limitant Schubert à un genre, assimile son pouvoir à celui d'un Wolf ou d'un Duparc. On est au contraire fondé à prétendre que, parmi les musiciens romantiques, ce « primaire » s'affirme l'un des plus richement doués. Et d'autant plus évident apparaît ce don multiple que Schubert ne possède pas, comme Weber, comme Mendelssohn, comme Liszt, comme Schumann lui-même, les moyens techniques propres à créer l'illusion de la variété ; il traite une matière infiniment plus brute que ne le sera celle de ses successeurs. Artisan plus élémentaire, il montre néanmoins une inspiration plus diversifiée, plus riche et, au total, plus authentique.

(6) C'est le cas, par exemple, de la *Sehnsucht* de Goethe, dont le texte inspira cinq fois le compositeur.

En face du « fait artistique » (7) « l'état humain » — ou ce que nous en pouvons connaître :

Une vive sensibilité, une intelligence moyenne, une culture médiocre, une volonté quasi nulle. A cela se résume le bilan. Et, bien sûr, sur les quatre termes qu'il comporte, l'un — la culture — n'est pas un terme constant : il représente une valeur qui, au long des années, va s'améliorant. A trente ans Schubert est moins inculte qu'à vingt (âge où il quitte l'enseignement!) Il a pris contact avec les poètes et les peintres; il s'est affiné (8). On peut même, jusqu'à un certain point, estimer que ce gain intellectuel implique un bénéfice artistique, car il fournit au musicien des sujets d'analyse dont les réserves de sentiment elles-mêmes ne sont pas sans tirer profit. Faisons-lui la part belle : disons-le doué de plus de finesse que le *Tagebuch* et la *Correspondance* ne nous autorisent à lui en attribuer. Tout cela ne nous mène pas loin. Je vois un petit bourgeois d'Autriche — assez près du menu peuple artisan, mais socialement bourgeois quand même et de comportement bourgeois, malgré sa bohème — un petit bourgeois sentimental, rêveur, distrait, pacifique; réservé, sauf dans le cercle de ses amis; bon, d'une bonté un peu pusillanime; de vues assez courtes et disposé à préférer un plaisir vulgaire à une entreprise comportant des risques; humble à ses heures, mais sans style; autodidacte timide et maladroit; esprit critique moins que quiconque et manifestement inapte, en dehors de la musique et de la poésie, à reconnaître les vraies valeurs intellectuelles; nonchalant avec cela, organisant tout à la diable ou plutôt laissant toutes

(7) Si l'inspiration l'emporte, et de beaucoup, sur la mise en œuvre, l'originalité de l'accent est, par contre, souvent atténuée par un souci formulaire malencontreux, qui semble jouer un rôle compensateur. Les développements deviennent redites ou se satisfont d'une facile éloquence. Le parti inouï que Schubert tire de la modulation ne défend pas certaine monotonie de s'établir sur les plans successifs où il porte l'expression. Pourtant, prenons-y garde : cette monotonie même conserve quelque chose d'ample, de vaste, je ne sais quel pouvoir de réserve ou d'attente qui empêche l'oreille de devenir tout à fait inattentive.

(8) Chacun peut observer, dans la série chronologique de la correspondance, les progrès de l'expression; que l'on compare, par exemple, les lettres du troisième voyage à Gmunden à celles de 1819; cette plus grande aisance est d'ailleurs connexe à celle de la composition dans le domaine de la musique instrumentale.

choses s'organiser en dehors de lui-même et le destin disposer de son génie; avec des intuitions, de brèves flambées d'indignation ou d'enthousiasme; des projets pleins la tête, mais ne se donnant jamais la peine de les mûrir, de les établir en relation cohérente les uns avec les autres; affectif en continuelle disponibilité et que le pressentiment, le plaisir, l'inquiétude bercent sans jamais l'ébranler aux racines de l'être, sans dissiper ce fond de rêverie — d'apathie — en lequel semble résider sa nature intime. En bref, un perpétuel adolescent qui s'accommode de songer sa vie, qui retarde de lui imposer une loi et se satisfait du moment présent parce qu'il y puise des compensations assurément médiocres, mais suffisantes pour lui conseiller de temporiser; un être de charme et d'amitié, auquel manquent plus que tout le goût de l'ambition, la passion de la doctrine, le désir de s'affirmer...

En somme, en face de l'exceptionnel, dont l'œuvre atteste cent fois le signe, rien que d'ordinaire. En face du prodige, rien que de quotidien.

Tels sont les deux « faits » : fait artistique et fait humain. Mis en regard l'un de l'autre, ils montrent peu de traits conciliables. Pourtant, est-ce bien sûr?

On s'achoppe, par exemple, à l'in vraisemblable fécondité de Schubert comme à un phénomène presque miraculeux en soi et rendu plus inexplicable encore par ce que l'on sait de la faible énergie de l'homme. Mais il faut observer que la création d'art met en jeu une forme d'énergie sans rapport avec celle que l'on manifeste devant les circonstances. Le même homme peut apparaître veule, indécis, et se révéler par ailleurs un créateur persévérant et volontaire. Le phénomène n'est ni plus ni moins étrange que celui qui, sur le plan moral, permet à une nature médiocre, basse et vile, d'exprimer par le canal de l'art, des sentiments sublimes. Ce dédoublement, soit de l'être volontaire, soit du personnage moral, est fréquent chez les artistes créateurs, et l'on pourrait dire, non sans raison, que c'est l'inverse qui constitue l'exception. Dans le cas de Schubert, il faut du reste tenir compte de l'émulation à laquelle, dès ses débuts, le musicien se trouve porté par

le spectacle de l'activité ambiante : où sont, dans l'Autriche, dans l'Allemagne et dans l'Italie du XVIII^e siècle et de la première moitié du XIX^e, les compositeurs inféconds ? La musique y est un langage spontané, un mode de correspondance sensible utilisé sans relâche pour l'accomplissement d'un besoin collectif. D'autre part, la notation musicale est fort loin d'avoir atteint à la complexité qu'elle revêt de nos jours. Essentiellement mélodique et linéaire, elle présente une sobriété graphique qui favorise le rebondissement de la pensée. D'ailleurs (et je ne pense pas seulement aux compositeurs médiocres) elle ne craint pas, soit par complaisance, soit pour aller plus vite, de recourir aux lieux communs et aux clichés. Au fond, elle est une sorte de journal sonore que l'oreille écoute à peu près comme l'œil parcourt les nouvelles ; ou, si l'on veut, une marchandise, mi-spirituelle, mi-matérielle, intarissablement livrée aux besoins de la consommation, lesquels sont énormes. Un opéra se bâcle en quinze jours et c'est, le plus souvent, au cours de répétitions que l'auteur s'avise d'ajouter l'air qui fera florès, de refondre un *finale*, de récrire un rôle. Schubert n'agit pas autrement que ses maîtres et que ses rivaux. J'ajoute, pour mémoire, que la moitié de sa production est constituée par des lieder, c'est-à-dire par des pièces en général fort courtes, réduites à une ligne vocale et à un accompagnement peu complexe.

Sans doute le rappel de ces choses ne livre-t-il pas la clef de l'énigme, mais il aide à mieux prendre conscience de la nature réelle de celle-ci et à situer avec plus de précision le lieu où elle réside. Oui, si l'on envisage la qualité de sa production, la fécondité de Schubert reste prodigieuse ; si on ne la juge qu'en tant que phénomène éruptif, elle est seulement supérieure — supérieure, mais dans un rapport concevable — à celle de la plupart des compositeurs de son époque. Elle n'est en tout cas pas inconciliable avec la figure humaine de son personnage.

On s'étonne, par ailleurs, de découvrir chez Schubert une finesse esthétique et une mesure aristocratique bizarrement juxtaposées à l'intelligence très moyenne et à la culture rudimentaire de l'homme. On a tort de se récrier :

la culture de Schubert n'est pas si nulle qu'on l'a prétendu; Grillparzer, qui avait le droit de se montrer difficile, n'en faisait point fi. Quant à l'intelligence, on la jugera à sa vraie valeur quand, au lieu de s'attacher à deux ou trois réflexions banales du *Tagebuch* (ce sont toujours les mêmes que l'on cite), on se donnera la peine d'en lire d'autres, et la *Correspondance* des dernières années, et certaines poèmes, sans parler du document singulièrement révélateur intitulé *Mon Rêve* (9). D'autre part le goût et la science technique de Schubert peuvent-ils être dits éminents? Ils sont rares — et c'est bien autre chose. Ils sont, comme son intelligence, tout intuitifs; ils délibèrent et choisissent en dehors de tout dogmatisme. Le système harmonique — si hardiment précurseur — des grands lieder se meut librement, sans souci d'obéir davantage aux principes traditionnels qu'à une hantise de recherche novatrice; comme est tantôt intuitif et tantôt raisonné l'emploi de la modulation. Et sans doute est-il plus exact, en ce domaine tout au moins, de donner à la divination psychologique le pas sur l'application réfléchie. Cependant que, dans sa musique à développements — ses sonates, ses quatuors, ses symphonies — où le génie de l'improvisation est obligé de se muer en un démon industriel, Schubert est surtout novateur dans le détail et original par l'invention mélodique.

Enfin — et ici le miracle cesse tout à fait — il existe une concordance indéniable entre une part de l'œuvre de Schubert et certains goûts familiers que l'étude de sa biographie a mis en évidence. Le bonheur de l'amitié, le plaisir de la flânerie et du jeu chantent mélodieusement dans les valse, les *laendler*, les menuets, les marches. Reflet fidèle, et que l'on sent si intensément vrai, que l'on ne peut guère évoquer le personnage de Schubert sans du même coup la bonhomie et le charme cordial de ces pages d'importance pourtant secondaire. De même qu'à l'ouïe du nom de Mozart s'éveille aussitôt dans la mémoire le thème dé-

(9) Cette page montre combien, chez Schubert, les ressources psychiques sont corollaires de la conscience discriminatrice et susceptibles, en l'enrichissant, de l'élever au-dessus d'elle-même.

licat d'un menuet plutôt que l'ample remous dramatique du finale de *Don Juan*. Tant il est vrai que souvent la présence humaine se trahit dans une inflexion confidentielle mieux que par l'appareil de la grandeur.

§

Voilà donc les « faits » conciliables. C'est peu. C'est quelque chose. Ne les négligeons pas. Ils aident à ne pas perdre pied; ils renseignent et, jusqu'à un certain point, rassurent. Réunis, ils constituent une base d'entente assurément sommaire, mais dont la réalité n'est pas sans valeur, surtout dès l'instant où l'on fait intervenir dans le débat les deux puissants éléments de propulsion que furent pour Schubert l'exemple de Beethoven et la découverte des ressources du lied.

De cela nous avons déjà parlé. N'y revenons que pour marquer qu'il s'agit là d'une rencontre décisive et de portée incalculable, en ce sens qu'elle livre pour un demi-siècle et davantage les destinées de la musique occidentale à la domination de l'ordre romantique. Carl-Maria von Weber au théâtre, mais Schubert davantage, à cause d'un pouvoir de propagation plus ample et d'une profondeur d'accent plus intime, plus proche des sources du sentiment, réalisent ce que ni le génie beethovenien, plus logique et discipliné, ni le pittoresque émotif, mais insuffisamment marqué d'un style, de la chanson populaire, n'eussent sans doute suffi à faire éclore. C'est par eux, et par eux seuls, que l'épidémie romantique, depuis trente ans latente, se propage. Ni l'un ni l'autre, on le sait, ne sont d'ailleurs destinés à voir son triomphe. Ils meurent alors que paraissent assurés — superficiellement, ils veulent le croire — celui de Rossini, et, plus réellement, encore que de façon moins visible — mais cela ils l'acceptent sans amertume — celui de Beethoven. Quand, en novembre 1828, Schubert se résigne à la mort, peut-être emporte-t-il avec lui la persuasion qu'il a poussé hors de la grande voie classique une pointe tout à fait vaine et que l'inutilité de sa tentative détournera tout imitateur de s'engager sur ses traces; peut-être se rassure-t-il en pen-

sant, comme à la part la mieux assurée de durer, à celles de ses œuvres où il a le moins innové, où il a étouffé dans le respect d'un style nourri de formules impersonnelles ces étranges confidences, ces mystérieuses évocations surgies de la rêverie, de l'attente, du pressentiment de la mort. Comment savoir? Et comment aurait-il pu se douter que sur ses pas quelques hommes allaient marcher (tous marqués du signe du génie, mais tous ses héritiers, ses tributaires, tous révélés à leur vraie vocation par lui-même, et dont l'œuvre témoignerait magnifiquement du rayonnement de son exemple?

EMMANUEL BUENZOD.