



Le problème Schubert

I



L y a un problème Schubert.

Ce problème se pose ou plutôt s'impose à tous ceux qui, non contents d'étudier l'art de Schubert, veulent encore connaître sa vie et comprendre comment de son expérience il est parvenu à tirer la matière de son art, et quels rapports unissent l'homme à l'œuvre.

Problème d'ordre général d'ailleurs : il surgit immanquablement chaque fois que nous nous penchons sur l'existence d'un artiste et essayons de surprendre la genèse de l'œuvre. Mais dans le cas de Schubert, il se dresse avec une acuité singulière et doit troubler, me semble-t-il, les esprits les moins curieux, les plus enclins à se débarrasser de toutes les difficultés de la question en portant la création artistique au compte de quelque miracle qu'il serait impossible et presque inconvenant même de tenter d'élucider : pour ce qui est de Schubert, en effet, cet élément irrationnel, miraculeux, tient vraiment un rôle trop important ; entre l'homme et l'œuvre, la rupture apparaît si totale, la section si nette, qu'elles en deviennent inadmissibles. On se dit que nous avons dû certainement laisser échapper quelque chose, que nous ne connaissons pas Schubert, qu'il était autre que nous le font voir ses biographes, ou bien — et ceci est fort probable — que les rapports entre l'artiste en tant qu'homme sentant et agissant dans la vie quotidienne, et en tant que

créateur de valeurs esthétiques, sont bien plus complexes qu'on ne se l'imagine d'ordinaire.

Ce problème, je n'ai nullement la prétention de le résoudre ; je voudrais seulement le préciser et tâcher de le poser correctement, ce qui est déjà chose fort difficile.

Dans sa remarquable étude sur l'autobiographie et le roman, *) avec la netteté et la sûreté qui lui sont propres, Ramon Fernandez s'est déjà livré à un travail à peu près analogue en se servant entre autre de l'exemple de Stendhal. Mais lorsqu'il s'agit d'un musicien, et surtout d'un musicien du type de Schubert, la question se présente sous un aspect beaucoup plus confus, car nous ne disposons que de données insuffisantes et incertaines : Schubert était absolument incapable de s'analyser et n'a jamais tenté de nous expliquer ce qui se passait en lui lorsqu'il composait. D'autre part, l'enchaînement des faits et des idées que comporte tout roman, nous offre certains points de repère dont l'œuvre musicale se trouve privée : ce n'est pas que le « contenu » en soit vague, mais il est inexprimable en termes rationnels.

Dans son livre : *Franz Schubert, sa vie intime*, M. Robert Pitrou se pose aussi le problème Schubert, mais il me semble qu'il le réduit quelque peu : l'énigme pour lui consiste dans le contraste entre la triste destinée de Schubert, sa vie brève et terne d'une part et, d'autre part, son admirable production : comment se fait-il qu'un tel artiste n'ait pas réussi, ne soit pas « arrivé » (comme l'on dirait aujourd'hui) et n'ait pu obtenir le succès auquel il avait droit ? On dirait qu'il a été poursuivi toute sa vie par une étrange malchance. Mais ce mauvais sort qui frappait toutes ses entreprises, Schubert n'en était-il pas lui-même l'artisan ? Certes, les circonstances lui furent maintes fois contraires, mais sa timidité, sa faiblesse, sa méconnaissance des réalités, durent le desservir gravement. Il semble qu'il y ait eu deux hommes en lui : « à côté du Schubert à l'état *premier*, pour ainsi dire, ou si l'on veut le Schubert de l'après-midi, être quelconque, falot, mal tenu, *Schwammerl* en un mot, il y a le Schubert *second*, le grand Schubert, la voix délicieuse, le Schubert du matin, qui créait dans l'enthousiasme » (page 241).

Qu'un homme de génie soit dénué de tout sens pratique, manque de fermeté dans sa conduite, mène une existence dérégulée et présente un aspect falot, misérable ou ridicule, la chose n'est pas rare et n'a pas de quoi nous

*) *Messages* (NRF).

surprendre particulièrement ; on pourrait même la trouver naturelle et normale. Non, ce qui nous surprend, ce qui nous trouble dans le cas Schubert, ce n'est pas le contraste entre l'homme intérieur et l'homme extérieur, la disproportion que nous constatons entre son génie et sa trajectoire, son poids social, mais que cette prodigieuse faculté créatrice à laquelle nous sommes redevables de quelques-uns des plus beaux chants qui aient jamais résonné sur terre, que cette vie spirituelle dont nous possédons le témoignage irrécusable, inscrit sur du papier à musique, se trouve pour ainsi dire sans support humain, sans racines intellectuelles et morales et produise l'effet de quelque difformité, de quelque excroissance monstrueuse.

II

Tout ce que nous savons de Schubert d'après ses lettres, son journal et les récits de ses amis, nous suggère l'image d'un homme bon, doux, modeste, sensible, d'une intelligence ouverte, mais nullement remarquable, d'une culture médiocre, fortement empreint de cet esprit romantique qui régnait alors en Allemagne et auquel peu de jeunes gens échappèrent. Les facultés musicales mises à part, rien dans Schubert ne nous signale l'être d'exception, rien ne le distingue particulièrement des amis, des camarades. De ces natures rêveuses, naïves et enthousiastes, de ces bons garçons, poétiques à leurs heures, grands fumeurs, grands buveurs, il devait y en avoir beaucoup à cette époque : c'était le type courant, banal ; la littérature du temps nous le montre bien. Et banale aussi fut son existence. On pourrait presque dire que le tragique de la vie de Schubert, fut précisément le manque de tragique. Des petits succès, des déboires, des amours malheureux, quelques liaisons passagères qui lui valent une triste maladie, des plaisirs faciles, la misère, la mort... Destinée médiocre et mesquine qui est celle de millions d'hommes. Mais il y a ses œuvres ! Comment ont-elles pu fleurir sur ce sol ingrat ? Avec quoi Schubert les a-t-il faites ?

L'esprit certes, souffle où il veut. Le don prophétique ne fut-il pas accordé à l'âne de Balaam ? Le cas Schubert est peut-être un cas de possession, unique presque dans toute l'histoire de l'art. Et alors, selon le point de vue auquel on se place, Schubert apparaît comme une sorte de fou bienfaisant, possédé du démon de la musique ou comme un illuminé, instrument passif et inconscient entre les mains de Dieu. Évidemment,

cette explication n'en est pas une : nous constatons un fait et avouons devant lui notre impuissance.

Si l'œuvre d'art est un tout complet, un monde fermé qui se suffit à lui-même et est régi par ses lois propres, conférant à cette chose — statue, poème, sonate — une existence objective, absolument indépendante, il n'en est pas moins vrai que l'artiste, suivant la formule consacrée, compose avec son sang et qu'il tire la matière de l'œuvre de son propre moi, la construisant avec ses sentiments, ses sensations, ses pensées, ses désirs : « notre vie individuelle est la seule chose que nous puissions donner ». Mais partant de là, nous avons une tendance à simplifier les rapports entre l'homme et l'œuvre, car il nous semble que celle-ci doit être en quelque sorte le portrait de son auteur, portrait simplement plus ou moins arrangé, embelli, sublimisé même, mais dont on peut encore découvrir la ressemblance. Puisque l'artiste (à moins, je le répète, de mettre tout au compte d'une inspiration, d'une possession divine ou démoniaque) ne peut puiser qu'en lui-même et travaille sur sa propre expérience sensuelle, sentimentale et intellectuelle, on doit pouvoir constater un certain parallélisme entre sa vie et la série de ses productions.

Et en effet, on le retrouve chez Schubert, dont les dernières œuvres (*le Voyage d'Hiver* par exemple ou *le Retour au foyer*) sont chargées d'une tristesse, d'un désespoir tragique qui reflètent la dépression morale de la fin de sa vie. Mais ce parallélisme très vague et général ne nous explique rien ; l'énigme reste entière : comment cet homme, tel que nous le connaissons (et il semble qu'il ne dissimulait rien) put-il écrire *le Double* ou *Atlas* ?

Peut-être y a-t-il moyen de tourner la difficulté en soutenant que si l'œuvre est fonction de l'homme, elle n'est cependant pas le portrait de ce qu'il est, mais de ce qu'il *veut être*, de ce qu'il *aurait pu être*. Elle exprimerait donc l'artiste non pas tel qu'il s'est réalisé dans la vie de tous les jours sous la pression des conditions extérieures qui pesaient sur lui, l'empêchaient de développer sa personnalité et l'obligeaient à des compromis, à des sacrifices et à une sorte de contraction intérieure, mais tel qu'il était en puissance, tel qu'il eut pu être si, avec son génie, il avait disposé d'une plus grande force de volonté, d'un caractère plus ferme. En ce sens on a dit avec une certaine apparence de raison que l'œuvre est le portrait idéal de l'artiste et qu'en particulier le vrai Schubert n'était pas ce petit homme dont ses amis nous ont conservé l'image touchante et un peu ridicule et qui « rata » sa vie, mais l'auteur de la *Belle Meunière*, du

Quintette à deux violoncelles, etc. Ce qu'il ne parvint pas à vivre, Schubert l'imagina et ses chants ainsi nous révèlent sa vraie personnalité, bien mieux que ne purent le faire ses actions, ses lettres, son journal, ses conversations, les récits de ses amis qui ne le voyaient que de l'extérieur et ne parvenaient pas à comprendre ce bon garçon, s'élevant d'un coup d'aile jusqu'aux plus hautes cîmes. Or c'était précisément ces cîmes qui étaient sa vraie patrie.

Voilà une hypothèse tentante et qui paraît trancher toutes les difficultés. Mais ce qui nous gêne en elle et nous la rend suspecte, c'est qu'en somme elle est créée de toutes pièces pour les besoins de la cause et ne peut servir qu'à résoudre une certaine contradiction déterminée : d'une part, l'œuvre est fonction de l'homme, d'autre part, comme dans le cas de Schubert, il n'y a, entre l'homme et l'œuvre, nulle commune mesure semble-t-il. Alors nous décrétons que ce réservoir où puise l'artiste, le seul dont il dispose, est beaucoup plus vaste que nous ne le pensons et nous admettons qu'à côté des richesses réelles qu'il contient, il y en a encore d'autres, profondément enfouies, qui n'existent qu'en puissance, qu'en germe, qui ne sont que des vélités ; et ce sont celles-là que l'œuvre, à défaut de la vie, réalise.

En raisonnant ainsi nous faisons en somme appel à l'inconscient ou au subconscient. Or, dans l'état actuel de nos connaissances sur ces régions de l'âme, cette méthode équivaut à remplacer, dans une équation, une inconnue par une autre inconnue et à reculer et non à résoudre la difficulté. En établissant une distinction entre un Schubert réel tel qu'il fut dans son existence quotidienne, tel qu'il se manifesta de différentes façons au cours de sa vie, et un Schubert potentiel, absolument différent du premier et qui ne parvint à une certaine réalité que dans ses œuvres musicales, nous ne faisons que reprendre, par un détour et sous un autre nom, l'idée du « génie-possession », de l'inspiré inconscient au pouvoir d'une puissance supérieure, idée très juste peut-être, à laquelle on sera peut-être obligé de revenir en dernier lieu, mais que nous n'admettrons que dans le cas où nous ne pourrions faire autrement, où toutes les autres voies se trouveront effectivement barrées. Or il y en a une que nous n'avons pas encore examinée. Et cependant c'est la première qui aurait dû nous venir à l'esprit, si nous n'étions pas tellement esclaves de nos habitudes mentales qui nous portent à confondre les sentiments esthétiques avec ceux qu'éprouve l'individu dans la vie réelle, et à envisager l'œuvre du point de vue psychologique.

III

Si nous entendons *le Double* ou *le Trio en mi bémol*, op. 100, de Schubert, il nous semble que pour pouvoir exprimer ce désespoir, cette plénitude, cette tendresse céleste qui vivent dans ces pages, l'auteur a dû, au préalable, les éprouver effectivement et connaître cette douleur ou cette joie qui, vécues réellement, dépassent presque les forces humaines. Or, c'est là une supposition non seulement gratuite (j'accorde d'ailleurs qu'elle se présente en premier lieu et tout naturellement à l'esprit et c'est justement ce qui devrait nous la rendre suspecte), mais qui contredit tout ce que nous savons de la création artistique. L'œuvre est le produit de l'homme, elle est fonction de son être, mais s'il atteint son but, si c'est vraiment un univers clos qu'il est parvenu à composer, un système défini de valeurs esthétiques, il ne peut plus y avoir aucune commune mesure entre ce qu'il a ressenti effectivement, entre ses émotions personnelles et les émotions esthétiques cristallisées dans l'œuvre. Il y a là une différence non plus de quantité, de degré, mais de qualité, de nature, à tel point que la chose, l'objet d'art — poème en sonate — étant ce qu'il est, il est impossible de revenir en arrière et d'essayer de conclure du contenu spirituel de l'œuvre aux états émotifs de son auteur.

Nous nous étonnons de la brisure que l'on constate entre Schubert et son œuvre, nous sommes surpris de ce que ce Schubert dont nous connaissons la vie terne, le caractère faible, les amours ordinaires et l'intelligence moyenne, ait pu écrire des pages admirables. Mais d'où provient notre surprise? Uniquement de cette idée préconçue et fautive que pour pouvoir écrire ces pages chargées de souffrance il a dû souffrir en proportion. Mais c'est le contraire qui devrait nous étonner : comment un homme qui a vécu une tragédie, une grande passion, des extases mystiques, parvient encore, *malgré cela*, à composer des tragédies et des poèmes passionnés. Le fait qu'un grand artiste est un homme médiocre n'a pas de quoi nous surprendre, et nul besoin pour l'expliquer de faire appel au subconscient, de distinguer entre ce qu'est l'homme et ce qu'il aurait pu ou voulu être, ou de considérer l'artiste comme un possédé, irresponsable de ses œuvres.

Ainsi que le dit T. S. Elliot, la tâche du poète est «d'utiliser les émotions ordinaires et, en les transposant en poésie, d'exprimer des sentiments qui ne se trouvent pas du tout dans les émotions actuelles», c'est-à-dire (ajoute Ramon Fernandez auquel j'emprunte cette citation) des sentiments spécifiquement esthétiques.

Nous savons que l'artiste crée avec son expérience; seulement cette matière dans le travail de composition et de formation qui est le vrai travail de l'artiste, subit une refonte et une transformation complète. Souvent l'on compare ce travail avec celui de l'architecte qui bâtit avec des blocs de pierre ou des briques, mais l'analogie n'est qu'apparente, car dans le processus de création artistique, les éléments ne sont pas seulement disposés dans un certain ordre, suivant un certain plan, mais le façonnement que leur impose l'artiste les modifie dans leur structure intime : ce ne sont plus des briques, ce ne sont plus ces émotions que nous connaissons par notre expérience quotidienne, mais quelque chose de tout différent qui n'a plus aucune valeur vitale et n'appartient pas plus à Schubert qu'à qui que ce soit.

Schubert a pu tirer son *Double* d'un état émotif fort ordinaire ; parmi ses contemporains, ses amis, il y en avait peut-être qui vivaient d'une vie intérieure beaucoup plus intense et plus profonde que celle qu'a jamais connue le grand musicien, qui étaient plus intelligents que lui, plus cultivés, plus raffinés dans leurs sentiments. Ce qui leur manquait et ce que Schubert possédait au plus haut point, c'était une sorte de *vis formativa*, ce talent spécial qui permet au musicien, au poète, au peintre, de se détacher d'un état effectif, de le traiter en objet et de lui conférer une nouvelle existence, un être esthétique, au moyen d'un certain traitement purement formel appliqué à une certaine matière sonore ou plastique.

« Le génie, même le grand talent, vient moins d'éléments intellectuels et d'affinement social supérieurs à ceux d'autrui, que de la faculté de les transformer, de les transposer. Pour faire chauffer un liquide avec une lampe électrique, il ne s'agit pas d'avoir la plus forte lampe possible, mais une dont le courant puisse cesser d'éclairer, être dérivé et donner, au lieu de lumière, de la chaleur. Pour se promener dans les airs, il n'est pas nécessaire d'avoir l'automobile la plus puissante, mais une automobile qui ne continuant de courir à terre et coupant d'une verticale la ligne qu'elle suivait, soit capable de convertir en force ascensionnelle, sa vitesse horizontale. De même ceux qui produisent des œuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, qui ont la conversation la plus brillante, la culture la plus étendue, mais ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie, si médiocre d'ailleurs qu'elle pouvait être mondainement et même dans un certain sens, intellectuellement parlant, s'y reflète, le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant

et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété. Le jour où le jeune Bergotte put montrer au monde de ses lecteurs le salon de mauvais goût où il avait passé son enfance et les causeries pas très drôles qu'il y tenait avec ses frères, ce jour-là il monta plus haut que les amis de sa famille, plus spirituels et plus distingués : ceux-ci dans leurs belles Rolls-Royce pourraient rentrer chez eux en témoignant un peu de mépris pour la vulgarité des Bergotte ; mais lui, de son modeste appareil qui venait enfin de « décoller », il les survolait » (*A l'ombre des jeunes filles en fleur*, p. 111).

Ces lignes de Proust éclairent, me semble-t-il, toute la question. Le problème Schubert — et tant d'autres du même genre — ne nous apparaît insoluble que tant que nous considérons que c'est la profondeur et la puissance des sentiments et l'intelligence supérieure qui font les grands artistes ; alors il ne nous reste d'autre recours que le subconscient, l'inspiration divine, la possession ; mais la question apparaît sous un tout autre jour et le mystère se dissipe *en partie*, si nous admettons qu'il ne s'agit que d'une faculté spéciale d'objectivation, laquelle peut très bien s'allier à une nature, à une intelligence qui ne dépassent pas la moyenne.

B. DE SCHLÖZER.

