

Libretto

ROBERT ET CLARA SCHUMANN

JOURNAL INTIME

Textes choisis, traduits et
présentés par YVES HUCHER

Préface de
BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY

Introduction de
MARCEL BRION
de l'Académie française

libretto

Première édition française : © Buchet/Chastel, 1967

© Buchet/Chastel, Libella, Paris, 2019

ISBN: 978-2-369-14600-1

*« Le bonheur des élus
est fait de leurs souffrances... »*

ROBERT SCHUMANN

PRÉFACE

Quatre mains, deux plumes, un cœur

*La postérité doit nous regarder
comme un seul cœur et une seule âme.*

SCHUMANN

Dans certains *Fragments*, laissés dans l'ombre par la postérité tant ils étaient dérangeants, Friedrich Schlegel, le pionnier du romantisme littéraire allemand, révèle sa conception de l'amour : « Je crois à l'humanité infinie qui était là, avant que de revêtir le voile du sexe, le manteau du masculin et du féminin. » Il souhaite que la société parvienne « à l'entière destruction des préjugés qui ont établi entre les deux sexes une inégalité de droit, funeste à celui-là même qu'elle favorise », car, explique-t-il, « la première chose en amour est d'avoir le sens l'un de l'autre, et son sommet est la foi l'un dans l'autre. Le dévouement est l'expression de la foi ». Il confie ainsi à sa future femme Dorothea Mendelssohn, fille du célèbre philosophe de *l'Aufklärung* : « Mais je m'aperçois maintenant, à mon propre étonnement, que c'est *toi* en vérité qui m'inities, *moi*, à la philosophie. » Novalis, épris d'une très jeune fille qu'il ne tardera pas à rejoindre dans la mort, s'interroge de façon non moins novatrice : « La femme est-elle le but de l'homme ? Et la femme n'a-t-elle pas de but ? » Constatant que « le mariage est le plus haut mystère », il estime que

« l'esprit de communauté en fuite, c'est la mort » et y joint son célèbre adage : « Où il y a des enfants, là est un âge d'or. »

Unique dans le temps et l'espace du monde des arts, le couple des Schumann s'inscrit ainsi dans une époque prête à lui servir de « cadre arabe », comme il en va dans les tableaux de Philipp Otto Runge. Grand lecteur et penseur, Robert Schumann n'ignorait rien du premier romantisme littéraire d'Iena, ni des esprits ardents qui l'animaient dans un idéal de *Sympoesie* et *Symphilosophie*. Or cet idéal de partage, d'échange, de fusion aux confins de l'utopie, il eut l'ambition de le réaliser, de le vivre au quotidien, en dépit des avertissements de Hoffmann pour qui seules les « antennes spirituelles » pouvaient rimer avec « l'amour de l'artiste ». Car l'artiste ne devrait pas avoir d'autre compagne que son imagination, sa *Phantasie*. Sauf si, espère Schumann, « l'amour de l'artiste » est l'incarnation même de l'art, et qu'ils puissent ainsi jouer à quatre mains la difficile partition de l'existence¹.

Journal à deux plumes

Lettre, doué d'une plume féconde et imaginative, Robert entame son journal intime, d'une qualité littéraire digne de

1. Alors que l'édition allemande de référence (Leipzig, 1987) n'était pas sortie, la parution en 1967 du *Journal intime* de Robert et Clara Schumann a été un grand moment dans le parcours de tout schumannien français. Sa réédition était vivement attendue. Ce n'est pas sans scrupules que j'ai accepté d'ajouter une préface à l'introduction de Marcel Brion, dont le *Schumann et l'âme romantique* (1954) reste inimitable à mes yeux. À l'époque, on pensait moins à Clara Wieck-Schumann, du moins à Clara en tant qu'elle-même. Nous savons mieux aujourd'hui que l'égérie de tant de musiciens allemands était aussi leur collègue et méritait leur vénération. C'est donc un aperçu complémentaire sur « le couple des Schumann », que j'ai choisi de proposer : regard inconcevable il y a quarante ans, surtout sous la plume d'un homme, et pourtant véridique.

Jean Paul et de Hoffmann, ses modèles, le 1^{er} janvier 1827, à seize ans et demi. À peine initiée à l'écriture, la petite Clara de sept ans commence le sien la même année, le 7 mai 1827, avec l'aide de son père Friedrich Wieck, qui gouvernera ces notations prises au fil de leurs tournées jusqu'à leur rupture de 1838. Un journal à deux plumes ? Clara est donc rodée. Pas Robert, aussi puissamment individualiste que généreusement altruiste. Après presque cinq années de douloureuses fiançailles faites de séparations et incertitudes, Clara et Robert s'unissent le 12 septembre 1840 en l'église de Schönefeld, près de Leipzig, dans des conditions éprouvantes. Au sortir d'une année de procès pour obtenir l'autorisation de convoler, les mariés sont anéantis et ils ressentent comme une malédiction l'absence de l'irascible Wieck. « *Wild und zart* », sauvage et tendre, Robert avait attendu Clara, parfois hésitante, avec une persévérance exemplaire, s'impatientant souvent sans se fâcher jamais. L'indéfectible tendresse de son fiancé en regard de la rudesse de son père émeut Clara jusqu'au tréfonds : « Je ne me sens jamais aussi heureuse, aussi bien, que lorsque je suis avec lui. Il n'a pas besoin de parler du tout. Je l'aime tant quand il est simplement en train de penser que je voudrais être capable d'écouter chaque idée. Et quand il presse doucement ma main, je suis profondément heureuse. Je me sens alors si assurée d'être sa bien-aimée absolue. » Elle offrira en retour à son *Tondichter*, son poète des sons, un inaltérable dévouement, sa dot conjugale en quelque sorte.

Robert engage le 13 septembre 1840, lendemain du mariage et jour des vingt et un ans de Clara, leur *Ehetagebuch*, journal conjugal à deux plumes, selon une alternance hebdomadaire. Le fait n'est pas exceptionnel. Felix et Cécile Mendelssohn s'étaient essayés à ce partage quatre ans plus tôt, et Fanny Mendelssohn a toujours permis à Wilhelm Hensel d'orner de dessins ses mots et ses notes. Mais les

époux de Felix et de Fanny venaient d'un autre monde, celui silencieux de la peinture, tandis que Robert et Clara, deux musiciens, devaient, non sans contrariétés et déconvenues, se répartir les heures de bruit et de silence, d'effervescence et de recueillement de leur couple. En termes pudiques, le journal révèle les difficultés d'adaptation conjugale, les moments de bonheur, la naissance épanouissante de Marie, leur aînée, puis celle déjà plus perturbante d'Élise dont la venue empêche Clara de faire partie des premiers professeurs du conservatoire de Leipzig. En cette année 1843 du millénaire de la Germanie, de l'ouverture du conservatoire et de l'inauguration du monument de Bach, Schumann, absorbé par la composition de son oratorio *Le Paradis et la Péri*, délègue de plus en plus la rédaction du journal conjugal à Clara qui s'en plaint amèrement. Les premières attaques de la maladie le terrassant l'année suivante, ce lettré fils de lettré abandonnera également sa revue musicale, la *Neue Zeitschrift für Musik*, qui lui assurait l'essentiel de sa notoriété. Schumann aura tenu dix ans sa revue et participé à peine plus de trois ans au journal conjugal. Clara continuera le sien, une « part d'elle-même », jusqu'à son dernier souffle. Celui de Robert se fait de plus en plus lacunaire et se mue en *Haushaltbücher*, livres de comptes de la maison, émaillés d'annotations personnelles. Au fil des années, la surabondance se fait essentialité, dénuement... et silence.

« *Où il y a des enfants, là est un âge d'or* »

Au commencement était un *Wunderkind*, Clara, l'enfant prodige et merveilleuse. Arrivé de Zwickau à Leipzig pour accomplir ses études de droit, Robert, après avoir écouté l'enfant grave et silencieuse, n'a plus qu'une idée : devenir l'élève de Friedrich Wieck. Lui qui vient de perdre son père

et son unique sœur rêve même de s'enraciner dans le foyer des Wieck où il croit trouver un père et une sœur de substitution. L'écrivain cultivé qu'est déjà l'étudiant adore immédiatement la petite prodige mutique et inculte, traumatisée par le divorce de ses parents. Il s'émeut :

D'en haut vint un enfant-ange
Assis au piano et songeant à des chants, [...]
Ceux qui l'ont entendu étaient déchaînés,
Comme s'il s'agissait d'une diva ;
Mais l'enfant-ange sans s'attarder
Regagna prestement sa patrie.

En dépit de leur différence d'âge, presque dix ans, et du fossé intellectuel qui les sépare, ces deux Saxons, issus de familles d'universitaires et de pasteurs luthériens, se reconnaissent vite comme des *Doppelgänger*, des doubles susceptibles de reconstituer l'androgynie mythique, thème qui obsède les premiers romantiques. Raro, ce personnage unique et double, sera fixé pour la postérité par le célèbre sculpteur saxon Ernst Rietschel en 1846 dans un médaillon à deux profils superposés. Ra, c'est Clara ; Ro, c'est Robert ; Raro, c'est CLARAROBERT, unis dès 1831 dans le journal intime du jeune homme de vingt et un ans, peu après qu'il a donné naissance à ses doubles personnels. « Florestan et Eusebius sont ma double nature, et Raro l'entité en qui j'aimerais les voir fusionner », explique-t-il. À la manière de la dialectique hégélienne, Schumann coiffe donc aussitôt ses doubles, qui jouent les rôles de la thèse et de l'antithèse, d'une instance supérieure, ou synthèse, incarnée par la fusion androgynie de CLARAROBERT. La fillette de dix ans devient ainsi *de facto* la moitié de l'être supérieur de Robert ! Pour Schumann, Clara est à la fois synonyme de lumière par son prénom et d'ombre

par son mystère. Elle est Chiara/oscura qui a su parler la langue des dieux, la musique, avant celle des humains. Ce qui la divinise aux yeux du jeune homme c'est précisément son silence. Sur la page de titre de la *Sonate en fa dièse* op. 11 « dédiée à Clara par Florestan et Eusebius », elle figurera en ange surplombant deux sphinx (Eusebius et Florestan ?).

Mais Schumann ne se décide pas encore à voir dans l'enfant au visage de madone une femme, sa future femme. L'arrivée à Leipzig, en septembre 1835, de Felix Mendelssohn, qui avait connu Clara trois ans plus tôt à Paris, lui dessille les yeux. Le chef d'orchestre fait immédiatement de la radieuse musicienne de seize ans sa soliste préférée et, le 9 novembre, il mène au triomphe le *Concerto pour piano* de Clara Wieck avec la compositrice au clavier. Leur complicité est si manifeste que deux semaines plus tard, le 25 novembre, Schumann vole à Clara un premier baiser et lui assure : « Tu es mon plus ancien amour. » Quatre ans plus tard, déchiffrant une *Romance* que sa fiancée lui envoie de Paris, il lui confie : « J'ai entendu (*gehört*) une nouvelle fois que nous devons devenir mari et femme. » Tout est dit. Comme Jean Paul Richter, Schumann entend le monde, il entend les « voix lointaines » de l'univers et les « voix intérieures » de son amour. Amour pour une musicienne qu'il exprimera inlassablement dans le langage mystérieux des sons. Schumann n'a rien pourtant d'un illuminé. Avec Wagner, l'autre Saxon, il est le plus grand penseur de l'Allemagne musicienne, et Liszt salue publiquement sa « puissance intellectuelle si élevée et si imposante ». Seulement, à la différence de Liszt, il ne rêve point à une George Sand, une Marie d'Agoult, une princesse Wittgenstein, ces intellectuelles. Lui, il a rencontré un Ange musicien, qu'il ressent comme son « autre ». D'autant plus qu'il s'est abîmé la main droite et n'est pas un concertiste. Mains de substitution de Schumann, Clara est partie intégrante de son être.

Une vie jalonnée de bonheurs et de malheurs attend ce couple hors du commun. Une vie qui se résume à leurs jeunes années de compagnonnage musical, leurs cinq années de fiançailles déchirantes, leurs treize années de vie conjugale rythmée par la naissance de huit enfants et la maladie du mari et, enfin, leurs vingt-neuf mois de séparation durant l'atroce agonie de Schumann qui se meurt dans un asile après son suicide manqué. Robert Schumann eut la chance de rencontrer en Clara une compagne d'envergure prête à partager un destin héroïque, nouvelle Fidelio de Florestan dans leur opéra existentiel de *L'Amour conjugal*, titre exact de l'œuvre vénérée de Beethoven. Mais quand, après des années de luttes surhumaines, Schumann se rendit compte que son fulgurant génie baissait pavillon devant la démence syphilitique, il se coula dans le Rhin, à quarante-trois ans, appliquant avec dignité le constat de Schlegel : « Ce n'est jamais un tort de mourir volontairement, mais souvent une inconvenance de continuer à vivre. » Cruellement inconvenant, le destin lui infligera de dépérir de longs mois avant de gagner, on veut l'espérer, le Paradis auquel son âme d'artiste aspirait.

« *L'esprit de communauté* »

Avant tout, Robert Schumann et Clara Wieck, les *Doppelgänger*, sont des créateurs. À l'été 1831, à Leipzig, celui de l'avènement de Raro, tous deux sont « à l'œuvre » et ils continueront d'avancer ainsi côte à côte. C'est ici que tout se joue. Clara n'est pas seulement la muse de Robert. En dépit de leurs neuf ans et trois mois d'écart, elle est son vaillant compagnon d'armes. Ils accomplissent tout ensemble et, pendant vingt-cinq ans, de 1828 à 1853, ils composent l'un pour l'autre. Cette création croisée est l'essence de leur couple, dont témoignent les allers-retours éditoriaux.

Clara publie des *Polonaises* op. 1 et des *Valses* op. 2 pendant que Robert, après ses *Variations Abegg* op. 1, entrelace polonaises et valse dans ses *Papillons* op. 2. Clara publie une *Romance* op. 3 à laquelle Robert répond par des *Impromptus* op. 5 « sur une Romance de Clara Wieck ». Au moment de la grande séparation exigée par Wieck, Schumann compose la *Sonate en fa dièse mineur*, la *Sonate en fa mineur*, la *Fantaisie en do majeur*, trois œuvres magistrales innervées par des motifs musicaux de son aimée perdue. Robert et Clara entrelacent ensuite leurs « pièces caractéristiques », et l'entame du *Notturmo* des *Soirées musicales* de Clara, qui avait déjà lancé la *Fantaisie en do*, passe et repasse dans la 8^e *Novellette* en « *Stimme aus der Ferne* », en voix issue des lointains. En toute chose, Schumann est guidé par son *entendement*, l'alliance de l'ouïe et de l'intelligence sensible. Il fait parler à l'intérieur de ses œuvres ses *innere Stimmen*, ses voix intérieures, et son *Innigkeit*, son intériorité. L'inspiration auditive de Schumann, l'érudit, est un phénomène très singulier. Entre l'enfant mutique que fut Clara et l'adulte mutique que deviendra Robert sous l'effet de la maladie, le dialogue musical est central. Chacun est à la fois le double de l'autre et son complément. Ils se parlent et se comprennent en musique, également dans le silence : le silence des mots, le silence de l'attente, le silence de la séparation irréversible, le silence définitif de la mort.

L'exemple emblématique de la communion en art est leur double opus 6. En 1836, Clara Wieck publie ses six *Soirées musicales* op. 6, saluées par toute la génération romantique. En août 1837, après dix-huit mois de séparation, Robert et Clara s'aperçoivent furtivement et se renouvellent leurs serments d'amour. Exalté, Schumann compose pour les dix-huit ans de la pianiste ses dix-huit *Davidsbündlertänze*.

Œuvre phare de l'amour réciproque, ces *Danses des compagnons de David*, signées E. ou F. [Eusebius, Florestan] ou les deux ensemble, jaillissent d'un « *Motto* de C. W. » emprunté à une Mazurka desdites *Soirées musicales*. Schumann ose en parallèle sa première demande en mariage officielle, que Wieck repousse brutalement. L'amoureux éconduit publie alors, le 13 septembre, dans sa revue musicale, une critique élogieuse des *Soirées musicales* op. 6 pour l'anniversaire de l'aimée qu'on lui refuse. Mieux, il s'aperçoit que dans l'entrelacs de ses propres publications chez différents éditeurs le numéro 6 est resté inemployé. Il en affecte aussitôt ses *Danses*. Si bien que les opus 6 des fiancés séparés assurent que leurs voix intérieures et leurs initiales enlacées scellent leur avenir commun.

Friedrich Schlegel avait averti : « Le moi ne peut sentir pleinement son unité qu'en donnant la réplique à son toi. » C'est à ce moi-toi, que Robert confie donc en 1839 : « À l'écoute de ta *Romance* j'ai entendu une nouvelle fois que nous devons devenir mari et femme. Tu me complètes comme compositeur, de même que moi pour toi. Chacune de tes pensées provient de mon âme, de même que je te dois toute ma musique. [...] Nos affinités sont si étranges. » La même année, il précise à sa lointaine bien-aimée : « Nous publierons beaucoup de choses sous nos deux noms réunis ; la postérité doit nous regarder comme un seul cœur et une seule âme, et ne pas éprouver ce qui est tien et ce qui est mien. » Aspiration mystique à la communion des âmes. Plus encore que dans le deuxième acte de *Tristan und Isolde* de Wagner, le véritable « *ich-dich* » du romantisme allemand est à entendre dans le *Liebesfrühling* (Printemps de l'amour), cycle de douze lieder de « Robert et Clara Schumann op. 37/12 », exemple unique de création musicale conjugale. Schumann s'émerveille : « Nous avons composé ensemble sur des poèmes de Rückert

un certain nombre de lieder qui se rapportent l'un à l'autre comme des questions et des réponses. » Dans son lied initial (n° 2), Clara fait siens ces mots charmants : « Audacieux, il a pris mon cœur. A-t-il pris le mien ou ai-je pris le sien ? Les deux se sont rencontrés. »

« *Le mariage est le plus haut mystère* »

Après leur mariage, Robert dépassera bien évidemment sa jeune compagne sur le chemin de la composition. Il a dix ans de plus qu'elle, et le génie du couple, c'est lui. La concertiste se réjouit sans jalousie de l'avancée de son mari car elle devine que la postérité mettra sur le compte du mariage toute défaillance artistique de l'époux. Avec soulagement, elle inscrit dans leur journal : « Robert compose toujours. [...] Il peut être content de l'année écoulée et regarder en lui-même avec satisfaction. On peut voir que le mariage ne lui a pas encore été si défavorable. On dit souvent qu'il tue l'esprit d'invention et la fraîcheur juvénile. Que mon Robert fournisse donc la preuve du contraire ! » Au total, Robert accumulera quelque cent quatre-vingts recueils, tandis que Clara se contentera d'une trentaine. À l'heure du mariage, il en est à son opus 25, elle à son opus 11. Un an après, avec le *Liebesfrühling*, il atteint son opus 37 et elle seulement son opus 12 ! Alors qu'il accumule des musiques d'envergure – en particulier le *Concerto en la mineur* et le *Quintette avec piano en mi bémol* que Clara fera triompher sa vie durant –, elle, pour préserver son existence de compositrice, trouve le délicat subterfuge d'offrir ses œuvres deux fois l'an à son mari : à Noël et le 8 juin pour son anniversaire.

Il est ému, toujours admiratif, mais, trois ans après leur mariage, alors même qu'il se lasse de leur journal à deux plumes, il ose ce terrible constat : « Clara a écrit une suite de

pièces d'une délicatesse et d'une richesse d'invention auxquelles elle n'était encore jamais parvenue. Mais s'occuper des enfants, d'un mari perdu dans ses rêveries, cela ne se concilie guère avec la composition. » Or, le temps qu'il lui conteste pour elle-même, il le lui octroie pour transcrire, recopier et parachever ses propres œuvres. Il ne s'agit pas d'accabler le mari, dont la « belle âme » ne saurait être mise en doute, et qui reste passionnément épris de sa brillante jeune femme ainsi qu'en témoignera Stephen Heller : « Il parlait avec un amour illimité de sa femme et du talent de celle-ci. » Schumann n'est donc pas uniquement un mari ombrageux et un créateur égotiste. Un drame existentiel se joue : il est condamné, et il le sait.

Dans l'urgence de la création, seul compte son baromètre intérieur. Quand, après trois années de quasi-silence (1844-1846), dû aux ravages de son incurable maladie, il sent, à Dresde, remonter la sève créatrice, rien ne doit entraver cette rémission. À la mort de leur premier fils, en 1848, Schumann, quoique meurtri, reprend sa plume de compositeur le jour même, tandis que, profondément traumatisée, Clara, en train d'écrire un nouveau concerto, délaisse la sienne pour les cinq années à venir. Elle ne s'y remettra qu'en juin 1853... pour l'anniversaire de son mari. Sa moisson de l'été 1853 est abondante et elle ose confier à son journal : « Rien ne peut surpasser la satisfaction personnelle de composer une œuvre et de l'entendre ensuite. » Une nouvelle gerbe de créations conjugales s'annoncerait-elle ? C'est alors que Robert s'effondre. Son génial compagnon venant à sombrer, Clara pose avec lui sa plume de compositeur : « L'esprit de communauté en fuite, c'est la mort », avait prévenu Novalis. À défaut de le rejoindre dans les bras de la mort, Clara compositrice se réfugie dans leur *étreinte* musicale dorénavant close. À jamais scellée. L'enjeu même

de la composition disparaît avec celui qui en était le moteur. En ce domaine comme en d'autres, l'amour de Brahms ne pourra remplacer l'amour de Schumann.

« *La femme est-elle le but de l'homme ?* »

On pourrait se demander pourquoi Schumann s'est ingénié à incorporer les œuvres de Clara dans les siennes et à lui emprunter des motifs, d'une absolue simplicité, pour tant de messages cryptés comme écrits à l'encre sympathique. Celui qui confie : « Je pourrais chanter à en mourir, tel le rossignol » et qui entend en lui de sublimes mélodies, n'a, en vérité, que faire des mélodies des autres. Pour preuve ? Ses variations abandonnées sur un *Nocturne* de Chopin qu'il adore. Quand en revanche il emprunte quelques contours à Clara compositrice, deux brefs motifs à Beethoven, le chantre de *la Bien-aimée lointaine* et de Florestan, cet autre lui-même, quand il assemble les notes en relation avec les lettres dansantes des mots allemands complices de ses sentiments, il rêve, il imagine, il échauffe son génie qui soudain éclate en de fulgurantes inspirations. Superflu artistiquement, ce rapt musical répond à une taraudante nécessité intérieure : manière de s'approprier par l'imagination celle qui lui est obstinément refusée. Tous l'approchent, l'entendent, la vantent, sauf lui ! En 1838, Franz Liszt s'incline à Vienne : « Il y a chez elle une supériorité réelle, un sentiment profond et vrai, une élévation constante. » L'année suivante, le critique Henri Blanchard la déclare à Paris « le lion musical du moment, le Thalberg féminin du piano ». L'esseulé de Leipzig se morfond et se ronge. Il ne lui reste que les symboles sonores pour tisser des liens avec l'aimée lointaine, pour incarner ce « toi-moi » qui le hante. Symboles qu'il continuera de décliner, notons-le, après le mariage et jusqu'au terme de leur trajectoire

commune. Se demander ce qu'eût été la création musicale de Schumann sans Clara est une question sans réponse. À travers les héroïnes de ses œuvres – la Péri, Gretchen, Geneveva, Maria Stuart la reine d'Écosse, puis Maria la Reine des Cieux –, il fait même de Clara la compagne de son très singulier chemin mystique. En 1853, l'âme et le corps torturés, Schumann compose l'offertoire marial *Tota pulchra es, Maria* (Tu es toute belle, Marie, tu es pure. [...] Ô Marie, intercède en notre faveur auprès du Seigneur Jésus-Christ). Pour soprano, violoncelle et orgue, le bref motet vient couronner et sanctifier le chapelet des lieder d'amour en *la* bémol majeur, couleur de l'effusion romantique, celle naguère de *Widmung* (Dédicace) et aussi du *Liebesfrühling*, le cycle fusionnel du couple Schumann. La fervente oraison se fait surtout l'écho de la *Romance* pour piano et violoncelle, en *la* bémol, du *Concerto pour piano* de la toute jeune Clara Wieck. Maria/Clara/Maria : la trajectoire platonicienne, du divin au divin en passant par l'humain, est ainsi parcourue.

« Cause et but sont une seule et même chose », assure aussi Novalis. Les œuvres de Clara postérieures au mariage du 12 septembre 1840 sont presque toutes composées pour Robert. Assez sensiblement différentes de celles, plus brillantes, de la jeune Clara Wieck, celles de Clara Schumann avouent une identification éperdue à son mari, par-delà le banal mimétisme conjugal. En dépit d'humeurs variables, la compagne dévouée, aiguillon et force du couple, loin d'abuser de l'ascendant presque illimité qu'elle exerçait sur son mari, a essayé de réaliser une authentique fusion conjugale. Les citations musicales secrètes étaient toutefois le fait de Schumann. C'est lui qui s'est fait le conteur de leur amour. Le *Tondichter* venant à décliner, Clara se trouva soudain en charge de la mémoire de leur couple, qui va entrer dans la légende. Pour le 8 juin 1853, elle insère dans ses *Variations*

op. 20 « sur un thème de Schumann » le motif qui unissait naguère sa *Romance* op. 3 et les *Impromptus* op. 5 de Robert et sa *Romance en la mineur* op. 21 s'appuie sur le lied *Tragödie* de Schumann d'après Heine, poète qu'ils ont honoré tous deux. Quand, un quart de siècle plus tard, la compositrice reprendra exceptionnellement sa plume pour célébrer les noces d'or d'amis communs, elle le fera au nom du couple Schumann en insérant dans sa *Marche en mi bémol majeur* des extraits musicaux significatifs de son défunt mari.

« *Et la femme n'a-t-elle pas de but ?* »

Loin d'appliquer le mode de vie des romantiques d'Iéna, qui mêlaient hardiment leurs amours au nom d'un idéal communautaire, Clara, célèbre mais esseulée à trente-quatre ans, veuve à trente-six, décida de rester à jamais Clara Schumann, l'épouse du génie foudroyé. Elle a pourtant fasciné les hommes les plus exceptionnels de son entourage, parmi lesquels Robert Schumann, Felix Mendelssohn et Johannes Brahms ; elle aurait pu compter également sur le soutien sans faille de Franz Liszt pour peu qu'elle l'eût souhaité. Mais cette femme était, autant que les génies qui l'entouraient, vouée à l'Art, qui, après des années de sacrifices, est repassé au premier plan. Son père Friedrich Wieck lui avait inculqué qu'elle était née pour cela : être une médiatrice de l'art. Effectivement, l'art sonore la consolera de tout, même du pire : la maladie, la mort qui frappera sauvagement autour d'elle et lui ravira précocement l'homme de sa vie.

Une femme de lumière et d'ombre, sa mère, a aidé Clara à parcourir son difficile chemin existentiel. Séparée à l'âge de cinq ans de cette mère, lors du divorce de ses parents, Clara la rejoignit pour ses dix-huit ans. Mère et fille parvinrent alors à se retrouver et ne cessèrent par la suite de se soutenir

mutuellement. Issue d'une célèbre dynastie de musiciens, Marianne Tromlitz, elle-même chanteuse et pianiste, précoce soliste du Gewandhaus de Leipzig, fut un exemple de talent et de courage pour sa fille. Mais Marianne, comme Wieck, eut deux mariages et deux séries d'enfants. Clara n'a pas voulu imposer à ses propres enfants cette fracture supplémentaire du destin. Souvent séparés de leur mère et éloignés les uns des autres mais tendrement unis, les petits Schumann – Marie, Elise, Julie, Emil (précocement décédé), Ludwig, Ferdinand, Eugénie et Felix – se consolèrent en pensant avec fierté qu'ils étaient les fruits de parents exceptionnels.

Comment Clara aurait-elle d'ailleurs pu remplacer Robert, son amour quasi *natal* ? Un lien, identifié et consenti, l'unissait à son mari par-delà la mort, celui de la dialectique bonheur/douleur que depuis toujours Schumann avait associée à sa personne. Sur la page de titre des fameux *Davidsbündlertänze* op. 6, il avait inscrit un quatrain populaire :

En tout et chaque temps,
Se nouent joie et douleur.
Restez pieux en la joie,
Et affrontez avec courage la douleur.

Cette courageuse affrontera donc. À propos de *Ende vom Lied* (La fin du chant), au titre menaçant pour un musicien, qui achève les *Fantasiestücke* op. 12, il lui avait avoué : « À la fin tout se résout par de joyeuses noces, mais pourtant, avant de terminer, une grande douleur surgit quand je t'évoque, et alors cela sonne comme une combinaison des cloches du mariage et du glas de la mort. » Et dans *Widmung* (Dédicace), premier lied des *Myrthen* op. 25, son cadeau de noces à Clara, Robert avait mis en exergue les vers de Rückert : « Toi mon âme, toi mon cœur, Toi ma félicité, ô toi ma douleur. »

Le monument de Schumann

Des buts ? La jeune Clara Wieck en avait eu à revendre. Ceux de l'épouse de Robert Schumann se confondirent ensuite trop souvent avec ses devoirs. Devenue sa veuve, elle élève seule leurs sept enfants vivants, joue partout ses chefs-d'œuvre pianistiques, publie chez Breitkopf & Härtel à Leipzig, la ville où ils se sont connus et aimés, les *Lettres de jeunesse* de Schumann et, avec l'aide de Brahms, mène à bien l'édition monumentale de ses œuvres. Elle fait aussi ériger au vieux cimetière de Bonn le monument de Schumann, inauguré en 1880. L'offrande conjugale nous en apprend beaucoup sur les sentiments de la veuve. Alors que de leur vivant commun, Clara avait toujours ravi la vedette à Robert, sur le monument, loin de préparer la reconstitution de l'androgyme, elle efface d'avance sa présence, se contentant d'apparaître dans le marbre en muse anonyme élevant son regard vers le génie, entourée de deux anges musiciens. À sa propre mort, en 1896, quarante ans après celle de Schumann, sa dépouille rejoindra celle de son époux sans que rien ne le laisse supposer. À sa demande expresse, nous n'en pouvons douter, son nom n'a pas été gravé sous celui de Robert Schumann et son profil n'a pas été (ré)intégré dans le célèbre médaillon conjugal. Posée à même le sol, une modeste plaque indique seule sa présence. Ce monument est et reste la stèle, l'hymne de pierre, qu'elle a voulu élever à Robert Schumann. Il n'est pas certain que l'effacement sacrificiel de Clara devant la postérité aurait satisfait le créateur visionnaire de Raro, qui avait chanté sur tous les tons son immortelle bien-aimée : « Chacune de tes pensées provient de mon âme, de même que je te dois toute ma musique. [...] La postérité doit nous regarder comme un seul cœur et une seule âme. »

BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY

INTRODUCTION

Lorsque le jeune Robert Schumann commença, vers l'âge de seize ans, de tenir son journal intime, il obéissait à une vieille tradition, chère aux artistes et aux écrivains allemands, depuis l'époque où Albert Durer, voyageant au Pays Bas où il fut reçu par Charles Quint en sa cour de Gand, s'étonna des trésors aztèques envoyés du Mexique par Cortès et s'en alla, dans des bourrasques de vent et de neige étudier une baleine échouée sur la plage de Frise, enregistra quotidiennement ses aventures et ses rencontres. Le Luthéranisme encourageait cet usage, favorable à l'examen de conscience, quand seul face à face avec Dieu l'homme s'interroge sur ses mérites et ses démérites. Plus tard, seulement, on fit du journal intime ce miroir plus ou moins complaisant où l'exhibitionnisme solitaire d'un Amiel puisait un aigre plaisir. Dans tout le courant du XVIII^e siècle allemand, cette préoccupation sincère de s'analyser afin de se mieux connaître et de porter témoignage, reçut un élan plus fort du fait de l'essor que lui donna le Piétisme. Dans les cercles piétistes, en effet, chez les Hernnhutes de Zinzendorf particulièrement, le journal intime et l'autobiographie devinrent des confessions publiques puisqu'on lisait dans les assemblées des fidèles, et pour les édifier, ces auto-analyses spirituelles que l'on jugeait profitables à l'élévation morale de la communauté.

C'est au XVIII^e siècle qu'apparaît en Allemagne une extraordinaire floraison d'autobiographies sincères, d'autobiographies romancées et de romans autobiographiques qui relèvent plus ou moins du journal intime. *Les Vies en ligne ascendante* de Th. G. Hippel, *Les Débuts et progrès de la conversion de A. H. Franck*, décrits par lui-même, les *Pensées sur le cours de ma vie*, de J. G. Hamann, le *Journal secret* de Lavater, le *Journal* de Herder, les *Ephémérides* de Goethe, comptent parmi les textes les plus importants de cette vague d'introspection, d'analyse de soi, d'autocritique et, en même temps, d'exaltation du moi. Les âmes inquiètes, plus que les autres, prenaient plaisir à interroger les labyrinthes de leurs consciences, et les confidences de Mlle de Klettenberg que Goethe publia sous le titre de *Confessions d'une belle âme*, constituent le modèle d'un genre dont le Génevois Jean-Jacques Rousseau allait pousser à l'extrême la sincérité et la confusion.

Laissons de côté les écrivains, romanciers, poètes et philosophes : pour un adolescent de seize ans, le journal intime est l'ami toujours présent, toujours docile et attentif, auquel on raconte tout ; c'est aussi une manière de dialoguer avec soi-même, de converser avec son reflet. Pour les êtres particulièrement hantés par le sentiment qu'ils ont d'un dédoublement de leur personnalité et de la présence, autour d'eux d'un *doppelgänger*, – Schumann, par exemple et Hofmann –, ce duo avec le double que favorise le journal intime peut aboutir à un jeu singulier avec les miroirs. Cette période d'effervescence, de bouillonnement, d'anxiétés et d'impulsions que le jeune homme aborde au sortir de l'enfance est aussi celle où la confiance en soi et le doute de soi-même se combattent plus activement. Dans ce conflit, le journal intime n'intervient pas tout à fait comme un arbitre, mais plutôt à l'exemple du témoin qui, dans un duel, assiste et

réconforte celui des adversaires qu'il a le devoir de seconder. Ce quadruple rôle des duellistes et des deux témoins, l'auto-analyste le joue, par alternances, dans ses éphémérides. Ajoutons, pour l'Allemagne, à ce besoin intellectuel et moral de savoir à chaque instant où l'on en est avec sa conscience, cette habitude toute germanique de mettre de l'ordre matériellement dans sa vie ; c'est là un point de vue difficile à admettre par ceux pour lesquels le romantisme est nécessairement « désordre et génie » comme le *Kean* de Dumas. En Allemagne, ordre et génie cohabitèrent chez les plus grands artistes, chez les poètes les plus inspirés, sans que ce voisinage nuisît le moins du monde à leurs effusions lyriques, ni à la régularité de la vie quotidienne.

Malgré la guerre que l'avant-garde romantique faisait à ces ennemis détestés qu'elle appelait les « philistins » – et Robert Schumann, lui aussi partira gaillardement en campagne contre eux dans son *Carnaval*, puisque c'est pour leur défaite que se mettent en marche les *Dauidsbüundler* –, on a vu en Allemagne cet alliage surprenant du génie poétique le plus haut, le plus visionnaire et le plus éthéré, et des habitudes bourgeoises lourdement matérielles, chez un magnifique écrivain comme Jean-Paul par exemple. Le Schumann des *Kreisleriana*, des *Fantasiestücke*, de la *Symphonie rhénane*, des *Waldszenen*, du *Liederkreis* op. 39, est le même qui, chaque soir, inscrit le nombre de cigares qu'il a achetés, la somme qu'il a payée pour la bière qu'il a bue.

★

Robert Schumann est au lycée de Zwickau ; chez son père, libraire traducteur de romans anglais et éditeur d'encyclopédies, le jeune garçon lit tout ce qui lui tombe sous la main : passionné de musique, en jouant beaucoup, ayant organisé

un petit orchestre avec ses condisciples, commençant déjà de composer, il rêve aussi d'être écrivain et, naturellement, il écrit, et ce qu'il écrit n'est pas négligeable. Ses récits juvéniles portent l'empreinte de la plus ardente sincérité, et l'on sent bien que c'est de lui-même qu'il parle quand il écrit, à seize ans, cette *Vie d'un chasseur*, sorte d'*autobiographie rêvée*, dont on lira un extrait dans ce volume.

C'est à y « voir clair » que la rédaction du journal intime doit aider le jeune homme qui note ses memoranda quotidiens ; elle l'aide aussi à *faire le point* entre le passé, le présent et l'avenir, entre soi et les autres. L'évolution du journal, depuis les confessions du jeune Augustin de Carthage déchiré entre l'amour de Dieu et le goût de la volupté, n'en a aucunement modifié la nature profonde ; il s'agit toujours de se dénuder en présence de soi-même, et de se donner la discipline, serait-ce même chez les hédonistes avec des bouquets de roses. L'auto-accusation et l'ouverture de cette sorte de procès où l'on est soi-même tout à la fois l'inculpé, le juge, l'avocat et le public, donnent à ces textes médités dans le secret de son cœur et confiés à la nuit de ses veilles un accent dramatique bien fait pour exalter un adolescent romantique, car, dès l'avènement du romantisme, l'introspection psychologique chère au Siècle des Lumières et l'examen de conscience piétiste s'associent d'étrange façon.

Il convient de flageller ce *moi* coupable que l'on a mis en jugement, mais à force de l'interroger, de l'accuser et de le défendre, on lui a donné une importance inouïe. On sait quel fut l'émerveillement du petit Jean-Paul, – il l'a raconté lui-même – lorsqu'il éprouva, un jour de printemps, sortant de sa maison au premier soleil, la sensation d'être « un moi ». Cette prise de conscience du moi, la fréquentation du journal et de l'autobiographie chez les Frères Moraves (ou Herr-nutes), enrichissent la connaissance de la personnalité,

rendent compte de l'unicité de l'être, et le stimulent à être de plus en plus unique. Le rôle moralisateur et édifiant joué par la lecture des textes autobiographiques dans les cercles piétistes n'exclut pas toujours, quelles que soient la sincérité et l'« ingénuité » même du rédacteur, le plaisir naïf ou raffiné que certains hommes trouvent à se raconter et à se décrire. Il arrive parfois que le journal intime, parce qu'il joue la sincérité et dans la mesure même où il la joue avec plus de talent, devienne l'instrument du mensonge, surtout lorsque l'intention (cachée ou avouée) de rendre public ce qui devrait rester privé modifie la mise en scène et l'action dramatique. On ne pouvait attendre des romantiques qu'ils conservassent, dans le journal intime, l'objectivité de l'introspection clinique – si rare d'ailleurs qu'elle paraît presque chimérique –, et ce caractère d'exercice spirituel que les piétistes entendaient préserver. La profusion de romans autobiographiques que voit naître le romantisme depuis les *Confessions du jeune Werther*, l'*Anton Reiser* de Karl Philip Moritz, le brûlant effusionnisme de Jung-Stilling, infléchissent le journal intime romantique vers un entrelacs inextricable de loyauté et d'affabulation (même involontaire) qui rend difficile la discrimination du vrai et du faux. Et, par surcroît, dans ce pays ténébreux de la conscience et de l'inconscient, qu'est-ce qui est vrai, qu'est-ce qui est faux ?

Le journal d'adolescent de Robert Schumann est avant tout une création littéraire : le rôle qu'il y joue – le premier rôle naturellement – est trop passionnant pour qu'il n'habilte et ne maquille un peu son personnage. L'étude du moi entraîne à faire naître d'autres moi, comme l'acte de se regarder dans un miroir à de nombreuses faces engendre une profusion d'images qui se superposent, s'emmêlent et se contredisent. Bien malin l'homme qui, enfermé dans une chambre de miroirs comme on en trouve dans les « palais

d'illusions » des foires, sait encore qui il est et où il est... Cet ingénieux entrecroisement du réel et de l'imaginaire qu'il aime dans les romans de son « unique » Jean-Paul, pourquoi ne l'apporterait-il pas aussi dans ses premières œuvres littéraires, et quel est l'adolescent qui n'écrit, d'abord, des *confessions* ?

Les premiers textes de Schumann, et l'on peut même dire toute sa littérature jusqu'au moment où il se persuade qu'il est musicien, non écrivain, et qu'il vaut mieux renoncer à la littérature – à laquelle il ne renoncera jamais tout à fait d'ailleurs car il a beaucoup écrit de critique musicale –, relèvent du journal intime, même s'ils ne sont pas explicitement et expressément des memoranda. À force de se raconter, on s'invente, et un poète-né, comme l'était l'auteur des *Feuilles et feuilletes de la prairie dorée*, composées à treize ans, ne peut se contenter d'enregistrer froidement et sans passion, les images fournies par l'analyse de soi. On appuie un peu – ou on soulève – le crayon qui cerne le profil, on prend sur sa palette un peu plus de couleur lumineuse ou obscure, on étale le pinceau ou on pique une touche imperceptible ; le plus sincère et le plus honnête des introspectateurs l'a toujours fait. Et c'est en cela que la connaissance du journal de Schumann est la plus efficace, puisque l'inconscient s'y associe, à son insu, à tout ce qu'il veut nous dire.

Combien a-t-il de mains, et combien d'âmes, l'homme qui écrit son journal intime, si loyal qu'il se veuille et se croie ? L'être que l'on est, et, dans celui-ci, l'être que l'on accepte et celui que l'on refuse, que l'on nie ; l'être – ou les êtres – que l'on voudrait être, viennent tour à tour et parfois ensemble, chacun essayant de couvrir la voix des autres, se raconter. Ainsi distinguons-nous les multiples personnalités du jeune Schumann, surtout si nous juxtaposons le journal proprement dit et les textes – d'une façon plus ou moins

avouée – autobiographiques. Le compositeur n'aurait pas été un des romantiques majeurs s'il avait décidé de renoncer à la musique et de faire de la littérature ; nous y aurions certainement perdu autant que si le jour où Goethe lança dans l'eau son couteau de poche afin de laisser au destin la décision de choisir à sa place entre la poésie et la peinture, qui le sollicitaient également, le couteau était remonté à la surface, événement assez miraculeux en soi, nous privant du *Faust*, de *Wilhelm Meister*, des *Affinités électives* et de l'*Élégie de Marienbad*. Il ne reste que des débris d'œuvres achevées, des ébauches, des projets, et le plus beau de ces « fragments » est celui que Robert intitula *Soirs de juin et jours de juillet*, qui date probablement de la quinzième année et qui est un ravissant *autoportrait imaginaire* dans le style de Jean-Paul. Le journal intime ressemble beaucoup, à cette époque, aux premiers essais littéraires ; il est, à sa façon une création artistique, plus encore qu'une investigation psychologique ; le poète s'y contemple dans son *moi second* qui est tout à la fois créateur et créé.

Plus tard, lorsque le jeune compositeur donne libre cours à son génie, de compositeur et d'exécutant, le journal intime revient à sa destination originelle, et l'on voit cet artiste dont les ressources pécuniaires sont très réduites s'ingénier à équilibrer son modeste budget, à un groschen près. L'effusion, l'invention, l'imagination sont entièrement dépensées dans la musique ; il n'en reste plus pour la littérature, même pour cette forme d'introspection et de contemplation intime qu'étaient les *éphémérides*.

Les memoranda quotidiens allaient prendre une importance considérablement plus grande au moment du mariage avec Clara Wieck ; les jeunes époux qui ont si durement combattu pour vaincre un père rebelle et obtenir le droit de s'unir, veulent que leur vie conjugale soit placée sous le

signe du *sérieux* tout autant que de l'amour ; ils chargent le journal intime que, désormais, ils rédigeront à deux, chacun prenant la plume à son tour, pendant une semaine, d'être le miroir de leur bonheur, de leurs efforts et de leurs progrès. Il y a quelque chose de très émouvant et de très touchant, et qui n'était possible que dans le romantisme allemand, dans cette gravité presque naïve avec laquelle la jeune virtuose du piano et le compositeur génial vont examiner les délices et les problèmes de chaque jour. Les lignes que Robert Schumann trace sur la première page du cahier, le jour même du mariage, définissent le caractère qu'aura désormais cet *examen de conscience à deux*. « Nous y inscrirons nos souhaits, nos espoirs, ce sera aussi le cahier des prières que nous nous adresserons mutuellement, quand la parole se trouvera impuissante à les exprimer, et aussi l'intermédiaire qui nous réconciliera si quelque différend surgit entre nous : bref un bon et véritable ami, à qui nous ne célerons rien, à qui nous ouvrirons notre cœur. »

La rédaction sera silencieuse, mais la lecture chaque dimanche, à l'heure de la passation des pouvoirs, au petit-déjeuner, donnera lieu à une sorte de cérémonial qui lui conférera un caractère presque religieux ; la lecture à haute voix et la discussion qui la suivra rappelleront un peu les offices piétistes où l'on exposait et commentait les autobiographies des Frères Moraves. « nous lirons ce qui aura été écrit, silencieusement ou à haute voix selon les nécessités du texte, et nous noterons ce que nous aurons oublié de marquer. Chacun écouterá les désirs de l'autre, présentera ou approuvera des requêtes et surtout nous pèserons avec soin les événements de la semaine, pour savoir si elle a été vécue dans la dignité et l'activité, si nous avons consolidé notre bien-être au dedans comme au dehors... » Ce contrôle hebdomadaire n'exclut pas la fantaisie, la gaîté, la joie libre et confiante.

Ce jeune couple ne tient pas un journal en partie double de son bonheur, afin d'en équilibrer le doit et l'avoir, comme le feraient des bourgeois français ; n'oublions pas que ce sont des romantiques allemands et des luthériens fervents pour lesquels ce « jugement de l'âme » va de soi. Ce sont surtout, enfin, des musiciens, et il sera, en conséquence, beaucoup parlé de musique, dans ce dialogue écrit, et principalement des progrès accomplis par l'un et par l'autre.

Pour tout ce qui concerne les goûts et les travaux du ménage Schumann, le journal intime est une inépuisable source d'informations. Nous y apprenons quelles œuvres nouvelles Robert va composer, quels amis viennent jouer chez eux, quel succès l'un ou l'autre d'entre eux a eu au concert. Plus instructive encore est la discipline que le mari impose musicalement à sa jeune épouse et les œuvres qu'il lui fait travailler. Nous apprenons ainsi que Robert donne à étudier à Clara les fugues de ce Bach, qui avait été si longtemps oublié et que son ami Mendelssohn vient de ressusciter. Car, ne nous y trompons pas, pour ces romantiques que l'on imagine toujours, en France, échevelés et incohérents, ce qui compte le plus c'est l'ordre, la clarté, la lucidité, l'architecture solide et sûre des idées et des sentiments. Le couple Clara-Robert apporte à s'examiner la même attention lucide que le jeune écolier, à seize ans, s'imposait, et la puissance mêlée de délicatesse qui conduisait l'auto-analyse suivante : « Ce que je suis au fond, je ne le sais pas encore clairement moi-même. Je crois que j'ai de l'imagination et nul d'ailleurs ne le conteste. Je ne suis pas un profond penseur et il m'est impossible de dévider logiquement le fil que j'ai peut-être bien noué. Quant à savoir si je suis poète, car on ne le devient pas, c'est à la postérité d'en décider. »

Il semble bien que ce journal, seul ou à deux, ait établi un contrepoids nécessaire aux élans instinctifs du génie ; il

ramène sur la terre et replonge dans les nécessités de la vie matérielle, un être toujours prêt à s'envoler. C'est, au sens le plus fort du mot, un livre de raison, et il n'existe pas de biographie de Schumann aussi complète et aussi exacte que ces carnets dans lesquels un homme de bonne foi et de bonne volonté scrute, sans satisfaction béate et sans malveillance masochiste, le développement de sa personnalité, de son activité d'homme et d'artiste. Il nous est précieux, aussi, ce journal, pour tout ce qu'il nous apprend de la « petite histoire » du génie ; à côté des grandes créations, des hésitations et des doutes qui ne manquent pas d'assaillir l'artiste, il y a les moments de détente délicieuse, l'enthousiasme enivré qui au soir d'un premier janvier (en 1853, et si près de sa fin...) lui fait écrire ces simples deux mots : *journée merveilleuse !*

Il y a les recettes singulières avec lesquelles ce malade perpétuel essayait de se guérir, le magnétisme qu'il commence sous la direction du Dr Helbig, en 1845, les amulettes qu'on lui fait porter, les tables tournantes qu'il interroge afin d'entendre la voix de l'au-delà. La simplicité et la sincérité de ce journal tiennent à ce que jamais il n'avait été question de le publier : c'était pour leur propre et unique usage que Robert et Clara confessaient ainsi l'un à l'autre leurs soucis et leurs joies. Ainsi en est totalement absente cette préoccupation inconsciente ou avouée que les *diaristes* ont souvent de se montrer à la postérité, de parader devant l'avenir, avec toute leur fausse modestie ou leur claironnante arrogance. Un artiste aussi fécond que l'était Schumann dont le *catalogue d'opus* compte 148 numéros pour une assez brève période de création, en somme, et qui a tant écrit, par surcroît, de critique et de doctrine musicale, n'avait pas besoin de cet exutoire. Il savait aussi que nous le trouverions tout entier dans chacune de ses partitions, dans l'ensemble des symphonies

comme dans le moindre lied, et qu'il n'avait pas besoin de se décrire pour que nous le connaissions.

Il est rare qu'un soupçon de dissimulation ou d'ostentation, et – dans les deux cas – d'une sincérité disons : *atténuée*, ne gêne pas le journal intime qu'attend, du vivant de l'auteur ou posthume, un éditeur. Et s'il y a quelquefois dans celui de Schumann, bon luthérien, le souvenir de l'édification piétiste, il n'est nullement question que quiconque en prenne connaissance, hors les deux époux qui y écrivent à tour de rôle. La transparence absolue et l'honnêteté sans tache, une exacte connaissance de soi qui ne se veut ni meilleur ni pire que l'on est, et, surtout, un effort d'objectivation de plus en plus accentué quand les éphémérides du célibataire cèdent la place au livre de raison du couple, ajoutent une haute valeur d'authenticité à une autocritique qui ne peut être tout à fait loyale que parce qu'elle a lieu à huis clos. L'âpre Nietzsche qui reprochait à Schumann d'avoir une sentimentalité de vieille fille, est injuste en cela envers lui, comme il l'est envers le romantisme tout entier. Si l'adolescent montrait quelque inclination à *porter son cœur sur sa manche* – et quel adolescent n'en a fait autant ? – ce défaut disparaît chez l'homme ; même pendant les quatre douloureuses années, entre 1836 et 1840, où il lutte pour conquérir, non pas l'amour de Clara mais la permission de l'épouser, ces épuisants combats et les alternatives d'espérances et de découragements qu'ils entraînent, s'expriment dans le journal avec une discrétion, une pudeur de cœur, une rétractibilité de sensitive où il n'y a rien, absolument rien, des excès de sensibilité que l'on reproche ordinairement au romantisme.

Tout romantique qu'il fût, d'ailleurs, Schumann était, d'esprit, un grand classique ; l'artiste qui avait reconnu et affirmé, audacieusement, le « romantisme » de Mozart et de Bach, savait combien ces oppositions de mots signifient peu

de choses et combien est resté incertain depuis l'époque où on le vivait jusqu'aujourd'hui le concept de romantisme. Qu'il soit resté fidèle à ses passions d'adolescent, nous le voyons bien quand, à quarante-deux ans, il reprend pour en faire la lecture à Clara toutes les œuvres de Jean-Paul qu'il adorait enfant. *La Comète, Siebenkäs, Titan, Hesperus, Flegel-jahre*, tout y passe, et la joie qu'il y prend n'est pas différente de celle qu'il éprouvait autrefois.

On remarquera cependant que, à mesure qu'approche l'heure de la mort, annoncée par les assauts embrumés de la démence, le journal devient moins loquace. Il ne s'agit plus autant d'analyse et d'autocritique mais, davantage, de memoranda, c'est-à-dire de points de repère, de *relèvements* comme on dit en marine, dans le long voyage de la création, création musicale ou bien rédaction d'articles critiques sur les concerts et les partitions nouvelles, de dogmatique, ou encore de rassemblement de textes poétiques préparant une anthologie de ce que les poètes ont dit de la musique. Il arrive parfois que toute une journée se résume en une seule ligne, parfois même en un seul mot : celle du 28 octobre 1852, par exemple, où nous sommes à moins de quatre ans de la mort, à seize mois de l'entrée dans la maison de santé du Dr Richartz à Endenich qui est l'antichambre de la mort, est contenue tout entière dans ce lourd aveu : *Resignationszeit*. Le « temps de la résignation » est venu, l'heure approche à partir de laquelle « le reste est silence » comme disait son bien-aimé Shakespeare. Le journal, lui aussi, deviendra silence dès que les sens désorientés et l'intelligence obscurcie se laisseront envahir par les hallucinations auditives et les ténèbres. Et si nous avons lu attentivement le journal, nous savons déjà qu'à certaines périodes de sa vie, et dès sa jeunesse, Schumann avait commencé d'être hanté par des obsessions qui, d'abord fugitives, se feront irrésistibles : peur de la mort,

refus d'habiter dans le voisinage d'un cimetière, crainte des étages trop hauts, et l'écoute illusoire de musiques absentes.

C'est ainsi que sous-jacente à l'enregistrement des actes conscients et des sentiments authentiques, apparaît, de temps en temps, dans la simplicité d'expression du journal, le pressentiment d'une angoisse qui se rapproche et se précise, l'installation d'une inquiétude que l'on ne chassera plus. L'arrière-plan fantastique perceptible à travers la régularité méthodique et presque banale du train-train quotidien, est comme un écho de ce que nous entendons à la même époque dans sa musique, un aspect de cette polyvalence qu'il y a, dans cette musique où un carnaval peut être aussi un ballet de fantômes, une danse d'ombres où des masques sont posés sur du vide, sur des absences de visages.

Si nous examinons alors le journal intime comme une forme d'expression aussi valable et aussi importante que les autres, même chez un créateur fécond, puissant et infatigable comme l'était Schumann, il est intéressant de le situer à sa juste place dans l'ensemble de son œuvre, et de constater d'abord qu'à l'opposé de ses compositions musicales, où, dans toutes, le conscient dialogue avec l'inconscient, le journal est avec les écrits théoriques sur la musique la seule manifestation du pur conscient : ce qu'il était aussi pour Novalis durant ces semaines qui suivirent la mort de sa petite fiancée, où il allait chaque jour se recueillir et penser à elle sur la tombe de Sophie von Kühn ou dans la « chambre aux peintures » où, un soir, mystérieusement, elle lui apparaîtra. L'immense émotion, la douleur bouleversante, le désespoir si total qu'il entraîne chez le poète la volonté de mourir et la conviction qu'il est capable de mourir par simple persuasion, par un seul acte de cette volonté et sans aucun instrument matériel, préservent l'accent neutre et presque sec des memoranda où les troublantes rencontres au cimetière sont

à peine effleurées. Il est vrai qu'à la même époque Novalis rédige dans ses *Hymnes à la Nuit* le journal surnaturel de ses expériences et de ses réflexions et que le journal intime ne retient que des notes fugitives nécessaires pour retrouver, plus tard, l'atmosphère d'un sentiment, d'un événement.

Il en va de même chez Schumann. Lui aussi il a son journal surnaturel, et ce sont ses œuvres ; il n'a pas écrit une mesure où il ne soit contenu tout entier, corps et âme. À ceux qui l'écoutent, de le rencontrer et de le reconnaître. Mais il n'en est pas moins nécessaire de constater et d'étudier le curieux contrepoint que construit le journal par rapport aux œuvres musicales et avec elles. S'il n'est pas absolument nécessaire de lire ces cahiers pour comprendre et aimer le génie musical de Schumann, ils sont indispensables, à un autre égard, pour la connaissance de l'homme, et, puisque l'homme et l'artiste sont inséparables, pour la compréhension de ce dernier également.

Il n'a pas sollicité notre lecture ; ce n'est pas pour nous qu'il a écrit, et ces émouvantes liasses de feuillets où son écriture noble et claire trace de belles lignes auraient pu rester ignorées de nous, sans qu'il s'en étonnât, encore moins s'en attristât, mais pour nous quel privilège qu'elles aient été conservées et publiées ! Ainsi diminue un peu la distance qui sépare de l'artiste même ses plus fervents admirateurs. Il ne faut pas chercher des failles et des défauts dans le marbre où est taillée la statue des grands hommes sous prétexte de les rendre moins différents de nous, et, par là, plus accessibles et autorisant même une certaine familiarité. Combien les éphémérides de Goethe pleines de haute sagesse et de simplicité font moins intimidant l'Olympien de Weimar qui mirait son colossal visage dans le visage, non moins colossal de la Junon qui décorait le salon de sa maison de Frauenplan ! Il en va de même chaque fois que nous abordons les falaises du génie

par le biais de cette « intimité » : des obstacles tombent, des fossés se creusent, et l'œuvre elle-même, de son lointain, se fait plus approchable.

Le journal ne nous montre pas un autre Schumann que celui qui se révèle dans sa musique, mais il nous le fait voir sous un autre angle, ce qui donne un intérêt prodigieux à cette neuve perspective. Créateur d'instinct, d'élan, d'impulsion, entraîné par son imagination et docile à la suivre jusqu'où elle le mènera, visionnaire et perpétuellement aux aguets de cet « autre monde » avec lequel la musique le met en contact, persuadé que le piano et le chant sont des moyens pour « s'entretenir avec l'infini », romantique enfin au sens le plus fort du mot, et le plus représentatif de tous les compositeurs romantiques, Robert Schumann révèle dans son journal intime sa sûre volonté d'asseoir le nouveau sur la tradition, son attachement aux vieux maîtres italiens qu'il a entendus à Dresde et à Jean-Sébastien Bach qui reste pour lui la loi et les prophètes ; jour après jour nous le voyons, assis devant le piano à côté de Clara, diriger celle-ci dans l'étude des fugues du Cantor de Leipzig ; ainsi le grand romantique se met-il à l'école du *classique entre les classiques*, sachant bien quelle substantielle nourriture et quelle surhumaine notion de l'ordre il trouvera chez lui.

À l'égard des modernes autant que des anciens, d'ailleurs, Schumann apparaît à chaque page comme le disciple respectueux et enthousiaste, et la plume de fer qu'il a ramassée un jour sur la tombe de Beethoven est vénérée par lui comme une relique et utilisée comme un talisman, dont il ne se sert que pour écrire ses pages les plus inspirées. On ne peut imaginer homme plus simple et plus naturel que ce génial inventeur de formes musicales ; modeste dans ses goûts et dans ses besoins, soumis à la régularité bourgeoise de la vie quotidienne, avec cette solidité matérielle un peu lourde que

l'on dit « germanique », amateur de bons cigares et buvant volontiers avec ses amis à l'ombre de l'« arbre à cacao » qui sert d'enseigne à son cabaret préféré, passionnément père et s'occupant de ses enfants avec cette immense tendresse qu'il répand dans sa vie familiale, il serait le « philistin » honni des étudiants s'il n'était sans cesse habité par le Dieu qui l'inspire et qui métamorphose alors cet homme un peu pesant, au visage rond, aux yeux clairs, en un prodigieux interprète du surnaturel.

Il avait aussi le génie de l'amitié, et il savait, ce qui est assez rare, donner autant à l'amitié qu'à l'amour. Qu'il ait aimé avec une généreuse ardeur et souvent, jusqu'au moment où il rencontra Clara Wieck, nous le savons par le journal et aussi par une confidence de sa belle-sœur Thérèse qui confiait « il aimait aimer ». Et parce que, chez tous ces romantiques, poètes ou musiciens, la frontière est peu nette entre l'amitié et l'amour, et la première capable d'autant de passion que le second, on le voit prodiguer une ferveur enthousiaste, après ses camarades d'enfance, aux grands compagnons de voyage de sa vie d'artiste, Mendelssohn, Liszt, Brahms. Il va si loin même dans sa générosité de cœur et d'esprit, qu'au moment où le tout jeune Johannes Brahms, apparaît dans sa vie, beau et illuminé comme un Dieu adolescent, il proclame que le nouveau venu accomplira totalement le romantisme, qu'il achèvera ce que lui, Schumann, n'a fait que commencer.

Car c'est un des traits les plus charmants et les plus touchants de tous ceux que le journal met en lumière, que cette bonté faite d'indulgence, de compréhension, qui attribuerait volontiers aux amis et aux artistes qu'il admire plus de qualités qu'ils n'en ont réellement, afin d'avoir plus de raison de les aimer davantage. Si chez trop de rédacteurs du « journal intime » celui-ci les incite à une sorte de claustration intellectuelle et morale, comme s'ils s'y retiraient dans une île,

seuls, face à face avec eux-mêmes et se privant volontairement de relations avec le dehors, Schumann au contraire s'y manifeste le plus sociable des hommes, le plus ouvert aux influences, le plus apte à comprendre et à aimer même ce qui serait esthétiquement assez loin de lui. À l'exception des virtuoses du bel canto italien qu'il appelle les *canaris*, et Meyerbeer dont la vulgarité prétentieuse l'irrite, il a pour ses contemporains des jugements d'une grande bienveillance, une bonne volonté à reconnaître le talent même dans des formes d'expression qui ne lui plaisent guère et ne répondent pas à sa propre esthétique.

Qu'aurions-nous perdu si le journal intime de Robert Schumann n'avait pas été conservé et n'était pas arrivé jusqu'à nous ? Certainement pas quelque chose d'aussi précieux que si l'une de ses partitions avait disparu, mais certainement aussi un instrument de connaissance d'une inestimable valeur pour tous ceux qui jugent que la connaissance de l'homme éclaire et complète la connaissance de l'œuvre, surtout chez ces romantiques impliqués corps et âme dans leurs créations, poèmes, peintures ou symphonies. Nous n'aurions pas vécu dans l'intimité de ce Schumann familier et quotidien que nous révèlent les éphémérides individuelles et le *livre de raison* conjugal, et il était nécessaire de connaître tout cela pour découvrir, dans leur complexe entrelacs, les aspects multiples et changeants d'une personnalité que les éclairs du génie transforment en un kaléidoscope tumultueux.

Il serait probablement faux de nous imaginer ne plus rien ignorer de Schumann quand le journal nous a dessiné, jour après jour, les traits mobiles de ce visage. Il existe encore une vaste zone d'inconnu et peut-être même d'inconnaissable autour de cette physionomie dont tous les aspects visibles nous sont offerts. Il reste en tout homme une large part de mystère à laquelle lui-même, généralement, n'a pas accès, du

moins consciemment, dialectiquement. Le Schumann des partitions oniriques et des heures tragiques où la démence le précipita dans le Rhin, où les chœurs des anges et les hurlements des démons résonnaient aux oreilles du compositeur hanté, ce *fou de musique* qui s'identifiait avec le kapellmeister Kreisler, le héros de Hoffmann et, plus encore, le « double » fantastique de Hoffmann lui-même, habite une contrée où nous ne pouvons pas le rejoindre ; mais ce que nous pouvons apprendre de plus utile et de plus vrai sur le Schumann qui appartient à la clarté et non aux ombres, qui vit heureux dans le cercle de la famille et des amis, qui « crée pour la lumière », comme il dit, et murmure, en même temps, avec un pressentiment anxieux, « il faut créer aussi longtemps qu'il fait jour », ce que nous découvrons de plus précis et de plus pénétrant dans cette nature multiforme c'est l'humble memorandum de la jeunesse et de la maturité qui nous le livre, à mi-voix, comme s'il se parlait à lui-même, et dont le message va, subitement, du cœur au cœur.

MARCEL BRION
de l'Académie française

AVANT-PROPOS

Robert Schumann écrivait, dans un jour de découragement : « Le *Journal* devient pour moi écœurant ; je ne le poursuivrais pas si je ne m’y étais engagé par un serment que je me suis fait au début... Qu’est-ce donc qu’un “journal” ? Qu’est-ce de plus qu’un impuissant miroir de vanité ? »

On frémit en songeant que le musicien aurait pu céder à cette mauvaise impulsion, voire détruire toutes ces pages qui nous permettent de le mieux connaître, et ainsi de mieux comprendre et apprécier son œuvre. Bien plus qu’un impuissant « miroir de vérité », comme l’ont été tant d’écrits du même genre, ses Journaux et sa correspondance demeurent parmi les témoignages les plus émouvants et les plus directs que nous connaissions dans ce genre. On le découvre tel qu’il fut, homme et musicien, être souffrant et créateur de génie, épris d’ordre et de culture classique, et « romantique » dans tous les sens du terme.

De nombreux ouvrages, en allemand et en français, ont été consacrés à Robert Schumann, et les meilleurs d’entre eux s’appuient justement sur ses propres écrits, telles les études de Robert Pitrou ou de Marcel Brion par exemple. On a publié, en allemand et en français, la partie critique de son œuvre, sa correspondance avec Clara, d’importants fragments de son *Journal*. Or, dans le cadre de cette collection, il ne pouvait être question de donner la totalité de ses écrits

intimes, qui remplirait plusieurs volumes. C'est ainsi que, de part et d'autre du *Journal de Raison* tenu de 1840 à 1843, par Robert et Clara, nous avons groupé quelques documents dont l'ensemble permet de faire revivre, le plus authentiquement possible, la personnalité du musicien en le replaçant dans son temps, dans son milieu et sa famille. Nous n'avons pas cru devoir nous arrêter à la mort de Robert : Clara est en effet de moitié dans son existence et son inspiration, et il fallait montrer encore la femme du musicien lui survivant pour voir grandir leurs enfants et faire connaître son œuvre.

Enfin, cet ouvrage qui apparaît comme la suite logique et nécessaire de la *Correspondance* de Robert et Clara (1832-1840), publiée également dans la présente collection et dans l'excellente traduction due à Marguerite et Jean Alley, s'enrichit en outre de la publication de textes inédits en français ou très difficiles à se procurer : le *Petit livre pour nos enfants*, tenu par Robert de 1846 à 1849, les *Conseils aux jeunes musiciens*, traduits pour la première fois par Franz Liszt et plusieurs poèmes de Robert, tel, *À Clara*, au soir d'un concert, ou le *Poème écrit à Moscou*.

Nous voudrions en terminant, remercier ceux qui nous ont aidé dans notre tâche : les responsables des départements de la Bibliothèque nationale, la maison Heugel, qui a mis à notre disposition la collection du Ménestrel, la M.G.G. de Kassel, et M. le Conservateur du musée Schumann à Zwickau.

Puisse cet ouvrage, malgré les imperfections de la traduction, faire revivre l'émouvant roman d'amour de Robert et de Clara, nous faire mieux aimer l'œuvre d'un grand musicien, et nous proposer l'exemple réconfortant et exaltant de celui qui pouvait écrire : « Ainsi, nous filons, nous filons notre toile, et un jour, nous nous y incorporons nous-mêmes. »

YVES HUCHER

1810-1830

LES ENFANCES

En 1795, à Leipzig, un jeune libraire et éditeur, Auguste Schumann, épousait Johanna-Christine Schnabel, fille d'un chirurgien. Il était né en 1773 ; elle était de deux ans son aînée. Lecteur enthousiaste de Young et de Milton, il avait abandonné le commerce à quoi le destinaient ses parents, pour s'adonner aux lettres. Étudiant à la Faculté des Lettres de Leipzig, il n'était entré au service d'un libraire ami de son père, que pour mieux pouvoir lire et continuer à écrire. Quant à Johanna-Christina, elle se disait elle-même « une femme toute simple qui n'avait jamais voulu paraître que ce qu'elle était ». Son père avait bien tenté de s'opposer à son mariage avec un simple commis de librairie ; pourtant, il avait donné son consentement à la seule condition que son futur gendre s'établirait à son compte. Et c'est ainsi qu'ayant amassé un modeste pécule par la vente heureuse de plusieurs écrits, Auguste Schumann épousa celle qu'il aimait : l'attente avait été moins longue et moins dramatique que celle que connaîtra plus tard son fils, et elle aura eu pour conséquence favorable de donner à cette famille une situation honorable, à l'abri du besoin, tout en développant dans le père de famille cette passion d'écrire qui se retrouvera chez Robert élevé dans un milieu où tous les livres seront à portée de sa main.

De l'union heureuse d'un homme droit et honnête, enthousiaste et travailleur acharné, et d'une femme qui unissait sans doute la