

Georges STAROBINSKI

Les *Kinderszenen* op. 15 de Schumann

Composantes littéraires
et biographiques d'une genèse ¹

« Il y en tout enfant une admirable profondeur » ²

L'enfant poète

On a beaucoup insisté sur le caractère inaugural des *Kinderszenen* ³. Pour la première fois la musique instrumentale se tournait en ce début d'année 1838 vers l'enfance. Et il est vrai que Schumann n'avait guère été devancé ⁴. La nouveauté thématique est indéniable, elle compte aux yeux de l'historien des mentalités. Qu'en est-il de la musique ? Peut-on perce-

1. Une version très abrégée du présent article a été publiée sous le titre « Les *Scènes d'enfant* de Schumann ou les regards dans le miroir de l'éternel enfant », *Quarto, Revue des Archives littéraires suisses*, 17 (2002), p. 15-23.

2. « In jedem Kind liegt eine wunderbare Tiefe », tiré d'une série d'aphorismes de Schumann publiés en 1834 dans la *Neue Zeitschrift für Musik* sous le titre « Aus Meister Raro's, Florestan's und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein ». Cf. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 2 vol. (Leipzig : Breitkopf & Härtel, ³1883 [1854]), vol. I, p. 17.

3. Le cycle de Schumann a suscité, on s'en doute, d'innombrables commentaires. Sans prétendre le moins du monde à l'exhaustivité, l'ouvrage suivant en donne un aperçu significatif en forme d'anthologie commentée : Udo Zilkens, *Robert Schumann. Die Kinderszenen im Spiegel ihrer Interpretationen seit Clara Schumann durch Musiktheoretiker und Pianisten* (Cologne-Rodenkirchen : P.J. Tonger, 1996/²2000). Par ailleurs, la revue *Musica* a consacré en 1981 (XXXV/5) un dossier important aux *Kinderszenen*.

4. François Couperin constitue une notable exception avec ses *Petits âges*, publiés dans le septième ordre du *Second livre de pièces de clavecin* (Paris, 1616-17). Les pièces portent successivement les titres suivants : « La muse naissante, L'enfantine, L'adolescente, Les délices ».

voir un *ton* nouveau ? On en doutera. Oublions un instant les titres donnés par Schumann. On découvre des parentés étroites avec certaines œuvres antérieures. Les exemples ne manquent pas : le « Bittendes Kind » ne diffère pas fondamentalement de certaines pages des *Davidsbündlertänze* signées Eusebius, et le discours contrasté du « Hasche Mann » est préfiguré par la « Fabel » des *Fantasiestücke*. À l'inverse, certaines tournures des *Kinderszenen* seront reprises par la suite dans des œuvres qui n'auront plus de relation à l'enfance. Les pages qui nous semblent les plus fidèlement « enfantines » ne sont peut-être que les plus « schumanniennes ».

Il n'est pas question de nier l'originalité des *Kinderszenen*. Elle est évidente dès lors que l'on considère l'ensemble de l'œuvre, ses proportions et sa « dramaturgie ». Si la voix d'Eusebius avait déjà emprunté occasionnellement les accents à la fois simples et fervents⁵ qui seront ceux des *Kinderszenen*, elle n'avait jamais pareillement dominé un cycle entier. Le renoncement à la virtuosité a valeur de programme. Et l'articulation de la forme est véritablement d'une simplicité « enfantine » tout au long du cycle : à l'instar de l'enfant qui ne craint pas d'insister, les motifs mélodiques sont littéralement répétés sitôt énoncés. À moins que l'on ne soit devenu presque trop sérieux (« Fast zu ernst »), ou encore que s'élève dans un épilogue la voix du poète. On l'aura compris, plus que par le recours à une écriture idiomatique, limitée pour l'essentiel à des berceuses plus ou moins stylisées, l'enfance est ici représentée de manière symbolique : par l'équilibre miraculeux entre la simplicité de l'instantané mélodique et la richesse des relations motiviques⁶. Ceci revient à dire que l'entreprise de Schumann était dépourvue de toute intention « réaliste ». Rien de plus significatif à cet égard que la réaction indignée du compositeur à la lecture de la critique de Ludwig Rellstab⁷ :

« On trouverait difficilement un texte aussi maladroit et borné que celui que Rellstab a écrit sur mes *Kinderszenen*. Il croit que je mets devant moi un enfant qui braille et m'en inspire pour composer. C'est l'inverse. Je ne nie certes pas avoir vu en pensées quelques têtes d'enfants en composant ; mais les titres ne sont venus qu'après coup et ne constituent rien de plus que des suggestions pour l'interprétation et la compréhension de la musique. »⁸

5. Les indications « Einfach » et « Innig » se retrouvent à plusieurs reprises en tête des *Davidsbündlertänze* signées Eusebius.

6. L'unité motivique du cycle a fait l'objet de nombreux commentaires, en particulier depuis l'analyse de Rudolf Réti, *The Thematic Process in Music* (New York : Macmillan, 1951).

7. La critique de Rellstab a paru dans la revue *Iris*, no 32, Berlin 1839. On la trouvera reproduite et analysée in : Bernhard R. Appel, « Ein produktives Missverständnis : Robert Schumann 'Kinderszenen' op. 15 in der Kritik Ludwig Rellstabs », *Die Musikforschung*, XVI/2 (1987), p. 109-115.

8. « Ungeschickteres und Bornirteres ist mir aber nicht leicht vorgekommen, als es Rellstab über meine Kinderszenen geschrieben. Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne danach. Umgekehrt ist es. Doch leugne ich nicht, dass mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Componieren ; die Ueberchriften entstanden aber natürlich später und sind eigentlich weiter nichts als Fingerzeige für Vortrag und Auffassung ». Lettre à Heinrich Dorn du 5

Observer un enfant, fut-il en pleurs, c'est exactement l'attitude qu'adoptera Moussorgski quelque trente ans plus tard pour composer ses *Enfantines*. L'œuvre tendra à restituer aussi fidèlement que possible les inflexions de la parole enfantine, sans en exclure aucun registre. Le genre instrumental auquel appartiennent les *Kinderszenen* ne s'y prêtait évidemment pas de la même manière. Mais il laissait la place à un art de la « caractérisation », que Schumann avait par ailleurs pratiqué dans ses pièces pour piano. Le *Carnaval* op. 9 en témoigne, où le compositeur n'avait pas hésité à accentuer les traits d'un portrait jusqu'au comique dès lors qu'il s'agissait de représenter un « Pierrot » obstiné. Rien de tel dans les *Kinderszenen*. L'enfance était apparemment une affaire sérieuse aux yeux de Schumann. Elle devait être tenue à l'abri de toute trivialité. Le petit « Ritter auf dem Steckenpferd » chevauche sur son cheval de bois « avec humour », selon l'indication d'une première esquisse supprimée par la suite, mais il ne tombe pas comme celui de Moussorgski.

Aux antipodes de tout réalisme, l'enfant des *Kinderszenen* devait ainsi rester dans les limites du « poétique ». Et nous verrons qu'à ce prix, il en devenait un symbole. Schumann pouvait se réclamer de la définition du poétique que Friedrich Schlegel avait proposée dans le célèbre « fragment 116 » publié dans sa revue *Athenäum* en 1798 : « La poésie romantique est une poésie progressive et universelle. [...] Elle comprend tout ce qui est poétique, depuis le système des arts qui englobe à son tour plusieurs systèmes jusqu'au soupir, au baiser que l'enfant poète [*das dichtende Kind*] dépose dans son chant sans art [*kunstlos*] »⁹.

Tout en se défendant de toute intention illustrative, Schumann reconnaissait avoir pensé à « quelques têtes d'enfants ». Clara Wieck s'est d'emblée retrouvée dans cette galerie de portraits, telle qu'elle avait été lors des premières rencontres avec Robert, dix ans auparavant. Schumann ne l'a pas contredite. Et tout porte en effet à croire que l'œuvre a été conçue, une fois de plus, dans la complicité du souvenir. Cela dit, la dimension biographique était inséparable d'une visée plus ambitieuse qui tendait à conférer au cycle une valeur paradigmatique. La correspondance avec Clara est à cet égard pleine d'enseignements :

« Je me dis parfois que tu ne perçois peut-être pas assez dans la musique ce qui te caractérise toi-même en tant que jeune fille, à savoir ce qui est familier, simple, aimable, sans artifice [*ungekünstelt*]. Tu veux d'emblée tempêtes et éclairs, et toujours uniquement tout ce qui est nouveau et absolument inédit. Il y a aussi des états et des climats [*Stimmungen*] anciens et éternels qui nous dominent. Le caractère romantique ne se trouve cependant pas dans les figures et les formes ; il y sera de toute façon si le compositeur est vraiment un

septembre 1839, in : *Robert Schumann's Briefe. Neue Folge* (Ed. par F. Gustav Jansen, Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1886), p. 147.

9. « Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. [...] Sie umfasst alles, was nur poetisch ist, vom grössten, wieder mehre Systeme enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuss, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang ». *Friedrich Schlegel, Werke in zwei Bänden* (Berlin & Weimar : Aufbau Verlag, 1980), p. 204.

poète [*Dichter*]. C'est ce que j'ai cherché à te démontrer encore mieux au piano et avec quelques *Kinderszenen*. »¹⁰

Traditionnellement associées à l'enfance, les qualités morales que Schumann attribue à Clara ne font qu'un avec les catégories esthétiques par lesquelles il définissait la « musique poétique ». La série d'oppositions entre effet virtuose et simplicité ou encore entre nouveauté éphémère et valeurs éternelles ne constituent rien moins que les fondements d'une esthétique. On ne saurait évidemment réduire l'idéal de Schumann au style des *Kinderszenen*. Les *Novelettes* et les *Kreisleriana*, composées à la même époque, nous le rappellent s'il en était besoin. La prouesse digitale, loin de se limiter à un déploiement « prosaïque » de technique, pouvait être mise au service d'une idée qui la transcende.

Il reste que l'enfance apparaît comme le répondant d'un idéal éminemment schumannien : la profondeur poétique dans la simplicité. Clara n'y était pas étrangère, mais elle en constituait moins l'origine que l'incarnation. Pour Schumann, la source se situait, une fois de plus, dans la littérature. Si le compositeur ne disposait d'aucun modèle musical, hormis dans les genres vocaux, il n'en manquait pas dans l'ordre de la fiction poétique. Dans les années 1830, la thématique de l'enfance jouissait d'un riche passé littéraire et même pictural. Comme cela est si souvent le cas dans l'histoire des idées esthétiques, la musique avait été largement devancée par les autres disciplines artistiques.

En l'occurrence, les auteurs allemands qui ont contribué de la manière la plus décisive à l'idéalisation de l'enfance sont précisément ceux qui comptaient le plus aux yeux de Schumann dans les dix années précédant la composition des *Kinderszenen*. Ils ont pris l'enfance très au sérieux, lui ont prêté les traits de l'idéal et les plus hautes significations symboliques, jusqu'à l'inclure, et cela compte par-dessus tout, dans leurs réflexions esthétiques sur l'art et l'artiste de génie.

Autant qu'au contact de la vie, c'est à la lecture de certaines de ces pages mémorables que s'est constituée chez Schumann l'image de l'enfance. Plus subtile qu'il n'y paraît au premier abord, cette image s'est enrichie au cours des années, par touches successives. Je voudrais tenter d'en reconstituer les contours en plaçant côte à côte les lectures de Schumann et leurs échos dans ses propres écrits — journaux intimes, recueil d'aphorismes, textes poétiques de jeunesse, lettres et écrits critiques — jusqu'à rejoindre

10. « Ich denke mir manchmal, was du als Mädchen selbst bist, achtest Du an der Musik vielleicht zu wenig, nämlich das Trauliche, Einfach Liebenswürdige, Ungekünstelte. Du willst am liebsten Sturm und Blitze gleich und immer nur Alles neu und nie dagewesen. Es gibt auch alte und ewige Zustände und Stimmungen, die uns beherrschen. Das Romantische liegt aber nicht in den Figuren oder Formen ; es wird ohnehin darin sein, ist der Komponist nur überhaupt ein Dichter. Am Clavier und mit einigen Kinderszenen wollte ich Dir dies Alles noch besser beweisen ». Lettre de Robert à Clara du samedi 25 janvier 1839 (commencée la veille) in *Clara und Robert Schumann, Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, éd. par Eva Weissweiler, 2 vol. (Francfort : Stroemfeld/Roter Stern, 1984, 1987), vol. II, p. 367-368.

finalement la partition des *Kinderszenen*. Il s'agit donc d'évoquer une genèse au sens le plus large. Plus que la naissance d'une œuvre, celle de l'idée qui a présidé à son élaboration ¹¹.

Les regards dans le miroir de l'éternel enfant

Commençons notre parcours par la fin. Cela n'est pas contraire à l'esprit de Schumann qui affectionnait l'éternel retour des formes cycliques. Nous sommes en 1848, dix ans après la composition des *Kinderszenen*, et Schumann vient d'achever (à l'intention de ses enfants) son *Album pour la jeunesse*. Pour montrer à Carl Reinecke combien la visée de ces œuvres différait, le compositeur a cette belle formule : tandis que les *Kinderszenen* étaient « des remémorations d'un adulte destinées aux adultes, l'album contient des visions futures, des pressentiments, des états à venir destinés aux plus jeunes » ¹². Difficilement traduisible, mais infiniment plus imagé, l'original allemand oppose les *Rückspiegelungen* du souvenir, c'est-à-dire littéralement des reflets rétrospectifs, aux *Vorspiegelungen* du pressentiment. Qu'il renvoie au passé ou à l'avenir, le regard dans le miroir (*Spiegel*) suppose ainsi une *réflexion*. Il implique aussi une distance que Schiller aurait qualifiée de « sentimentale ». Tel n'avait pas toujours été le cas.

Au lendemain de la composition des *Kinderszenen*, Schumann les présentait à l'opposé comme l'œuvre « d'un grand enfant, destinée aux enfants » ¹³. Selon cette plus ancienne définition, l'œuvre ne relève pas d'une poétique du souvenir, mais semble dresser un portrait de l'artiste en éternel enfant. Ces deux types de relation à l'enfance, objet de nostalgie ou figure d'identification, ont leur histoire et leurs modèles littéraires que Schumann connaissait bien. Pour nous en convaincre, continuons à remonter le cours du temps et franchissons une nouvelle décennie. Nous sommes en 1828, Schumann a dix-huit ans.

11. La genèse effective des *Kinderszenen* remonte probablement, selon les indices que nous livrent les esquisses conservées, à l'automne 1827. Cf. Joachim Draheim, « Schumanns *Kinderszenen* op. 15 — Offene Fragen, neue Antworten, unbekanntes Material », *Schumann Studien* 5 (Cologne : Sudio, 1996), p. 58. Draheim a par ailleurs édité chez Breitkopf & Härtel un fac-simile de la première édition du cycle comportant une postface détaillée. Voir note 54.

12. « Von den Kinderszenen unterscheiden sie sich durchaus. Diese sind Rückspiegelungen eines Aelteren für Aeltere, während das Weihnachtsalbum mehr Vorspiegelungen, Ahnungen, zukünftige Zustände für Jüngere enthält ». Lettre à Carl Reinecke du 6 octobre 1848 in : Joseph von Wasielewski, *Robert Schumann. Eine Biographie* (Bonn : Emil Strauss, ³1880 [1858]), p. 410.

13. « [...] Kinderszenen, sehr leicht für Kinder von einem grossen [...] ». Lettre à J. Fischhof du 16 avril 1838 in : *Robert Schumann's Briefe. Neue Folge, op. cit.*, p. 98. Une quinzaine d'années plus tard, Schumann demandait à l'éditeur Breitkopf de lui envoyer un exemplaire des *Scènes d'enfants* pour les faire jouer à ses enfants. Sur la question de la maturité de l'interprète voir : Alfred Brendel, « Der Interpret muss erwachsen sein. Zu Schumanns 'Kinderszenen' », in : *Musik beim Wort genommen* (München, Zürich : Piper, 1996), p. 154-155.

Jean Paul : l'idylle et le rêve.

Inscrit à la faculté de droit de Leipzig, Robert rêve de devenir poète et vient de découvrir l'œuvre de celui qui restera son idole sa vie durant : Jean Paul. Jamais auparavant la littérature n'avait exercé une influence aussi déterminante dans la création d'un compositeur¹⁴. L'écrivain offre bien sûr à Schumann un modèle pour ses propres textes. Mais sa valeur exemplaire déborde le champ de la littérature et touche également à la musique par le biais de l'analogie. Dans un premier temps, Schumann croit retrouver dans les musiques du passé récent — celle de Beethoven, puis (sans doute à titre plus légitime) celle de Schubert — les particularités narratives de la prose jean paulienne. Peu après, lorsqu'il se met à composer, ce sont encore les digressions, l'art du fragment et l'humour de Jean Paul qu'il prend pour modèles, allant jusqu'à utiliser un chapitre des *Flegeljahre* comme « programme secret » des *Papillons* op. 2.

Or les souvenirs et évocations oniriques de l'enfance occupent une place considérable dans ce même roman. Ce n'était certes pas exceptionnel dans l'œuvre romanesque de Jean Paul. L'idéalisation des premiers âges qui s'était amorcée durant le préromantisme y est en effet portée à son comble. Celle-ci se manifeste de surcroît dans son traité pédagogique inspiré de Rousseau et Herder intitulé *Levana*, aussi bien que dans ses écrits esthétiques. On y retrouve l'idée (exprimée à la même époque par Schiller) selon laquelle la faculté de conserver intact le regard poétique de l'enfance serait une des marques du véritable génie. Les *Flegeljahre* n'en restent pas moins exemplaires par la tournure religieuse, voire métaphysique qu'y prennent les représentations de l'enfance¹⁵. Et il n'est pas indifférent que Schumann en recommandera la lecture à Clara dans une lettre qui coïncide très exactement avec la composition des *Kinderszenen*¹⁶.

Rappelons-le, le roman évoque le destin du jeune poète Walt à qui une fortune considérable a été léguée en héritage à certaines conditions précises qui l'obligent à faire l'expérience de la vie¹⁷. Walt n'est pas seul dans ce voyage d'apprentissage. Il est secondé par son frère Vult. Celui-ci a quitté sa famille très jeune pour vivre contre le gré de ses parents un destin de musicien ambulant. Le retour de Vult dans son village natal (*Kindheitsdörfchen*), au début du roman, est l'occasion d'une première célébration

14. Cf. John Daverio, *Robert Schumann. Herald of a 'New Poetic Age'* (New York & Oxford : Oxford University Press, 1997), p. 33-47.

15. Voir ce propos : Hans-Heino Ewers, *Kindheit als poetische Daseinform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert. Herder. Jean Paul, Novalis und Tieck* (Munich : Wilhelm Fink, 1989), p. 97-138.

16. Lettre à Clara du 11 février 1838 in : *Clara und Robert Schumann, Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, vol. I, p. 98. Voir aussi *Tagebücher* (Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, Vol. I (1827-1838), vol. II, p. 50.

17. En l'absence de traduction française, nous nous référons au texte original que nous reproduisons en note. Rappelons néanmoins que Jean Paul a eu une influence considérable en France. Voir à ce propos : Claude Pichois, *L'Image de Jean Paul Richter dans les lettres françaises* (Paris : Librairie José Corti, 1963).

du souvenir d'enfance. Dans les tons dorés de l'aube, au son religieux d'une cloche, Vult « croit être à nouveau un petit garçon », et pénètre « dans la terre promise de l'enfance » (*gelobtes Kinderland*)¹⁸. Découvrant son père, il le suit à son insu en jouant à la flûte une mélodie de choral — « Wer nur den lieben Gott lässt walten ». L'hymne au pays de l'enfance emprunte les accents religieux d'une écriture néo-baroque qui, nous le verrons, ne sera pas absente des *Kinderszenen*.

À cette idylle matinale répondent à la fin du roman, selon une disposition symétrique, les souvenirs vespéraux de Walt, bientôt parvenu au terme de son périple. À son frère Vult qui le trouve « presque rajeuni, oui transformé en enfant » (*verkindlicht*), Walt explique qu'« il s'est souvenu toute la soirée de son enfance » et que chaque « nouveau souvenir d'enfance est un cadeau en or ». Il introduit alors son récit par un véritable *credo* : « À l'âge où l'on est de toute façon un second enfant, on devrait certainement pouvoir se permettre d'en être un premier et de contempler longtemps derrière soi les rougeoiements des premiers âges de la vie »¹⁹. Ne trouve-t-on pas ici réunies les deux images par lesquelles Schumann définissait les *Kinderszenen* ?

Dans son journal intime, Schumann note en août 1828, alors qu'il effectue un pèlerinage sur les lieux où vécut Jean Paul (à Bayreuth !) : « Fantaisie finale et souvenir d'enfance, du pays natal et de tout ce qui est magnifique, de la bonté, de l'amour »²⁰. De la part d'un jeune homme à peine sorti de l'adolescence — Robert n'a que dix-huit ans — cette remémoration nostalgique n'était sans doute pas étrangère aux lectures du moment²¹. Il est vrai que la mort de son père, deux ans auparavant, avait marqué comme une césure, la fin de l'enfance. « Lorsque je pense à l'enfance ou à l'année 1826 [année de la mort de son père] », écrit-il quelques lignes plus bas, « il me vient à l'esprit la tonalité de *la mineur*, ou

18. « Er lief ins Gehölz und dessen schwimmendes Sonnengold hinein, für ihn eine Kinder-Aurora. Jetzt schlug die wohlbekannte kleinliche Dorfglocke aus, und der Stundenton fuhr so tief in die Zeit und in seine Seele hinunter, dass ihm war als sei er ein Knabe [...]. Als er von diesem Grenzhügel des gelobten Kinderlandes hinunterstieg, hörte er [...] eine bekannte Stimme [...] ». Jean Paul, *Flegeljahre. Eine Biographie* (Berlin : Aufbau Verlag, 1958), p. 47-48.

19. « Denn als Vult [...] nach Hause kam, fand er Walten [...] fast verjüngt, ja verkindlicht [...]. 'Ich erinnerte mich', versetzte Walt, 'den ganzen Abend fort, und zwar der Kindheit [...]. Ich möchte wohl tagelang über die kleinen Frühlingsblümchen der ersten Lebenszeit reden und hören. Im Alter wo man ohnehin ein zweites Kind ist, dürfte man sich gewiss erlauben, ein erstes zu sein und lange zurück-schauen ins Lebensfrührot hinein'. [...] Ein neuer Zug aus der Kindheit ist ein goldnes Geschenk', [...] 'nur wirst du manches zu kindisch finden'. — ». Jean Paul, *ibid.*, p. 451-452.

20. Robert Schumann, *Tagebücher, op. cit.*, vol. I, p. 109.

21. Il est vrai que cette nostalgie précoce n'est pas sans précédent. Au même âge que Schumann, Novalis s'étonnait dans un beau poème de 1790 intitulé *Wie selig war die Zeit der Knabenspiele* de n'avoir pas consacré plus tôt des vers au paradis de l'enfance : « Noch honigsüss sind die Erinnerungen/Und Wunder ! dass ich sie noch nie besungen ».

d'autres apparentées »²². Le *Tagebuch* du compositeur portera au cours des années de nombreux autres témoignages de cette propension à se plonger dans les souvenirs les plus anciens. Il accueillera même à l'occasion de semblables souvenirs confiés par quelque proche du compositeur²³. Si elles en constituent le premier reflet musical, les *Kinderszenen* n'auront ainsi pas été le premier regard dans le miroir.

Il est indéniable que Schumann avait une prédisposition naturelle à l'évocation des souvenirs d'enfance. Il est aussi certain que les romans de Jean Paul lui en auront offert un admirable exemple de mise en forme poétique. Et même plus que cela : ils lui auront donné l'occasion de méditer sur les pouvoirs mnémoniques de la musique. C'est en effet au cœur même de toute expérience musicale que Jean Paul plaçait, sans doute plus que tout autre avant lui, l'acte de mémoire introspectif. Ce lien quasi ontologique apparaît de manière exemplaire dans un passage du roman *Siebenkäs* que Schumann recopie dans son recueil d'aphorismes, à l'été 1831, notant en marge « Enfance et musique » : « Ô qui de nous ne sent pas en lui mille fois s'éveiller l'enfance au contact de la musique ; et elle lui parle et lui demande : les boutons de rose que je t'ai donnés ne sont-ils pas éclos ? Ô oui, ils le sont, mais c'étaient des roses blanches »²⁴.

Revenons aux *Flegeljahre*. Nous y trouvons intercalés dans le cours du récit de brefs poèmes en prose, les *Streckverse* ou *Polymeter* que compose Walt. Cette forme de poésie (qui annonce Baudelaire) a beaucoup impressionné Schumann. Il y voyait le modèle d'une fantaisie musicale libérée des contraintes du phrasé périodique. On sait l'importance que prendra cette « prose musicale » dans le contexte de la musique atonale. Plusieurs des aphorismes poétiques de Jean Paul constituent de véritables hymnes à l'enfance, en particulier « Le bal d'enfants », qui est sans doute le plus riche de résonances dans l'univers schumannien. (On en retrouvera l'écho jusque dans le titre de l'une des dernières œuvres du compositeur, une série de pièces faciles pour piano à quatre mains intitulée *Kinderball* op. 130). La forme onirique que prend ce beau poème, où les enfants apparaissent comme des « génies floraux » (*blumige Genien*²⁵) se défiant des règles, annonce l'extraordinaire rêve que raconte Walt à son frère au dernier chapitre du roman. C'est tout d'abord une terrifiante vision d'un chaos

22. « Wenn ich an die Kindheit od. d. Jahr 1826 denke, so komme ich in A moll Tonarten u. ähnliche ». *Tagebücher, op. cit.*, vol. I, p. 112.

23. Voir notamment les entrées des 14 mai 1831, 6 juin 1832 et 7 août 1836, *ibid.*, vol. I, p. 332 et 405, vol. II, p. 23.

24. « Kindheit u. Musik. 'O wem uns wird nicht die Kindheit tausendmal durch Musik geweckt u. sie redet ihn an u. fragt ihn : sind die Rosenknospen, die ich dir gab, denn noch nicht aufgebrochen ? O wohl sind sie's, aber weisse Rosen waren's ». In : Leander Hotaki, *Robert Schumanns Mottosammlung. Übertragung. Kommentar. Einführung* (Freiburg i. B. : Rombach Verlag, 1998), p. 458. Les soulignages sont de Schumann.

25. « Der Kinderball. Wie lächelt, wie hüpfet ihr, blumige Genien, kaum von der Wolke gestiegen ! Der Kunsttanz und der Wahn schleppt euch nicht, und ihr hüpfet über die Regel hinweg. [...] gaukelt nur fort in eurem Traum, es war nur einer von mir ». Jean Paul, *Flegeljahre, op. cit.*, p. 99.

nocturne, finalement dissipée en une ultime métamorphose ; tous les éléments du paysage et même les sons apparaissent alors dans la lumière de l'aurore comme des enfants endormis ; ils s'éveillent, se témoignent tous les signes d'un amour pur puis, transformés en Dieux, montent au ciel au son d'une musique paradisiaque tandis que s'élève un soleil dédoublé²⁶. Le rêve, la musique et l'enfance n'avaient jamais été pareillement confondus dans une apothéose allégorique. Au centre des *Kinderszenen*, il y aura, on le sait, une « Träumerei ».

C'est manifestement sous l'impression de cette lecture que Schumann note dans son *Tagebuch* en août 1828 un éloge du diminutif « -ling » en donnant comme exemple une liste de mots évoquant les commencements (de la vie biologique et affective, ou du cycle des saisons) en chacun desquels « perce une aurore qui apporte le soleil ! »²⁷. Les rêveries jean pauliennes du paradis enfantin se retrouvent surtout dans les textes que Schumann rédige durant ce même été²⁸. *Junius Abende und Julytage* est une idylle à caractère autobiographique qui se déroule sur une « île aux fleurs ». Sur un ton nostalgique qui n'échappe pas, il faut bien le dire, au péril de la mièvrerie, le texte évoque un âge d'or où règne l'harmonie entre les cœurs. Parmi les emblèmes de cette innocence perdue, on trouve de jeunes enfants s'ébattant dans un décor pastoral. Cette vision arcadienne, dont la tradition antique était bien connue du traducteur passionné de textes latins qu'avait été Schumann adolescent²⁹, est surtout l'occasion d'une première mention de « l'éternel enfant » :

« Un doux génie repose en l'homme, qui d'une main légère ouvre à l'éternel enfant les portes de nouveaux mondes et créations, et qui conduit discrètement et comme par hasard le jeune homme [*Jüngling*] en son premier amour auprès de sa bien-aimée à travers un printemps de fleurs [*Blüthenfrühling*], unit leurs rêves et les leur révèle. »³⁰

26. *Ibid.*, p. 519-524. Ce chapitre intitulé *Mondmilch vom Pilatusberg. Brief, Nachtwandler, Traum* suit immédiatement celui qui a inspiré à Schumann les *Papillons*.

27. « 'ling' ist ohne Zweifel die schönste Endsylbe — Säugling u. Erstling, Jüngling u. Frühling u. Liebling ; welche schönen, sanften Worte, u. wie dämmert in jedem die Aurora, die die Sonne bringt ! ». *Tagebücher, op. cit.* vol. I, p. 117.

28. Il s'agit de trois textes intitulés *Junius Abende und Julytage, Die Tonwelt, et Ueber Genial- Knill- Original- und andre -itäten*. Schumann les a pour la plupart rédigés de manière discontinue dans son journal intime. On les trouvera intégralement reproduits in Otto Frauke, *Robert Schumann als Jean Paul-Leser* (Frankfurt : Haag+Herchen, 1984).

29. Cf. Martin Schopper, « Schumanns frühe Texte und Schriften », in : *Schumanns Werke — Text und Interpretation. 16 Studien hsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft, Düsseldorf* durch A. Mayeda und K.W. Niemöller (Mainz [etc.] : Schott, 1985), p. 10.

30. « Ja ! Im Menschen ruht ein sanfter Genius, der mit leiser Hand dem ewigen Kind die Pforten neuer Welten u. Schöpfungen entriegelt u. dem Jüngling in seiner ersten Liebe mit der Geliebten unbemerkt u. wie zufällig in den Blütenfrühling leitet u. ihre Thräume zu einander führt u. sie verkündet ». *Tagebücher, op. cit.*, vol. I, p. 105 ; Frauke, *op. cit.*, p. 36.

C'est donc à « l'éternel enfant » qu'il est donné de percevoir des mondes nouveaux. On passe ici insensiblement de la fiction poétique à une réflexion esthétique sur la nature de la vision artistique. Schumann ne manquait guère de modèles en la matière : Jean Paul, on l'a vu, mais aussi E.T.A. Hoffmann et ses *Kreisleriana*, qui ont peut-être inspiré le titre de la pièce initiale des *Kinderszenen* : « Von fremden Ländern und Menschen »³¹.

Autour d'E.T.A. Hoffmann : l'inspiration et le jeu.

Publiés en 1813 avec une préface de Jean Paul, les *Kreisleriana* constituaient une référence absolue en matière d'esthétique musicale romantique. On pense notamment à l'admirable *credo* que formule Hoffmann dans *Ombra adorata*, où l'on retrouve, à quelques nuances terminologiques près, l'idée d'une âme intérieure enfantine découvrant le « royaume inconnu » de la musique :

« Que la musique est une chose souverainement merveilleuse, et combien cependant il est peu donné à l'homme de pénétrer ses profonds secrets ! Mais n'habite-t-elle pas le sein même de l'homme, ne remplit-elle pas son être intime de ses magiques apparitions [...] ? Oui, une force divine le pénètre, et s'abandonnant avec un pieux sentiment d'enfant [*mit kindlichem, frommen Gemüthe*] à ce que l'Esprit éveille en lui, il devient capable de parler la langue de ce romantique royaume inconnu des esprits. »³²

L'enjeu dépasse largement la restitution par les sons du monde enfantin qui est à l'origine des *Kinderszenen*. Dans un esprit religieux, l'abandon au sentiment de l'enfance apparaît comme un gage de pureté qui rend possible la maîtrise du langage musical. Il apporte ainsi une garantie morale au compositeur parvenu au seuil du monde des esprits. Loin de se limiter à cette métaphysique de la musique, les mêmes valeurs morales associées à l'enfance se retrouvent au cœur de plusieurs autres idées de l'esthétique romantique, à commencer par le mythe de « l'enfance des peuples », qui depuis Herder avait pris la forme d'un véritable enthousiasme pour le ton populaire. Schumann avait eu l'occasion de rencontrer dès 1828 l'un des plus fervents adeptes de cette quête de l'âge d'or des cultures. Il s'agissait de Justus Thibaut.

Thibaut, dont Schumann avait suivi plus assidûment les concerts privés de musique ancienne que les cours de droit, était l'auteur d'un important traité d'esthétique qui portait en son titre le terme « pureté » dont nous avons relevé l'importance dans ce contexte : *De la pureté de l'art musical (Ueber Reinheit der Tonkunst, 1824/25)*. Schumann l'avait lu en 1829 ; il en

31. Cf. Andreas Traub, « Die 'Kinderszenen' als zyklisches Werk », *Musica*, XXXV/5 (1981), 425-426. On ajoutera que l'évocation prend place chez Hoffmann dans un récit en forme de souvenir d'enfance. Cela dit, les différences entre ce récit sanglant (qui clôt la *lettre de maîtrise de Johannes Kreisler*) et l'univers idéalisé des *Kinderszenen* sont considérables.

32. E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, chap. II. in : *Fantaisies à la manière de Callot*. Texte français par Henri de Curzon (Paris : Phébus, 1979), p. 57.

recommandera encore la lecture près de dix ans plus tard dans ses *Conseils aux jeunes musiciens* (1848). Thibaut y défendait la cause de la musique sacrée, mais aussi celle du chant populaire. Le chapitre consacré aux *Volkslieder* n'avait certainement pas laissé Schumann indifférent. Il commence par un vibrant éloge du naturel de l'enfance, opposé aux artifices mensongers de la culture. Rousseau n'y est pas oublié. Selon Thibaut les chants « produits ou assimilés par le peuple » sont « purs et sincères comme le caractère d'un enfant » ; ils tirent leur pouvoir expressif du fait « qu'ils nous reportent aux temps de la plus complète pureté, fraîcheur et jeunesse des peuples » si bien que « même les hommes 'déformés' par la culture (« verbildet ») dans lesquels on peut encore éveiller les nobles sentiments de la jeunesse sont irrésistiblement saisis par l'émotion »³³.

C'est Brahms, plus encore que Schumann, qui puisera à la fontaine de jouvence du chant populaire. Quant aux *Kinderszenen*, sans emprunter véritablement le *Volkston*, elles en retiendront pour le moins une qualité que Schumann considérait, on l'a vu, à la fois comme l'un des aspects essentiels du cycle et l'une des qualités morales de Clara : « das Ungekünstelte », c'est-à-dire ce qui est simple et naturel, sans artifice ni affectation³⁴. Sans doute n'est-ce pas un hasard que Schumann ait envisagé de dédier ses *Kinderzenen* au grand collecteur de chants populaires qu'était Anton Wilhelm von Zuccamaglio³⁵. Il est de surcroît significatif de relever que Schumann avait dès 1832 recopié dans son *Tagebuch* un long passage d'un article de l'historien du théâtre Theodor Mundt qui défendait l'idée de profondeur poétique sous les apparences d'une candeur enfantine³⁶. Dans le contexte d'un réquisi-

33. « Rein und lauter wie der Charakter eines Kindes sind dagegen in der Regel alle Lieder, welche von dem Volke selbst ausgingen oder, durch das Volk aufgenommen, lange Zeit mit Vorliebe von demselben bewahrt wurden. Solche Lieder entsprechen fast immer der Empfindung des kräftigen, unverbildeten Menschen, und bekommen vielfach auch dadurch einen ganz eigenen Werth, dass sie sich an grossen Nationalbegebenheiten anschliessen, und, die Zeiten der vollen Reinheit, Frischheit und Jugendlichkeit der Völker zurückgehend, selbst den verbildeten Menschen, in welchem noch edle Jugendempfindungen zu wecken sind, unwiderstehlich ergreifen ». Justus Thibaut, *Ueber Reinheit der Tonkunst* (Freiburg i. B. et Leipzig : Akademische Verlagsbuchhandlung von J.C.B. Mohr, 1893), p. 33-34.

34. Voir la lettre à Clara du 25 janvier 1839 in : *Clara und Robert Schumann, Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, op. cit.*, vol. II, p. 368.

35. Cf. Brigitte François-Sappey, *Robert Schumann* (Paris : Fayard, 2000), p. 556. Zuccamaglio avait collaboré avec August Kretzschmer pour l'édition des *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen* (Berlin : Vereins Buchhandlung, 1838/1840 ; reprint Hildesheim/New York : Georg Olms, 1969). Brahms y puisera à plusieurs reprises, notamment pour composer ses *Volks-Kinderlieder*. J'ai consacré à la genèse de ces lieder ainsi qu'à la question plus générale des musiques de Brahms inspirées par l'enfance une étude : « Brahms et la nostalgie de l'enfance. *Volks-Kinderlieder*, berceuses, *Klaus-Groth-Lieder* », *Acta Musicologica*, LXXV (2002), à paraître.

36. « Musik und Philosophie. Zeitgemässe Betrachtungen ». Publié dans les *Blätter für literarische Unterhaltung*, le texte a été repris in : Theodor Mundt,

toire contre la hiérarchie des arts en fonction de leur caractère imitatif, Schumann retrouvait l'opposition entre les mouvements spontanés du cœur et les constructions de l'esprit sur laquelle s'articulait la pensée de Thibaut :

« Les philosophes pourraient apprendre de la musique qu'il est possible de dire les choses les plus profondes sous l'apparence de l'insouciance juvénile et du badinage. Car la musique a cela de particulier qu'elle ne veut ressembler avec ses mélodies qu'à un enfant qui joue, et est presque gêné de montrer aux gens intelligents et scientifiques son cœur débordant de félicité ; et tantôt cet enfant se cache derrière ses figures musicales de manière espiègle, tantôt il se risque à se montrer avec une nostalgie avide d'affection dans des allusions sonores merveilleuses qui posent doucement au cœur de chaque humain la question : me comprends-tu ? Mais il n'est de loin pas compris de tous. »³⁷

L'enfance n'est assurément ici qu'un symbole, un relais qui renvoie à son tour à quelques-unes des valeurs par lesquelles se définissait la conception romantique de la musique. Un riche ensemble de termes communs aux mondes de l'enfance et de la musique s'offrait. Jeux d'enfants, jeu de l'interprète : ce n'en est qu'un des plus apparents. La profondeur cachée sous l'apparence du jeu ne constitue pas encore la définition d'un « ton » qui serait spécifique aux *Kinderszenen*. C'est une forme d'apologie de l'ineffable.

Mais Schumann ne tardera pas à reprendre cette image dans un sens beaucoup plus précis, pour définir un style : celui de Schubert. Dans un article de 1835 signé Florestan, il évoque le « nouvel empire » de la musique de son temps, qui « recèle en son sein des choses étranges et inouïes dont l'esprit prophétique de Beethoven nous avait ça et là déjà parlé, et que Franz Schubert, sublime jeune homme, avait racontées à sa manière enfantine [*kindlich*], intelligente et fabuleuse »³⁸. Et dans un texte contemporain des *Kinderszenen* consacré aux trois dernières sonates pour

Kritische Wälder. Blätter zur Beurteilung der Literatur, Kunst und Wissenschaft unserer Zeit (Leipzig : Wolbrecht, 1833 ; reprint Eschborn : Dietmar Klotz, 1992), p. 59-78.

37. « Gerade von der Musik können die Philosophen lernen, dass es möglich ist, auch mit der anscheinenden Miene des tändelnden Jugendleichtsinn die tiefsten Dinge von der Welt zu sagen ; denn das hat eben die Tonkunst an der Art, dass sie mit ihren Melodien nur wie ein spieltreibendes Kind erscheinen will, das ein übervolles u. überseliges Herz, dessen es sich der klugen u. wissenschaftlichen Leute wegen fast schämen möchte, hinter seinen klingenden musikalischen Figuren bald schalkhaft verbirgt, bald mit liebesuchender Wehmuth sich hervorwagen lässt in wunderbaren Tonandeutungen, die an jedes Menschenherz mit der leisen Frage : verstehst du mich ? herantönen, aber bei weitem nichts von Jedem verstanden werden ». *Tagebücher*, op. cit. vol. I, p. 414.

38. « [...] fremde, noch nie gesehene Dinge in seinem Schoss verbirgt, von denen uns schon der prophetische Geist Beethovens hie und da berichtete, und die der ehre Jüngling Franz Schubert nacherzählte in seiner kindlichen, klugen, märchenhaften Weise ». Il s'agit d'un compte rendu des *Études* op. 15 de Ferdinand Hiller. Cf. Schumann, *Schriften*, op. cit. vol. I, p. 39.

piano de Schubert, celui-ci apparaît face à Beethoven comme « un enfant jouant de manière insouciant parmi les géants »³⁹.

Cette comparaison (qui en l'occurrence a contribué à une image réductrice de Schubert) nous ramène une fois de plus à Hoffmann. Dans son très célèbre article de 1809 sur *La musique instrumentale de Beethoven*, Hoffmann opposait « le royaume du prodigieux et de l'incommensurable » que nous ouvre la musique de Beethoven aux paysages d'une Arcadie imaginaire (semblable à l'île aux fleurs de *Juniusabende und Julytage*) que lui suggéraient les symphonies de Haydn :

« L'expression d'une âme sereine d'enfant domine dans les œuvres de Haydn. Ses symphonies nous conduisent dans d'immenses plaines verdoyantes, au milieu d'une foule joyeuse et bigarrée. Heureux, des jeunes gens et des jeunes filles défilent devant nos yeux en aériens cortèges ; des enfants rieurs s'épient derrière les arbres, derrière les buissons de roses, et jouent à se jeter des fleurs. C'est une vie pleine d'amour, de félicité, comme avant le péché, dans une éternelle jeunesse. »⁴⁰

Relevons au passage le fait suivant. Hoffmann qui n'hésitait pas à représenter dans ses contes les terreurs enfantines, ne pouvait envisager l'enfance que sous les couleurs de l'idylle dès lors qu'il s'agissait d'esthétique musicale. Nulle trace d'enfant, bien évidemment, dans l'univers beethovenien « qui fait jouer les ressorts de la peur, de l'effroi, de l'épouvante et de la douleur »⁴¹. Il n'y a dès lors pas lieu de s'étonner si un opéra tel que *Das Waisenhaus* de Joseph Weigl ne pouvait trouver grâce aux yeux du critique qu'était également Hoffmann. Un argument qui donnait à voir la misère d'un orphelinat constituait une « idée prosaïque » contraire à l'essence de l'opéra romantique :

« Il est sans aucun doute critiquable de prendre pour unique sujet de l'opéra [...] des scènes de la vie quotidienne qui sont parfaitement contraires à tout romantisme. L'argument de la pièce est pensable sans l'orphelinat, et le poète semble avoir rassemblé cette masse d'enfants uniquement pour susciter l'émotion. »⁴²

Susciter l'émotion, parfois à bon compte, en s'attendrissant sur des enfances miséreuses : nombreux sont les compositeurs qui jusqu'au vingtième siècle (Britten) ont cédé à cette tentation avec un bonheur variable. Schumann lui-même inclura des portraits d'orphelins dans l'*Album für die*

39. « Gegen jenen [Beethoven] ein Kind, das sorglos unter den Riesen spielt ». Cf. « Franz Schuberts letzte Kompositionen », in : Schumann, *Ibid.*, vol. 2, p. 4.

40. Hoffmann, *Kreisleriana*, chap. IV, *op. cit.* p. 69.

41. *Ibid.*, p. 70.

42. « Vollends als Gegenstand der Oper, [...] ist es gewiss verwerflich, Szenen des gemeinen Lebens zu wählen, die jeder Romantik geradezu entgegenstreben. Die Fabel des Stücks ist ohne Lokal des Waisenhauses denkbar, und der Dichter scheint nur die Masse Kinder herbeigeführt zu haben, um Rührung zu erregen [...] ». E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik* (Berlin & Weimar : Aufbau Verlag, 1988), p. 44. Les reproches adressés à Berg au sujet de la scène finale de *Wozzeck* seront les mêmes plus d'un siècle plus tard.

Jugend op. 68 aussi bien que dans son pendant vocal, le *Liederalbum für die Jugend* op. 79. À l'époque des *Kinderszenen* — tandis qu'en Angleterre Charles Dickens se faisait l'écho de l'exploitation industrielle des enfants dans *Oliver Twist*⁴³ — c'est exclusivement vers l'âge d'or rêvé par Jean Paul et Hoffmann que se tournait l'imagination de Schumann⁴⁴.

Quand l'enfant dort, le poète parle

Parmi les figures idylliques de l'enfance qui ont traversé le romantisme littéraire et pictural, il en est une qui a manifestement séduit Schumann. Il s'agit de l'enfant endormi. Le chapitre final des *Flegeljahre* nous en avait offert un exemple. Il y en a bien d'autres dont Schumann a pu s'inspirer, tant il est vrai que la plupart des poètes romantiques, qui seront par la suite à l'origine de ses lieder, se sont attardés sur cette image. « L'enfant endormi apparaît plus que jamais comme une créature étrange et énigmatique. Lorsqu'il dort, il semble retourner dans le monde mystérieux dont il est issu. Son sourire — mainte fois interprété dans les dictons de nourrices — semble un signe venu de ce monde. Et c'est dans ce monde fermé aux adultes — royaume des anges, de la nature et de l'infini des possibilités — que semble résider la clef de la connaissance »⁴⁵. C'est certainement pour suggérer cette contemplation émerveillée que Schumann a placé l'ultime pièce des *Kinderszenen*, « Der Dichter spricht » (Le poète parle) à la suite de « Kind im Einschlummern » (L'enfant s'endort). Cette mise en scène ne tient pas qu'à la présence des titres. Elle se manifeste d'un point de vue strictement musical dans l'enchaînement des pièces. La berceuse ne finit pas sur un accord conclusif. Elle se perd dans le silence sur une harmonie instable de sous-dominante, un accord de *la* mineur « que l'on regarde comme une bouche que le sommeil a ouverte »⁴⁶ (ex. 1). Semblablement, « Der Dichter spricht » ne commence par sur un geste affirmatif mais au contraire sur un accord dissonant de dominante qui ne prend tout son sens que dans l'enchaînement à la pièce précédente (ex. 2b). Cette succession de formes ouvertes n'est pas rare chez Schumann. Elle procède d'une poétique du fragment à laquelle il attachait la plus grande impor-

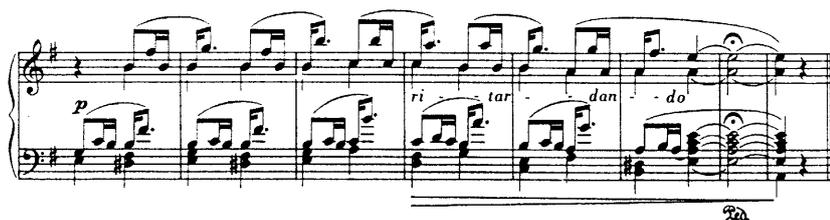
43. Le roman date de 1838-39.

44. Lors de son voyage à Augsbourg de 1828, Schumann avait cependant mentionné dans son journal intime des orphelins qui chantaient (« singende Waisenkinder »). Cf. *Tagebücher*, vol. I, p. 41.

45. « Das Kind im Schlaf ist in besonderer Weise das fremde, rätselhafte Geschöpf. Schlafend scheint es in jene geheimnisvolle Welt zurückzukehren, aus der es gekommen ist. Sein Lächeln — in Ammensprüchen vielfach gedeutet — scheint ein Signal von dort zu sein. Und in jener den Erwachsenen verschlossenen Anderswelt — Reich der Engel, Natur, Unendlichkeit der Möglichkeiten — scheint der Schlüssel der Erkenntnis zu liegen ». Dieter Richter (éd.), *Kindheit im Gedicht. Deutsche Verse aus acht Jahrhunderten* (Frankfurt a. M. : S. Fischer, 1992), p. 123.

46. Alfred Brendel, « Der Interpret muss erwachsen sein », *op. cit.*, p. 156.

tance dans ses cycles instrumentaux et vocaux ⁴⁷. En l'occurrence, il l'a ici mise au service d'une idée remarquablement sensible à l'audition : pour signifier que la voix du poète, avant de s'élever en accents hymniques, avait déjà résonné intérieurement dans un instant de contemplation muette.



Ex. 1 : *Kinderszenen*, « Kind im Einschlummern » ⁴⁸, mes. 25-32.

Schumann est revenu à plusieurs reprises de façon plus ou moins allusive aux accords initiaux du « Dichter ». Les commentateurs ont évoqué l'une des pièces des *Kreisleriana* ainsi qu'un mouvement de concerto inachevé ⁴⁹. On peut y ajouter le lied initial de *Frauenliebe und — leben*, où Schumann a associé ces accords de manière significative à l'idée d'un rêve éveillé ⁵⁰ (ex. 2a).

À aucun moment, cependant, il n'a conféré à ces sonorités un caractère religieux aussi marqué que dans les *Kinderszenen*. Avant de céder la place à un récitatif instrumental très beethovénien ⁵¹, l'écriture homophonique s'y apparente à un choral à quatre voix, dont le modèle se situe de toute

47. Voir à ce propos Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1995), p. 41-115, ainsi que Brigitte François-Sappey, *Robert Schumann, op. cit.*, p. 268-278.

48. Photocopie tirée de l'édition établie par Clara Schumann, reprise par Breitkopf & Härtel (n° 8477) en 1991 avec un appareil critique de Susanne Hoy-Draheim.

49. Rémy Stricker a relevé cette allusion dans la quatrième pièce des *Kreisleriana*. Cf. Rémy Stricker, *Robert Schumann, Le musicien et la folie* (Paris : Gallimard, 1984), p. 19. La référence est encore beaucoup plus explicite (il faut la considérer comme une auto-citation) dans le concerto inachevé en ré mineur auquel Schumann travaillait en janvier-février 1839. Elle y constitue le second thème d'une exposition de sonate. Cf. Robert Schumann, *Konzertsatz für Klavier und Orchester, rekonstruiert und ergänzt von Josef De Beenhouwer, herausgegeben von Joachim Draheim* (Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, PB 5181, 1988). Draheim a par ailleurs fait remarquer que le récitatif du « Dichter spricht » était préfiguré dans « Aufschwung » des *Fantasiestücke* op. 12 composés en été 1837.

50. Le vers de Chamisso est le suivant : « Wie im wachen Traume schwebt sein Bild mir vor » (Comme en un rêve éveillé, son image m'apparaît).

51. Ellmuth Kühn y voit une allusion au poème que Franz Grillparzer avait écrit en janvier 1838 à la suite d'un concert de Clara, *Clara Wieck und Beethoven*. Cf. Hellmuth Kühn, « Die 'Kinderszenen' als musikalisches Hausbuch », *Musica*, XXXV/5 (1981), 422. Voir plus bas p. 381.

Ex. 2a

Ex. 2b

Ex. 2a ⁵² : *Frauenliebe und — leben*, « Seit ich ihn gesehen », m. 7-9.

Ex. 2b : *Kinderszenen*, « Der Dichter spricht », m. 1-4.

évidence dans les œuvres sacrées de Jean-Sébastien Bach (ex. 3) . « Si l'enfance est l'âge d'or de l'humanité, l'œuvre de Bach constitue l'âge d'or de la composition, et Schumann rend hommage au Cantor en écrivant les pièces névralgiques de son cycle dans des textures dérivées de lui, introduisant son nom comme un *motto* à peine ésotérique » ⁵³.

La dimension religieuse, on l'a vu, a de tout temps fait partie intégrante de l'idéalisation de l'enfance. Schumann lui accordera une place considérable dans son oratorio intitulé *Le Paradis et la Péri* op. 50 sur des vers de Thomas Moore. Un enfant en prière, par les larmes de repentir qu'il suscite chez un criminel, y ouvre à la Péri les portes du paradis. Dans un beau poème rédigé en 1838, l'année même des *Kinderszenen*, Nikolaus Lenau prêtait aux traits d'un enfant endormi les mêmes vertus. Ces vers qui réunissent tous les éléments de la religion romantique de l'enfance semblent faire écho au « Dichter » de Schumann. Il reviendra à Hugo Wolf de les mettre en musique, dans une version chorale composée en 1876 :

52. Les exemples musicaux 2a & b ont été réalisés sur le logiciel d'édition musicale *Wolfgang* par Nancy Rieben, assistante à l'unité de musicologie de l'Université de Genève. Qu'elle en soit ici chaleureusement remerciée.

53. Jean-Jacques Eigeldinger, « *Kinderszenen* op. 15 de Schumann : entre variations et cycle », *Musurgia*, 1 (1994), 64.

DER DICHTER SPRICHT.

M. M. $\text{♩} = 112$.

N°13.

Musical score for piano, consisting of five systems of music. The first system includes a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'M. M.' with a quarter note equal to 112. The first system is marked 'p' and 'Ped.'. The second system is marked 'pp' and 'rit.'. The third system is marked 'rit.' and 'pp'. The fourth system is marked 'p' and 'rit.'. The fifth system includes the lyrics 'tar - dan - do.' and is marked 'pp rit.'. The score ends with a double bar line and a fermata.

6018

Ex. 3 : *Kinderszenen*, « Der Dichter spricht »⁵⁴.

54. Reproduction tirée du reprint de la première édition (Leipzig 1839) chez Breitkopf & Härtel (n° 8306), avec un appareil critique de Joachim Draheim.

Die Stimme des Kindes

Ein schlafend Kind ! O still ! In diesen Zügen
 Könnt ihr das Paradies zurückbeschwören ;
 Es lächelt süß, als lauscht es Engelschören,
 Den Mund umsäuselt himmlisches Vergnügen.

O schweige, Welt, mit deinen lauten Lügen,
 Die Wahrheit dieses Traumes nicht zu stören !
 Lass mich das Kind im Traume sprechen hören,
 Und mich, vergessend, in die Unschuld fügen !

Das Kind nicht ahnend mein bewegtes Lauschen,
 Mit dunklen Lauten hat mein Herz gesegnet,
 Mehr als im stillen Wald des Baumes Rauschen ;
 Ein tiefes Heimweht hat mich überfallen,
 Als wenn es auf die stille Heide regnet,
 Wenn im Gebirge die fernen Glocken hallen.

Voix de l'enfant

Un enfant endormi ! Ô silence ! Dans ces traits/Vous pouvez faire reparaître le paradis ;/Il sourit doucement, comme s'il entendait un chœur d'anges./Une joie céleste entoure ses lèvres.

Ô monde, fais taire tes bruyants mensonges/Pour ne pas troubler la vérité de ce songe !/Laisse-moi entendre parler l'enfant en rêve./Et m'incliner devant l'innocence, oublieux de tout.

*L'enfant, ne soupçonnant pas mon écoute émue/A béni mon cœur en paroles plus ténues/Que le murmure des arbres dans une paisible forêt ; /Une nostalgie s'est emparée de moi, plus profondel/Que lorsque tombe la pluie sur la lande tranquille./Ou que résonnent sur les monts les cloches lointaines*⁵⁵.

En prêtant à ses paroles une vérité qui s'oppose aux mensonges du monde, Lenau place l'enfant endormi dans une tradition « prophétique » qui remonte à l'antiquité. Dans le même esprit, Malher songera à intituler le chant de minuit de Zarathoustra qu'il avait placé au cœur de sa troisième symphonie « Was mir das Kind erzählt » (Ce que l'enfant me raconte). Schumann lui-même, dans une de ses critiques, a eu recours à cette image d'un chant provenant des profondeurs inconscientes du sommeil d'un enfant. C'était quelques mois à peine avant la composition des *Kinderszenen*, dans un compte rendu des *Études* op. 25 de Chopin destiné à la *Neue Zeitschrift für Musik* : sous les doigts de Chopin lui-même, la seconde étude en *fa* mineur résonnait de manière « aussi charmante, rêveuse et douce que le chant d'un enfant dans son sommeil »⁵⁶.

55. Trad. : G. S.

56. « [...] so reizend, träumerisch und leise, etwa wie das Singen eines Kindes im Schläfe ». Schumann a rédigé ce compte-rendu en octobre 1837 et l'a publié le mois suivant sous le titre « 12 Etüden für Pianoforte von Friedrich Chopin. Werk 25 ». Cf. *Tagebücher, op. cit.*, vol. II, p. 40 et *Schriften, op. cit.*, vol. I, p. 254.

Les *Kinderszenen* s'achèvent sur la poésie des traits enfantins endormis. Elles commencent par les récits qui précèdent le sommeil. Le titre de la pièce initiale, « Von fremden Ländern und Menschen » (Pays et gens étrangers), évoque au-delà d'une possible allusion à Hoffmann toute une littérature de voyages aventureux dans des contrées lointaines. Schumann appréciait ces récits. Son *Tagebuch* mentionne la lecture d'*Ivanhoe* de Walter Scott pour janvier 1837, et à la date du 14 janvier 1838, quelques jours avant de se mettre à la composition de l'opus 15, Schumann avait « commencé avec grand plaisir *Semilasso in Africa* de Pückler »⁵⁷. Robert qui avait grandi dans la librairie de son père ne pouvait pénétrer dans le pays du souvenir d'enfance qu'un livre à la main. « L'époque des rhapsodes et d'Homère constitue l'enfance d'un peuple, de même que les enfants n'aiment rien mieux que d'entendre des contes et des récits », notait-il dans son journal intime en 1828⁵⁸.

Le titre de la pièce initiale des *Kinderszenen* promet donc des lointains étrangers (« fremd »). La musique n'évoque au contraire que le monde familier des berceuses (ex. 4). Elle ne raconte rien, mais entretient un mouvement hypnotique sur un melos répétitif qui sera celui du « Nussbaum » (Le noyer). Le poème de Mosen que Schumann mettra en musique dans les *Myrten* op. 25 quelque deux ans plus tard n'évoque-t-il pas une rêverie aux confins du sommeil ?

Les *Kinderszenen* commencent ainsi qu'elles se terminent : sur un enfant qui s'endort. Et l'histoire est une « Gute Nacht-Geschichte », une histoire pour s'endormir. Était-ce un souvenir de Clara ? Le 4 juillet 1831, Robert notait dans son journal :

« Quel être incroyable que Clara ! C'est certain, elle a tenu les discours les plus spirituels d'entre nous tous — À peine haute comme trois pommes, son cœur est déjà d'une maturité qui m'effraie. Une humeur suit l'autre, les rires et les pleurs, la mort et la vie alternent dans cette petite fille à toute vitesse, le plus

57. « Pückler's *Semilasso in Africa* angefangen mit gr. [ossem] Vergnügen gelesen [sic] ». *Tagebücher*, vol. II, p. 49.

58. « Die Zeit der Rhapsoden u. Homers gehört durchaus in das Kindesalter eines Volkes, wie ja fort u. dort die Kinder nichts lieber hören als Märchen u. Erzählungen », *Tagebücher*, op. cit., vol. I, p. 35. Ce concept « d'enfance des peuples », rapproché ici des existences individuelles dans un esprit fidèle à la pensée de Herder, parcourt déjà un « discours » sur la vie du poète que Schumann avait écrit l'année précédente, *Das Leben des Dichters. Rede, gehalten am 12. September 1827*. Schumann y déclare que « la vie du poète semble être un dernier reste des époques heureuses et arcadiennes où l'enfance de l'humanité marchait encore à la lisière de la nature » (« Das Leben des Dichters scheint noch das letzte Überbleibsel aus jenen glücklichen, arkadischen Zeiten zu sein, wo das Kindheitsalter der Menschheit noch an den Gängelbande der Natur ging. »). Cf. *Der junge Schumann. Dichtungen und Briefe. Herausgegeben von Alfred Schumann* (Leipzig : Insel-Verlag, 1910), p. 99. Schumann placera en guise de *motto* de son *Leipziger Lebensbuch* le 13 octobre 1831 les vers suivants : « Süsse, heilige Natur, /Lass mich gehen auf deine Spur, /Leite mich an deiner Hand, /Wie ein Kind am Gängelband ! » (Douce, sainte nature/Fais-moi suivre tes traces,/Prends-moi par la main./comme un enfant à sa lisière). *Tagebücher*, op. cit., vol. I, p. 370.

VON FREMDEN LÄNDERN UND MENSCHEN.

M.M. ♩ = 108.

N^o 1.

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a pedaling instruction (*Ped.*). The second system continues the accompaniment. The third system features a *ritard.* (ritardando) marking and includes the lyrics "ritar - dan - do." written below the notes. The fourth system concludes the piece with a double bar line.

6016

Ex. 4 : *Kinderszenen*, « Von fremden Ländern und Menschen » 59

59. Reproduction tirée du reprint de la première édition par Breitkopf & Härtel,
op. cit.

souvent en contrastes marqués. Mais non, les histoires, dit-elle, les histoires, c'est ça ma vie ; quand je veux aller au lit, le soir, je me promets de n'en lire qu'une, puis encore une, mais ce sera la dernière, mais quand même une autre — jusqu'à ce que maman se fâche et éteigne la lumière. Sa mémoire est admirable. »⁶⁰

Clara n'a que douze ans, et l'admiration que Robert témoigne envers cette enfant prodige ne cessera de croître. L'année suivante, il note : « Clara est devenue plus belle et plus grande [...]. Son originalité enfantine transperce partout, aussi est-ce le troisième *Papillon* qu'elle préfère »⁶¹. *Kindliche Originalität* : la formule qui contient en germe les théories du génie considéré comme « l'enfance retrouvée à volonté » (Baudelaire) reparaît peu après sous la plume de Schumann : c'est alors la sonate op. 54 de Beethoven qui lui semble « *kindlich originell* »⁶². Le « géant » des compositeurs se voyait attribuer la même épithète qu'une enfant.

Clara : le paradis retrouvé

On peut bien imaginer quel regard Schumann a porté sur la petite pianiste prodige. C'était l'incarnation des figures poétiques qui peuplaient ses lectures. La réalité et l'imagination en sont devenus indissociables. Clara semblait sortir d'une nouvelle romantique ; elle suscite à son tour des fictions poétiques, à commencer par ce projet que forme Schumann dès 1831 d'écrire une nouvelle intitulée *Enfants prodiges* (*Wunderkinder*). Sous des pseudonymes qui seront ceux des *Davidsbündler*, Clara, Paganini et d'autres devaient y parcourir l'Europe entre l'Allemagne et l'Italie⁶³.

Tandis que la petite Clara frappait par ses réflexions d'adulte, on persiste trop longtemps à la considérer comme une enfant. Dans des vers inspirés par l'un de ses concerts (*Clara Wieck und Beethoven*), Grillparzer la présente encore en janvier 1838 sous les traits d'une petite fille qui joue sur une plage. Clara a pourtant dix-neuf ans ! Quelques mois plus tard,

60. « Was ist Clara für ein Wesen ! Gewiss sprach sie am geistreichsten von uns allen — Kaum drey Schu hoch liegt ihr Herz schon in einer Entwicklung, vor der mir bangt. Launen und Laune, Lachen und Weinen, Tod u. Leben, meist in scharfen Gegensätzen wechseln in diesem Mädchen blitzschnell. Ach nein ; aber Geschichten, sagte sie, Geschichten das ist mein Leben ; wenn ich Abends im Bette gehen will, wie nehm' ich mir vor, nur noch eine zu lesen, dann noch eine, aber nun die letzte, aber doch eine — bis die Mutter zankt u. das Licht auslöscht. Ihr Gedächtniss ist bewundernswürdig ». *Tagebücher*, vol. I, p. 345.

61. « Clara ist hübscher und grösser [...]. Ihre kindliche Originalität zeigt sich an Allem, so gefällt ihr der dritte Papillon am besten ». *Ibid.*, vol. I, p. 383-384.

62. *Ibid.*, vol. I, p. 394.

63. Cf. notes du 15 juin 1831, *ibid.*, vol. I, p. 342. Une dizaine d'années auparavant, E.T.A. Hofmann se moquait déjà de la « mode des enfants prodiges » dans son dernier roman intitulé *Lebensansichten des Katers Murr* (Francfort & Leipzig : Insel Taschenbuch, 1976), p. 90. On en trouvera une traduction française par Albert Béguin aux éditions Gallimard, 1943. Le passage en question se trouve à la page 84.

Schumann lui-même rend compte à son tour d'un de ses concerts par un poème intitulé *Traumbild am 9. Abends. An C.W.* Elle y apparaît comme un petit ange (*Engelskind*) descendu du ciel, et son jeu convoque en un cercle magique Erbkönig, Mignon et une nonne agenouillée⁶⁴ :

Traumbild am 9. Abends. An C.W.

Von oben gekommen ein Engelskind
Am Flügel sitzt und auf Lieder sinnt,
Und wie es in die Tasten greift,
Im Zauberringe vorüber schweift
Gestalt an Gestalt
Und Bild nach Bild,
Erbkönig alt
Und Mignon mild,
Und trotziger Ritter
Im Waffenflitter,
Und knieende Nonne
In Andachtswonne.
Die Menschen, die's hörten, die haben getobt,
Als wäre's eine Sängerin hochbelobt ;
Das Engelskind aber bestürzt und leicht
Zurück in seine Heimat entweicht.

Image de rêve le 9 au soir. A C.W.

Venu d'en haut un petit ange/s'est assis au piano et médite des chants./et tandis qu'il parcourt les touches,/surgissent en un cercle magique/au gré des silhouettes/ et des images./le vieux Roi des Aulnes/et la douce Mignon./des chevaliers entêtés/dans des armures clinquantes./et une nonne agenouillée/ dans les délices du recueillement./Ceux qui l'ont entendue l'ont acclamée/ comme une cantatrice fêtée ;/mais le petit ange consterné s'échappe/et légèrement retourne dans sa patrie.

C'est en effet telle une nouvelle Mignon que Clara était entrée dans la vie de Robert, « à mi-chemin entre l'enfant et la jeune fille »⁶⁵. Mais elle tenait à se débarrasser de ces « clichés » poétiques encombrants. À Robert qui avait pris congé d'elle sur les mots « Adieu, enfant, bonne jeune fille ! »⁶⁶, Clara répond : « Sérieusement, suis-je un petit enfant qui se laisse conduire à l'autel comme à l'école ? Non Robert : Si tu me nommes enfant, cela sonne gentiment : mais attention, si tu me penses enfant, alors là je me lève et te dis : 'tu te trompes' ! »⁶⁷. Et Robert d'insister : « Mon

64. Le poème est reproduit in Georg Eismann, *Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen* (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1956), p. 107.

65. « Du [...] warst auf dem Scheidweg vom Kind zum Mädchen ». Lettre à Clara du 11 février 1838 in *Clara und Robert Schumann, Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, op. cit.*, vol. I, p. 96.

66. « Addieu, Kind, gutes Mädchen ! ». Lettre du 8 novembre 1837, *ibid.*, vol. I, p. 41.

67. « Im ernst, bin ich ein kleines Kind, dass sich zu dem Altar führen lässt wie zur Schule ? Nein Robert : Wenn Du mich Kind nennst, das klingt so lieb ; aber,

'enfant', as-tu compris ; je l'ai prononcé si ardemment [*innig*], si plein de toi »⁶⁸. Malgré les protestations de Clara, c'est encore et toujours sous le signe d'une harmonie enfantine que Robert se représentera par la suite leurs retrouvailles et leur vie commune.

Clara unissait à ses yeux, on l'a vu, deux figures qui l'inspireront jusqu'à la fin de sa vie, celle de l'ange et de l'enfant poète (Mignon, bien sûr, mais aussi la Péri ou la jeune poète Elisabeth Kullmann⁶⁹). Le compositeur ne s'en sentait pas toujours digne. Ses penchants pour l'alcool, sa vie par moments dissolue, aussi bien que l'opposition de Friedrich Wieck à son mariage nourrissaient en lui un douloureux sentiment de culpabilité⁷⁰. Son *Tagebuch* porte les traces des reproches incessants qu'il s'adressait à lui-même. Et l'on sait que ses rencontres avec « Charitas » ont eu des conséquences durables sur sa santé.

Les écrits de Schumann sont également marqués par cette douloureuse conscience de la faute. En 1837, quelques mois avant de composer les *Kinderszenen*, le compositeur publie dans la *Neue Zeitschrift für Musik* un texte singulier, « Der alte Hauptmann », consacré à la mémoire d'un personnage énigmatique qui rejoignait occasionnellement les rangs des « compagnons de David ». Ce vieux capitaine offre l'image paradoxale d'un pécheur innocent. Pécheur, car c'est comme l'incarnation du harpiste du *Wilhelm Meister* de Goethe, figure tourmentée par le remord de sa faute passée, qu'il est accueilli dans le cercle des pseudonymes schumanniens. Mais innocent, car « comme chez un enfant qui ne connaît pas le péché, le sens du vulgaire ne s'était absolument pas encore éveillé en lui »⁷¹. C'était un auditeur inspirant, capable de parler de manière « poétique et vraie de la haute dignité de l'art » et d'ignorer totalement la médiocrité. Aussi Schumann ne jouait-il « jamais plus volontiers ni mieux que devant lui ».

« Un enfant qui ne connaît pas le péché », tel était l'auditeur idéal, tel aurait dû aussi être l'artiste inspiré. Dans la lutte que menait Schumann pour adapter sa vie à cet idéal, Clara apparaissait comme l'ange rédemp-

aber, wenn Du mich Kind denkst, dann trete ich auf und sage 'Du irrst' ! » Lettre du 12 novembre 1837, *ibid.*, vol. I, p. 42. Les soulignages sont de Clara, le dernier est même double.

68. « Mein 'Kind' hast Du verstanden ; ich sprach es so innig aus, so ganz von Dir erfüllt ». Lettre du 29 novembre 1837, *ibid.*, vol. I, p. 51.

69. Cf. Ulrich Mahlert, « ...die Spuren einer himmlischen Erscheinung zurücklassend. Zu Schumanns Liedern nach Gedichten von Elisabeth Kullmann op. 104 », in : *Schumann in Düsseldorf. Werke — Texte — Interpretationen. Herausgegeben von Bernhard R. Appel. Bericht über das 3. Internationale Schumann—Symposium am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3. Schumann—Festes, Düsseldorf (Mainz [etc.] : Schott, 1989)*, p. 123-124.

70. Sur cet aspect de la personnalité de Schumann, cf. Udo Rauchfleisch, « Robert Schumann und seine Eltern », in : R. Battegay, U. Rauchfleisch (éd.), *Das Kind in seiner Welt* (Göttingen : Vandenhoeck et Ruprecht, 1991), p. 275.

71. « Wie in einem Kind, das keine Sünde kennt, war ihm der Sinn für Gemeines noch gar nicht erwacht ». Schumann, *Schriften, op. cit.* vol. I, p. 263.

teur qui lui apporterait la sérénité. Lors d'une visite qu'il lui rend secrètement à Dresde en janvier 1836, il note dans son *Tagebuch* : « Sois mon but suprême, Clara, ange de pureté et d'innocence, ramène-moi en enfance »⁷². Le vœu de Schumann semble avoir été exaucé. C'est comme l'œuvre d'un enfant porté par les ailes de l'inspiration qu'il présente deux ans plus tard les *Kinderszenen* à Clara :

« J'ai appris que rien ne donne plus d'ailes à l'imagination que la tension et l'aspiration [*Sehnsucht*] à quelque chose, ce qui était mon cas ces derniers jours, alors que j'attendais ta lettre [...]. Était-ce un écho à tes paroles, lorsque tu m'avais une fois écrit que 'je te faisais l'effet d'être un enfant' — bref, je me sentais vraiment des ailes et j'ai écrit une trentaine de choses mignonnes ; j'en ai choisi douze⁷³ et les ai appelées 'Kinderszenen'. Tu y trouveras du plaisir, mais il faudra que tu oublies que tu es une virtuose. »⁷⁴

La mise en garde contre la virtuose nous ramène à notre point de départ, ou presque, c'est-à-dire à cette lettre de janvier 1839 où Schumann présente les *Kinderszenen* comme une réalisation exemplaire de son idéal de musique poétique. Dans ces mois de séparation forcée, la correspondance de Robert et Clara est très abondante, et par chance il y est beaucoup question des *Kinderszenen*. Cela nous permet de compléter le tableau que nous avons esquissé jusqu'ici des résonances autobiographiques du cycle, sans perdre de vue leurs implications esthétiques.

72. « Sei du mein höchstes letztes Ziel, Clara, Engel an Reinheit u. Unschuld führe mich zur Kindheit zurück ». Cf. Gerd Nauhaus, « 'Schwere Abschiede' — Neuentdeckte autobiographische Dokumente Schumanns aus den Jahren 1836 und 1838 », in : 15. *Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung, Zwickau 1992* (Köln : Studio, 1996 ; *Schumann Studien*, 5), p. 18-21. Max Horkheimer verrait sans doute ici confirmée son interprétation du culte sentimental de l'enfance comme l'expression d'une intériorisation forcée des mouvements pulsionnels. Cf. Max Horkheimer, « Egoismus und Freiheitsbewegung. Zur Anthropologie des bürgerlichen Zeitalters » in : *Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze* (Frankfurt : Fischer Bücherei, 1970), p. 137.

73. Le cycle comportera finalement treize pièces. Sur les pièces non retenues par Schumann, voir Robert Polansky, « The Rejected Kinderszenen of Robert Schumann's Opus 15 », *Journal of the American Musicological Society* XXI/1 (1978), 126-131, ainsi que Draheim, « Schumanns Kinderszenen op. 15 — Offene Fragen », *op. cit.*, p. 57-58.

74. « Ich habe nämlich erfahren, dass die Phantasie nichts mehr beflügelt als Spannung und Sehnsucht nach irgend etwas, wie das wieder in den letzten Tagen der Fall war, wo ich eben auf Deinen Brief wartete [...]. War es wie ein Nachklang von Deinen Worten einmal wo Du mir schriebst 'ich käme Dir auch manchmal wie ein Kind vor' — Kurz, es war mir ordentlich wie im Flügelkleid und hab da an die 30 putzige Dinger geschrieben, von denen ich ihrer zwölf ausgelesen und 'Kinderszenen' genannt habe ». Lettre à Clara du 19 mars 1838 in : *Clara und Robert Schumann, Briefwechsel, op. cit.*, vol. I, p. 121. Schumann fait allusion à une lettre que Clara lui avait écrite quatre mois auparavant, le 6 décembre 1837. Cf. *Ibid.*, p. 40. Il faut évidemment comprendre ce passage comme une suite des protestations que formulait Clara dans sa lettre du 12 novembre.

Clara a fait comprendre à Robert qu'elle était tout à fait capable d'oublier la virtuosité. « Je connais le poète [*Dichter*] ; ses paroles ont profondément pénétré en moi — ah Robert, que je suis à la fois heureuse et malheureuse »⁷⁵. Et le lendemain : « [...] et cette touchante simplicité⁷⁶ qui s'en dégage, c'est tellement le sentiment vrai, n'est-ce pas, c'est ainsi que tu m'aimes ? »⁷⁷. Clara percevait l'œuvre, on l'a vu, comme un message destiné à elle seule. Peut-être est-ce par pudeur qu'elle a beaucoup tardé à la jouer en public⁷⁸. Elle s'en considérait comme la dédicataire secrète : « À qui as-tu dédié tes *Kinderszenen* ? N'est-ce pas, elles n'appartiennent qu'à nous deux ? »⁷⁹. Et Clara de se replonger dans ses souvenirs d'enfance, tout en rêvant à l'avenir :

« Je repense justement au *Fürchtenmachen* [titre de la onzième scène, "Faire peur", traduit habituellement par "Croquemitaine"] : tu t'y connais en la matière. Il y a quelques années tu t'amusais toujours avec moi, en me racontant par exemple des histoires de sosies ou en me faisant croire que tu portais un pistolet, ou autre chose encore. J'en ris parfois encore ! Pauvre de moi, ce que tu as pu te moquer de moi, mais avec mon caractère, je croyais tout ce que tu me racontais — menteur ! Je t'interdis de me faire peur [*das Fürchtenmachen*] à l'avenir, en particulier lorsque nous serons assis l'un près de l'autre le soir. »⁸⁰

75. « Den Dichter kenn ich ; tief in das Innere sind mir seine Worte gedrungen — ach Robert, wie glücklich und wie unglücklich bin ich doch ! ». Lettre du 21 mars 1839, *ibid.*, vol. II, p. 451.

76. La formule « rührende Einfachheit » renvoie à toute la tradition pré-romantique du culte du naturel, de la noble et touchante simplicité. Le hasard veut que Schumann ait entrepris la lecture de la correspondance entre Goethe et Zelter en même temps que la composition des *Kinderszenen*. Cf. *Tagebücher*, *op. cit.*, vol. II, p. 51. Schumann avait par ailleurs lu avec enthousiasme dès 1832 la biographie du Kapellmeister Schulz par Reichardt. Voir la notice du 31 mai 1832 in : *Tagebücher*, *op. cit.*, vol. I, p. 394.

77. « Und diese rührende Einfachheit die in ihnen liegt, so recht das wahre Gefühl, nicht wahr, so liebst Du mich ? ». Lettre du 22 mars 1839, *ibid.*, vol. II, p. 457.

78. Selon Litzmann, Clara n'a mis les *Kinderszenen* à son répertoire qu'en 1868, soit une douzaine d'années après la mort de Schumann. Cf. Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen* (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 4^e 1920), vol. III, p. 623.

79. « Wem hast Du denn Deine Kinderszenen gewidmet ? Nicht wahr, die gehören nur uns Beiden [...] ». Lettre de Clara du 21 mars 1839 in *Clara und Robert Schumann, Briefwechsel*, *op. cit.*, vol. II, p. 455.

80. « Da fällt mit eben das Fürchtenmachen ein, das verstehst Du so gut. Vor einigen Jahren hattest Du immer Deinen Spass mit mir, wenn Du mir zum Beispiel von Doppelgängern erzähltest, oder weiss machtest, Du habest eine Pistole bei Dir, oder sonst Etwas. Manchmal muss ich noch lachen ! Was hast du mich Aermste aber oft für'n Narren gehalten, ich war aber auch Einer, dass ich Dir Alles glaubte — Du Lügner ! Das Fürchtenmachen verbitte ich mir späterhin, besonders wenn wir des Abends allein bei einander sitzen ». *Ibid.*, p. 456.

Robert avait été, en effet, un grand conteur auprès de la petite Clara. La toute première lettre que l'on conserve de leur correspondance en témoigne, comme elle témoigne déjà d'une idéalisation religieuse, à peine ironique, de l'enfant de douze ans à qui elle est adressée : « Je pense souvent à vous, pas comme le frère à sa sœur ou l'ami à son amie, mais comme le pèlerin au lointain retable ; durant votre absence, je suis allé en Arabie afin de pouvoir vous raconter tous les contes qui pourraient vous plaire — huit nouvelles histoires de sosies, 101 charades, 8 devinettes amusantes et puis d'effroyablement belles histoires de brigands et celle du spectre blanc — hou ! Comme je frissonne ! »⁸¹.

En cette année 1832 où Robert relevait « l'originalité enfantine de Clara », son *Tagebuch* comporte une note qui permet à la fois de nuancer les traits de madone de l'enfant et d'établir un lien avec la quatrième scène de l'opus 15, « Bittendes Kind » : « Le vieux [Wieck] a remis Clara à sa place — mais il va peu à peu se retrouver sous la pantoufle de Clara qui donne des ordres comme une Señora [sic] — mais elle peut aussi supplier comme une enfant [bitten wie ein Kind] et cajoler »⁸².

Laissons ouverte la question anecdotique d'une éventuelle allusion, et revenons aux missives qui entourent immédiatement la composition des *Kinderszenen*. Nous y retrouvons à plusieurs reprises un éloge de la simplicité, qui apparaît véritablement comme le point de rencontre entre deux idéaux, spirituel et esthétique. À Clara qui lui avait envoyé son portrait, Robert écrit à Pâques 1838 une très longue lettre où revient à distance, comme un leitmotiv à chaque fois varié, le thème de l'enfance :

« Et maintenant ton portrait — [...] tu as l'air noble comme une princesse et simple comme un enfant et puis il y a encore quelque chose dans ce portrait angélique [*Engelsbild*] — écoute jeune fille, serais-tu amoureuse ? [...] Je commence à considérer ton père comme un Philistin [...] qui prend l'amour juvénile pour une espèce de maladie d'enfance, comme la rougeole. [...] Ma musique me semble à moi-même si simple, si merveilleusement complexe dans sa simplicité [...], si éloquente et venue du cœur, et elle fait cet effet sur tous ceux pour qui je joue, ce que je fais maintenant volontiers et souvent. Quand est-ce que tu viendras t'asseoir à côté de moi pendant que je joue — ah nous allons pleurer comme des enfants, je le sais bien, je serai bouleversé. [...] Ce matin j'ai dû m'arrêter d'écrire. Les larmes jaillissaient et j'ai dû leur laisser libre cours comme plus depuis longtemps. Ne m'appelle pas un enfant — je t'aime tant, si ardemment. — [...] Je peux être si gai. Mais c'est bien sûr grâce

81. « Ich denke oft an Sie, nicht wie der Bruder an seine Schwester, oder der Freund an die Freundin, sondern etwa wie ein Pilgrim an das ferne Altarbild ; ich war während Ihrer Abwesenheit in Arabien, um alle Märchen zu erzählen, die ihnen gefallen könnten — sechs neue Doppelgängergeschichten, 101 Charaden, 8 spasshafte Räthsel und dann die entsetzlich schönen Räubergeschichten und die vom weissen Geist hu, huh ! wie's mich schüttelt ! ». Lettre du 11 janvier 1832, *ibid.*, vol. I, p. 3.

82. « Der Alte [Wieck] verwies Clara — er wird jedoch nach u. nach unter den Pantoffel Clara's kommen, die schon wie eine Señora [sic] befiehlt — aber sie kann auch bitten, wie ein Kind und schmeicheln ». Note du 1^{er} juin 1832, *Tagebücher*, *op. cit.*, vol. I, p. 402.

à toi, ange de joie, qui me tient sous tes ailes. [...] Les Scènes d'enfants seront certainement prêtes d'ici ton arrivée. Je les aime beaucoup et fais beaucoup d'impression lorsque je les joue, surtout à moi-même. [...] Mon plus ancien souvenir de toi remonte à l'été 1828 : tu dessinais des lettres, essayais d'écrire pendant que j'étudiais le concerto en *la* mineur, et tu me regardais souvent. »⁸³.

Les pensées de Schumann se dirigent alternativement vers le présent, l'avenir et le passé. L'enfance est omniprésente. Elle est tour à tour dans l'expression de Clara, dans l'intensité d'un bonheur à venir et dans l'évocation d'un premier souvenir où la vie, la musique et les lettres étaient déjà inséparables. Au centre de ces images, Schumann évoque sa musique, « si merveilleusement complexe dans sa simplicité ». On ne saurait mieux définir les *Kinderszenen*. Et l'on comprend que Schumann avant tout autre était prédestiné à les composer.

*
* *

SUMMARY

The *Kinderszenen* is the first significant piece of instrumental music inspired by impressions of childhood. Why did Schumann devote an entire cycle to this subject? What gave the decisive impulse to the composition? It is well known that memories of the young Clara Wieck (whom Robert first met at the age of nine) played a part in it. The autobiographical aspect is just one side of the question. The other one is, once more, literature and poetry. An examination of the readings, diaries, fictional and critical writings of Schumann in the decade preceding the composition of the *Kinderszenen* (1828-1838) reveals his constant interest in the

83. « Und nun dein Bild — [...] nobel wie eine Prinzessin siehst Du und einfach wie ein Kind — und dann steht auch noch etwas auf diesem Engelsbild — höre Mädchen, liebste Du vielleicht? [...] Ich fange an ihn [le père de Clara] für einen Philister zu halten, [...] der die Jugendliebe wie eine art Kinderkrankheit, wie Masern pp. betrachtet [...]. Meine Musik kömmt mir selbst so einfach wunderbar verschlungen vor bei aller Einfachheit, [...] so sprachvoll aus dem Herzen und wirkt sie auch auf alle, denen ich sie vorspiele, was ich gern und häufig thue jetzt! Wann wirst du neben mir stehen, wenn ich am Klavier sitze — ach da werden wir weinen wie die Kinder — das weiss ich, das wird mich überwältigen. [...] Heute früh musste ich aufhören zu schreiben. Die Thränen stürzten mir hervor und ich liess meine Augen gewähren, wie seit lange nicht. Nenne mich kein Kind — ich liebe Dich nur so sehr, ach so innig. — [...] So heiter kann ich sein. Aber freilich bist Du es, Du Engel der Freude, der mich unter seinen Flügeln hält. [...] Die Kinderszenen werden wohl bis zu deiner Ankunft fertig; ich habe sie sehr gern, mache viel Eindruck damit, wenn ich sie vorspiele, vorzüglich auf mich selbst. [...] Meine älteste Erinnerung an Dich reicht bis zum Sommer 1828: Du mahltest Buchstaben, versuchtest zu schreiben, während ich am A Moll Concert studirt, und sahst Dich oft nach mir um ». Lettre du 13 avril 1838, *Clara und Robert Schumann, Briefwechsel, op. cit.*, vol. I, p. 133 sq.

romantic cult of childhood. Through Jean Paul, Hoffmann or Thibaut, the composer built a symbolic conception of childhood which defined quite exactly his ideal of poetic music : depth at the heart of simplicity. These two aspects of the genesis (in a larger sense) of the *Kinderszenen* are intimately connected. Firstly because Schumann projected literary images on the *Wunderkind* who seemed to be the incarnation of a romantic ideal. Secondly because Clara possessed the purity which, in the aesthetics of Hoffmann, was a moral *a priori* for every great creation. Schumann felt unworthy of her and aimed to return with her help to the lost paradise of innocence.