

La question de l’oralité dans les *Märchenerzählungen* opus 132 (1853) de Robert Schumann

Les liens entre la littérature et la musique sont indissociables dans la musique de Robert Schumann (1810-1856). Les titres des *Märchenbilder* (*Images de contes*) pour alto et piano opus 113 (1851) et des *Märchenerzählungen* (*Récits de contes*) pour clarinette, alto et piano opus 132 (1853) sont des références explicites au *Märchen*, le conte. Parmi ces pièces, plusieurs manifestent une organisation formelle atypique, à laquelle l’analyse musicale traditionnelle n’apporte pas de réponse. Or, c’est précisément dans l’idéal de fusion entre la poésie et la musique, aspiration ultime des artistes romantiques, que doit être compris le renouvellement de la formulation musicale chez Schumann. Dans quelle mesure les opus 113 et 132 manifestent-ils un type spécifique d’organisation du musical dont le *Märchen* des poètes serait le schème ?

Un corpus de *Märchen* littéraires est défini en fonction des textes que connaissait Schumann¹ et constitue le substrat de notre étude. Bien que l’essentiel de ces textes appartienne à la catégorie des *Kunstmärchen*, des « contes artistiques », inventés et hautement esthétisés par les poètes romantiques², le *Märchen* n’en demeure pas moins, dans son origine, un récit de tradition orale, qui prend sa source dans les récits immémoriaux transmis de génération en génération. La collecte des frères Grimm au début du XIX^e siècle a permis une fixation écrite de cette mémoire vivante de récits racontés à l’oral et transmis par l’oral. Schumann ne consigne pas dans ses *Tagebücher* la lecture des *Kinder- und Hausmärchen*. Il est toutefois hautement improbable qu’il ne les ait pas lus, dans la mesure où les travaux des frères Grimm ont représenté à leur époque un apport important dont un homme curieux et cultivé comme Schumann ne peut avoir ignoré l’existence³. Bien que le corpus de *Märchen* dans lequel s’est plongé Schumann soit un ensemble de productions littéraires, poétiques, pensées et élaborées à l’écrit, le compositeur n’ignore pas que le *Märchen* est à l’origine une forme d’expression orale. En abordant le *Märchen*, il touche inconsciemment à la question de l’oralité. Il semble d’ailleurs souligner lui-même cette dimension orale du *Märchen*, dans le choix du titre de l’opus 132. En effet, le terme « *Märchenerzählungen* » est un néologisme dont la signification, redondante, met l’accent sur la dimension narrative : si le *Märchen*, le conte, est un ‘court récit’⁴, comme on peut lire dans le dictionnaire des frères Grimm, alors une *Märchenerzählung* est un ‘récit de court récit’. Dans l’esprit de Schumann lui-même, il est clair que le conte se raconte. Au début des années

¹ Les notes de lectures laissées par Schumann, ainsi que le contenu de sa bibliothèque, conservée à Zwickau dans sa maison natale, nous permettent de savoir avec exactitude quels *Märchen* il connaissait. Ce point est détaillé au chapitre 4 de ma thèse. Voir également l’annexe II, qui liste ces textes.

² Dès l’extrême fin du XVIII^e siècle, deux catégories de *Märchen* semblent cohabiter en Allemagne, qui recouvrent des réalités bien différentes. Le *Volksmärchen*, conte populaire aux racines immémoriales, raconté dans les foyers et dont les personnes âgées étaient dépositaires et considérées comme la mémoire, est opposé au *Kunstmärchen*, récit original, création poétique destinée, elle, aux adultes. En réalité, cette distinction est anachronique, elle apparaît dans les théorisations du conte au XX^e siècle. Si le récit populaire de transmission orale est très tôt appelé *Volksmärchen*, par Herder puis les frères Grimm, le terme de *Kunstmärchen* n’apparaît, lui, qu’au début du XX^e siècle, pour désigner tout ce qui s’opposait au type de conte des frères Grimm.

³ On sait en revanche que Schumann connaissait les travaux de philologie des frères Grimm et a lu certaines des *Légendes allemandes* (*Deutsche Sagen*) qu’ils ont rassemblées et publiées en deux volumes en 1816 et 1818. Ces *Sagen* n’ont pas le même caractère universel que les *Märchen* et sont attachés à des traditions locales. En effet, les frères Grimm soulignent que les *Märchen* « se différencient très certainement des légendes populaires locales, qui sont liées à des héros incarnés ou à des lieux bien réels ». GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen*, vol. 1, Berlin : Realschulbuchhandlung, 1812, p. XIII.

⁴ GRIMM, Jacob et Wilhelm, éd., « Märchen », *Deutsches Wörterbuch*, vol. 6, Leipzig : Verlag von S. Hirzel, 1860, p. 1618.

1830, il divertit la jeune Clara Wieck avec ses récits⁵. Plus tard, c’est à ses enfants qu’il raconte des histoires⁶. En outre, se sentant d’abord appelé à la création poétique, mais finalement devenu musicien, Schumann restera, durant toute sa vie, sensible à la musique de la langue. C’est donc tout naturellement que se pose, dans le cadre de notre investigation sur les *Märchen* musicaux de Schumann, la question de l’oralité sous ses formes diverses et de la façon dont le compositeur convertit en musique les caractéristiques de la langue orale.

Le concept d’oralité doit être défini. Il est compris de différentes manières.

a. Oralité comme dimension sonore de la langue

Le terme désigne tout d’abord la dimension sonore de la langue : il s’agit alors de retrouver dans la musique la courbe intonative du récit. Schumann avait une pratique très régulière de la lecture à haute voix, qui était selon lui « la meilleure façon de lire⁷ ». Ainsi, il restituait au texte écrit toute la musique de la langue orale : lire à haute voix, ou *oraliser* un texte, implique de *mettre le ton* dans la lecture. L’« œuvre verbale⁸ », ainsi que Marcel Jousse appelle l’opération de mise en voix d’un texte écrit, donne au récit une coloration spécifique, faite d’éclats, de souffle, de timbres, de débit, de silences. Or la musique, grâce à sa capacité imitative, peut se saisir de ces traits et imiter le « son de la voix qui raconte⁹ ». On retrouve dans la musique de Schumann un certain nombre d’éléments qui recréent cette courbe intonative du récit¹⁰.

b. Oralité comme jaillissement de la poésie spontanée

Le 13 août 1828, Schumann note dans ses *Tagebücher* : « C’est dans la libre fantaisie qu’est atteint ce qui manque dans les compositions académiques, – le plus haut degré de la musique, où sont conciliées la loi de la mesure [*Takt*] avec le mouvement [*Taktmaß*] changeant et lyriquement libre. Cela est réalisé en poésie dans les Polymètres de Jean Paul et dans les chœurs anciens ; la liberté est à chaque fois plus géniale et spirituelle que ce qui est contraint, d’où mon déplaisir envers les rimes etc. etc.¹¹ » Schumann dit encore, dans sa recension de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, en 1835 : « Il semble que la musique veuille revenir à ses origines, à cette époque où la loi de la rigueur de la mesure ne l’oppressait pas encore, et s’élever dans son indépendance jusqu’au langage libre de tous liens, à une plus haute et poétique ponctuation (comme dans les chœurs grecs, le style de la Bible, la prose de Jean Paul). Nous nous abstenons de pousser plus loin cette réflexion, mais nous rappelons ici, au moment de terminer ce paragraphe, ces paroles que la verve toute poétique toute candide d’Ernest Wagner, il y a bien des années déjà, lui a inspirées comme un pressentiment : ‘Celui à qui il sera réservé de dissimuler entièrement, de rendre invisible, dans

⁵ LITZMANN, Berthold, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, vol. 1, Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1906, p. 38-39.

⁶ SCHUMANN, Eugénie, *Ein Lebensbild meines Vaters*, Leipzig : Koehler & Amelang, 1931, p. 357-358.

⁷ JANSEN, Friedrich Gustav, éd., *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, Leipzig : Breitkopf & Härtel, 2/1904, p. 375.

⁸ JOUSSE, Marcel, *Le Style oral*, Paris : Fondation Marcel Jousse, 1981, p. 167.

⁹ Nous empruntons cette expression à Carolyn Abbate. Voir ABBATE, Carolyn, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton : Princeton University Press, 1991.

¹⁰ Les développements de cette question ainsi que de nombreux exemples musicaux figurent au chapitre 9 de ma thèse.

¹¹ SCHUMANN, Robert, *Tagebücher*, vol. 1, édité par Georg Eismann, Francfort-sur-le-Main : Stroemfeld, R/1982, p. 113.

la musique, la tyrannie de la mesure, fera cet art, au moins en apparence, *libre* ; [...]»¹² » Schumann exprime donc à plusieurs reprises son enthousiasme pour une langue poétique qui, selon lui, ne rentre pas dans les cadres et la mesure, se soustrait aux règles habituelles de la versification, de la rime et du mètre pour se reconnecter à une certaine forme de spontanéité et de jaillissement.

Les chœurs dans la tragédie grecque¹³, les Polymètres¹⁴ de Jean Paul, certains passages de la Bible¹⁵, sont une poésie plastique, qui produit du rythme en dehors du mètre, et crée des effets de balancements sans reproduire un geste systématique. Leur rythme est naturel, leur langue est jaillissante, malléable. De l’aveu de Schumann lui-même, cette langue poétique est bien différente de celle de « ces poètes de circonstance, forgerons de rimes, friseurs de sonnets, sculpteurs de madrigaux et tourneurs de triolets, ces gens qui mesurent les vers sur leurs doigts et qui, lorsqu’après beaucoup d’efforts et de tourments, en ont réussi un entier, se réjouissent de tout cœur d’être capables, eux aussi, d’écrire de la poésie¹⁶. » La sensibilité schumannienne se voit confirmée par cette réflexion de Jousse : « L’habitude de voir [...] le [...] vers et la poésie marcher le plus souvent ensemble fait croire à bien des gens qu’il n’y a de poésie que là où il y a des vers ; ils n’accorderont jamais le nom de poème à une fiction en prose, à un roman par exemple, quoi qu’il n’y ait rien au monde de plus essentiellement poétique que le roman. Réciproquement, on s’imagine [...] qu’il y a de la poésie partout où il y a [des schèmes rythmiques mnémoniques, qu’on appelle également des vers, c’est tout confondre à plaisir].¹⁷ »

Ainsi Jousse oppose, tout comme Schumann, la « métrique mécanisée » à la « rythmique vivante¹⁸ ». Lorsqu’il exprime son enthousiasme pour les chœurs anciens, la Bible et les polymètres de Jean Paul, Schumann fait l’aveu d’une sensibilité non pas tournée vers l’artificiel, le mécanique, mais touchée par la souplesse et la liberté du vivant. Dans son

¹² SCHUMANN, Robert, *Sur les musiciens*, traduit par Henry de Curzon, Paris : Stock, 1979, p. 120-121.

¹³ Les chœurs étaient composés plus librement que les autres parties du texte et présentent des caractéristiques rythmiques spécifiques ; la métrique et la longueur des vers y sont beaucoup plus souples : « Les chants par lesquels préludait le chœur dans les intermèdes étaient en mètres anapestiques ; et souvent les anapestes, comme on nommait le prélude, étaient d’une longueur assez considérable. Puis venait le chant proprement dit, qui était une ode véritable, une ode à la façon de celles de Pindare, avec strophe, antistrophe et épode. Les vers de ce chant n’étaient, non plus que ceux de Pindare, des vers dans le sens ordinaire de ce mot. Ils ne se scandaient point par pieds. C’étaient des rythmes qui n’avaient rien de fixe, et qui dépendaient uniquement de la forme musicale. » PIERRON, Alexis, *Histoire de la littérature grecque*, Paris : Hachette, 1875. Texte disponible sur : http://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_de_la_litt%C3%A9rature_grecque_-_Chapitre_XVII

¹⁴ Les *Polymeter*, ou *Streckverse*, sont un genre inventé par Jean Paul : « courtes phrases ou aphorismes qui, dans une sorte de prose rythmée et une forme généralement exubérante, expriment des impressions poétiques », ces miniatures poétiques suspendent pour un instant le cours du récit ; parfois, elles s’en détachent visuellement, parfois au contraire, elles restent serties dans la prose. Le polymètre n’est, en définitive, ni mètre ni vers ; il est une poésie libre tendant vers la prose, débarrassée de toute contrainte systématique ou « mécanique » pour reprendre un terme de Schumann, et dont les lois (rythme, longueur) sont modulables à loisir. Le polymètre jeanpaulien semble correspondre au phénomène que Jousse a observé dans les productions littéraires de la fin du XIX^e siècle, d’un retour de la « rythmisation amétrique », qui « découpe le discours en membres où le nombre de syllabes est quelconque ». JOUSSE, Marcel, *op. cit.*, p. 184.

¹⁵ Pierre Perrier remarque que cette liberté se retrouve, en particulier, dans les évangiles : « Le rythme des phrases doit y être nettement plus souple car il faut qu’il colle au sens et concoure [sic] à la puissance d’évocation du récit. Selon le cas, il doit s’espacer pour que les images mentales aient le temps de se former dans l’esprit de l’auditeur, ou au contraire, se précipiter afin d’évoquer plus fidèlement une action violente. L’Évangile en araméen est ainsi un modèle de composition orale en vers libres bien différent du rythme trop régulier des alexandrins de *La Légende des siècles* ou des vers de l’*Énéide*. » PERRIER, Pierre, *Évangiles : de l’oral à l’écrit*, Paris : Le Sarment, 2000, p. 64.

¹⁶ SCHUMANN, Robert, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, vol. 2, édité par Martin Kreisig, Leipzig : Breitkopf & Härtel, 5/1914, p. 174.

¹⁷ JOUSSE, Marcel, *op. cit.*, p. 219.

¹⁸ *Ibid.*, p. 181.

parallèle avec la musique, « la loi », « la rigueur » de la mesure sont vécues comme une contrainte, qu’il n’aura lui-même de cesse de dépasser. Le rythme musical, à l’instar du rythme de la langue, ne doit pas être « tyranniquement » inféodé à la mesure en tant qu’elle est un cadre, un ordre, une règle. Les exemples d’une écriture musicale libérée du cadre de la mesure abondent dans notre corpus de *Märchen* musicaux¹⁹. Schumann trouve dans sa musique un espace rythmique subtilement irrégulier, qui constitue une licence prise par rapport au cadre sans être totalement hors du cadre, qui est non-ordre sans être désordre²⁰.

c. Oralité comme expression construite

Enfin, l’oralité est entendue comme *style oral*, tel que défini par Marcel Jousse, renfermant un certain nombre de caractéristiques structurales (répétitions, balancements...) présentes également dans la musique. Jousse a montré que les récits oraux comportent dans leur formulation même des éléments structurels communs. C’est en observant le balancement dans les épopées d’Homère, le style de la Bible ou encore les récitations des femmes de sa Sarthe natale, que Jousse a découvert les caractéristiques de ce qu’il a appelé le « style oral²¹ ». En effet, il explique qu’il a retrouvé chez Homère comme dans la Bible une semblable « sensation de la phrase stéréotypée²² » dans son rythme : « J’apprenais Homère tout naturellement en le rythmo-mélodiant et en me balançant car, en étudiant le schème rythmique d’Homère, on s’aperçoit très vite qu’il est fait de deux balancements. Nous le voyons également quand nous entrons dans le Style oral biblique. [...] Le fait d’apprendre par cœur [Homère] m’a permis de sentir dans ma bouche récitante, que nous nous trouvions en face de formulations toujours les mêmes.²³ » Or, Jousse a comparé ces formulations à celles des traditions orales qui lui étaient les plus familières : « c’était quelque chose qui ressemblait aux récitations des grands-mères sarthoises²⁴ ». Aussi, se souvient-il encore, « dans les cantilènes de la Sarthe ou dans les paraboles évangéliques qu’elle [ma mère] me chantait, je retrouvais souvent les mêmes formulations.²⁵ »

Des récits traditionnels mis en bouche par les femmes de sa région aux *Märchen* collectés en Allemagne par les frères Grimm, qui sont également des récits nés de la tradition orale²⁶, il n’y a qu’un pas. Les frères Grimm, dans l’avant-propos de l’édition du premier volume des *Kinder- und Hausmärchen*, signalent qu’ils ont recueilli, le plus fidèlement possible, l’énoncé tel qu’il était produit à l’oral : « Nous nous sommes efforcés de relever ces contes de la manière la plus pure possible, [...]. Aucun élément n’a été rajouté ou embelli ni retouché²⁷ ». C’est précisément parce que les frères Grimm n’ont pas remanié les récits collectés que des marques du style oral y subsistent. Les répétitions, en particulier, sont bannies du style écrit et auraient sans doute été totalement gommées par un travail de réécriture. En outre, les frères Grimm sont très conscients des limites de la fixation à l’écrit des récits oraux. Les transcriptions appauvrissent inévitablement la richesse de la langue : « Nous aurions été très heureux de pouvoir raconter [les contes] dans leur dialecte très singulier, et nous ne doutons pas qu’ils y auraient beaucoup gagné ; voici un cas dans lequel tout le perfectionnement de la langue lentement forgé, sa finesse et son art, échouent, et où

¹⁹ Les développements de cette question ainsi que de nombreux exemples musicaux figurent au chapitre 9 de ma thèse.

²⁰ Voir FROGER, Jean-François ; LUTZ, Robert, *Structure de la connaissance*, Méolans-Revel : DésIris, 2003.

²¹ « Et ainsi s’est élaboré en moi ce qui est devenu le **style oral**. » JOUSSE, Marcel, *op. cit.*, p. 17.

²² JOUSSE, Marcel, *op. cit.*, p. 15.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen*, *op. cit.*, p. VII.

²⁷ *Ibid.*, p. XVIII.

l’on sent qu’une langue écrite épurée, si fluide soit-elle, [est] devenue certes plus claire et limpide mais aussi plus fade²⁸. »

Schumann, s’il ne mentionne pas explicitement dans ses carnets la lecture des contes des frères Grimm, est en revanche un lecteur assidu d’Homère et de la Bible, dans lesquels Jousse observe dès sa jeunesse le style oral. Le compositeur, qui a lu les récits d’Homère et la Bible, a nécessairement été imprégné par les structures du style oral, il en a eu une certaine connaissance, même de façon inconsciente ou intuitive. Plus encore, Schumann vénère Jean Paul, qui fut lui-même un grand lecteur de la Bible, – sa prose est d’ailleurs truffée d’allusions aux textes bibliques –, et qui, tout comme lui, a été inconsciemment imprégné par les procédés d’énonciation propres au style oral, qu’il reproduit instinctivement dans sa prose. En effet, parce que « la grande loi du parallélisme qui joue à l’intérieur des compositions de Style Oral [...] n’est que la conséquence et la transposition de la structure bilatérale du corps humain dans le mécanisme oral²⁹ », ainsi « les mêmes propositions se trouvent sur les lèvres de tous³⁰ » et l’on peut retrouver dans des textes d’horizons très différents les mêmes formulations et structures en balancement. C’est ainsi que ces structures existent également chez Jean Paul, qui, dans nombre de ses textes, écrit comme s’il parlait pourrait-on dire, et déploie par conséquent des formulations non éloignées des balancements typiques du style oral.

Les structures du style oral étudiées par Marcel Jousse sont extrêmement nombreuses et complexes. Dans la perspective de l’analyse musicale des pièces de notre corpus – objectif ultime de notre exploration des travaux de Jousse –, nous n’en avons retenu que les traits essentiels ainsi qu’un certain nombre d’éléments dont nous avons trouvé des traces dans la formulation musicale de Schumann. Ces éléments sont :

- le parallélisme, « actif dans toutes les fibres humaines³¹ », qui est « cette loi profonde et universelle de l’automatisme psychologique, de la pensée humaine abandonnée à sa spontanéité vivante et non déformée par les règles conventionnelles de *notre* langue écrite.³² » ; le parallélisme est au fondement du style oral. Il implique des structurations balancées et symétriques.

- l’attache, ou engrenage, qui structure l’enchaînement des différents épisodes qui constituent le récit. En effet, parce qu’ils sont destinés à être transmis, donc mémorisés, les récits de tradition orale, que Jousse appelle « récitations », sont composés de plusieurs « récitatifs », reliés, noués les uns aux autres par un procédé mnémotechnique d’attraction automatique. Ces agrafes ont une double fonction : elles peuvent être considérées comme terminaison du récitatif précédent, ou comme début du récitatif suivant. Le procédé d’engrenage implique des structurations à répétitions. Les répétitions, dans le style oral, sont très fréquentes, et parfois « poussées jusqu’à l’obsession³³ ». Selon Jousse, « dans les milieux ethniques où fleurit le style oral, ‘plus il y a de répétitions, plus le [Récitateur] est apprécié’³⁴ ».

²⁸ *Ibid.*, p. XX-XXI.

²⁹ JOUSSE, Marcel, *op. cit.*, p. 166.

³⁰ *Ibid.*, p. 175.

³¹ *Ibid.*, p. 171.

³² *Ibid.*, p. 159.

³³ *Ibid.*, p. 148.

³⁴ *Ibid.*, p. 178.

d. Les marques du style oral tel que défini par Jousse, dans les *Märchenerzählungen* de Schumann

1. Parallélismes

Dans les *Récits de contes* opus 132 de Schumann, nous avons observé des structurations tout à fait similaires aux structurations observées par Jousse dans le style oral. Le second mouvement des *Märchenerzählungen*, en particulier, repose sur un principe de balancement et de symétrie, dans une formulation musicale concise et épurée, de sorte qu’il nous a été possible d’en proposer une mise en page selon la méthode jousienne de la typographie compensatrice³⁵. Jousse « essaie toujours, par [...] une typographie appropriée, de faire sentir le Bilatéralisme sous-jacent.³⁶ » En effet, puisque « nous ne savons plus ce que c’est que balancer ces grandes récitations orales et nous ne savons que lire des yeux³⁷ », une disposition particulière de chaque membre de phrase, appelée « typographie compensatrice³⁸ » permet de faire apparaître visuellement le balancement inhérent au texte. Balancements, symétries, sont des éléments courants dans la construction du discours musical, ils sont naturellement induits par la conduite mélodico-harmonique pour former des *carrures* musicales. Pourtant, dans la pièce de Schumann, ce balancement n’est pas induit par de telles nécessités. Bien au contraire, cette pièce procède de la juxtaposition très resserrée de motifs dynamiques plutôt que thématiques, et de blocs harmoniques qui s’enchaînent sans lien logique, empêchant toute élaboration tonale. Schumann refuse l’évidence du balancement naturel de la langue musicale et crée autrement cette symétrie pourtant omniprésente. Son écriture, en définitive, est pur ordre, pur balancement, érigé en principe et qui n’a d’autre raison d’être que lui-même. Il ne dépend pas des nécessités d’une conduite mélodico-harmonique, et c’est pourquoi l’on peut formuler l’hypothèse qu’il est la trace dans la musique de procédés de structuration hérités du style oral.

2. Engrenages

Le troisième mouvement des *Märchenerzählungen* rappelle nettement un autre type de structuration décrit par Jousse dans ses travaux sur le style oral. Ici, en effet, un élément thématique est répété à trois reprises au cours de la pièce. Or, par leur disposition harmonique ambiguë, ces passages peuvent être considérés tout à la fois comme des phases conclusives que comme des phases ouvrant la section suivante. Ainsi, chaque occurrence du thème initial fonctionne comme une porte, qui referme le « récitatif » précédent et ouvre le suivant. Ce type de structuration est analogue au principe des engrenages, observé dans le style oral. Or, ce procédé est tout à fait atypique dans la musique. Plus encore, nous avons également montré que cette structure cohabite avec une organisation interne de type narratif, qui comporte dans son déroulement des stratégies qui sont celles d’une mise en intrigue : le compositeur construit sa pièce selon une « stratégie de procrastination³⁹ », en explorant la relation qui s’établit dans l’intrigue entre le tu et le révélé, entre le caché et le lieu du premier plan, entre dissimulation et dévoilement.

Ainsi, tout comme dans les *Märchen* et tous les récits de tradition orale, le niveau de l’énonciation, que le style oral façonne en énoncés clairs et selon des types de structuration

³⁵ Cette redistribution dans l’espace de la partition est présentée au chapitre 9 de ma thèse.

³⁶ BARON, Gabrielle, *Mémoire vivante. Vie et œuvre de Marcel Jousse*, Paris : Le Centurion, 1981, p. 97.

³⁷ *Ibid.*, p. 189.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, vol. 2, Paris : Seuil, 1984, p. 94.

caractéristiques, est concomitant à celui du déroulement de l’histoire, qui constitue le fond, la couche profonde du récit, son sens.

3. Double structuration

Cette observation a entraîné un troisième point de rapprochement entre les structures du style oral et celles mises en œuvre par Schumann dans sa musique ; elle concerne la dimension parabolique des récits oraux. La caractéristique générale de ces derniers est de revêtir deux formes concomitantes : l’une est de l’ordre de la structure de surface, elle implique simplicité d’énonciation, balancements et clarté, etc. L’autre, couche profonde, tisse des liens complexes et renferme une densité et un sens qui ne sont pas accessibles immédiatement. En effet, toutes les caractéristiques structurelles du style oral, qui sont des procédés mis au service de la mémorisation, servent en réalité à la transmission de récits qui sont des enseignements, qui sont porteurs d’un sens. Ce sens n’est pas formulé explicitement mais dissimulé par des systèmes d’images et transmis grâce à une énonciation extrêmement claire. La Bible, les récits d’Homère ou encore les *Märchen* de tradition orale sont le véhicule sous une forme simple de vérités complexes ou abstraites. Jousse résume cette réalité par l’équation suivante : « simplicité évangélique = complexité vivante⁴⁰ ».

Les *Märchen* de Schumann nous offrent deux exemples de ce type de structuration. L’un vient d’être évoqué plus haut. Le second est à observer dans le deuxième mouvement des *Märchenerzählungen*. Il a été question plus haut de l’organisation de surface de cette pièce, soigneusement balancée, qui permet une lecture extrêmement claire du passage et qui peut être représentée en typographie compensatrice. Cette structure est celle de la clarté discursive de surface. En-dessous, une autre couche, qui n’apparaît qu’à l’œil, dans l’analyse attentive de la partition, mais pas à l’oreille, organise le discours dans des relations sous-cutanées savantes et combinatoires pour constituer une autre structuration. Ainsi, la forme profonde procède d’une construction intellectuelle, d’une élaboration, de l’édification d’une pensée musicale, dont témoignent les jeux subtils de combinaison et de transformation des motifs qui tissent une *forme sonate* en miniature. Finalement, la parabole est un paradoxe entre une énonciation, très simple, et un énoncé, qui relève de l’élaboration d’une pensée. Ce paradoxe est illustré musicalement par ces deux exemples tirés des *Märchenerzählungen*.

e. Pour conclure

En conclusion, notre investigation sur les marques de l’oralité dans les *Märchen* musicaux de Schumann a fait apparaître différents niveaux d’analogies entre l’oralité au sens large et la formulation du musical. Il convient toutefois de rappeler que l’oralité, sous ses différentes formes, est présente dans les *Märchen* mais n’est pas spécifique à ces textes. Ce n’est d’ailleurs pas nécessairement par la voie du *Märchen* que Schumann a été au contact de l’oralité, même si elle est constitutive de ceux-ci. Par conséquent, ses marques pourront sans doute se retrouver dans d’autres œuvres, puisque le compositeur a été attentif depuis tout jeune à la dimension sonore de la langue, sensible au jaillissement de la poésie spontanée et imprégné inconsciemment de modèles d’énonciation typiques des récits de tradition orale, qu’il a intuitivement intégrés au fil de ses lectures.

Il est troublant, cependant, de constater que les caractéristiques d’énonciation typiques du style oral sont observées, dans notre corpus de *Märchen* musicaux, exclusivement dans l’opus 132, c’est-à-dire dans les *récits*, ou *ré citations* de contes. Un tel constat renforce notre

⁴⁰ BARON, Gabrielle, *op. cit.*, p. 104.

conviction que les titres choisis par Schumann sont hautement signifiants, et que le compositeur, dans ses *Märchenerzählungen*, a mis en œuvre consciemment des stratégies narratives dont il a puisé les modèles dans une proximité ininterrompue avec les récits qu’il lit et qu’il raconte.

Titre de la thèse :

Incidence du *Märchen* sur l’énonciation musicale des *Märchenbilder* opus 113 (1851) et des *Märchenerzählungen* opus 132 (1853) de Robert Schumann.

Thèse de Doctorat en Musicologie, préparée à l’Université Jean Monnet de Saint-Étienne (École doctorale 484 Lettres Langues Linguistique Arts – UMR LIRE 5611), sous la direction du Professeur Alban Ramaut, et soutenue le 9 avril 2008 à 14 heures à l’École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines (ENS-LSH) de Lyon, 15 Parvis René Descartes, 69007 LYON.

Le jury était constitué de :

Monsieur Jean-Pierre BARTOLI, Professeur à l’Université de Paris Sorbonne – Paris IV ;
Madame Joëlle CAULLIER, Professeure à l’Université Charles-de-Gaulle – Lille III ;
Monsieur Arnfried EDLER, Professeur émérite à la Hochschule für Musik und Theater Hannover, Allemagne ;
Madame Florence FABRE, Maître de conférences à l’Université de Nantes ;
Monsieur Alain POIRIER, HDR, Directeur du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris ;
Monsieur Alban RAMAUT.

Sylvine Delannoy est agrégée de musique et docteur en musicologie. Sa thèse, soutenue en 2008 sous la direction d’Alban Ramaut à l’université de Saint-Étienne, est consacrée à l’influence des modèles littéraires sur l’énonciation musicale dans la musique instrumentale de Robert Schumann. Elle a présenté ses travaux de recherche en France et au Canada. Sylvine Delannoy est également instrumentiste. Formée au conservatoire de Marseille, elle a obtenu un Prix de Perfectionnement en alto, un Premier Prix de musique de chambre ainsi que des récompenses en écriture, direction de chœurs et piano. Sylvine Delannoy se produit régulièrement au sein de l’orchestre de l’Opéra de Marseille ainsi que dans divers ensembles instrumentaux. Elle enseigne actuellement à l’université du Mirail à Toulouse.

sylvine.delannoy2@wanadoo.fr