

Interpréter *Feldeinsamkeit*

J'avais, dès ma première écoute intégrale des enregistrements, avant que nous nous réunissions, remarqué deux lignes d'observation :

1. Faire un partage entre les interprètes « honnêtes » (pardonnez l'expression morale protestante) et les autres. Simplement, parce que les premiers me communiquaient une émotion, les autres, selon les cas, indifférence, rejet ou admiration.

2. Chercher à expliquer ma perception du lied de Brahms comme un espace clos, laissant peu de place à la diversité des sentiments ; avec quelque chose du choral religieux : disons une aspiration (*Sehsucht*) mais résignée (*Unterwerfung*, l'allemand me paraît plus précis ici que le français, avec la notion d'abandon à Dieu), tout de même plus encore « résignée » que *sehnsüchtig*.

À l'issue de notre travail en commun, je me retrouve avec mes deux points de départ, questions inchangées, mais nourries de réponses, dues à notre rencontre. Nos réunions m'ont infiniment enrichi et m'ont amené en particulier à accroître le nombre des interprètes honnêtes de certains que j'avais exclus au départ. Je reviendrai sur ce point plus tard. Je pense aussi que la clôture du lied m'apparaît aujourd'hui plus analysable après nos confrontations.

Parallèlement à cela, et l'idée d'interprétation suscitant sans cesse pendant nos réunions et en dehors, une façon de chercher dans d'autres domaines des clés et

des indices pour notre travail, j'ai été amené à réfléchir sur la notion d'*idéal du moi*, de *narcissisme* et de *sublimation* chez Freud, à travers plusieurs exemples, mais certains assez précis (les invités de l'émission de Philippe Labro, « Ombre et lumière », dont je vous ai parlé et montré quelques exemples, peut-être pas assez significatifs. Les sujets y sont toujours, du fait de la « lumière » médiatique où ils se trouvent, animés d'un très fort Idéal du moi).

Il faudrait donc, à ce stade, que je tente un double état des lieux :

1. Sur la question du narcissisme de l'interprète, à travers Freud.
2. Sur l'analyse des tensions émotionnelles dans ce que j'ai perçu du lied de Brahms. Donc une analyse de l'émotion, esthétique en somme, on ne se refait pas.

Je voudrais esquisser quelque chose à partir d'un texte de Freud d'un côté, et de l'autre à partir d'un schéma analytique personnel du lied.

1. Le narcissisme

De plus il est facile d'observer que l'investissement de libido sur les objets n'élève pas le sentiment d'estime de soi. La dépendance par rapport à l'objet aimé a pour effet d'abaisser ce sentiment ; l'amoureux est humble et soumis. *Celui qui aime a, pour ainsi dire, payé amende d'une partie de son narcissisme, et il ne peut en obtenir le remplacement qu'en étant aimé.* Sous tous ces rapports le sentiment d'estime de soi semble rester en relation avec l'élément narcissique de la vie amoureuse.

[...]

Aimer, en soi, comme désir ardent (*sehnen*) et privation, abaisse le sentiment d'estime de soi ; être aimé, aimé de retour, posséder l'objet aimé relève ce sentiment. Quand la libido est refoulée, l'investissement d'amour est ressenti comme un sévère amoindrissement du moi, la satisfaction amoureuse est impossible, le réenrichissement du moi n'est possible qu'en retirant la libido des objets. *Le retour au moi de la libido d'objet, sa transformation en narcissisme, représente en quelque sorte le rétablissement d'un amour heureux, et inversement un amour réel heureux répond à l'état originare où libido d'objet et libido du moi ne peuvent être distinguées l'une de l'autre*[\[1\]](#).

L'argumentation de Freud, je le rappelle, repose sur le lien entre Idéal du moi et Narcissisme. Il me semble que ce texte peut concerner au premier chef les interprètes qui ne m'émeuvent pas en me montrant pourquoi leur narcissisme fonctionne en circuit fermé, malgré, bien sûr une forte sublimation qui en fait des interprètes musiciens (et non des amoureux plus ou moins névrosés !). Mais si Freud dit dans son article des choses très fines sur la sublimation, il ne me paraît pas vraiment avoir développé sa pensée (je suis très téméraire en disant cela) sur le dernier membre de phrase de la citation : « et inversement un amour réel... ». Je dirais très sommairement qu'il me paraît exister une forme d'abandon du narcissisme dans le sentiment amoureux (et donc aussi, par sublimation, dans l'acte d'interpréter pour les autres) qui « n'escompte pas » ou dans une bien moindre mesure, le « remboursement de l'amende » dont parle Freud, ni un « remplacement par être aimé en retour ». L'abandon ou le don me paraît, chez un sujet de ce genre, par un processus harmonieux de sublimation, inclure un nécessaire retour, par une idée de *religion* (au sens premier de *religere*), qui est (peut-être) ce qui distinguerait le mieux la sublimation artistique des autres modes sublimatoires (politique, religion, pouvoir, mission...) lesquels s'exercent nécessairement dans le champ social. Peut-être, peut-être... est-il question là du *don* (comme on dit d'un artiste qu'il est doué), différencié de l'*abandon*. Ce n'est qu'une hypothèse de travail, mais un objet dont je voudrais me servir.

2. Essai d'« l'analyse du lied »

1. Ich ruhe still im hohen grünen Gras
 Und sende lange meinen Blick nach oben,
2. Von Grillen rings umschwirrt ohn' Unterlass,
3. Von Himmelsbläue wundersam umwoben.

4. Die schonen weissen Wolken ziehn dahin
 Durchs tiefe Blau, wie schöne stille Träume;
5. Mir ist, als ob ich längst gestorben bin
6. Und ziehe selig mit durch ew'ge Räume.

1 et 3 : écriture de choral, sans nuances, avec trois ascensions de la ligne vocale, suivies d'une chute. Vision simplifiée évidemment : 3 apporte quelques modifications de détail, comme la modulation (m. 21-24) et le grand < >. Le texte parle de statisme sur terre et de tendre son regard vers le haut, la première fois. La deuxième fois le statisme est dans le ciel, avec une notation qui rappelle la terre, les rêves, d'où le < >.

2 et 4 sont aussi symétriques et différents, mais ils ont en commun de rompre par un simili récitatif l'allure de choral. Ce sont les deux seuls moments de ce genre dans le lied, avant qu'on ne revienne au choral. 2 parle d'une réalité du monde terrestre, 4 d'un fantasme de mort terrestre aussi, mais passée, (qui permettrait l'accès à l'empyrée) d'où les modifications diverses très fortes par rapport à 2.

2 et 4 sont très brefs par rapport à l'ensemble du lied et sans modification de leur nuance générale.

3 et 6 marquent une ascension par paliers suivie d'une rechute de la ligne mélodique. Cette dernière partie de la strophe concerne les deux fois

l'accomplissement du désir, de nouveau sous forme d'écriture chorale. Mais 3 se content d'un < > sur une seule mesure (14) comme si le seul regard agissait momentanément, alors que 6 fait un grand < (31-33), le > ne venant qu'à l'extinction de la voix. Bien que la chute mélodique soit identique à celle de 3. Cela me paraît marquer une ambiguïté très profonde dans la satisfaction du désir, certainement plus *sehnsüchtig* que la première fois, mais néanmoins refermée, *résignée*.

Je crois pouvoir montrer ainsi le caractère clos et choral du lied dont j'ai parlé, malgré ses *aspirations* diverses... et fugitives.

*

Après avoir exposé mes deux outils de travail, je vais essayer de les utiliser conjointement pour parler des interprétations. Ce sera forcément assez sommaire (je passerai sur de multiples détails que nous avons relevés et que je mets en réserve, si l'on voulait développer).

Je série d'abord ce que j'appelle les interprètes *sublimants*. Ma première sélection (avant séminaire) était la suivante, par ordre chronologique :

Maria Müller

Hans Hotter

Heinz Rehfuss

Mitsuko Shirai

après discussions et confrontations, j'y ajouterai :

Gustav Walter

Elena Gerhardt

Alexander Kipnis

Vesselina Kasarova

je dirai pourquoi ces ajouts tout à l'heure.

3. Raisons générales de cette sélection :

La conception de l'interprétation me paraît correspondre aux dynamiques que j'ai dégagées de l'analyse esthétique. Les détails du projet peuvent différer, la vision globale comparable. Chez tous ces interprètes, l'émotion est donnée au sens (pas à la lettre) du mot ou de la phrase, jamais à la sonorité musicale du mot prononcé (accents expressifs, mise en valeur d'une consonne ou voyelle), jamais non plus à tel membre de phrase musicale, isolé de son ensemble pris comme tel (soit 1, 2 ou 3 etc.)

Je privilégierai Rehfuss et Shirai. Le premier parce qu'il laisse parler la sonorité du mot sans jamais le surcharger d'aucune intention personnelle. Il nourrit chaque section d'une émotion globale et fait même confiance à l'écriture différente de 2 et 4, ou de 3 et 6, sans rien forcer. La beauté du timbre et l'engagement émotionnel permanent font le reste. Ce qui est beaucoup. Il est en somme raconteur de l'histoire, sans y ajouter son grain de sel.

On pourrait dire la même chose de Shirai, en relevant un surcroît de spiritualité (peut-être due à sa nature orientale...) qui justifie un tempo plus lent et une apparence de moindre sensualité ou de moindre impressionnabilité.

Les deux interprètes me paraissent accordés à un mode d'expression de ses sentiments, propre à la période d'après-guerre et d'avant mondialisation : plus sobre qu'auparavant ; ils sont moins démonstratifs que leurs aînés, mais encore inspirés par un sens religieux de la musique. J'associerai Hotter à ce groupe, avec quelques nuances de pathos supplémentaires qui me paraissent encore appartenir à l'avant-guerre. En exacte contrepartie, Maria Müller me semble charger 2 et 4 d'un tragique plus daté, celui de son temps, mais que je puis parfaitement comprendre, donc trouver émouvant, d'autant qu'il n'altère pas la conception d'ensemble ; les fluctuations du tempo sont de même nature et ne compromettent pas non plus l'unité du projet.

Après notre travail, j'ai pris conscience que trois autres interprètes se distinguaient aussi par un mode d'expression qui nous semble aujourd'hui

ancien (voire exagéré), mais que l'analyse plus fine peut détecter ici et là sans plus les rejeter comme excessifs, seulement « historiques », en quelque sorte. Extrême dramatisation de Gustav Walter (sans doute accrue par les problèmes de l'âge), peut-être une image de la sensibilité du XIXe siècle, qui n'est plus la nôtre, mais qui a vu naître l'oeuvre. Le risque est pour nous de trouver que le lied vole ainsi en éclats, par une dramatisation continuelle. Il semble que nous ayons convenu que nous devions passer sur cette première réaction et reconnaître, par-delà ces « défauts », la ferveur et l'engagement. Gerhardt et Kipnis, de façon sensiblement différente, me paraissent déjà savoir distancier une part de cette dramatisation par plus de retenue ; les altérations du tempo, les ports de voix, ne compromettent pas vraiment ainsi la « tenue » de leur prestation.

J'aurais besoin de temps et de place pour rattacher Kasarova à ce groupe, en nuanciant par une sorte de détachement de certaines fonctions émotionnelles, ce qui me semble dicté par une nouvelle sensibilité fin XXe, début XXIe siècle.

Je n'ai pas le temps de parler des différents pianistes de ce groupe : ils sont dans l'ensemble adéquats au projet, ou sinon, ne réussissent pas vraiment à le compromettre. Ce qui d'ailleurs peut affiner le « classement » des interprétations.

Je serai beaucoup plus bref sur les narcissiques. En un mot, ils me semblent tous sensibles avant tout au fait qu'ils sont en train de jouer, au plus ou moins grand degré, de la maîtrise des détails (un mot, une syllabe, une consonne ou voyelle, une nuance) ou bien alors convaincants dans une des parties 1, 2, 3... sans unité organique avec les autres. Exemple : accélération et réchauffement passionnel de Dietrich Fischer-Dieskau sur 3 et 6.

Les mêmes considérations que précédemment sur les formes diverses de pathos (XIXe et milieu du XXe siècle) s'ajoutent au tableau. Je reste le plus admiratif pour la « froideur » de Schwarzkopf : son narcissisme me paraît mis au service d'un formidable idéal apollinien de beauté sonore, mais néanmoins égotiste[2].

Si on relit certains passages du texte de Freud sur la fascination exercée sur

autrui par les personnalités fortement narcissiques, il y aurait sans doute une voie d'étude du succès de certaines vedettes... à voir.

C'est encore très sommaire, mais cela m'a fait progresser moi-même. Un dernier mot, en résumé. Il me semble qu'avec l'outil psychanalytique et l'outil analyse esthétique, nous tenons peut-être, relativement, des points d'ancrage de méthode. Et que cela permet ensuite d'introduire des considérations historiques et chronologiques sur l'interprétation.

[1] Freud, « Pour introduire le narcissisme » (1914), in *La vie sexuelle*, Paris, PUF 1982, p. 102 et pp. 103-104. (C'est moi qui souligne).

[2] Au moment de nos travaux, nous ne disposions que d'un enregistrement « pirate », très imparfait. Une prise son beaucoup plus fidèle de ce concert a paru en 2007, modifiant considérablement notre écoute. Voir l'article de Rémy Stricker « Le retour du vivant », à venir.