

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2003)
Heft: 84

Artikel: "L'espérance est un souvenir empli de désir" : le compositeur Cornelius Schwehr
Autor: Naujocks, Carolin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927871>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 06.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

« L'ESPÉRANCE EST UN SOUVENIR EMPLI DE DÉSIR »

PAR CAROLIN NAUJOCKS

Le compositeur Cornelius Schwehr

On sait qu'il y a toujours quatre possibilités : 1) la forme convient, mais non le contenu ; 2) le contenu convient, mais non la forme ; 3) ni la forme ni le contenu ne conviennent ; 4) forme *et* contenu conviennent. Il serait pourtant trop simple d'admettre que Cornelius Schwehr cherche à écrire une musique qui soit « juste » du point de vue forme/contenu. Le compositeur s'intéresse en effet moins au fait de la congruence, qu'à la question de savoir quand et à quelles conditions quelque chose est juste ou faux, et ce qui arrive à quelque chose qui était juste quand les conditions de cette justesse changent. Il s'agit donc du *rapport global* et de ses manifestations diverses.

Plus encore qu'un style précis, c'est la position esthétique de Schwehr qui fait de lui un compositeur d'avant-garde. Dans une conférence prononcée à Heidelberg à l'été 2002, il déclarait : « Je consacre beaucoup de temps et d'effort à comprendre ce que la musique — l'art — est et a été dans son contexte respectif, et j'essaie d'en savoir et d'en apprendre le plus possible. Cela me prépare à adopter une attitude qui me permette d'écrire ma musique¹. » La base de cette attitude est la faculté de ne pas voir dans les choses uniquement les faits, mais de les appréhender toujours dans leur contexte, comme résultat d'un processus particulier et partie d'un tout plus vaste. Schwehr s'outille de façon à créer des perspectives changeantes, qui admettent des expériences variées. La musique est conçue et entendue ici comme une réflexion sur soi.

LE SENS DÉCOULE DE LA FONCTION ET DE L'HISTOIRE

Contrairement à la conception esthétique qui mise sur les *topoi* expressifs traditionnels, les formes (*Gestalten*) musicales, chez Cornelius Schwehr, ne prennent de sens que par rapport à leurs fonctions et à leur histoire. Si l'on applique ce principe à la structure des pièces, cela veut dire qu'il y a toujours combinaison d'au moins deux niveaux de signification. Le compositeur conçoit des situations musicales qui autorisent diverses « contextualisations », c'est-à-dire que les événements peuvent être compris différemment selon le niveau de perception. Son catalogue comprend même une œuvre qui exprime ce changement de perspective dans le titre : *innen & aussen* (« dedans et dehors », 1994), pour percussion. Dans la musique traditionnelle, le mètre forme l'arrière-plan immuable et constant du rythme ; ici, mètre et rythme se constituent en opposition l'un à l'autre ; le passage

de la métrique du premier au dernier plan est délibérément thématique. Schwehr exprime ainsi son scepticisme vis-à-vis de la pensée progressiste unidimensionnelle, qui s'accroche à des catégories telles que « juste » et « faux » pour reproduire des modèles apparemment éprouvés. Schwehr, lui, veut « composer » le changement des catégories selon lesquelles le sens musical est appréhendé, pour rendre perceptible, à la charnière des différents contextes, les limites de cette « objectivité » qui guide notre perception.

Comment imaginer alors le son d'une musique qui se meut sur les paliers intermédiaires au sein d'un pareil champ de possibles ? Schwehr n'est pas un compositeur expressif. On ne trouvera nulle part, chez lui, de grand geste qui interpelle immédiatement le public. L'expressivité jaillit plutôt de la structure de ses pièces, auxquelles il donne une complexité proche du théâtre. Ici, cependant, les protagonistes ne sont pas des personnages, mais les sons eux-mêmes. Les pièces de Schwehr sont des « illusions d'acoustique » qui proposent une sorte de drame musical. Les « personnages » sont constitués par des propriétés sonores — qui peuvent d'ailleurs parfaitement correspondre à des qualités psychologiques ou physiologiques : articulation, genre de mouvement (fluide, hésitant, ou pendulaire, par exemple), aspects énergétiques (sons pulsés ou tenus). C'est un jeu d'identités changeantes au niveau structurel. « Chaque événement est enserré dans le réseau dont il surgit, mais se définit pourtant autrement. » À chaque nouvel événement, un seul et même son peut changer de rôle et de fonction. Ainsi, les sons peuvent être eux-mêmes les acteurs du drame ou le commentaire musical de l'action. Les perspectives changent, les rapports des plans musicaux entre eux se modifient perpétuellement. Cet univers acoustique vit de l'exploration délibérée de la sonorité de la *musique concrète instrumentale* [en français dans le texte, ndt]. Il arrive que les bruits, sons (pincés, frappés, courts ou longs) et réverbération se « personnalisent », et l'articulation permet de distinguer s'il s'agit de « solistes » ou de fonctions destinées à caractériser un espace social déterminé, à créer une ambiance ou une constellation particulières. Certains sons se distinguent parfois uniquement par leur articulation ; ailleurs, c'est un halo typique ou l'allusion à un style donné qui suffit à les attribuer à telle ou telle sphère sociale. Le principal et l'accessoire, l'information et la couleur, sont dissociés comme dans un conte, et sont en perpétuelle mutation. Schwehr ne raconte pourtant pas d'histoires traditionnelles. Le contenu des pièces est leur forme, leur structure et leur halo même.

1. Toutes les citations du compositeur sont reprises de : Cornelius Schwehr, « Ajouter de nouvelles œuvres aux anciennes, cela a-t-il encore un sens ? », conférence prononcée à Heidelberg, été 2002, et publiée dans *Dissonance* 78/2002.

PERTE DE L'IMMÉDIATÉTÉ

La texture est principalement celle de la musique de chambre, parce que seule la musique de chambre a la transparence requise pour ouvrir la perception à de telles finesses d'articulation. Le résultat sonore est un filigrane où dominent de petits événements presque ponctuels. Cependant, à la différence de la musique pointilliste des années 1950, les contextes de chaque son et leurs relations individuelles sont thématiques en permanence. « Par la répétition, la transformation, des stades intermédiaires ou des contrastes, des formules lapidaires entrent dans un flux de mouvement : le retour signifie déjà changement². » Schwehr est un maître de l'articulation.

Son compositeur favori ? Franz Schubert. Peut-être parce que Schubert est un des premiers à avoir développé un instinct lui permettant d'exprimer en musique la perte de l'immédiateté. Plus cette perte se dessinait dans la réalité bourgeoise, plus on s'efforçait de la freiner — au moins dans les arts — en déguisant sa volonté en sensibilité. Schwehr ne voit pas là une contradiction insurmontable. Ce n'est pas *le sujet s'exprimant* qui s'est perdu, dit-il, mais « le sujet qui croit encore pouvoir s'exprimer spontanément ». Il n'a pas de peine à renoncer à cette utopie réactionnaire qui suppose une identité originelle, car il y a un côté grandiose et extrêmement consolant à ce que le sujet soit contraint de s'éloigner de soi et de renoncer au fantasme de l'immédiateté : il pourra ainsi devenir « lui-même son objet, avec tous ses désirs, ses espoirs, ses peurs et ses joies ». Cette propension à la réflexion sur soi se pressent dans toute la musique de Cornelius Schwehr : « développer la conscience jusqu'à ce que les faiblesses manifestes deviennent des forces véritables. »

Le goût de Schwehr pour la pensée structurale s'exprime directement dans ses œuvres. Celles-ci manifestent un constructivisme subtil, qui génère des processus compositionnels complexes. La construction commence par la grande forme, après quoi le compositeur entre dans les détails. Citons à titre d'exemple la trilogie composée entre 1995 et 1998, où le compositeur se mesure au sens des formes traditionnelles. Elle comprend un double concerto (*à nous deux*), un quatuor à cordes (*attacca*) et un opéra (*Heimat*). Il est caractéristique que Schwehr ne se serve pas simplement des genres musicaux, mais qu'il soit disposé à en prendre les exigences au sérieux. Ce fait seul suffit à exprimer le radicalisme de son esthétique.

TRILOGIE DE FORMES TRADITIONNELLES

Dans le premier volet du triptyque, le double concerto *à nous deux* (1995), l'enjeu est d'aménager des situations orchestrales aussi variées que possible, tout en s'affranchissant de la conception selon laquelle l'individualisme ne peut affirmer sa liberté qu'en s'imposant et en s'opposant aux autres. Le cadre choisi est la forme du double concerto, avec son aura particulière. Les solistes — alto et piano — se détachent d'un contexte d'abord affirmé de musique de chambre, pour tisser avec les musiciens de l'orchestre une trame de relations complexes. Des modifications du cadre général provoquent différentes formes de groupements, la définition changeante des rôles permet toutes sortes d'affrontements et de fusions. Si l'alto et le piano agissent d'abord en solo et en duo, ils développent d'autres qualités quand ils sont confrontés en couple à l'orchestre. Ces diverses confrontations vont d'instantanés « où certains musiciens de l'orchestre ne sont que l'écho, la résonance des solistes [...] à la dissolution de tous ces affrontements apparents — qui n'en sont pas, en réalité, car ce sont des choses qui s'influencent réciproquement —, en passant par des situations où tous les

musiciens jouent en soliste. C'est parce que les choses ont les deux côtés qu'elles peuvent être ce qu'elles sont ». Il s'agit d'investir toutes les hiérarchies en rendant perceptible leur nature arbitraire.

Les éléments constructivistes du quatuor à cordes *attacca* (1996) sont dérivés du modèle du temps propre des processus physiques. À cet effet, Schwehr construit un schéma rythmique complexe en combinant diverses séries d'intervalles mesurées d'après le rebond de balles de ping-pong, schéma qui lui permet de préstructurer le déroulement rythmique de chaque section. Le domaine des hauteurs est également soumis à un ordre prédéterminé fondé sur le principe *ritardando/accelerando*. Les modèles structurels et syntaxiques fondamentaux de la composition sont donc les différents modes de *ritardando*, *accelerando* et *glissando*, alors que la forme semble obéir à une tout autre conception : le titre, *attacca*, désigne en effet l'enchaînement sans interruption de cinq sections, qui renvoie à la forme cyclique de la sonate traditionnelle. Par rapport à l'évolution structurelle, la forme reste cependant extrinsèque. Il y a certes une tentative de trouver des analogies avec l'ordonnance des tonalités et le travail motivique caractéristique de la sonate traditionnelle, en formant de nouveaux contrastes apparentés à la *musique concrète instrumentale*, mais ce lien reste arbitraire, vu que la forme est détachée du contexte dans lequel elle s'est constituée. Le compositeur n'entend pas « sauver » l'allegro de sonate ; bien au contraire, il en souligne le caractère illusoire, par exemple dans la « reprise », où les éléments constitutifs de l'allegro de sonate (introduction, premier thème, transition, deuxième thème, transition, troisième thème) reparaissent en ordre inverse. On voit ici qu'il n'y a plus de syntaxe universellement valable dans la musique moderne, puisque ce qui était autrefois début, milieu ou fin est devenu interchangeable. D'autres contradictions se manifestent : le morceau est composé dans l'esprit du quatuor à cordes traditionnel ; les quatre voix sont conduites avec toute la science prescrite, les entrées en imitation se réfèrent à l'aspect musical de la « conversation raisonnable », bien qu'il n'y ait ni chronologie ni développement logique : la construction reste statique.

L'opéra *Heimat* (1997-1998) déploie des contradictions analogues, mais cette fois entre la musique et l'intrigue³. Œuvre de Walter Mossmann, le livret raconte l'échec de la Révolution badoise de 1848/49. Il y est question de quatre protagonistes, d'origine aussi diverse que possible, qui sont mêlés aux affrontements pour toutes sortes de raisons. Pourtant l'histoire de ces échecs individuels n'est pas le contenu de l'opéra, car ce qui est traité dans le livret et la musique n'est pas la question des actes des personnages, mais celle de leurs attitudes et, surtout, des *formes* sous lesquelles ces attitudes se manifestent. L'ouvrage culmine dans les scènes où les deux niveaux s'emboîtent et où il appert clairement que ce qui est « raconté » ne concorde que très imparfaitement avec la manière dont c'est raconté. Cet écart est constamment dans l'esprit des auteurs ; ainsi, quand deux scènes de contenu diamétralement opposé sont traitées musicalement de la même manière. On découvre ici que si les contenus sont les seuls à changer, et non les formes, tout reste en l'état. La forme tourne ainsi en rond. L'opéra, qui dure une heure et demie et comprend deux actes enchaînés, est recomposé à rebours, pas à pas, dans sa seconde partie, avec tous les degrés de réversibilité imaginables. Ce procédé symbolise lui aussi que la simple interchangeabilité ne provoque pas de vrai changement si elle ne modifie pas les structures. Une des caractéristiques de l'œuvre est que les voix présentes sur scène n'incarnent plus les personnages et leurs rôles, mais trouvent leur fonction musicale au sein de constellations ou

2. Wolfgang Thein : «Konzentrate, Entfaltbar. Zur Musik Cornelius Schwehrs», notice du CD *poco a poco subito*, hat ART 6191.

3. Cf. aussi Patrick Müller : « Essor et chute de la Révolution badoise 1848/49. Première audition de l'opéra *Heimat* de Cornelius Schwehr et Walter Mossmann, Fribourg-en-Brisgau, 30 mai 1999 », *Dissonance* 61/1999.

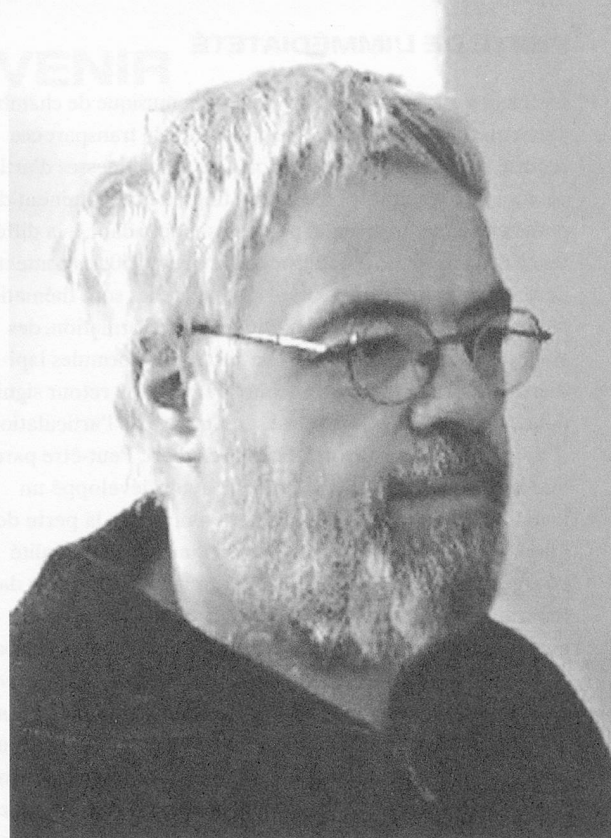
de processus. Schwehr montre ici — dans un opéra ! — que l'expression peut ne pas surgir uniquement de l'emploi de gestes et tournures musicales traditionnelles, mais que l'expressivité vient de la texture elle-même.

ANTINOMIE DE LA FORME ET DU CONTENU

Dans les trois ouvrages étudiés, Cornelius Schwehr compose sous deux angles : l'un est le constructivisme abstrait, l'autre la référence concrète au genre historique, et ces deux plans sont ciselés aussi largement et aussi finement que possible. Il ne s'agit ni de la construction d'une situation de conflit, ni d'une approche linguistique, car le compositeur ne laisse subsister aucun doute quant à l'origine de son langage musical. Il semble plutôt que ce qui, dans la musique traditionnelle, représentait encore un idéal — à savoir que la forme est d'emblée le contenu — soit remis en question. Du moment que l'antinomie de la forme et du contenu est révélée, il convient de présenter une forme supérieure d'identité, qui intègre à la fois ce qu'elle est et ce qu'elle n'est *pas*. Dans la trilogie citée, Cornelius Schwehr exprime concrètement ce paradoxe en se référant à la tradition du genre respectif. Il y joint en même temps sa critique de la pensée progressiste unidimensionnelle, qui exclut les étapes antérieures de la conscience au lieu de les intégrer.

Ce n'est pas un hasard si Schwehr se mesure à des formes du XIX^e siècle, puisque notre lien toujours étroit avec cette tradition consiste justement en ce que « l'organisation de notre coexistence [humaine] n'a pas changé radicalement depuis Schubert et que les problèmes sont restés essentiellement les mêmes ». À la différence, toutefois, que certaines qualités de la société bourgeoise se sont accentuées et ont permis des expériences qui ont des traits spécifiquement modernes (l'individualisation progressive et le déracinement social, par exemple). Il y a longtemps que ces expériences se reflètent dans un matériau musical transformé. Le lien étroit de Schwehr avec la tradition se manifeste précisément dans cette réflexion sur les corrélations et par une connaissance approfondie du répertoire : « J'avoue volontiers qu'il faut chercher longtemps pour trouver quelque chose qui n'ait pas déjà été pensé et exprimé clairement dès le début du XIX^e siècle, même si nous l'avons malheureusement oublié entre-temps. »

Le souffle épique n'est pas l'affaire de Schwehr, qui se méfie de la tentation du « chef-d'œuvre absolu » ; pour lui, l'art réside plutôt dans le détail. Il a appris qu'il faut faire certaines observations très prudemment, avec ménagement et concentration, sinon il se produit des flous et les contours disparaissent. De même que les hommes sont eux-mêmes les constructeurs de leur réalité, leur perception transforme les objets qu'ils contemplent. Une observation imprécise ou empreinte de préjugés peut masquer la nature de l'objet observé. Une expérience voisine est que les choses importantes sont souvent dites entre les lignes et que les informations décisives se trouvent dans les sous-entendus. Le métier qu'exige cette école de la perception « sismographique » implique qu'on retienne son souffle et qu'on tende l'oreille quand on écoute ce « sous-texte ». Si l'on parvient à s'abandonner complètement à la musique de Cornelius Schwehr, on verra que celle-ci a le pouvoir d'affiner les sens. On peut voir là une forme de résistance contre la tendance actuelle, larvée, au nivellement des exigences, qui se manifeste aussi dans le domaine esthétique, et au prêt-à-porter qui en résulte généralement. Peut-être est-ce d'ailleurs simplement le credo esthétique de Schwehr que travailler à la perception a beaucoup à faire avec le travail sur son propre comporte-



ment. Il en découle une sorte de « discipline de la perception » — par analogie avec la « discipline des sentiments » d'un Nicolaus A. Huber. Est entendu par là une certaine qualité de perception, qui est en mesure de rester ouverte — même contre son propre raisonnement —, qui ne permet pas de raccourcis, même dans les situations difficiles, et qui ne fait pas non plus la bête quand les circonstances sont compliquées. « La conscience une fois atteinte ne peut plus être éliminée. » Il s'agit en tout cas d'une évaluation nuancée. La base en est une attitude qui ne se satisfait pas de la simple alternative « soit — soit », mais qui admet le « aussi bien — que », malgré tout l'effort que cela demande parfois. Cette attitude est la base de l'empathie qui permet la compréhension et l'analyse pénétrante des corrélations qu'il faudra surmonter, en fin de compte. Seule pareille attitude a une portée politique, et pas seulement dans les périodes de crise et de mutation. Ce « penchant pour l'humain » n'a cependant rien à voir avec l'érection de barrières morales. La musique de Schwehr n'a rien de complaisant ni d'édifiant.

4. Virginia Woolf :
Modern Literature.

L'ART COMME MOYEN DE CONNAISSANCE

Il est caractéristique que Schwehr, qui réfléchit tant — et à fond — sur le sens des détails, ne sache très bien que faire de tout ce qui se targue d'exclusivité. « N'admettons pas tout naturellement, écrit Virginia Woolf, que la vie serait plus riche dans ce qu'on considère habituellement comme grand que dans ce que l'on considère comme petit⁴. » Schwehr n'a en tout cas guère d'affinité pour les contenus qui sont présentés comme les vestiges d'un canon culturel en voie de disparition, à moins qu'ils ne renferment cet aiguillon de contradiction qui leur donne une signification. C'est dans ce sens que le compositeur, né et toujours domicilié dans le district d'Emmendingen, aime citer Johann Peter Hebel : « Chaque jour, à Emmendingen et Gundelfingen, aussi bien qu'à Amsterdam, l'être humain a sans doute l'occasion, s'il le veut, de réfléchir à l'inconstance de toutes les choses

terrestres et de se montrer satisfait de son sort, même si l'air n'est pas rempli de pigeons rôtis prêts à lui tomber dans le bec. »

Alors que nombre de ses contemporains tendent à voir dans l'expression immédiate la nature même de l'art, Schwehr considère plutôt ce dernier comme un moyen de connaissance — non pas au sens scientifique et quantitatif qu'on y donne habituellement de nos jours, mais en tant que catégorie philosophique ou esthétique. Cette démarche implique de ne pas poser la sphère de l'art et ses normes comme immuables et absolues, mais de tenir aussi compte des conditions fondamentales qui déterminent la fonction et le mode d'action de notre civilisation. Contrairement à l'absolutisation aveugle des normes, la méthode de Schwehr consiste à soumettre les normes elles-mêmes à l'examen esthétique. Cela signifie que son souci n'est pas d'exprimer sa propre personnalité ou le statut supérieur de l'artiste au sein de vie artistique, mais d'essayer de représenter sa réalité, avec des moyens spécifiquement musicaux, comme le cadre dans lequel il se meut et est en relation avec les autres. Par le truchement d'analogies, l'art devient capable de refléter le domaine interpersonnel, qui consiste par nature en relations et rapports. D'une façon générale, on pourrait dire que Schwehr ne peut plus se préoccuper de préserver et de défendre la position éminente du sujet artistique, mais de représenter le sujet vivant, dans ses rapports et relations avec autrui. C'est à ce niveau que se situe le cœur politique de sa musique, parce que s'expriment ici des attitudes et résultent des analogies musicales qui permettent d'appréhender le domaine esthétique comme phénomène politique. Car ce qui est appris n'est pas le contenu, mais la méthode.

En fin de compte, le travail de compositeur de Schwehr dépend beaucoup de sa position critique vis-à-vis des formes de l'art représentatif bourgeois, telles que les pratiquent encore largement quelques favoris de la vie musicale instituée. Leurs méthodes typiques sont le retour à des techniques de composition éprouvées, l'emploi de *topoi* expressifs traditionnels et la transplantation des « accents de l'avant-garde »

dans la sphère de l'art représentatif. Or, ce recours au discours expressif lui est étranger. Pour Schwehr, le dicton que l'art n'est pas seulement l'affaire personnelle de l'artiste est plus qu'une simple lapalissade. À ses yeux, la portée de l'art doit se mesurer au degré d'interpénétration des domaines artistique et social. Cela tient moins à la *political correctness* du milieu intellectuel gauchiste dans lequel il évolue, qu'à son expérience du principe suivant : pour exprimer quoi que ce soit d'essentiel, il faut que l'art revienne sur les contradictions sociales actuelles, mais par le truchement de l'esthétique. Telle est l'ambition qui relie les compositions de Schwehr aussi bien aux ouvrages de la tradition et qu'à l'avant-garde musicale.

Pourtant, les conquêtes subversives de cette dernière ne sont pas proclamées à grands cris. Il ne s'agit pas d'abolir des acquis antérieurs, d'une manière pseudo-révolutionnaire, comme l'ont propagé parfois certains épigones d'Adorno. L'attitude de Schwehr lui permet plutôt une approche tranquille. Sa musique ne défie ni ne triomphe, elle recèle en fait beaucoup d'amour — pour le dire sans détour. Théoricien et analyste hors pair, Schwehr est en effet convaincu qu'on n'aboutira à une compréhension plus profonde des choses que si l'on n'essaie pas simplement d'abolir ce qui est dépassé — ce par quoi on ne fait souvent que transformer les contradictions en leur contraire —, mais qu'on comprenne pourquoi des choses apparemment dépassées aujourd'hui étaient justes à des époques plus anciennes et dans d'autres circonstances, et ce qui a fait que leur ancienne fonction a disparu. Pour l'analyste, l'important est de « montrer à tout moment à partir de quel point de vue on réfléchit ».

« L'espérance est un souvenir empli de désir » : cette citation de Jean Genet figure dans un programme consacré au quatuor à cordes de Schwehr. Peut-être n'est-ce pas tant le souvenir d'un état idéal qui est visé que le désir de l'expression adéquate. « Dans l'espérance, écrit Hannah Arendt, l'âme saute par-dessus la réalité, de même qu'elle s'en rétracte dans la crainte. »