Heinrich von Kleist étudie la composition musicale. Autour d'une lettre de 1811

Jean-François Laplénie
Université Paris-Sorbonne

Quiconque se penche sur le rapport particulier qu'entretenait Heinrich von Kleist avec la musique se trouve confronté à une configuration très particulière de la littérature critique. Si plusieurs témoignages de contemporains montrent que ce sujet était assez bien connu de son vivant, il n'est traité que de façon relativement périphérique, à l'écart des grands courants critiques, jusqu'aux années 1960. L'édition systématique des témoignages biographiques (*Lebensspuren*) par Helmut Sembdner en 1957[1] crée un mouvement de recherche qui se renforce encore dans les années 1980, avec l'intérêt nouveau que la critique porte à la nouvelle *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Cependant, cette abondance de commentaires de plus en plus fouillés[2] et quelquefois discutables contraste crûment avec le très petit nombre de sources disponibles. En effet, les évocations de la musique dans l'œuvre se limitent à quelques passages dans les lettres des années 1800-1801, à de rares métaphores explicites dans les drames et certaines nouvelles, ainsi qu'à deux textes tardifs : la nouvelle de la « légende » de Sainte-Cécile (automne 1810) et une lettre à Marie von Kleist de 1811. S'ajoutent à ces

[1] Sembdner, Helmut. *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*. Bremen: Carl Schünemann, 1957. Désigné dans la suite par *Lebensspuren*.

[2] Pour une synthèse récente des travaux de recherche, on se reportera à la notice de Stefan Boernchen dans *Kleist-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*. Ingo Breuer (éd.). Stuttgart: Metzler, 2009, pp. 262-265.

sources directes quelques traces indirectes qui, on le verra, ne permettent pas d'établir avec certitude le cadre de la pratique, de la connaissance théorique et de la réflexion musicales de Kleist.

Parmi ces sources, ce sont les textes de 1810-1811 qui intriguent la critique et justifient la production prolifique de commentaires. *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* pose des problèmes tout à la fois d'affiliation générique, d'arrière-plan conceptuel, de technique narrative si enchevêtrés que les interprétations les plus divergentes[3] ont été proposées à son sujet depuis les trente dernières années. Par ailleurs, la lettre à Marie von Kleist a été lue par beaucoup de commentateurs comme une position esthétique forte et comme une clef interprétative de l'œuvre entière. La présente contribution[4] n'est pas ici le lieu de discuter dans le détail les différentes approches de la valeur et de la fonction de la musique chez Kleist. Elle se propose plutôt de réexaminer la lettre de 1811 quant aux conditions de possibilité de son interprétation même, qui rend particulièrement délicate l'étude du paradigme musical dans le cas de cet auteur au profil si atypique au début du XIX^{e} siècle.

Nous n'avons conservé qu'un seul texte de Kleist à caractère réflexif et théorique consacré à la musique, ce qui ne manque pas de frapper si l'on pense à l'abondance du corpus romantique sur le sujet. Cela explique que ce texte, extrait d'une lettre à Marie von Kleist de 1811 et qui porte le numéro 212 dans l'édition Sembdner, occupe une place centrale dans la littérature critique, forcée de le commenter encore et toujours.

---

[3] Les différentes directions critiques sont bien résumées dans la notice de Christine Lubkoll dans le *Kleist-Handbuch*, *ibid.* pp. 137-142.

[4] Je retiens de l'enseignement d'Alain Muzelle, en particulier, d'avoir été une école de la lecture précise, informée, fructueuse. Le présent article, dont la méthode doit tant à cet enseignement, se veut comme un témoignage de reconnaissance et d'admiration.

> Ich fühle, daß mancherlei Verstimmungen in meinem Gemüt sein mögen, die sich in dem Drang der widerwärtigen Verhältnisse, in denen ich lebe, immer noch mehr verstimmen, und die ein recht heitrer Genuß des Lebens, wenn er mir einmal zuteil würde, vielleicht ganz leicht harmonisch auflösen würde. In diesem Fall würde ich die Kunst vielleicht auf ein Jahr oder länger ganz ruhen lassen, und mich, außer einigen Wissenschaften, in denen ich noch etwas nachzuholen habe, mit nichts als der Musik beschäftigen. Denn ich betrachte diese Kunst als die Wurzel, oder vielmehr, um mich schulgerecht auszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen, und so wie wir schon einen Dichter haben – mit dem ich mich übrigens auf keine Weise zu vergleichen wage – der alle seine Gedanken über die Kunst, die er übt, auf Farben bezogen hat, so habe ich, von meiner frühesten Jugend an, alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind.[5]

Le succès critique de cette lettre ne s'explique pas seulement par son caractère unique dans la production kleistienne. Il faut bien avouer qu'elle a tout pour séduire l'interprète : elle établit des liens entre littérature, musique et mathématiques, énonce un principe général de l'art en une formule frappante, et se donne dans sa brièveté comme une sorte de raccourci du système des arts. Thèmes, formulation, portée, tout dans ce texte semble fait pour être lu comme un fragment apocryphe de l'*Athenäum*, et pour le rapprocher, sinon par son contenu, du moins par sa forme et l'ambition qu'il paraît afficher, de la rhétorique du premier romantisme. Dans un premier temps, on est tenté d'y reconnaître le point

[5] Lettre à Marie von Kleist, mai (ou été ?) 1811 (voir ci-dessous, note 6) ; citée ici d'après Heinrich von Kleist. *Sämtliche Werke und Briefe*, éd. Helmut Sembdner, 9e édition. Munich : Hanser, 1993, pp. 874-875. Désigné par la suite par *SWB*.

focal d'une esthétique fragmentaire, éclatée, synthétique et encyclopédique.

Une telle lecture, pour séduisante qu'elle soit, néglige cependant plusieurs difficultés. En premier lieu, détail qui n'est quasiment jamais évoqué dans le cadre des interprétations, l'original de cette lettre est perdu et nous ne l'avons conservé que sous forme d'une copie manuscrite exécutée par Wilhelm von Schütz en 1817 à l'intention de Ludwig Tieck, ce qui pose un triple problème : un problème de datation[6], de contexte immédiat du passage recopié[7], enfin et surtout la question du type de texte (*Textsorte*). Si la datation n'hésite que de quelques mois, la question du contexte est plus cruciale. En effet, le copiste a sélectionné dans une lettre dont nous ignorons tout un passage qui lui a semblé particulièrement digne de figurer dans un recueil de morceaux choisis. Cet effet de sélection et de découpage, effectués selon des critères implicites, donne au passage recopié une valeur absolue qu'il n'aurait pas à ce point s'il était demeuré au sein de la lettre d'origine. En tout état de cause, il est essentiel de tenir compte des « stratégies d'écriture et de réflexion » de cette lettre pour prétendre en tirer la « conception » kleistienne de la musique[8].

Les travaux d'Alain Muzelle[9] ont montré la pertinence d'une analyse stylistique de la prose kleistienne comme obéissant à un principe de développement progressif d'une idée, confuse au départ, qui se précise et s'affine au fur et à

[6] L'édition Sembdner évoque l'été 1811, la *Brandenburger Ausgabe* parle quant à elle de mai 1811. La différence est minime mais souligne le flou qui entoure ce texte.

[7] Hilda Brown. « ›Musik als Wurzel aller Künste‹: Kleist en route to an aesthetic? ». *Seminar*, 1979, n°15, pp. 197-200.

[8] Naumann, Barbara. « Inversionen: zur Legende des Geschlechts in Kleists Erzählung „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik" ». In Caduff, Corina. *Das Geschlecht der Künste.* Cologne : Böhlau, 1996, p. 131.

[9] Muzelle, Alain. *L'écriture de Kleist comme élaboration progressive du discours : une étude stylistique des nouvelles.* Frankfurt/M., Bern: Peter Lang, 1991.

mesure qu'elle est exprimée. Par ailleurs, les recherches de Cécile-Eugénie Clot[10] insistent sur la validité d'une telle clef de lecture stylistique pour aborder la correspondance. Si donc on lit ce passage à la lumière de ces analyses, on est frappé de voir que le thème de la musique ne constitue pas l'impulsion première, le point de départ de l'écriture, mais que Kleist finit par l'aborder à la faveur de glissements successifs qui commencent avec le terme *verstimmen*. Le dictionnaire des frères Grimm indique que le sens de ce mot s'est déplacé au cours du XVII[e] siècle, passant de la sphère musicale où il est apparu (avec le sens de « désaccorder un instrument ») vers un sens figuré (« troubler l'humeur de quelqu'un »). La forme nominale, qui renvoie plus que la forme verbale à ce sens figuré, et surtout le pluriel (*Verstimmungen*), qui sont le premier état sous lequel apparaît le lexème ici, accréditent la thèse selon laquelle le point de départ du texte – comme le sujet du premier verbe le montre aussi – n'est pas la musique mais, comme c'est bien souvent le cas dans cette correspondance, l'état psychique (« *Gemüt* ») de l'épistolier. Depuis ce thème initial, Kleist remonte ensuite au sens propre en suivant une série *Verstimmungen – verstimmt – sich harmonisch auflösen*, dans laquelle chacun des maillons active de façon de plus en plus évidente l'isotopie musicale. Une telle réactivation se trouve grandement favorisée et accompagnée par les connaissances de Kleist en matière de musique, sur lesquelles nous reviendrons par la suite, mais également préparée par les structures de l'imagier intime de Kleist : sous sa plume, la comparaison entre l'âme et l'instrument est récurrente et variée, ce qui révèle sa vigueur[11]. Pour autant, on se saurait surestimer cette idiosyncrasie, tant cette comparaison fait partie d'une sorte de fonds commun de l'époque. Il n'est qu'à citer par exemple Friedrich Hölderlin,

[10] Clot, Cécile-Eugénie. *Kleist épistolier : le geste, l'objet, l'écriture*. Frankfurt/M.Bern : Peter Lang, 2008.
[11] Brown, Hilda. *Art. cit.*, p. 201-202.

qui dans la préface de son *Hyperion* (1797-1799), décrit l'évolution de son protagoniste comme « la résolution des dissonances dans un certain caractère »[12]. Le principe de l'harmonie tonale selon lequel la séquence harmonique tonale repose en effet sur la construction de dissonances (accord de dominante, note sensible et triton, V^e^ degré harmonique) et leur résolution dans la consonance (accord de tonique, I^er^ degré harmonique), semble avoir été suffisamment bien connu à l'époque pour se prêter sans difficulté à ces diverses métaphorisations.

La configuration primordiale de ce passage est donc d'ordre psychologique, peut-être même existentiel, et ne développe que dans un second temps un discours esthétique. L'affiliation de ce passage au genre textuel (*Textsorte*) de la lettre implique en effet une dimension monologique qui se démarque nettement de la forme du traité. Si donc les deux dernières phrases de l'extrait se lisent facilement comme un discours généralisable et donc, potentiellement, comme la seule prise de position esthétique forte de Kleist au sujet de la musique, le début en revanche – la place prépondérante du pronom personnel de première personne le souligne – prend place dans la longue série des projets de vie (*Lebenspläne*) kleistiens. Il reflète certes des positions esthétiques de l'auteur mais il ne saurait être lu comme une page de traité, pas plus que comme un fragment destiné à la publication (à la manière des fragments de Novalis desquels il est souvent rapproché). Au contraire, il s'agit pour Kleist de décrire une approche personnelle du système et de la hiérarchie des arts, voire de radicaliser ce qui n'est peut-être dans un premier temps qu'une intuition confuse. Ce processus de radicalisation passe par plusieurs étapes : après avoir introduit le thème musical à la faveur d'un glissement sémantique, Kleist

12 Hölderlin, Friedrich. *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (Vorrede), éd. Friedrich Beissner, *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, III. Stuttgart : W. Kohlhammer Verlag, 1957, p. 5 : « die Auflösung der Dissonanzen in einem gewissen Karakter ».

impose définitivement ce thème en établissant une opposition entre l'art (*Dichtkunst*) d'une part, et les sciences et la musique de l'autre. Mais ce n'est que dans la comparaison implicite avec le « prince des poètes », Goethe lui-même, que s'ébauche la rationalisation d'une position esthétique intuitive ; encore cette radicalisation s'élabore-t-elle après plusieurs essais lexicaux (*Wurzel*, *algebraische Formel*, *alles Allgemeine*) qui semblent aller vers le général et l'abstrait. Enfin, le texte débouche sur une formulation conclusive particulièrement frappante et problématique, puisqu'elle introduit ici, en dernier ressort et en quelque sorte à son point d'abstraction maximal, le terme technique de *Generalbass*. Au cours de ce développement, le texte met en avant de façon particulièrement appuyée la subjectivité de cette position (« *ich betrachte* », « *ich glaube* »), et le processus de reformulation par apposition[13] nous montre la pensée – pour reprendre le titre de l'essai de 1805-1806 – en pleine « élaboration progressive ».

Christine Lubkoll[14], s'appuyant notamment sur l'essai très suggestif de Carl Dahlhaus[15], a proposé une lecture *a maxima* de cette lettre de 1811, en lui prêtant un caractère « systématique » qu'il ne me semble posséder ni par sa nature, ni par son style. Ce faisant, elle suppose notamment des connaissances musicales techniques qui sont justement en contradiction avec les affirmations de Kleist : le contenu de son projet semble être justement de se consacrer à l'étude savante de la musique, ce qu'il semble n'avoir jamais fait jusque-là. Il nous faut ici poser une question à laquelle, du fait des sources très incomplètes dont nous disposons, il

[13] Voir Muzelle, Alain. *Op. cit.*

[14] Lubkoll, Christine. « Die heilige Musik oder Die Gewalt der Zeichen: zur musikalischen Poetik in Heinrich von Kleists "Cäcilien"-Novelle ». In Neumann, Gerhard. *Heinrich von Kleist: Kriegsfall - Rechtsfall – Sündenfall.* Freiburg im Breisgau: Rombach, 1994, pp. 337-364.

[15] Dahlhaus, Carl. « Kleists Wort über den Generalbass ». *Kleist-Jahrbuch*, 1984, pp. 13-24.

n'est pas possible d'apporter de réponse univoque ni définitive : celle de la maîtrise musicale réelle de Kleist, ainsi que celle de l'état de ses connaissances.

Kleist était-il, comme ces membres du cercle d'Iéna, un profane ou, pour mieux dire, un illettré musical, ou bien, comme E.T.A. Hoffmann, un savant[16] ? Les témoignages biographiques et les lettres nous permettent de formuler quelques éléments de réponse sur ce point. Il ressort de façon sûre de ces différentes sources que Kleist pratiquait la musique, et il semble qu'il ait possédé une certaine facilité, voire un certain « talent[17] » dans la maîtrise instrumentale. Wilhelm von Schütz, l'un de ses premiers biographes, affirme dans une note laconique qu'il « jouait de tous les instruments[18] », et Brentano rapporte que, selon Ernst von Pfuel, il était un virtuose de la flûte[19]. Une chose est sûre cependant : Kleist a appris la clarinette auprès de Johannes Baer (ou Beer), clarinettiste à la cour de Prusse[20], et il en a joué, fort bien à ce qu'il semble, au sein d'un quatuor d'amis

---

16 Pour une étude de réception, la musique se présente comme un domaine paradoxal : accessible à tous, souvent simple d'abord et même profondément lié à l'idée d'immédiateté – de l'effet, de l'émotion –, la musique exige cependant un long apprentissage pour aboutir à une pratique décente, et sa théorie (harmonie, contrepoint, théorie des formes) est, par bien des aspects, hermétique. Par conséquent, si tout le monde peut produire un discours profane sur la musique, du fait de l'universalité de ses effets, bien rares sont ceux dont le discours est techniquement juste : tous se sentent justifiés à parler de musique, mais bien peu peuvent le faire en pleine connaissance de cause.

17 *Lebensspuren* n° 17, p. 8.

18 *Lebensspuren* n° 13, p. 7.

19 Cette information est citée dans les *Lebensspuren* (n° 19, p. 10) en-dehors de tout contexte et se donne comme une affirmation positive ; du moins l'a-t-on souvent lue ainsi. Or la lettre dont elle est tirée invite à la circonspection : il s'agit d'une affirmation de Pfuel, très proche ami de Kleist, émanant d'une conversation avec Brentano au moment de l'annonce du suicide de Kleist. Le contexte, on le voit, est propice à des rectifications a posteriori et à des hyperboles.

20 Loch, Rudolf. *Kleist. Eine Biographie*. Göttingen: Wallstein, 2003, p. 40.

de régiment. Ce quatuor à vents, formation traditionnelle de la musique militaire, semble avoir été, à côté des discussions littéraires et philosophiques, l'une des activités communes du groupe d'amis, et il a même donné lieu à une mémorable expédition dans le Harz en 1799 et à des apparitions publiques dans le cadre de réjouissances mondaines[21]. Retenons seulement de ces divers témoignages que Kleist semble avoir excellé dans une pratique en amateur[22] et assez éloignée de la musique savante de son temps. Le talent instrumental du jeune Kleist s'accompagne en effet d'un talent d'improvisateur, mais n'est soutenu par aucune connaissance de la notation ni, probablement, de la base de la composition[23].

Le contraste entre la présence constante mais métaphorique de la musique au début de cette décennie 1800-1810[24] n'en est que plus flagrant avec l'intérêt manifeste que Kleist lui porte en 1810-1811, et dont témoignent à la fois le travail sur la nouvelle *Die heilige Cäcilie* et la fameuse lettre 212. Il

[21] *Lebensspuren* n° 18, p. 9. Il s'agit d'affirmations de Rühle von Lilienstern dans son texte biographique de 1847.

[22] Si l'on considère que la pratique de la flûte, instrument noble, est sujette à caution, on en reste à l'image de Kleist clarinettiste, c'est-à-dire pratiquant un instrument moderne, de tradition militaire et franc-maçonne, et souvent associé à des musiques de divertissement.

[23] En 1848, de façon rétrospective, Bülow note : « Er […] zeichnete sich durch ein nicht unbedeutendes, wiewohl ganz unausgebildeten Talent zur Musik aus. Ohne Noten zu kennen, komponierte er Tänze, sang augenblicklich alles nach, was er hörte […]. » (*Lebensspuren* n° 17, p. 8). Le fait que, dans une lettre où il évoque une expérience hallucinatoire au bord du Rhin (Lettre à Adolfine von Werdeck, 28-29 juillet 1801, de Paris. *SWB*, vol. 2, p. 674), Kleist décrive une « symphonie complète », entièrement orchestrée, suggère par son caractère hyperbolique plutôt l'intensité de l'expérience que de réelles capacités en composition.

[24] Voir par exemple, dans les lettres de l'automne 1800, l'abondance des métaphores musicales (*SWB*, vol. 2, p. 549, 594, 602, 710). La musique apparaît ici, comme chez nombre d'autres écrivains, comme un comparant commode et immédiatement accessible dans le fonds culturel commun.

faut probablement chercher dans un événement biographique la raison de ce changement. Si en effet la *Sainte Cécile* est à proprement parler une œuvre de circonstance – la version des *Berliner Abendblätter* (15-17 novembre 1810) porte le sous-titre : « Zum Taufangebinde für Cäcilie M. » – cette « circonstance » prend son sens dans le cadre d'une intense étude de la théorie musicale. À nouveau, ce sont les *Lebensspuren* qui nous renseignent sur le relais possible : l'appel à la fondation de la *christlich-deutsche Tischgesellschaft* au début de 1811[25] voit en effet côte à côte les noms de Kleist et de Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), le compositeur de la cour de Berlin, très versé dans les questions d'histoire de la musique et de théorie, et dont on connaît la propension à *dozieren*, à faire profiter de son savoir. Par ailleurs, d'autres documents (une lettre de Reichardt[26], un compte-rendu de Kleist[27]) confirment que les liens tissés entre les deux hommes dépassaient le cadre de la société d'Achim von Arnim. C'est probablement Reichardt qui a pour ainsi dire complété les connaissances de Kleist en musique, et l'a peut-être incité ou encouragé à s'y consacrer de façon plus fouillée. C'est la fraîcheur même de ces connaissances théoriques qui explique, à mon sens, l'enthousiasme que trahissent le raccourci brutal et la formule par trop simplificatrice de la lettre de 1811. Le touche-à-tout passablement doué, tel que nous l'avons vu décrit aux alentours de 1800, a acquis un vernis de connaissances théoriques encore peu maîtrisées, probablement pas (ou peu) doublées d'une pratique compositionnelle *savante* (je souligne ce mot). La simple présence du mot de *Generalbass* semble attester cela : en effet, le terme est quasiment sorti d'usage à l'époque – tant il est ressenti comme attaché à la pratique baroque de la basse chiffrée.

[25] *Lebensspuren*, n° 467b, pp. 315-317.
[26] *Lebensspuren*, n° 549, pp. 380-381.
[27] *SWB*, vol. 2, p. 412.

Carl Dahlhaus[28] note à juste titre que le terme doit être compris ici comme désignant non pas la pratique de la basse continue et de sa réalisation, mais tout simplement l'harmonie[29].

L'incertitude quant aux connaissances réelles dont disposait Kleist ouvre certes l'éventail d'interprétations de la lettre à Marie von Kleist, depuis des interprétations *a minima* – comme celle d'Alexander Steinhilber[30] – et des interprétations *a maxima* – comme celle de Christine Lubkoll. Cependant, les remarques déjà développées sur la rhétorique interne de l'extrait de lettre me semblent infirmer la thèse d'une réflexion aboutie sur la musique, comme le prétend Christine Lubkoll[31]. Comme le souligne Carl Dahlhaus, l'analogie musicale pose des problèmes conceptuels dès qu'on tente de l'assigner à un contenu précis. Cela revient-il à dire que la position kleistienne est à peu de choses près homologue des réflexions du cercle d'Iéna sur la musique, dans lesquelles la musique sert plutôt d'idéal d'un langage absolu et de modèle à la poésie ?

La recherche d'un principe unificateur est le corollaire de l'abolition des frontières génériques que prône l'esthétique romantique. Le principe d'analogie prétend réunir dans un même mouvement des réalités disparates. Dans ce contexte, l'harmonie, vue comme mathématique musicale, jouit d'un

---

[28] Art. cit.

[29] On trouve le même usage dans un passage de la *Vorschule zur Ästhetik* de Jean Paul Richter.

[30] Steinhilber, Alexander. « "O der Verstand! Der unglückselige Verstand!": zu Heinrich von Kleists Verhältnis zur Musik ». *Beiträge zur Kleist-Forschung*, 2001, n° 15, pp. 27-45.

[31] Dans un son bel article, déjà cité, Christine Lubkoll interprète notamment le terme de *Verstimmung* comme une allusion aux débats – déjà anciens – sur le tempérament égal, et rapporte les termes de *Wurzel* et de *algebraische Formel* à la méthode de calcul algébrique des intervalles égaux par extraction des racines. Au vu des connaissances de Kleist, cette lecture, pour séduisante qu'elle soit, semble difficilement tenable dans toute son extension.

statut particulier. Il n'est donc pas étonnant que cette métaphore semble fonctionner également pour Kleist. Le terme de « racine » (« *Wurzel* »), dont Hilda Brown a montré qu'il faisait probablement partie du vocabulaire commun à Kleist et à son ami Otto August Rühle von Lilienstern, est associé au terme de formule algébrique dans une synthèse à la fois de la pensée organique et de la pensée géométrique typique de ce genre de mouvement.

Si l'on se borne à tenir compte de la fin de ce passage de lettre, la position de Kleist ne semble donc différer que fort peu de la vulgate romantique. Un terme, pourtant, n'a pas véritablement sa place dans ce contexte : *Aufschlüsse* (au sens d'indication, ou d'éclaircissement). L'apparition de ce terme fait directement écho au début du passage, dans lequel il apparaît nettement que Kleist cherche, par l'étude des sciences et de la musique, à se sortir d'une crise existentielle qui se traduit par des dissonances psychiques. C'est donc comme projet de vie, comme méthode d'approfondissement et d'apprentissage, qu'apparaît ici la musique, bien plus que comme formule générale de l'art – ce qui correspondrait plutôt à la position des Romantiques d'Iéna. Il y a, à proprement parler, à apprendre de la musique quand on est écrivain. En disant cela, Kleist dépasse de beaucoup le précepte édicté par Novalis en 1799, selon lequel « on doit écrire comme on compose[32] ». La musique comme la science apparaissent comme école de l'art et comme thérapie, en ce que ces deux activités apparaissent comme directement liées au plaisir de la vie (« *Genuß des Lebens* »). On ne se situe donc pas sur le terrain de l'esthétique, mais sur celui de la poétique.

De l'étude de la musique – comme principe de composition stricte – il s'agit de revenir à la littérature, qui ne serait plus vue comme pure affaire d'inspiration, mais de compo-

[32] Novalis. *Schriften, Die Werke Friedrichs von Hardenberg.* éd. Paul Kluckhohn et Richard Samuel, 2e éd., Stuttgart : Kohlhammer, 1960, t. III, p. 563.

sition. Il n'est pas douteux qu'il y a effectivement là un réconfort pour un artiste qui a souvent vécu les affres de la création. En ce sens, la musique est réellement « racine » et « formule algébrique » – les deux termes étant pris comme métaphores : dans les deux cas, il s'agit de suggérer que la musique contient en germe, en résumé, le modèle condensé de l'œuvre. Le résumé ou le modèle organique n'est en aucune façon la raison ultime : c'est un élément à partir duquel on peut aboutir – au terme d'un processus de croissance ou de développement – à l'œuvre entière. Les deux termes-clefs de *Generalbass* et de *algebraische Formel* suggèrent donc une piste d'interprétation possible pour la lettre de mai 1811 : qu'on comprenne le premier dans son strict sens technique (basse continue ou basse chiffrée) ou dans son sens impropre (harmonie), il s'agit dans les deux cas d'un résumé de l'œuvre entière : la basse chiffrée est la représentation codée qui, une fois réalisée par l'accompagnateur au clavecin ou à l'orgue, engendre l'accompagnement entier. De même, l'harmonie comme théorie des fonctions harmoniques et de leur succession dans le temps, se présente comme une méthode qui permet de générer le morceau de musique lui-même. De la même façon, une formule algébrique est à proprement parler une notation symbolique qui résume une figure géométrique, une suite de nombres, etc. Étudier l'harmonie et la composition musicale, dans le contexte de 1811, c'est probablement pour Heinrich von Kleist tenter d'adosser sa vie et son écriture sur une sorte de méthode générative, dont le mutisme permet un retour fécond en littérature.