



HAL
open science

Qu'est-ce qu'un cycle? Constitution d'un genre entre rhétorique musicale et logique du texte: l'exemple de Dichterliebe

Jean-François Laplénie

► **To cite this version:**

Jean-François Laplénie. Qu'est-ce qu'un cycle? Constitution d'un genre entre rhétorique musicale et logique du texte: l'exemple de Dichterliebe. Kerstin Hausbei; Edwige Brender; Béatrice Jongy; Jean-François Laplénie; Gaëlle Vassogne. À la croisée des langages: texte et arts dans les pays de langue allemande, Presses Sorbonne Nouvelle, pp.169-178, 2006, Publications de l'Institut d'allemand, 978-2-87854-334-6. hal-03165733

HAL Id: hal-03165733

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03165733>

Submitted on 22 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Qu'est-ce qu'un cycle ?

Constitution d'un genre entre rhétorique musicale et logique du texte : l'exemple de *Dichterliebe*

Jean-François Laplénie

Dans une lettre du 22 mai 1840 à sa fiancée Clara Wieck, Robert Schumann écrit :

Vois comme j'ai bien travaillé : j'ai déjà terminé de mettre en musique tout ton livre et il faut absolument que tu m'apportes de nouveaux poèmes¹.

C'est dire l'appétit de textes nouveaux qui s'est saisi de ce compositeur qui aimait à s'appeler lui-même *Tondichter*, « poète des sons ». Deux jours après cette lettre, il ouvre son exemplaire du *Livre des chants* de Heine (*Buch der Lieder*, édition de 1827²) et se met en devoir de composer un cycle, qu'il termine une semaine plus tard et qui deviendra son opus 48 sous le titre *Dichterliebe*. Le simple résumé de la genèse de cette œuvre montre bien à quel point s'exacerbe avec Schumann cette passion allemande, cette urgence à soumettre la musique à des textes littéraires, et la poésie lyrique à l'adaptation musicale. Dans la seule année 1840 – son *Liederjahr* – il compose 138 de ses 250 *Lieder*³, dont la plupart sont organisés en cycles.

1 Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel, Kritische Gesamtausgabe*, éd. par E. Weissweiler, Frankfurt/Main, Basel, Stroemfeld, 2001, vol. III, p. 1043 : »Nun sieh, wie ich fleißig war. Dein Buch ist schon auscomponirt und Du mußt durchaus neue Gedichte mitbringen.«

2 Schumann possédait l'édition *princeps* du recueil, preuve supplémentaire de son intérêt pour la poésie contemporaine (cf. Joseph A. Kruse, »Robert Schumanns Lektüre« in : *id.* (éd.), *Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser*, Düsseldorf, Droste, 1991, p. 123-134). Les erreurs d'un interprète aussi fin que le compositeur Henri Pousseur (*Schumann, le poète, Vingt-cinq moments d'une lecture de Dichterliebe*, Paris, Méridien Klincksieck, 1993) sont dues au fait qu'il s'est appuyé sur l'édition courante, corrigée par Heine (celle de 1844).

3 Il faut noter la brusquerie de cette « conversion » au *lied* (cf. Brigitte François-Sappey, *Robert Schumann*, Paris, Fayard, 2000, p. 583), genre qu'il avait négligé jusque-là au seul profit de la musique instrumentale, notamment pianistique.

C'est sur cet aspect particulier mais central de ce dialogue entre poésie lyrique et musique de chambre que je concentrerai mon analyse. Il semble en effet qu'avec Schumann se superpose durablement au genre *lied* la forme cyclique. Faut-il dire qu'avec lui apparaît, au croisement d'une pratique musicale et poétique, un genre nouveau : le *cycle de Lieder*? Certes, la pratique consistant à regrouper les pièces courtes en cycles existe dès les origines du genre *lied* : chez Beethoven avec *À la Bien-aimée lointaine* (*An die ferne Geliebte*, 1816) et surtout Schubert avec *La belle Meunière* (*Die schöne Müllerin*, 1823) et le *Voyage d'hiver* (*Die Winterreise*, 1827). Mais avec Schumann, et particulièrement dans ce cycle, vont se nouer des enjeux esthétiques et poétiques importants du romantisme tant littéraire que musical : ceux du fonctionnement interne d'une œuvre composée de fragments, mais formant une totalité.

Cet article se veut l'amorce d'une réflexion poétique et historique sur la forme cyclique telle qu'elle se manifeste ici, dans l'équilibre des langages musical et poétique : il s'agit d'un problème de genre, de forme et de composition dont les conséquences se feront sentir jusqu'au début du xx^e siècle. Partant d'une lecture de l'esthétique romantique, je m'efforcerai d'en montrer les prolongements chez Schumann autour d'un problème spécifique : celui de l'agencement des différentes pièces du cycle, et de leur enchaînement.

En partant d'une lecture de l'esthétique romantique : *Poesie, Dichter, Lied* ou la prééminence de la littérature dans le système des arts au début du xix^e siècle.

Une simple analyse esthétique le montre : chanter c'est dire, mais ce n'est pas parler. Chanter c'est jouer d'un instrument – le corps du chanteur – et utiliser le même médium que la langue : la voix. Dans le fonctionnement normal du chant (en excluant donc la vocalise et le *parlando*), c'est donc faire proprement la synthèse de plusieurs contraintes, de deux langages au moins : la langue (et plus précisément la langue mesurée, *gebundene Rede*, c'est-à-dire en grande partie la poésie) et la musique. Écrire pour le chant, c'est faire la part de la syntaxe de ces deux langages dans un même médium : la voix humaine.

Il existe deux façons principales de penser ce problème : une visée systématique qui analyse les possibilités techniques et expressives de chaque forme d'art et tente de conclure à leurs *frontières*,⁴ et une visée synchrétique qui

4 C'est là une analyse que fait Hegel dans les années 1820 dans les *Vorlesungen über die Ästhetik*, dans la partie intitulée *Das System der einzelnen Künste* (G. W. F. Hegel, *Werke*, Frankfurt/Main,

considère ces différentes formes comme les facettes d'un même art total. Or chez les artistes de la première moitié du XIX^e siècle, la réflexion poétique est beaucoup moins tributaire du systématisme hégélien que de la poétologie du romantisme d'Iéna, développée notamment par Friedrich Schlegel et Novalis. Musique et poésie sont pour eux en effet deux axes essentiels d'une recherche du syncrétisme esthétique. Chez Novalis, on trouve parmi tant d'autres fragments consacrés au chant celui-ci, d'une tonalité toute rousseauiste, intitulé « Sur la langue générale de la musique » :

Notre langue – au commencement, elle était beaucoup plus musicale et ce n'est que par la suite qu'elle est devenue si prosaïque – qu'elle s'est à ce point dépouillée de son caractère musical [enttönt] [...]. Elle doit redevenir *chant* [Gesang]⁵.

Ainsi, le langage articulé, dans son état présent, est *prosaïque*. Pour atteindre à une qualité de *Poesie*, il doit retrouver un état ancien où il possédait en plus de ses capacités propres son caractère sonore (*Ton*) qu'il a perdu. En retrouvant cette unité originelle, il redevient chant (*Gesang*) et retrouve son caractère poétique (*poetisch*). On le voit, ce syncrétisme des différents arts est bien centré autour de la pratique littéraire – et ce n'est pas un hasard si l'artisan de cette poétisation (*Poetisierung*) est le *Dichter*, le poète.

Cette réflexion du premier romantisme va sans doute conditionner plus tard, dans le romantisme de Heidelberg, la prééminence du *lied* parmi toutes les formes. Le terme *lied* fait lui-même la synthèse de ce que doit être l'œuvre littéraire : enracinée dans un passé médiéval⁶, ancrée dans la tradition populaire nationale (*Volklied*), poétisée par un rapport toujours au moins possible avec la musique. Le terme *lied* sera cependant en premier lieu appliqué à des formes littéraires⁷. Devenu un concept clé du romantisme, il prend place dans

Suhrkamp, 1970, vol. 15, p. ex. p. 144 sq). Cette problématique héritée de Lessing se retrouve au XX^e siècle dans les recherches structuralistes sur le sujet, par exemple chez Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 41-69.

- 5 Novalis, *Werke*, éd. par G. Schulz, Munich, C. H. Beck, 1969, p. 456 : »Unsre Sprache – sie war zu Anfang viel musikalischer und hat sich nur nachgerade so prosaisiert, so enttönt [...] Sie muß wieder Gesang werden.« (»Über die allg[emeine] Sprache der Musik«, *Allgemeines Brouillon*, 1798-1799).
- 6 Le mot *lied* désigne en effet, en moyen-haut-allemand, un poème strophique qu'on chante sur une mélodie, *weise*. Le glissement vers le sens moderne (*Weise* s'effaçant, *Lied* finit par prendre la signification générale de chanson et désigner tant le texte que la mise en musique) illustre encore une fois cette hésitation entre texte et musique.
- 7 C'est encore le cas chez Heine, bien que le terme ait perdu de son aura depuis Novalis, et se soit quelque peu *biedermeierisé*. Il ne désigne plus, chez Heine et chez ses contemporains, qu'un poème lyrique, de forme métrique et rhétorique simple.

une triade⁸ : *Poesie, Dichter, Lied*, les trois termes étant unis entre eux par un rapport métonymique complexe et mouvant.

Or le moment où cette conception centrée autour de la poésie s'étend en direction des autres domaines artistiques est aussi celui où le *Kunstlied* est en train d'apparaître. Issu de différents sous-genres de la musique vocale, de la romance à l'air de cour, soutenu par l'essor du piano, il devient avec Beethoven puis surtout Schubert un *genre* à part entière et prend la forme qu'on lui connaît, celle d'une pièce brève pour voix soliste, accompagnée au piano, sur un texte littéraire. On peut supposer que cette dernière caractéristique, trait discriminant par rapport aux autres genres vocaux, met le *lied* de façon particulièrement nette sous la domination du paradigme littéraire – et en fait donc une des formes les plus typiques de l'esthétique romantique. Véhiculée par des « passeurs » entre littérature et musique, tel E. T. A. Hoffmann, une telle conception se retrouve dès 1834 sous la plume de Schumann :

Ô Compositeurs, commencez donc par devenir des poètes, des êtres humains ! Apprenez un tant soit peu à ressentir, à lire, à dire un poème, avant de penser à l'élever par la musique vers une plus haute sphère artistique⁹.

Ainsi, bien que la musique opère une sorte de transfiguration du poème, celle-ci n'est possible que si le compositeur quitte son rôle de musicien pour devenir homme (*Mensch*) et surtout artiste à part entière, c'est-à-dire, dans cette esthétique tout entière orientée vers le paradigme littéraire, poète (*Dichter*) – *Tondichter*, comme Schumann aimait à se définir lui-même. L'application de cette esthétique exigeant la soumission de la poétique musicale au texte lui fait dire la même année que le *lied* est le genre musical où se sont accomplis les plus grands progrès depuis Beethoven, grâce au « soin apporté à la compréhension, qui souhaiterait rendre le poème jusqu'au moindre mot », – la manière ancienne étant caractérisée par sa « négligence »¹⁰ vis-à-vis du poème.

8 La triade est hétérogène, ne serait-ce que linguistiquement : dans le vocabulaire romantique, *Poesie* est un mot d'emprunt et dénote non un genre, mais le caractère de tout art vrai ; *Dichter* est une sorte d'hyperonyme qui désigne tout artiste véritable ; *Lied*, enfin, profitant de la fluctuation entre son étymologie et son usage courant, renforce la confusion entre texte et musique pour devenir une dénomination générique globale pour toute œuvre musicale ou littéraire : des *Lieder* de Heine aux *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn.

9 *Neue Zeitschrift für Musik*, 1 (1834), p. 193-194 : «O Componisten, werdet doch erst Dichter, erst Menschen! lernt ein Gedicht nur ein wenig fühlen, lesen, vortragen, eher ihr daran denkt, durch Musik in eine höhere Kunstsphäre zu erheben.»

10 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, (reprint Leipzig, 1854), Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1985, vol. IV, p. 264-265 : «Vergleicht man in den heutigen Liedern den Fleiß der Auffassung, der den Gedanken des Gedichts bis aufs Wort wiedergeben möchte, mit der Nachlässigkeit der älteren Behandlung, wo das Gedicht nur eben so nebenher lief.»

Fragment, recueil, cycle : un problème de poétique des genres

Genre typique du romantisme musical, à l'instar des pièces pour piano que Schumann pratique abondamment, le *lied* s'oppose donc par deux caractéristiques aux « grandes formes » codifiées à la fin du baroque et durant le classicisme (sonate, quatuor, symphonie) : d'une part, l'absence de *forme* rhétorique fixée d'avance ou de schéma compositionnel préexistant – le *lied* étant, en théorie au moins, une forme vide qui devra s'adapter au coup par coup aux contraintes formelles imposées par le poème ; d'autre part, son extrême brièveté, qui en fait une forme privée d'autonomie¹¹. De fait, on le rencontre, surtout chez Schumann, non comme pièce isolée, mais au sein d'un ensemble plus important auquel le compositeur donne les noms de *Liederreihe*, *Liederkreis* ou *Zyklus*, les trois mots paraissant marquer un degré croissant d'intégration de la partie dans le tout.

Or, si Schumann ne s'intéresse au *lied* qu'en 1839-1840,¹² il a déjà pratiqué la forme cyclique dans son œuvre pianistique¹². Les titres de ses pièces – dont quelques-uns valent presque dénomination générique – montrent que, chez lui, cette forme est intimement liée à l'expérience littéraire : *Carnaval*, *Kreisleriana*, *Novellette*, *Lieder ohne Worte*¹³. Ainsi les titres *Fantasiestücke* et *Kreisleriana* sont-ils empruntés à Hoffmann, lui-même les ayant forgés pour partie au contact de la musique. La dissolution progressive des grandes formes fixes, y compris instrumentales, permet l'apparition de tels « cercles de fragments »¹⁴ dépourvus d'un sémantisme propre, et dépendant donc en apparence d'une référence littéraire extérieure. Leur principe organisateur semble bien être « poétique » au sens où l'entendent les romantiques : trame narrative dissimulée, groupement de saynètes par affinité et par opposition, organisation des pièces autour d'états d'âme. Le cycle résulte d'une réflexion commencée d'abord sur le terrain de la littérature, et importée ensuite sur le terrain musical.

11 Par ces deux aspects, le *lied* rappelle les recherches du romantisme d'Iéna sur le *fragment* et les formes fragmentaires. Quelques éléments d'analyse à ce sujet se trouvent chez Beate Julia Perrey, *Schumann's Dichterliebe and early romantic poetics, Fragmentation of desire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 24 sq.

12 Selon l'expression de Roland Barthes, « c'est le règne de l'*intermezzo* » (*Œuvres complètes*, éd. É. Marly, Paris, Seuil, 2002, vol. 5, p. 723) ; cf. Michael Struck, « Literarischer Eindruck, poetischer Ausdruck und Struktur in Robert Schumanns Instrumentalmusik » in : J. A. Kruse (dir.), *loc. cit.*, p. 111-122.

13 Cf. Felix Mendelssohn-Bartholdy, lettre du 15 octobre 1842 in : *Felix Mendelssohn im Spiegel eigener Aussagen und zeitgenössischer Dokumente*, éd. par W. Reich, Zürich, Manesse, 1970, 1987, p. 358.

14 R. Barthes, *op. cit.*, vol. IV, p. 670.

Dans le cycle de *lieder*, cet esclavage paraît exacerbé par le fait que son point de départ est précisément un texte, et qui plus est un texte présentant le maximum de contraintes phoniques, structurelles et sémantiques : un poème. En outre, dans le cas de *Dichterliebe*, cette contrainte est redoublée car le cycle est tiré d'une forme elle-même cyclique¹⁵, l'*Intermezzo lyrique* (*Lyrisches Intermezzo*, noté dans la suite *LI*) du *Livre des chants*¹⁶.

Or, à l'écoute de *Dichterliebe*, on ne perçoit pas tant un fil narratif global, qui du reste n'est pas donné mais se déduit *a posteriori*¹⁷, qu'une succession de fragments. La raison en est, sans doute, dans la forme elle-même. Le cycle est en effet constitué de seize *Lieder*, soit dix-sept fragments si l'on choisit de détacher le postlude pianistique du n° 16, chacun relativement clos dans son style, et d'une durée variant de trente secondes à deux minutes et trente secondes. L'ensemble dure environ une demi-heure. Le grand nombre de fragments ainsi que leur brièveté en regard de la durée du tout nous indique la spécificité du cycle comme genre, et cela vaut tant pour le cycle musical que poétique, toutes formes que je qualifierais d'*agencées* : entre le tout et les parties qui le composent, la perception des rapports de proportion est troublée (alors même qu'elle est primordiale dans une forme que j'appellerais *composée*, sonate, tragédie ou roman de facture classique). On pourrait même dire que chaque fragment ne se rapporte pas, de façon sensible, à un tout, mais bien plutôt au fragment qui le précède ou le suit. On voit donc bien ici ce qui peut faire la spécificité générique du *cycle* comme forme agencée : c'est l'enchaînement entre les fragments, ce que Barthes appelle l'« interstice »¹⁸. C'est

15 Heine est sans doute l'un de ceux qui poussent le plus loin cette logique : la plus grande partie de sa production lyrique de jeunesse, constituée de poèmes très brefs, paraît sous forme de recueils eux-mêmes subdivisés en sous-recueils ou en cycles (j'utilise les deux termes afin de distinguer des groupements à l'agencement plus lâche ou plus strict). Il faut sans doute voir là un dernier écho de la théorie du fragment développée par le romantisme d'Iéna – mais, là encore, *biedermeierisée*. Loin d'accorder à cette forme la signification métaphysique que lui prête un Friedrich Schlegel, Heine définit son *Intermezzo* comme une « variation autour du même petit sujet » («Variationen desselben kleinen Themas», lettre à Immermann du 10 juin 1823, *Säkularausgabe*, Berlin, Paris, Akademie-Verlag, 1970, vol. XX, p. 91).

16 Les différents titres donnés au cycle illustrent bien cette hésitation, depuis «Gedichte/von Heinrich Heine/20 Lieder und Gesänge [...]» (ms. de Zwickau, 1^{er} juin 1840) à «Dichterliebe/Lieder-Cyclus von H. Heine» (édition de Clara Schumann, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1882-1887) : à chaque fois, le nom d'auteur indiqué est celui du poète, non celui du musicien. On pense à cette indication du *Tagebuch* : « Composé des poèmes musicaux sur des chants de H. Heine » (R. Schumann, *Tagebücher*, éd. par G. Eismann, Basel, Frankfurt/Main, Stroemfeld, 1987, 8 mars 1833, vol. 1, p. 417 : «Musikalische Gedichte, mit unterlegten Liedern von H. Heine, verfasst»), exemple cardinal de cette

¹ confusion des genres.

17 Cf. entre autres B. François-Sappey, *op. cit.*, p. 595 *sqq.*

18 R. Barthes, *op. cit.*, vol. 4, p. 671.

dans cet interstice que la logique textuelle et la rhétorique musicale, chacune par ses moyens propres, tissent la cohérence du tout. C'est peut-être là une façon de sortir de l'hégémonie littéraire sur le *lied* ?

Agencement, composition, enchaînements : une définition générique ?

Au début de 1840, pour son *Liederkreis* op. 24, Schumann avait mis en musique toute la section du *Livre des chants* intitulée *Chants (Lieder, dans le sous-recueil Jeunes Souffrances, Junge Leiden)* et avait donc en quelque sorte suivi, sinon subi, l'agencement déjà proposé par Heine. Pour *Dichterliebe*, il commence de la même manière mais finit par changer de méthode pour ne mettre en musique que vingt des soixante-six poèmes qui composent l'*Intermezzo lyrique* : il y a ici un processus de sélection puis, comme chez Schubert quinze ans auparavant pour le *Voyage d'hiver*, de réorganisation¹⁹. Le résultat est un cycle de vingt *Lieder*, réduit à seize pour la première édition en 1844, qui s'ouvre avec le premier et se clôt avec le dernier poème du cycle heinéen, « squelette » d'une structure dont le sens est pourtant profondément modifié : ainsi le prologue, sorte de récit-cadre ironique de l'*Intermezzo*, a-t-il disparu, ce qui atténue beaucoup la portée sarcastique. En comparant la liste du manuscrit de Zwickau, sorte de programme de travail que Schumann s'était donné le premier jour, on s'aperçoit qu'il a évincé de sa sélection les poèmes au ton trop grinçant et ceux qui traitent de la mort²⁰. Il a également supprimé certaines redondances (ainsi *LI* 19, « Ja, du bist elend, und ich grolle nicht »²¹) et

19 Le manuscrit de Zwickau, remarquablement édité et commenté par Rufus E. Hallmark (*The Genesis of Schumanns Dichterliebe. A Source Study*, Ann Arbor, UMI, 1976, 1979) nous renseigne sur le *modus operandi* de Schumann durant la semaine où il compose le cycle : il commence, le 24 mai, par jeter sur le papier les idées musicales précises des sept premiers poèmes de Heine ; le soir, il s'interrompt, fait une ébauche du poème n° 11 et note une série de nombres correspondant aux numéros des poèmes qu'il souhaite mettre en musique. Le lendemain, il a déjà une idée du cycle beaucoup plus précise, puisqu'il passe les poèmes n° 18 et 22 pour noter la ritournelle de piano des n° 20 et 55, *Lieder* structurés par l'idée pianistique. On suppose qu'il travaille ensuite sans ébauche jusqu'à terminer le cycle le 31 mai.

20 C'est sans doute la raison pour laquelle il renonce en 1844 au très pétrarquiste *lied* n° 4a, « Dein Angesicht ».

21 Ce poème continue en effet le poème précédent (*LI* 18, «Ich grolle nicht»), dont il reprend dès l'*incipit* le premier («Ich grolle nicht», v. 1 et 2) et le dernier vers (la pointe où apparaît l'adjectif *elend*). La suppression de ce poème, pourtant prévu dans la liste initiale, permet entre autres de conserver à «Ich grolle nicht» un caractère d'unicité dans le cycle (notamment car c'est le seul poème en pentamètres, les autres oscillant entre trimètres et tétramètres).

inversé certains enchaînements (les n° 7, 8 et 9 correspondent respectivement à *LI* 18, 22 et 20, ce qui place le très pianistique n° 9, « Das ist ein Flöten und Geigen », au centre du cycle), brisant ainsi le mécanisme minutieux de variations qui caractérise le cycle heinéen. À l'inverse, il conserve des parallélismes (ainsi les n° 13, « Ich hab' im Traum geweinet » et n° 14, « Allnächtlich im Traume », respectivement *LI* 56 et 57) sur lesquels il met en œuvre des effets de contraste dans le traitement musical. Inversions, suppressions, réagencements permettent de s'affranchir de la structure voulue par Heine, premier pas peut-être vers un assouplissement de l'hégémonie littéraire dans le cycle.

Comment assurer, cependant, la cohérence d'un tel ensemble fragmenté et réagencé? Il est probable qu'un des facteurs de cette cohérence se trouve dans le style même du jeune Heine : la régularité maniériste de ces poèmes se fait en effet sentir à tous les niveaux de mise en forme, dans le schéma strophique, le système des rimes, la métrique uniformément iambique, mais aussi dans l'organisation rhétorique interne de ces poèmes²². Elle fournit à la mise en musique un substrat à la fois riche et homogène. La réponse musicale à cette homogénéité des poèmes est donnée par la continuité harmonique jamais démentie entre les pièces²³ : les modulations se font toujours avec une note commune, et dans plus de la moitié des cas à la quinte descendante (c'est-à-dire selon un enchaînement parfaitement naturel à l'oreille), dans un ordre harmonique normal : la tonique d'un morceau devient la dominante du morceau suivant. Schumann part de *fa* dièse et avance dans le cercle des tonalités tempérées²⁴, sans jamais repasser deux fois par la même, pour nous ramener en *do* dièse mineur, dominante de la tonalité de départ. L'agencement est ainsi lisible dans la rhétorique propre au langage musical : le cycle s'écoute comme un parcours dans les tonalités qui nous ramène *presque* au début, dans une attente de recommencement²⁵.

22 Il serait extrêmement fructueux d'analyser la mise en musique des poèmes de Heine par Schumann non tant comme un problème d'expressivité que comme un problème de rhétorique et de construction. Schumann confronte la rhétorique musicale à la rhétorique interne du poème et le *lied* est le résultat de cet entrelacement subtil. Le développement tant lyrique que musical de la forme *bar* dans le premier quatrain du n° 1 en est un exemple frappant.

23 Ce n'est là qu'un facteur de cohérence interne et n'est pas suffisant pour faire du cycle une totalité organique, comme le voudrait David Neumeyer ("Organic Structure and the Song Cycle: Another Look at Schumann's *Dichterliebe*", *Music Theory Spectrum*, 4/1982, p. 92-105).

24 On se reportera aux analyses très éclairantes d'H. Pousseur, *op. cit.*, *passim*.

25 Ce recommencement est pourtant impossible, tant le cycle propose un véritable chemin, au cours duquel la voix semble perdre son rôle dominant et le piano se mettre à guider à sa place. Au fur et à mesure qu'on avance dans le cycle, préludes et surtout postludes pianistiques se font de plus en plus développés et expressifs, finissant par proposer une structure alternative à l'œuvre : ainsi le postlude du n° 11 est-il repris et magnifié tout à la fin du cycle, dans une sorte de *finale* instrumental indépendant.

Mais une analyse plus précise montre que Schumann, tout en négociant ainsi le passage de *lied* en *lied* de façon « fluide » à l'oreille, fait en sorte de rompre ou du moins de gêner l'enchaînement. Il utilise ainsi le caractère de prologue du premier poème, qui apparaît comme une pièce ouverte sur la suite du cycle, et double ce *clinamen* littéraire d'une ouverture musicale : le premier *lied* ne se clôt pas vraiment (ce qu'exprimerait une cadence parfaite), il reste en suspens sur une cadence phrygienne en terminant sur l'accord le plus ouvert du système tonal (l'accord de septième de dominante, ici dans la tonalité de *fa* dièse mineur, et qui plus est en présentation arpégée culminant sur la note expressive, la septième mineure), donc sur une tension dont l'oreille attend naturellement la résolution. Or l'enchaînement laisse planer le doute sur cette résolution : pendant les premières mesures du n° 2, on hésite entre les tonalités de *fa* dièse mineur (résolution attendue de la tension finale du premier *lied*) et de *la* majeur (sa tonalité relative, c'est-à-dire la tonalité majeure qui lui correspond). Après trois mesures, l'ambiguïté est levée : on est bien en *la* majeur. Schumann a déjoué les attentes de l'auditeur en lui proposant un enchaînement à la fois fluide (le passage à la tonalité relative étant tout à fait acceptable, et même classique) mais aussi en décrochement par rapport à une visée prospective toujours contenue dans l'écoute d'une œuvre musicale. Or cette technique est tout à fait comparable à l'enchaînement des deux poèmes : « Aus meinen Tränen sprießen » (*LI 2*) semble illustrer l'aveu amoureux des derniers vers de « Im wunderschönen Monat Mai » (*LI 1*), et dont le chœur de rossignols nés des soupirs du poète (v. 3-4 puis 7-8) est en quelque sorte la matérialisation. Mais Heine introduit une rupture dans cet enchaînement, passant d'une structure lyrique simple fondée sur l'opposition je-elle, à une structure dialogique je-tu.

L'enchaînement des n° 11 et 12 fournit un autre exemple de cette technique, maintenant laissée à l'accompagnement de piano. Entre les deux morceaux, les éléments d'enchaînement (modulation à la sixte avec une enharmonie un peu osée, *do* bémol – *si* naturel) et de contraste (changement de métrique, de caractère, de structure d'accompagnement) sont les mêmes que dans le reste du cycle. Mais Schumann introduit ici une discordance forte qui trouble l'auditeur de façon durable. La première note du n° 12 (*sol*¹ bémol à la main gauche) est en effet en dissonance criante avec le *sol*² naturel à la main droite dans l'accord final du n° 11. Cette dissonance associée à un saut de registre (il s'agit d'une faute grave dans l'harmonie classique, nommée « fausse relation ») est encore accentuée par le fait que cette première note du n° 12 est *solo*. On ne comprend qu'à la deuxième mesure la fonction réelle de cette note dissonance (ton napolitain de *fa*) : la fausse relation a justement « faussé » l'enchaînement.

Dans le cycle, il n'y a donc pas seulement une sorte de logique de l'enchaînement des affects, mais un passage réglé de l'un à l'autre. Au contraire de la prose qui possède souvent une certaine directivité, un caractère dynamique qui en fait une écriture de l'enchaînement fluide, la poésie, elle, travaille sur des états (cela est surtout vrai du romantisme tardif). Poème et forme musicale brève fonctionnent de la même manière. Dans le cycle de poèmes comme dans le cycle de *lieder*, la brèche est au moins aussi importante que la continuité²⁶.

Par le cycle, dans le cycle, la musique reprend sa place face à la poésie. Elle construit même avec elle un nouveau genre, résultat des idées cycliques développées avec des moyens différents et spécifiques dans les deux domaines. C'est dans le cycle, ou le récital, que le *lied* atteint au statut d'œuvre à part entière, atteint cette « sphère artistique plus élevée ». C'est la création non pas d'une forme ou d'un style mais bien d'un genre, en équilibre fragile entre le texte et la musique. Chez Schönberg, en 1912, cet équilibre créé par le romantisme est en passe d'être rompu au profit de cette dernière, tant dans son article « Le rapport au texte » (« Das Verhältnis zum Text », paru dans *Der blaue Reiter*), que dans son *Pierrot lunaire* : « Jamais les interprètes n'ont ici la tâche d'inférer [...] le caractère des pièces du sens du texte, mais seulement de la musique²⁷. »

26 Cette réflexion sur les interstices montre l'importance de penser musicalement les silences entre les morceaux : car de ce silence dépend l'effet – ou non – de l'écriture de Schumann. Glenn Gould, au moment d'enregistrer pour la deuxième fois les variations Goldberg, préconisait d'utiliser dans toute œuvre, même longue et même composée de nombreuses parties, ce qu'il appelait un *pulse rate*, un rapport de tempo qui agirait, sous forme de multiples, dans tout le morceau. Sans doute faut-il soumettre également les enchaînements à un tel *pulse rate* ; c'est ce que fait un des grands héritiers de Schumann dans le domaine des formes cycliques, Arnold Schönberg, qui, dans le *Pierrot lunaire* (« Dreimal sieben Gedichte [...] », op. 21), indique de façon très précise comment enchaîner les pièces du cycle.

27 A. Schönberg, *Pierrot lunaire*, Wien, Universal, s. d. [1914, 1941], « Vorwort », p. 1 : « Niemals haben die Ausführenden hier die Aufgabe, aus dem Sinn der Worte die Stimmung und den Charakter der einzelnen Stücke zu gestalten, sondern lediglich der Musik. »