



HAL
open science

De confuses paroles: notes sur les textes des "Kunstlieder" romantiques

Jean-François Laplénie

► **To cite this version:**

Jean-François Laplénie. De confuses paroles: notes sur les textes des "Kunstlieder" romantiques. Le texte et l'idée, 2009, 24, pp.135-152. hal-03165758

HAL Id: hal-03165758

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03165758>

Submitted on 15 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.

De confuses paroles

Notes sur les textes des *Kunstlieder* romantiques

Jean-François Laplénie

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.¹

Dans un ouvrage maintenant classique consacré à l'histoire de la chanson allemande², Walter Wiora décrit l'histoire du genre comme un « fleuve continu » au cours cependant subdivisé en « tronçons »³; son étude typologique et historique, ainsi que d'autres travaux initiés dès les années 1960, confirment que l'un des principaux méandres de ce fleuve se situe à l'articulation de l'*Aufklärung* et du romantisme⁴ ou, pour reprendre une périodisation commode de l'histoire culturelle allemande, à la « période médiane de l'ère goethéenne » (*mittlere Goethezeit*, 1770–1814)⁵. Pour Heinrich Schwab, si plusieurs caractères de l'esthétique du *lied* préromantique se conservent à travers cette transition, notamment l'exigence de simplicité et la référence constante mais multiforme au *Volkslied*, c'est l'avènement du *lied* savant (*Kunstlied*) – en tant que genre distinct de la romance et de l'ariette – qui constitue le changement d'orientation le plus flagrant et qui marque l'entrée dans le XIX^e siècle musical. Parmi les caractères spécifiques du *Kunstlied* qu'il énumère (caractère mélodique, forme

de l'accompagnement pianistique, abandon ou gauchissement de la forme strophique, passage du cadre intime au concert)⁶, il place au premier rang le choix du texte. Selon lui, c'est l'exigence de qualité supérieure, sensible dès la fin du XVIII^e siècle avec la prédilection grandissante pour Goethe et Klopstock, qui rend possible les « ambitions artistiques » de ce *genus humile*, caractérisé par son caractère fonctionnel, ambitions qui se concrétise dans une mise en musique « congéniale » du contenu du poème⁷.

Kongenial : c'est là le mot qui résume la plupart des études consacrées au problème du choix du texte par les compositeurs de *lieder*⁸, et Heinrich Schwab, comme beaucoup d'auteurs après lui, s'en tient à affirmer la qualité littéraire de ces poèmes. C'est passer trop rapidement sur le problème, bien connu des interprètes, de la piètre qualité de certains poèmes qui ont pourtant donné lieu à d'indéniables *Kunstlieder* dont certains sont fort réussis. Même si l'on tient compte de l'évolution des goûts depuis le XIX^e siècle et de la méfiance dont le XX^e siècle a gratifié une partie de la poésie lyrique, il est indéniable que certains choix opérés par Franz Schubert ou Johannes Brahms sont de nature à surprendre le lecteur contemporain.

Il doit donc y avoir, outre la qualité littéraire intrinsèque des poèmes mis en musique, d'autres critères qui rendent ces textes propres à servir de base à un *Kunstlied*. L'hypothèse la moins lourde, mais aussi la plus faible, serait de s'en tenir aux idiosyncrasies de choix et aux contingences des lectures des compositeurs. Par imitation ou par inspiration, il est même tout à fait probable que les premiers exemples de *Kunstlieder* de nouvelle facture aient ensuite propagé les goûts personnels de Schubert ou de Schumann au genre tout entier. L'hypothèse forte, au contraire, suppose que l'hétérogénéité du corpus et les difficultés d'une enquête sur un siècle de musique, n'exclut pas de pouvoir dégager des critères qui dépassent les goûts personnels. Schwab, de son côté, évoque certes la musicalité interne des textes, mais il se limite à des qualités phoniques peu spécifiques. Le rapport complexe entre forme, motifs et contenu des poèmes, question délicate pour le philologue, est, de fait, difficile à articuler à la question, tout aussi délicate, de la mise en musique. Le présent article se propose de dégager quelques pistes au sujet du choix de textes opérés par les

compositeurs de *Kunstlieder* au cours du XIX^e siècle, afin de donner un sens tangible à ce mot de « congénial ».

I. Le miroir déformant

Hör ich das Liedchen klingen,
Das einst die Liebste sang⁹

Une observation s'impose de prime abord au germaniste qui aborde cette question : le répertoire du *lied*, même après la sélection effectuée par un siècle et demi de tradition d'exécution¹⁰, opère une recomposition du canon de la poésie allemande. Bien entendu, le recul chronologique a lui-même considérablement modifié les hiérarchies internes à ce canon littéraire, et il n'est pas étonnant de voir figurer en bonne place dans le répertoire du *Kunstlied* des poètes qui sont passés au second plan, quand ils n'ont pas purement et simplement disparu de l'histoire littéraire : c'est le cas de von Schack, de Daumer, de Justinus Kerner. Pour d'autres, c'est même l'amitié qui les liait à tel compositeur – ainsi de Johann Mayrhofer pour Schubert – qui leur vaut leur rang dans le répertoire et leur renommée parmi les amateurs de *lieder*. Dans le cas de Wilhelm Müller, il est probable que sa renommée posthume a largement profité des deux cycles mis en musique par Schubert en 1823 et 1827.

On peut cependant considérer que le répertoire du *Kunstlied* nous livre, à quelques corrections près, un tableau assez fidèle des modes littéraires de la première moitié du XIX^e siècle : Goethe, Müller justement, Heine, Eichendorff, Rückert et Mörike sont quelques-uns des noms qui étaient connus à l'époque et n'ont guère perdu de cette renommée ensuite. Plus étonnants sont les oubliés, ces auteurs majeurs de la poésie allemande de la période 1780–1880 qui ont été relativement peu mis en musique, au premier rang desquels Schiller et Hölderlin.

Schiller, auteur dramatique à succès, était pourtant bien connu autant de son vivant qu'après sa mort en 1805 pour sa production poétique ; néanmoins, il est incommensurablement moins souvent choisi que l'autre Weimarien, Goethe, voire que d'autres poètes comme Eichendorff ou surtout Heine. Le répertoire a surtout conservé une série de textes mis en musique par Schubert en 1817 et au

cours des quelques années suivantes, ainsi que plusieurs extraits du *Guillaume Tell* contenus dans le *Liederalbum* de Schumann, composé en 1849. Il est presque absent des catalogues d'autres compositeurs. Cela ne tient pourtant certes pas à la faible valeur littéraire, ou purement phonique, de ces poèmes, ni à l'insuffisance de leur contenu. Une recension d'un tel *lied*, qui est quelquefois attribuée à E. T. A. Hoffmann, montre que c'est même plutôt l'inverse qui est le cas :

Es dringt sich nämlich gleich anfangs die Frage auf, ob wohl dergleichen größere, vornehmlich mit allem Prunk der Sprache, mit eher zu viel erhöhter Einbildungskraft ausgeschmückte, – ob es wohl didaktische und zugleich erzählende Dichtungen geeignet sind, überhaupt in Musik gesetzt zu werden?¹¹

Le lyrisme philosophique (*Gedankenlyrik*) aux formes pleines, savantes et presque surdéterminées de Schiller semble être un obstacle à la mise en musique, le texte ne laissant pas la place nécessaire au compositeur pour intervenir. C'est probablement de la même façon qu'il faut interpréter l'absence de Hölderlin du répertoire, du moins au XIX^e siècle. On trouve dans son œuvre, à un degré encore supérieur, les caractéristiques mêmes que Hoffmann considère comme défavorables à la mise en musique : densité de contenu, obscurité du propos, forme extrêmement élaborée. À ces facteurs liés aux textes eux-mêmes s'ajoute le fait que Hölderlin, contrairement à Schiller, a été largement ignoré en son siècle – même après l'édition des poèmes en 1826. De fait, les premières mises en musique de ses poèmes suivent chronologiquement le mouvement de redécouverte de son œuvre lancé par Stefan George et son cercle¹².

Un dernier exemple de déséquilibre, interne cette fois à une œuvre, vient confirmer de façon paradoxale ce phénomène de bouleversement des hiérarchies qu'opèrent les compositeurs par leurs choix. Chez Heinrich Heine, en effet, le *Livre des Chants* (*Buch der Lieder*, première édition en 1827) au titre prédestiné et aux multiples rééditions, occulte presque entièrement les œuvres de maturité, dont la censure a, il est vrai, empêché la vaste diffusion en leur temps. Par-delà des contingences de politique éditoriale, il est néanmoins probable que l'ampleur de l'inspiration tardive, la longueur des textes, la complexification du mécanisme ironique et le détachement graduel de la forme du *Volkslied* a constitué un obstacle fort à la mise en musique de textes de la maturité de Heine.

Le répertoire du *lied* offre donc une image tout à fait différente de celle que suggère l'adjectif *congénial*. Loin d'être une correspondance constante et précise entre poésie et musique, le processus de mise en musique s'avère mal s'accorder de certains textes pourtant de qualité. Le *lied* tend à la littérature allemande un miroir déformant qui grossit certains traits et en efface d'autres. Le filtre qui semble s'appliquer tend à exclure les textes dont la structure rhétorique ne laisse pas de place à l'éloquence des sons, à ceux qui affirment à la fois une portée métaphysique et une haute ambition formelle : abstraction, musicalité et composition d'ensemble.

II. Simplicité, popularité, convention

Aus meinen großen Schmerzen
Mach' ich die kleinen Lieder¹³

Si l'on peut supposer que le choix des textes par les compositeurs fonctionne comme un filtre qui exclut les textes d'un certain degré de complexité manifeste, ce filtre laisse passer à l'inverse des productions d'un caractère différent. Simplicité formelle et humilité des thèmes définissent une catégorie de la poésie lyrique à laquelle la poésie traditionnelle donne le nom de *lied* – qui figure encore dans le titre du premier grand recueil de Heine. Jusqu'au XIX^e siècle abondent les *minores* qui appliquent soigneusement dans leur production poétique le principe de simplicité affirmé dès l'esthétique de Sulzer¹⁴ et réaffirmé par Goethe¹⁵. Chez la plupart des auteurs à la suite de Goethe et Heine, cette définition abstraite trouve sa conséquence concrète immédiate dans le caractère strophique des textes ; le quatrain rimé, constitué de vers de trois ou quatre pieds, reste la marque tangible du *lied* littéraire.

Les recherches de Herder, les jugements de Bürger et l'enquête de Clemens Brentano et Achim von Arnim ont ajouté à ce cadre formel, déjà en vigueur dans la poésie préromantique, un modèle et une source : la poésie populaire. Le *Volkslied* réunit immédiateté populaire et archaïsme, qui possède à la fois simplicité et vigueur de la langue, et qui permet le renouvellement des thèmes et des motifs. À partir de l'époque de Herder, chansons de marche, chansons d'amour, célébrations de la nature changeante et de la vie villageoise provoquent

un renouvellement des sujets de la poésie lyrique ; le lyrisme d'inspiration rococo, qui fournissait les textes de nombreux *lieder* d'ancienne facture, proches de l'ariette et de la romance, laisse place à une tendance d'imitation de la poésie populaire qui se renforce encore à la publication du recueil *Des Knaben Wunderhorn* en 1806 et 1808.

Or la prégnance du modèle populaire dans la poétique implicite et explicite de la période préromantique et romantique conditionne un système de contraintes multiples, système qui préside à la multiplication des poèmes imités du *Volkslied*, ainsi que des *Kunstlieder* composés à partir d'eux. Tout se passe comme si les écrivains se conformaient, dans une partie de leur production, à des exigences (forme strophique, relative régularité métrique, choix lexicaux et syntaxiques) issues de la chanson populaire, ou de l'idée qu'en avaient donnée les recueils, et comme si les compositeurs, dans une partie de leurs choix littéraires, sélectionnaient en retour précisément ceux des textes qui, sans être réellement populaires¹⁶ - il faut attendre Brahms et surtout Mahler pour que le *Kunstlied* se saisisse de ces textes - se conformaient le plus à ces exigences. L'imitation, et jusqu'à la parodie¹⁷, du *Volkslied* fonctionne en système avec la recherche du *Volkston* en musique, ce qui contribue à renforcer, en miroir en quelque sorte, la prééminence de textes de facture populaire au sein du répertoire : mètres légèrement irréguliers, archaïsmes, tournures diminutives, renonciation ostensible à tout raffinement excessif dans l'expression de la foi, de l'amour, de l'émotion naturelle, simplicité des images se retrouvent dans la poésie lyrique depuis le *Roi de Thulé* de Goethe jusqu'aux *Kindertotenlieder* de Rückert, et de façon plus accentuée encore dans le répertoire du *Kunstlied*.

Ce mécanisme de renforcement mutuel de la composante simple et populaire explique probablement la place particulière qu'occupe dans la sélection de textes l'un des thèmes de prédilection du *Volkslied* autant que de tout le lyrisme européen : l'amour. De façon caractéristique, la fin du XVIII^e siècle voit se tarir très rapidement la veine anacréontique et rococo d'un Christian Felix Weisse (1726-1804 ; *Der Kuss*, Beethoven, op. 128 ; *Der Zauberer*, Mozart, KV 425) ou du jeune Goethe (*Die Spröde*, *Die Bekehrte*, mis en musique par Hugo Wolf) et s'imposer un lyrisme amoureux renouvelé à la source vive du *Volkslied*.

C'est par ce détour bien spécifique que le *Kunstlied* prend place dans l'éternel romancero de la poésie européenne et qu'il se fait le véhicule de la plainte toujours recommencée de l'amour naissant, du désir et de la perte, répétée et variée jusqu'à la nausée ou jusqu'au retournement final qui fait le centre de la poésie de jeunesse de Heine.

Dans le *Buch der Lieder* justement, ce parcours d'un cœur – qui fait la matière de tant de chansons en Allemagne comme ailleurs – apparaît dépouillé de toute individualité trop marquée ; il se fait paradigme, modèle exemplaire. Le texte est tissé de notations ironiques qui soulignent le caractère convenu des métaphores et des diminutifs, des situations et des rôles. La femme adorable mais cruelle, l'homme trahi et ridicule, sont les personnages de saynètes qui portent en elles la conscience de l'insupportable médiocrité du chagrin amoureux. Par ce mélange caractéristique de pétrarquisme et d'inspiration populaire, le *Livre des Chants* constitue le degré extrême de cette poésie dont la simplicité jouée permet tout autant la mise en musique strophique que les raffinements de la *Durchkomposition*.

L'exemple de Heine, étayé et confirmé par les innombrables poèmes de *minores* du répertoire – certains ayant donné lieu à des œuvres majeures –, montre bien cependant que ce caractère conventionnel n'est pas automatiquement un défaut, mais qu'il peut constituer au contraire une qualité du texte mis en musique : la reprise des motifs convenus, le retour des mêmes images, le caractère rebattu de la rhétorique amoureuse ne révèle pas l'épuisement de cette veine, mais au contraire sa vigueur. Tout se passe comme si la répétition conventionnelle était bien plutôt le gage même du caractère populaire, accessible et simple du poème.

III. Le bruissement du monde

Was sprichst du wirr wie in Träumen
Zu mir, phantastische Nacht ?¹⁸

La nature constitue l'autre thème conventionnel hérité du *Volkslied*, et nombreux sont les poèmes choisis par les divers compositeurs de *Kunstlieder* du XIX^e siècle qui le traitent à un degré ou à un autre, dans une hétérogénéité apparente. Les éléments naturels y apparaissent comme symboles ou comme cadre, comme nature animée, inquiétante ou indifférente, dans une grande variété de formes et de significations. Certes, le changement de paradigme de la fin du XVIII^e siècle n'a pas fait disparaître les emplois traditionnels, plus anciens, des éléments naturels comme motifs, comme contrepoints ou comme tropes (métaphores ou symboles) d'un état émotionnel. Cet emploi rhétorique régulièrement réactivé est commun dans le répertoire du *Kunstlied*, par exemple dans un poème d'Otto Friedrich Gruppe¹⁹ où un couple d'oiseaux est pris comme image du couple humain. Cependant, ce procédé peut s'enrichir de niveaux de lecture supplémentaires. Ainsi, le motif complexe du ruisseau chez Wilhelm Müller permet-il ce type d'interprétation symbolique, thématisée elle-même dans le poème. Dans *Auf dem Flusse*, la longue apostrophe à la rivière gelée se comprend, au terme de la description, comme une métaphore filée *in absentia*. Le cœur du voyageur finit par reconnaître dans l'élément du paysage sa propre image :

Mein Herz, in diesem Bache,
Erkennst du nun dein Bild ?²⁰

Cet emploi, traditionnel dans son anthropomorphisme, tend à se raréfier à partir de la fin du XVIII^e siècle. C'est cependant encore l'un des motifs majeurs de la poésie de l'*Empfindsamkeit*, qui développe cette complicité naturelle vers le motif lui aussi traditionnel de la nature messagère. On retrouve ce thème plus tard dans les deux poèmes de Suleika, œuvres de Marianne von Willemer au sein du *Divan occidental-oriental* de Goethe, qui en appellent aux vents d'Est et d'Ouest, parés de leurs attributs traditionnels, afin qu'ils servent de lien entre les amants éloignés, comme le font les chants dans *An die ferne Geliebte* ou très souvent chez Heine²¹, ou encore, de façon très traditionnelle, les oiseaux. Ainsi

des rossignols, hirondelles et autres pigeons voyageurs – comme dans *Die Taubenpost*²² ou *An die Tauben*²³.

Au-delà de leur caractère convenu, ces oiseaux messagers induisent dans le poème une dimension qui pourrait bien être ce que recherchent en propre les compositeurs de *lieder*. À partir de la fin du XVIII^e siècle, l'image commence en effet à glisser de son domaine d'origine – évocation de la proximité rêvée des amants dans la séparation physique – pour aborder une dimension plus complexe. Le chant des oiseaux est évoqué de plus en plus nettement dans un rapport d'analogie troublant avec celui de l'homme, rapport double d'anthropomorphisme qui compare le chant des oiseaux à un langage :

Und der Mond, die Sterne sagen's,
 Und im Träumen rauscht's der Hain,
 Und die Nachtigallen schlagen's :
 Sie ist deine ! Sie ist dein !²⁴

et donne au chant du poète le naturel de celui de l'oiseau :

Ich singe, wie der Vogel singt,
 Der in den Zweigen wohnet.²⁵

Dans la plupart des cas, le texte appelle et suggère une vocalité qui évoque autant l'objet de la description qu'une voix analogue, celle du poète et celle du chanteur. Il se constitue un réseau de renvois multiples qui prennent tout leur sens lorsque le texte est réellement chanté.

Pourtant, ce rapport d'analogie est encore simple, et le chant de l'oiseau semble véhiculer un sens comparable à la parole humaine. Une étape est franchie à la même époque avec la multiplication des textes dans lesquels ce ne sont plus les oiseaux, mais les autres éléments de la nature qui prennent la parole. Deux exemples s'imposent chez nombre de poètes ayant fourni le répertoire du *Kunstlied* : les fleurs et les ruisseaux. Dans tous les cas, on a quitté le domaine de la communication vocale, et il semble qu'il faudrait, comme Siegfried, goûter du sang du dragon pour comprendre ces confuses paroles qui semblent émaner du monde naturel. De fait, si dans *Der Nussbaum*, les fleurs du noyer chuchotent dans le vent :

Sie flüstern von einem Mägdlein,
 Das dächte
 die Nächte
 und Tagelang, wüsste, ach! selber nicht was.

chuchotement souligné par les rimes extrêmement rapprochées et l'abondance des consonnes fricatives et chuintantes, c'est que la jeune fille elle-même est à l'écoute de ce message, et dans un état de réceptivité particulier :

Das Mägdlein horchet, es rauscht im Baum ;
 Sehrend,
 Wähnend
 Sinkt es lächelnd in Schlaf und Traum.²⁶

Heine se sert lui aussi abondamment de ce langage des fleurs, sans manquer de l'ironiser, comme il le fait de tout l'arsenal d'images et de symboles entretissés dans sa poésie de jeunesse. La fleur, métaphore centrale du *Livre des Chants*, lui permet à la fois de réactiver la comparaison de la jeune fille avec la fleur :

Es flüstern und sprechen die Blumen,
 Und schaun mitleidig mich an :
 Sei unserer Schwester nicht böse,
 Du trauriger blasser Mann.²⁷

tout en soulignant le caractère construit et artificiel de cette métaphore. Dans *Ich wandelte unter den Bäumen*, il fait certes parler les oiseaux mais récusé dès le quatrain suivant cette nature parlante à qui il vaudrait mieux ne pas trop faire confiance, car elle est trompeuse ainsi que les femmes infidèles qui peuplent le *Livre des Chants* :

Es kam ein Jungfräulein gegangen,
 die sang es immerfort,
 da haben wir Vöglein gefangen
 das hübsche, goldne Wort.

Das sollt Ihr mir nicht mehr erzählen,
 Ihr Vöglein wunderschlau ;

ihr wollt meinem Kummer mir stehlen,
ich aber niemandem trau'.²⁸

La jeune fille qui rêve, le poète qui marche gravement dans le jardin, ont tous une oreille pour la nature qui dit le vrai dans le chuchotement de ses fleurs et le chant de ses oiseaux. Schumann, mettant en musique ces textes, ne manque pas de souligner cet effet de compréhension supérieure, d'écoute suspendue, d'attention rêveuse : modulation au ton supérieur dans *Am leuchtenden Sommermorgen*, à la tierce supérieure (dans l'aigu du piano) dans *Ich wandelte unter den Bäumen*, tandis qu'un tapis de doubles croches dans *Der Nussbaum* plonge dans une rêverie hypnotique.

Certes, la nature parle, et semble en parlant transmettre des secrets inaccessibles - c'est là la résurgence abâtardie des réflexions du premier romantisme - au langage articulé et à la raison. La nature parle donc, mais personne n'a bu le sang du dragon et il subsiste toujours un doute quant au sens de cette parole, même pour la jeune fille de *Der Nussbaum* :

Sie flüstern - wer mag verstehn so gar

Leise

Weise ? -

Flüstern von Bräut'gam und nächstem Jahr.²⁹

Qui pourrait comprendre en effet une parole si confuse et hypnotique qu'on finit par y entendre ce qu'on aimerait entendre ? De la même façon, dans *La Belle Meunière*, le jeune meunier suit la parole confuse d'un ruisseau dont il ne semble pas bien comprendre le message mystérieux :

War es also gemeint,

Mein rauschender Freund ?

Dein Singen, dein Klingen,

War es also gemeint ?³⁰

Cette parole bruisante - *rauschen*, dit l'allemand, désignant un bruit doux et continu comme celui de l'eau ou du vent dans les branches - comparée au chant ou au son des instruments, mène du reste le jeune homme à un destin fatal, comme l'auraient fait de cruelles ondines, évoquées en manière de plaisanterie au début du cycle :

Was sag ich denn von Rauschen ?

Das kann kein Rauschen sein :

Es singen wohl die Nixen

Dort unten ihren Reihn.³¹

La parole mystérieuse de la nature pourrait donc bien posséder la même puissance inhumaine et dangereuse que ce chant de la Loreley dont Heine évoque l'irrésistible pouvoir. Elle est du même domaine irrationnel et inquiétant que la nuit, les rêves, et, comme Hans Castorp le reconnaît en écoutant *Der Lindenbaum* à la fin de la *Montagne magique*, de la mort.

Und seine Zweige rauschten,

Als riefen sie mir zu :

Komm her zu mir, Geselle,

Hier find'st du deine Ruh' !³²

Cette « sympathie pour la mort » ne se retrouve cependant pas dans tous les textes ; tout au plus peut-on conclure des divers exemples cités jusqu'ici que l'homme n'entendant dans ce bavardage des éléments que ses propres pensées, et probablement les plus enfouies, les plus inavouables, les plus irrationnelles. Ainsi les ruisseaux, par leur bruit continu, étourdissent-ils et font entrer en une transe qui n'est pas forcément bénéfique –

Ich hör' die Bächlein rauschen

Im Walde her und hin.

Im Walde, in dem Rauschen,

Ich weiß nicht, wo ich bin.

Die Nachtigallen schlagen

Hier in der Einsamkeit,

Als wollten sie was sagen

Von der alten, schönen Zeit.³³

Toujours, la compréhension se fait sur le mode du « comme si », car le sens échappe et glisse entre les doigts, comme le fait le souvenir du rêve :

Du sagst mir heimlich ein leises Wort

Und gibst mir den Strauß von Zypressen.

Ich wache auf, und der Strauß ist fort,
Und das Wort hab' ich vergessen.³⁴

Et pourtant, autre réminiscence du premier romantisme, le rêve est lui-même le lieu de cette connaissance non rationnelle, peut-être non verbale. Tout se passe comme si les poètes de la troisième école romantique, à laquelle on a donné le nom de Biedermeier et à laquelle se rattachent un grand nombre des textes cités ici, prenaient acte de l'impossibilité d'une telle connaissance, et répétaient encore et toujours dans leurs poèmes la conscience de cette vanité. Le sens qu'on croyait tenir finit toujours par se perdre ou se révéler trompeur ; il ne subsiste plus qu'à l'état de regret ou d'échec. La nuit, grande pourvoyeuse de secrets, ne parle plus que « confusément, comme en rêves », et ce discours bruisant du monde fait l'effet de « confuses paroles » d'un homme ivre, d'un somnambule :

Es redet trunken die Ferne
Wie von künftigem, großem Glück.³⁵

Malgré cette tonalité pessimiste, on ne peut manquer de noter là encore l'analogie qui unit la parole ineffable et potentiellement dangereuse de la nature, et le discours musical. C'est précisément le sens de ce qu'écrit Schumann dans son journal en août 1828 – bien avant encore sa période créatrice en matière de *lieder* :

Wenn der Mensch etwas sagen will, was er nicht kann, so nimmt er die Sprache der Töne oder die der Blumen – denn die Blumenwelt ist ja so heilig als die Tonwelt und in Schmerzen oder in der Freude geht der Mensch am liebsten an die Saiten oder in die Natur, und beyde sind ja Bürgen einer Gottheit und seiner Unendlichkeit.³⁶

Si ces textes qui font parler la nature sont si prisés des compositeurs romantiques, c'est donc probablement qu'ils laissent la place à la musique de développer un discours non verbal, analogue à celui de la nature. Le piano devient le dépositaire du secret, qui semble s'entendre par exemple dans le motif de main droite de *Der Nussbaum* ou le postlude de *Schöne Fremde*.

Les oiseaux messagers, images convenues issues d'une rhétorique surannée, nous ont donc menés jusqu'à l'extrême bord de la poésie Biedermeier. Ces textes qui évoquent des messages impossibles à traduire en mots appellent

le langage musical et offrent un support idéal à une certaine forme de mise en musique où texte, mélodie et accompagnement s'interpénètrent – définition même du *Kunstlied*. Pourtant, il est des textes de cette facture où il n'y a pas même de message ni de parole, même confuse et inintelligible. Dans ces textes – cela est peut-être plus audible chez Eichendorff, mais probablement présent en filigrane dans beaucoup de textes d'autres auteurs –, on entend un autre son de la nature, qui n'est ni chant, ni chuchotement. C'est le bruissement du monde, ce *rauschen* continu qui est, très souvent, le bruit de la forêt et du vent.

O kühler Wald,
 Wo rauschest du,
 In dem mein Liebchen geht ?
 O Widerhall,
 Wo lauschest du,
 Der gern mein Lied versteht ?³⁷

Tantôt calme et tranquille, tantôt plus agité et fébrile :

Die linden Lüfte sind erwacht,
 Sie säuseln und wehen Tag und Nacht³⁸

c'est le son qui subsiste le dernier, ou peut-être le silence audible :

Säusle, liebe Mirte !
 Wie still ist's in der Welt [...]³⁹

la trace mystique d'une présence transcendante :

Die Luft ging durch die Felder,
 Die Ähren wogten sacht,
 Es rauschten leis die Wälder,
 So sternklar war die Nacht.⁴⁰

C'est le bruissement du monde sans l'homme, qu'on entend lorsqu'on s'est retiré du monde :

Wie so stille in den Schlünden,
 Abendlich nur rauscht der Wald.⁴¹

ou que l'on se recueille :

Wenn ich beim Waldesrauschen hier
 Gedankenvoll gesessen.⁴²

La vie bruyante des hommes, lorsqu'elle passe, la rend particulièrement sensible, comme par contraste :

Und eh' Ich's gedacht, war alles verhallt,
 Die Nacht bedeckt die Runde,
 Nur von den Bergen noch rauschet der Wald
 Und mich schauert im Herzensgrunde.⁴³

et particulièrement quand le bruit de la vie elle-même a cessé :

Wie bald, wie bald kommt die stille Zeit,
 Da ruhe ich auch, und über mir
 Rauschet die schöne Waldeinsamkeit,⁴⁴

Ce bruissement continu du monde, indifférent aux hommes, il semble bien qu'il constitue un défi pour le compositeur. On sait que Schumann a été très sensible à ce genre de textes – mais on pourrait faire ici l'hypothèse qu'on retrouve ce son dès avant lui dans la façon dont les compositeurs, avec Schubert et après lui, ont réutilisé et réinterprété les accompagnements en croches répétées et les arpèges obstinés, mimant une matière sonore lisse et pourtant mouvante qui semble être, pour la génération d'écrivains qui nous occupe ici, ce chant que la baguette de sourcier du poète, selon Eichendorff, doit chercher dans chaque chose du monde pour le faire résonner.

Lorsque le texte choisi comme support au *lied* avoue ses limites et montre ses insuffisances, c'est alors tout un espace de parole qui est ouvert au compositeur, une tâche à remplir, et pour ainsi dire un défi à relever. Ce serait là une hypothèse qu'une enquête approfondie devrait vérifier : les compositeurs de *Kunstlied* sélectionnent en priorité des textes qui s'affirment comme incomplets, dans la simplicité affichée de leur caractère faussement populaire, dans le caractère convenu de leur rhétorique amoureuse, dans ce bruissement du monde qu'il porte comme un motif, mais qu'il avoue lui-même être impuissant à transmettre et transcrire. Des textes ouverts qui laissent à la musique la place et l'occasion de dire une chose que la littérature se refuse à dire ou renonce à exprimer.

¹ Charles Baudelaire, *Correspondances* in : *Les Fleurs du Mal*, texte de la deuxième édition, éd. critique de J. Crépet et G. Blin refondue par G. Blin et C. Pichois, Paris, José Corti, 1968, p. 34.

² Le mot *lied* est pris ici dans son acception la plus large et non dans son emploi français restreint au « lied romantique allemand », comme c'est le cas, extrême, chez Marcel Beaufils.

³ Walter Wiora, *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*, Wolfenbüttel et Zurich, Möselers, 1971, p. 78sq.

⁴ Hans-Joachim Bracht, *Lied und Autonomie, Ein Beitrag zur Ästhetik des Liedes im Übergang vom Aufklärungszeitalter zur Romantik* in : *Archiv für Musikwissenschaft*, 49, 1992, p. 110-121.

⁵ Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied, Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit, 1770-1814*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, in : *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 3, 1965, p. 138.

⁶ *Ibid.*, p. 164-181.

⁷ *Ibid.*, p. 138 et 162-164. « Was diese Lieder einmal zum Kunstlied macht, ist das kongeniale „in Musik setzen“ dessen, was gehaltlich von dem Dichter ausgesagt und in seinem Gedicht gestaltet ist. » p. 164.

⁸ La seule étude spécifiquement consacrée à ce problème semble être une thèse de doctorat que je n'ai pas pu consulter : Thomas Andrew Gregg, *Song composers and their poetry choices : An analysis of the literary background and textual selections of twelve composers*, Doctor of Musical Arts Dissertation, Ohio State University, 1989.

⁹ Heinrich Heine, « Hör ich das Liedchen klingen », *Buch der Lieder, Lyrisches Intermezzo*, n° 40, in : *Sämtliche Schriften*, éd. Klaus Briegleb, Munich et Vienne, Hanser, 1975, p. 91.

¹⁰ C'est le résultat d'une telle sélection que présente le recueil de Dietrich Fischer-Dieskau (*Texte deutscher Lieder, Ein Handbuch*, Munich, dtv, 1968) qui a servi de base pour le relevé systématique.

¹¹ E. T. A. Hoffmann (?), Rezension Andreas Romberg, *Das Lied von der Glocke* 1810, in : *E.T.A. Hoffmanns musikalische Schriften*, éd. Edgar Istel, Stuttgart, Greiner und Pfeiffer, 1907, p. 255-260.

¹² Le premier exemple parmi les compositeurs majeurs est Johannes Brahms, en 1868. Les autres mises en musique majeures datent de l'extrême fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle (Hans Pfitzner, Wilhelm Killmayer, Wolfgang Rihm).

¹³ Heinrich Heine, « Aus meinen großen Schmerzen », *Buch der Lieder, Lyrisches Intermezzo*, n° 36, *op. cit.*, p. 89 (Hugo Wolf, 1878).

¹⁴ Voir art. *Lied (Dichtkunst)* in : Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste, In einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt*, neue vermehrte zweyte Auflage, Leipzig, 1792-1794, reprint Hildesheim/Zürich/New York, Olms, 1994, t. III, col. 252-277.

¹⁵ Voir Claus Canisius, *Goethe und die Musik*, München, Piper, 1998.

¹⁶ On pense par exemple au « Volksliedchen » de Schumann (op. 51/2), sur un poème de Rückert.

¹⁷ Heinrich Schwab, *op. cit.*, p. 116-117.

¹⁸ Joseph von Eichendorff, « Schöne Fremde » in : *Werke 1 : Gedichte, Versepen*, éd. Hartwig Schultz, Deutscher Klassiker Verlag, 1987, p. 309 (Robert Schumann, op. 39/1, 1840).

¹⁹ Otto Friedrich Gruppe (1804–1876), « Das Mädchen spricht » (publ. 1835) (Johannes Brahms, op. 107/3, 1886).

²⁰ Wilhelm Müller, *Auf dem Flusse* in : *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten 2, Die Winterreise, Werke Tagebücher Briefe*, éd. Maria-Verena Leistner, Berlin, Gatzka, 1994, vol. 1 : *Gedichte I*, p. 175 (Franz Schubert, op. 89/7, D. 911, 1827).

²¹ Chez ce dernier, l'imprégnation anthropomorphique prend des accents tout à fait particuliers et caractéristiques de cette poésie qui pousse jusqu'à leur extrême conséquence les images figées. Dans « Ich will meine Seele tauchen » (*Buch der Lieder, Lyrisches Intermezzo*, n° 7, op. cit., p. 77 ; Robert Franz, op. 43/4, 1870 ; Robert Schumann, op. 48/5), le processus de transmutation alchimique et presque synesthésique amène les plantes à proximité immédiate du chant.

²² Johann Gabriel Seidl (1804–1875), *Die Taubenpost* (Franz Schubert, D. 965a, 1828).

²³ Max Gottfried von Schenkendorf (1783–1817), *An die Tauben* (public. 1837) (Johannes Brahms op. 63/4, 1874).

²⁴ Joseph von Eichendorff, *Frühlingsnacht*, op. cit., p. 370 (Schumann, op. 39/12 ; Fanny Mendelssohn-Hensel, op. 7/3).

²⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Der Sänger* (tiré de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*), (Karl Friedrich Zelter ; Franz Schubert, op. posth. 117, D. 149a, 1815 ; Robert Schumann, op. 98a/2 ; Hugo Wolf, *Goethe-Lieder*, n° 10, 1888–1889). Le même motif se retrouve dans *Wehmut* (Eichendorff, op. cit., p. 123 ; Othmar Schoeck, 1886–1957, op. 36 /1, 1923 ; Robert Schumann, op. 39 /9, 1840).

²⁶ Julius Mosen (1803–1867), *Der Nußbaum* (Robert Schumann, op. 25/3, 1840).

²⁷ Heinrich Heine, « Am leuchtenden Sommermorgen », *Buch der Lieder, Lyrisches Intermezzo*, n° 45, (Robert Franz, op. 11/2, 1865 ; Fanny Mendelssohn-Hensel, 1827 ; Robert Schumann, op. 48/12, 1840).

²⁸ Heinrich Heine, « Ich wandelte unter den Bäumen », *Buch der Lieder, Junge Leiden, Lieder*, op. cit., p. 39 (Fanny Mendelssohn-Hensel, 1838 ; Robert Schumann, op. 24/3, 1840).

²⁹ *Der Nussbaum*, op. cit.

³⁰ Wilhelm Müller, *Danksagung an den Bach*, op. cit., p. 45 (Franz Schubert, op. 25/4, D. 795, 1823)

³¹ Wilhelm Müller, *Wohin ?*, op. cit., p. 43 (Franz Schubert, op. 25/2, D. 795, 1823).

³² Wilhelm Müller, *Der Lindenbaum* in : *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten 2, Die Winterreise*, op. cit., p. 173 (Franz Schubert, op. 89/5, D. 911, 1827).

³³ Joseph von Eichendorff, *In der Fremde*, op. cit., p. 173 (Robert Schumann, op. 39/5, 1840 ; Ottmar Schoeck, op. 17/7, 1909).

³⁴ Heinrich Heine, « Allnächtlich im Traume seh' ich dich », *Buch der Lieder, Lyrisches Intermezzo*, n° 56, op. cit., p. 98 (Robert Franz, op. 9/4, 1860 ; Fanny Mendelssohn-Hensel, 1828 ; Robert Schumann, op. 48/14, 1840)

-
- ³⁵ Joseph von Eichendorff, *Schöne Fremde*, *op. cit.*; p. 309 (Robert Schumann, op. 39/6, 1840)
- ³⁶ Robert Schumann, *Tagebücher*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1971, vol. 1 (1827–1838), p. 101.
- ³⁷ Clemens Brentano, « O kühler Wald » (publ. 1844) (Johannes Brahms, op. 72/3, 1877).
- ³⁸ Johann Ludwig Uhland, *Frühlingsglaube* (Franz Schubert, D. 686, 1820 ; Louis Spohr, 1784–1859, op. 72/1, 1826).
- ³⁹ Clemens Brentano, « Säusle, liebe Myrte ! » (Richard Strauss, op. 68/3, 1918–1919).
- ⁴⁰ Joseph von Eichendorff, *Mondnacht*, *op. cit.*, p. 322 (Robert Schumann, op. 39/5, 1840 ; Johannes Brahms WoO 21, 1853 ; Johann Nepomuk Hummel, op. 16/4).
- ⁴¹ Joseph von Eichendorff, *Abschied*, *op. cit.*, p. 383 (Hans Pfitzner, op. 9/5 ; Fanny Mendelssohn–Hensel, op. 3/5, 1846 ; Robert Franz, op. 16/4, 1856).
- ⁴² Joseph von Eichendorff, *Der Einsiedler*, *op. cit.*, p. 322 (Robert Schumann, op. 83/3, 1850).
- ⁴³ Joseph von Eichendorff, *Im Walde*, *op. cit.*, p. 329 (Robert Schumann, op. 39/11, 1840)
- ⁴⁴ Joseph von Eichendorff, *In der Fremde*, *op. cit.*, p. 281 (Robert Schumann, op. 39/1, 1840 ; Johannes Brahms, op. 3, 1852).