

**LE ROLE DU LIED DANS LA CONSTRUCTION DU MODELE MUSICAL EN FRANCE.
UN EXAMEN DE LA PRESSE AUTOUR DES ANNEES 1830.**

Capucine Echiffre (Nantes – L'AMo EA 4276)

Vers 1830, une nouvelle conception de la musique commence à s'établir en France, à la faveur des débats suscités dans la presse par l'importation d'œuvres musicales germaniques. Alors que l'immense succès de l'opéra italien dans les années 1820 avait renforcé chez le public français l'idée d'un art tourné vers le plaisir sensuel, la musique voit son statut transformé du fait de la familiarisation progressive avec les opéras et les symphonies venus d'outre-Rhin. Les audaces harmoniques et formelles de ce répertoire, la propension des opéras au fantastique à l'époque de la vogue hoffmannienne en France, les textes de Hoffmann lui-même sur la musique, bouleversent les représentations contemporaines pour aboutir au paradigme d'un art doté de propriétés suprasensibles. Une nouvelle des *Kreisleriana*, traduite en 1830 dans la *Revue musicale* sous le titre *Sur la musique instrumentale de Beethoven* et érigeant la musique en expression de l'infini, sert de garant à cette promotion¹. L'écrivain en effet rend compte de l'indétermination sémantique de la musique par la nature idéale du sens que celle-ci produit. Le fonctionnement sémiotique du discours sonore, libre de toute codification, de toute référence à des phénomènes empiriques, en ferait une voie d'accès privilégiée au mystère de l'essence ineffable².

Dans cette évolution, le lied germanique tient un rôle généralement reconnu par la critique, mais très rarement développé dans les essais qui s'intéressent aux discours tenus sur la musique

¹ HOFFMANN E. T. A., « Opuscules de E. T. A. Hoffmann. Kreisleriana. Sur la musique instrumentale de Beethoven », *Revue musicale*, 4 décembre 1830, p. 97-104. Par l'intermédiaire de son personnage Kreisler, Hoffmann y affirme les propriétés surnaturelles de la musique. Celle-ci « ouvre à l'homme un royaume inconnu, un monde qui n'a plus rien de commun avec le monde sensuel qui l'entoure, un monde où il abandonne tous les sentiments déterminés, définis, pour se livrer à d'inexprimables sensations. » (p. 97). La traduction est probablement de François-Joseph Fétis, directeur de la revue.

² Pour un traitement très détaillé des processus qui ont abouti à cette représentation, nous renvoyons à l'ouvrage d'Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique » de Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013, sur lequel cet article s'est beaucoup appuyé.

Sur le rôle joué par les écrits d'Hoffmann spécifiquement, on se reportera aussi à la thèse de Stéphane Lelièvre, *Musique et littérature dans l'œuvre de Hoffmann. Une conception de l'art et ses prolongements dans les lettres et la musique française au XIX^e siècle*, BRUNEL Pierre (dir.), Paris IV, s. d. ; et à un article de Timothée Picard, « L'esthétique musicale, d'Hoffmann à ses héritiers » in CABANÈS Jean-Louis (dir.), *Romantismes, l'esthétisme en acte*, actes du II^e congrès de la Société d'Études Romantiques et Dix-neuviémistes (26-28 mai 2005), Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2009, p. 281-290.

durant la première moitié du siècle. Le genre est ainsi seulement évoqué dans l'ouvrage d'Emmanuel Reibel, qui choisit la date de 1830 comme limite à son étude. Or le lied n'est réellement introduit en France que quelques années après les premiers débats sur la nature de l'art musical, à l'occasion d'une séance de la Société des concerts du Conservatoire en janvier 1835. Les récents travaux de Florent Albrecht et Veronica Estay-Stange, qui portent sur les conceptions de la musique au XIX^e siècle, n'en parlent pas davantage³. Il n'en représente pas moins un genre décisif pour le nouveau paradigme, par l'enthousiasme immédiat que suscite parmi le public et la critique son esthétique musicale, et surtout par les réflexions qu'il engage sur les rapports entre la poésie et la musique. Sur ce dernier point, primordial, son apport est pluriel. De fait, le lied est un objet complexe, au XIX^e siècle, défini non seulement comme un genre relevant de la musique vocale, mais aussi en tant que chanson populaire⁴ et genre poétique savant, ces trois catégories entretenant bien sûr des liens réciproques. Aussi nous arrêterons-nous sur les différentes modalités selon lesquelles il a contribué à façonner la représentation suprasensible de la musique, d'abord dans le domaine musical proprement dit, puis dans le domaine poétique, au gré de transpositions métaphoriques. La presse, organe principal de ces discussions, sera étudiée ici de manière privilégiée.

Le lied musical ou l'approfondissement du nouveau paradigme

Similitudes esthétiques

Dès son entrée sur la scène française, le lied musical se trouve inscrit par la critique dans le champ de la musique idéale. La provenance géographique du genre favorise bien sûr cette assimilation, qui se trouve confirmée en outre par les nombreuses similitudes perçues par les spécialistes entre les opéras et les symphonies germaniques déjà connus, d'un côté, et le répertoire nouveau venu, de l'autre. La comparaison entre des articles consacrés à chacun de ces deux ensembles est très révélatrice. Dans un « Examen de l'état actuel de la musique en Italie, en

³ ALBRECHT Florent, *Ut musica poesis. Modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, Paris, Honoré Champion, coll. "Romantisme et modernités", 2012, et ESTAY-STANGE Veronica, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2014.

⁴ Il convient ici de préciser qu'à de rares exceptions près, seuls les textes des lieder populaires ont été introduits en France, et non leurs mises en musique. Cela explique que cette catégorie soit abordée la plupart du temps dans des articles de critique littéraire.

Allemagne, en Angleterre et en France », le musicographe « juste-milieu » qu'est Fétis⁵ s'emploie à caractériser l'œuvre beethovénien et dresse ce faisant un tableau tout à fait représentatif des analyses couramment énoncées par les partisans aussi bien que par les détracteurs des productions d'outre-Rhin⁶. Les compositions de Beethoven y sont présentées comme le sommet de la musique allemande contemporaine par l'« élévation » qu'elles atteignent « dans la pensée » et par leur « indépendance dans le plan⁷ ». Ces qualités sont pour le feuilletoniste une émanation directe du « système de la *transcendance des idées* que la philosophie de Kant [a] mis en vogue », et de « la direction nouvelle que les travaux de Lessing, de Schiller et de Goethe [ont] imprimée aux esprits⁸ ». Voici l'art des sons rattaché au domaine de la pensée, et plus précisément même à ce que l'on appellera ici par commodité la « philosophie idéaliste », telle qu'elle est – très imparfaitement – comprise par le public français. L'« élévation » que lui reconnaissent toute une partie des spécialistes lui ferait atteindre l'essence définie par les philosophes. Cependant, la tendance répandue par les penseurs à « s'affranchir des règles communes », trouve sa limite selon Fétis dans l'« incompréhensible » qu'atteint parfois une écriture harmonique tentée par le « vague » de la « rêverie », au mépris des « principes les plus positifs⁹ ». On ne commentera pas les réserves du rédacteur, courantes chez les contemporains. Toujours est-il que les discours tenus sur le lied frappent par leur ressemblance avec ces commentaires, indépendamment de leur polarité axiologique. Ainsi, pour le musicographe Joseph d'Ortigue, qui publie en juin 1836 un article sur Schubert dans la *Revue de Paris*, la musique écrite par le compositeur dans ses lieder « se remue dans le fini, mais elle reflète l'infini¹⁰ ». Gaston Olivier, quant à lui, salue déjà en janvier 1835 l'« indépendance et cette individualité d'inspirations » du même Schubert, et plus généralement dans le lied « ce charme de la rêverie allemande » qu'il fait procéder directement « de l'entraînement pensif et rêveur prêté à la poésie par Schiller, Goethe, Burger, H. Heine, Prokesh, L. Uhland¹¹ ». Lui aussi met néanmoins en garde contre les dérives possibles du « vague

⁵ Voir REIBEL Emmanuel, *op. cit.*, chap. V.

⁶ FÉTIS François-Joseph, « Examen de l'état actuel de la musique en Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France. Septième article. Allemagne. », *Revue musicale*, n° 13, mai 1827, p. 347-356. En 1827, le paradigme de la musique suprasensible n'est certes pas encore répandu en France. Fétis fait figure de précurseur. On retrouve cependant dans de nombreux textes postérieurs des analyses très proches des siennes.

⁷ *Id.*, p. 352.

⁸ *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ ORTIGUE Joseph d', « Revue du monde musical. Schubert », *Revue de Paris*, t. 30, juin 1836, p. 273.

¹¹ OLIVIER Gaston, « Archives musicales ; État actuel de la musique en Allemagne et en Italie », *Le Pianiste*, 20 janvier 1835, Genève, Minkoff reprint, 1972, p. 44.

de la pensée » : « Déjà, peut-être, au-delà du Rhin, la mélodie manque-t-elle un peu de lignes suffisamment arrêtées, et compte-t-elle trop sur l'harmonie pour se défrayer de sens et de mouvement précis¹². » À côté d'autres genres germaniques, le lied contribue donc à une meilleure connaissance d'une écriture musicale qui paraît bien séduisante mais encore étrange. Ce n'est pas toutefois dans la musique seule que réside l'apport majeur de ces pièces vocales. L'articulation qu'elles mettent en œuvre entre le texte et le discours sonore a joué un rôle bien plus significatif dans l'évolution de la pensée esthétique à l'époque romantique. Leur contribution dans ce domaine ne peut bien sûr être saisie que dans la perspective des controverses antérieures, dont il nous faut rappeler les données principales.

Les relations entre littérature et musique autour de 1830

L'importance croissante acquise par la musique strictement instrumentale, introduite en fait – de manière assez confidentielle, certes – dès le début du siècle, invite à un nouvel examen de l'art des sons, et corollairement de l'art du langage articulé qu'est la littérature. En effet, les partisans de ce répertoire symphonique, tel Hoffmann, ou tel le musicographe germanophile François Stoepel, en faisant de l'indétermination du sens la condition d'accès au mystère de l'Être, établissent une hiérarchie qui place les genres poético-musicaux au second rang. La combinaison du flux sonore avec un discours verbal ne pourrait que porter atteinte à la dimension suprasensible de la signification musicale. L'écrivain allemand fustige ainsi dans *La Musique instrumentale de Beethoven* « la musique vocale qui proscrit l'idéal, et n'exprime par des mots que des sentiments déterminés¹³. » À chacun des fonctionnements sémiotiques est associé un contenu de sens de nature spécifique, spirituel pour la musique, empirique pour le texte. Tout en s'accordant avec leurs adversaires sur les deux modes de rapport au sens, les germanophobes les inscrivent de leur côté dans une conception qui prive la musique de toute portée surnaturelle et fait des audaces beethovéniennes autant de manifestations délirantes de l'imagination. En tant que production humaine, une œuvre musicale ne saurait dépasser les limites assignées à l'homme. On l'a vu, même un admirateur de Beethoven comme Fétis reconnaît la visée élevée de ses symphonies, mais condamne en ce domaine les excès qui rendent les œuvres inintelligibles, c'est-à-dire en l'occurrence inaccessibles à la raison ou aux sentiments ordinaires. Un critique modéré

¹² *Id.*, p. 45.

¹³ HOFFMANN E. T. A., art. cit., p. 99.

apporte une contribution intéressante à des débats alors nourris en publiant justement dans la revue de Fétis un article intitulé « De l'expression musicale¹⁴ ». Le rédacteur, qui signe des initiales L. Q., semble fonder la valorisation des genres mixtes sur une condamnation de l'aspect trop vague de la musique, qui ne peut que gagner à se placer sous le contrôle de la raison. Une véritable « alliance » entre un texte et un discours musical ne pourrait passer que par des « concessions mutuelles¹⁵ » grâce auxquelles les paroles, porteuses d'un contenu rationnel, rempliraient la fonction de garde-fou contre les illusoire aspirations du compositeur, s'il en était besoin :

la [musique] va perdre, par suite de cet engagement, cette allure libre et vagabonde ; il faut renoncer à cet aveugle délire que notre plaisir justifiait tout à l'heure. Jusqu'ici, livrée à son élan, elle semblait se soustraire aux principes généraux des autres arts ; elle rentre dans leur domaine. Elle n'avait à satisfaire que le sentiment : maintenant elle a aussi la raison pour juge. L'artiste ne chante plus seulement pour chanter ; il chante pour exprimer ; son art n'est plus son propre but à lui-même, il est devenu moyen¹⁶.

Le feuilletoniste semble donc assez proche du camp traditionnel, mais il ne disqualifie pas pour autant la puissance mystérieuse de la musique et apporte ce faisant un éclairage singulier sur la question des relations entre les deux arts.

En bonne logique, les « concessions mutuelles » qu'il préconise engagent aussi le texte :

En vain [la poésie] voudrait-elle étaler le luxe de ses descriptions, la pompe de ses récits, la richesse de ses discours. La musique lui demande des sentiments à exprimer, des situations à rendre ; elle doit répondre à ses vœux¹⁷.

Un premier éclaircissement s'impose, concernant la signification donnée au mot *poésie*. Il s'agit bien sûr des belles-lettres en général, conformément à la terminologie classique encore en vigueur en 1827. De fait, la manière dont le critique décline cette « poésie » renvoie à plusieurs modèles issus des deux siècles précédents. Les « descriptions » pourraient bien être celles de la poésie descriptive du XVIII^e siècle. Les récits pleins de « pompe » seraient à chercher dans les tragédies, à l'instar du « récit de Thérémène » auquel il est fait référence un peu plus loin dans l'article¹⁸, tandis que la mention des « discours » serait une allusion à l'éloquence propre à la tradition rhétorique, qui reste présente dans les productions contemporaines. Or, si L. Q. ne condamne pas ces pratiques d'écriture en tant que telles, il affirme cependant leur incompatibilité avec l'art des sons.

¹⁴ L. Q., « De l'expression musicale », *Revue musicale*, n° 13, mai 1827, p. 317-324.

¹⁵ *Id.*, p. 318.

¹⁶ *Id.*, p. 319.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Id.*, p. 320.

C'est que la musique, asémantique, court-circuite la raison et la sphère empirique pour toucher directement les émotions et l'imagination. Dès lors, elle ne peut se plier à la doctrine de l'imitation qui informe les modèles littéraires énumérés par le rédacteur. Du moins, elle détourne le texte d'une imitation des objets extérieurs pour l'amener vers l'intériorité des « sentiments ». Encore faut-il qu'un tel contenu soit exprimé avec autant de transparence que possible, c'est-à-dire sans les artifices de la langue littéraire classique. Dans ces conditions seulement, une pièce poétique pourrait être mise en musique. Le feuilletoniste en vient alors aux modalités de traitement de la première par la deuxième, et prodigue sur ce point également des recommandations qui connaîtront des prolongements quelques années plus tard.

On l'a vu, le support textuel offre l'avantage pour le critique d'investir la musique d'« idées fixes et précises ». On pourrait s'attendre à ce qu'il exige la même précision dans le discours sonore, dont le déroulement devrait suivre la progression sémantique du texte. Il n'en est rien, et là se manifeste à nouveau une certaine originalité de L. Q. Non content de mettre à distance les canons classiques dans le cadre du répertoire vocal, il accorde la préséance à la musique. Cette dernière aurait en effet le pouvoir d'intensifier le potentiel émotionnel des paroles en atténuant jusqu'à un certain point la netteté de leur signification, et en leur prêtant corollairement la capacité de toucher directement l'auditeur :

dans ce pacte [la musique] est bien [l']égale de la poésie ; que dis-je ? elle doit avoir l'avantage. Si elle se résigne à n'être que du langage, plus quelques ornements ou de la déclamation notée, elle méconnaît son but et ses moyens, elle s'abdique elle-même. Mais si nous proscrivons cette imitation étroite qui poursuit chaque mot à la piste pour tâcher de rendre ce qu'il signifie, nous demandons cette imitation large qui embrasse un ensemble ; nous voulons que l'artiste se pénètre d'un sentiment et s'occupe à le rendre plutôt qu'à traduire les mots qui l'expriment [...] ¹⁹.

Le musicographe incite autrement dit le compositeur à faire de sa mise en musique une interprétation du poème, une traduction intersémiotique qui éloigne le texte du fonctionnement linguistique afin de le recréer selon des moyens musicaux. C'est en fait une transformation profonde qui est en germe ici. L'alliance entre les belles-lettres et la musique imposerait un transfert de propriétés qui permettrait de combler les manques des deux arts et par lequel chacun d'eux verrait sa conception traditionnelle infléchie. Tandis que la littérature est invitée à développer une poésie lyrique débarrassée de son appareil rhétorique, la musique est valorisée du fait de son impact émotionnel, sous réserve toutefois qu'elle reste *in fine* sous l'obédience de la

¹⁹ *Id.*, p. 322.

raison. Cette persistance de l'héritage philosophique des Lumières maintient les préceptes du rédacteur en-deçà de ses intuitions. Du reste, les œuvres contemporaines, qu'il s'agisse des opéras italiens ou même allemands, exécutés dans des traductions largement sujettes à caution, ne favorisaient pas des prises de position plus novatrices. L'apparition du lied, en réalisant l'union souhaitée entre les deux arts, s'accompagne quant à elle de discours plus tranchés.

Au milieu de la décennie 1830, le lied est donc introduit en France sur fond de débats aux ramifications complexes. Plusieurs points de clivage coexistent, dessinant des partis antagonistes dont la configuration est modifiée selon la perspective adoptée. Parmi les germanophiles se trouvent ainsi des partisans exclusifs de la musique instrumentale, à l'instar de Stoepel, et des auditeurs plus nuancés qui intègrent l'opéra allemand au paradigme de la musique idéale. Leurs adversaires défendent l'esthétique sensuelle et dramatique de la vocalité italienne, qui de son côté a d'abord servi la cause anticlassique dans les années 1820. Les camps sont donc loin d'être stables et homogènes, sans compter que des critiques modérés tel Fétis ou L. Q. opèrent une refonte des idées tirées des différents systèmes. À la fin de la décennie, en outre, grâce au Théâtre-Allemand et à la Société des concerts du Conservatoire qui promeut les œuvres de Beethoven, la musique germanique acquiert une reconnaissance équivalente à celle de sa rivale italienne. Les conceptions de l'art musical restent plurielles, mais la vivacité des affrontements diminue, à tel point que le succès rencontré la même année par le *Robert le Diable* de Meyerbeer est expliqué dans les comptes rendus par la synthèse qu'il a réussi à opérer entre la puissance des harmonies du nord et le charme mélodique du sud²⁰.

Quelle place donne-t-on au lied, dans un tel contexte ? À en croire les chroniqueurs, la découverte de *La Religieuse* de Schubert, première pièce du genre exécutée en concert en janvier 1835, frappe les auditeurs de stupeur et d'enthousiasme. La raison en est que, en dépit de similitudes avec d'autres répertoires, rien de commun n'existait alors pour le public français. La complexité harmonique du lied rappelle les couleurs des symphonies beethovéniennes, comme on l'a vu, mais il s'agit ici d'un genre mixte dont les proportions qui plus est sont modestes. Contrairement au livret dramatique que met en scène l'opéra, le lied prend pour support des textes lyriques et passe de ce fait par la voix d'un énonciateur unique qui garde ses distances par

²⁰ Là encore, on se reportera pour plus de détails à l'ouvrage déjà cité d'Emmanuel Reibel.

rapport à son propos. Surtout, le genre met en œuvre entre le texte et la musique une articulation inédite qui conduit à un dépassement des catégories en place.

Le lied, incarnation de la musique idéale et dépassement des tensions interartistiques

Les pièces vocales de Schubert, en particulier, semblent incarner et même dépasser le modèle préconisé par L. Q. Dans le traitement du poème, elles ménagent à la musique ses droits en refusant les vaines tentatives de transposition exacte du sens au profit d'une interprétation supérieure, qui présuppose la présence dans le texte d'un niveau de sens autre que celui de la littéralité. La musique « complète le poème » en en révélant « le sens parfois caché », d'après un critique signant de la lettre R***, et « quoique subordonnées aux paroles, [les] images musicales prennent toujours l'essor le plus libre et le plus vaste²¹ ». Les spécialistes ont très vite saisi à cet égard le rôle joué par l'accompagnement pianistique chez le compositeur viennois. En témoigne cette analyse d'Henri Panofka, datée de 1838 :

Loin de notre pensée [...] cette opinion, que l'accompagnement doit rendre le sens de chaque parole, qu'il faut absolument un *tremolo* pour le mot *tonnerre*, que *rivage* ne saurait se présenter convenablement sans un mouvement onduleux, et qu'on ne doit pas rencontrer *trompette* sans y joindre l'imitation de cet instrument ; loin de nous l'idée de transformer le *lied* en musique descriptive et de matérialiser ainsi l'art ; mais nous croyons pouvoir défendre ce principe, qui préside aux accompagnements de Schubert : que *le résumé de la poésie, son caractère, ses sentiments divers, en un mot la couleur de la pensée poétique*, doit être rendu autant par l'accompagnement que par le chant²².

L'enjeu ne réside plus désormais dans une alliance équilibrée qui assurerait la superficielle coloration émotionnelle d'un contenu rationnel, mais dans une fusion transfiguratrice qui aboutit à une nouvelle entité immatérielle. « De telles mélodies, conclut ainsi Gaston Olivier après avoir énuméré plusieurs titres de *lieder*, ne sont pas plus du rythme que la poésie de Goethe n'est du vers. C'est l'âme révélée par deux organes également célestes²³. » Le même critique parle un peu plus loin de « mélodies moins semblables à l'expression de la parole qu'à la pensée du regard [...], qui se répandent comme un parfum exhalé d'un souffle céleste²⁴ ». Le flottement entre les domaines sensoriels, et surtout la volatilisation du phénomène sonore, valent pour une transfiguration de la poésie et de la musique grâce à l'alchimie opérée par le *lied* lorsqu'il atteint la

²¹ R***, « Correspondance particulière. Vienne, 10 mars », *Gazette musicale de Paris*, 5 avril 1835, p. 120.

²² PANOFKA Henri, « Biographie. François [sic] Schubert », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 14 octobre 1838, p. 407. C'est l'auteur qui souligne.

²³ OLIVIER Gaston, art. cit., p. 44.

²⁴ *Id.*, p. 45.

perfection. La métamorphose évoquée ici rend oiseuse toute interrogation sur la position respective de chacun des arts, puisque ceux-ci disparaissent en créant une entité idéale. C'est en fait la pensée esthétique qui poursuit sa mutation, en prenant de plus en plus nettement conscience de la valeur avant tout symbolique d'une œuvre d'art, en particulier d'une œuvre poétique. L'opération de sublimation perçue dans lied chanté a très certainement contribué à ce bouleversement, dont le nouveau paradigme musical dans son ensemble est un agent majeur. Il convient cependant de ne pas négliger la fonction du lied poétique qui, à un niveau plus abstrait, a été le lieu de réflexions similaires, mises au service cette fois d'une contestation ouverte du système littéraire en place.

Vers une musicalisation de la poésie française

Le lied poétique, vecteur d'un passage de la musique à la musicalité

L'essentialisation de la musique repose sur un mouvement d'abstraction qui retient en fait de celle-ci son fonctionnement sémiotique et vise à le transposer, autant que possible, aux autres arts et à la poésie au premier chef. L'art des sons est ainsi conçu progressivement comme un modèle. À cet égard, la proximité du lied poétique avec l'univers du lied musical auquel il fournit ses supports textuels, le soin qu'il accorde au paramètre rythmique, le constituent en objet privilégié pour nourrir la pensée esthétique, chez les critiques littéraires germanistes. Les premières études portant sur cette catégorie se concentrent à la charnière des années 1830-1840, avec notamment les travaux de Xavier Marmier, Sébastien Albin ou Henri Blaze de Bury²⁵. Ce dernier, également musicographe et parent du critique musical Joseph d'Ortigue, donne à la *Revue des Deux Mondes* en 1841 un long article dans lequel il s'attache à définir ce pan de la production germanique, en recourant sans cesse à des métaphores empruntées à l'art des sons. Une telle pratique d'écriture n'est certes pas nouvelle, mais le contexte et l'emploi qu'en fait le rédacteur remotivent une rhétorique usée par la convention. Blaze ancre en effet le lied poétique dans les réflexions de son temps en le présentant comme le lieu d'une intériorisation de la musique idéale : « N'oublions pas que l'essence de cette poésie est le vague, l'indéfinissable, et qu'il faut que notre âme, comme

²⁵ MARMIER Xavier, *Études sur Goethe*, Paris, Levrault, 1835, et « De la poésie populaire », *Revue de Paris*, t. 36, décembre 1841, p. 255-265 ; ALBIN Sébastien (pseudonyme de Hortense Cornu), *Ballades et Chants populaires (anciens et modernes) de l'Allemagne*, Paris, librairie de Charles Gosselin, Éditeur de la Bibliothèque d'Élite, 1841 ; BLAZE DE BURY Henri, « De la poésie lyrique en Allemagne », 15 septembre 1841, p. 821-875.

dans certaines phrases de la musique, y trouve l'expression du sentiment qui l'affecte²⁶. » Chez Blaze de même que chez ses confrères germanophiles, le « sentiment » de « l'âme » est doté d'une portée spirituelle. Ainsi la poésie germanique,

pleine de je ne sais quel mysticisme où le dieu de Spinoza se révèle sans cesse, rapportant toute chose à l'idéal, est l'expression d'un pays où les sources élémentaires de la poésie coulent encore, où l'homme vit en communion avec l'être universel, où les cascades qui bouillonnent, les acacias en fleur, le ciel étoilé, signifient encore quelque chose, où la porte donnant sur la nature n'a point été murée²⁷.

L'association entre le lied poétique et le paradigme musical essentialisant a pour repoussoir, en toute logique, un autre couple poético-musical. Blaze s'en prend ainsi à la « forme étroite et serrée » du sonnet, « forme laborieuse, quoi qu'on dise, qui rappelle assez le contrepoint dans la poésie, trop savante et trop ingénieuse peut-être pour les choses du sentiment²⁸ ». La position de Blaze est donc claire et dès lors, les emprunts au vocabulaire musical sont à situer dans la récente perspective idéalisante qui seule rendrait compte de la véritable musique²⁹. Ce serait même le renouvellement de l'intérêt porté par les poètes allemands à l'art des sons, à l'époque de Beethoven, qui serait la source de l'évolution littéraire outre-Rhin. La poésie classique aurait pâti en effet d'un déficit musical responsable de son « rythme languissant » et de ses « tristes mélodies ». « Klopstock lui-même ne comprend rien aux conditions du lyrisme allemand. Il lui manque l'oreille, il lui manque le sens de la mélodie », poursuit le rédacteur. Bürger enfin « rend au lied, abattu dans la fange et rampant terre à terre, ses deux ailes de papillon, ses ailes d'Elfe, qui le portaient autrefois vers le soleil : la rime et la musique³⁰. »

Cette qualité musicale donnée au lied littéraire se fonde sur une poétique qui transpose dans un art relevant du langage verbal les propriétés de la musique. Ce que Blaze perçoit de « vague » et d'« ineffable » dans le lied est sans doute à mettre au compte d'un régime de signification qui procède volontiers de l'allusion ou de la suggestion, et qui semble de ce fait se rapprocher de l'indétermination des sons autant qu'il s'éloigne de la précision des langues. Dans la préface à ses *Ballades et Chants populaires de l'Allemagne*, Sébastien Albin tente de rendre compte du même phénomène par le contexte de création très informel de ces pièces, issues d'une improvisation

²⁶ BLAZE DE BURY Henri, art. cit., p. 823.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Id.*, p. 864.

²⁹ Il faut préciser toutefois que chez Blaze, le clivage entre la musique des sens et celle de l'âme ne se superpose plus, comme autour de 1830, à la ligne de partage qui oppose musique vocale et musique instrumentale, ou sur un plan national, musique italienne et musique allemande. Mais c'est ici la nature attribuée à l'art des sons qui nous intéresse.

³⁰ BLAZE DE BURY Henri, art. cit., p. 871.

dans laquelle l'auteur, seul, exprimerait ses émotions pour lui-même. Bien souvent, selon le préfacier,

le sujet est à peine exprimé ; il faut le deviner par les détails. Ce manque de clarté vient de l'improvisation ; il paraît clair alors que celui qui chantait l'émotion était en même temps celui qui l'éprouvait, et qu'il jugeait inutile d'établir un sujet qu'il connaissait si bien³¹.

Il donne alors comme exemple un « petit chant » « sans doute composé par un jeune garçon qui perdit son amour dans une inondation³² », et traduit par lui-même :

Sur le pont de Coblenz était une grande neige ; la neige a fondu, l'eau coule dans la mer.

L'eau coule dans le jardin de ma chérie, personne n'y demeure. Je pourrais attendre encore longtemps ; ce serait toujours en vain. Deux petits arbres y murmurent seuls. Leur tête verte sort et regarde au-dessus de l'eau ; ma chérie doit y être, je ne puis aller la trouver.

Quand Dieu me salue dans l'air bleu et dans la vallée, ma chérie me salue du fond du fleuve.

Elle ne passe pas sur le pont où passent tant de belles dames ; celles-là me regardent beaucoup, mais je ne veux pas les voir³³.

Une lecture même rapide de ce lied suffit à faire deviner l'étonnement éprouvé par le public français de 1841. Le poète fait l'économie de très nombreuses informations sur son identité, sa situation actuelle et les événements qui l'y ont conduit. Le lecteur en est réduit à des conjectures à partir des indices parcellaires qui lui sont fournis, tel celui de l'eau coulant dans le jardin, et bien sûr l'évocation de la jeune fille « au fond du fleuve ». La parataxe presque systématique efface de la surface du texte l'armature logique qui faciliterait la compréhension des relations causales entre les notations successives. De la même manière, aucun aveu explicite de souffrance n'est prononcé. L'émotion affleure au détour d'énoncés qui font état d'une absence ou d'une séparation : « Je pourrais attendre encore longtemps, ce serait toujours en vain », ou encore : « ma chérie doit y être, je ne puis aller la trouver. » Blaze a bien senti la productivité esthétique d'un tel rapport au sens. Il constate, à propos d'un lied d'Uhland qui met en œuvre des mécanismes similaires : « La simplicité de la forme, le ton naïf sous lequel les choses se présentent, concourent à rendre l'effet plus saisissant encore. La réticence vous suffoque³⁴ ». Les émotions éprouvées alors par le lecteur viendraient de cet écart entre l'apparente neutralité du ton adopté et la gravité

³¹ ALBIN Sébastien, *op. cit.*, p. III-IV.

³² *Id.*, p. IV.

³³ *Ibid.*

³⁴ BLAZE DE BURY Henri, art. cit., p. 827.

des événements, comme si la retenue appelait en compensation une réaction à la mesure de la situation fictionnelle. Ce fonctionnement induit donc un mode de lecture spécifique, très chargé émotionnellement, et proche de l'art de l'ineffable par excellence que serait la musique.

La musique de l'infini et son acculturation française

À y regarder d'un peu plus près, cependant, les discours tenus par les critiques français s'écartent du paradigme d'obédience hoffmannienne. La portée spirituelle prêtée à la musique par l'auteur allemand et ses adeptes de 1830 accuse désormais un certain recul. Dans les propos sur la poésie germanique, elle reste présente, mais la faiblesse philosophique de nombreux littérateurs comme Blaze la réduit la plupart du temps à un climat commodément qualifié de « vague ». C'est surtout l'effet produit sur le récepteur qui est décrit, dans une perspective plus morale qu'ontologique. En témoigne l'analyse de Sébastien Albin, qui explique le recours à la suggestion par des motifs d'ordre psychologique, là où un disciple de la philosophie idéaliste aurait vu le moyen de tendre vers un contenu surnaturel. Il faut préciser aussi que par sa complexité, le genre du lied convoque des cadres de pensée pluriels. Comme on l'a rappelé, il recouvre au XIX^e siècle trois catégories, à savoir le lied musical, le lied poétique savant, et la chanson populaire ou *Volkslied*. Dans son article, Blaze mêle souvent les deux derniers ensembles et ne manque pas de rappeler que « *Lied* veut dire chanson³⁵ ». Dans son anthologie, Sébastien Albin aborde également ces deux pans du lied, en soulignant à l'instar de son confrère la dette d'un Goethe ou d'un Uhland vis-à-vis du folklore. Or, si le répertoire poétique savant s'inscrit dans le même univers que celui du paradigme musical hoffmannien, il n'en va pas tout à fait de même pour le *Volkslied*. Ce dernier suscite en effet un imaginaire musical qui entretient des points de contact avec la conception spirituelle de la musique, mais qui met plus volontiers en valeur des aspects moraux. C'est que cet imaginaire a été façonné par Rousseau, puis infléchi par Herder et enfin par Mme de Staël, pour ne citer que les auteurs les plus marquants dans ce domaine³⁶. Vers 1840, les

³⁵ *Id.*, p. 823.

³⁶ Voir en particulier ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1755], Paris, Le Livre de Poche, 1996 ; *Dictionnaire de musique* [1767], Paris, Champion, 2012 ; *Essai sur l'origine des langues* [1781, posthume], Paris, l'Harmattan, 2013 ; HERDER Johann Gottfried von, *Volkslieder* [1778], in *Werke*, t. 3, Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1990 ; STAËL Germaine de, *De l'Allemagne* [1813], Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

Il n'est pas possible ici d'exposer même brièvement la pensée de ces auteurs sur le sujet. On se contentera de signaler l'importance qu'ils accordent tous trois au chant comme expression vraie du sentiment, par opposition aux formes artificielles et froides que revêt trop souvent l'art dit « civilisé ». L'enjeu moral et esthétique est autant sinon bien plus important que l'enjeu spirituel.

L'Atelier du XIX^e siècle : Le modèle musical
dans la littérature du XIX^e siècle

valeurs qui lui restent attachées sont celles de la simplicité, de l'innocence et de la spontanéité dans l'expression du sentiment. Dans ce contexte, le modèle musical se voit investi de caractéristiques nouvelles. La musicalité du lied l'oppose certes encore à une poésie qui « ramp[e] terre à terre³⁷ », mais on a vu une autre ligne de partage passant entre la forme contrainte du sonnet et du contrepoint, d'un côté, et la liberté du lied et de la musique moderne, de l'autre. Cette perspective, porteuse d'enjeux esthétiques mais aussi idéologiques, constitue le socle d'attaques réitérées contre les règles classiques restées très prégnantes dans la production littéraire française malgré les tentatives d'affranchissement du romantisme³⁸.

Les critiques prolongent ce faisant le discours de Mme de Staël dans son essai *De l'Allemagne*, qui en 1813 proposait le naturel et la profondeur germaniques comme modèles à une littérature française figée dans des conventions devenues arbitraires. Les poètes allemands en effet seraient parvenus à transposer dans leurs lieder la spontanéité populaire qui garantit l'unité d'un contenu de sens et de son mode d'expression. « Quel poète n'a eu de ces inspirations où la nature se révèle ? » s'écrie un Blaze qui commence à prendre ses distances avec la pensée dualiste du « fond » et de la « forme ». « Il ne s'agit plus alors de théorie et de manière ; l'idée entraîne avec elle la forme, et l'épanouissement s'accomplit selon les lois les plus simples³⁹. » Les éléments formels en question relèvent de la musique, il s'agit du « rythme » et de la « mélodie ». Ils sont

partie intégrante de l'idée, du sentiment, qui ne saurait se faire jour sans les entraîner avec lui, attendu qu'il existe entre l'idée, la mélodie et le rythme, membres harmonieux de la trinité poétique, une indivisible union, une simultanéité solidaire⁴⁰.

La dimension phonique de la poésie, qui transpose dans son médium les moyens de la musique, serait porteuse de sens, aussi bien que le contenu sémantique véhiculé par le lexique et la syntaxe. Plus exactement, c'est de l'intrication de ces différentes strates que procéderait le sens global d'un poème. À l'inverse, Blaze s'en prend au

despotisme de la forme, à ce moule arbitraire, ode ou sonnet, qu'un certain goût national impose encore [à la poésie lyrique française] sans trop savoir pourquoi. Le

³⁷ BLAZE DE BURY Henri, art. cit., p. 871.

³⁸ Outre les écrits de Xavier Marmier, Sébastien Albin et Henri Blaze, on peut citer à ce propos les préfaces de Nerval écrites en 1830 pour ses *Poésies allemandes* et son *Choix de Poésies de Ronsard* (voir *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 263-277 et 281-301), ainsi que son article « Les Vieilles Ballades françaises », paru dans *La Sylphide* le 10 juillet 1842.

Le rôle joué par les importateurs de poésie allemande dans ce mouvement de mise à distance a été souligné par Lieven D'hulst et par Christine Lombez dans de nombreux travaux. De cette dernière, on se contentera ici de citer *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e siècle - Réception et interaction poétique* (Tübingen, Niemeyer, 2009).

³⁹ BLAZE DE BURY Henri, art. cit., p. 872.

⁴⁰ *Id.*, p. 830.

sentiment, une fois captif en de pareils liens, se tord en réflexions monotones ou se gonfle tout à coup et s'enfle jusqu'à l'emphase déclamatoire⁴¹.

Dès lors, la production littéraire française gagnerait à se nourrir de la poétique du lied. Si, selon Blaze et nombreux de ses contemporains, la langue française empêche les poètes d'accorder au rythme la même importance que dans ce genre, il convient néanmoins de chercher à susciter un effet similaire à celui que font naître le climat et l'écriture qu'il met en œuvre : « Ce qu'il y aurait encore de mieux à faire en pareil cas, ce serait de s'inspirer vaguement de cette poésie et d'en rendre ensuite, selon sa mesure, le souffle et l'expression⁴² », conseille le rédacteur. La poésie française est donc appelée à se mettre à l'école du lied germanique, dans lequel convergent et se fondent la poésie et la musique, d'une part, et les cultures savante et populaire, de l'autre. L'union de ces entités entraîne un infléchissement du modèle musical antérieur, tout en favorisant son intégration dans le paysage littéraire français et surtout sa transposition dans l'écriture poétique.

Après un premier point d'aboutissement du paradigme de la musique infinie, autour de 1830, le lied vient prolonger les discussions en les orientant plus résolument vers une comparaison entre la poésie et la musique, et corollairement entre leurs deux médiums que sont la langue et les sons. Si la forme brève propre au genre et son appartenance au lyrisme le rendent moins apparent que le théâtre ou l'opéra, il n'en a pas moins joué un rôle décisif dans l'évolution des discours et des pratiques esthétiques à une époque de profonde remise en cause du système en place. Sa nature protéiforme en fait un lieu de cristallisation de nombreuses tendances novatrices contemporaines. Le lied répondait à bien des aspirations chez les artistes et critiques du temps, qui ont trouvé en lui l'incarnation d'un art opposé aux règles classiques et au rationalisme des Lumières. L'aspect pourtant quelque peu décevant des essais de théorisation témoigne des résistances, plus ou moins volontaires, que la pensée française a opposées à un univers venu de l'étranger. Le processus d'acculturation qu'il subit lors de ce premier mouvement d'importation tend ainsi à le ramener vers un sentimentalisme dont la portée philosophique est singulièrement diminuée, mais qui a été l'une des voies du renouvellement poétique.

⁴¹ *Id.*, p. 864.

⁴² *Id.*, p. 828.