

# Symphilosophie

Revue internationale de philosophie romantique

## L'« ironie romantique » comme procédé musical

L'exemple de Tieck, Brahms, Wagner et Weber

(Partie I)

*Manfred Frank\**

### RÉSUMÉ

L'ironie au sens où l'entend le premier romantisme allemand répond à la tâche impossible en même temps que nécessaire d'exprimer « l'inconditionné » dans un langage « conditionné ». Elle résout le dilemme en tenant en suspens la teneur spécifique de ce qui est dit par la *manière* dont cela est dit. C'est-à-dire qu'en même temps qu'elle dit quelque chose, elle annule ce qui est dit. C'est ce que la musique, art du temps par excellence, peut particulièrement faire, comme je le montre à l'appui de la mise en musique par Brahms des Lieder de la *Magelone* de Tieck et de quelques exemples tirés de la musique et de l'esthétique de Wagner.

*Mots-clés* : premier romantisme, ironie, inconditionné, musique, Tieck, Brahms, Wagner, Weber

### ABSTRACT

According to early German romanticism, irony responds to the simultaneous impossibility and necessity of expressing the “Unconditioned” in “conditioned” language. It resolves this dilemma by suspending the specific content of what is said through *how* it is said. In other words, irony suspends while speaking what has been said. Music, as the temporal art par excellence, is able to do this in a special way, as I show in Brahm's musical setting of Tieck's *Magelone Lieder* and some examples of Wagner's music and aesthetics.

*Keywords*: early German romanticism, irony, the Unconditioned, music, Tieck, Brahms, Wagner, Weber

---

\* o. Prof. Dr. Dres. h.c. i. R., Eberhard Karls Universität Tübingen, Philosophisches Seminar, Bursagasse 1, 72070 Tübingen – [manfred.frank@uni-tuebingen.de](mailto:manfred.frank@uni-tuebingen.de)

En hommage à Wolfgang Iser pour ses soixante-dix ans<sup>1</sup>.

« Nous *cherchons* partout l'inconditionné (*das Unbedingte*) et ne *trouvons* jamais que des conditions (*immer nur Dinge*) », énonce un célèbre fragment de Novalis<sup>2</sup>. On a voulu y voir – à juste titre – la caractérisation d'une posture foncière du premier romantisme allemand d'une manière générale. Cette posture a des conséquences pour l'esthétique, bien plus elle a des conséquences pour la pratique artistique dans l'acception la plus large. C'est de ces conséquences-là qu'il sera question dans les pages qui suivent, en rapport avec la poésie et la musique.

L'esthétique du premier romantisme se trouve face à un problème plutôt singulier si l'on considère l'histoire de la pensée esthétique depuis ses origines antiques, et même un problème inédit. L'art doit réussir ce que la philosophie tente en vain : nous fournir une présentation de l'inconditionné (de cet inconditionné). Dans le discours philosophique de l'époque, l'inconditionné c'est l'« infini » ou l'« absolu » ; à l'inverse, on parle du monde des choses comme du monde de la relativité et du fini. Relatif ou conditionné est ce qui ne subsiste pas de manière indépendante par soi-même, ce dont l'être suppose quelque chose d'autre. Ce rapport à autre chose est l'exact opposé de l'absoluité, car est *absolu*, à la lettre, *quod est omnibus relationibus absolutum* (« ce qui est délié de toutes relations »).

---

Note des éditeurs : le présent article de Manfred Frank est paru originellement en langue allemande sous le titre « ‚Romantische Ironie‘ als musikalisches Verfahren. Am Beispiel von Tieck, Brahms, Wagner und Weber », dans la revue *Athenäum – Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft*, vol. 13, 2003, p. 163-190 ; réédité in Manfred Frank, *Mythendämmerung. Richard Wagner im frühromantischen Kontext*, München, Fink, 2008, p. 119-141. Il est traduit en français par Laure Cahen-Maurel en tenant compte des suggestions de l'auteur et publié ici en deux parties avec son autorisation. La seconde partie de cet article paraîtra dans le prochain numéro de la revue. Les notes de la traduction figurent entre crochets.

<sup>1</sup> Cet exposé est la reprise, fortement abrégée, remaniée et détachée de son contexte original, de la dernière (la 22<sup>e</sup>) de mes leçons introductives à l'esthétique du premier romantisme allemand, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989, p. 380-462. Les partitions des cinq morceaux chantés sont également reproduites dans cette édition. – J'avais trois raisons, mais suffisamment fortes, de rééditer ce texte : la commémoration du cent-cinquantième de la mort de Tieck ; la pression amicale exercée par mes collègues du comité de rédaction de l'*Athenäum* ; et l'attrait particulier que revêt la possibilité offerte aux lecteurs et aux lectrices d'entendre réellement la musique ci-incluse grâce au CD qui l'accompagne. La dernière fois que j'ai prononcé cette conférence avec un accompagnement musical, c'était à l'occasion du 70<sup>e</sup> anniversaire de Wolfgang Iser, à Constance. Le texte lui est dédié. [Les exemples musicaux en question sont disponibles en ligne sur le site de *Symphilosophie* : <https://symphilosophie.com/manfred-frank/>]

<sup>2</sup> Tiré des *Vermischte Bemerkungen*, frag. n°1, in Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Paul Kluckhohn, Richard Samuel *et al.*, Stuttgart, Kohlhammer, 1960-2016 (= NS), vol. 2, p. 412. [Cf. Novalis, *Remarques mêlées*, trad. fr. O. Schefer, in Novalis, *Semences*, Paris, Allia, 2004, p. 269.]

Or si le relatif – et ce point est l'idée rectrice des philosophes romantiques – était l'ultime aboutissement possible de nos besoins d'orientation, alors nous n'arriverions jamais à un savoir. Le savoir est (pour Platon déjà) une opinion vraie justifiée. Toute opinion dépend d'une condition – de sa justification par une autre opinion –, justification se trouvant hors d'elle et dépendant à son tour d'une condition. Et ainsi de suite. S'il n'y avait pas d'in-conditionné, au sens le plus littéral, toute tentative de justification visant un savoir impliquerait une régression à l'infini. On ne sortirait jamais de la chaîne de ces relativités sans fin. Il faut donc bien qu'il y ait une opinion fondée en elle-même, pas une croyance établie sur autre chose. Sans doute pareille opinion pourra être dite absolue.

Ce terme, comme on vient de l'apprendre, nous est pourtant refusé. Cela tient à la structure de notre pensée. Penser, c'est juger. Un jugement (une assertion, comme on dit aujourd'hui) a – c'est ce que Fichte enseignait au semestre d'hiver 1794/95 – la structure d'un « partage originaire<sup>3</sup> ». Un jugement explique quelque chose (un sujet) au moyen de quelque chose d'autre (le prédicat). De sorte qu'une opposition vient à se former entre les éléments de l'énoncé ; ils sont certes conciliés par le petit mot de raccordement (la copule) *est* mais sans que le dualisme soit aboli. Ce qui ne vaut qu'en vertu de quelque chose d'autre qui concourt à le déterminer est conditionné par cette autre chose ; ce n'est pas, par conséquent, un inconditionné. Aussi notre pensée ne saurait-elle atteindre l'absolu, la quintessence de ce qui est nécessaire à la fondation ultime de nos convictions.

Mais c'est précisément là que s'exerce le pouvoir de l'art. Friedrich Schlegel déclare que « la nécessité de la poésie [est fondée] sur le besoin de présenter l'infini qui résulte de l'imperfection de la philosophie<sup>4</sup> ». Nous nous apercevons, ajoute Novalis, que « si le caractère d'un problème donné est d'être non soluble, nous résolvons ce problème en exposant son insolubilité [en tant que telle]<sup>5</sup> ». L'art a précisément à voir avec cela : la « présentation de l'imprésentable<sup>6</sup> ». Qu'est-ce à dire ? Les premiers romantiques ont la conviction que le principe de notre savoir – l'absolu – repose sur un

---

<sup>3</sup> Johann Gottlieb Fichte, *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, hg. von Reinhard Lauth, Hans Gliwitzky *et al.*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1962-2012 (= GA), vol. II/4, p. 182.

<sup>4</sup> Extrait d'une leçon privée de 1807, manuscrit de Marbourg, p. 52 *sq.* Cité d'après Karl Konrad Pohlheim, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München, Paderborn, Wien, Schöningh, 1966, p. 59. Cf. un fragment des *Idées* (datant de 1800) : « Là où cesse la philosophie, la poésie doit commencer », in Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Paderborn *et al.*, Schöningh, 1958 *sq.* (= KA), vol. II, p. 261. [Friedrich Schlegel, *Idées*, frag. n° 48, trad. fr. A.-M. Lang, in Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy (éd.), *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 211.]

<sup>5</sup> Novalis, NS III [= *Das allgemeine Brouillon* (1798/1799)], frag. n° 612, p. 376. [Novalis, *Le Brouillon général*, trad. fr. O. Schefer, Paris, Allia, 2000, p. 159.]

<sup>6</sup> Voir *ibid.*, frag. n° 671, p. 685. [Novalis, *Le Brouillon général*, p. 179.]

fondement transcendant, irréductible à l'intériorité subjective de notre familiarité avec nous-mêmes. Le fondement de l'être soi devient une énigme indéchiffrable. Ici, plus d'élucidation possible de cette énigme par la (seule) pensée. C'est pourquoi la philosophie s'accomplit dans l'art, et comme art. Un produit nous est donné en art dont aucune pensée n'est capable d'épuiser la richesse de sens. L'inépuisable pouvoir d'évocation pour la pensée auquel l'expérience du beau artistique nous confronte peut devenir dès lors le symbole de ce fondement de l'unité que la réflexion ne saurait ressaisir, qui échappe structurellement à la compréhension de la conscience de soi de par sa base duelle. (La conscience de soi est de même structure que le jugement : « partage originaire », *Ur-teilung* – un sujet s'y rapporte à lui-même comme à un autre, un objet.) Ce type de représentation symbolique, c'est ce que le premier romantisme appelle l'allégorie, renversant de manière polémique l'usage classique du mot. L'allégorie, affirme Friedrich Schlegel, « indique » indirectement ce qu'elle ne saurait exprimer de façon directe, à savoir l'infini<sup>7</sup>. C'est ce que signifie littéralement *allegoreîn* : laisser entendre autre chose que ce que l'on dit (*állo kai allôs agoreúein*). « Toute beauté, note Schlegel, est allégorie. Le plus haut, parce qu'il est inexprimable, ne peut justement se dire que par allégorie<sup>8</sup>. » Or chaque poème individuel tend à présenter en lui-même le tout, « cet Être-Un omniprésent, dans son unité indivisible » ; et « il ne peut le faire autrement que par l'allégorie »<sup>9</sup>. L'allégorie est une simple « allusion à l'infini [...], une perspective d'infini<sup>10</sup> ». « Elle s'arrête sur le seuil du très-haut et de là se contente de faire signe de manière indéterminée vers l'infini, vers ce qui [l'absolu] ne se laisse ni désigner ni expliquer philosophiquement<sup>11</sup>. »

Par conséquent, l'artiste producteur d'allégories veut signifier l'inconditionné et ne produit jamais que des choses : des mots, des images, des suites de sons, qui sont tous des objets, conditionnés par d'autres mots, d'autres images, d'autres sons. Il cherche à représenter « l'infini » mais ne produit éternellement que du fini. Or on voit aisément que cette contradiction est fondamentale. Schlegel écrit ceci : « Le contradictoire proprement dit, dans notre Moi, c'est que nous nous sentions finis et en même temps infinis<sup>12</sup> ». Comment résoudre la contradiction sinon en produisant (inévitavelmente) du fini, du défini, en même temps qu'en contredisant sans cesse la finitude de ce qui est présenté ?

<sup>7</sup> Friedrich Schlegel, KA XVIII [= *Philosophische Lehrjahre* (1796-1806)], frag. n° 1140, p. 416.

<sup>8</sup> Friedrich Schlegel, KA II [= *Gespräch über die Poesie* (1800)], p. 324. [Friedrich Schlegel, *Entretien sur la poésie*, in Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy (éd.), *L'Absolu littéraire*, p. 318.]

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 211 ; cf. KA XI [= *Geschichte der europäischen Literatur* (1803/1804)], p. 119.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Friedrich Schlegel, KA XII [= *Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern* (Köln, 1804/1805)], p. 334.

La contradiction ne peut se situer au plan du contenu artistique. Aucun contenu ne porte en soi le démenti de sa propre finitude/déterminité. La contradiction doit donc résider dans la *manière* dont on le produit : dans un certain trait stylistique – celui de l'ironie. Tenons-nous en d'abord à la poésie : quelque chose est dit de manière ironique quand la détermination de ce qui est dit est annulée par la façon dont je le dis ou qu'elle est reléguée au second plan au profit de l'infinité de ce qui aurait tout aussi bien pu être dit à la place.

Comment le poète y parvient-il ? Évidemment pas à travers un énoncé simple, isolé, hors contexte. Pour que le discours ironique parle en même temps qu'il annule son propre dire, il doit évoluer dans une séquence temporelle, aussi variable que possible. Plus la variation est forte, plus les oppositions que l'entendement doit saisir sont abruptes, moins le sentiment d'une continuité (commandée par le principe d'identité) pourra se former et plus s'imposera, au contraire, le sentiment d'un flottement constant du sens sous la chaîne expressive. Tieck a examiné en détail la technique requise ici dans un écrit de jeunesse (paru en 1796). L'essai s'intitule *Le traitement du merveilleux chez Shakespeare*. Il est tout aussi instructif sur sa propre démarche poétique que lumineux quant à l'analyse de la structure du discours poétique en général.

La question de départ est la suivante : comment Shakespeare parvient-il, dans ses pièces, à préparer le public à recevoir ce merveilleux ? Précisément comme l'ironie, le merveilleux – c'est la première observation d'importance – n'est pas une caractéristique sémantique. En d'autres termes, ce n'est pas le fait de traiter de sorcières, de lutins ou de figures mythiques qui introduit dans le texte une dimension merveilleuse. Le merveilleux est amené par des traits stylistiques propres au langage poétique : un enchaînement fulgurant de sentiments opposés entre eux, tels le « terrible et le comique ».

[Q]ue le spectateur ne fixe jamais son regard fermement et durablement sur aucun objet, que le poète disperse sans cesse son attention et maintienne l'imagination dans une certaine confusion, pour éviter que les fantômes qu'il produit n'acquièrent trop de consistance physique et ne deviennent, ce faisant, invraisemblables<sup>13</sup>.

De cette façon, la faculté de juger qui cherche à s'orienter dans la série des opposés est matée et, confuse, finit par se laisser emporter aveuglément dans l'incommensurable. À la fin, écrit Tieck, nous perdons

les repères d'après lesquels nous jugeons ordinairement du vrai, nous ne trouvons rien sur quoi fixer les yeux ; l'âme est transportée dans une

<sup>13</sup> Ludwig Tieck, *Kritische Schriften*, Leipzig, Brockhaus, 1848, vol. I, p. 55.

sorte de vertige où elle finit par s'abandonner, contrainte, à l'illusion, puisqu'elle a perdu tout repère en matière de vérité ou d'erreur<sup>14</sup>.

La fameuse définition de l'ironie donnée par Friedrich Schlegel fait également état d'un tel vertige :

L'ironie comporte et suscite le sentiment du conflit indissoluble de l'inconditionné et du conditionné, de l'impossibilité et de la nécessité d'une communication totale. C'est la plus libre de toutes les licences, car à travers elle on se transcende ; et pourtant aussi la plus conforme à la loi, car elle est absolument nécessaire. C'est très bon signe quand des esprits platement conformistes ne savent plus quoi penser de cette continuelle parodie de soi, qu'ils s'y laissent prendre, encore et encore, à tort parfois, jusqu'à en avoir le tournis, jusqu'à prendre la plaisanterie au sérieux et le propos sérieux pour une plaisanterie<sup>15</sup>.

Une chansonnette de Tieck, légère et pleine de sous-entendus, transmet quelque chose de ce vertige :

Mit Leiden  
Und Freuden  
Gleich lieblich zu spielen  
Und Schmerzen  
Im Scherzen  
So leise zu fühlen,  
Ist wen'gen beschieden.  
Sie wählen zum Frieden  
Das eine von beiden,  
Sind nicht zu beneiden:  
Ach gar zu bescheiden  
Sind doch ihre Freuden  
Und kaum von Leiden  
Zu unterscheiden<sup>16</sup>.

Vues de plus près, les joies perdent leur caractère distinctif et s'apparentent à leur contraire, les peines, et vice versa. Il y a certes spécification et différenciation mais leur traitement poétique est tel que leur position est mystérieusement surdéterminée par l'abolition de ce qui est posé : par la transgression de ses propres limites vers ce qu'il n'est pas.

Dans les instructions prodiguées par Tieck sur la façon de produire l'effet du merveilleux, on reconnaîtra aisément les traits fondamentaux de l'ironie schlegélienne : deux émotions en tout point contraires – par exemple

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>15</sup> Friedrich Schlegel, KA II [= *Lyceums-Fragmente* (1797)], frag. n° 108, p. 160.

<sup>16</sup> Ludwig Tieck, *Schriften*, Berlin, Reimer, 1828-1854, 28 vol. ; reprint Berlin, de Gruyter, 1966 (ci-après : *Schriften*), vol. 10, p. 96 : « Jouer de la douleur et de la joie avec une grâce égale, et ressentir si peu la souffrance dans la badinerie, n'est pas donné à tous les esprits. Pour être en paix, ils choisissent l'une des deux. N'envions pas les esprits badins : leur joie est bien trop mince et se distingue mal de leur peine. »

le sentiment d'être face à quelque chose d'effroyable et de drôle, de sérieux et de risible tout ensemble – s'attachent si rapidement au même objet que, désespérée de voir les choses avec plus de clarté, notre faculté de juger finit par volontairement s'abandonner au film des contrastes. La rapidité avec laquelle les messages se succèdent relativise la teneur de sens de ce qui est communiqué et la rend virtuelle, de sorte que l'impression prévalant en définitive est justement celle du « il se peut que ce soit ça, comme ça pourrait aussi bien être tout autre chose ». Le germaniste zurichois et esprit sérieux s'il en est (plus encore que conservateur), Emil Staiger, a vivement reproché à la démarche poétique de Tieck d'égarer le lecteur si l'on considère isolément chacun des aspects de ses récits fantastiques : il n'y aurait pas une seule interprétation homogène qui puisse être étayée sur l'intégralité des caractéristiques du texte<sup>17</sup>. Comme si ce n'était pas là précisément l'ironie romantique poussée à la perfection, à chercher non pas dans la substance sémantique des textes, ni dans leur capacité à provoquer le rire, mais dans leur facture aérienne et leur sens omnivoque. Nombreux sont les textes de Tieck, les poèmes en particulier, qui suscitent en nous ce genre de vertige, et ce sont souvent les plus attrayants. La grâce du style a cet « esprit éthéré » que Tieck attribuait à « l'ironie supérieure » par opposition à « l'ironie ordinaire » qui « appelle le mal un bien, et le bien un mal, comme chez Swift et d'autres ». Cet esprit éthéré de l'ironie supérieure, écrit-il, « [flotte] sur le tout de l'œuvre, satisfait et sans parti-pris, tout autant qu'il l'infuse d'amour en profondeur »<sup>18</sup>. August Wilhelm Schlegel, le premier commentateur important de Tieck, loue la grâce de ses poèmes : « J'oubliais la grâce, remarque-t-il, une qualité si innée chez lui [Tieck] qu'elle survient d'elle-même et qu'il ne pourrait y renoncer même s'il le voulait<sup>19</sup>. » Cet état d'apesanteur du dire ironique ne lui a pas attiré les faveurs de tous. Il lui a valu la hargne particulière des esprits sérieux (de Schiller à Hegel en passant par Kierkegaard), jusqu'au grand sérieux des Études germaniques qui sous le national-socialisme ont vilipendé le désengagement et l'inconsistance de Tieck, l'intellectualité corrosive de son ironie<sup>20</sup>. En réalité, Tieck croyait mettre en œuvre une vérité, pas une faiblesse, lorsqu'il cherchait à

<sup>17</sup> Emil Staiger, « Ludwig Tieck und der Ursprung der deutschen Romantik », in Emil Staiger, *Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit*, Zürich, Atlantis Verlag, 1963, p. 175-204.

<sup>18</sup> Ludwig Tieck, *Schriften*, vol. 6, p. XXVII sq.

<sup>19</sup> August Wilhelm Schlegel, *Sämtliche Werke*, hg. von Eduard Böcking, Leipzig, Weidmann, 1846 sq. (reprint Hildesheim, Olms, 1971), vol. 11, p. 144 (= Schlußanmerkung zum Wiederabdruck der *Athenäum*-Rezension).

<sup>20</sup> Voir les deux articles parus dans le lieu d'expression central des Études germaniques de l'ère nazie, la *Zeitschrift für Deutschkunde*: Josef Veldtrup, « Friedrich Schlegel und die jüdische Geistigkeit », vol. 52, 1938, cahier 7, p. 401-414 ; et Walther Linden, « Umwertung der deutschen Romantik », vol. 47, 1933, cahier 2, p. 65-91. Voir aussi Ralf Klausnitzer, *Blaue Blume unterm Hakenkreuz. Die Rezeption der deutschen literarischen Romantik im Dritten Reich*, Paderborn et al., Schöningh, 1999, en particulier p. 115 sq. et 401 sq.

communiquer par son traitement de la langue l'idée que notre âme est légère comme l'éther et transparente comme le rien.

Les personnages de Tieck sont travaillés par un vide intérieur, ils veulent « le lointain et le proche, / le possible, ce qui est justement impossible<sup>21</sup> », et tiennent pour mensongère la stabilité des figures classiques. Novalis, l'ami de Tieck, avait déjà noté ceci : « Un poème doit être *inépuisable*, comme l'homme<sup>22</sup>. » Il avait aussi aspiré passionnément à une « diversité dans la *présentation* des caractères humains » : « à l'exclusion des *marionnettes*, de ces soi-disant "caractères" – plutôt un monde vivant, bizarre, inconséquent, bariolé. [...] Plus la vie est colorée, mieux c'est<sup>23</sup>. » Tieck le dit de façon plus ironique. Dans un de ses romans les plus confus et les plus malmenés par la critique, on trouve le dialogue suivant :

— Si vous faites le constat d'une absence, dans nos existences humaines, de but et de cohérence, vous renoncerez sur le champ à vouloir les introduire dans le cours de ma vie.

— Tu as raison, vraiment, s'écria Bemard, et tu es réellement plus raisonnable que je ne le pensais.

— Je suis peut-être plus intelligent que vous, répondit Peter, mais je ne le montre que rarement.

— Ainsi, médita Bemard, toute la grande existence humaine ne serait rien de ferme ni de fondé ? Elle ne mène peut-être à rien et n'aurait aucun sens, ce serait folie d'y chercher une connexion historique quelconque et une grande composition poétique, une *Bambocchiade* ou un *Wouvermanns* l'auraient peut-être exprimé de la façon la plus juste<sup>24</sup>.

L'existence humaine s'exprimerait avec justesse dans ce style d'une légèreté et volatilité extrêmes que Novalis enviait chez son ami<sup>25</sup>. Tieck a en effet traduit dans sa poésie la recette de cette facture ironique.

Prenons par exemple le cycle des *Romances de la Maguelone* (de 1796). Les sentiments les plus contradictoires s'y relayent dans une course si folle que souvent même des conjonctions destinées à l'organisation logique de la phrase font défaut (les *asyndètes* dominant). Heine<sup>26</sup> a comparé la

---

<sup>21</sup> Ludwig Tieck, *Schriften*, vol. 2, p. 112.

<sup>22</sup> Novalis, NS III [= *Fragmente und Studien 1799-1800*], frag. n° 603, p. 664.

<sup>23</sup> *Ibid.*, frag. n° 16, p. 558 [Novalis, *Art et Utopie. Les derniers fragments (1799-1800)*, trad. Olivier Schefer, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2005, trad. mod., p. 44] ; et NS II [= *Vermischte Bemerkungen*], n° 120, p. 466.

<sup>24</sup> Ludwig Tieck, *Schriften*, vol. 9, p. 193.

<sup>25</sup> Voir Novalis, NS II [= *Fichte-Studien (1795-1796)*], frag. n° 504, p. 258. Voir aussi NS III [= *Fragmente und Studien 1799-1800*], frag. n° 537, p. 647 et frag. n° 580, p. 654 ; et NS III [= *Das allgemeine Brouillon (1798-1799)*], frag. n° 345, p. 303.

<sup>26</sup> Dans le *Musikalisches Salon* (= compte rendu pour la *Augsburger Allgemeine Zeitung* du 25 avril 1844), in Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*, hg. von Klaus Briegleb, München, Carl Hanser, 1997, vol. 5, p. 529 sq.



poésie de Tieck à la finesse de la musique de Mendelssohn ; elle aussi, dont on dit qu'elle entre par une oreille et sort par l'autre, ne révèle la magie de sa légèreté extrême qu'à une « oreille fine ». Chez Mendelssohn, on a toujours l'impression que la musique est trop tendre voire trop basse, mais ce n'est pas une question d'orchestration qui serait timide ou de faible volume sonore. C'est une question d'ironie, la dissolution s'y tissant de manière ironique. En cela, c'est une musique très romantique. C'est sa sœur, Fanny, qui a mis en musique une partie des Lieder de la *Maguelone*, et non pas Felix. Cependant la mise en musique que Johannes Brahms en a donnée plus d'un demi-siècle plus tard (entre 1861 et 1869) est si proche du génie de la poésie de Tieck que nous n'avons pas trop à regretter que cette idée séduisante selon laquelle Felix Mendelssohn-Bartholdy aurait écrit la musique des Lieder de Tieck soit une idée erronée.

Après vous avoir fait attendre si longuement, vous êtes certainement avides de recevoir quelques illustrations de l'écriture ironique. Je suis muni pour cela. Écoutons d'abord le troisième Lied du cycle de la *Maguelone* :

## Texte I

Sind es Schmerzen, sind es Freuden, Die durch meinen Busen ziehn? Alle alten Wünsche scheiden, Tausend neue Blumen blühn.	<i>Est-ce la douleur, est-ce la joie Qui traverse ma poitrine ? Tous les désirs anciens s'en vont Mille nouvelles fleurs éclosent.</i>
Durch die Dämmerung der Tränen Seh ich ferne Sonnen stehn, - Welches Schmachten! Welches Sehnen! Wag ichs? Soll ich näher gehn?	<i>Par-delà le crépuscule des larmes Je vois un soleil lointain, Quelle langueur ! Quel ardent désir ! L'oserai-je ? Dois-je m'approcher ?</i>
Ach, und fällt die Träne nieder Ist es dunkel um mich her, Dennoch kömmt kein Wunsch mir wieder Zukunft ist von Hoffnung leer.	<i>Ah, si mes larmes coulent Tout s'obscurcit autour de moi ; Pourtant si aucun désir ne revient, Le futur est vide d'espoir.</i>
So schlage denn, strebendes Herz, So fließet denn Tränen herab, Ach Lust ist nur tieferer Schmerz, Leben ist dunkles Grab. -	<i>Alors, bat, cœur impatient, Ainsi donc, coulez, larmes Ah, le plaisir n'est qu'une douleur plus profonde, La vie est un sombre tombeau,</i>
Ohne Verschulden Soll ich erdulden? Wie ist's, daß mir im Traum Alle Gedanken Auf und nieder schwanken!	<i>N'étant pas coupable, Devrais-je souffrir en silence ? Comment se fait-il qu'en rêve Toutes mes pensées Sont sens dessus dessous !</i>

Ich kenne mich noch kaum.  
 O hört mich ihr gütigen Sterne,  
 O höre mich, grünende Flur,  
 Du, Liebe, den heiligen Schwur:  
 Bleib ich ihr ferne,  
 Sterb ich gerne.  
 Ach! nur im Licht von ihrem Blick  
 Wohnt Leben und Hoffnung und  
 Glück<sup>27</sup>!

*C'est à peine si je me reconnais.  
 Ô écoutez-moi, bonnes étoiles,  
 Ô écoute-moi, verte campagne,  
 Et toi, amour, ce serment sacré :  
 Si je dois rester loin d'elle,  
 Je préfère mourir.  
 Ah, seule la lumière de son regard  
 Héberge vie, espoir et bonheur !*

De prime abord : rien de spectaculaire dans ces vers rimés, ni dans le fond ni dans la forme. À la seconde écoute, on remarque au moins ceci : le mètre change après qu'un schéma de strophes homogène revient deux fois (quatre trochées aux rimes alternées), pour dès lors renoncer – ce glissement se produit presque imperceptiblement – non pas à la rime mais au mètre. Il manque entièrement à certains vers un mètre régulier, comme par exemple dans ce vers : « Ach Lust ist nur tieferer Schmerz (*Ah, le plaisir n'est qu'une douleur plus profonde*) » (u ú u [ú] u u ú), où seulement deux des huit syllabes sont accentuées, la première et la dernière : *Lust* (plaisir) et *Schmerz* (douleur). Ou encore : « Wie ist's, daß mir im Traum [...] (*Comment se fait-il qu'en rêve*) » (u ú u u u ú). De façon générale, la longueur des vers est assez inégale. Le plus long comporte huit syllabes, le plus court quatre. À quoi correspond le nombre d'accents, qui varie de deux à quatre, au plus. Qui lit le poème à voix haute pour la première fois éprouve des difficultés inattendues à le scander, surtout quand on s'est mentalement préparé à un mètre qui fait défaut aux vers à partir de la troisième strophe. En réalité, plus le poème progresse, moins on est sûr de rencontrer des couples de vers dont la cadence est travaillée d'après le même schéma métrique. Cette indétermination – que déjà la version musicale de Carl Maria von Weber, puis véritablement celle de Brahms a respectée, et même renforcée – est poussée si loin qu'à la déclamation de certains vers on ne saurait décider, pas plus avant qu'après lecture, selon quelle métrique ils se déploient. Mais il y a plus : le mètre que nous sommes incapables d'indiquer uniformément à l'avance semble se plier au choix préalable et assez arbitraire du lecteur. Rien n'empêche fondamentalement, par exemple, d'identifier l'avant-dernier vers comme une séquence de quatre iambes : « Ach! nur im Licht von ihrem Blick (*Ah, seule la lumière de son regard*) ». À vrai dire, tout dans ce vers s'oppose à une accentuation aussi mécanique, et la mise en musique de

---

<sup>27</sup> Extrait de *Phantasia*, in Ludwig Tieck, *Schriften in zwölf Bänden*, hg. von Manfred Frank, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag, vol. 6, p. 257 sq. (ci-après : *Phantasia*) ; trad. Pierre Mathé, [https://festival-aix.com/sites/default/files/imce/documents/2017\\_06\\_22\\_programme\\_la\\_belle\\_maguelone\\_exe.pdf](https://festival-aix.com/sites/default/files/imce/documents/2017_06_22_programme_la_belle_maguelone_exe.pdf)

Brahms a attribué aux vers le rythme suivant (dans lequel tout mètre disparaît) : « Ách! nur im Licht von ihrem Blicck ». On pourrait prendre d'autres exemples, et ils participent tous de la même tendance. D'une manière générale, on observe que la seule règle pouvant être définie – et cela vaut plus encore pour d'autres Lieder de la *Maguelone* – est celle de la variation la plus grande des pieds et des contrastes s'enchaînant de la façon la plus soudaine possible. Voilà comment Tieck parvient à nous intéresser à la question de la forme et de la composition avant celle du contenu du poème – entièrement dans le droit-fil, semble-t-il, de la question posée par Rudolph dans le roman *Les Pérégrinations de Franz Sternbald* : « Pourquoi le contenu devrait-il former le contenu d'un poème<sup>28</sup> ? »

Si l'on se tourne toutefois vers le contenu, si peu captivant qu'il doive paraître à première vue, on est témoin d'une instabilité, d'une versatilité, d'une accumulation de ruptures d'humeurs et d'états émotionnels si frappante qu'il est difficile d'y apercevoir quelque chose comme le fil rouge d'une plausibilité ou une logique psychologique. Pareille tentative serait même vouée par avance à l'échec. Le procédé employé par Tieck nous oriente bien plus vers l'incohérence, la discontinuité, bref : le flux des émotions dans le temps, que vers leur constance, leur permanence ou leur fiabilité. Le poème s'ouvre sur un doute, ou plutôt sur une incertitude totale : « Est-ce la douleur, est-ce la joie / Qui traverse ma poitrine ? » Les désirs anciens s'en vont, de nouveaux font leur apparition. Or c'est précisément la nouveauté et ce qui suscite l'espoir qui ne se laissent deviner que derrière le « crépuscule des larmes ». Le poème est traversé d'oxymores de bout en bout. Cette figure de style est l'expression de l'indécidabilité entre des sentiments en conflit. Mais toujours est-il que l'effacement des vieux désirs au moment de l'éclosion de milliers de nouveaux semble annoncer quelque chose plein d'espoir ; à travers des larmes, certes, mais ce que ces larmes prédisent, c'est le lever de « soleils lointains ». Ce qui s'avère aussitôt une tromperie : « Ah, si mes larmes coulent / Tout s'obscurcit autour de moi ; / Pourtant si aucun désir ne revient, / Le futur est vide d'espoir. » Toutefois le désespoir invoqué n'a pas le dernier mot ; le « serment le plus sacré », plus que l'espoir, prévaut : plutôt mourir que de rester loin d'elle. C'est un acte de discours qui n'affirme rien, le « pouvoir assertif » lui fait défaut, dirait Frege. Tout reste donc indéci, même la fin.

Écoutez à présent la mise en musique que Brahms en a donnée. La composition peut difficilement être plus sensible aux particularités, notamment formelles, du texte lui-même. Notez, surtout, l'habileté avec laquelle, après la réitération une fois, à l'identique, de la forme des premières strophes, la syntaxe musicale prend son essor en une suite de sons libre sans mètre prédominant ni figures mélodiques : en une mélodie qui, pour ainsi

---

<sup>28</sup> Ludwig Tieck, *Schriften*, vol. 16, p. 333.

dire, s'invente elle-même spontanément en fonction d'inspirations soudaines, imprévisibles et surtout très contrastées.

[Morceau n°1, interprété par Dietrich Fischer-Dieskau, accompagnement de Sviatoslav Richter ; extrait à écouter ici :

<https://symphilosophie.com/manfred-frank/>]

Si joli que soit le Lied que vous venez d'entendre – tant le texte de Tieck que sa mise en musique par Brahms –, il serait étrange de vouloir lui conférer une note avant-gardiste. Il ne s'agit pas pour moi de faire de Tieck ou de Brahms des contemporains du siècle dernier – les deux s'y prêtent mal à bien des égards. Dieu sait à quel point tout ce qui s'est démarqué du premier romantisme allemand n'est pas allé en Allemagne, en politique et dans la culture, dans le sens d'un progrès qualitatif. Néanmoins on constate, dans la poésie de Tieck, un changement radical de direction qui, comme pour toute mutation de style, commence modestement pour bientôt prendre les dimensions qu'on lui reconnaît aujourd'hui. Mais avant d'esquisser les principales étapes de ce processus, j'aimerais présenter un autre Lied de la *Maguelone* :

## Texte II

Wie soll ich die Freude,  
Die Wonne denn tragen?  
Daß unter dem Schlagen  
Des Herzens die Seele nicht scheide?

*Comment puis-je supporter  
La joie puis la volupté ?  
Pour, sous les battements  
De mon cœur, ne pas perdre mon  
âme ?*

Und wenn nun die Stunden  
Der Liebe verschwunden,  
Wozu das Gelüste,  
In trauriger Wüste  
Noch weiter ein lustleeres Leben zu ziehn,  
Wenn nirgend dem Ufer mehr  
Blumen entblühn?

*Et si maintenant les heures  
De l'amour ont disparu,  
À quoi bon l'envie,  
Dans un triste désert,  
La poursuite d'une vie vide de  
plaisir,  
Quand sur nulle rive ne fleurit une  
fleur ?*

Wie geht mit bleibhangnen Füßen  
Die Zeit bedächtig Schritt vor Schritt!  
Doch wenn ich werde scheiden müssen,  
Wie federleicht fliegt dann ihr Tritt!

*Comme le temps, trainant des pieds,  
Avance lentement, pas à pas !  
Et lorsque je devrai partir,  
Comme ses pas voleront légers  
comme la plume !*

Schlage, sehnsüchtige Gewalt,  
 In tiefer treuer Brust!  
 Wie Lautenton vorüber hallt,  
 Entflieht des Lebens schönste Lust.  
 Ach, wie bald  
 Bin ich der Wonne mir kaum noch  
 bewußt.

*Bats, force d'un désir ardent  
 Dans une profonde, fidèle poitrine !  
 Le plus beau plaisir de la vie s'enfuit,  
 Comme résonnent les notes du luth.  
 Ah, est-ce bientôt  
 Que je ne ressentirai plus guère la  
 volupté.*

Rausche, rausche weiter fort,  
 Tiefer Strom der Zeit,  
 Wandelst bald aus Morgen Heut,  
 Gehst von Ort zu Ort;  
 Hast du mich bisher getragen,  
 Lustig bald, dann still,  
 Will es nun auch weiter wagen,  
 Wie es werden will.

*Gronde, gronde encore plus,  
 Puissant courant du temps,  
 Pars vite, dès ce matin,  
 Vas de place en place ;  
 Puisque tu m'as porté jusque là  
 Tantôt joyeux, tantôt silencieux,  
 Je veux encore maintenant oser  
 poursuivre,  
 Advienne que pourra.*

Darf mich doch nicht elend achten,  
 Da die Einzge winkt,  
 Liebe läßt mich nicht verschmachten,  
 Bis dies Leben sinkt;  
 Nein, der Strom wird immer breiter,  
 Himmel bleibt mit immer heiter,  
 Fröhlichen Ruderschlags fahr ich hinab,  
 Bring Liebe und Leben zugleich an  
 das Grab<sup>29</sup>.

*Je n'ai pas le droit de m'estimer  
 misérable  
 Quand mon unique amour me fait  
 signe,  
 L'amour ne me fera pas mourir de  
 langueur  
 Tant que ma vie n'aura sombré !  
 Non, le courant ira toujours  
 s'enflant,  
 Le ciel restera toujours radieux  
 Avec de joyeux coups de rame je  
 descends le flot,  
 Je mène ensemble amour et vie au  
 tombeau.*

Ce Lied fait un pas de plus dans la direction prise par le précédent. Tout d'abord en ce qu'il ne présente la répétition stricte et ponctuelle d'aucun schéma strophique. Le rythme s'émancipe ici de tout mètre prédéterminé, conformément à l'idée fondamentale de Tieck selon laquelle un poème, au lieu de se soumettre à un schéma qui lui est extérieur, doit créer lui-même son propre rythme selon les sentiments qui s'y succèdent et le poids qu'ils revêtent. Autrement dit – ce sont à peu près les mots de Tieck lui-même –, s'il doit y avoir une règle en matière de rythme des vers, alors c'est celle de la « série des sensations », de la succession réelle des sentiments, non régie par un schéma quelconque, telle qu'elle se trouve directement matérialisée dans

<sup>29</sup> Ludwig Tieck, *Phantasia*, p. 267 sq. ; trad. Pierre Mathé.

la nature musicale des sons<sup>30</sup>. Chaque son, en tant qu'il est porteur d'un ressenti, possède une qualité déterminée et remplit par cette seule qualité une certaine mesure de temps. C'est sur la base de ces quanta temporels, si j'ose dire, que se forment les mètres ; et puisqu'ils ne suivent aucune autre règle que celle des sentiments ou des sensations qui s'expriment spontanément, ce n'est que lorsque la sonorité du dernier pied du vers s'efface peu à peu que l'on est en mesure de déterminer rétrospectivement le mètre du poème, qui ne vaudra alors que pour ce poème-là. Bref, le mètre de ce dire poétique – dont Tieck est l'inventeur – ne procède pas de l'obéissance à une règle métrique préalablement définie mais produit lui-même cette règle par le poids que prennent les sensations fluctuantes et qui déterminent à leur tour le rythme du poème. Pour représenter correctement ce temps vécu, la langue poétique doit s'affranchir de toute « contrainte de convention ». Car les « règles conventionnelles » n'ont pas l'authenticité qu'ont de tels rythmes libres qui suivent les « règles intérieures » « que la nature exige de l'art ». Les vrais poètes ne connaissent au fond qu'une règle : « tenir compte de tout ce que la nature exige des sentiments<sup>31</sup> ». Comme justement, à coup sûr, « cette aptitude [...à] l'alternance rapide des sentiments<sup>32</sup> ».

La succession des sentiments dans notre poème a pour seule règle l'impératif d'une variation maximale et d'un vrai télescopage de sentiments contraires. À l'expression d'une joie jubilatoire, presque exaltée, succède – sans indication d'aucune logique psychologique – l'abandon au découragement le plus total, et même un certain goût pour la mort. La troisième strophe médite sur le caractère éphémère de tout ressenti en raison de sa temporalité qui l'oblige à fluctuer à tout moment sans aboutir à aucune identité de soi durable et définitive. Toute joie n'est qu'un moment, qui passe vite et dont l'étendue dans le temps est si courte que la conscience dont elle est faite doit forcément s'exprimer avec cette grâce la plus humble possible : « Ah, est-ce bientôt / Que je ne ressentirai plus guère la volupté ? » Certes, ce sentiment n'a pas non plus le dernier mot. Comme dans le poème précédent, l'espoir l'emporte sur la résignation. Mais qui espère est sans certitude aucune. Espérer signifie ne pas savoir « ce qui adviendra », manquer de savoir. En outre, s'agissant des choses humaines espérer est une ligne de conduite admirable : c'est une façon de se projeter positivement vers l'avenir. Et cela n'est possible que pour un être qui n'est essentiellement pas identique à lui-même : comme Novalis l'a le premier énoncé, seul un être à qui, par essence, l'être fait défaut – qui est imperfection, aspiration à ce qui lui manque – peut se projeter vers ce qui n'est pas (encore) à partir d'un présent qui est. En un

---

<sup>30</sup> Ludwig Tieck, *Das Buch über Shakespeare. Handschriftliche Aufzeichnungen von Ludwig Tieck. Aus seinem Nachlaß*, hg. von Henry Lüdeke, Halle a. d. Saale, Niemeyer, 1920, p. 117 sq.

<sup>31</sup> *Ibid.*, note 18, p. 300.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 117.

mot, la perspective d'avenir sur laquelle se clôt ce poème composé avec insouciance ne diminue en rien le pouvoir du temps sur toutes ses manifestations de sentiments, elle en accroît le poids au contraire. La transposition musicale du poème par Brahms, la musique étant, par excellence, l'art du temps, rend cela merveilleusement tangible.

[Morceau n°2 ; extrait à écouter ici : <https://symphilosophie.com/manfred-frank/>]

*Seconde partie dans le prochain numéro de Symphilosophie.*