

Pour une réévaluation de Georg Trakl en poète-musicien

La musique au fondement de pratiques
interartistiques dans l'aire germanique
au début du XX^e siècle

THÈSE DE DOCTORAT EN ÉTUDES GERMANIQUES

Présentée par Patrick Davoine

Soutenue publiquement le 7 décembre 2013

DIRECTEUR DE RECHERCHE : *Monsieur le Professeur Fabrice Malkani*

COMPOSITION DU JURY

M. le Professeur Bernard Banoun, Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Mme. Laure Gauthier, Maître de Conférences, Université de Reims Champagne Ardennes

Mme. le Professeur Anne Lagny, École Normale Supérieure de Lyon

M. le Professeur Fabrice Malkani, Université Lyon 2

M. le Professeur Jean-Yves Masson, Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Remerciements

Ce travail de thèse doit pleinement son existence à la synergie de plusieurs acteurs.

J'adresse tout d'abord mes plus sincères remerciements à Monsieur le Professeur Fabrice Malkani dont je garde à l'esprit le souci constant de me soutenir et de me conseiller lors de chaque difficulté rencontrée ou, à l'inverse, de chaque initiative personnelle, quelle qu'en fût d'ailleurs la nature. En cela, le terme allemand *Doktorvater* se prête mieux que tout autre à désigner le rôle qu'il a joué dans la réalisation de ce travail, ayant fait germer en juillet 2008 l'idée de travailler en master sur le thème du « rapport entre la poésie de Trakl et la musique », accompagnant pas à pas sa maturation pour en récolter aujourd'hui le fruit sous la forme d'une thèse.

Je souhaite également souligner le rôle positif et dynamisant qu'a joué l'École Doctorale 3LA en proposant des modules de formation extrêmement utiles, notamment dans le développement de compétences liées au traitement de texte et à la constitution d'une base de données personnelle.

Enfin, c'est la confiance manifestée unanimement à mon égard par l'ensemble de mes proches qui fut décisive dans l'aboutissement concret de ce travail de recherche.

Sommaire

<i>Sommaire</i>	2
INTRODUCTION.....	3
1 LE DIALOGUE DES ARTS : SES ASPECTS GÉNÉRAUX ET SON INSCRIPTION DANS LA MODERNITÉ.....	18
1.1 L'APPROCHE DU PHÉNOMÈNE INTERARTISTIQUE : ESSAI DE SYNTHÈSE	21
1.2 CONTACTS MUTUELS ENTRE POÉSIE, PEINTURE ET MUSIQUE AU DÉBUT DU XX ^E SIÈCLE : QUELS CONTOURS D'UN « PROGRAMME » INTERARTISTIQUE ?.....	48
2 LE RAPPROCHEMENT DES ARTS PAR LA MUSIQUE.....	92
2.1 LE MÉLOCENTRISME DE LA MODERNITÉ INTERARTISTIQUE.....	95
2.2 LA DIMENSION MÉLOFORME DE LA MUSIQUE.....	130
2.3 L'INTERACTION DE LA MUSIQUE ET DE LA COULEUR EN POÉSIE : ASPECTS D'UNE SYNTHÈSE DES ARTS.....	164
3 MUSIQUE DU MOT ET MUSIQUE PAR LES MOTS CHEZ TRAKL.....	194
3.1 LE VERS MUSICALISÉ	197
3.2 UN TYPE DE PRÉSENCE MUSICALE : L'INSTRUMENT DE MUSIQUE.....	237
3.3 LA « SONORISATION » OU COMMENT FAIRE ENTENDRE LE SON INSTRUMENTAL....	272
 <i>Conclusion</i>	 301
 Table des illustrations	 304
Index des noms	306
Index des poèmes de Georg Trakl	309
Index par auteur des autres poèmes cités.....	311
Index du phénomène musical interartistique	312
Références bibliographiques.....	327
Bibliographie thématique.....	339
Table des matières	348
ANNEXE 1	352
ANNEXE 2	357
ANNEXE 3	359
ANNEXE 4	361

Introduction

[...] Par ailleurs, quand ce poète connaîtra-t-il son heure ? Car à n'en point douter, cet homme [...] est un poète, et chacun de ses poèmes, qui font l'effet de révélations, permet de s'en convaincre. Mais le public, celui d'aujourd'hui et de demain, n'est pas près de le comprendre, et ceux qui en sont le moins capables sont les claqueurs qui ont pourtant applaudi à grand bruit.¹

Allgemeiner Tiroler Anzeiger n° 386, 13 décembre 1913

Le 10 décembre 2013, la *Kulturvereinigung* de la ville de Salzburg proposera un hommage à son poète, Georg Trakl, en réitérant la seule lecture publique à laquelle il eût jamais participé, c'était le 10 décembre 1913 à Innsbruck. Les poèmes lus ce soir-là à l'invitation de la revue *Der Brenner*, et qui permirent à leur auteur de faire entendre une seule et unique fois sa voix, seront exactement les mêmes², comme si cette histoire rejouée permettait de sacraliser en toute simplicité ce moment unique du passé. Ce projet de manifestation culturelle répond en partie à la question posée par un critique dans une recension du 13 décembre 1913 dont nous citons en exergue un extrait. En outre, ce bref extrait nous place, nous lecteurs contemporains, ce « public de demain » auquel il est fait allusion, devant l'enjeu apparemment insoluble qu'est celui de comprendre la poésie de Trakl. Loin de vouloir provoquer la résignation ou le renoncement face à cette ambition, l'auteur de cette critique à l'esprit visionnaire semble au contraire suggérer que l'hermétisme de cette poésie est finalement le garant de sa postérité, que ne pas la comprendre, c'est justement s'assurer le meilleur moyen de ne pas succomber à la tentation

¹ „[...] Allerdings, wann dieses Dichters Zeit gekommen sein wird ? – Denn ein Dichter ist dieser [...]Mensch gewiss, davon überzeugt jedes seiner Gedichte, die Offenbarungen gleich wirken. Aber das Publikum, das von heute und morgen, versteht ihn noch lange nicht, und die Klaköre, die gar so laut taten, am allerwenigsten.“

² Ces poèmes seront lus par l'acteur autrichien Cornelius Obonya.

d'applaudissements forcés et factices. Cette citation mise en exergue appelle en fin de compte une question qui paraîtra en apparence simple et naïve, mais posons-la tout de même. Qu'est-ce qui fait, au fond, que l'on revient encore aujourd'hui à l'œuvre de Georg Trakl (1887-1914), poète à la mort précoce mais à l'existence posthume bientôt centenaire ? Cent ans auront en effet bientôt passé depuis la composition en octobre 1914 du tout dernier poème de Georg Trakl, mais aussi depuis la disparition du poète quelques semaines plus tard.

Aborder comme nous venons de le faire l'âge canonique de cette œuvre, c'est s'intéresser au parcours d'une réception qui fut loin d'aller de soi. Lionel Richard revient justement dans son dernier ouvrage sur la trajectoire de cette œuvre et du relatif regain d'intérêt qu'elle connut seulement au sortir de la seconde guerre mondiale (2010, p. 9-10) :

C'est à la faveur de la scène littéraire autrichienne juste après 1945, avec le début de la publication de ses Œuvres complètes, que Brion saute sur l'événement presque imperceptible pour s'en prendre à l'indifférence que l'on manifeste en France à son égard [...] ³.

La réception de la poésie de Trakl s'est produite bien au-delà de certaines frontières, pas seulement géographiques, et à titre d'exemple nous pourrions évoquer l'étonnante profusion d'œuvres musicales composées à partir de textes de Trakl tout au long du XX^e siècle : d'Anton Webern à Paul Hindemith durant la période de l'entre-deux guerres, d'André Boucourechliev à Heinz Holliger durant celle d'après-guerre, et de Hans Werner Henze à Philippe Manoury dans les années 2000, les compositeurs semblent avoir désigné l'œuvre de Trakl, comme une source d'inspiration créatrice incontournable⁴. Il semble que la texture musicale de cette poésie ait suscité chez la plupart d'entre eux une fascination : c'est comme si elle avait le pouvoir de s'adresser directement à eux parce qu'ils sont justement musiciens⁵.

³ Marcel Brion (1895-1984) dirigea la rubrique « Littérature étrangère » du quotidien *Le Monde*. Il y présenta de 1929 à 1935 les livres encore non traduits en français.

⁴ Nous présentons en « Annexe 1 » une liste qui se veut exhaustive des transpositions musicales des textes de Trakl ordonnée selon leur phase de création et des recueils auxquels ils appartiennent.

⁵ Nous renvoyons ici à ce qui n'est pas à proprement parler une étude universitaire mais un commentaire formulé dans le livret accompagnant le CD *Rückblick Moderne* (SWR, 1999). On y trouve quelques éléments d'analyse de trois poèmes mis en musique par Heinz Holliger. L'analyse qui est suivie d'un entretien avec le musicologue Philippe Alberà met en lumière

Trakl et la musique : une influence réciproque

Parler dès à présent d'une réception de type interartistique n'est pas innocent et tend à orienter d'emblée notre regard vers le faisceau de relations non spécifiquement littéraires qui gravitent autour de l'œuvre de Trakl afin d'envisager ce que la problématique du rapport entre les arts pourrait apporter de neuf à la réception de cette dernière. La mise en musique des poèmes de Trakl pourrait à ce titre faire figure de sujet d'étude fructueux au regard du corpus musical qu'il est possible de circonscrire. Malgré cela, il n'existe à ce jour qu'une seule étude qui ait envisagé de sortir du champ strictement littéraire et comparatiste pour approcher l'œuvre de Trakl à travers la réception effectuée par le compositeur Anton Webern dans ses deux cycles de lieder op. 13 (1917-1921) et op. 14 (1914-1918)⁶. Si la question des liens qui unissent la musique et les compositeurs à Trakl peut donc constituer en soi un paradigme de recherche – certes encore en chantier – peut-on renverser ce paradigme et par conséquent tenter de dégager la nature des liens qui, cette fois-ci, unissent Trakl à la musique ? C'est avant tout cette perspective de la réception musicale dans l'œuvre poétique de Trakl qui nous a semblé mettre au jour la possibilité d'éclairer de multiples aspects demeurés dans l'ombre de la recherche ou alors ayant été insuffisamment développés à grande échelle, celle d'un travail de thèse justement. Les seuls travaux qui fondent une approche de la musique chez Trakl sont principalement consacrés à la musicalité des vers et demeurent ainsi circonscrits à une dimension qui touche certes à la question de la musicalisation de la langue, à savoir sa capacité à se transformer en chant, mais qui ignore les multiples formes d'intégration de la musique et de son vocabulaire dans le texte poétique, c'est-à-dire le versant proprement thématique et motivique de la musique. Dans ce type de relation musico-littéraire se joue autre chose que ce qu'implique le processus habituel de mise en musique d'un poème, la différence existant en effet entre la forme d'existence du médium musical par rapport à celle du médium textuel. Si dans le cas d'une œuvre vocale assimilée au lied, musique et texte

l'articulation entre la prise en compte de la texture poétique par le compositeur et son projet musical.

⁶ Cf. Laura Gerber-Wieland, *Textur in Wort und Klang: Die Lyrik Georg Trakls und die Trakl-Lieder Anton Weberns im Spannungsfeld von Sprache und Musik*. Freiburg im Breisgau : Rombach, 2002, 287 p.

existent simultanément sans devoir céder l'une ou l'autre sur l'expression intacte de leurs unités de langage spécifiques (la note et le mot), il en va autrement dans le cas d'un poème intégrant des éléments issus de la sphère musicale tandis que le médium musical n'existe plus que de manière indirecte, silencieuse, le médium textuel affirmant ainsi un primat qui obligerait à aborder la dimension musicale sous un angle principalement littéraire et linguistique.

C'est spécifiquement cette question de la présence indirecte de la musique dans un médium dominant différent qui a constitué l'origine de notre intérêt pour l'œuvre poétique de Trakl. Simultanément nourri par la fascination qu'exerce la sphère musicale et par l'attrait pour ses formes de survivance extra-musicale, notre projet de recherche ne pouvait pas trouver meilleur objet d'étude que cette poésie de langue allemande qui concentre en un nombre restreint de poèmes une riche palette de références au domaine musical. La présence de la musique dans la poésie de Trakl est en effet plurielle et participe de cette « sensualité » déjà relevée par la recherche (Colombat, 1987, p. 24) : elle s'y manifeste sous la forme d'une riche terminologie⁷ qui semble couvrir l'ensemble des constituants de la sphère musicale savante, qu'il s'agisse de formes musicales (1), d'instruments de musique (2), de manifestations vocales (3), d'unités sonores diverses (4), du mélос harmonieux (5) ou de verbes réalisant un acte de musicalisation (6) :

1	2	3	4	5	6
Konzert	Orgel	Gesang	Klang/Klänge	Wohllaut	flöten
Kammerkonzert	Glocke	Siebengesang	Ton/Töne	Melodie	musizieren
Sonate	Guitarre	Stimmen	Schall	Harmonie	singen
Quartett	Geige	Chor	Geläut	a-moll	
Rondel	Flöte		Akkord/Akkorde		
Romanze	Saitenspiel		Traumakkord		
Lied	Zymbeln		Dreiklang		

Tel qu'il est présenté, cet éventail lexical dénote une véritable familiarité de Trakl avec la musique et peut faire figure, pour le lecteur mélomane, d'angle d'approche de sa poésie tout aussi important et saisissant que d'autres aspects de son œuvre liés

⁷ Le classement provisoire proposé ici sert uniquement à introduire le fait musical dans la poésie de Trakl et à en montrer la diversité, il ne possède pas de valeur typologique attestée.

par exemple à la modernité expressionniste⁸. Nous pourrions à cet égard qualifier la plupart des poèmes de Trakl de *Musikgedichte*, désignation certes vague quant à son contenu définitionnel⁹, mais propre à montrer que la poésie peut s'orienter selon une dimension sensorielle spécifique, à l'instar du *Bildgedicht* (ou *Gemäldegedicht*), qui est, lui, d'essence visuelle puisqu'il s'attache à transposer en mots le contenu, l'atmosphère d'un tableau, d'un dessin, voire d'une sculpture¹⁰. La poésie de langue allemande représente à elle seule un dense corpus de *Musikgedichte* et, à notre connaissance, il existe au moins deux anthologies qui permettent de s'en rendre compte¹¹. Trakl y est certes représenté mais de manière marginale puisque seuls les poèmes **Kleines Konzert**, **Musik im Mirabell**, **Trompeten**, **Passion** et **Rondel** semblent posséder une valeur exemplaire pour leurs éditeurs Kiefer et Mayer alors que tant d'autres auraient légitimement pu y trouver leur place. On remarque que quatre des cinq poèmes cités font explicitement référence à la musique dans leur titre, dont certains peuvent être qualifiés de rhématique, et induisent ainsi naturellement un certain type de lecture devant se concentrer sur les manifestations poétiques du thème musical¹². Mais la présence d'un instrument de musique ou celle d'une allusion à l'art des sons suffisent-elles à justifier la nature musicale d'un poème ? En d'autres termes, quelle démarche scientifique sous-tend la constitution d'une anthologie ou d'un corpus relatif à un seul poète ?

⁸ Cf *Austriaca* n° 65/66 « Georg Trakl, nouvelles recherches », 2007-2008, consacré aux dernières études sur l'expressionnisme et Trakl.

⁹ La notion de *Musikgedicht* ne figure à notre connaissance dans aucun lexique de notions littéraires.

¹⁰ Article « Bildgedicht », *Metzler-Literatur-Lexikon*, 1990, p. 54 : „Umsetzung des Inhalts, der Stimmung, des Gedankengehalts einer bildlichen Darstellung (Gemälde, Graphik, auch Plastik) in lyrischer Sprachform.“

¹¹ Reinhard Kiefer (Hg.), *Mein blaues Klavier. Deutsche Musikgedichte aus sieben Jahrhunderten*. Kassel : Bärenreiter; 1988 ; Mathias Mayer (Hg.), *Musikgedichte*. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 2011.

¹² Bernard Vouilloux, article « Titre », in Morizot/ Poivet (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, 2007, p. 442 : « Un titre ne fait pas que désigner nominativement une oeuvre (ce à quoi suffirait une simple cote) : il informe sur son contenu (fonction sémantique) ou sur le genre, la forme qu'il exemplifie (fonction rhématique). Il oriente donc la réception de l'œuvre, en jouant de toutes les possibilités ouvertes par la désignation littérale, métaphorique, métonymique, antiphrastique, ironique énigmatique. »

À propos de l'œuvre de Trakl, l'on peut regretter qu'il n'existe pas de corpus attesté de *Musikgedichte*, ni du moins de projet de recherche qui irait dans ce sens, si bien que tout un travail de lecture, d'interprétation et de classement pourrait indubitablement combler ce qui d'après nous paraît être une véritable lacune dans la réception, la connaissance et la transmission de l'œuvre de Trakl. La réalisation d'un tel corpus permettrait de montrer d'une part le caractère interartistique prégnant que comporte l'œuvre poétique intégrale de Trakl et, d'autre part, de dévoiler la dimension polymorphe de la présence musicale. Notre travail de thèse a, dès lors, entre autres pour ambition de proposer une contribution à une meilleure compréhension du *Musikgedicht* trakléen et à la mise en forme d'un corpus autonome.

Mais en définitive, selon quels critères un poème accède-t-il à cette catégorie spécifique qu'est le *Musikgedicht* ? D'après Reinhard Kiefer, lorsque la musique est présente dans un poème, ce n'est pas un choix thématique comme un autre, cela relève d'une décision qui touche à la substance poétique. Mais dans la majorité des poèmes qui composent les anthologies de *Musikgedichte*, la musique semble ne s'apparenter qu'à une « arabesque lyrique » ou à un « ornement poétique » de sorte que l'authentique *Musikgedicht* se démarque en tendant vers « une unification mystique de la langue et de la musique, du sujet et de l'objet, du logos et du mythe »¹³ (Kiefer, 1988, p. 251). Kiefer opère ainsi une véritable distinction entre la thématisation littéraire de la musique et la capacité du médium textuel à devenir musique.

Les convergences interartistiques : état de la recherche

Trakl et les peintres de son époque

Évoquer, comme nous venons de le faire, le rapport littérature-musique dans une approche qui envisage un fonctionnement intermédial est, à notre connaissance,

¹³ „Wenn das Gedicht die Musik thematisiert, dann ist das keine beliebige Themenwahl, sondern eine Entscheidung, die die poetische Substanz betrifft. Natürlich halten die meisten der hier versammelten Musikgedichte sich im Vorfeld des Gemeinten auf, da in ihnen die Musik nur lyrische Arabeske, poetisches Ornat ist. Das ernstgemeinte Musikgedicht, also das wirkliche Gedicht, bewegt sich hin auf eine mystische Vereinigung von Sprache und Musik, von Subjekt und Objekt, von Logos und Mythos.“

encore inédit dans un travail d'interprétation de l'œuvre de Trakl, d'où l'intérêt que l'on peut lui porter. Cependant, signalons ici que la notion d'« intermédialité » a certes été récemment employée par Jacques Le Rider mais dans un article ayant pour cadre d'étude le champ de la relation littérature-peinture puisqu'il est consacré au fonctionnement chez Trakl d'une langue des couleurs créée comme un double du langage verbal¹⁴. À vrai dire, cette étude convoque la notion d'« intermédialité » sans en dresser les contours théoriques, discernant ainsi à l'ensemble du propos la valeur très traditionnelle de celle qui caractérise la plupart des écrits relatifs au thème des couleurs chez Trakl, même si ce propos ne cède pas non plus à la tentation habituelle d'élaborer une lecture symbolique des couleurs déjà maintes fois répétée. Dans la très grande majorité des cas, la démarche qui consiste à approcher l'étude d'un art étranger dans le corpus poétique trakléen est, avant toute chose, guidée par l'étude du pictural et semble s'inscrire dans une tendance plus globale rattachée à une investigation du contexte de la création moderne. Ainsi, il n'est pas rare de voir des parallèles établis entre l'écriture poétique trakléenne et la production de peintres tels que Franz Marc (Mönig, 1996), Egon Schiele (Salter, 1980) et Oskar Kokoschka (Le Rider, 1997). Défendant la double thèse selon laquelle les parentés entre les œuvres de Schiele et de Trakl sont manifestes et contribuent à établir les contours d'un expressionnisme proprement autrichien, se démarquant ainsi de l'expressionnisme allemand, Ronald Salter n'en oublie pas pour autant, en conclusion de son article, de mentionner de possibles points de comparaison entre Trakl et d'autres peintres expressionnistes avec la volonté, sans doute, d'envisager son œuvre poétique aux multiples facettes comme capable de s'intégrer dans un réseau de productions picturales dont les apports stylistiques sont conceptualisés comme suit (1980, p. 76) :

Evaluée par rapport à l'œuvre des peintres expressionnistes, c'est avant tout dans l'harmonie et dans l'équilibre des compositions colorées et géométriques de Marc que la poésie de Trakl, considérée d'après ses thèmes sérieux et sa douceur de ton, trouve son meilleur point de comparaison. Si l'on prend en compte sa tendance abstraite, son architecture sonore et le soin porté à la confection de l'œuvre, elle en trouve un autre dans les tableaux à la structure rythmique de Paul Klee. Munch est celui dont pourrait se rapprocher la profonde problématique psychologique de cette poésie tandis que sa représentation du déclin et de la destruction du monde est sans doute

¹⁴ Jacques Le Rider, „Zur Intermedialität von Text und Bild bei Trakl“, in Károly Csúri (Hg.). *Georg Trakl und die literarische Moderne*. Tübingen : Niemeyer, IX, 2009, p. 113-122.

comparable aux visions terrifiantes de Kubin. Cependant, c'est avec Schiele que Trakl partage la parenté la plus complète et la plus profonde du point de vue de la posture d'existence et de la disposition mentale et artistique¹⁵.

Dans un chapitre consacré à la symbolique des couleurs chez Trakl, Jean-Michel Palmier énonce quant à lui, dans une note de bas de page, une constatation du même ordre (1979, p. 232) :

Ce qui frappe, c'est l'étonnante affinité de l'univers poétique de Trakl et de la peinture. On songe aux toiles de Van Gogh, de Schiele (en particulier dans les évocations de tournesols fanés, de paysages d'automne, de crépuscules), mais aussi à l'univers rutilant de Klimt, à sa mosaïque d'or, d'azur, d'argent, de rose.

Motifs et couleurs sont ici les deux paramètres qui permettent d'établir une correspondance entre le poète et les peintres. Mais plus loin, il est aussi question d'une « série de filiations à explorer » :

Non seulement les rapports de sensibilité avec Schiele ou Kokoschka, mais surtout entre le sens « spirituel » (mot fondamental de la langue poétique de Trakl) qui s'attache à ces couleurs et l'écrit de Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art*. On constate en effet d'étonnantes similitudes entre les « qualités » que Trakl donne aux couleurs et le sens que leur reconnaît Kandinsky.

On peut regretter qu'une telle remarque sur de pareilles convergences artistiques ne soit pas accompagnée d'un développement qui la rendrait plus saisissante. Que faut-il en effet entendre par ces « qualités » dont sont pourvues les couleurs chez Trakl, et dans quelle mesure se rapprochent-elles de la théorie des couleurs de Kandinsky ? Cette question serait tout à fait propice à constituer le point de départ d'une étude qui permettrait de vérifier ou non la validité d'une simple impression suggérée arbitrairement. Son originalité serait aussi de s'intéresser davantage à la dimension sensible et expressive des couleurs qu'à leur dimension purement visuelle.

¹⁵ „In ihrem inhaltlichen Ernst und sanftem Tonfall ließe sich Trakls Lyrik unter den Malerexpressionisten noch am ehesten mit den harmonisch ausgewogenen Form- und Farbkompositionen des mittleren Marc vergleichen; in Abstraktionstendenz, Klangarchitektur und handwerklicher Sorgfalt mit den rhythmisch gegliederten Bildern Paul Klees; in ihrer tiefen psychologischen Problematik vielleicht mit Munch; in der Darstellung von Untergang und Weltzerfall möglicherweise mit Kubins Schreckensvisionen. Die umfassendste und tiefgründigste Verwandtschaft in Welthaltung, in psychologischer und künstlerischer Disposition, besteht jedoch zwischen Trakl und Schiele.“

Tour d'horizon des convergences artistiques de l'époque moderne

Il ressort de telles études instaurant des affinités entre la poésie de Trakl et la production picturale qu'elles font finalement écho à de nombreuses autres tentatives de convergences interartistiques entre les artistes de la modernité germanique. Les recherches consacrées à l'époque moderne font en effet une place notable à ce qui relève de la comparaison entre les productions respectives des poètes et des peintres, et dans une plus large mesure entre celles des peintres et des compositeurs, et à ce titre la conjonction entre Kandinsky et Schoenberg demeure la plus documentée, notamment en ce qui concerne l'avènement simultané de principes abstraits en peinture et en musique. La nature des parallèles a été clairement mise en évidence par Dora Vallier qui a méthodiquement recensé les conséquences de leurs nouvelles positions dans les domaines respectifs : disparition du thème/ disparition de l'objet ; révision de la hiérarchie entre les voix et les plans (thème et son accompagnement/ fond du tableau et premier plan) ; juxtapositions chromatiques sans-couleurs désormais très marquées ; nouvelle importance donnée au silence/ au blanc, ainsi qu'au rythme dans la forme/ aux taches dans l'espace de la toile (Poirier, 1995, p. 112).

La relative fréquence de telles études mérite en effet que l'on mentionne ici ce qui semble être un élément contextuel privilégié, mais l'on peut parfois regretter que la finalité et la méthodologie de telles comparaisons demeurent parfois floues, voire absentes, sans doute en raison du fait qu'il n'existe pas de socle conceptuel uniforme. L'on peut cependant s'interroger sur les motivations de telles comparaisons qui, il faut bien le dire, relèvent à l'origine d'une mode lancée par Stendhal¹⁶ (Junod, 2006, p. 15). S'agit-il de confirmer la porosité des disciplines artistiques et les influences mutuelles qu'elles subissent à une même période de l'histoire de l'art, de saisir les paramètres d'une communauté d'idées propres à un mouvement artistique ? Ou alors n'est-il question que de pure spéculation intellectuelle voire de « niaiserie de rhétoricien », expression empruntée à un Baudelaire agacé par la comparaison établie, à tort d'après lui, par ses contemporains

¹⁶ « Entre-temps, Stendhal avait lancé la mode des comparaisons entre peintres et musiciens, qui donnera lieu à tant de jumelages. Ceux qui associent Mozart et Raphaël ou Beethoven et Michelange sont les plus récurrents, sinon les plus convaincants. »

entre Victor Hugo et Eugène Delacroix¹⁷ ? L'esprit critique de Baudelaire se retrouve encore de nos jours dans la prudence affichée par les spécialistes de la question des comparaisons interartistiques soucieux de ne pas tomber dans l'écueil que constituent de sombres associations arbitraires telles « Brahms est comme Mörike » ou alors renvoyant à une relation qui « ne peut être qu'imparfaite » (Gliksohn, 1990, p. 141).

Il ressort des tentatives de considérer l'art d'écrire et l'art de peindre comme deux démarches créatrices parfois analogues le fait qu'elles se fondent majoritairement sur une évaluation des paramètres visuels présents en poésie (*Bildhaftigkeit*), comme empruntés au domaine pictural, négligeant ainsi quelque peu le mouvement inverse qui irait de la poésie vers la peinture. Ces paramètres sont d'ordre chromatique, motivique, voire graphique : l'usage particulier des couleurs, le choix des images et leur mode de représentation dans le texte poétique constituent les éléments de base sur lesquels s'appuyer pour mener une étude comparative. Mais même si, comme le rappelle Jean-Michel Gliksohn pour nous mettre en garde, « la dimension visuelle de la littérature expressionniste rend tentant le rapprochement avec les peintres » (1990, p. 141), on est également en droit de considérer avec prudence le fait que l'imagination visuelle du poète soit entièrement redevable du travail du peintre sur le langage plastique.

Dans un tout autre domaine que dans le domaine de la couleur, il a déjà été question d'un rapprochement entre la technique poétique de Georg Heym et la technique picturale de Van Gogh. Ce rapprochement trouve sa légitimation dans une lettre du poète lui-même adressée à Wolfsohn où il avoue reconnaître dans la conception de l'image du peintre néerlandais sa propre manière de forger une image poétique (Salter, 1972, p. 140). C'est sur la base de ce témoignage capital que Ronald Salter consacre un chapitre entier à l'approfondissement des points de convergence entre poésie et peinture dans le domaine des formes de perception optiques et picturales (*optisch-bildnerische Perzeptionsformen*). La démonstration qu'il bâtit consiste à

¹⁷ Baudelaire, Charles, *Salon de 1846* : « On avait le poète romantique, il fallait le peintre. Cette nécessité de trouver à tout prix des pendants et des analogues dans les différents arts amène souvent d'étranges bévues, et celle-ci prouve encore combien l'on s'entendait peu. [...] Il faut en finir une fois pour toutes avec ces niaiseries de rhétoricien. [...] Trop matériel, trop attentif aux superficies de la nature, M. Victor Hugo est devenu un peintre en poésie ; Delacroix, toujours respectueux de son idéal, est souvent, à son insu, un poète en peinture. [...] »

faire apparaître dans la poésie de Heym un processus conscient de restitution par les mots de perceptions visuelles s'apparentant à la mise en forme que réalise le peintre. La thèse défendue n'est autre que celle d'un haut degré de 'plasticité de la langue' capable d'approcher un geste pictural en particulier, notamment en ce qui concerne la représentation dynamique de certains objets ou motifs (Salter, 1972, p. 152) :

À propos de la représentation spécifique des arbres et de l'illustration des relations directionnelles, on pouvait déceler une caractéristique formelle essentielle rapprochant l'écriture de Heym à l'art pictural de son époque et à celui en particulier de Van Gogh : il s'agit en effet de la tendance de manifestations normalement statiques à s'animer et à être en mouvement¹⁸.

L'œuvre du compositeur Anton Webern a également donné aux comparatistes l'occasion de tester à de maintes reprises l'existence de possibles similitudes entre musique et peinture, et ce en multipliant l'identité des peintres dont l'œuvre picturale pouvait servir de point de comparaison avec la musique de Webern. Il semblerait même qu'il n'existe pas un seul peintre abstrait de renom qui n'ait fait l'objet d'un parallèle avec Webern. Un premier état de la recherche sur le parallèle entre la musique de Webern et de certaines productions picturales a été réalisé par Ekaterina Denissova (2006, p. 175-189). Cette dernière mentionne en premier lieu l'hypothèse des musicologues russes Youri et Valentina Kholopov selon laquelle « les formes musicales de Webern se traduisent bien non seulement par les schémas ordinaires mais aussi par les compositions des tableaux de Kandinsky »¹⁹. Si le parallélisme avec Kandinsky s'établit sur la question des principes structurels, il est davantage question d'attitude similaire adoptée à l'égard du matériau de travail dans la conjonction que Jean-Louis Leleu établit entre Webern et Piet Mondrian²⁰ :

Ce matériau est la ligne, verticale ou horizontale, et le plan rectangulaire, en couleur primaire ou en « non-couleur » (blanc, noir, gris). Chez Webern, c'est l'intervalle ou la note même.

¹⁸ „Im Zusammenhang mit der spezifischen Darstellung der Bäume und der Veranschaulichung von Richtbeziehungen ließ sich bereits ein wesentliches Gestaltungsmerkmal erkennen, das Heyms Wortkunst in die Nähe seiner zeitgenössischen bildenden Kunst und insbesondere Van Goghs rückt: nämlich die Belebungs- und Bewegungstendenz normalerweise statisch wahrgenommener Erscheinungsformen.“

¹⁹ Youri et Valentina Kholopov, *Anton Webern. La vie et l'œuvre*. Moscou : Soviétski compositor, 1984, p. 246, cité dans E. Denissova, 2006, p. 177.

²⁰ Jean-Louis Leleu, « Webern et Mondrian : notes sur la conjonction », in *Harmoniques*. Paris : n° 5, juin 1989, p. 118-132, cité dans E. Denissova, 2006, p. 177.

Quant à Pierre Boulez, il dit aussi quelques mots dans son livre sur Paul Klee (*Le Pays fertile Paul Klee*), rejoignant les explorations de Leleu en se situant sur le plan de l'évolution artistique :

Ces deux individualités ont eu une évolution similaire, de la représentation à l'abstraction, à travers une discipline devenant de plus en plus rigoureuse et économe, la géométrie réduisant au minimum les éléments de l'invention.

Plus surprenant encore est le parallèle qu'établit Dominique Jameux (2002, p. 136) entre la trinité des peintres viennois et la trinité des compositeurs de l'École de Vienne :

Cette autre « trinité viennoise » n'est pas sans faire penser presque terme à terme à la Trinité musicale.

Sa tentative d'appariement peintre-compositeur fournit un éclairage, certes rudimentaire et simpliste – ce qui montre une fois de plus la difficulté épistémologique d'une telle entreprise – mais elle peut nourrir certaines réflexions. Jameux suggère effectivement que Berg et Klimt auraient en commun leur intérêt porté à la femme en tant que motif artistique, l'iconographie klimtienne de la femme séductrice et maléfique nourrissant la vision de Lulu. Webern et Schiele seraient deux dessinateurs au matériau minimaliste, « loin des volutes de Klimt, de la pâte colorée de Kokscha », et « l'économie webernienne, cette parcimonie essentielle, assone[rait] bien avec cette propension à la rareté chez [Schiele] » (p. 139). Une comparaison fondée sur l'exemple d'œuvres semble apporter un semblant de précision à l'argumentation (2002, p. 140) :

Les quatre instruments à cordes (*Bagatelles* op. 9) y résonnent ton sur ton comme les différentes couches de rose/rouge du *Nu féminin en pied les bras croisés sur la poitrine* (1910), ou les variations chromatiques dans les verts pâles du costume de *Karl Zalussek* (1910).

Il est enfin question de Schönberg oscillant entre Kokoschka et Kandinsky, c'est-à-dire entre figuralisme et abstraction, et Dominique Jameux n'hésite pas à faire remarquer, à juste titre, le paradoxe de « cet effort figuratif par excellence qu'est l'art du portrait exercé chez Schoenberg au moment où il défrichait musicalement un espace privé de la 'perspective sonore' attachée au système tonal » (2002, p. 142). Considérées dans leur ensemble, ces études semblent bel et bien destinées à éclairer, presque en l'imitant, le visage d'une époque artistique profondément encline à promouvoir le dépassement des frontières artistiques.

La peinture musicalisée : un modèle à connaître

Si nous proposons aujourd’hui dans cette thèse une approche descriptive et évaluative des différentes formes d’intégration du musical dans l’œuvre poétique de Trakl c’est aussi parce que le cadre contextuel formé par la tendance interartistique orientée vers la musique déjà présente dans la peinture de l’époque offre des pistes d’interprétation d’ores et déjà considérablement exploitées et documentées. En effet, le thème de la relation musico-picturale au début du XX^e siècle a fait – et continue de faire – l’objet de nombreuses expositions en Europe et aux États-Unis²¹, montrant ainsi l’ancrage fort de ce thème dans les projets culturels et l’articulation féconde existant entre recherche et valorisation de ce type de patrimoine auprès du grand public. Vassili Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka y apparaissent comme les ‘stars’ en quelque sorte de ces projets parce qu’ils sont les représentants d’une pensée créatrice qui a donné naissance à des ‘tableaux musicaux’ exemplaires. À cette époque et sous l’impulsion de ces artistes, la peinture apparaît comme l’art qui incarne le mieux ce besoin d’une connaissance de principes extra-picturaux pour nourrir la « création picturale de l’avenir » selon une rhétorique propre à Kandinsky dans son essai de théorie picturale « Du spirituel dans l’art » (*Über das Geistige in der Kunst*), un ouvrage fondamental pour la connaissance et la compréhension de cette époque moderne qui n’a de cesse d’aller chercher dans la sphère musicale un système et des normes de création censés soutenir l’abstraction picturale naissante, Kandinsky finissant en effet par « entrevoir qu’une analogie entre la peinture et la musique pourrait être un soutien utile à ses arguments en faveur d’un art non figuratif »²² (Vergo, 2007, p. 680).

Posons donc clairement la question : la propension de la poésie de Trakl à intégrer le champ musical partagerait-elle quelque affinité avec la tendance musicaliste que connaît l’époque moderne ? En d’autres termes, où se situerait cette œuvre poétique dans le contexte artistique des années 1910 : connaîtrait-elle une position satellitaire, excentrée, périphérique, ou intégrée ? À nos yeux, c’est

²¹ Philippe Junod (dans *Contrepoints*, 2006, p. 205-207) a d’ailleurs recensé pas moins de soixante-dix-huit expositions consacrées à ce thème entre les années 1971 et 2006, dont neuf traitant spécifiquement des interactions entre Kandinsky et Schoenberg ou du langage musical de Klee.

²² „Schließlich dämmerte ihm, dass [...] eine Analogie zwischen Malerei und Musik eine hilfreiche Unterstützung seiner Argumente zugunsten einer gegenstandslosen Kunst sein könnte.“

véritablement l'évaluation de l'écart ou de la proximité de cette poésie par rapport aux enjeux interartistiques de l'époque moderne qui donnera à notre travail de thèse sa dynamique interne et qui constituera le fil directeur des trois parties qui le composent. La référence à l'œuvre de Trakl apparaît de manière plus ou moins marquée selon les parties – elle est par exemple omniprésente dans la troisième partie et plus diffuse dans les deux autres – mais cette disproportion ne doit pas masquer le fait que nous revendiquons de proposer ici une étude consacrée en premier lieu au poète autrichien.

La périodisation du sujet : quelques éléments d'explication

Ce que nous désignons à travers la notion d'époque moderne mérite quelques commentaires. Nous en avons fixé les bornes temporelles de 1905 à 1925. Cette périodisation permet certes de préciser la temporalité évoquée dans l'intitulé de notre thèse, mais elle peut de surcroît surprendre dans la mesure où elle ne vient pas se superposer complètement à la période d'activité poétique de Trakl (1908-1914). Il s'agit-là d'un choix arbitraire qui s'est imposé en raison des différentes périodisations pouvant être définies pour chacune des trois disciplines artistiques intervenant dans notre sujet. Nous éviterons ainsi de nous référer explicitement à la période expressionniste car il s'agit d'une catégorie qui, utilisée en tant que dénominateur commun de la peinture, de la littérature et de la musique, peut s'avérer épineuse et mal commode²³. L'année 1905, date de naissance officielle du courant expressionniste en peinture, suite à la fondation du groupe d'artistes berlinois *Die Brücke*, constitue néanmoins le premier jalon de notre période qui s'étend jusqu'aux débuts du *Bauhaus*, au tournant des années 20. Entre ces deux bornes, le jalon intermédiaire en peinture est constitué par la brève mais intense activité du *Blaue Reiter* durant l'année 1912 et l'on fera remarquer que Paul Klee, ayant participé à ce mouvement ainsi qu'au *Bauhaus*, fait figure de lien entre les années 1910 et 1920. En musique, la période 1905-1914 passe pour être les dix glorieuses

²³ Lionel Richard rappelle néanmoins ceci : « De même que pour le reste, la production susceptible, en musique, d'être rattachée à l'Expressionnisme se circonscrit à un épisode entre 1907 et 1920 environ. », in Richard, 2012, p. 167.

de la Seconde École de Vienne dont le fondateur, Arnold Schoenberg, et ses deux élèves Anton Webern et Alban Berg s'employèrent alors à produire une musique atonale reposant sur le principe du dodécaphonisme. Le passage au sérialisme seulement après le tournant des années 20 indique, comme le *Bauhaus* pour les arts visuels, un changement d'époque et détermine ainsi également la limite extrême de notre périodisation.

Notes pour la lecture

Nous accompagnons cette introduction de plusieurs notes relatives au choix de certaines normes d'écriture et de présentation.

1. Dans un souci d'homogénéité linguistique et relativement à l'apparition fréquente de certains noms, nous opterons pour l'adjectif trakléen plutôt que trakélien, ainsi que pour l'orthographe française de Schoenberg au lieu de Schönberg, il en sera de même pour l'orthographe française Vassili que nous préférerons à celle de Wassily quand nous mentionnerons le prénom de Kandinsky.
2. Pour faciliter le repérage des poèmes dont nous citons la référence dans le corps de la thèse ou bien dans les citations, nous avons décidé de les mettre en valeur à l'aide d'une police spécifique. Il en va exactement de même pour les indications d'illustration insérées dans le texte. Ce choix typographique est donc purement pratique et ne relève d'aucun excès de fantaisie.
3. Nous avons conscience que parler d'œuvres picturales sans les montrer réduit considérablement la compréhension du propos. Pour éviter cet écueil nous avons fourni des reproductions en couleur des œuvres mentionnées au cours de ce travail. Mais pour également éviter d'entraver la fluidité de la lecture et faciliter le confort de l'observation de ces œuvres, nous avons intégré les illustrations au fil des pages du travail sur une page qui ne contient jamais de texte et au plus près de l'endroit où l'œuvre est citée.

1

LE DIALOGUE DES ARTS : SES ASPECTS
GÉNÉRAUX ET SON INSCRIPTION DANS LA
MODERNITÉ

Introduction

Dans le cadre de ce travail consacré aux pratiques interartistiques dans l'aire germanique au début du XX^e siècle, il semble incontournable de devoir inscrire notre thème de recherche dans le cadre général du dialogue des arts afin de se doter d'une vaste toile de fond culturelle ainsi que d'un faisceau de problématiques gravitant autour du thème de l'interaction, de la co-existence, de l'interpénétration ou encore de la synthèse que connaissent la littérature, les arts visuels et la musique. Mais la notion de « dialogue des arts », aussi univoque et évidente qu'elle puisse paraître, peut générer une forme d'embarras lorsqu'il s'agit de chercher à l'expliquer précisément et d'en donner quelques repères relatifs à son contenu. Cette première partie est par conséquent orientée vers la présentation, sur un mode synthétique, des différents enjeux du dialogue des arts.

Mais il faut aussi faire remarquer que, de manière étrange, la mise en relation de la création moderne dans l'aire germanique avec l'immense trajectoire historico-culturelle que forme le dialogue des arts n'est pas chose courante parmi les ouvrages centrés autour de cette question, le thème de l'*Ut pictura poesis*²⁴ et la période des XIX^e et XX^e siècles français faisant majoritairement l'objet de ces recherches²⁵, sans doute en raison de l'intense développement des études comparatistes, notamment en France. Mais pour le chercheur germaniste, ce genre de travaux se limite souvent au simple rôle d'éclairage notionnel ou méthodologique, voire de contribution à la formation d'un bagage culturel s'accordant, certes parfois, avec les objets culturels germaniques qu'il étudie. C'est vers les études intermédiales, nées

²⁴ Nous renvoyons à cet ouvrage considéré comme la référence en la matière : Renssealer Wright, Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture*. [Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting] [1967]. Paris : Macula, 1991, 215 p. (Traduction française de Maurice Brock.)

²⁵ Nous donnons ici quelques indications de lecture : Vouilloux, Bernard, *Le tournant « artiste » de la littérature française – Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*. Paris : Hermann, 2011, 535 p. ; Tibi, Laurence, *La lyre désenchantée : l'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*. Paris : Champion, 2003 ; Backès, Jean-Louis, Coste, Claude, Pistone, Danièle, *Littérature et musique dans la France contemporaine*. Strasbourg : P.U.S., 2001.

au tournant des années 1980 en Allemagne, que le germaniste travaillant sur le dialogue des arts peut cependant se tourner pour espérer puiser de nouvelles ressources et concepts liés au champ des études germaniques. Ce domaine d'étude, s'il a le mérite d'avoir défini la plupart des phénomènes d'interaction entre les arts selon une terminologie plus ou moins uniformisée, s'est aussi beaucoup penché sur l'apparition des nouveaux types d'œuvres, et en particulier celles du cinéma et des jeux vidéo où se combinent plusieurs média à la fois, dépassant en cela le cadre chronologique que nous nous sommes fixés. C'est donc une forme de discours hybride que nous avons retenue pour tenter de mettre en lumière le caractère interartistique d'une époque donnée en tentant de faire apparaître le profil singulier du dialogue des arts inscrit dans cette époque.

1.1 L'approche du phénomène interartistique : essai de synthèse

L'essai de synthèse projeté au cours des pages qui vont suivre a été rendu nécessaire du fait d'une pluralité d'approches faisant tour à tour apparaître le regard des comparatistes en littérature, des musicologues, des spécialistes de l'histoire de l'art, des sémioticiens et plus récemment des spécialistes de l'intermédialité – devenue outre-rhin une discipline universitaire à part entière – sans oublier celui des artistes et des penseurs eux-mêmes à qui l'on doit d'avoir produit des textes tant programmatiques que critiques. C'est que le thème du dialogue interartistique revêt une ampleur considérable dans l'histoire culturelle occidentale de l'Antiquité à nos jours – en somme de l'*ekphrasis* à la musique de film – en occupant une place à la croisée de problématiques fondamentales touchant, pour ne citer que celles-là, à la définition d'une esthétique, aux (r)apports interculturels, aux motivations qui guident le geste créateur, et enfin à la traductibilité d'un art dans un autre.

1.1.1 Présentation de quelques cadres

1.1.1.1 L'« échiquier » européen des arts

Instaurant les fondements d'une réflexion pluriséculaire sur le phénomène interartistique, la célébrissime formule d'Horace *ut pictura poesis* – un poème est comme un tableau – aura été à l'origine de nombreuses autres constructions théoriques touchant à la définition d'un art en le situant par rapport à un second. Ainsi en a-t-il été à la Renaissance du renversement volontaire de la formule de départ – *ut poesis pictura* – pour dire que la peinture intégrait désormais les catégories de la rhétorique et de la poétique. Depuis lors, le modèle syntaxique de la formule latine a été conservé, mais selon un jeu de permutation artistique c'est la

musique qui depuis le début du XIX^e siècle est désormais mise à l'honneur dans des combinaisons multiples telles que *ut musica poesis, ut musica pictura*, ou encore *ut pictura musica*.

Une partie de la recherche consacrée au thème de la relation entre les arts a ainsi mis au jour, en suivant ces différentes esthétiques qui se sont succédées au fil du temps, ce qui s'apparente à une évaluation de la situation des disciplines artistiques les unes par rapport aux autres. Cette situation, que nous souhaitons traduire à l'aide de la métaphore de l'échiquier comme espace de déplacement où se joue une sorte de compétition, présente un caractère évolutif dans la mesure où les systèmes des arts pensés et théorisés au cours de l'histoire culturelle n'ont cessé de montrer un renouvellement de la hiérarchie entre les arts. Les positionnements respectifs de la littérature, des arts plastiques et de la musique au sein de ces systèmes sont en outre traditionnellement décrits par grande aire culturelle française, germanique ou italienne – il s'agirait du plateau de l'échiquier – et, le cas échéant, par période historique fondamentale au sein de ses aires de sorte que la répartition chronologique des recherches peut correspondre aux grands mouvements artistiques que sont « le Romantisme, le Symbolisme, l'Expressionnisme, le Futurisme, l'Orphisme (le groupe de Puteaux), Dada, le Bauhaus, le Constructivisme, le Poétisme de Teige, le Surréalisme et ses dérivés » (Junod, 2006, p. 58).

Au-delà de ce découpage par mouvements, il est également possible de suivre une évolution historique plus large des rencontres artistiques à partir de très nombreux articles et études qui, tous, s'appuient sur une chronologie qui distingue majoritairement les points d'articulation situés entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, et entre le XIX^e et le XX^e siècle, en bref lors de la naissance des avant-gardes. Le fait d'ancrer le travail de recherche dans ces longues périodes permet d'aborder invariablement une même problématique : celle de la propension d'un art à incarner un modèle tutélaire pour un autre art, c'est-à-dire à constituer en dépit des différences de moyens d'expression un stimulus pour la création. De ce point de vue, Anne Larue offre un panorama historique saisissant de l'évolution de la théorie artistique de *l'Ut pictura poesis* depuis la Renaissance jusqu'au début du XX^e siècle en mettant en évidence les ruptures paradigmatiques qui modifient le positionnement des arts les uns par rapport aux autres, ainsi qu'en définissant les différentes poétiques successives qui en découlent (Larue, 1998).

Moins développée en France, la recherche menée depuis les années 1980 en Allemagne sur les relations intermédiales prend également en considération ces différentes poétiques mais en mettant l'accent sur le fonctionnement médiatique de l'œuvre si bien qu'elles complètent légitimement le discours développé par les recherches comparatistes. Nous pourrions citer ici le riche article « *Intermedialität* » dans la mesure où il offre un prolongement à ce balayage historique²⁶. La synthèse que fournit cet article est en effet articulée autour de « deux seuils d'un intérêt particulier, d'une part le début de la modernité et d'autre part la transition menant à l'art contemporain après la fin de la seconde guerre mondiale » (Caduff et al., 2006, p.). Il est vrai que la seconde moitié du XX^e siècle revêt un intérêt plus grand pour le domaine des recherches intermédiales que pour les études comparatistes dans la mesure où l'émergence de nouveaux média tels que le cinéma et la vidéo a généré de nouveaux objets d'étude.

Que peut-on par ailleurs dire de cette évolution du positionnement des arts ? D'un siècle à l'autre, les pratiques créatrices faisant interagir les arts suivent une ligne esthétique qui peut être dissymétrique, et c'est le cas notamment de la littérature et de la peinture. En effet, c'est à partir du moment où la peinture a voulu se dégager de la tutelle littéraire au XIX^e siècle – en d'autres termes de la référence historiquement constante aux textes fondateurs sacrés et mythologiques – que la littérature a commencé à considérer de plus en plus fréquemment la peinture comme une source d'inspiration (Bergez, 2006, p. 149). Cependant la peinture, dans ce mouvement de libération, n'en demeure pas moins rattachée à la sphère littéraire « en se tournant de manière renforcée vers le fragment » (Caduff, p. 21) à partir de 1900. Ainsi peut-on souligner que la cohérence narrative de l'époque précédant la modernité s'est diluée dans une tendance à la fragmentation qui conduit à une destruction de l'espace scénique de l'image (cubisme) » (Caduff, p. 22).

Parallèlement à sa rupture avec les textes canoniques, la peinture ignore de moins en moins la musique et se tourne vers celle qui, devenue « un objet de culte »

²⁶ Article présenté sous forme de typologie et dressant un état de la recherche sur l'intermédialité. Il éclaire en particulier les notions de mono- et bimédialité en couvrant toute la période des XIX^e et XX^e siècles.

(De la Motte-Haber, 1990, p. 124), se situe désormais en haut de la hiérarchie des arts, et lui emprunte dès le XIX^e siècle des formes qu'elle « adapte à la composition ou à la narration de l'œuvre picturale » (De la Motte-Haber, 1990, p. 22). Citons l'exemple du tableau *Eine Symphonie* (1852) de Moritz von Schwind (**Fig. 1**) qui, tout en mettant en scène une répétition de la *Fantaisie pour piano, orchestre et chœur op. 80* de Beethoven, emprunte à la forme symphonique son découpage traditionnel en quatre mouvements (Allegro ; Andante ; Scherzo ; Allegro) pour donner au tableau une structure narrative donnant à voir de bas en haut quatre scènes liées successivement entre elles²⁷. Il justifie le recours au terme de symphonie dans le titre de son tableau en expliquant l'emprunt à la forme en quatre parties :

Lassé d'un côté de l'absence de formes et du choix arbitraire qui se sont immiscées dans la technique de l'arabesque, et convaincu de l'autre côté de la nécessité de composer une toile à partir de plusieurs images, j'ai eu recours à la forme ayant atteint en musique un degré extrême de développement, celle des quatre parties qui donnent forme au quatuor, à la sonate et à la symphonie²⁸.

Quelques décennies auparavant, Philipp Otto Runge voulait lui aussi peindre « comme une symphonie » un projet qui donnera naissance aux quatre tableaux *Die Tageszeiten* (1803) (**Fig. 2**), s'appropriant cette fois-ci le modèle symphonique dans une perspective totalisante. D'une tout autre manière, Van Gogh fait usage de la symphonie pour fonder un métalangage pictural, affirmant que « symphonie des couleurs et critique de l'imitation de la nature vont de pair » (Junod, 2006, p. 27). En vérité, la relation musico-picturale a fait au XIX^e siècle une place de choix à la symphonie²⁹, mais au XX^e siècle la référence à la symphonie ne semble pas s'épuiser ainsi que le montre Kurt Pinthus dans son projet d'anthologie de poésie expressionniste *Menschheitsdämmerung* : ce dernier fait en effet le choix de lui donner comme second titre *Symphonie jünger Dichtung* révélant par-là même le

²⁷ Le contenu narratif de ce tableau est celui d'une *love story* évoluant en quatre temps, du coup de foudre au mariage : I Scène de concert (*Hauskonzert*), II Rencontre amoureuse (*Begegnung*), III Bal masqué (*Maskenball*), IV Voyage de noces (*Hochzeitsreise*).

²⁸ „Überdrüssig der in dem Arabeskenwesen einreißenden Willkür und Formlosigkeit, andererseits von der Notwendigkeit der aus mehreren Bildern bestehenden Zusammenstellungen überzeugt, habe ich nach der in der Musik zur höchsten Entwicklung gelangten Form der vier Stücke gegriffen, aus denen Quartett, Sonate oder Symphonie bestehen.“

²⁹ Si le XIX^e siècle est traditionnellement présenté comme le siècle du lied, on pourrait légitimement avancer qu'il est aussi celui de la symphonie.



Fig. 1 Moritz von Schwind, *Eine Symphonie* (1852)



Fig. 2 Philipp Otto Runge, *Der große Morgen* (1809)³⁰

³⁰ Il existe une version antérieure datant de 1808 (*Der kleine Morgen*). Parmi le cycle originellement conçu par Runge, seul *Der Morgen* fut achevé, les autres parties demeurant à l'état de simples dessins.

fait que la structuration générale des quatre grandes rubriques thématiques³¹ qui forment l'anthologie sont redevables du modèle symphonique.

Les déplacements effectués sur l'échiquier des arts au cours du XIX^e siècle, avec notamment l'affirmation de la poétique musicale, génèrent donc de nouvelles configurations dans l'imaginaire artistique au point d'interroger, voire de mettre au défi la capacité de la littérature ou de la peinture à être les seuls à pouvoir signifier en art (Picard, 2010a). Un processus créateur en particulier semble être le fruit de cette tentation du dépassement vers un ailleurs musical, celui que la littérature secondaire a appelé « musicalisation » (de la littérature comme de la peinture). Dans le cas de la peinture, ce thème est abordé de manière conjointe au processus d'abstraction qu'elle connaît depuis le moment où elle a rompu avec l'esthétique de l'imitation, c'est-à-dire celle de la représentation figurative d'un récit littéraire. Le phénomène de musicalisation se définit dès lors comme la réalisation d'une œuvre picturale selon un principe d'appropriation du musical par le langage pictural³². De manière symétrique, on peut dire que la musique instrumentale connaît elle aussi des « tentatives d'esquisses figuratives allant jusqu'à des représentations de paysages (Mendelssohn, Weber) »³³ (Bel, 1982, p. 227). Dans le chapitre intitulé *Gemälde als Programm neuer musikalischer Formen* de son ouvrage sur la musique et les arts plastiques, Helga De la Motte-Haber fournit de surcroît de nombreux éclairages sur le problème de la restitution musicale de motifs visuels en s'appuyant sur des poèmes symphoniques de Franz Liszt (1990, p. 80-124). Mais pour ce qui est de la question de cette transformation progressive de la peinture en un art musicalisé et, dans une moindre mesure, de la musique en un art spatialisé, celle-ci possède des enjeux sous-jacents qui intéressent aussi bien les artistes-théoriciens que les chercheurs et qui ont trait aux qualités mêmes attribuées traditionnellement à la peinture (art de l'espace) et à la musique (art du temps). Sous l'effet des deux processus s'opère en effet une surprenante inversion des

³¹ „Sturz und Schrei“ ; „Erweckung des Herzens“ ; „Aufruf und Empörung“ ; „Liebe den Menschen“

³² Ces éléments liminaires de présentation de la notion de musicalisation de la littérature et de la peinture seront repris et amplifiés lors d'un développement autonome en deuxième partie.

³³ „[...] umgekehrt in der Musik war eine Aufnahme gegenständlicher Skizzierungsversuche bis hin zu Landschaftsdarstellungen (Mendelssohn, Weber) zu beobachten.“

catégories faisant du temps une catégorie de la peinture et de l'espace une catégorie de la musique³⁴.

Inscrite dans une historicité qui trouve son origine durant l'Antiquité grecque, l'étude de la relation entre littérature et musique a pu, selon un découpage temporel qui se superpose aux grandes époques culturelles, donner lieu à des synthèses³⁵ généralistes consacrées par exemple au siècle des Lumières (B. Didier, *La musique des Lumières*, PUF, 1985 ; B. Cannone, *Musique et littérature au XVIII^e siècle*, PUF 1998), à l'âge romantique (F. Claudon, *La musique des Romantiques*, PUF, 1992), à la période marquée par l'influence de Richard Wagner (L. Guichard, *La musique et les lettres au temps du wagnérisme*, PUF, 1963) ou encore au XX^e siècle (A. Locatelli, *Musique et littérature au XX^e siècle*, PUF, 2001). Il est globalement question d'une relation que l'on peut décrire comme une « progressive séparation » (Gribenski, 2004, p. 113). La relation musico-littéraire connaît depuis la période antique un destin contrasté tandis que l'union originelle entre musique et poésie se mue à l'époque moderne en un antagonisme des deux sphères artistiques. Cette rivalité qui culmine à l'époque symboliste, notamment à travers « l'interdiction prêtée à Hugo de déposer de la musique le long de [ses] vers, la déclaration de Lamartine selon laquelle la musique et la poésie se nuisent en s'associant » (Gribenski, 2004, p. 113, note n° 9), s'accompagne en même temps d'un renouveau de la relation qu'ont exprimé en particulier Rimbaud et Verlaine, tous deux à la recherche de musique et de « nouvelle harmonie ». C'est d'ailleurs la reconnaissance de cette existence d'une musique poétique que Michèle Finck entend valoriser en se demandant si « la lecture ne [devait] pas désormais sortir davantage de l'orbite de l'image et donner une chance à l'aventure du son en poésie » (2004, p. 9), espérant ainsi réorienter non pas la création poétique, mais sa réception jusqu'alors entièrement guidée par un culte de l'image dont Henri Meschonnic a retracé brièvement les influences : « Le XX^e siècle poétique en Europe s'est joué tout entier sur l'image. De l'imagisme anglais à l'imaginisme russe, du futurisme italien

³⁴ On pourra lire avec profit l'article suivant : Hermann Parret, « À propos d'une inversion : l'espace musical et le temps pictural », in *Analyse musicale*, n°4, 1986, p. 25-29.

³⁵ Références citées par Aude Locatelli dans l'introduction de son ouvrage *Musique et littérature au XX^e siècle*. Paris : PUF, 2001, p. 5.

au surréalisme [...], l'image les unit par-dessus les plus radicales oppositions »³⁶ (Meschonnic, in Finck, 2004, p. 9). On voit ainsi se dessiner, certes à grands traits, une représentation dialectique et hiérarchisée de l'art poétique où le primat de l'image écrase sans pitié la musique, apparaissant dès lors comme le parent pauvre de la création poétique.

Quelle conception du rapport musique-texte défendent les compositeurs eux-mêmes ? Michel Gribenski cite en introduction de son article cette déclaration de Paul Dukas, la qualifiant au passage de péremptoire, au sujet de la conjonction des deux arts (2004, p. 111) :

Véritablement, vers et musique ne se mêlent pas ; ils ne se confondent jamais. [...] *On ne met pas les poèmes en musique*. On donne un accompagnement aux paroles, et c'est bien autre chose. La première idée, en effet, suppose une *fusion* ; la seconde constate un *parallélisme*.

'Fusion' et 'parallélisme' sont deux paradigmes récurrents dans la description de la relation entre musique et texte, mais encore faut-il faire attention à ne pas assimiler trop vite et de manière abusive la co-existence des deux arts à une véritable fusion. La question relative au point d'interférence de cette relation dans le cas des *lieder* illustre bien la complexité de cette union affirmée dans ce XIX^e siècle dit 'des lieder' : primat de la structure musicale sur celle du texte poétique, primat inversé ou bien harmonie parfaite entre les deux ? Il est possible de mesurer des écarts de conception dans la collaboration musico-textuelle en comparant par exemple les choix des compositeurs avant et après 1800. Ainsi, Johann Friedrich Reichardt³⁷ souligne en 1779 la nécessité d'assujettir la ligne vocale et la structure formelle aux paroles dans un texte qui est connu comme le manifeste de l'École de Berlin (François-Sappey/ Cantagrel, 1994, p. 541) :

Les mélodies de *lieder* doivent absolument pouvoir exister en soi, sans accompagnement. Il leur faut trouver avec justesse la manière du lied dans la suite la plus simple des sons, dans le mouvement le plus approprié, dans l'identité la plus absolue des césures poétiques et musicales, si bien qu'on ne puisse plus se représenter la mélodie sans les mots, ni les mots sans la mélodie. Car la mélodie ne veut rien être pour elle-même, elle ne veut être que pour les mots.

³⁶ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Vadier, 1996, p. 482-483.

³⁷ Johann Friedrich Reichardt (1752-1814). Il laisse une œuvre considérable : plus de 30 ouvrages lyriques, musique de scène, chorale, instrumentale, de nombreux écrits et quelque 1500 lieder. Il est le premier compositeur à mettre en musique les poèmes de Goethe sous forme de cycles.

Dans son rapport au texte, la musique est ainsi censée « se soumettre à la diachronie du contenu, à la prosodie et au découpage poétique » tandis que plus tard chez un compositeur comme Beethoven, avec la composition du cycle de lieder *An die ferne Geliebte* en 1816, « la musique est souveraine, [...] le mot n'est pas ce repère fondateur qui restera nécessaire aux Romantiques ». Dans ce cycle, la partie de piano, pour la première fois, s'abstrait du verbal (François-Sappey/ Cantagrel, 1994, p. 34). Ces considérations sont finalement très proches du débat qui a parcouru les XVIII^e et XIX^e siècles à propos de la concurrence ou de l'alliance entre texte et musique. Jakob Knaus (1973) fait remarquer très justement que tous les enjeux relatifs à cette problématique (expressivité, traduction formelle, déclamation) sont avant tout ceux des compositeurs et non ceux des poètes car ces derniers ne sont quasiment jamais confrontés au problème de « mettre en texte »³⁸ une pièce musicale. C'est en rapport avec l'opéra, domaine par excellence de la relation entre musique et texte (livret), que s'exprime le mieux cette concurrence des arts que Richard Strauss a tenté de représenter à travers quatre possibilités³⁹ : « d'abord les mots, ensuite la musique » (Wagner), ou « d'abord la musique, ensuite les mots » (Verdi), ou « rien que les mots et pas de musique » (Goethe), ou « rien que la musique et pas de mots » (Mozart).

1.1.1.2 Les possibilités de transformation des langages artistiques

La constitution d'un panorama du phénomène interartistique intervient, comme nous venons de le mentionner, à l'intérieur de cadres géographiques et temporels, mais il faut également y ajouter le cadre pluridisciplinaire, celui qui convoque un binôme artistique bien précis – on choisira de recourir au terme de constellation – et qui s'exprime traditionnellement à travers des appellations génériques telles que « littérature et musique », « littérature et peinture » et enfin

³⁸ Jakob Knaus bâtit à partir du terme *vertonen* (mettre en musique) le néologisme *vertexten* (mettre en texte).

³⁹ Richard Strauss und Joseph Gregor, *Briefwechsel*, Salzburg, 1955, cité in Knaus, 1973, p. 8 (préface).

« musique et peinture ». En dépit de leur apparente univocité, ces cadres cachent en réalité des variantes qui modifient l'approche nécessaire à avoir et les objets artistiques qui s'y rapportent. Ainsi la peinture est-elle parfois élargie au champ plus vaste des 'arts visuels' ou des 'arts plastiques' (en allemand *bildende Kunst*) incluant l'architecture et la sculpture ou tout autre forme de production (installation, *happening*) dont le support dépasse la simple toile peinte. Jean-Yves Bosseur, Michel Denizeau ou François Sabatier du côté français, et Jörg Jewanski, Elisabeth Schmierer ou Helga de La Motte-Haber du côté allemand orientent leur propos en l'élargissant par exemple à la grande catégorie du 'visuel' sans se restreindre au simple 'pictural'. On peut d'ailleurs dire que dès lors que l'on convoque ce genre de catégories sensorielles et que l'on dépasse le simple cadre disciplinaire, il devient possible de structurer un champ d'investigation ayant la forme d'un « triangle majeur » dont les pôles sont ainsi nommés : visuel, verbal, auditif (Junod, 2006, p. 58).

À l'inverse de ce qui vient d'être dit à propos de l'élargissement du pôle pictural au visuel, convoquer de prime abord la « littérature » comme entrée générique impose ensuite la nécessité de bien distinguer la prose romanesque de la poésie car les enjeux liés à l'étude des relations interartistiques à partir de l'objet-roman ou de l'objet-poésie leur sont spécifiques, et ce en raison du degré de densité du matériau verbal. C'est ce que soulignent très justement Aude Locatelli (2001, p. 91-107) et Daniel Bergez, (2006, p. 184-185) notamment lorsque ce dernier fait allusion à la spécificité picturale de l'écriture poétique en la justifiant par le fait que

la brièveté habituelle du poème, son effet fréquent de clôture, le caractère circulaire et donc implicitement uchronique de l'écriture (chaque vers opérant un retour à la ligne), et la prédominance des images (créations de langage dont le support ou l'effet est fréquemment visuel) le placent structurellement du côté du tableau, de ce 'tout ensemble' appréhendé d'un seul regard.

Pour ce dernier, il n'y a donc rien d'étonnant à ce que « l'abondante littérature inspirée au XX^e siècle par la peinture soit surtout poétique » (2006, p. 185). À l'inverse, nous pouvons aussi constater que dans le rapport de la littérature à la musique c'est le roman qui constitue le genre littéraire privilégié dans l'étude de la transposition de structures musicales telles que la sonate, la symphonie ou le leitmotiv. À ce titre, on ne saurait compter le nombre d'études en langue allemande consacrées à la question des formes musicales dans l'œuvre romanesque de Thomas

Mann par exemple (Schlee, 1981) – en particulier *Tonio Kröger* (Petri, 1964) et *Doktor Faustus* (Wehrmann, 1988) – ni même quantifier la littérature secondaire consacrée aux romans de langue anglaise, citons ici *Napoleon Symphony* d'Anthony Burgess, *The String quartet* de Virginia Woolf, *Point Counterpoint* d'Aldous Huxley, *Ulysses* de James Joyce (Wolf, 1999, p. 111-216). À propos de ce dernier roman, Timothée Picard note que la « section des Sirènes serre au plus près le leitmotiv wagnérien dans sa spécificité non plus littéraire mais musicale » (2010b, p. 1088). Le champ des comparaisons structurales offre ainsi au comparatisme musico-littéraire les opportunités d'observer « le fonctionnement du musical dans l'univers textuel et discursif » et de « mett[re] en évidence des particularités stylistiques » (Tack, 1998, p. 772). Ulrich Ernst, dans un article récent (2010), formule également une approche comparatiste entre trois romans modernes dont la macrostructure narrative est formée sur le modèle de trois formes musicales différentes : la sonate, la suite et la symphonie.

Cependant, des tentatives (de plus en plus fréquentes) de lire certains poèmes « musicalement » afin d'en révéler la structure compositionnelle existent, démontrant ainsi que cette démarche n'est pas uniquement réservée à la grande forme du roman, ni à l'écriture en prose. Pour Anne Faivre-Dupaigre, dont la démarche est de « s'attach[er] à déceler les connexions entre l'adoption d'une écriture de type musical et la poétique propre à un poète », le recours à la musique fait figure, chez les trois « poètes-musiciens » de son corpus d'étude (Pasternak, Mandelstam et Cendrars), d'« élément constitutif de la genèse même du texte, une condition sine qua non de l'apparition du texte poétique » (Faivre-Dupaigre, 2003/04, p. 488). Du côté de la recherche menée en Allemagne, Alfred Doppler renvoie quant à lui à une étude de W. Flemming⁴⁰ sur l'écriture des poètes baroques allemands inspirée par le modèle musical de la fugue, et il cite plus loin la référence devenue incontournable du poème de Paul Celan **Todesfuge** (1945), dont le titre manifeste clairement l'emprunt à la musique. On doit à Alfred Doppler d'avoir également étudié le processus de « musicalisation » (*Musikalisierung*) de la langue poétique de Georg Trakl, c'est-à-dire sa capacité à se rapprocher du phénomène

⁴⁰ W. Flemming, „Die Fuge als epochales Kompositionsprinzip des deutschen Barock“, in DVjs 32, 1958, p. 483-515, cité par Alfred Doppler, 2001, p. 101 (note 19).

musical pour devenir une véritable *Sprachmusik*. Dans son propos, il n'est nullement question de recourir à la métaphore musicale mais au contraire d'employer une terminologie musicale (cadence, accord, polyphonie) qui se veut systématique (Doppler, 2001, p. 112-134) et, d'après nous, sans doute inscrite dans la lignée des travaux de recherche d'Albert Hellmich (1971) lequel a également tenté de décrire la structure musicale de certains poèmes de Trakl en empruntant à la musique les notions de polyphonie et de leitmotiv.

Assimiler le poème à une pièce musicale implique dès lors un questionnement d'ordre méthodologique fondamental si l'on veut pouvoir « déceler et analyser les passages où il sembl[e] que l'écriture poétique port[e] des traces d'écriture musicale » (Faivre-Dupaigre, 2006, p. 12). En effet, la question cruciale dans ce genre d'entreprise à la croisée du poétique et du musical est de pouvoir justifier le fonctionnement musical d'un texte sans avoir recours à des analogies abusives, voire oiseuses. La question a déjà été posée par Wolf Werner en l'appliquant à un corpus d'œuvres romanesques (Wolf, 1999, p. 71-94). Mais dans le cadre de l'écriture poétique, la valorisation de l'écoute dans le rapport au texte semble présenter une valeur méthodologique incontournable comme en témoigne cette posture d'écoute que défend Anne Faivre-Dupaigre. Pour elle, la lecture de la poésie est aussi avant tout la recherche d'un « point d'écoute intermédiaire », cette conception envisageant le poème comme un objet sonore qui invite en tant que tel à en activer les potentialités musicales inscrites dans la texture de l'œuvre écrite (2006, p. 13). Afin d'aiguiser la réception sur le plan acoustique de celui qui écoute, il est question de produire une lecture « responsable » à l'instar du travail du musicien-exécutant capable de rendre vivant par son interprétation une pièce musicale. L'enjeu de cette lecture, caractérisée par « l'intonation, l'accentuation, la cadence, l'intervalle, le silence » (Finck, 2004, p. 25) concerne précisément le développement d'une « conscience acoustique du matériau verbal »⁴¹. C'est comme si la mise en bouche des mots du texte était indissociable d'un certain degré de conscience musicale propre au lecteur. Cependant, nous pourrions objecter que ce type de lecture possède une large part d'arbitraire, comme dans toute interprétation, et il serait donc

⁴¹ Luciano Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*. Jean-Claude Latès, 1983, p. 156, cité par Michèle Finck, 2004, p. 20.

véritablement souhaitable que cette question de la définition d'une lecture responsable fasse l'objet de développements plus précis, notamment à travers des exemples, afin de pouvoir éventuellement modéliser cet acte si particulier de révélation de la nature musicale du poème.

Du côté de la réception de la poésie par l'oreille, Michèle Finck pose quant à elle comme condition le « don de double audition » en adaptant le modèle d'écoute musicale formulé ci-après par Le chef d'orchestre Furtwängler (2004, p. 23) :

Il est indispensable que chaque élément, de même que l'ensemble, ait été passé à travers l'émotion vivante du musicien exécutant⁴².

Michèle Finck en tire deux axiomes : la macroaudition, synonyme d'un « embrassement du paysage sonore poétique », et la microaudition, qui correspond au « creusement de la topographie sonore du poème, c'est-à-dire l'intériorisation des composantes phoniques infinitésimales et le prélèvement de petites cellules acoustiques d'un poème dépositaires à elles seules du sens » (p. 23). Ce discours sur la promotion de l'écoute du poème relève pourtant d'un paradoxe étrange : dans le recours au terme 'don' utilisé par Michèle Finck, il est à la fois question d'une capacité rare d'entendre véritablement les sons ressortissant à un talent inné, exceptionnel, voire mystérieux, et d'une méthodologie finalement présentée comme un objet d'apprentissage auquel tout lecteur de poésie serait en mesure de se confronter.

La description de ces projets d'écoute du texte poétique soulève inévitablement la question de l'hétérogénéité des deux langages – poétique et musical – et celle de l'évaluation des modalités de leur comparaison et de leur fusion, apparemment improbable ainsi que le rappelle Lieven Tack lorsqu'il souligne cette « distance entre les deux systèmes artistiques ressentie comme une incongruité » (Tack, 1998, p. 774):

Ce qui pose ici problème c'est le dégagement préliminaire des spécificités de chaque « discours », littéraire et musical, pour arriver à formuler les assises théoriques de la possibilité épistémologique d'une comparaison.

Depuis Adorno qui déclarait qu'assimiler la musique à un langage n'est qu'errance et qu'en dépit de cette similitude due à la succession dans le temps de sons articulés,

⁴² Cité à l'origine par Alfred Brendel, *Musique côté cour, côté jardin*. Buchet Chastel, 1994, p. 222.

elle ne constitue pas un système de signes⁴³, les recherches musico-littéraires n'ont pour autant pas cessé d'interroger la capacité du langage littéraire à incarner une dimension musicale et tenté, à l'inverse, de saisir le fonctionnement langagier de la musique. Tout semble se jouer au niveau de la conjonction entre signifiant et signifié, au niveau de la conception du signe donc. Les spécialistes de sémiologie de la musique – Jean-Jacques Nattiez (1975) et Nicolas Ruwet (1972) – ont malgré tout étudié comment et dans quelle mesure la musique peut devenir un processus signifiant. Les modèles d'analyse convoqués, issus des études littéraires, linguistiques (notamment sur le plan de la syntaxe) et musicologiques s'entrecroisent pour faire émerger des notions capables de rendre compte de la possible rencontre entre texte et musique telles que « la temporalité des deux arts et leur linéarité, la sonorité comprise comme musicalité du langage, l'agencement structural en phrases langagières musicales ou encore la récurrence de thèmes et de motifs » (Tack, 1998, p. 774).

Enfin, il est intéressant de mentionner certaines investigations menées au sujet d'une théorie des correspondances à l'échelle des petites unités entre musique et langage, mais aussi entre musique et couleurs. Dans le premier cas, Joseph-François Kremer va jusqu'à se demander à quoi correspond la note dans le langage (1984, p. 28-32). Associant dans un premier temps la note au phonème, il imagine être possible de constituer autant de phrases musicales qu'il est possible de former de messages à l'aide de phonèmes. Mais une dissymétrie apparaît si l'on considère que le mot obéit aux règles de la syntaxe afin de délivrer un message signifiant. Or, la syntaxe musicale n'offre, quant à elle, rien qui puisse être pris pour un mot si ce n'est la cellule de la mesure.

⁴³ „Wer Musik als Sprache nimmt, den führe sie irre. Obwohl Musik als eine zeitliche Folge artikulierte Laute durchaus ‚sprachähnlich‘ sei, bilde sie kein System aus Zeichen“, in „Fragment über Musik und Sprache“, in *Neunzehn Beiträge über neue Musik*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. XIII. Frankfurt am Main : Suhrkamp, p. 57-87, cité dans Calvin Scott, „ich löse mich in tönen“: *Zur Intermedialität bei Stefan George und der Zweiten Wiener Schule*. Berlin : Frank & Timme, 2007.

1.1.1.3 La nature de la relation interartistique : à la recherche d'une théorie

La question de la dénomination même des cadres pluridisciplinaires peut, ici sur un mode introductif et synthétique, être posée afin de souligner le rapport d'influence, de confluence ou de concurrence au sein des constellations disciplinaires et qui se traduit à travers la conjonction de coordination « et ». Si dans la majorité des titres d'ouvrages, le terme 'littérature' est placé avant celui de 'musique', pour ne prendre que cet exemple, il arrive que ce schéma ne soit pas toujours respecté. Jean-Louis Backès, Pierre Brunel et Françoise Escal ont fait le choix, sans doute à dessein, d'inverser les deux termes. Serait-ce alors une volonté d'orienter la perception du domaine d'échange artistique en donnant le primat à un point de vue où la musique constitue le point de départ de toute analyse ? En outre, le parallélisme annoncé dans certaines formules se double-t-il d'un véritable équilibre sans présupposé hiérarchique ? Et si mise en rapport des arts il y a, comment dès lors la définir ?

De Léonard de Vinci, qui, en comparant la musique et la peinture, inaugura une terminologie fondée sur la métaphore du lien d'appartenance familiale⁴⁴, à Richard Wagner⁴⁵ en passant par André Félibien, l'esthétique des *arti sorelle* (ou *sister arts*) tente de répondre au problème du lien entre deux ou plusieurs arts par une sorte d'incarnation humaine. Parcourant l'histoire de l'art occidental depuis la Renaissance italienne où l'enjeu était de hisser la peinture au rang d'un art libéral, cette esthétique devient un « véritable lieu commun au XVIII^e siècle » (Junod, 2006, p. 34), tandis qu'un peu plus tôt la pièce de Félibien *Songe de Philomathe* (1683) mettait en scène deux personnages, Peinture et Poésie, s'apostrophant littéralement l'une l'autre sous le nom « ma sœur » (Lichtenstein, 1995, p. 402). Cette esthétique prend à partir du Romantisme une orientation exprimant l'essence d'une poétique universelle reposant sur l'idée d'un noyau artistique originel dont la poésie, la peinture et la musique ne seraient en fait que la triple descendance. Lorsque

⁴⁴ Léonard de Vinci : « Come la musica si dee chiamare sorella et minore della pictura. »

⁴⁵ Dans ses écrits théoriques *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) et *Oper und Drama* (1851), Wagner désigne la danse, la musique et la poésie comme étant trois sœurs originelles (*drei urgeborene Schwestern*).

Wagner emploie la métaphore des arts-sœurs, qui constitue une référence à l'âge d'or hellénique où l'art total existait, c'est dû par l'ambition de restaurer à partir du milieu du XIX^e siècle la belle unité perdue des composantes artistiques et de promouvoir ainsi l'œuvre d'art totale.

Plus près de nous, Philippe Junod évoque finalement l'esthétique de la « fraternité » pour désigner cette convergence des arts dont il tente de retracer la « préhistoire » (2006, p. 8). Sauf qu'à y regarder de plus près, tout fantasme de gémellité est à exclure : chez Félibien, il est en réalité question d'une dispute entre deux sœurs comparant leurs mérites respectifs, en somme d'un « dialogue-duel qui sépare les arts plus qu'il ne les unit » (Larue, 1998, p. 4), et Philippe Junod, dans le sillage de Mario Praz⁴⁶, considère le point de vue opposé d'un véritable dialogue, signe d'une simple démarche de complicité innée et naturelle, et non d'une quête de ressemblance absolue.

On le voit, le parallèle instauré entre les différents arts, tel un miroir à deux faces, peut servir de caution pour en souligner les spécificités tout comme pour en promouvoir les points de contact. De ce point de vue, l'immense majorité de la recherche a, semble-t-il, considéré plus féconde l'étude des convergences, prenant ainsi le contre-pied de Lessing et de son postulat sur les frontières entre les arts⁴⁷ que tentent néanmoins de prolonger des recueils d'études tels que celui dirigé par Claude Coste sur le thème de « la haine de la musique »⁴⁸ (2001).

Dans ce vaste ensemble que constitue les relations interartistiques entre littérature, peinture et musique, il n'est donc pas rare de se heurter au problème de l'hétérogénéité des appellations du phénomène d'interaction. Faut-il en effet

⁴⁶ Mario Praz, *Mnémosyne, Parallèle entre littérature et arts plastiques* [1970]. Paris : Gérard-Julien Salvy éd., 1980, p. 10 : « L'idée d'une fraternité des arts est si enracinée dans la pensée humaine depuis la plus haute Antiquité qu'il doit bien y avoir là plus une réalité profonde qu'une spéculation oiseuse (...). », cité par Anne Larue, 1998, p.1 (La pagination de cet article correspond à la version imprimée d'un document pdf disponible en ligne et non à la pagination de sa version éditée.)

⁴⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen von Malerei und Poesie*, in Wilfried Barner (Hg.), *Werke 1766-1769*, Band 2. Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verlag, 1990, 1216 p.

⁴⁸ Timothée Picard apporte à ce recueil une contribution originale en forgeant le concept de « méloscepticisme » qu'il décline en une typologie des formes de résistance de penseurs et écrivains européens à l'égard de la musique.

entendre la même chose lorsque sont évoquées les notions de 'dialogue', 'collaboration', 'parallèle', 'croisement', 'analogie', 'contrepoint', 'interférence' ou encore 'convergence' ? Cette remarque d'ordre lexical rejoint dans le fond l'exhortation de Lieven Tack à proposer une théorisation de la nature de la relation en partant du constat que « cette relation peut couvrir des modalités fort diverses »⁴⁹. Ce dernier se demande même « où commence et où s'arrête l'objet musico-littéraire ? » étant donné la multiplicité des formes et des degrés d'interférence : évocation implicite, citation, intégration, absorption (1998, p. 767). Jörg Jewanski (2009) pose également la question de la nature de la relation – entre peinture et musique cette fois-ci – dans un ouvrage récent dont le titre en reflète bien le caractère polymorphe : « Rencontres, contacts, influences ».

1.1.1.4 De l'éclairage mutuel des arts à l'intermédialité

En matière de recherche sur la question du rapprochement des arts, l'ouvrage d'Oskar Walzel fait figure de référence. Le choix du titre – « Éclairage mutuel des arts » – suffit à lui seul à indiquer au lecteur la thèse défendue par Walzel : il est possible qu'un art révèle la face insoupçonnée (car dans l'ombre) d'un autre art. La métaphore lumineuse permet en tout cas de saisir l'enjeu scientifique qui prévaut : les arts sont des objets d'étude à propos desquels toute « la lumière » n'a pas encore été faite, et c'est en recourant aux catégories artistiques étrangères que l'on peut prétendre mettre « au jour » une nouvelle compréhension de la poésie, de la musique et des arts visuels. Les premières pages de l'ouvrage renferment une série de problématiques que nous souhaitons exposer et commenter à présent afin d'amener une série d'éléments de réflexion fondamentaux.

La pensée analogique constitue l'aspect traité par Walzel le plus remarquable. Ce dernier se trouve illustré par l'expression *Architektur: erstarre Musik*. La compréhension de l'essence d'un art nécessite le truchement d'un autre sur un mode comparatif. L'acte comparatif constitue le levier fondamental de la pensée

⁴⁹ Dans son article, Lieven Tack a pour ambition de dépasser la simple démarche typologique induite par le modèle de Scher afin d'interroger moins la forme des œuvres mixtes que la nature de la relation entre musique et littérature au sein de ces œuvres.

analogique qui associe deux éléments – ici architecture et musique – en fonction de leurs ressemblances, et donne en même temps naissance à des concepts nouveaux – ici « musique figée ». On retrouve ici quasiment le même modèle qui a servi à forger les expressions poésie muette (*muta poesis*) et peinture parlante (*pictura loquens*) : les attributs de la poésie et de la peinture deviennent interchangeables. Un glissement catégoriel s'opère alors profitant surtout à la poésie car douée de deux attributs (rendre visible et narrer). Analogie ne signifie pourtant pas identité et Walzel rappelle à juste titre que « tous ces transferts fonctionnent plus ou moins à l'aide d'un 'comme si' et que ces analogies aboutissent à des « fictions analogiques et symboliques représentant un moyen utile à la recherche. »

La pensée analogique possède par conséquent des vertus quant à la contribution scientifique qu'elle peut apporter au travail de recherche et Walzel va plus loin – c'est le deuxième enjeu soulevé – en revendiquant un véritable décloisonnement disciplinaire pour aboutir à une démarche méthodologique nouvelle fondée sur la pluridisciplinarité en vue d'aborder un objet unique. Walzel entrevoit dans cette démarche l'opportunité de rendre plus fécondes les pistes d'analyse du chercheur (*die Forschungsmittel seines Faches mehren*). Il se rallie ainsi à la position de son collègue Karl Steinweg selon laquelle « le chercheur en poésie peut apprendre des créateurs de l'art visuel des méthodes d'identification et de détermination de traits artistiques ». En somme, l'éventail des procédés artistiques en peinture peut, par exemple, fournir des outils d'analyse au spécialiste de littérature. L'idée n'est en réalité pas si neuve, elle est même ancrée dans la sphère des idées, sur le versant créatif, depuis le romantisme où on la retrouve sous la plume de Novalis à la fin du huitième chapitre de son roman *Heinrich von Ofterdingen* tandis que Klingsohr, s'entretenant avec Heinrich, théorise sur ce que doit être la création poétique :

Les poètes, au demeurant, que n'auraient-ils pas à apprendre du peintre et du musicien ! Car ce sont là des arts qui montrent à l'évidence combien nécessaire est l'économie des moyens, et à quel point tout dépend, en fait, de l'équilibre harmonieux et de la justesse des proportions. [...] Poètes, [les musiciens et les peintres] devraient l'être plus, et nous devrions, nous, être plus musiciens et meilleurs peintres – chacun restant bien entendu, respectueux de la matière et manière de son art⁵⁰.

⁵⁰ Novalis, *Henri d'Ofterdingen. Un roman*. (Traduit de l'allemand par Armel Guerne). Paris : Gallimard, coll. L'imaginaire, 1975, p. 160. Texte original : „Überhaupt können die Dichter nicht genug von den Musikern und Malern lernen. In diesen Künsten wird es recht auffallend, wie nötig

Comme chez Steinweg, on retrouve dans l'axiome de Novalis cette notion d'apprentissage (*lernen*) qui montre la nécessité pour l'artiste – chez Steinweg pour l'interprète – de la connaissance des autres arts pour finalement perfectionner son domaine propre. Faut-il y voir le corollaire de cette conviction romantique que tous les arts participent d'une même idée créatrice bien que s'exprimant à l'aide de signes différents ? On ne peut non plus manquer d'historiciser la portée de cette idée par rapport à sa probable réception chez Kandinsky qui formule en 1912 dans *Du Spirituel dans l'art* qu'« un art doit apprendre d'un autre comment il utilise ses moyens afin d'utiliser ensuite ses *propres* moyens selon les *mêmes principes*, c'est-à-dire selon le principe qui lui est *propre* », que « lors de cet apprentissage, l'artiste ne doit pas oublier que chaque moyen implique un mode d'utilisation particulier et que c'est *ce* mode qui est à découvrir » (p. 99). À la différence de Novalis, Walzel reprend une thèse dont la portée vaut dans le domaine de la recherche et de l'interprétation et non de la création ce qui n'est évidemment pas la même chose puisqu'il se situe en aval de l'acte créateur et que le degré d'intentionnalité de l'artiste peut ainsi être forcé par l'analyse : le chercheur peut être tenté de voir dans une œuvre ce qui n'y est sans doute pas consciemment projeté. La démarche du chercheur se situe donc au niveau de la dénomination de phénomènes en exportant littéralement des concepts issus de la terminologie propre à des domaines étrangers (*aus der Fachsprache der bildenden Künste*). Le chercheur s'emploie ainsi davantage à la mise en place d'une terminologie sélective que dans l'identification de règles artistiques à destination des artistes. Il cherche à comprendre en se donnant les moyens de dépasser les faiblesses conceptuelles parfois restrictives de son champ de recherche⁵¹.

Enfin, le troisième enjeu qui affleure dans les propos de Walzel concerne celui des combinaisons artistiques favorables à un éclairage mutuel. Ces combinaisons attestent d'un premier balisage des possibilités comparatistes entre poésie, musique et arts visuels. Au sein de ces combinaisons, il est aussi remarquable de voir selon

es ist, wirtschaftlich mit den Hilfsmitteln der Kunst umzugehen, und wie viel auf geschickliche Verhältnisse ankommt. [...] Sie sollen poetischer und wir musikalischer sein – beides nach der Art und Weise unserer Kunst.“

⁵¹ „Diese Kunstgriffe Förderung versprechen, dass sie ermöglichen, über Unzulänglichkeiten der eigenen Forschungsweise hinauszukommen.“

quelle trajectoire s'effectue l'éclairage d'un art sur un autre. Ainsi, l'on constate que Walzel évoque principalement deux combinaisons : une première où l'art pictural éclaire la poésie, et une seconde où poésie et musique peuvent à leur tour éclairer l'art pictural.

1.1.2 Panorama des relations interartistiques

En guise d'ouverture à ce développement, il nous semble opportun de citer un passage de la littérature critique qui nous est apparu comme une tentative efficace de saisir dans un geste à la fois ample (par la totalité des axes qu'il convoque) et synthétique (par sa formulation concise) les possibilités du dialogue interartistique. On y retrouve l'image du « triangle majeur » citée plus haut qui structure le champ de recherche en un centre et trois axes (Junod, 2006, p. 58) :

Les modes de conjugaison de ces domaines sont aussi divers que nombreux. Le centre du triangle, lieu de la collaboration ou fusion de tous les arts, est occupé par la fête, le ballet, l'opéra, le cinéma, l'art vidéo ou mieux encore le *Gesamtkunstwerk* wagnérien, qu'illustrent à leur manière des réalisations comme celles de Kandinsky (*Der gelbe Klang*, 1909-1912), de Schoenberg (*Die glückliche Hand*, 1911), ou de Scriabine (*Prométhée*, 1911/1915). Mais les côtés ne sont pas moins fournis. C'est ainsi qu'entre la poésie et la musique, dont la connivence remonte à l'Antiquité, on trouve le *Lied* ou le poème symphonique. Les pôles littéraire et plastique sont réunis, dans le sillage des célèbres formules célèbres de Simonide (*poema loquens pictura*) et d'Horace (*ut pictura poesis*), par la doctrine classique des *arti sorelle* ou *sister arts* ; mise en œuvre dans les pratiques séculaires de l'*ekphrasis*, de l'illustration, de la peinture d'histoire, de l'allégorie, de l'emblématique, du poème iconique ou figuré et du *Bildgedicht*. Entre le son et l'image enfin, les relations foisonnent, du musicalisme, qui conduira la peinture vers l'abstraction, à la *colour music* ou de l'inspiration picturale chez les compositeurs aux transcriptions visuelles d'œuvres musicales par les peintres.

En dépit de l'évident aspect embryonnaire lié à sa nature, ce résumé présente l'avantage et l'originalité de ne pas restreindre l'horizon interartistique à seulement un axe d'étude mais aussi d'inclure dans le même temps la dimension de l'art total habituellement si délicate à appréhender. C'est d'ailleurs par elle que s'ouvre ce résumé avant d'effectuer une sorte de *travelling* latéral en direction de chacun des côtés du triangle. Sont ainsi posés les premiers jalons d'un panorama des relations entre les arts que nous avons l'ambition de compléter et de développer en ayant

recours à plusieurs tentatives typologisantes déjà existantes : l'objectif poursuivi est ainsi de réaliser un schéma unifié du phénomène intermédial incluant, selon une démarche totalisante, les trois binômes disciplinaires traditionnels.

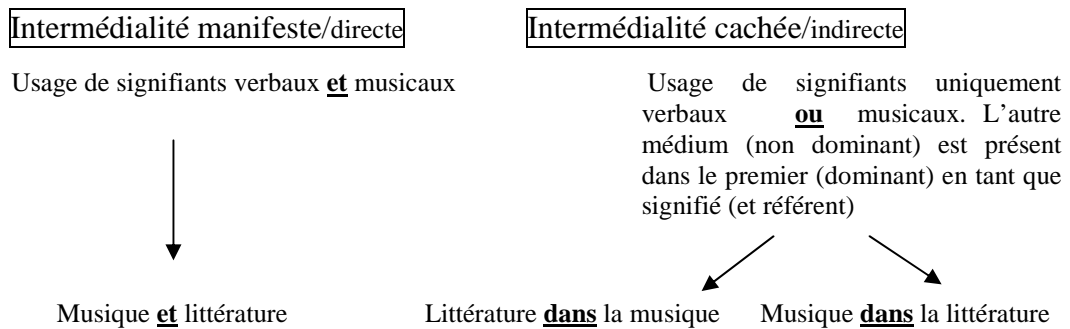
1.1.2.1 Distinctions typologiques

Étant donné l'étendue du phénomène intermédial dans l'histoire de la création artistique⁵², il s'avère nécessaire d'opérer des classements, des distinctions d'appellation, et les typologies sont souvent les bienvenues, lorsqu'elles existent. À ce titre, un constat s'impose : celui de l'inégal traitement typologique des champs d'étude puisque seul le domaine musico-littéraire offre aux chercheurs ou aux étudiants la possibilité de se repérer à l'aide de concepts élaborés et attestés scientifiquement, ce champ d'étude disposant en effet du schéma établi et publié par Steven Paul Scher au début des années 1980 (1984, p. 14). Depuis sa publication, il fait autorité en la matière car il a l'avantage de pouvoir incorporer la plupart des occurrences attestées de l'objet musico-littéraire selon trois grandes rubriques : « la musique *et* la littérature », « la musique *dans* la littérature », « la littérature *dans* la musique ». Cet ensemble ternaire de catégories structurantes exprimant tour à tour les divers croisements possibles entre littérature et musique a subi un remaniement relativement récent, au tournant des années 2000, grâce à l'apport d'un langage conceptuel résolument tourné du côté des études sur l'intermédialité s'affirmant alors comme une discipline à part entière en Allemagne. Nous souhaitons procéder à une rapide présentation du mode de structuration de ce schéma afin d'en extraire des modalités d'organisation transposable aux autres constellations que sont « littérature et peinture » et « peinture et musique ».

Werner Wolf restructure le schéma de Scher en introduisant principalement deux entrées conceptuelles : celle de « l'intermédialité manifeste (ou directe) » et

⁵² La doctrine antique de l'*Ut pictura poesis* passe pour être l'une des poétiques fondatrices du dialogue entre les arts et elle permet de dater une pratique artistique qui aujourd'hui est considérée comme relevant d'un type intermédial.

celle de « l'intermédialité cachée (ou indirecte) »⁵³ (1999, p. 70). La nouveauté réside dans le fait d'appréhender non plus uniquement les disciplines artistiques en jeu mais de considérer de prime abord le ou les médias – et leurs signifiants respectifs – (co)présent(s) dans l'œuvre d'art mixte.



L'apport essentiel de la recherche sur l'intermédialité est dans ce cas de pouvoir conceptualiser le phénomène de coprésence (directe ou indirecte) qu'entretiennent deux arts tout en réfléchissant au rapport de domination qui se produit alors, démarche qui semble absente des recherches comparatistes. Ce concept appelé *Dominanz* permet de saisir un rapport de hiérarchie (Caduff et al., 2006, p. 212) :

L'un des média n'est pas, au regard de l'autre, seulement défini comme celui qui *prédomine* mais aussi comme celui qui *domine*⁵⁴.

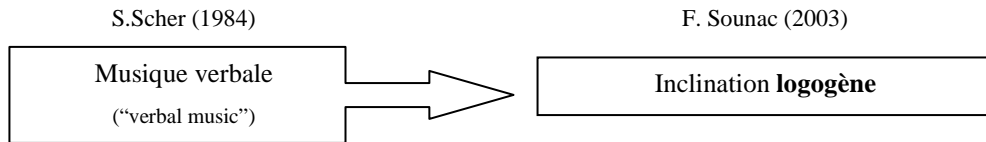
Le second aspect que dévoile cette classification concerne l'accent mis sur la dimension médiatique de l'objet d'art étudié : il s'agit, en d'autres termes, de pouvoir dire si le produit artistique⁵⁵ est de type bimédial ou monomédial, s'il est le fruit d'une convergence simultanée de deux média ou alors si le médium dominant porte en lui la référence à un médium secondaire. Dans le cas de la monomédialité, c'est l'identification des divers modes de référence à un art secondaire qui donne lieu à des ramifications dans le classement typologique. Dans le cas des études

⁵³ Traduit personnellement de l'anglais 'overt/covert'.

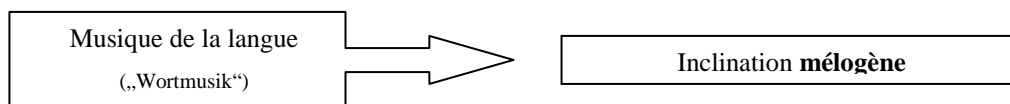
⁵⁴ „Das eine Medium wird dabei gegenüber dem anderen nicht nur als das vorherrschende, sondern auch als das beherrschende definiert.“

⁵⁵ Le champ intermédial semble privilégier la notion de 'produit' (*Produkt*) au détriment de celle d'œuvre, mettant ainsi en avant la dimension combinatoire et associative de deux média dans le cas de la bimédialité notamment.

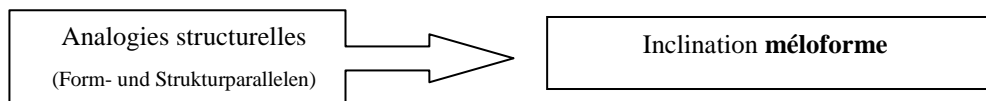
musico-littéraires, et en particulier la manière dont intervient la musique dans la sphère du langage, les études intermédiales et comparatistes se rejoignent sur l'identification de trois types de présence musicale⁵⁶ (Scher, 1984, p. 13) dans la littérature et nous souhaitons ici confronter les concepts forgés par Scher et par Frédéric Sounac (2003, p. 37) pour montrer dans quelle mesure certaines catégories peuvent correspondre entre elles.



L'inclination logogène d'œuvres « dans lesquelles le propos et la fable peuvent évoquer la musique, mais sans que cela n'engage le style et la forme de l'œuvre » – nous dit Timothée Picard (2010a, p. 9) en résumant le concept de Frédéric Sounac – rejoint ici clairement la définition que donne Scher de la notion de *verbal music*, utilisée pour désigner « toute texture poétique ayant pour thème littéraire une pièce de musique »⁵⁷ (Scher, 1984, p. 13). En histoire de la littérature, il est par ailleurs courant de désigner par l'appellation « littérature mélomane » ces textes possédant une thématique musicale.



À la différence de la représentation d'une œuvre musicale dans le texte, il est ici question de l'inclination de la langue à se « musicaliser » par le biais des assonances et des allitérations, des rythmes et des répétitions, de façon à tenter d'imiter la qualité acoustique de la musique (Scher, 1984, p. 12).



Un texte peut présenter des caractéristiques formelles relevant des codes structurels propres au domaine musical : le travail d'écriture met alors à l'épreuve la

⁵⁶ „Das Phänomen der ‚verbal music‘ gehört, zusammen mit Beispielen von Wortmusik und Form- und Strukturparallelen, zu den häufigsten Erscheinungen von Musik in der Literatur.“

⁵⁷ Auto-citation de Steven P. Scher : “any literary presentation (whether in poetry or prosa) of existing or fictitious musical compositions: any poetic texture which has a piece of music as its *theme*”, in Steven Paul Scher, „Verbal music“, in *German Literature*, 1968, p. 8.

malléabilité du matériau textuel (en partie ou en totalité) afin de jouer avec les possibilités d'hybridation, un long texte pouvant inclure des procédés de variation, ou poème pouvant être composé selon des critères similaires à ceux de la sonate ou de la fugue.

1.1.2.2 Typologies reconstituées

Nous présenterons au cours des pages suivantes trois tableaux synthétiques réalisés sur le modèle des deux types de médialité (bi- et mono-) exposés par Werner Wolf. En présentant dans un premier temps le cas de la relation entre littérature et musique, nous transposerons ce modèle à la relation entre littérature et peinture, puis à la relation entre peinture et musique, toutes deux ayant fait l'objet d'une reconstitution à partir des descriptions respectivement présentes dans les ouvrages de Daniel Bergez (*Littérature et peinture*, 2006) et de Philippe Junod (*Contrepoints : Dialogues entre musique et peinture*, 2006). Les tableaux présentés se veulent synthétiques dans leur forme et ne comportent de fait que les désignations de phénomènes observables.

Littérature et musique

Bimédialité	Monomédialité	
	Médium verbal dominant	Médium musical dominant
Musique vocale	Thématisation	Musique à programme
<ul style="list-style-type: none"> - Lied - Opéra - Oratorio 	<ul style="list-style-type: none"> - Textuelle - Paratextuelle : titres musicaux 	
	Évocation	
<ul style="list-style-type: none"> - Mots dans la partition 	<ul style="list-style-type: none"> - Référence à un genre musical - Musique verbale ('verbal music') 	

Imitation : musicalisation
<ul style="list-style-type: none"> - Analogies structurelles - Musique de la langue - Analogies avec un contenu imaginaire

Littérature et peinture

Bimédialité	Monomédialité	
	Médium verbal dominant	Médium pictural dominant
Face à face binaire	Représentation du peintre et de son art	Représentation de la littérature
<ul style="list-style-type: none"> - Emblèmes - Illustrations 	<ul style="list-style-type: none"> - Sujet de réflexion pour l'écrivain - Genre de la biographie - Énigme de la création interrogée 	<ul style="list-style-type: none"> - Plasticité du livre - Scènes de lecture - Portraits d'écrivain
Confluence interne entre écrire et figurer : Visualisation de la langue	Œuvres picturales comme source d'inspiration	Création à partir de textes-sources
<ul style="list-style-type: none"> - Lettre = dessin intégré dans le texte. <p style="text-align: center;"><i>Apparition du signifiant graphique</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> - Écriture de la peinture : <i>Ekphrasis, transposition d'art</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Transposition de récits - Rêverie créatrice
Les mots dans le tableau	Peinture comme médiateur pour l'écrivain	
<ul style="list-style-type: none"> - Inscriptions sur le tableau : <i>Titre, signature</i> - Inscriptions dans la scène : <i>Phrases, expressions, insertion plastique de la lettre</i> Promotion esthétique du signe linguistique 	<p style="text-align: center;">Formulation d'une esthétique</p>	
	La peinture comme modèle d'écriture	
	<ul style="list-style-type: none"> - L'écriture <u>du</u> pictural : <i>Effets de cadrage, mise en tableau implicite de la scène</i> - L'écriture <u>picturale</u> : <i>Atteindre un rendu pictural en poésie</i> 	

*(Verlaine) : style artiste
 en prose*

Musique et peinture

La recherche portant sur la relation entre peinture et musique exprimée dans l'œuvre des peintres de l'époque moderne a déjà permis d'établir des amorces de description structurée des phénomènes artistiques correspondants. À cet égard, ces tentatives constituent une aide précieuse quant à la connaissance des possibilités d'intégration et d'association entre musique et peinture au début du XX^e siècle et offrent de plus un soubassement définitionnel indispensable dans le sillage duquel nous souhaitons inscrire notre propre contribution. Les amorces classificatoires dont il s'agit sont au nombre de deux, la première embrassant la peinture de l'époque moderne dans son intégralité (Wolff, 1962) tandis que la seconde se penche uniquement sur la partie de l'œuvre de Paul Klee présentant des affinités avec la musique (Moe, 1986). Il paraît donc a priori intéressant de pouvoir confronter les deux perspectives et d'évaluer dans quelle mesure les deux plans qu'elles génèrent peuvent se superposer et manifester la présence d'invariants stables de la relation musico-picturale. Il est à noter que l'on ne sait pas si Moe a pu prendre pour modèle ou non la typologie établie par Wolff presque vingt ans avant lui. Et même si la logique voudrait que le travail de Moe s'insère selon un système de correspondances dans celui de Wolff, nous avons malgré tout opté pour une mise en regard des deux typologies qui suit avant tout celle de Moe dans la mesure où elle est construite selon une progression qui va du « visuel-littéraire explicatif » à l'« abstrait-sonore » présentant en cela une dimension réflexive et argumentative qui révèle subtilement la prise en compte d'un ordre oscillant entre figuration et abstraction conforme aux principes de création de l'époque moderne.

Ole Henrick Moe	Wolff
Tableaux à tendance littéraire reproduisant des instruments de musique <i>Literarisch-illustrative Bilder, die Musikinstrumente abbilden</i>	La représentation figurative d'instruments de musique <i>Die visuell-gegenständliche Darstellung von Musikinstrumenten</i>
Dessins-partition montrant des similitudes avec l'écriture musicale	La transposition systématique de structures musicales sous forme de

Partitur-Bilder, die Ähnlichkeit mit musikalischen Schreibweisen zeigen

productions graphiques et linéaires

Die systematische Umsetzung von musikalischen Strukturen in graphisch-lineare Erscheinungen

Polyphonie développée à l'aune de structures musicales

L'utilisation systématique de formes musicales structurantes comme la fugue ou la polyphonie

Polyphonie orientiert an musikalischen Strukturen

Die systematische Verwendung konstruktiver musikalischer Formen wie Fuge und Polyphonie

Komposition

-

Klang

-

-

L'analogie associative entre couleur et son

Die assoziative Gleichsetzung von Farbe und Ton

Bimédialité	Monomédialité			
	<u>Médium pictural dominant</u>	<u>Médium musical dominant</u>		
Symbiose entre écriture musicale et dessin	Iconographie musicale, musique incarnée			
<ul style="list-style-type: none"> - Existence visuelle de la partition : <i>Dessin dans la partition (Satie)</i> <i>Collages (Magritte)</i> <i>Couleurs (Debussy)</i> - Décors d'opéra 	<ul style="list-style-type: none"> - Portraits de compositeurs - Instruments - Scènes de concert <th data-bbox="675 1525 1072 1563">Références analogiques</th> <ul style="list-style-type: none"> - Titres <th data-bbox="675 1686 1072 1724">Emprunt de formes musicales</th>	Références analogiques	Emprunt de formes musicales	<ul style="list-style-type: none"> - Transposition de peintures - Klangskulptur <i>Sculpture sonore, exploration spatiale par le timbre</i>

1.2 Contacts mutuels entre poésie, peinture et musique au début du XX^e siècle : quels contours d'un « programme » interartistique ?

Il existe un constat unanime selon lequel l'époque de la modernité germanique (*die klassische Moderne*) fut une période propice aux contacts entre les disciplines artistiques. Le présent développement consacré aux points de contact entre les arts a pour objectif de déterminer la manière selon laquelle un « pluralisme artistique » a pu s'exprimer à cette époque. L'approche proposée tire parti du réseau de problématiques interartistiques exposées précédemment et se pense comme un prolongement inédit de cette synthèse. Inédit car il n'existe pas à ce jour de vue d'ensemble structurée des phénomènes interartistiques s'exprimant au début du XX^e siècle dans l'aire culturelle germanique. L'axe de recherche se fondant sur une contextualisation de type synchronique du dialogue des arts a, pour cette période, certes donné lieu à un grand nombre de commentaires et d'études mais il semble véritablement impossible d'y déceler un quelconque centre de gravité à fonction unificatrice entre les différentes disciplines que l'époque moderne a intéressées. Nous voulons parler ici en particulier de l'histoire de l'art dont l'ambition a été de percer à jour l'articulation entre les formes abstraites en peinture et le modèle structurel offert par la création musicale. Mais le champ musicologique s'est lui aussi emparé, ponctuellement, de la problématique interartistique concernant l'approche d'œuvres musicales, notamment scéniques, reposant sur l'interaction du son et de la couleur. Enfin, les comparatistes se sont également penchés avec prédilection sur la relation entre texte et musique dans l'œuvre vocale des compositeurs de l'École de Vienne par exemple, et, à l'inverse, sur les particularités du texte à fonctionnement musical. Bref, ce cloisonnement disciplinaire, nous souhaitons, en tant que germaniste, le dépasser en le subsumant dans une approche visant la synthèse et tendant vers la possibilité d'un équilibre entre les approches proprement littéraire, picturale et musicale. Notre propos n'est évidemment pas de

considérer que la légitimité donnée au germaniste d'étudier les objets culturels rattachés à son aire linguistique de prédilection lui assure d'emblée de pouvoir les maîtriser mieux que tout autre spécialiste (de peinture ou de musique). Cette ambition de traiter d'objets non exclusivement littéraires relèverait davantage du défi, celui de promouvoir une démarche interdisciplinaire au sein des études germaniques.

Au cours de cette sous-partie, nous déclinons la notion de « pluralisme artistique » selon trois entrées principales dont le critère fondamental concerne la nature du contact qu'entretient un artiste avec les arts étrangers à sa discipline d'origine. L'artiste apparaît dès lors de trois manières différentes : en tant que membre d'un groupe pluridisciplinaire, puis en tant qu'individualité multiple capable de créer dans plusieurs arts à la fois, enfin en tant que récipiendaire d'une œuvre qu'il s'est employé à transposer dans son domaine artistique propre.

1.2.1 La rencontre des arts à l'échelle du cénacle

1.2.1.1 Le pluralisme artistique entre Berlin, Munich et Vienne

Les conditions de la co-existence de plusieurs arts sur les plans pratique et théorique représentent un paramètre indispensable du contexte culturel qui voit le jour entre 1905 et 1910 sous l'impulsion de nouvelles revues d'art permettant à des cercles d'artistes dits d'avant-garde de proposer leur conception de la modernité artistique. Alfred Doppler mentionne également le contexte de discussions sur l'art menées à Munich et Vienne à partir de 1911 suite à la création de revues qui font la promotion d'une nouvelle conscience artistique (2001, p. 112-113) :

Dans ces revues (*Der Merker/ Ton und Wort*), on s'efforçait de formuler de manière programmatique une synthèse entre littérature, musique et peinture. [...] *Der Ruf* signale avec force un changement de la conception de l'art⁵⁸.

⁵⁸ „Man war in diesen Zeitschriften (programmatisch um eine Synthese von Literatur, Musik und Malerei bemüht. [...] *Der Ruf* zeigt mit Nachdruck einen Wandel der Kunstauffassung an.“

Certaines revues reflètent pour ainsi dire la volonté des artistes, qu'ils soient musiciens, peintres ou littérateurs, d'entrer en relation les uns avec les autres⁵⁹ à une époque où la constitution de cénacles ou d'espaces de diffusion et de création collectifs engendre inévitablement cette coexistence artistique. La discussion artistique initiée à partir de 1910 avait pour support le plus connu la revue berlinoise *Der Sturm* dont le directeur Herwarth Walden et ses proches collaborateurs s'engagèrent sur la voie d'une « expérimentation sur la langue » (désignée en allemand par *Wortkunst*) et d'une « réception sans complexes des grands mouvements de la modernité européenne : futurisme, puis cubisme » (Poirier, 1995, p. 252). Dans la revue *Der Sturm*, les peintres s'efforcent de montrer qu'ils ont aussi des qualités d'écrivains, ce qui fait de cette revue « un point de rencontre entre littérature et peinture » et « un exemple suggestif de cette collusion entre le souci de renouvellement des formes littéraires, et les transformations qui s'opèrent en peinture [...] : le dadaïsme, l'art abstrait, la poésie phonique et concrète y sont en gestation » (Richard, 2001, p. 9-10). La place décernée dans cette revue aux arts plastiques provient directement de la rencontre qu'a faite Walden avec le peintre Oskar Kokoschka à Vienne en 1910 et c'est de cette rencontre que date le début du recours aux arts graphiques pour illustrer la revue. Un autre aspect de ce lien avec les arts plastiques concerne par ailleurs l'organisation en mars 1912 à Berlin de la première exposition *Der Sturm* dont le noyau fut composé des peintres du *Blaue Reiter* fondé la même année à Munich par les deux peintres Vassili Kandinsky et Franz Marc.

Ce deuxième foyer de la création d'avant-garde qu'était Munich se distingue du contexte berlinois dans la mesure où le projet des deux initiateurs de l'almanach avait pour objectif de proposer un espace de publication où se mêleraient les différents arts, la musique y compris. Les principes essentiels de la publication sont clairement mentionnés dans la lettre du 19 juin 1911 qu'adresse Kandinsky à son futur co-rédacteur Franz Marc (Lankheit, 1981, p. 7) :

J'ai un nouveau projet. Piper sera l'éditeur et nous deux les rédacteurs.
Une sorte d'Almanach avec des reproductions, des articles et une *chronique*.

⁵⁹ Alain Poirier, *L'expressionnisme et la musique*. Paris : Fayard, 1995, p. 75 : « Les relations entre les musiciens, les peintres, les littérateurs sont évidemment capitales si l'on tient compte des moyens de diffusion des idées que représentent les revues, les cafés ou les clubs divers. »

C'est-à-dire des critiques d'exposition faites uniquement par des artistes. [...] Peu à peu nous attirerons des écrivains et des musiciens. [...]

Les prémisses du projet laissent déjà entrevoir l'aspiration du peintre à favoriser un embryon de 'synthèse des arts' en incluant littérature et musique, tant et si bien qu'il imaginait déjà dans la lettre suivante datée du 1^{er} septembre 1911 cette collaboration intellectuelle des arts européens telle qu'elle pourrait voir le jour en prenant appui sur des contributions d'artistes divers (Lankheit, 1981, p. 8) :

[...] J'ai commandé à Hartmann un article sur la musique arménienne et une chronique sur la musique de Russie. Le manifeste des Futuristes, qui m'a été envoyé, nous fournit quelques matériaux sur le mouvement musical italien. Il faut que Schoenberg écrive quelque chose sur la musique allemande. Il faut que Le Fauconnier nous procure un Français. Musique et peinture seront ainsi convenablement mises en lumière. Il faut qu'il y ait aussi quelques partitions. Schoenberg a, par exemple, des *lieder*.

Cet élan vers les sphères artistiques voisines n'a rien d'étonnant de la part de Kandinsky car il se trouve à l'origine même de sa pensée créatrice tandis que chez lui « peindre est assimilable à la composition musicale : les couleurs jouent pour le peintre le même rôle que les sons et les tonalités pour le musicien », et ses œuvres de l'époque 1910-1912 « constituent une synthèse réussie entre deux éléments a priori difficilement conciliables » (Godé, 1999, p. 4). Mais loin d'être uniquement redevable d'une tendance cognitive propre à son fondateur, l'originalité du *Blaue Reiter* réside essentiellement dans le fait qu'il conçoit la création idéale à la manière d'un équilibre harmonieux entre les disciplines, cette vision de l'art renvoyant ainsi implicitement à une négation de tout système de concurrence ou de division traditionnelle entre les arts ayant pu exister durant les siècles précédents. Il faut dire que le travail consacré à un renouvellement des idées ainsi qu'à une réévaluation du positionnement des arts les uns par rapport aux autres s'est situé, pour une large part, dans la relation privilégiée qu'entretenaient les compositeurs et les peintres. Alain Poirier fait en effet remarquer que les « compositeurs de l'École de Vienne étaient régulièrement en contact avec les peintres de cette époque : Schoenberg connaissait et appréciait Klimt, fréquentait Schiele, Kokoschka ou Emil Stumpp alors que Webern entretenait une amitié suivie avec Max Oppenheimer » (Poirier, 1995, p. 96). Pour le dire de manière plus précise, c'est tout particulièrement le mode de fréquentation et de collaboration des artistes du *Blaue Reiter* et de ceux de l'École de Vienne qui permet de documenter le mieux les formes d'échange et les points de contact interartistiques d'une époque où la peinture abstraite et l'atonalité

en musique faisaient leur apparition dans le champ de la création. La publication en 1911 d'une théorie de l'abstraction picturale dans *Du Spirituel dans l'art* de Kandinsky et d'une théorie des sons dans le *Traité d'harmonie* de Schönberg a constitué un moment essentiel de l'activité théorique au tournant de 1910 donnant lieu par la suite à une circulation des écrits, à la formulation d'impressions entre artistes, et à une évaluation de la similarité des conceptions dans les sphères de la peinture et de la musique⁶⁰. Kandinsky se procura sans tarder le traité de Schoenberg, et à l'inverse, l'essai de celui-là circula parmi le *Schönberg-Kreis* de Berlin (Bel, 1982, p. 223), sans compter Webern qui l'avait aussi lu et qualifié d'excellent dans une lettre adressée à Alban Berg⁶¹. Outre la présence de contributions des compositeurs de l'École de Vienne au *Blaue Reiter*, il faut également citer la correspondance menée par Webern avec Kandinsky au sujet de l'article d'hommage à Schoenberg à la rédaction duquel participa son ancien élève Webern et auquel Kandinsky ajouta ensuite un article de sa propre plume (Bel, 1982, p. 223). C'est encore Webern qui, s'adressant à nouveau à Berg dans une lettre, fit part de son enthousiasme après avoir vu les tableaux de Kandinsky en avril 1912 lors de l'exposition *Blaue Reiter* organisée par Herwarth Walden⁶².

La promotion d'une forme de pluralisme artistique trouve également son expression à Vienne à travers les activités de l'*Akademischer Verband für Literatur und Musik*. Fondée en 1908, cette association avait pour but de promouvoir de jeunes artistes inconnus ou n'ayant pas suffisamment accès à la scène culturelle officielle, et de faciliter la participation des étudiants à la vie artistique. La double orientation littéraire et musicale de l'association se traduisait par l'organisation de conférences, auxquelles prirent part Adolf Loos et Oskar Kokoschka, de lectures et de concerts où furent joués les œuvres de compositeurs contemporains tels que Webern, Berg, Schreker et Schönberg (Weichselbaum, 1995, p. 92). Si l'on devait qualifier le credo esthétique de l'association, il faudrait finalement y voir l'antithèse du *Jugendstil* et du style Fin-de-Siècle, l'association étant de fait liée à image d'« un forum de l'autre Vienne », précise Weichselbaum (1995, p. 93). C'est que cette nouvelle Vienne

⁶⁰ Nous renvoyons ici à l'ensemble du chapitre IV « La conjonction Schoenberg-Kandinsky », in Poirier, 1995, p. 109-130.

⁶¹ „Das Buch Kandinskys ist ausgezeichnet.“ (Lettre du 21 décembre 1911).

⁶² „großartig“ (Lettre du 10 avril 1912).

composée de jeunes artistes semble s'efforcer de ne pas faire du champ artistique un refuge qui ignore la laideur :

L'art, en se fabriquant un monde de la belle apparence, ne devrait plus ignorer le temps de quelques instants les atrocités de l'existence, mais exprimer à travers une forme artistique adéquate les disharmonies et les problèmes non résolus de la société⁶³.

Si nous évoquons ici cette association, c'est aussi en raison du fait que Trakl en fut membre et que son ami Buschbeck, qui en fut le directeur à partir de 1911, fut à l'origine de certaines de ses rencontres avec des artistes et des écrivains (Basil, 2003, p. 87). La question qui se pose est celle des échanges qui eurent lieu entre toutes ces personnes et du degré d'interaction qu'a pu avoir Trakl avec ses pairs dans le contexte du débat des nouvelles formes d'art en peinture et en musique. En l'état actuel de ce travail, nous regrettons de ne pouvoir apporter davantage d'éléments de réponse, mais il est probable qu'une recherche plus approfondie permette de mettre au jour si l'*Akademischer Verband für Literatur und Musik* se situe au cœur d'implications interartistiques.

1.2.1.2 La musique dans le *Blaue Reiter*

Relativement à la spécificité pluridisciplinaire de l'almanach du *Blaue Reiter*, la musique occupe une place fondamentale au regard de ses multiples formes d'apparition ou de médiation.

La figure créatrice de Schoenberg, pour ne citer que celle-là, possède la particularité d'apparaître selon trois modes différents : tour à tour, l'on découvre Schoenberg sous les traits du peintre tandis que l'almanach propose les reproductions d'une *Vision* et d'un *Autoportrait vu de dos*, puis sous les traits du théoricien dans l'article « La relation avec le texte » (*Das Verhältnis zum Text*), enfin en tant que compositeur à travers la reproduction de la partition du lied pour soprano

⁶³ Sieglinde Klettenhammer, *Georg Trakl in Zeitungen und Zeitschriften seiner Zeit. Kontext und Rezeption*. Innsbruck : 1990, p. 140, cité dans Weichselbaum, 1995, p. 93 : „Die Kunst sollte nicht mehr durch eine Welt des ‚schönen Scheins‘ für Augenblicke die Entsetzlichkeiten des Daseins vergessen lassen, sondern durch eine adäquate künstlerische Form die Disharmonien und unbewältigten Probleme der Gesellschaft artikulieren.“

Herzgewächse op. 20 composé d'après un poème de Maurice Maeterlinck⁶⁴. D'autres partitions de lieder, de Berg et de Webern⁶⁵, complètent l'ensemble éditorial et il convient de noter à ce sujet que « les trois partitions des compositeurs viennois avanc[ent] toutes un rapport étroit avec des textes poétiques, ce qui vient souligner le souci fondamental d'un entrecroisement des disciplines artistiques au sein du *Blaue Reiter* » (Bosseur, 2001, p. 326). La partition de l'Op. 20 de Schoenberg marque un jalon dans la création vocale du compositeur, mais au-delà de cet aspect qui la distingue, nous souhaitons mentionner le fait que cette œuvre a fait l'objet d'une analyse qui pointe du doigt la manière dont ses paramètres musicaux sont une « présentation audible du message spirituel de l'almanach dans un format miniature »⁶⁶ (Hough, 1983, p. 220). Il faut comprendre que le lied de Schoenberg réalise dans sa composition et sa progression formelles le sens profond du texte de Maeterlinck qui thématise la notion de transformation, et qu'ainsi il devient une sorte de monade à l'intérieur de l'almanach qui se veut également l'instrument d'une transformation, celle de la vision de l'art.

À vrai dire, ce lien qui unit le *Blaue Reiter* à la création schoenbergienne va bien au-delà de l'insertion d'une œuvre particulière au sein de ses pages. C'est la nouvelle musique en tant que véritable concept qui y trouve sa place et qui fait l'objet, de surcroît, d'une forme de promotion. La « nouvelle musique » constitue d'abord une catégorie esthétique en soi propre au début du XX^e siècle. Nous n'évoquerons pas les travaux d'Adorno à propos de ce constituant névralgique de la modernité, mais nous irons simplement au plus près de deux textes publiés dans l'almanach et qui peuvent être rapprochés du fait d'une argumentation commune centrée autour de la musique : *De l'anarchie dans la musique* de Thomas von Hartmann⁶⁷ (*Blaue Reiter*, 1981, p. 148-154) et *La musique libre* de Nicolas

⁶⁴ Il s'agit à l'origine du poème « Feuillage du cœur » extrait du recueil *Serres chaudes* (1889).

⁶⁵ Webern : „Ihr tratet zu dem herde...“, op. 5 (1909), (extrait de *Jahr der Seele* de Stefan George); Berg : „Warm die Lüfte“, *Gesänge op. 2 n° 4*, 1910, (extrait de *Der Glühende* de Mombert).

⁶⁶ “The bipartite form of the work is a graphic representation of the content of the poem, and the parameters of vocal style, rhythm, metrical clarity, texture, and gesture undergo the idea of transformation, not only as depicted in the poem, but also in the larger sense of the mission of the *Blaue Reiter* artists. Schoenberg's contribution is an audible presentation of the spiritual message of the almanac in a jewel-like miniature.”

⁶⁷ Compositeur, pianiste et peintre russe (1885-1956). Il eut avec Kandinsky un intense échange d'idées et fut chargé par ce dernier de la composition de la partie musicale de *La Sonorité jaune*.

Koulbin⁶⁸ (*Blaue Reiter*, 1981, p. 185-191). Ces deux essais constituent à nos yeux de petits manifestes dont la portée ne doit pas être sous-estimée car ils éclairent de manière significative la défense d'une vision novatrice des principes musicaux émergeant simultanément dans le sillage de Schoenberg. Plus précisément, c'est la promotion des nouvelles possibilités en jeu à travers la réévaluation de la dissonance qui relie ces deux textes et qui situe la contribution théorique musicale du *Blaue Reiter* dans un mélocentrisme de type avant-gardiste. Il conviendra alors de souligner dans quelle mesure l'argumentation qui sous-tend ces deux textes participe de la délimitation idéale d'une musique tournée vers « l'avenir », pour reprendre cette formule systématiquement employée par Kandinsky lui-même. Nous relèverons tout d'abord que le titre de ces deux textes fait directement référence à une forme plus ou moins connotée d'affranchissement : chez Hartmann prévaut l'anarchie, chez Koulbin la liberté. Cela revient à présenter l'émancipation de la nouvelle musique vis-à-vis des règles des époques antérieures comme un progrès bâtisseur d'avenir, gage de renaissance.

« Les lois extérieures n'existent pas », voilà comment Hartmann débute son texte. En vertu de cet axiome, qui assonne bien avec la revendication exprimée par Kandinsky d'une « nécessité intérieure », l'artiste – ici le compositeur – est alors légitimement amené à se dégager des théories musicales et à ressentir le besoin, s'il suit son intuition intérieure, d'utiliser des sons selon une combinaison à coup sûr peu orthodoxe, comprenons : « que la théorie actuelle qualifie de cacophonie ». Hartmann poursuit en ajoutant un second axiome. Cette nouvelle loi créatrice, selon laquelle la beauté d'une œuvre est uniquement garantie par « la correspondance des moyens d'expression avec la nécessité intérieure », s'accorde-t-elle avec les lois de nos sens ? En posant cette question, il veut souligner la relativité des lois auditives, celles qui à certaines époques faisaient passer les sixtes et les tierces pour des « dissonances interdites ». Et en parfaite concordance avec la pensée de Kandinsky, il déclare que « ce qui parut faux au musicien de jadis est harmonie pour l'oreille contemporaine »⁶⁹. Le développement musical de chaque époque n'a fait que

⁶⁸ Docteur en médecine, médecin et professeur à l'Académie de Médecine militaire de Saint-Petersbourg. Également dessinateur et mécène des artistes d'avant-garde.

⁶⁹ Vassili Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, 1989, p. 137-138 (note de bas de page n° 2) : « Plus tard, après de longs cheminement, l'art actuel parviendra peut-être à l'épanouissement, à la

redéfinir cette adéquateur entre fait musical et acceptation auditive. Hartmann reconnaît qu'à l'époque où il rédige son texte, celle-ci « ne connaît pas intégralement les lois de notre oreille, [et que] ceci [est] prouvé par l'incertitude totale de la théorie musicale relative aux nouveaux accords créés au cours des dix dernières années ».

La liberté de la musique défendue par Koulbin est conceptualisée de manière légèrement différente puisqu'elle prend son point de départ dans une comparaison avec la musique de la nature présentée comme « libre dans le choix de ses sons » :

Comme la musique et l'art entier de la nature, la musique se conforme aux même lois.

Mais le choix de ces sons se confond sous la plume de Koulbin avec des choix d'intervalles réduits, voire très réduits, semblable à ceux du rossignol qui « ne se limitent pas aux tons et aux demi-tons ». L'artiste de la musique libre est en cela amené à utiliser les quarts et les huitièmes de ton. Koulbin imagine même que l'artiste puisse se défaire des notes et « utiliser n'importe quels intervalles, par exemple le tiers ou le treizième de ton ». À travers cet élargissement des possibilités musicales, Koulbin entrevoit l'avènement de quatre nouveautés :

Nouvelle délectation de l'assemblage inhabituel des sons.
Nouvelle harmonie avec des accords nouveaux.
Nouvelles dissonances avec des résolutions nouvelles.
Nouvelles mélodies.

En somme, la musique libre, dont le principe est encore une fois de répondre au désir intérieur de l'artiste et non à une contrainte harmonique bâtie en dehors de lui, sera à même de supplanter la musique traditionnelle en offrant la possibilité d'exprimer une gamme beaucoup plus vaste de phénomènes sonores pour agir sur l'âme de l'auditeur, la musique libre participant ainsi d'une vision spirituelle de l'art. C'est par le fait d'envisager la dissonance comme une nécessité et un progrès que Hartmann et Koulbin se rejoignent, mais Koulbin formule un projet ambitieux pour la dissonance en désignant une catégorie particulière qu'il appelle les « dissonances étroites », c'est-à-dire ces « combinaisons de sons voisines de la gamme, qui ne se distinguent que par un quart de ton ou même par un écart plus

perfection que connaissent toutes les grandes époques ; et l'on s'apercevra alors que notre cacophonie, que notre disharmonie ou absence d'harmonie est l'harmonie de notre époque [...]. »

réduit ». L'utilité de telles dissonances étroites, si elle est d'abord envisagée dans le domaine strictement sonore, peut dépasser ce cadre et s'exprimer dans une perspective synesthésique avec les couleurs, touchant là à des enjeux artistiques imprégnant l'époque :

La vibration des liaisons étroites, leur mouvement, leur jeu varié donnent plus aisément la possibilité de représenter la lumière, les couleurs et tout ce qui est vivant, que la musique traditionnelle. Il est de même plus facile de réaliser une atmosphère lyrique.

Par des liaisons étroites, on crée aussi des images musicales⁷⁰, constituées de surfaces colorées particulières qui s'amalgament en une harmonie mouvante, semblable à la peinture nouvelle.

Un pont est donc jeté entre la musique nouvelle et la peinture nouvelle, mais l'on pourra s'interroger sur la dimension opératoire d'une telle thèse. Chez Koulbin comme chez Hartmann de manière générale, le discours semble l'emporter sur la connaissance précise des phénomènes. La musique est en effet observée comme pur objet scientifique en évacuant tout exemple existant de la production musicale. Rappelons qu'en 1912, Schoenberg est déjà engagé sur la voie de la musique atonale et de l'émancipation de la dissonance qui est l'une des contributions de son *Traité d'harmonie* (1911) et jamais il n'y est fait allusion. Sans doute aurait-il été bienvenu de confronter les thèses de ces deux essais aux connaissances d'un musicologue spécialiste du XX^e siècle : nous faisons ainsi l'aveu de notre propre limite actuelle dans ce type d'approche.

De cette présentation, nous pourrions retenir que la promotion de la nouvelle musique vient compléter la plupart des thèses sur l'art, et sur la peinture en particulier, formulées par Kandinsky au même moment. On y retrouve des éléments de rhétorique marqués qui font référence à l'avenir, aux nouvelles possibilités, à une forme de continuité historique orientée vers le progrès. Par ailleurs, ce visage particulier de la musique montré dans le *Blaue Reiter* pourra être considéré comme l'un des paramètres du mélocentrisme de l'époque moderne, ce que nous tenterons d'exposer plus loin dans ce travail de manière dialectique avec la renaissance de Bach dans les arts (Cf. 2.1.2).

⁷⁰ Nous soulignons rapidement qu'ici il ne s'agit pas des « images musicales » (*Klangbilder*) que l'on rencontre en poésie (Cf. 3.2.1). L'expression allemande d'origine, *musikalische Bilder*, exprime cette idée que la musique peut tendre vers la production d'un phénomène de type visuel.

1.2.2 Le « talent multiple » ou l'individualité créatrice plurielle

La notion de pluralisme artistique que nous tentons de décliner de manière à en restituer les différentes facettes s'exprime également à travers l'aptitude de certains artistes à « changer d'instrument », c'est-à-dire à trouver à la périphérie de leur discipline artistique principale des moyens d'expression qui leur permettent de multiplier les expériences créatrices, le pluralisme artistique relevant ici avant tout de « création transmédiatique » (*medienübergreifendes Schaffen*⁷¹) à l'échelle individuelle et non plus d'un échange collaboratif et théorique entre plusieurs membres à l'échelle d'un groupe. Notre propos s'organise en deux temps : nous dressons d'abord un panorama du phénomène avant d'entrer dans l'analyse des possibilités créatrices engagées dans le passage d'un art à un autre.

1.2.2.1 Définition et panorama des artistes concernés

Le phénomène d'un pluralisme artistique s'exprimant à l'échelle individuelle correspond aux expériences artistiques multiples que les notions allemandes de *Doppelbegabung* et de *Mehrfachbegabung* – ou son équivalent plus récent *Multitalent* – servent traditionnellement à qualifier. Il est important de comprendre qu'un artiste devient un talent multiple à partir du moment où il choisit un deuxième, voire un troisième médium artistique, mais il en va de même lorsqu'il exerce son activité dans deux genres différents comme la peinture et la sculpture⁷² (Meyer, 2013, p. 19). La difficulté essentielle inhérente à l'appréhension des talents multiples concerne cependant cet implicite trompeur du « double » ou du « multiple » qui ne permet pas de préciser la qualité ni la quantité des productions respectives dans le parcours de l'artiste. Quelle expression permettrait d'ailleurs de désigner le fait que plusieurs disciplines artistiques s'enracinent dans un parcours artistique sans être à égalité ? Faut-il parler d'art « second » ou même

⁷¹ Cette expression est extraite de la thèse de Dorle Meyer, 2013, p. 20 (note n° 9).

⁷² „[Der Begriff] beschreibt im enger gefassten Sinne den künstlerischen Ausdruck in verschiedenen Gattungen, so z.B. einen Künstler, der als Maler und zugleich als Bildhauer tätig ist.“

« secondaire », voire recourir à la distinction « majeur/mineur », pour désigner cette partie de l'œuvre d'un artiste très souvent méconnue ou occultée ? Si certains artistes de la culture occidentale ont accédé à une véritable réception de leur talent multiple – nous songeons en particulier à Michelangelo dont les sonnets intitulés *Le Rime* sont devenus des 'classiques' de la littérature italienne, ou, dans une moindre mesure, à Kokoschka – connaît-on en revanche réellement et suffisamment l'œuvre picturale de Schoenberg ou l'œuvre musicale de Feininger ?

Avec le recul historique, on peut s'apercevoir que le phénomène artistique des talents multiples remonte au moyen âge⁷³ (Meyer, 2013, p. 18) et qu'il rencontre à l'époque du romantisme allemand une impulsion toute particulière suite au débat esthétique portant sur la permanence des frontières artistiques et, à l'inverse, sur leur rapprochement et les possibilités de passer de l'un à l'autre, notamment dans la relation entre le texte et le visuel tandis que de nombreux poètes tels que Clemens Brentano (1778-1842), Achim von Arnim (1781-1831), Joseph von Eichendorff (1788-1857) et les frères Grimm (Jacob, 1785-1863 et Wilhelm, 1786-1859) s'adonnent à la peinture ou au dessin (Meyer, 2013, p. 21). Le XIX^e siècle étant celui des synesthésies, il n'est donc pas étonnant que le nombre des peintres-écrivains et des écrivains-peintres ait été si extraordinairement élevé (Stelzer, 2010, p. 99). Mais qu'en est-il du phénomène au XX^e siècle ? Dorle Meyer propose un très bon développement sur les fondements historiques du phénomène des talents multiples dont la mise en perspective historique rejoint l'idée également formulée par Peter Vergo que ce phénomène « se produit avec une fréquence particulièrement élevée dans le cas des pionniers de l'art du XX^e siècle » (1985, p. 67). Il n'est en effet pas rare de voir ce constat attesté par un grand nombre de chercheurs dont le réflexe consiste à dévoiler l'étendue de ce phénomène en énumérant la liste des artistes concernés. Sans vouloir viser ici à l'exhaustivité, nous reproduisons le panorama que propose par exemple Peter Vergo (1985, p. 67) :

Barlach est sculpteur, il écrit également des pièces de théâtre. Kokoschka, peintre, est aussi poète, auteur dramatique et critique. Kandinsky lui-même écrit des pièces de théâtre et des poèmes, en plus de son activité de peintre. Il n'en est pas moins vrai que les expériences créatrices qu'entreprend Schoenberg sont d'une diversité frappante. Hormis ses compositions musicales, il écrit des textes théoriques, critiques et pédagogiques ; il écrit le livret de son

⁷³ „Es handelt sich um eine generelle Erscheinung, die sich mindestens bis ins Mittelalter zurückverfolgen lässt.“

propre opéra *La Main heureuse* ; il peint [...], des portraits, des paysages et des « Visions » ; il crée aussi ses propres décors pour *La Main heureuse* ainsi que pour son monodrame *Erwartung* [...].

C'est sur la base de cet extrait qu'il nous a semblé utile de prolonger la démarche en proposant un panorama du phénomène qui rend compte d'une variété de profils s'exprimant sous forme de combinaisons artistiques déjà courantes à l'époque – un compositeur (ré)écrivant par exemple son propre livret d'opéra n'a depuis Wagner plus rien de surprenant – ou relativement inédites – le peintre Feininger composant des fugues. Le panorama des talents multiples qui suit se conçoit comme le résultat d'une recherche menée par butinages et recoupements successifs à partir de sources numériques présentes sur Internet (contenu d'expositions, encyclopédie en ligne) et imprimées (bibliographies, monographies). À chaque fois qu'il en a été possible, nous avons complété ce panorama à l'aide de commentaires qui mettent en évidence le statut particulier de certaines œuvres dans la production globale de l'artiste ou qui soulignent le potentiel de ces œuvres à avoir suscité une œuvre nouvelle sur le principe de ce que l'on pourrait appeler une « chaîne interartistique ».

ERNST BARLACH (1870-1938) sculpteur	Théâtre	<ul style="list-style-type: none"> • 1912 <i>Der tote Tag</i> • 1918 <i>Der arme Vetter</i> • 1920 <i>Die echten Sedemunds</i> • 1922 <i>Der Findling</i>⁷⁴ • 1924 <i>Die Sündflut</i>
ALBAN BERG (1885-1935) compositeur	Livret d'opéra	<ul style="list-style-type: none"> • 1914 <i>Wozzeck</i>
LYONEL FEINIGER (1871-1956) peintre	Musique	<ul style="list-style-type: none"> • 1921-1922 Fugen I - XIII

⁷⁴ Une version digitalisée du texte original illustré est consultable en ligne sur le site de la bibliothèque universitaire de Kiel (Universitätsbibliothek Kiel).

Il s'agit à l'origine de trois fugues écrites pour le piano et de dix écrites pour l'orgue (dont la cinquième est perdue), ces dernières ayant été ultérieurement arrangées dans une version pour piano à trois mains⁷⁵. Loin de n'être cantonnées qu'au statut d'exercice scolaire servant simplement à démontrer l'habileté de Feininger à composer en recourant au contrepoint, ces œuvres furent données à être entendues « lors de concerts dans la *Meistersaal* au Bauhaus de Weimar et en d'autres lieux, y compris au conservatoire de Leipzig » (Vergo, 2011, p. 59). En l'état actuel de nos recherches, nous n'en savons malheureusement pas davantage sur la réception de ces œuvres auprès de l'auditoire alors présent ni, en général, auprès des compositeurs. Karin von Maur a montré comment la fréquentation de Hans Brönnner, professeur de musique et compositeur, par Lionel Feininger lors de son entrée au Bauhaus à Weimar fut l'occasion d'échanges sur l'art du contrepoint. Feininger doit ses débuts en composition à Brönnner, lequel se mit également à composer des fugues dès 1921. Parmi certaines de ses initiatives qui eurent un effet déclencheur sur Feininger figure le fait de lui avoir offert, à l'occasion de ses cinquante ans, une pièce pour orgue de sa propre composition à laquelle Feininger répondit par une composition personnelle (Maur, 1998, p. 346).

ALBERT PARIS GÜTERSLOH (1887-1973) peintre	Roman	<ul style="list-style-type: none"> • 1911 <i>Die tanzende Törlin</i> • 1922 <i>Der Lügner unter Bürgern</i>
VASSILI KANDINSKY (1866-1944) peintre	Œuvre scénique Poésie	<ul style="list-style-type: none"> • 1912 <i>Der gelbe Klang</i> • 1912 <i>Klänge</i>

Klänge est un recueil de trente-huit poèmes écrits entre 1908 et 1913 considérés par Otto Stelzer comme des « peintures parlées » voulant sans doute signifier par allusion à Simonidès que cette poésie réalise à la lettre ce que ce dernier exprimait à travers la formule *pictura loquens*⁷⁶. Il faut comprendre que le matériau de ces courts textes, il faut bien le dire pittoresques, peut être perçu comme celui de

⁷⁵ Nous donnons à voir en annexe la reproduction du manuscrit autographe de la Fugue I.

⁷⁶ « La peinture est une poésie muette, et la poésie une peinture parlante », cité dans Larue, 1998, p. 2.

tableaux en miniature. Revenant en 1938 sur la genèse de ses poèmes, Kandinsky définissait sa production comme étant « un exemple de travail synthétique » dont la portée n'est pas que verbale mais aussi visuelle grâce à l'ajout d'illustrations :

J'ai écrit les poèmes et les ai 'ornés' de nombreux bois en couleur et en blanc et noir. [...] Dans ces bois comme dans le reste – bois et poèmes – on retrouve les traces de mon développement du « figuratif » à l'« abstrait » [...]⁷⁷.

La création picturale, bien que postérieure à la composition poétique dans ce cas, y apparaît comme un prolongement de la poésie. En confrontant ce témoignage de Kandinsky et le jugement de Stelzer, on touche du doigt le riche entrelacs de possibilités interartistiques entre littérature et arts visuels : le texte pouvant être complété par une production visuelle ou donner à voir directement en se passant de l'ajout de l'image.

PAUL KLEE (1879-1940) peintre	Poésie ⁷⁸
-------------------------------------	----------------------

OSKAR KOKOSCHKA (1886-1980) peintre	Théâtre
	Poésie ⁷⁹

- 1908-09 *Sphinx und Strohmann*
- 1908-09 *Mörder, Hoffnung der Frauen*
- 1911 *Schauspiel*
- 1916-17 *Orpheus und Eurydike*
- 1917 *Hiob*
[Version remaniée de *Sphinx und Strohmann*]
- 1917 *Der brennende Busch*
[Version remaniée de *Schauspiel*]
- 1907 *Die träumenden Knaben*
- 1908 *Der weiße Tiertöter*
- 1913 *Allos Makar*

⁷⁷ Note de Kandinsky parue dans la revue *XX^e siècle*, n° 27, 1966, p. 17, cité dans *Regards sur le passé et autres textes* [1912-1922], (1974), p. 289.

⁷⁸ Le site internet « Die deutsche Digitalbibliothek » propose en ligne un grand nombre de ces poèmes (*Spruchgedichte* et *Gedichte*). [<http://gedichte.xbib.de>]

⁷⁹ Nous mentionnons ici la référence d'un ouvrage sans doute intéressant mais que nous n'avons pas encore eu l'occasion de consulter : Lischka, Gerhard Johann (Hg.) (1972). *Oskar Kokoschka, Maler und Dichter: Eine literar-ästhetische Untersuchung zu seiner Doppelbegabung*. Bern : Herbert Lang.

- 1918 *Lauschender*
- 1921 *Daisy*

Les activités d'écrivain de Kokoschka constituent un exemple notable parmi les talents multiples dans la mesure où ses œuvres littéraires ont engendré à leur tour de nouvelles œuvres donnant ainsi lieu à de véritables « chaînes » interartistiques. En 1916, Herwarth Walden fit publier le texte de la pièce *Mörder, Hoffnung der Frauen* assorti des propres illustrations de Kokoschka qu'il colorisa pour la publication de trois exemplaires.⁸⁰ Le texte a aussi fait l'objet d'une adaptation par Kokoschka sous forme de livret pour l'opéra éponyme de Paul Hindemith (1921). Quant à la pièce *Orpheus und Eurydike*, elle est devenue un opéra en trois actes d'Ernst Krenek (op. 21) composé en 1923 et représenté en 1926. Sur la question de la transposition de ses œuvres littéraires en musique, Kokoschka expliqua à Krenek comment il imaginait la mise en musique de la scène où Orphée va chercher sa bien-aimée aux Enfers. Krenek l'explique dans son autobiographie :

Pour cette scène, Kokoschka, m'avait très clairement indiqué le genre de musique qu'il désirait entendre à ce moment-là. Il m'a dit que l'enfer devait être caractérisé par des sons suggérant le bourdonnement ininterrompu de minuscules machines électriques. C'était l'un de ces incomparables éclairs de génie qui ont toujours été typiques chez lui⁸¹.

ERNST
KRENEK
(1900-1991)
compositeur

Livret d'opéra

- 1923 *Der Sprung über den Schatten*
- 1925 *Jonny spielt auf*

ALFRED
KUBIN (1877-1959)
peintre, illustrateur

Récit, roman

- 1909 *Die andere Seite*

Ce roman est quasiment la seule œuvre de toute la production littéraire de Kubin qui ait été produite durant la période expressionniste. La rédaction fulgurante de l'ouvrage fut pour Kubin l'occasion d'exercer son talent d'illustrateur et dans le même temps de forger un style qui restera caractéristique de son œuvre graphique

⁸⁰ Quatre de ces planches sont consultables en ligne sur le site du MoMA de New York [<http://www.moma.org>].

⁸¹ Cité dans Bonnefoit, 2007, p. 39.

ultérieure ainsi qu'il l'explique en 1910 dans l'introduction de l'autobiographie accompagnant la *'Sansara'-Mappe*⁸² (Raabe, 1977, p. 16) :

Je renonce à toutes les dégradations et couleurs et me consacre exclusivement au dessin à la plume. Toute la construction imaginaire du dessin doit être supportée par le moyen le plus simple – des lignes, des taches et des points. Après de longs égarements, je crois enfin avoir trouvé ce qui me revient et j'ai l'espoir de continuer à perfectionner le genre qui est le mien et de refléter ce monde qui tourne à l'envers.

ELSE LASKER-SCHÜLER (1869-1945) poète	Dessin, aquarelle ⁸³
---	---------------------------------

Else Lasker-Schüler a fréquenté le milieu des peintres et a correspondu notamment avec Franz Marc en l'hommage de qui elle écrivit un long poème. Lorsqu'elle fit la connaissance de Trakl en mars 1914, elle le familiarisa avec de nouvelles possibilités de synthèse entre création picturale et écriture poétique⁸⁴ (Le Rider, 2009 p. 114).

LUDWIG MEIDNER (1884-1966) peintre	Poésie
--	--------

- 1916 *Im Nacken das Sternemeer*
- 1916 *Septemberschrei*

EGON SCHIELE (1890-1918) peintre	Poésie ⁸⁵
--	----------------------

- 1910-1912 *Dichtung*

⁸² Série de quarante dessins originaux parus en 1911 dont les motifs empreints d'onirisme marquent une rupture avec sa production antérieure.

⁸³ Le *Jüdisches Museum* de Francfort a récemment organisé une exposition consacrée à l'œuvre picturale de la poétesse intitulée „Else Lasker-Schüler. Die Bilder“ (08.09.2010/09.01.2011). Un catalogue accompagné d'essais est paru aux éditions Suhrkamp (Berlin, 2010).

⁸⁴ „[Sie] machte ihn mit neuen Möglichkeiten der Synthese von Textkunst und bildender Kunst vertraut.“

⁸⁵ Nous signalons ici l'existence de deux études consacrées à la création poétique de Schiele, mais que nous n'avons pas pu consulter : Eva Werth, « L'Illumination mutuelle : des rapports entre littérature et peinture chez Egon Schiele (1890-1918) » Thèse de doctorat (dir. : Le Rider, Jacques/ Schmeling, Manfred), en co-tutelle avec l'Université de la Sarre, 2006, 436 p. ; Horst Denkler, „Malerei mit Wörtern. Zu Egon Schieles poetischen Schriften“, in Heydebrandt/Just (Hg.), *Wissenschaft als Dialog: Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*. Stuttgart : Metzler, 1969, (562 p.), p. 271-288.

ARNOLD SCHOENBERG (1874-1951) compositeur	Peinture ⁸⁶	<ul style="list-style-type: none"> • Selbstporträts • Eindrücke und Fantasien • Karikaturen • Naturstücke • Studien und Porträts 		
	Décor d'opéra ⁸⁷	<ul style="list-style-type: none"> • 1910 <i>Die glückliche Hand</i> 		
	Livret	<table border="1"> <tr> <td><i>opéra</i></td> </tr> <tr> <td><i>oratorio</i></td> </tr> </table> <ul style="list-style-type: none"> • 1910 <i>Die glückliche Hand</i> • 1917 <i>Die Jakobsleiter</i> 	<i>opéra</i>	<i>oratorio</i>
	<i>opéra</i>			
<i>oratorio</i>				
Texte (hors essai)	<ul style="list-style-type: none"> • 1911-1916 (?) <i>Wendepunkt</i>⁸⁸ 			

L'on pourrait dire sans se tromper que Schoenberg représente un exemple abouti de talent multiple dans la mesure où dans son œuvre *Die glückliche Hand* il « a assumé les rôles de compositeur, de librettiste et de peintre, faisant l'expérience critique du *Gesamtkunstwerk*, héritée de Wagner » (Lista, 2006, p. 87). Cette œuvre qui pense de manière singulière le genre de l'œuvre scénique semble devoir beaucoup au détour par l'activité picturale que Schoenberg poursuit entre 1908 et 1910 et qui œuvre dans le sens d'une esthétique nouvelle basée sur l'expression (Lista, 2006, p. 127). La genèse de *Die glückliche Hand* semble aussi être redevable de la découverte du langage théâtral révolutionnaire de Kokoschka « lequel coïncidait avec la nouvelle exigence d'expression visuelle qui se faisait jour chez le compositeur » (Lista, 2006, p. 127). Ainsi, il est étonnant de pouvoir reconstruire dans le cas de Schoenberg le jeu des influences interartistiques propres à la création d'autres talents multiples.

Le texte *Wendepunkt* jouit d'un statut particulier dans la création schoenbergienne car il constitue le programme de la seconde partie de la *Symphonie de chambre n° 2*, op. 38. En ce sens, il n'a pas la vocation théorique et analytique des nombreux essais produits par le compositeur, et n'a pas non plus vocation à être chanté.

⁸⁶ L'intégralité de son œuvre picturale est présentée sur le site de l'Arnold Schoenberg Center URL : www.schoenberg.at

⁸⁷ Des illustrations en couleur des différentes esquisses pour le décor de *Die glückliche Hand* sont reproduites dans Lista, 2006, (Planches VI, VII, VIII, IX).

⁸⁸ Le texte est consultable dans : Shaw/ Auner, *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge University Press, 2010, p. 215 et p. 233.

GEORG TRAKL
(1887-1914)
poète

Peinture

- 1914 *Selbstporträt*

Cette unique tentative dans le domaine pictural est en soi insuffisante pour qualifier Trakl de « talent multiple ». Elle présente néanmoins un intérêt interartistique certain dans la mesure où elle s'inscrit dans un contexte qui suit la rencontre du peintre Max von Esterle dans son atelier à Innsbruck. L'autoportrait réalisé dans cet atelier a une valeur particulière car il donne à voir le visage du poète tel qu'il s'est vu une nuit dans le miroir après s'être réveillé en sursaut (Basil, 2003, p. 141) :

Les yeux, la bouche et le nez sont des cavités sombres, on dirait que le visage est putréfié, sa couleur dominante est le bleu-vert, on voit des taches écarlates sur les joues. La bouche est ouverte comme si un cri atone en sortait. Le front est couvert de traits brun-rouges au pinceau. Les cheveux et le vêtement de couleur brunâtre se détachent sur un fond jaune-vert [...] ⁸⁹.

On ne peut manquer de souligner combien le chromatisme heurté et alogique de ce tableau traduit la recherche d'une esthétique expressionniste.

ANTON
WEBERN
(1883-1945)
compositeur

Théâtre

Poésie

- 1913 *Tot*
- 1913 *Schmerz immer, Blick nach oben*

L'activité littéraire de Webern est d'abord orientée vers le théâtre. La pièce *Tot* est dédiée à la mémoire d'un neveu du compositeur mort jeune à la suite d'un accident. Il s'agit en outre d'un drame inédit dont le manuscrit est conservé à la Fondation Paul Sacher de Bâle (Metken, 1992, p. 84). Quant au bref texte *Schmerz immer, Blick nach oben* pouvant s'apparenter à un poème, il est avant tout conçu pour être chanté dans la *Bagatelle pour voix et quatuor à cordes* (1913) :

Schmerz	<i>Douleur</i>
Immer	<i>Toujours</i>
Blick nach oben	<i>Regard tourné vers le haut</i>
Himmelstau	<i>Rosée du ciel</i>
Erinnerung	<i>Souvenir</i>
Schwarze Blüten	<i>Noires efflorescences</i>
Auf Herz	<i>Sur cœur</i>
Aus Mutter	<i>D'origine maternelle</i>

⁸⁹ „Augen, Mund und Nase sind dunkle Höhlen, das Gesicht ist wie verwest, größtenteils blaugrün, mit scharlachenen Flecken auf den Wangen. Der Mund aufgerissen, wie lautlos schreiend. Braunrote Pinselstriche auf der Stirn. Das Haar und kuttenähnliche Gewand sind bräunlich, vor gelbgrünem Hintergrund. [...]“

La référence, rare, à ce texte nous la trouvons sous la plume d'Alain Poirier. Il ne l'intègre certes pas dans un propos portant sur les *Doppelgabungen* de l'avant-garde germanique, mais il fait remarquer de quelle manière l'aspect du texte, « symptomatiquement fait de bribes », s'accorde avec l'exigence formelle, minimaliste et fragmentaire, prévalant également lors de la composition musicale des parties pour cordes de l'œuvre (2009, p. 162).

1.2.2.2 Une psyché et des mécanismes de création à décrypter

Qu'est-ce qui, au fond, incita les peintres et les compositeurs à recourir à une autre forme d'expression créatrice ? Il ne semble pas exister de réponse unique à ce questionnement qui oblige de fait à convoquer un riche faisceau d'hypothèses de réponse. La première d'entre elles met en relation la vision expressionniste de ce que doit être la créativité :

Selon le 'credo' expressionniste, l'important c'est l'intensité de la pulsion créatrice, qui détermine le choix du moyen d'expression le plus approprié à la vision que l'artiste cherche à réaliser. Toute habileté, toute virtuosité technique dans le moyen d'expression étaient considérées comme autant d'attributs 'externes', et donc sans importance. De même pour les divisions purement 'artificielles' établies entre les différentes formes d'art. Cette conception explique, du moins en partie, la liberté avec laquelle l'artiste franchissait les barrières, qui, jusque-là, avaient séparé les arts.

Alain Poirier commente cette aptitude à franchir les frontières artistiques en formulant l'idée qu'elle est « révélat[rice] d'une crise dont l'artiste essaye de se sortir en se nourrissant de tentatives dans d'autres domaines » (1995, p. 52). Jean-Yves Bosseur confirme à son tour cette même hypothèse en disant à propos de Schoenberg que ce dernier doit à la peinture de pouvoir « réfléchir avec une sorte d'immédiateté ses tensions intérieures les plus vives en une manière d'auto-analyse » (2001, p. 323). Ce passage d'un genre artistique à un autre, Jelena Hahl-Koch le justifie différemment par le fait que « la tension accumulée pendant une phase douloureuse de révolution artistique a besoin d'un exutoire et cherche une issue dans des territoires voisins lorsque cela devient trop difficile à l'intérieur de son propre médium. » Dans le cas de Schoenberg et de Kandinsky en particulier, le passage d'un art à l'autre relève d'après elle d'une volonté de se libérer des responsabilités accumulées dans leur art : « ils sont moins chargés d'un savoir

appris, ne traînent pas avec eux une tradition centenaire, et peuvent ainsi expérimenter de façon plus ludique, libres d'un certain nombre de préjugés » (1984, p. 109-110). Ces explications mêlent l'introspection au besoin d'exploration de territoires étrangers pour dépasser ou résorber une situation de crise personnelle ou artistique. Les connaissances potentielles résultant de l'application du domaine psychanalytique au domaine artistique peuvent effectivement revêtir un intérêt notable pour le germaniste ou l'historien de l'art car elles tendent à éclairer le mystère de certains mécanismes de création en rapport avec l'émergence contemporaine de la notion freudienne d'inconscient⁹⁰. La notion d'espace intérieur, et toutes ses connotations, nous ramène enfin à Kandinsky et à la raison essentielle qui, selon lui, anime son besoin de multiplier les expériences artistiques :

C'est depuis de longues années que j'écris de temps en temps des 'poèmes en prose' et parfois même des 'vers', ce qui est pour moi un 'changement d'instrument' – la palette de côté et à sa place la machine à écrire. Je dis 'instrument' parce que la force qui me pousse à mon travail reste toujours la même, c'est-à-dire une 'pression intérieure'. Et c'est elle qui me demande de changer souvent d'instrument.

L'expression métaphorique 'changer d'instrument' a connu une véritable postérité auprès des spécialistes de Kandinsky mais ces derniers omettent de la relier à cette autre expression de 'pression intérieure' qui nous semble tout aussi fondamentale pour approcher le comportement créatif du peintre : elles semblent indissociables du fait de leur complémentarité dans la mesure où la première incarne le résultat visible et extérieur d'un mouvement invisible car intérieur. Ce mouvement renvoie inévitablement au système spirituel qui sous-tend la création kandinskienne et qui repose sur l'idée de la 'nécessité intérieure' – notamment développée dans *Du Spirituel dans l'art* – qui définit, à l'opposé de toute soumission à des normes construites, l'élan créateur comme ce qui s'impose à l'artiste.

S'il est vrai que cette analyse relative à la psyché et à l'intériorité de l'artiste moderne est une première manière d'aborder le phénomène de talent multiple, ce dernier nous met face à une interrogation relative au travail d'invention lui-même. C'est-à-dire invention dans la discipline artistique seconde d'une part, puis parallèlement dans la discipline artistique dominante : les expériences acquises par

⁹⁰ Nous conseillons à ce sujet la lecture d'un ouvrage récent et novateur : Audrey Lavest-Bonnard, *L'Acte créateur - Schönberg et Picasso : Essai de psychanalyse appliquée*. (Préface de Michel Imberty). Paris : L'Harmattan, 2012, 359 p.

certaines artistes dans leur pratique d'un art second étant effectivement, en quelque sorte, susceptibles d'agir sur leur art propre (Hahl-Koch, 1984, p. 210). Pour le dire de manière métaphorique, le type de création oscillant entre deux territoires artistiques fait que l'artiste se situe dans une position temporaire d'étranger en « exil volontaire » (Bloess, 1999b, p. 39) avant d'avoir la possibilité de regagner sa 'patrie' originelle en revisitant sa propre identité, son propre langage. Cette hypothèse des possibilités qu'aurait un artiste de renouveler son inventivité amène, dans le cas d'une première lecture des poèmes de Schiele, une réponse un peu décevante dans la mesure où l'on serait normalement tenté de penser qu'un peintre cherche, dans le détour par l'écriture, à saisir l'autre face mystérieuse des formes et du visible (Bloess, 1999b, p. 43) :

[...] les quelques essais qu'il a laissés donnent au contraire l'impression d'une simple répétition, par les mots, de son univers pictural.

D'après Georges Bloess qui pose la question de savoir pourquoi dès lors écrire si c'est pour montrer moins bien que par le dessin ou le tableau, Schiele ne ferait qu'aiguiser ses capacités de peintre en « cherchant par l'écriture à exercer davantage son regard, [...] décrire aigus[ant] le sens de l'observation, [...] le détour par le langage parai[ssant] assimiler la parole à un sens supplémentaire et entraîn[ant] entre écrire et voir un début de confusion ». En réalité, Schiele n'abandonne pas l'acte de voir propre au peintre mais il le transpose explicitement dans ses textes à travers la présence répétée de l'organe de la vue :

La présence, la prolifération de l'organe de la vue, dans les poèmes, constitue l'une des caractéristiques principales de ces textes. Les yeux, les regards, s'ils sont constamment évoqués, sont dotés d'une fonction symbolique : « Je leur adressais des yeux [...] moi, le voyant ». Ou alors, dans *Autoportrait* : « Ce que j'ai vu tout d'abord [...] ». Ce qui, dans cet exemple particulier, est remarquable avant tout, est que l'acte de voir constitue, pour Egon Schiele, un acte de naissance. Mais il est tout aussi frappant d'assister à la progressive indépendance de l'œil : s'il s'émancipe du corps, ce dernier s'en libère pour se poser un peu partout, pour apparaître sur les troncs des sapins dont les branches sciées prennent la forme de globes oculaires, donnant lieu à des formations de vocables telles que « troncs porteurs d'yeux ».

Cette question de la répétition, voire de la duplication de procédés ou de motifs relevant d'un art principal dans un art secondaire, on la retrouve également chez Kandinsky ou bien chez Schoenberg. Georges Bloess a saisi et exposé clairement que la tentation de comparer les tableaux et les poèmes de Kandinsky – en décidant de l'antériorité chronologique du motif plastique – reviendrait à

considérer sa poésie comme un simple simulacre, comme un commentaire réducteur (1999a, p. 79). Ainsi, la thèse d'une indépendance de l'écriture poétique de Kandinsky peut, d'après lui, être légitimement défendue à condition d'apprécier la narrativité de cette poésie « presque toujours soigneusement écartée » lorsque Kandinsky peint (p. 80). S'il est malgré tout possible de repérer le déplacement de certains motifs désignés comme des « correspondants poétiques » – pouvant être interprété comme un phénomène d'illustration réciproque des poèmes et des peintures – cela est loin d'être la règle. La vision d'un arbre dans **Fagott** paraît bien être le correspondant poétique possible du double tronc noir, traversé d'une ligne brisée, qui se dresse dans *Composition VI*, et toujours dans ce même poème **Fagott**, une vision évoquant

De très grandes maisons [qui] s'écroulèrent
Soudain... [et] un nuage orange, épais et dur,
En forme d'œuf, [qui] fut soudain sur la ville...

revient certes précisément dans *Improvisation XXX*, nous dit Bloess (p. 79). Mais ce dernier clôt finalement le débat en déclarant qu'« un jeu complexe d'apparitions, d'enfouissements et de résurgences semble s'organiser, de la création plastique à la création poétique, obéissant vraisemblablement à la loi du souvenir et de la rêverie » (p. 79). C'est, semble-t-il, le même imaginaire de l'artiste qui s'exprime avant tout, quel que soit le médium artistique employé.

Confirmer ou infirmer une sorte de transcription automatique dans le passage d'une expression artistique à une autre peut engager une réflexion et des discussions infinies. Le double talent de Schoenberg est également concerné. Sur ce dernier, présenté comme peintre et musicien, Jean-Yves Bosseur a livré une série de commentaires successifs que nous avons isolés de leur contexte d'apparition pour les intégrer dans notre propos portant sur les formes de convergence entre deux types de production d'un seul et même artiste. Bosseur souligne en effet trois convergences en partant de la peinture (art second) et en se rapprochant de la musique (art premier). Il met d'abord en avant le fait que les débuts de la production picturale de Schoenberg sont concomittants des premières œuvres tendant vers une émancipation de la dissonance, parmi lesquelles le *Quatuor à cordes n° 2* de 1908. Sans en dire davantage sur les conditions du possible transfert de ce procédé musical, Bosseur déclare simplement qu'on « découvre sur le plan visuel une manière d'application de la dissonance » (2001, p. 324). Il effectue un deuxième

parallèle en affirmant que « le sentiment de la couleur [...] est aussi bien présent dans son œuvre picturale que dans sa conception de l'orchestration, comme en témoigne le titre de la troisième pièce pour orchestre op. 16, *Farben*, et la dénomination qu'il choisit pour souligner les nouvelles fonctions du timbre à travers la *Klangfarbenmelodie* » (p. 325). Enfin, et c'est peut-être là le seul rapprochement subtil car touchant à la description de la mise en forme du matériau artistique, Bosseur propose de considérer que « [l]es formes aux contours indéfinis que l'on discerne dans ses tableaux ne sont pas sans affinité avec son traitement des motifs mélodiques, dans les partitions de cette période, qui s'écartent de toute identification claire [...] » (p. 325). Bosseur ne dit pas comment il est parvenu à entrevoir de telles similarités interartistiques, si bien qu'il serait véritablement fructueux de pouvoir revenir sur chacune de ses assertions en reconstituant le cheminement analytique qui permettrait de les valider entièrement. Malheureusement, il nous manque dans ce cas de figure-ci les outils du discours musicologique adéquats pour approcher dans le détail les spécificités du langage musical schoenbergien. En revanche, l'entrée par l'œuvre picturale peut s'avérer sensiblement plus aisée, mais pas totalement. Si l'on peut parfaitement admettre la polychromie dont parle Bosseur, d'une part, et comprendre, d'autre part, en quoi consiste cette absence de contours clairs des formes peintes, comment appréhender la dissonance dans sa dimension visuelle ? Le propos de Bosseur semble achopper sur cette question de la manière dont la dissonance musicale pourrait s'appliquer dans la sphère du visible car il part du principe que la concomitance des œuvres musicales et picturales suffirait à garantir un effet de porosité. À dire vrai, nous serions bien incapables de dire en quoi les « Regards » et les « Visions » de Schoenberg réalisent à leur manière le principe d'émancipation de la dissonance tel qu'il apparaît dans le *Quatuor n° 2*, et ce d'autant plus que Kandinsky vit dans ces « têtes désincarnées » le fait qu'elles « expriment des émotions pour lesquelles le compositeur ne réussit à trouver aucune forme musicale correspondante »⁹¹ (Vergo, 1985, p. 66). Cette problématique du glissement catégoriel dont peut faire l'objet la dissonance vers la sphère extra-musicale présente en tout cas un intérêt indéniable pour la recherche car elle permet de mettre en lumière son potentiel de fécondité pour la création avant-gardiste tout en donnant la possibilité de démêler deux

⁹¹ Vassili Kandinsky, „Die Bilder“, in *Contrechamps*, n° 2, 1984, p. 89-92.

réalités : d'une part l'existence d'un authentique phénomène intermédial, d'autre part une construction rhétorique issue de la critique artistique facilement encline à qualifier de dissonant tel ou tel aspect de la peinture moderne abstraite⁹².

Enfin, l'exemple du peintre Feininger montre que son activité de compositeur de fugues ne fut pas sans conséquence sur l'évolution de sa manière de peindre. Karin von Maur, qui s'est déjà penchée sur cette question à propos du peintre, formule le constat qu'à partir de 1921 – date à laquelle il commença à composer des fugues – sa peinture révèle en général « une tendance plus marquée au calme monumental, à l'ampleur spatiale, à la clarté et à la transparence »⁹³. Tout en concédant que ces aspects sont annoncés depuis longtemps dans son œuvre antérieure, elle maintient l'idée d'une émergence renforcée de nouveaux aspects picturaux au cours de cette période des années 20, dont on comprend qu'elle s'apparente à une phase nouvelle de création (1998, p. 351) :

Au début des années 20 s'instaure une tendance à une spatialisation et à une gradation de la profondeur accrues grâce à des effets de modulation de la lumière. Des rappels de motifs architecturaux et figuratifs se répartissent en des formes prismatiques différenciées et des surfaces colorées diaphanes qui se dissolvent et s'imprègnent mutuellement⁹⁴.

Faut-il dès lors comprendre, implicitement, que le travail particulier de Feininger sur les effets spatiaux ait subi l'influence de l'écriture contrapuntique, cette dernière ayant de fait la capacité de formater en quelque sorte la pensée créatrice ou du moins d'interagir avec elle ? La question reste ouverte et mériterait de pouvoir mettre en regard de manière précise les fugues du peintre et ses tableaux des années 20. Ainsi, il s'agit clairement de pouvoir distinguer cette problématique de celle de la transposition du modèle fugué et qu'évoque Maur à propos du tableau *Glasscherbenbild* (1927) qu'elle interprète comme « une pure illustration du

⁹² Ce questionnement nous renvoie en particulier au traitement de la dissonance en 2.2.3.2.

⁹³ „Dabei läßt sich nur ganz allgemein ein immer größeres Streben nach monumentaler Ruhe, Großräumlichkeit, Klarheit und Transparenz verfolgen.“

⁹⁴ „Anfang der 20er Jahre [setzt] eine Tendenz zur gesteigerten Verräumlichung und Tiefenstufung durch Lichtmodulationen ein. Architektonische und figürliche Motiv-Anklänge fächern sich in differenzierte Prismenformen und durchsichtige Farbflächen auf, die sich gegenseitig ablösen und durchdringen.“

principe d'une fugue comportant un thème, un contre-chant et des variations »⁹⁵ (1998, p. 351).

1.2.3 Œuvres reformulées dans un autre médium

Parler du pluralisme artistique de l'époque moderne serait incomplet si nous n'abordions pas un type d'œuvre dont la particularité est de constituer la formulation nouvelle d'une œuvre de référence déjà existante dans autre médium artistique. Dans ce cas de figure, la relation interartistique repose sur le processus de transposition de certaines des caractéristiques d'une œuvre de référence dans une œuvre inédite, ces deux œuvres partageant ainsi entre elles un lien de quasi parenté mais sans que l'on puisse pour autant véritablement parler de duplication intermédiaire. Irina Rajewsky donne à ce phénomène le nom de *Medienwechsel*, que l'on pourrait traduire par le terme « transmédialité », et le distingue ainsi de celui de *Medienkombination* (autrement désigné par *Multimedialität* ou encore *Polymedialität*)⁹⁶. À cette occasion, la notion de « modèle » sera au cœur de ce développement afin d'évaluer comment s'opère le parallèle ou l'écart entre une « œuvre primaire » et une « œuvre secondaire »⁹⁷. L'ambition sera également de déplacer le regard de l'interprète dans le champ du discours intermédiaire pour réfléchir aux mécanismes de transposition entre deux systèmes sémiotiques. Nous excluons d'emblée de cette analyse les œuvres relevant de la bimédialité, c'est-à-dire mettant en co-présence deux média artistiques, de sorte que tout le répertoire de musique vocale – on pense en particulier aux nombreux cycles de lieder de Schoenberg, de Webern et de Berg – ne peut y trouver sa place.

⁹⁵ „Gleichzeitig ist das *Glasscherbenbild* eine formelhaft reine Veranschaulichung des Fugationprinzips mit Thema, Gegenstimme und Variationen.“

⁹⁶ Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*. Tübingen : Francke, 2002, p. 12, cité dans une synthèse de Philipp Schmerheim portant sur le contenu définitionnel de l'intermédialité. URL : <http://intermedialitaet.phil.hhu.de/>

⁹⁷ Ces deux expressions ne relèvent ici d'aucune théorisation par la recherche.

Le présent développement concerne quatre exemples de la modernité qui répondent à ce mode de création interartistique : le *Quatuor* de 1905 de Webern, les onze lithographies intitulées *Bach-Kantate* de Kokoschka, le poème *Im Winter* de Trakl, et *Impression III* de Kandinsky. À partir de ce corpus, notre propos ne sera pas d'identifier ce mode de création comme étant un marqueur propre de la modernité, et qu'ils auraient tendance à s'inscrire dans la tradition de l'*ekphrasis*. On notera néanmoins que parmi les exemples cités, trois ne correspondent pas à la restitution littéraire d'une œuvre visuelle induite par la sens originel de l'*ekphrasis*. Pour y voir un peu plus clair, Siglind Bruhn, qui est spécialiste de la question du procédé ekphrastique, évoque la possibilité d'un élargissement de cette définition stricte à d'autres média artistiques (p. 166) :

La recherche des dernières années tend pourtant à élargir la perspective intermédiaire incluse dans ces deux termes [*Bildgedicht* et *Ekphrasis*] à la restitution littéraire de contenus représentés à l'origine dans le langage de la musique ou de la danse. Des reformulations de 'textes' non verbaux remplissent en effet les mêmes conditions que le *Bildgedicht* traditionnel, suivent les mêmes conventions et soumettent le lecteur aux mêmes exigences⁹⁸.

En d'autres termes, les œuvres non verbales qui prennent pour modèle une œuvre musicale ou plastique ne doivent pas être considérés comme étant si différents des *Bildgedichte*, partageant ainsi les mêmes mécanismes de création en trois étapes, à savoir le choix d'une scène (réelle ou fictive), sa représentation visuelle (sous forme de tableau ou d'œuvre musicale) et la reformulation poétique (*dichterische Nachschöpfung*) des éléments représentés visuellement.

1.2.3.1 Segantini et Webern : de la peinture à la musique

Mentionné à plusieurs reprises par la recherche – la première allusion au rapport Segantini-Webern étant due au musicologue Eric Frederick Jensen dans son article "Webern and Segantini's Trittico delle natura" paru dans *The Musical Times*

⁹⁸ „Die Forschung der letzten Jahre tendiert jedoch dahin die in den Termini eingefangene intermediale Perspektive auszudehnen auf die literarische Wiedergabe von ursprünglich in der Sprache von Musik oder Tanz dargestellten Inhalten. Nachschöpfungen von 'Texten' jedweden non-verbalen Zeichensystems erfüllen tatsächlich dieselben Bedingungen wie das traditionelle Bildgedicht, folgen denselben Konventionen und stellen dieselben Anforderungen an die Leser.“

de janvier 1989 – le lien qui unit le peintre suisse Giovanni Segantini (1858-1899) et le jeune compositeur autrichien Anton von Webern est le reflet d'une interaction originale entre deux sphères artistiques. L'œuvre picturale du premier, *Trittico della natura (Triptyque des Alpes ; 1898-1899)* (Fig. 3-4-5), constitua pour le second une « source peinte » (Metken, 1992, p. 84) voire un « modèle artistique » (Galliari, 2007, p. 66) lors de la composition du *Quatuor* de 1905. Les notions de « source » et de « modèle » sont intéressantes à questionner en raison de ce qu'elles donnent à comprendre du phénomène de reformulation intermédiaire : l'accent est mis d'une part sur l'origine d'où tire son existence une autre œuvre, comme s'il était question d'une généalogie ; d'autre part, c'est le caractère exemplaire de l'œuvre de départ qui est mis en avant et dont la reconnaissance de ses qualités peut engendrer une impulsion créatrice.

Dans ce cas particulier où le lien interartistique est orienté de la peinture vers la musique, comment s'opère la composition de ce quatuor ? S'agit-il d'une traduction des motifs visuels en des motifs musicaux à la manière des *Tableaux d'une exposition*⁹⁹ de Moussorgski (1874) ou des *Quatre poèmes symphoniques d'après Böcklin*¹⁰⁰, cycle orchestral (1913) composé par Reger à partir de quatre tableaux de Böcklin ? Metken exclut cette possibilité et confirme le fait qu'il « est évident que Webern évite le *paragone* entre la musique et la peinture, qu'il ne compose pas des 'tableaux d'une exposition' » (1992, p. 84). La postériorité de l'œuvre de Reger par rapport au quatuor de Webern empêche de toute manière d'assimiler leur démarche, et une question essentielle demeure, celle de la motivation initiale d'un compositeur à se positionner par rapport à la peinture, et à un peintre en particulier, pour composer de la musique.

⁹⁹ Série de dix pièces pour piano inspirées par une exposition du peintre Viktor Alexandrovitch Hartmann.

¹⁰⁰ *Der geigende Eremit* (molto sostenuto) ; *Im Spiel der Wellen* (vivace) ; *Die Toteninsel* (molto sostenuto) ; *Bacchanal* (vivace).



Fig. 3 Giovanni Segantini, *Trittico della natura (La vita)* (1898-1899)



Fig. 4 Giovanni Segantini, *Trittico della natura (La natura)* (1898-1899)



Fig. 5 Giovanni Segantini, *Trittico della natura (La morte)* (1898-1899)

Ce positionnement interartistique présente de fait une singularité qui, de toute évidence, ne peut constituer une méthode d'approche transférable d'un artiste à l'autre. Dans le cas de Webern, quelle est justement la singularité de son rapport à l'œuvre du peintre Segantini ?

Le projet de Webern ressemble davantage à la mise en œuvre sous forme musicale d'un symbolisme reliant l'homme à la nature qu'il a justement identifié dans le triptyque de Segantini, « trois toiles représent[ant] de grandioses paysages alpins placés sous la lumière de saisons choisies pour représenter tour à tour la naissance (printemps), la vie (été) et la mort (hiver), traversées de personnages incarnant aussi chacune des trois étapes » (Galliari, 2007, p. 66). Les parties du triptyque sont intitulées *La vita – La natura – La morte*, ou en allemand *Werden – Sein – Vergehen*. Si le *Quatuor* de 1905 n'est pas à proprement parler la traduction musicale d'une œuvre picturale, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une œuvre à programme qui « se traduit par une architecture en un seul mouvement qui tient plus du poème symphonique que d'une forme sonate classique même si elle s'y réfère ». Cette structure en un mouvement provient sans doute de l'influence directe de *Die Verklärte Nacht op. 7* de Schoenberg dont Webern étudie la partition durant ce même été de 1905 et l'on peut souligner le fait que cette œuvre relève également d'une musique à programme d'inspiration littéraire (Fournier, 2004, p. 542). L'esquisse annotée de la partition manuscrite rend compte de cette structure en trois parties épousant l'articulation philosophique du triptyque (Metken, 1992, p. 84) :

Werden (*Vita*)

1. Introduction : un thème long et un scherzo

Sein (*Natura*)

2. Développement : tous les thèmes fugue
Fugue avec le premier et le second thème
Puis le troisième thème en mesures rapides
Puis développement de tous les thèmes
Transition vers la troisième partie

Vergehen (*Morte*)

3. Très lent : Travail sur les thèmes et long finale

Les parties qui composent ce mouvement unique intègrent également « tous les contrastes traditionnels d'une forme en plusieurs mouvements et toutes les *Stimmungen* induites par le programme » (Fournier, 2004, p. 542). En voici quelques-unes :

„Düster und schwer“
 „Mit großem Schwung“
 „Mit größter Wärme“
 „Mit größter Macht“
 „Kaum hörbar“

Sombre et lourd
Avec un grand élan
Avec la plus grande chaleur
Avec la plus grande puissance
À peine audible

Les choix musicaux de Webern dans cette œuvre entrent également en résonance avec sa propre philosophie, une philosophie élaborée à la lumière de Jakob Boehme (1575-1624), mystique allemand hétérodoxe dont Webern a placé une longue phrase en exergue à sa partition¹⁰¹, et à celle de Bruno Wille dont Webern a mis en musique le poème *Im Sommerwind* l'été précédant la composition du quatuor. Le musicologue Bernard Fournier nous apprend par ailleurs que le programme philosophique qui constitue le soubassement artistique du *Quatuor* de 1905 présente également des affinités avec la théorie de la « nature universelle » de Goethe exprimée dans la *Théorie des couleurs* et *Métamorphose des plantes*, deux ouvrages que Webern ne cesse de citer dans ses conférences. Selon cette théorie, « tout dans les œuvres d'art doit être semblable à ce qui se passe dans la nature, car à travers elles, c'est la nature qui s'exprime sous la forme particulière dans la nature humaine ». Le parallèle entre l'unité naturelle fondamentale à partir de laquelle naissent les différentes parties d'un organisme se traduit en musique par le travail à partir d'une cellule musicale dont devra découler l'œuvre entière (2004, p. 543) (Fig. 6) :

C'est cette idée qui est représentée par la cellule de trois notes dans le *Quatuor* de 1905 et qui deviendra le segment élémentaire de l'*Opus 28* : un motif resserré et chromatique qui suffit [à Webern] à exprimer toute la complexité de son univers intérieur.



Fig. 6 Les six premières mesures du Quatuor de 1905 de Webern

¹⁰¹ Il s'agit d'une citation sur la renaissance spirituelle de l'homme après sa disparition et sur la primauté de la lumière divine (Metken, 1992, p. 83).

Metken identifie également dans cette cellule initiale de trois notes (do#-do-mi)¹⁰² l'origine d'une « écriture chromatique dense et tendue, menée par un déploiement en croissance que Webern ne cessera d'explorer ; technique de prolifération qui apparaît véritablement pour la première fois dans cet essai » (1992, p. 67). On notera que les termes de « croissance » et de « prolifération » peuvent ici être interprétés comme faisant écho au champ lexical d'une théorie de la nature.

D'un point de vue intermédial, on ne peut pas dire que cette œuvre musicale réagisse au langage pictural en l'assimilant de quelque façon que ce soit. La nature du lien entre peinture et musique se situe à un niveau conceptuel et spirituel, la peinture de Segantini résultant elle-même à l'origine d'une intériorisation de la « musique alpine » qu'il décrira lui-même dans un texte intitulé *Comment est née l'idée du panorama* (1897-1898)¹⁰³ et rédigé au moment de peindre le *Triptyque des Alpes*. Segantini y développe un langage synesthétique propre à traduire son expérience de la vie alpine :

Depuis quatorze ans, j'étudie dans la nature de la haute montagne **les accords d'une création alpine, sons et couleurs**, qui inclura **les diverses harmonies**, et les réunira dans une grande unité. Pour bien comprendre l'importance de ces **sons colorés** pour l'artiste, il faut avoir vécu comme moi pendant des mois là-haut sur les pâturages alpins baignés de lumière, les jours bleu azur du printemps, à l'écoute **des voix** montant des vallées et **des faibles harmonies** que le vent apportait de loin pour nous plonger dans un silence sacré vis-à-vis de l'immensité de l'espace bleu, clôturé à l'horizon par des chaînes de montagnes rocheuses et des glaciers enneigés. J'ai toujours senti qu'une partie de la pensée est constituée par ces formations – **structures harmoniques en lignes, couleurs et sons** – et que l'âme fusionne avec ce qu'elle écoute et observe jusqu'à en être remplie comme d'un pressentiment de lumière qui inclut tout et crée **l'harmonie éternelle du monde alpin**¹⁰⁴.

Il est ainsi frappant de constater que les motivations de Segantini à peindre son *Triptyque* entrent en résonance avec une conception spiritualiste de l'écoute du monde telle qu'elle sera développée par Rudolf Steiner et reprise ensuite par Kandinsky. Marcella Lista rapproche par exemple à juste titre un extrait du chapitre

¹⁰² En imitation au „*Muß es sein?*“ du *Quatuor op. 135* de Beethoven.

¹⁰³ *Giovanni Segantinis Schriften und Briefe*, herausgegeben und bearbeitet von Bianca Segantini. Leipzig, 1909, p. 119-120.

¹⁰⁴ Extrait traduit par Günter Metken. *Giovanni Segantinis Schriften und Briefe*, herausgegeben und bearbeitet von Bianca Segantini. Leipzig : 1909. (Nous avons spécifiquement choisi de mettre en gras les termes qui relèvent du champ sonore et musical.)

consacré au « Monde des esprits » de la *Théosophie*¹⁰⁵ de Steiner avec certaines considérations métaphysiques exprimées dans l'esthétique de Kandinsky (2006, p. 105-106). Pour Steiner, la perception spirituelle peut connaître un mode sonore :

Outre ce qui, dans le monde des esprits, est perceptible au 'regard spirituel', il s'y trouve encore autre chose que l'on peut considérer comme une expérience de 'l'ouïe spirituelle'. En effet, dès que le clairvoyant s'élève du monde des âmes à celui de l'esprit, les archétypes visibles deviennent en même temps *sonores*. Le 'son' dont il s'agit ici est un phénomène purement spirituel. L'observateur se sent baigné dans une mer de sonorités dans lesquelles s'expriment les entités du monde spirituel. Dans leurs consonances, harmonies, rythmes, mélodies s'expriment les lois originelles de l'existence de ces entités, leurs rapports réciproques, leurs affinités. [...] Pour se faire une idée de cette 'musique spirituelle', il faut écarter toutes les représentations que nous nous formons de la musique sensible, celle que perçoit 'l'oreille matérielle'.

Kandinsky déclarant quant à lui :

Le monde est rempli de résonances. Il constitue un cosmos d'êtres exerçant une action spirituelle. Ainsi la matière morte est-elle esprit vivant¹⁰⁶.

Rien d'étonnant donc à ce qu'en raison de cette parenté d'esprit Kandinsky ait apprécié la peinture de Segantini, et notamment son triptyque « qui semble émettre des sonorités immatérielles » (Metken, 1992, p. 83).

1.2.3.2 Bach et Kokoschka : du texte chanté à l'estampe

En guise de prolongement à notre interrogation initiale portant sur la compréhension de la notion de « modèle » lors de la formulation d'une œuvre existante dans un nouveau médium, l'exemple du travail d'Oskar Kokoschka à partir de la *Cantate 'O Ewigkeit, Du Donnerwort'* BWV 60 de Jean-Sébastien Bach (1723) met au jour une manière originale d'affirmer une poétique propre qui s'appuie néanmoins sur certains paramètres de l'œuvre de référence. Kokoschka découvre l'œuvre de Bach par l'intermédiaire de son ami le pianiste Leo Kerstenberg qui lui avait joué une version pour piano de l'œuvre (Cf 2.2.2.1). À la suite de cette écoute, Kokoschka réalisa en 1916-1917 une série de onze

¹⁰⁵ Rudolf Steiner (1973). *Théosophie. Introduction à la connaissance suprasensible du monde et de la destinée humaine* [1904]. Paris : Triades, (4^e édition).

¹⁰⁶ Vassili Kandinsky, « Sur la question de la forme », in Kandinsky/ Marc (éd.), *L'almanach du Blaue Reiter*, 1981, p. 226.

lithographies intitulées *Bachkantate* dont la plupart des exégètes ont l'habitude de rappeler, d'après le propre témoignage de Kokoschka, que c'est avant tout le texte de la cantate qui l'avait inspiré, tant et si bien que la prééminence de l'influence textuelle exclut, d'après nous, de pouvoir intégrer la *Bachkantate* dans le champ des relations musico-picturales. Mais il semble difficile d'être en mesure de déterminer clairement la dimension intermédiaire de cette œuvre si l'on se fie par exemple au commentaire du dossier de presse de la Fondation Kokoschka de Vevey accompagnant l'exposition « Kokoschka et la musique »¹⁰⁷ :

Chef-d'œuvre de l'estampe expressionniste, la série lithographique *Bachkantate* dans laquelle Kokoschka transpose librement le texte et la musique de la cantate de Bach '*O Ewigkeit, Du Donnerwort*' en images reflète sa passion dévorante pour Alma Mahler, jeune veuve de Gustav Mahler.

L'expression de « transposition libre du texte et de la musique » peut interpeller puisque les média textuel et musical sont évoqués à partie égale contredisant le témoignage de Kokoschka, et parce que la notion de « transposition libre » permet difficilement de situer le ressort créateur de Kokoschka par rapport au travail plutôt traditionnel d'ekphrasis visuelle ou d'illustration.

Sur quoi repose alors véritablement la reformulation intermédiaire de cette cantate de Bach ? La cantate repose sur un dialogue dont le va-et-vient angoissé entre la crainte (*die Furcht*), incarnée par la voix de contralto, et l'espoir de l'éternité (*die Hoffnung*), incarnée par la voix de ténor, est entrecoupé par la voix du Saint-Esprit, chantée par une basse, qui proclame la glorification des morts (*Selig sind die Toten*). L'on peut d'emblée établir une correspondance entre les deux personnages de la cantate dont la relation entre en résonance avec l'amour qu'entretient Kokoschka pour Alma Mahler, et dans lesquels il se projette directement (Bonnefoit, 2007, p. 37) :

L'artiste fit de cette cantate un drame autobiographique, où il exprimait ses propres angoisses et ses espoirs. Il donna des visages aux deux voix, à savoir le sien au ténor, et celui d'Alma au contralto. Sous forme de personnages isolés ou de couple, leurs silhouettes correspondent aux solos et aux duos de la musique.

¹⁰⁷ Exposition organisée du 7 juillet au 9 septembre 2007. Musée Jenisch Vevey – Fondation Oskar Kokoschka. Le Musée Jenisch de Vevey a même organisé tout récemment (du 1^{er} mars au 31 mai 2013) une exposition consacrée à la *Bachkantate*.

L'artiste manifeste en effet le caractère autobiographique de la *Bachkantate* en faisant débiter sa série d'estampes par son autoportrait.



1. Selbstbildnis



2. Drachen über einer Flamme

La thématique de la dualité crainte-espoir se voit transmuée en une dualité des principes opposés entre l'homme et la femme que symbolise l'image de deux dragons enroulés autour d'une flamme initialement prévue comme vignette de frontispice. Six des vignettes qui suivent¹⁰⁸ montrent le couple « qui se soutient mutuellement dans un désert montagneux suggérant l'éternité », tandis que le Saint-Esprit apparaît « sous forme d'un aigle devant un vaste paysage de montagnes » (vignette 8) (Bonnefoit, 2007, p. 37).



3. Der Wanderer im Gewitter



4. Das Weib führt den Mann



5. Die Flehende



5. Das letzte Lager



6. Der Mann tröstet das Weib



7. Mann und Weib auf dem Sterbeweg

¹⁰⁸ Les estampes sont consultables sur le site du Modern Art Museum (MoMA) de New York.



8. Der Adler ‚Selig sind die Toten‘



9. Der Mann erhebt den Kopf aus dem Grabe, auf dem das Weib sitzt



10. Pietà ‚Es ist genug‘

La mise en regard des extraits du texte de la cantate et de certaine estampes tend à montrer que Kokoschka opère une transposition de certains aspects thématique du texte en les inscrivant dans une trajectoire affective et personnelle où la relation à l'être aimé prend différentes formes. Sans forcément respecter la structure en cinq parties du texte, les estampes suivent néanmoins une progression similaire à celle du texte. En revanche, la correspondance des trois estampes *Das Weib führt den Mann*, *Die Flehende* et *Der Mann tröstet das Weib* avec le texte semble relativement opaque et il nous semble que Kokoschka s'affranchit du modèle de la cantate en prenant la liberté d'y traduire des éléments probablement biographiques.

<i>Partie</i>	<i>Citation</i>	<i>Estampe</i>
1 Choral introductif	„O Anfang sonder Ende! O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit, Ich weiß vor großer Traurigkeit Nicht, wo ich mich hinwende; Mein ganz erschrocknes Herze bebt Dass mir die Zung am Gaumen klebt.“	3. Der Wanderer im Gewitter
3 Duetto	„Mein letztes Lager will mich schrecken“ „Mich wird des Heilands Hand bedecken“	6. Das letzte Lager
4 Recitativo e arioso	„Ach! aber ach, wieviel Gefahr Stellt sich der Seele dar, Den Sterbeweg zu gehen!“ „Selig sind die Toten“	7. Mann und Weib auf dem Sterbeweg 9. Der Adler ‚Selig sind die Toten‘
5 Choral	„Es ist genug; Herr, wenn es dir gefällt, So spanne mich doch aus!“	11. Pietà ‚Es ist genug‘

La conclusion de la série lithographique est révélatrice de la poétique expressionniste de Kokoschka dans la mesure où la représentation d'une Pietà fait immédiatement écho à l'affiche qu'il réalisa pour sa pièce *Mörder, Hoffnung der Frauen* où s'exprimait également une dualité homme-femme.

1.2.3.3 Bruegel-Trakl : de la peinture à la poésie

Le thème de la relation entre peinture et poésie à l'époque moderne est fréquemment illustré par la rencontre entre Kokoschka et Trakl, à tel point même qu'il constitue un véritable topos de la recherche. Brièvement résumé, et selon le témoignage de Kokoschka lui-même¹⁰⁹, Trakl aurait été présent lors de la réalisation du tableau *Die Windsbraut* (La Fiancée du vent) (Fig. 7) et aurait, à la suite de cette expérience dans l'atelier du peintre, repris littéralement le titre du tableau dans l'un de ses poèmes, voire déclamé à voix haute des vers qui formeraient plus tard le poème¹¹⁰. La référence en question est celle du poème **Die Nacht** où apparaît a priori une figure féminine semblable à celle de Kokoschka – rendue en français par le terme « rafale » – mais le procédé de transposition du modèle pictural dans le texte poétique demeure opaque, l'impression d'hermétisme du poème demeurant en effet prédominante malgré le fait que « se répondent par affinité en quelques sorte orageuse le tourbillon bleu dans le tableau de Kokoschka et l'allure précipitée des vers qui font suite à la Houle bleue/ Du glacier » (Valtolina, 2006, p. 106).

Golden lodern die Feuer	<i>Dorés flamboient les feux</i>
Der Völker rings.	<i>Des peuples alentour.</i>
Über schwärzlichen Klippen	<i>Sur des récifs noirâtres</i>
Stürzt todestrunken	<i>S'abat, ivre de mort,</i>
Die erglühende Windsbraut,	<i>La rafale enflammée,</i>
Die blaue Woge	<i>Houle bleue</i>
Des Gletschers	<i>Du glacier</i>
Und es dröhnt gewaltig die Glocke im Tal:	<i>Et gronde</i>
Flammen, Flüche	<i>Violente la cloche dans le val :</i>
Und die dunklen	<i>Flammes, jurons</i>
Spiele der Wollust,	<i>Et les jeux</i>
Stürmt den Himmel	<i>Sombres de la volupté,</i>
Ein versteinertes Haupt.	<i>Monte à l'assaut du ciel</i>
	<i>Une tête pétrifiée.</i>

¹⁰⁹ „Wir haben doch *Die Windsbraut* zusammen gemalt, ich habe auch einmal ein Porträt von ihm gesehen. Damals aber, als ich an der *Windsbraut* malte, war Trakl täglich um mich. Ich hatte ein höchst primitives Atelier, und er saß stumm hinter mir auf einem Bierfaß. Manchmal redete er dann mit einer dröhnenden Stimme, ohne aufzuhören. Dann schwieg er wieder für Stunden. [...] Es gab Stürme um meine Ausstellungen und Stücke in Wien. Übrigens hat er ‚Die Windsbraut‘ in einer seiner Dichtungen wörtlich angeführt.“

¹¹⁰ Une autre version de cette rencontre entre le peintre et le poète voudrait que Trakl ait lui-même intitulé le tableau *Die Windsbraut*.

Un second cas de transmédiatité, plus riche en terme de démonstration effective, figure dans l'interprétation que livre Hans-Georg Kemper du poème *Im Winter*. L'argument essentiel de cette interprétation concerne la possibilité d'un rapprochement entre ce poème et le tableau *Heimkehr der Jäger* de Pieter Brueghel l'Ancien (1565) (Fig. 8) dont on estime que Trakl aurait pu le voir au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne. Cette probabilité constituerait donc la base d'un raisonnement qui voudrait que la vision du tableau ait engendré chez Trakl une reprise de certains motifs à la manière d'une *ekphrasis*. Cependant, Kemper n'utilise à aucun moment ce terme précis même s'il s'emploie à dire que « des motifs décisifs se retrouvent aussi chez Brueghel et qu'en vérité toute la première moitié du poème apparaît comme la description des motifs et des impressions de son tableau [...] » (Kemper, 1999, p. 48). Kemper n'ancre à aucun moment son propos dans un cadre intermédial, mais l'on peut souligner qu'il fait usage de l'expression « éclairage mutuel » pour expliquer que si ce poème de Trakl marqué par le *Reihungsstil* fait s'enchaîner de nombreux motifs du tableau, cela signifie en retour que le tableau présente un aspect composite fait de multiples détails et scènes de genre¹¹¹ (1999, p. 48). Il établit ainsi une double perspective dans laquelle le poème, ayant pris pour modèle le tableau, devient à son tour pour le commentateur un modèle dont la structure sert d'outil d'interprétation du tableau. On peut d'ailleurs se demander lequel de ces deux aspects – l'atmosphère hivernale ou l'agrégation de compositions miniatures formant un tout – aurait suscité de manière dominante l'intérêt de Trakl pour ce tableau. Cette tension entre l'enchaînement des différentes détails et l'unité du tableau est résolue par la réalisation d'une perspective qui structure l'ensemble du tableau, et c'est cet aspect qui sert d'élément comparatif entre le tableau de Brueghel et le poème de Trakl.

Der Acker leuchtet weiss und kalt.
Der Himmel ist einsam und ungeheuer.
Dohlen kreisen über dem Weiher
Und Jäger steigen nieder vom Wald.

*Éclat blanc et froid du labour.
Le ciel est une immense solitude.
Des choucas tournoient au-dessus de l'étang
Et des chasseurs descendent du bois.*

Ein Schweigen in schwarzen Wipfeln wohnt.
Ein Feuerschein huscht aus den Hütten.
Bisweilen schellt sehr fern ein Schlitten
Und langsam steigt der graue Mond.

*Un silence habite les cimes noires.
La lueur d'un feu s'échappe des chaumières.
Parfois un traîneau sonnaille, très loin,
Et lentement montela lune grise.*

¹¹¹ „Dass Trakl Bruegelsche Motive reiht, verweist in ‚wechselseitiger Erhellung‘ darauf, dass das Gemälde ebenfalls aus einer Addition unterschiedlichster Details und Genreszenen besteht.“

Ein Wild verblutet sanft am Rain
 Und Raben plätschern in blutigen Gossen.
 Das Rohr bebt gelb und aufgeschossen.
 Frost, Rauch, ein Schritt im leeren Hain.

*Au bord du champ un gibier tendrement perd son sang,
 Corbeaux de patauger dans les flaques sanglantes.
 Les joncs, montés et jaunes, tremblent.
 Gel et fumée – un pas dans le bosquet désert.*

Dans la première strophe, la question de l'ordre d'apparition des motifs qui s'enchaînent d'un vers à l'autre répond, comme dans le tableau de Brueghel, à un principe de perspective qui interdit toute tentation de penser que ces motifs sont permutable (Kemper, 1999 p. 53). La profondeur de champ du tableau embrasse une vaste étendue d'espaces organisés le long d'une ligne diagonale orientée du coin gauche en bas du tableau au coin droit en haut, c'est-à-dire du plan des chasseurs au plan des cimes montagneuses. L'orientation des arbres renforce d'ailleurs cette diagonale qui guide inévitablement le regard de l'observateur. Trakl semble également donner forme à une dimension spatiale en jouant sur l'opposition entre les domaines aérien et terrestre. Ainsi, le regard circule-t-il dans la première strophe du champ (*Acker*) au ciel (*Himmel*), puis des choucas (*Dohlen*) aux chasseurs (*Jäger*). Dans la deuxième strophe, la circularité du mouvement est maintenue, mais elle s'ouvre et se clôt cette fois-ci dans la sphère aérienne des cimes noires (*in schwarzen Wipfeln*) et de la lune grise (*der graue Mond*), encadrant la sphère terrestre représentée par les chaumières (*Hütten*) et le traîneau (*Schlitten*). Abandonnant ce principe d'alternance entre le haut et le bas, la troisième strophe finit par fixer le regard dans un espace spatialement moins déterminé et qui pourrait correspondre au centre du tableau de Brueghel¹¹² (Kemper, 1999, p. 53).

Rien ne permet, en définitive, de savoir si Trakl a jamais eu l'intention de composer un poème à partir du souvenir d'une œuvre picturale existante. Néanmoins, la reconstruction par l'interprète du geste pictural dans le médium verbal ne semble pas faire de doute quant à la légitimité de rapprocher ces deux œuvres ayant en commun la tonalité hivernale et l'effort de structuration spatiale.

¹¹² „Analog zu Bruegels Bild gewinnt auch Trakls Gedicht durch das imaginative Auf und Ab eine räumliche Tiefendimension, um am Schluss eine unbestimmte Ebene zu suggerieren (von der das Gedicht auch ausging), wie sie entsprechend die (wenn auch perspektivisch verkürzte) Bildmitte von Bruegels Gemälde beherrscht.“



Fig. 7 Oskar Kokoschka, *Die Windsbraut* (1914)

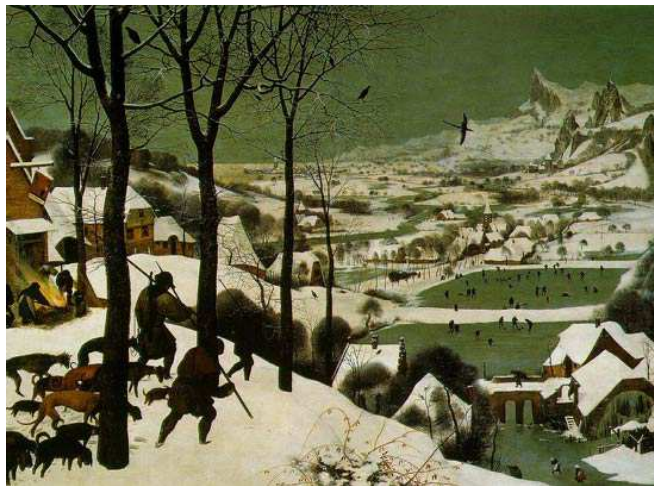


Fig. 8 Pieter Brueghel l'Ancien, *Heimkehr der Jäger* (1565)



Fig. 9 Vassili Kandinsky, *Impression III (Konzert)* (1911)

1.2.3.4 Schoenberg-Kandinsky : de la musique à la peinture

Concluant ce bref panorama des œuvres transmédiales réalisées durant les premières années du XX^e siècle, le tableau de Kandinsky *Impression III (Konzert)* (Fig. 8) se range parmi les œuvres les plus subtiles mais aussi les plus audacieuses de l'époque car il est lié à un événement musical d'importance significative : il s'agit du concert donné à Munich le 2 janvier 1911 durant lequel furent joués plusieurs opus inédits de Schoenberg, à savoir les *Quatuors à cordes n°1 et n° 2*, *Trois pièces pour piano op. 11*, ainsi que cinq lieder. Ayant assisté à ce concert accompagné de Franz Marc, Kandinsky réalise dès le lendemain, encore sous le coup de l'audition de ces œuvres qui firent scandale, cette toile dont le sous-titre à fonction rhématique *Konzert* permet d'établir un lien univoque avec l'expérience musicale et la création picturale. Si la référence musicale est relativement explicite, comment appréhender, à la différence des trois œuvres précédentes, ce processus de création qui s'établit d'un médium artistique à l'autre quand les œuvres en question relèvent d'une tendance à l'émancipation des formes du langage ?

Dans le compte-rendu d'un dialogue, mené entre deux musicologues (Andreas Brenner et Michel Roth) et un historien de l'art (Matthias Haldemann), à propos du parallèle entre les caractéristiques formelles et esthétiques des *Drei Klavierstücke* op. 11 de Schoenberg et du tableau de Kandinsky, la question a été de savoir en quoi les paramètres de l'expérience musicale du peintre a pu se refléter dans son tableau. La confrontation des deux domaines d'analyse – la connaissance musicologique des pièces musicales et la connaissance des principes picturaux – a permis une étonnante convergence des modes d'expression entre Kandinsky et Schoenberg. Les analyses musicale et picturale, menées indépendamment l'une de l'autre, ont en effet abouti à la mise en évidence de trois notions artistiques qui, des *Drei Klavierstücke* à *Impression III*, se superposent entièrement : le multiperspectivisme, le caractère vague, et l'effet de flottement, de suspension¹¹³ (Haldemann, 2006, p. 259). Non pas que Kandinsky ait appliqué sciemment dans son tableau les concepts de l'écriture schoenbergienne – qu'il n'aurait d'ailleurs pas pu verbaliser à la manière d'un

¹¹³ „Begriffe wie ‚polyperspektivisch‘, ‚vagierend‘ oder ‚schwebend‘ sind, aus Schönbergs eigenen Schriften stammend, auch grundlegend für die musiktheoretische Auseinandersetzung mit der Wiener Schule geworden.“

musicologue –, il est davantage question d'une probable mise en forme du matériau pictural réagissant à l'intuition du peintre entrant elle-même en résonance avec la musique de Schoenberg. Rappelons d'ailleurs comment Kandinsky lui-même définissait la catégorie d'œuvres intitulées « Impression », distincte de deux autres genres :

1. Impression directe de la « nature extérieure », exprimée sous une forme graphique et picturale. J'appelle ces images *Impressions*.
2. Expressions, principalement inconscientes et pour une grande part issues soudainement des processus du caractère intérieur, donc impressions de la « nature intérieure ». J'appelle ce genre *Improvisations*.
3. Expressions se formant de la même manière (mais toujours particulièrement lentement) en moi, que je reprends longuement et d'une manière presque pédante après les premières ébauches. J'appelle ce genre d'images *Compositions*. Ici, la raison, le conscient, l'intentionnel, l'efficacité jouent un rôle prédominant. Simplement ce n'est pas le calcul, mais le sentiment qui l'emporte toujours¹¹⁴.

Mais revenant à la comparaison des deux œuvres, il convient de présenter quels paramètres artistiques sont porteurs des trois notions précédemment évoquées. Les éléments essentiels à prendre en considération sont d'abord la tache noire du tableau, que l'on peut assimiler au piano à queue sur lequel furent joués les trois pièces de Schoenberg lors du concert. Ce piano semble ne pas être pourvu d'éléments d'ancrage précis qui le fixeraient de manière fixe dans l'espace, lui donnant l'aspect d'un objet « vague ». Ensuite, l'espace en général, dont la perspective pose problème puisque demeure introuvable un point de fuite unique garant d'une lecture univoque. Enfin, la couleur jaune, qui semble inonder la partie droite du tableau à partir de l'intérieur du piano et renforçant l'effet général de flottement (Haldemann, 2006, p. 258).

Le tableau ci-après synthétise les données qui viennent d'être exposées et présente les correspondances avec l'écriture de Schoenberg.

	<i>Impression III</i>	<i>Drei Klavierstücke</i>
Multi-perspectivisme	<ul style="list-style-type: none"> • Absence de point de fuite : lecture multiple du plan spatial 	<ul style="list-style-type: none"> • Formes d'organisation qui amenuisent la présence d'un centre tonal

¹¹⁴ Vassili, Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, p. 210.

Caractère vague	<ul style="list-style-type: none"> • Piano, objet « vague » 	<ul style="list-style-type: none"> • Polyvalence harmonique de l'« accord vague » (qui tire son ambiguïté de l'appartenance à plusieurs tonalités à la fois)
Effet de flottement, de suspension	<ul style="list-style-type: none"> • Couleur jaune vaporeuse, en mouvement 	<ul style="list-style-type: none"> • Mouvement centrifuge de la sonorité du piano : 1 - évolution dans des registres extrêmes 2 - dilution sonore dans le passage d'accords pleins à des sons isolés.

Nous concluons la présentation de ces quatre exemples de transmédiatité en insistant sur la nécessité de ne pas les incorporer dans le champ d'étude consacré aux conjonctions interartistiques citées dans l'introduction générale (Cf. p. 8). Nous avons fait en sorte d'isoler ces œuvres dans un groupe autonome car elles trouvent plus ou moins intentionnellement leur origine dans une œuvre déjà existante et non dans l'éventuelle possibilité d'un mimétisme interartistique reconstruit a posteriori par les interprètes.

Conclusion

Cette première partie a permis de délimiter les contours de deux cadres culturels dont l'un, le plus restreint, se trouve inséré dans l'autre. En proposant tout d'abord une ouverture large sur les différentes problématiques inscrites dans la compréhension du dialogue séculaire engagé entre la littérature, la peinture et la musique, nous nous sommes par la suite focalisés sur les aspects de ce dialogue des arts au début du XX^e siècle dans l'aire germanique afin de créer un effet de zoom. Et c'est dans le constat qu'il manquait une vue d'ensemble synthétique sur le phénomène interartistique de cette époque, car trop fragmentaire ou seulement évoqué à la marge, que ce projet a trouvé sa justification. Le résultat auquel il aboutit ne permet nullement de pouvoir revendiquer qu'il épuise la totalité des investigations à mener, mais il permet de fixer une première vision structurée du phénomène interartistique en la ponctuant de concepts issus du champ intermédial afin de transcender les discours disciplinaires traditionnellement juxtaposés les uns aux autres. L'ambition n'a, en revanche, pas été d'exposer des analyses spécialisées dans ce domaine si bien que le recours au discours intermédial reste mesuré. Rappelons simplement qu'il tire parti d'une terminologie plus fine comprenant par exemple la notion de « transmédialité » (*Medienwechsel*) dont l'apport est de pouvoir conceptualiser le processus que peut connaître une œuvre générée dans un premier médium avant d'être transposée dans un second médium, donnant lieu dès lors à une étude de la transformation d'un système de signes en un autre.

À vrai dire, le cadre général qui distingue l'intermédialité directe (bimédialité) de l'intermédialité indirecte (monomédialité) représente le fil rouge qui nous conduit à la deuxième partie dont l'objet principal est justement l'étude de la présence indirecte de la musique en peinture et en poésie. L'équilibre jusque-là maintenu entre les sphères littéraire, picturale et musicale cède désormais la place à une configuration qui met la peinture et la poésie dans une position tout à fait inédite car convergeant toutes deux vers la musique. C'est ce phénomène de convergence qu'il nous semble justement incontournable d'analyser en adoptant à nouveau une dynamique de zoom faisant se déplacer l'observation générale de l'époque moderne interartistique vers un paramètre en particulier.

2

LE RAPPROCHEMENT DES ARTS
PAR LA MUSIQUE

Introduction

Dire que la promotion de la dissonance constitue le pilier d'une rénovation esthétique qui a embras(s)é le début du XX^e siècle est un constat suffisamment répandu pour ne pas le répéter. Dire aussi qu'elle n'a épargné aucune des disciplines artistiques, en constituant pour ainsi dire un exemple suprême de transversalité, n'est pas non plus un secret. Et pourtant, que cette notion d'origine musicale ait connu un tel engouement et une telle fécondité interartistique, même à un niveau métadiscursif, représente, il faut bien l'admettre, une source d'étonnement et d'interrogation infinie. C'est ce que nous montre l'exemple de la création musicale contemporaine notamment, où s'observe depuis quelques années le retour en force d'une conception tonale et consonante, qui réhabilite en quelque sorte les critères dits 'classiques' et se heurte au profond héritage de la nouvelle esthétique de tout le XX^e siècle. Cette tendance semble dès lors signifier une forme d'épuisement de cette norme jusque-là admise et respectée de la création moderne. Pour autant, replacée dans le cadre précis que constitue le dialogue des arts, cette défense de l'une ou l'autre esthétique – qui représente au demeurant un débat passionnant pour notre propre époque, à même de faire le bilan de l'héritage de Schoenberg – semble finalement vain si l'on considère que la musique, qu'elle soit tonale, polytonale ou atonale, continue d'être, par rapport aux autres arts, l'art le plus abstrait qui soit. C'est cette essence abstraite de la musique qui lui garantit d'incarner un modèle, d'être cet 'archi-art', support le plus direct menant vers l'immatériel de l'âme humaine. Le Romantisme est à cet égard l'époque à partir de laquelle « s'affirme le processus d'absolutisation de la musique », et ce sont les écrivains romantiques qui « revendiqu[ent] l'autonomie et la nature métaphysique de la musique, [et la] font passer au sommet de la hiérarchie des arts [...] (Picard, 2010). Jusqu'à Kandinsky, qui ne considère pas autrement le statut de la musique et qui essaie de faire en sorte que la peinture trouve sa « basse continue », selon le mot de Goethe, pour lui permettre d'accéder à des règles de composition libérée de formes de langage puisées à l'extérieur d'elle-même¹¹⁵, le modèle musical peut apparaître comme le

¹¹⁵ Vassili Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, p. 114 : « Ce mot prophétique de Goethe est un pressentiment de la situation dans laquelle se trouve la peinture de nos jours. Cette situation est le départ du chemin sur lequel la peinture, grâce à ses moyens

possible dénominateur commun de la peinture et de la poésie, capables d'expérimenter les mêmes procédés de création fournis par le modèle musical. Voilà donc où se situe le cœur de cette deuxième partie. Nous tâcherons en effet de présenter la situation de la musique en orientant notre observation depuis un point de vue extra-musical afin de saisir comment les représentants de la peinture et de la poésie, au premier rang desquels Trakl naturellement, ont inscrit une partie de leur création dans un rapport de tentation du musical.

propres, deviendra un art au sens abstrait du mot et atteindra finalement la *composition* picturale pure. »

2.1 Le mélocentrisme de la modernité interartistique

La forte inclination des peintres et des poètes pour la musique dans les pays germaniques au tournant du XX^e siècle, et surtout entre 1910 et 1920, est un constat que nombre de commentateurs, d'historiens de l'art et de comparatistes ont eu l'occasion de formuler. Nous pourrions par exemple nous appuyer sur ce propos de Timothée Picard à travers lequel l'expressionnisme allemand est présenté comme une exception au sein de ces autres avant-gardes européennes « initiatrices d'un changement de paradigme, tendant à remplacer, en littérature comme ailleurs, le modèle musical par le modèle pictural ». Et Picard de citer Julien Gracq décrivant ce processus (2011, p. 17) :

Il y a pour chaque époque une hégémonie mal avouée, mais effective, qui passe d'un art à l'autre capricieusement. Il est difficile, par exemple, de se faire une idée de la montée foudroyante, en influence et en prestige, de la peinture à l'époque d'Apollinaire, alors que, vingt ans auparavant, Wagner avait littéralement écrasé le symbolisme sous sa masse sonore¹¹⁶.

Si l'expressionnisme allemand semble avoir résisté au tropisme pictural qu'ont connu les autres mouvements artistiques européens, c'est que sa tendance à célébrer largement la musique – tendance que résume très bien Picard à travers le néologisme de « mélocentrisme »¹¹⁷ – présentait des aspects fondamentaux qui touchaient profondément aux racines de l'impulsion artistique, la musique étant devenue tout au long du XIX^e siècle romantique inséparable du génie propre à la création

¹¹⁶ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*. Corti, 1980, p. 279-280.

¹¹⁷ Par opposition au concept de « méloscepticisme ». Prenant le contre-pied de nombreuses études consacrées à l'influence positive de la musique sur le champ de la création littéraire, T. Picard met en effet en lumière dans cette étude de 2011 plusieurs catégories de penseurs « mélosceptiques » du XVII^e au XIX^e siècle en caractérisant le lien entre leur discours anti-musical et la « valeur musique » de leur époque.

germanique. À la manière de l'entreprise de typologie des penseurs mélosceptiques menée par Picard, il y aurait sans doute toute une enquête à effectuer sur les artistes réfractaires à la musique au début du XX^e siècle dans les pays de langue allemande. Les témoignages critiques et les marques de défiance envers la sphère musicale étant quasi inexistantes parmi la génération des peintres à tendance abstraite – la musique représente pour eux un domaine où puiser toute une terminologie explicative du fonctionnement propre au langage pictural – notre projet dans cette partie consistera à aller dans le sens du courant majoritaire et à déceler les manifestations de ce « mélocentrisme » à travers les positionnements de peintres et des poètes vis-à-vis de la musique des compositeurs mais aussi de l'idée-même de musique qu'ils se font concernant la définition et la mise en œuvre de leur propre art.

L'approche du mélocentrisme d'une époque passerait spontanément par l'identification des expériences musicales des peintres et des poètes et de leur préférence pour certains compositeurs. Avant 1910, les premières places dans les panthéons des peintres « étaient occupées par Beethoven, Brahms, Berlioz, Schumann et Wagner » (Vergo, 2011, p. 55), à savoir ces compositeurs qui ont dominé le XIX^e siècle par l'invention d'une musique orchestrale souvent brillante et expressive. L'inclination musicale des artistes de la modernité n'est bien sûr pas uniforme et va du simple intérêt profane mais averti, celui de Marc ou de Kokoschka, à la passion déclarée pour l'art des sons, celle des peintres-musiciens comme Klee, Itten ou Feininger. C'est dans une posture intermédiaire que se situerait par exemple Kandinsky, à la fois simple mélomane peu familier de la théorie musicale, mais joueur de violoncelle, et avant toute chose synesthète capable de voir les sons de manière colorée et d'entendre le timbre des couleurs. Cette inclination se manifeste également à travers des orientations esthétiques relevant parfois d'une véritable polarité entre adhésion au classicisme ou à l'avant-gardisme mais il serait dans le même temps réducteur d'y voir une frontière infranchissable.

2.1.1 L'enfantement de l'idée poétique par l'esprit de la musique

C'est aussi l'oreille prête à entendre et à écouter la musique que le poète peut composer ses poèmes. Loin de constituer une rivale à évincer, la musique peut se révéler être à l'origine même de l'idée poétique. N'est-elle pas au fond cette sœur jumelle de la poésie depuis l'Antiquité ainsi que le rappelle Nietzsche comme pour raviver la mémoire des poètes modernes ?

Ajoutons à cela le phénomène le plus important de tout le lyrisme antique, l'union partout reçue comme naturelle, voire l'identité du poète lyrique et du musicien – en comparaison de quoi notre lyrisme moderne semble une statue de dieu à qui manque la tête¹¹⁸.

L'image du « dieu sans tête » doit nous interpeller quant à la représentation nietzschéenne de l'art poétique en tant qu'art ayant oublié l'essentiel, ce qui reviendrait à dire que l'abandon par les poètes de l'union originelle avec la musique a rendu la poésie esthétiquement tronquée. La musique d'un côté et la poésie de l'autre : ce constat peut être rectifié en remplaçant l'idée du duel par celle du duo qui se jouerait au niveau d'un processus qui engage la création poétique sur la voie d'une forme d'amitié renouvelée à l'endroit de la sphère musicale. L'on peut ainsi être amené à considérer de quelle manière l'esprit de la musique est susceptible d'intervenir dans la formation de l'idée créatrice en poésie. La délimitation de ce type de musicalisation se fonde avant tout sur le positionnement adopté par le poète vis-à-vis de la musique et sur la capacité de ce dernier à traduire son positionnement en une poétique propre. De ce point de vue, le cas de Trakl tend à illustrer avec originalité cette relation qui situe la musique à un niveau conceptuel et non pas seulement phénoménologique. Afin de montrer la spécificité de cette relation chez Trakl, nous la confronterons à d'autres positionnements exprimés de manière théorique.

¹¹⁸ Friedrich Nietzsche. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Frankfurt am Main : Insel-Verlag, 2000, 219 p.

2.1.1.1 De Schiller à Rilke

Dans une lettre adressée à Goethe en 1796, Schiller confesse que l'impulsion créatrice menant à la composition poétique (*das Dichten*) relève chez lui d'un « certain état d'âme musical »¹¹⁹. C'est sur l'acception de l'adjectif *musikalisch* que doit se porter notre attention dans la mesure où il véhicule quelque chose d'idéal. Cette expression fait étonnamment écho aux termes employés par Schiller lui-même lorsqu'en évoquant la poésie musicale de Klopstock il délimite les concepts de « poésie plastique » et de « poésie musicale » :

Selon que la poésie imite un objet précis, comme font les arts plastiques, ou se contente de manifester un état d'âme, comme fait la musique, sans pour cela requérir un objet déterminé, elle peut être définie comme imagée (plastique) ou comme musicale¹²⁰.

La musique semble être pour lui l'unique médiatrice des états d'âme opposés aux objets précis médiatisés par les arts plastiques propres à les imiter. Dans cette conception se trouve en jeu une véritable correspondance entre un moyen artistique médiateur et l'objet qu'il est le mieux apte à médiatiser. Ainsi, la musique apparaît comme ontologiquement liée à ce qui ne peut être décrit, mais plutôt ressenti et éprouvé. On peut ici établir une comparaison avec la compréhension valable jusqu'en 1900 de l'adjectif « musical » appliqué à la peinture (Gott dang, 2004, p. 265) :

Au plus tard en 1900, « peinture musicale » était synonyme de peinture sentimentale dont il n'était pas rare qu'elle capte seulement l'effet d'un morceau de musique sur l'auditoire¹²¹.

Chez Schiller, la dimension créatrice est fortement marquée par la subjectivité, par l'expression d'un *Gemüt* animé musicalement, mais est-ce à dire que son âme vibre en fonction de sons, de rythmes, de mélodies réellement perçus ou remémorés, ou

¹¹⁹ Friedrich Schiller, *Briefe II 1795-1805*. Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verlag, 2002, p. 158 : „Bey mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemüthsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bey mir erst die poetische Idee“, cité dans Doppler, 2001, p.

¹²⁰ Friedrich Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*. Paris : L'Arche, 2002, p. 58 (traduit par Sylvain Fort).

¹²¹ „Spätestens um 1900 stand ‚musikalische Malerei‘ als Synonym für eine gefühlsselige Stimmungsmalerei, die nicht selten lediglich die Wirkung eines bedeutenden Musikstücks auf die Zuhörer einfiel.“

s'agit-il d'une expression métaphorique pour désigner ce processus sans doute inexplicable à l'œuvre dans 'l'atelier psychique' du poète ?

Parlant de l'apport de la musique à sa création littéraire, Rilke fait, lui, référence à l'une des dimensions acoustiques de la musique : elle est ce « rythme primitif du fond » que le poète « écoute » et qui, selon un procédé quasi mécanique, se transforme en des « images toujours nouvelles ». Rappelons ici simplement que la perception rilkéenne du rythme dans le processus d'écriture poétique est dépendante du nécessaire besoin d'être étranger, de ne pas connaître (Bloess, 1999a, p. 39) :

Il [Rilke] ne lui est possible d'écrire qu'à la condition de résider à l'étranger ; il lui faut être à l'extérieur, en situation d'étranger, pour pouvoir entendre cette langue, en percevoir les résonances et les rythmes.

Rilke ne cesse d'ailleurs de préciser que l'élément musical fondamental est constitué par le rythme et non autre chose, même si la première allusion à la musique dans ses *Annotations sur Nietzsche* (1900) concernait la mélodie (cité dans Malkani, 2009, p. 23) :

La mélodie enfante la poésie de manière sans cesse renouvelée, la forme strophique de la chanson populaire ne signifie rien d'autre¹²².

Que Rilke finisse par attacher une telle importance à la dimension rythmique de la musique semble témoigner de ses propres préoccupations concernant le travail sur le rythme de la langue et l'on pourrait être tenté de n'y voir qu'un simple tropisme de poète, mais Rilke inscrit ce penchant pour le rythme dans un système de pensée complexe qui place la musique – le rythme – à l'origine de toute forme d'art (*die Ursache aller Kunst*¹²³). Sa conception fait référence à une musique capable d'alimenter la création poétique sans pour autant jamais se tarir : c'est « un puissant courant [...] qui jamais ne s'épuise dans l'image et jamais n'y est contenu, qui éternellement la dépasse et demeure éternellement « intact » (*unverbraucht*) et « étranger » (*fremd*) » (Winkelvoss, p. 136). La conception rilkéenne de la musique, proche du modèle théologique de la nature créatrice (*natura naturans*), fait ainsi de cette dernière une énergie créatrice à proprement parler. Rilke adopte par ailleurs un

¹²² *Marginalien zu Friedrich Nietzsche ,Die Geburt der Tragödie', SW VI, p. 1163 : „Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich und zwar immer wieder von Neuem, nichts Anderes will uns die Strophenform des Volksliedes sagen.“ (Traduction de Fabrice Malkani).*

¹²³ Rainer Maria Rilke, op.cit., p. 1176, cité dans Fabrice Malkani, 2005, p. 24.

cheminement de pensée qui assimile cette énergie créatrice à la part restante non utilisée par Dieu après avoir achevé la Création :

La musique (le rythme) est la libre surabondance de Dieu qui ne s'est pas encore épuisée dans les phénomènes, et c'est en elle que les artistes trouvent l'élan indéterminé qui les pousse à compléter le monde, après-coup, dans le sens même dans lequel cette puissance créatrice aurait continué de s'exercer, et à établir des images des ces réalités auxquelles elle aurait pu encore donner lieu¹²⁴.

Le travail du poète-musicien mu par le rythme de la musique – cette « surabondance de Dieu » – consiste par conséquent à continuer de faire croître une réalité potentiellement existante en formant des images (*Bilder aufstellen*) qui ne sont pas le reflet de ce qui existe déjà mais de ce qui aurait pu advenir si l'œuvre divine ne s'était pas interrompue. Lorsque Rilke parle d'image, il ne peut dès lors être question de reproduction de la réalité (*Abbild*), selon l'acception développée par Schopenhauer et reprise ensuite par Nietzsche dans sa définition de l'apollinien et du dyonisiaque, mais plutôt de « reproduction de la volonté » (*Abbild des Willens*) (Winkelvoss, p. 138). Ainsi l'image rilkéenne engendrée par la musique incarne-t-elle une dimension toute particulière de la mimésis et présente-t-elle un décalage évident avec le principe aristotélicien d'imitation de la nature. De ce point de vue, l'image poétique rilkéenne ne répond pas à une logique figurative, ce qui permet, de manière syllogique, d'établir que « la musique est cette puissance qui ne s'épuise pas dans la figure, qui déborde la figure, du moins la figure figurée, celle qui fixe des aspects, des apparences » et d'énoncer, en poursuivant la démarche syllogique, cette loi rilkéenne essentielle selon laquelle « une figure figurante est une musique » (Winkelvoss, p. 131). En effet, l'essence créatrice de la musique définie par Rilke contient des échos dans celle de l'image conçue en tant que figure figurante, c'est-à-dire en tant que prolongement du potentiel créateur divin.

¹²⁴ Rainer Maria Rilke, op.cit., p. 1164 : „Musik (Rhythmus) ist der freie Überfluß Gottes, der sich noch nicht an Erscheinungen erschöpft hat, und an diesem versuchen sich die Künstler in dem unbestimmten Drange, die Welt nachträglich in dem Sinne zu ergänzen, in welchem diese Stärke, weiterschaffend, gewirkt hätte und Bilder aufstellen jener Wirklichkeiten, die noch aus ihr hervorgegangen wären.“

2.1.1.2 Trakl et l'avènement du *Wohllaut*

Dans une lettre à sa sœur Minna datée du 5 octobre 1908, Trakl dévoile un témoignage important au sujet de son rapport à la laideur du monde¹²⁵ (Basil, 2003, p. 90). On y apprend que, délivré de visions apocalyptiques, il « écoute à nouveau, d'une oreille toute vivante, les mélodies qui sont en lui [et] [s]on œil rêve à nouveau ses images qui sont plus belles que la réalité ». Il conclut même en définissant son être comme un « monde empli d'infinies harmonies » (*Meine ganze schöne Welt, voll unendlichen Wohllauts*), formulation achevant d'assimiler chaque poème potentiel à un produit de la synergie de forces créatrices renouvelées. Cette réflexion dont témoigne Trakl apparaît dès lors comme un quasi manifeste artistique où s'entremêlent à la fois sa propre représentation en tant qu'artiste et son rapport au monde extérieur. Pour le poète, la beauté est à rechercher à l'intérieur de soi dans un espace qui figure de manière contrapuntique le double antithétique d'une réalité sensible dénuée de ce *Wohllaut* renvoyant, lui, à la sphère artistique faite de beauté. La démarche poétologique du poète est donc de rendre le monde habitable et supportable en « enveloppant l'existence terrestre du voile de beauté de l'art »¹²⁶ (Doppler, 2001, p. 17). Doppler nous aide à comprendre ce déplacement du cauchemar vers l'art en assimilant le *Wohllaut* trakléen à la poésie qui s'est faite *Lied* :

Le *Wohllaut* du *Lied* libère de ce cauchemar, il vide la terrible possibilité de l'existence humaine de tout contenu démoniaque parce qu'il transpose la réalité affreuse dans la réalité de l'art¹²⁷.

Ce *Wohllaut* qui permet de conceptualiser une esthétique orphique se retrouve thématiquement dans l'œuvre de Trakl à la manière d'une clé d'interprétation et notre projet consiste à vouloir mettre en perspective le rapport à la notion de dissonance,

¹²⁵ „[...] Welch entsetzlicher Alp! Vorbei! Heute ist diese Vision der Wirklichkeit wieder in Nichts versunken, [...] und ich lausche, ganz beseeltes Ohr, wieder auf die Melodien, die in mir sind, und mein beschwingtes Auge träumt wieder seine Bilder, die schöner sind als alle Wirklichkeit! Ich bin bei mir, bin meine Welt! Meine ganze schöne Welt, voll unendlichen Wohllauts!“

¹²⁶ „Der Dichter umhüllt das Dasein mit dem Schönheitsschleier der Kunst und macht so das Leben erträglich.“

¹²⁷ „Doch der Wohllaut des Liedes befreit von diesem Alpdruck, er entdämonisiert die fürchterliche Möglichkeit des Menschseins, weil er die gemeine Wirklichkeit in die Wirklichkeit der Kunst transponiert.“

ce *Mißton* qui s'opposerait étymologiquement au *Wohllaut*. Se pose ainsi la question de savoir comment cette dichotomie d'origine musicale parvient à s'inscrire dans la création poétique. Pour y répondre, la lecture que fait Michèle Finck du rapport de Baudelaire et de Rimbaud à la dissonance nous paraissent incontournables pour se doter de repères fondateurs.

Michèle Finck situe dans la seconde moitié du XIX^e siècle, avec la « modernité Baudelaire », l'amorce d'une redéfinition du dialogue entre le poète et le musicien, l'empreinte que porte Baudelaire à cette époque se manifestant sous la forme de deux orientations contrastées de l'esprit. La première est « inséparable d'une prise de conscience de la crise de la musique », c'est-à-dire « de la perte de la mélodie, de la coïncidence des syncopes du son et des syncopes du sens ». La prise en compte de cette crise a des répercussions sur la composition verbale si bien qu'à partir des *Fleurs du Mal* la parole poétique se trouve ébranlée. La modernité baudelairienne se trouve alors définie en tant qu'émancipatrice de la dissonance (Finck, 2004, p. 29) dans la mesure où

[Baudelaire] rend audible l'ascendant du « faux accord » dans la « divine symphonie » (*L'Héautontimorouménos*), il oriente la spiritualité acoustique vers une poétique de la « fêlure » sonore (*La Cloche fêlée*), il pose les bases d'une poétique du « bruit » et des « coups » portés contre la langue (*Chant d'automne*).

La seconde orientation de l'esprit de Baudelaire revient à identifier la musique à un réservoir de sens pour la poésie car elle est propice aux « correspondances » et à l'unité (Finck, 2004, p. 30) :

Au contact du modèle wagnérien, le Baudelaire de *Richard Wagner et Tannhäuser* (1861) découvre dans la musique un approfondissement de l'espace, une délivrance de la pesanteur, une révélation des deux « infinis » divin et satanique du cerveau humain et la notion salvatrice d'énergie.

On peut synthétiser cette double orientation de l'esprit à l'aide du poème *La Musique* où l'art sonore revêt deux dimensions opposées : celle d' « Art-mère qui insuffle sens et substance aux mots » et en même temps celle d' « ambigu bercement au-dessus du gouffre »¹²⁸. Michèle Finck nomme d'ailleurs cette double orientation « poétique du contraste », poétique autour de laquelle se noue désormais le dialogue entre le poète et le musicien. Quant à la contribution de Rimbaud au dialogue des poètes avec l'art

¹²⁸ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* : « Le bon vent, la tempête et ses convulsions / Sur l'immense gouffre / Me bercent. (...) » (*La Musique*)

sonore, elle provient d'une prise de conscience concernant la nécessité d'inventer une « musique savante », celle « qui manque à notre désir »¹²⁹ et que Pierre Brunel interprète comme le désir d'un « absolu d'invention ». Pour lui, ce qui se joue dans le geste créateur rimbaldien c'est l'accès à un devenir-musicien où « la paraphrase verbale d'une œuvre musicale est de peu de prix à côté d'une création absolue, d'une musique au sens le plus fort du terme » (2006, p. 211). Cette posture poétique se fonde sur deux rapports contrastés à la matière sonore, nous dit aussi Michèle Finck. *Une saison en enfer* bouleverse les rapports entre poésie et musique « parce que Rimbaud y formule la dette de la matière sonore aux enfers et donne à entendre l'écartèlement acoustique qui sera perceptible dans une part majeure de la poésie du XX^e siècle : l'écartèlement entre le cri (travail sur les mots courts et les unités minimales du texte, syncopes de la syntaxe) et le mutisme (ellipses, reflux du silence dans les mots) » (2004, p. 32). La notion d'écartèlement acoustique entre le cri et le mutisme relève d'un véritable enjeu esthétique même au cœur de la musique. L'autre rapport novateur à la musique se trouve quant à lui au cœur des *Illuminations* dont les textes « orientent surtout la spiritualité acoustique moderne vers une poétique de l'instabilité harmonique, de l'alternance accord-discord, qui sera au cœur du dialogue entre le poète et le musicien au XX^e siècle » (2004, p. 33).

L'œuvre de Trakl porte la marque d'une articulation thématique dans l'emploi d'un vocabulaire reflétant le passage de la discordance à l'harmonie. Ce passage semble se produire à la charnière entre les deux premières phases créatrices de Trakl comprenant les poèmes du recueil *Sammlung 1909* et des *Gedichte* (1909-1912). Durant la première phase, la déstabilisation musicale s'exprime principalement à travers l'image de la harpe brisée que l'on peut décrypter comme étant la métaphore d'une défaillance consciente de la communication poétique :

**Drei Träume
(III)**

Ich sah die Götter stürzen zur Nacht,
Die heiligsten Harfen **ohnmächtig zerschellen**
*J'ai vu les dieux s'écrouler à la nuit,
Les harpes les plus saintes se briser impuissantes*

Dämmerung

Zersprungene Harfe du – ein armes Herz
Aus dem der Schwermut kranke Blumen blühen
*Toi, harpe brisée – pauvre coeur d'où éclosent
Les fleurs malades de la mélancolie.*

¹²⁹ Arthur Rimbaud, *Illuminations* : « La musique savante manque à notre désir » (*Conte*)

La médiation de l'impossibilité du chant lyrique se voit en outre renforcée par l'expression d'un défaut d'harmonie musicale que véhicule l'image de la mélodie dénaturée :

Dämmerung Zerwühlt, verzerrt bist du von jedem Schmerz
Und bebst vom **Mißton aller Melodien**,
Zersprungene Harfe du
*Te voilà saccagé, déchiré par toute souffrance,
Tremblant du désaccord de toutes mélodies,
Toi, harpe brisée*

Ermatten Nun schlägt es nach dem Takt verklungener Tänze
Zu der Verzweiflung **trüben Melodien**
*Dès lors il accompagne, sur un rythme de danses
Disparues, les troubles mélodies du désespoir*

À cette époque, avant 1912 donc, la dissonance est plus dite qu'elle n'est réellement effectuée dans le vers (Valtolina, 2006, p. 112), contrairement à la poétique baudelairienne. À partir de 1912, ces images de la dissonance laisseront définitivement place à l'évocation du *Wohllaut* qui, on pourra le constater, est toujours ontologiquement lié au sonore mais ignore dans le même temps toute incarnation instrumentale.

**In ein altes
Stammbuch** Demutsvoll beugt sich dem Schmerz der Geduldige
Tönend von **Wohllaut** und weichem Wahnsinn

Abendlied Doch wenn dunkler **Wohllaut** die Seele heimsucht,
Erscheint die Weiße in des Freundes herbstlicher Landschaft

Stunde des Grams Und das steinerne Haupt über Vergängliches neigt,
Trunken von Wein und nächtigem **Wohllaut**.

Passion Wachend und bewegt von nächtigem **Wohllaut**,
Sanftem Wahnsinn.

Sommersneige Gedächte ein blaues Wild seines Pfads,
Des **Wohllauts** seiner geistlichen Jahre!

2.1.2 Entre opposition et adhésion à la nouvelle musique

Le débat esthétique séculaire portant sur le statut et la légitimité de la dissonance connaît une promotion sans précédent suite aux changements de repères introduits par Schoenberg dans la composition musicale. Rompant avec la longue tradition du tempérament musical consistant à formuler une organisation des douze sons, et celle des enchaînements harmoniques obligés régis par le système gravitationnel du système tonal, Schoenberg postule un principe d'égalité parfaite entre les douze tons de l'échelle chromatique donnant lieu à une émancipation de la dissonance, c'est-à-dire une gestion non contrainte de certains intervalles ou de superspositions de notes jusqu'alors jugés comme non-conformes à l'idée d'harmonie. Cette possibilité introduite par Schoenberg scèle un procédé d'écriture qui sera repris par ses élèves Berg et Webern et qui unifiera même leurs différences de style :

S'il est un trait commun entre des compositions aussi différentes que les *Quatre Lieder* terminés par Berg au printemps 1910, *La Main heureuse* de Schoenberg, les *Six Bagatelles* de Webern en 1913, c'est que la note se trouve libérée des contraintes d'enchaînements harmoniques.

Maxime Tortelier esquisse brièvement comment ce mouvement d'émancipation s'inscrit dans une historicité balisée en trois temps (p. 13) :

La perception des sons comme consonants ou dissonants est donc considérée comme un phénomène évolutif, un peu comme un curseur qui se déplacerait d'un endroit à un autre, aussi bien à l'échelle de l'histoire que sur un gradient perceptif déterminé par le niveau d'acculturation. Schoenberg emploie le terme 'émancipation' car il conçoit l'évolution des dissonances comme une conquête d'autonomie : au départ, elles doivent être préparées puis résolues. Puis la nécessité de préparation s'estompe : on peut ainsi 'attaquer' les septièmes, puis les neuvièmes, etc. Enfin, avec Schönberg, la nécessité de résolution est supprimée, et l'accord dissonant devient un 'agrégat autonome', une 'structure en soi'.

Cette contribution de Schoenberg au développement de la musique, si elle entièrement légitimée de nos jours, s'inscrivait-elle réellement dans l'horizon musical dominant de l'époque et faisait-elle l'objet d'une compréhension, voire d'une adhésion entière de la part des artistes contemporains ? En ce sens, l'avis des peintres et des poètes peut être convoqué pour nous permettre d'évaluer la place

qu'occupe la nouvelle musique dans leur appréhension de l'art musical et tenter ainsi d'esquisser les contours du mélocentrisme de l'époque moderne.

La définition et la verbalisation d'une esthétique musicale par les peintres constitue un sujet relativement couramment abordé par les biographes de ces derniers. Il intéresse tout autant les historiens de l'art qui se sont attachés à comprendre l'articulation qui pouvait exister entre le travail pictural de phénomènes issus de la musique et le goût de ces peintres en matière de musique. Mais de ce point de vue, il est toujours délicat de distinguer catégoriquement deux camps qui s'affrontent avec d'un côté les défenseurs d'une esthétique classique et de l'autre les défenseurs de l'esthétique avant-gardiste. L'exemple de Klee est particulièrement frappant de ce point de vue car il est couramment admis que Bach, Mozart et Beethoven figurent à la tête de son panthéon musical¹³⁰ ce qui laisserait supposer que la musique de ses contemporains ne l'intéresse pas, voire qu'il la rejette. Le phénomène doit être considéré dans sa globalité¹³¹ pour éviter tout jugement hâtif et schématique. S'il est vrai que l'univers de Klee, celui de la musique classique, commençait avec Bach et se terminait à Beethoven, voire avec Brahms, mais c'est là une limite extrême, cet univers-là est avant tout celui du peintre-musicien, joueur de violon (Lista, 2012, p. 13) :

Il n'exécutait au violon, répétons-le, que les compositeurs du passé ; leur respect de la forme correspondait à sa tournure d'esprit, l'éclairait dans le labyrinthe de ses investigations particulières.

Cependant, le fils de l'artiste mentionne des contacts nombreux et marquants avec des compositeurs contemporains : « de Schoenberg à Stravinsky (qu'il aimait

¹³⁰ Bach incarnait en 1898 un 'dieu' musical suivi du 'jeune roi' Mozart avant que Klee ne révise ce classement en 1922, faisant de Mozart son 'dieu' suivi des 'titans' Bach et Beethoven, cité dans Gott dang, 2008, p. 279.

¹³¹ L'esthétique classique de Klee se retrouve même dans ses goûts littéraires qui le rapprochent du romantisme allemand (Stelzer, p. 182) : « Chez Paul Klee, qui se considérait lui-même comme un 'romantique froid', les rapports sont si denses que Grohmann tient carrément le peintre pour un descendant de Philipp Otto Runge et qu'il voit dans son tableau *Nuit bleue* (1938) un « hommage à Novalis ». Klee a lu à maintes reprises les *Hymnes à la nuit* de Novalis. Pour autant que nous puissions le vérifier dans son Journal, ses lectures favorites jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale étaient Strindberg, E.T.A. Hoffmann, Poe, Gogol, Baudelaire, le *Journal* de Hebbel. Klee a lu *Les affinités électives* de Goethe trois fois d'affilée, et même six fois de suite les épisodes d'Otilie. Au cours de la dernière année du conflit, il lut les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe et *Les confessions* de Rousseau. »

beaucoup), de Busoni à Bartok et Hindemith, Klee a entretenu une attention constante envers les grands figures musicales de son temps » (Lista, 2012, p. 12-13). Klee, en tant qu’auditeur cette fois-ci, n’était donc pas coupé des réalités musicales de son époque et cette pratique des modernes lors de concerts constitue véritablement une forme de contrepoint à sa propre pratique d’instrumentiste (Lista, 2012, p. 12-13) :

On s’étonnait parfois qu’au violon il jouât exclusivement les classiques. Il lui suffisait, répondait-il, d’entendre les modernes au concert. Il comprenait d’ailleurs et jugeait supérieurement ces derniers ; il aimait Stravinsky auquel il découvrait des affinités avec Carl Maria von Webern, et la froideur d’un Hindemith l’enchantait.

Le constat est le même quant à la relation qu’a eue Klee à la musique de Schoenberg : même s’il ne l’a jamais jouée, il y eut vraisemblablement des rencontres avec le compositeur à Munich et à Düsseldorf¹³².

L’appréciation de la musique des compositeurs s’insère en réalité dans un système de pensée qui nourrit une vision de la peinture. Dans le cas de Klee, le primat donné à la musique des anciens apparaît comme la seule possibilité que peut trouver un peintre moderne dans l’élaboration de principes de création novateurs que la musique moderne aurait grand peine à livrer étant donné la quête de renouvellement dans laquelle cette dernière est elle-même engagée (Lista, 2012, p. 13) :

Il trouvait vain de confronter, pour les expliquer, la musique et la peinture contemporaine, chacune des deux disciplines ayant assez à démêler avec elle-même et ne voyant pas encore pointer le but.

Ce commentaire est à rapprocher de la thèse défendue par l’historien de l’art Richard Verdi dans l’un des articles les plus autorisés au sujet des analogies musicales dans l’œuvre de Klee¹³³, thèse selon laquelle « la musique, et tout particulièrement celle du XVIII^e siècle, constituait une force constructive d’importance dans l’idée que Klee se faisait de l’art, utilisée *non* pour libérer sa pensée dans une direction purement évocatrice mais, au contraire, pour clarifier et discipliner son inspiration picturale de la même manière que le compositeur de musique » (Verdi, in Franciscono, 1985, p. 21). D’une portée naturellement moins grande, mais développant un propos tout aussi intéressant que le précédent, le travail

¹³² « Entretien avec Felix Klee », dans *Klee et la musique*, Centre Pompidou, 1986, p. 165.

¹³³ Richard Verdi, “Musical Influences on the Art of Paul Klee”, in *Museum Studies*, n° 3, 1968, p. 81-105.

de mémoire en musicologie de Claire Vazart est en partie consacré à l'utilisation du vocabulaire musical dans la pensée créatrice de Paul Klee (dissonance/résolution, gamme, rythme, mesure) et à la compréhension du sens vers lequel évolue ce vocabulaire dans un contexte pictural.

À l'opposé de Klee, le regard que Kandinsky jeta sur la musique le mena à considérer avec attention les innovations musicales de son temps, entre autres le *Prométhée* de Scriabine, et à reconnaître en Schoenberg un acteur essentiel d'une esthétique spirituelle en voie de construction et convergeant avec sa propre vision qui ne fonde pas la beauté sur un principe extérieur (*Du Spirituel dans l'art*, p. 89) :

Schoenberg essaie d'épuiser cette liberté et a déjà, sur le chemin vers la nécessité intérieure, découvert certains trésors de la *nouvelle beauté*. La musique de Schoenberg nous introduit à un Royaume où les émotions musicales ne sont pas acoustiques mais *purement spirituelles*. Ici commence « la musique de l'avenir ».

La portée de ce témoignage est considérable car Kandinsky s'engage en faveur d'une orientation qui assume l'idée que « la manifestation d'un contenu intérieur, qui assure l'authenticité' du message, [fait figure de] point commun entre divers domaines artistiques et passe en particulier par la musique dans laquelle [Kandinsky] décèle le fondement de l'art abstrait (Poirier, 1995, p. 114).

La nouvelle musique des compositeurs de la seconde École de Vienne ne trouve accès qu'auprès d'un cercle restreint d'artistes¹³⁴, mais ceux-ci lui reconnaissent volontiers un potentiel créatif là où de nombreux auditeurs le lui refusent. C'est en ce sens que s'exprime par exemple Trakl – dont nous souhaitons aussi faire entendre la voix – dans une lettre adressée le 2 avril 1913 à son ami d'enfance Erhard Buschbeck au sujet du concert qu'organisa Schoenberg le 31 mars 1913¹³⁵ :

La nouvelle de l'odieux scandale qui s'est produit lors du concert de Schoenberg m'est parvenue grâce aux journaux d'Innsbruck parus ce jour. Quel ignoble affront fait à un artiste qui parvient malgré la méchanceté de ces canailles à se distinguer avant ses propres élèves¹³⁶.

¹³⁴ « À l'époque du Blaue Reiter, les compositions de Webern, très rarement jouées, n'étaient connues que d'un cercle restreint de musiciens. » (Blaue Reiter, Lankheit, p. 341-342).

¹³⁵ Le programme de ce concert comportait la *Kammersymphonie* de Schoenberg, des œuvres de Webern, de Zemlinsky et de Berg.

¹³⁶ „In den heutigen Innsbr. Zeitungen las ich von dem pöbelhaften Skandal während des Schönberg Konzerts. Welch eine trostlose Schmach für einen Künstler, den die Gemeinheit des Gesindels

Ce témoignage unique de Trakl au sujet des activités culturelles avant-gardistes de son temps, en profonde rupture avec la tendance de la critique de l'époque, montre que le poète était au courant du contexte musical et des controverses déclenchées sans pour autant livrer d'informations sur sa propre réception de la musique atonale. Hans Weichselbaum avance que malgré la défense qu'exprima Trakl à l'endroit de Schoenberg, l'esthétique radicale de ce dernier ne dut sans doute pas aller de soi même pour lui¹³⁷ (Weichselbaum, 1995, p. 93). L'on sait par ailleurs que Trakl avait, durant ses années d'apprentissage pianistique, une préférence marquée pour la musique romantique pour piano de Chopin et de Liszt, Mozart n'exerçant en revanche que peu d'attrait sur le jeune pianiste, d'après les propres dires de son frère Fritz. Ce goût pour la musique romantique mais aussi pour celle de Wagner, goût suscité par le modèle littéraire qu'était Baudelaire, il le partageait même avec sa sœur Gretl qui savait parfaitement jouer Chopin et les romantiques russes (Basil, 1965, p. 42). C'est cette figure musicienne qu'il faut d'ailleurs reconnaître dans le poème **Unterwegs** sous les traits de la « sœur jouant une sonate de Schubert ». Le contraste entre l'adhésion et l'opposition à la nouvelle musique est sans doute générationnel aussi. Gustav Streicher qui fut le mentor du jeune Trakl a, pour commenter la musique jouée durant le concert du 31 mars 1913 et la jeune création d'alors, des mots très acerbes :

L'opéra de Schrecker fut un massacre. Et que dire du concert de Schoenberg ! Mais que notre jeunesse s'égaré ! Leur génie devenu fou et leur esprit embrumé font qu'ils dépassent les bornes. C'est la même chose en littérature. [...] Ces hommes caoutchouteux à la cervelle ramollie ont perdu de vue qu'on ne fait pas d'art sans y mettre tout son cœur, tous ses sentiments et la plus profonde sensibilité humaine, parce que leur cardiogramme est bien trop plat pour produire un accord capable de vous toucher¹³⁸.

nicht abhält, noch vor das Werk seiner Schüler zu treten.“ In *Georg Trakl: Dichtungen und Briefe*, Band 1., p. 508.

¹³⁷ „[...] er verteidigte einen Künstler, dessen radikale Ästhetik auch für Trakl eine Herausforderung sein musste.“

¹³⁸ „Schreckers Oper war ein wahrer Schrecken. Und das Schönberg-Konzert! Wohin verlieren sich unsere Jungen! Vor lauter Genialitätswahnsinn und Dusel verlieren sie alle Grenzen. In der Literatur ist es nicht anders. [...] Dass zur Kunst aber Herzblut gehört, Gefühl und wiederum Gefühl und tiefstes menschliches Empfinden, das haben diese Kautschukmänner breiiger Gehirnmasse verschwitzt, weil ihr Herzschlag zu müde und zu matt ist, um einen ergreifenden Akkord anzuschlagen.“

C'est avant toute chose la problématique concernant le maintien ou l'abandon de la tonalité qui sous-tend toute prise de position ou tout jugement par rapport à la musique des compositeurs. Esteban Buch rappelle à ce propos très bien les deux types de posture adoptés par l'auditoire viennois de l'époque face à une œuvre inédite (2006, p. 44) :

En général, l'expérience professionnelle et le sens commun des Viennois leur suggéraient qu'une écoute malheureusement suffisait à fonder l'évaluation négative d'une œuvre. Bien plus rarement, ils se disaient que face à quelque chose d'aussi déroutant il valait mieux suspendre le jugement.

Kandinsky avait pour sa part déjà formulé en 1912 (*Du Spirituel dans l'art*, p. 88) un jugement étonnamment semblable et plein de lucidité qui lui permettait d'argumenter sur cette triade constituée par la musique nouvelle, l'auditeur viennois et la catégorie du beau en art, mais qui lui permet aussi naturellement, en tant que lecteur du *Traité d'harmonie* (1911) de Schoenberg, de se positionner en faveur de la musique de ce dernier :

L'auditeur se sent parfois offensé au plein sens du terme car on le projette comme une balle de tennis par-dessus le filet qui sépare deux parties adverses : celui du 'beau' extérieur et celui du 'beau' intérieur. Ce beau intérieur est le beau auquel on a recours par une nécessité intérieure impérative en renonçant au beau conventionnel. À celui qui n'y est pas habitué, ce beau intérieur paraîtra évidemment laid, car l'homme tend en général vers l'extérieur et ne reconnaît pas volontiers la nécessité intérieure. (Et cela tout particulièrement aujourd'hui !). Avec un refus total du beau habituel, saluant comme sacrés tous les moyens d'expression personnelle, le compositeur viennois Arnold Schoenberg est encore à l'heure actuelle seul, uniquement reconnu par quelques rares enthousiastes.

Mais comment dépasser cette apparente frustration de la perte du « beau conventionnel, extérieur » pour atteindre le « beau intérieur » ? Esteban Buch donne une réponse de musicologue en expliquant que le caractère radical de l'une ou de l'autre posture de l'auditeur (le rejet ou la suspension du jugement) peut être dépassée dans une sorte de troisième voie s'apparentant à un déplacement et une intensification de l'attention portée à la reconnaissance de paramètres précis :

En persévérant – mais les occasions étaient rares – [les Viennois] pouvaient tenter de remplacer l'observance de la hiérarchie tonale par une attention soutenue aux « conditions de saillance » des différents événements sonores : selon Fred Lerdahl, lorsque les repères tonaux font défaut, ce sont le positionnement métrique et la durée, l'importance dynamique, les particularités timbrales, le registre et la densité, le niveau de récurrence dans le reste de la pièce, l'ancrage mélodique, la différenciation par rapport au reste des éléments

simultanés, enfin la signification motivique de chaque événement qui passent au premier plan¹³⁹.

L'auditeur persévérant peut ainsi construire un jugement à condition d'adapter son écoute à de nouvelles conditions de saillance. Mais dans la perspective du peintre en général, il est étonnant de voir ce que son écoute de la musique de Schoenberg, par exemple, peut engendrer sur le plan cognitif : il nous semble que le très célèbre témoignage de Franc Marc adressé à August Macke suite à l'expérience du concert du 14 janvier 1911 peut nous amener à reconstituer comment les conditions de saillance décrites plus haut par un musicologue trouvent leur traduction dans la langue d'un peintre :

Peux-tu imaginer une musique dans laquelle la tonalité est parfaitement suspendue? Je ne pouvais m'empêcher de penser à la grande *Composition* de Kandinsky qui lui non plus n'admet plus aucune trace de tonalité, et aussi aux 'taches bondissantes' de Kandinsky à l'écoute de cette musique où chaque son joué existe pour soi (une sorte de toile blanche entre les taches de couleur). Schoenberg part du principe que les notions de consonance et de dissonance n'existent absolument pas. Une soi-disant dissonance n'est qu'une consonance plus éloignée¹⁴⁰.

La suspension de la tonalité reconnue et admise par Marc est le point de départ d'une représentation et d'une compréhension du matériau musical schoenbergien qui prend forme grâce à la connaissance préalable du matériau pictural d'une œuvre en particulier de Kandinsky. Tel un précurseur de la conjonction Schoenberg-Kandinsky qui deviendra un sujet d'étude récurrent en histoire de l'art, Marc fait ainsi part d'une expérience individuelle qui situe la création de ses deux contemporains au niveau d'un « éclairage mutuel des arts » dans la mesure où le langage des formes et des couleurs lui sert à approcher le langage musical de Schoenberg tout en définissant parallèlement l'art abstrait naissant de Kandinsky en recourant à la catégorie musicale de « tonalité suspendue ».

¹³⁹ Lerdahl, Fred. « Structure de prolongation de l'atonalité » in *La musique et les sciences cognitives*, p. 103-135.

¹⁴⁰ Wolfgang Macke (Hg.), *August Macke/Franz Marc : Briefwechsel*. Köln : Du Mont Schauberg, 1964, p.40 : „Kannst du Dir eine Musik denken, in der die Tonalität (also das Einhalten irgend einer Tonart) völlig aufgehoben ist? Ich musste stets an Kandinskys große Komposition denken, die auch keine Spur von Tonart zulässt und auch an Kandinskys ‚springenden Flecken‘ bei Anhören dieser Musik, die jeden angeschlagenen Ton für sich stehen lässt (eine Art weißer Leinwand zwischen den Farbflecken!). Schönberg geht vom Prinzip aus, dass die Begriffe Konsonanz und Dissonanz überhaupt nicht existieren. Eine sogenannte Dissonanz ist nur eine weiter auseinandergelagerte Konsonanz.“

2.1.3 J.S. Bach : le paradigme d'une réception interartistique de la musique

2.1.3.1 La renaissance de Bach à partir de 1900

Avant de s'intéresser aux différentes problématiques qui structurent ce champ d'étude, il est nécessaire de situer chronologiquement les étapes du phénomène de la redécouverte de Bach, ce phénomène historique possédant de surcroît une dimension européenne et une trajectoire qui implique tant la musique et la peinture que la littérature. Ce panorama pourrait légitimement commencer par la reprise des propos de Philippe Junod présentant, sans entrer dans le détail, la redécouverte de la musique de Bach comme une histoire reconstruite à laquelle ont pris part, certes à des degrés divers, les compositeurs eux-mêmes (2006, p. 127) :

Les retours à Bach, amorcés en Autriche et en Allemagne par Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms ou Max Reger, avaient préparé le terrain.

Lorsqu'en 1782 le baron van Swieten fait découvrir à Mozart les manuscrits des fugues de Bach qu'il possède dans sa propre bibliothèque, on peut alors encore difficilement mesurer l'importance d'un tel geste qui trouvera pourtant un équivalent, à plus grande échelle, au moment où Mendelssohn révèle la *Passion selon Saint Mathieu* au grand public à Leipzig en 1829. La suite de l'histoire on la connaît : c'est une reconnaissance unanime des compositeurs du XIX^e siècle qui n'auront d'ailleurs de cesse de recourir à l'écriture contrapuntique¹⁴¹ parfois même en guise de révérence aux propres motifs mélodiques du Cantor de Leipzig¹⁴² (Bitsch/Bonfils, 1993, p. 56). Parallèlement à cette reconstruction historique faite par les musicologues, un second aspect de cette renaissance touche à une sorte de réhabilitation officielle à travers la création le 27 janvier 1900 de la *Neue Bach-Gesellschaft* dont « l'un des objectifs est de refléter directement l'image d'un Bach considéré dans les pays de langue allemande depuis le XIX^e siècle comme

¹⁴¹ Nous aurons l'occasion de revenir dans le détail sur cette question de la survivance de la fugue au moment où sera abordé le thème des formes musicales déplacées en peinture et en poésie.

¹⁴² « Il n'est guère de sujet de fugue écrit à la fin du XVIII^e ou au XIX^e siècle qui n'évoque, de façon souvent très précise, un sujet composé par Bach lui-même. »

l'incarnation du *Volk* allemand »¹⁴³ (Frisch, 2005, p. 144). Pour ce faire, la Société Bach initia une série de festivals itinérants dont les premiers eurent lieu à Berlin en 1901 et à Leipzig en 1904, parallèlement à des activités d'édition de partitions¹⁴⁴ et d'articles de recherche dans le *Bach-Jahrbuch* dont la première édition remonte à 1904 (Frisch, 2005, p. 144). Pour donner un dernier repère de cette résurgence de Bach dans les milieux de la création, on peut tout simplement faire observer qu'à la même époque, au tournant du XX^e siècle, les références musicales influençant la création picturale sont encore Beethoven et du côté français celle de Wagner¹⁴⁵ (Gott dang, 2008, p. 265). Parmi les œuvres picturales en question, on peut citer la *Frise Beethoven* de Gustav Klimt et le monument dédié à Beethoven de Max Klinger, deux œuvres présentées en même temps à l'exposition de la Sécession viennoise de 1902. Mais pour quelles raisons Bach ne tardera-t-il pas à les remplacer ?

En 1905, les éditeurs de la revue *Die Musik* furent à l'initiative d'un sondage censé recueillir l'image de Jean-Sébastien Bach que se faisaient deux cent grandes personnalités artistiques de l'époque, sans qu'elles appartiennent d'ailleurs à l'aire germanophone uniquement. Ainsi furent contactés tant Gustav Mahler, Max Reger, que Jean Sibelius, Claude Debussy, Giacomo Puccini, Edvard Grieg ou Edward Elgar. À la question « Que représente Jean-Sébastien Bach pour moi et que signifie-t-il pour notre époque ? »¹⁴⁶, les éditeurs obtinrent un panel de réponses (environ une centaine) « de la dimension de quelques pages à celle de tout un essai, et rédigées dans un style allant de textes poétiques à des acrostiches, de la prose personnelle à la narration sérieuse. Richard Dehmel offrit une contribution sous la forme d'un

¹⁴³ “Bach-reception in German-speaking lands in the period of early modernism is marked by an intensification of what occupied the nineteenth century [...]: the image of Bach as an embodiment of the German *Volk*. [...] The goals of the Neue Bach-Gesellschaft directly reflect that image of Bach.”

¹⁴⁴ *Cantate n°88* (1907), *Concerto pour violon en mi* (1907), *Cantate n°85* (1908), *Concerto brandebourgeois n°3* (1908), *Concerto brandebourgeois n°1* (1910).

¹⁴⁵ „Wenn Maler sich im 19. Jahrhundert mit bestimmten Musikstücken auseinandersetzten, fiel die Wahl bevorzugt auf Werke Ludwig van Beethovens und – in der französischen Malerei – Richard Wagners.“

¹⁴⁶ „Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?“

poème »¹⁴⁷ (Frisch, 2005, p. 141). L'ensemble des réponses vers une représentation relativement uniforme de la musique de Bach perçue alors comme saine et régénatrice à la manière d'un baume médicinal, Bach lui-même apparaissant comme une figure consolatrice. De son côté, Philippe Junod apporte à cette question de la construction de l'image de Bach de précieux éléments de réponse tout en pointant du doigt la relativité de certaines projections ou constructions propres à un contexte donné. L'image de Bach au début du XX^e siècle évolue en effet entre deux conceptions esthétiques constituant un réseau d'oppositions donnant d'un côté le primat à l'œuvre vocale et aux paroles comme source d'expression¹⁴⁸, tandis que l'autre point de vue¹⁴⁹ défend l'autonomie de l'instrument, et voit dans sa polyphonie « une forme nouvelle affranchie [...] du joug étranger de la parole et du sujet », « un organisme musical complet et autonome ». Ces deux références françaises offrent certes un cadre contextuel instructif mais qu'en est-il du côté allemand avant 1912 ? Il faudrait sans doute se tourner vers la monographie d'Albert Schweitzer consacrée à l'esthétique musicale de Bach¹⁵⁰ dont le mérite est d'avoir contribué à renouveler l'image de Bach après la publication en 1873 et 1880 de la monumentale monographie réalisée par Philipp Spitta (Gott dang, 2008, p. 263). Schweitzer ne manque effectivement pas de souligner que « [l']aspect poétique, symbolique et baroque de la musique de Bach, par opposition au maître d'une architecture abstraite et d'une perfection formelle que l'on se figurait jusqu'alors, fit progresser considérablement la perception de l'esthétique de Bach et ouvrit la voie à bien des recherches »¹⁵¹. Friedrich Teja Bach évoque également l'ouvrage de Schweitzer en rappelant que le questionnement poursuivi ne porte pas sur des aspects biographiques ou historiques mais bien sur l'esthétique et le symbolisme de la musique de Bach (1984, p. 328). Pour autant, le rayonnement que peut avoir telle ou telle étude ne peut expliquer à lui seul le recours à la figure du cantor dans le domaine pictural.

¹⁴⁷ “Comments ranged from a few pages to a substantial essay and in style from lyric verse to acrostics to confessional prose to serious narrative. (Richard Dehmel contributed a poem.)”

¹⁴⁸ André Pirro, *L'esthétique de Jean-Sébastien Bach*. Paris : Fischbacher (1907), 1913.

¹⁴⁹ Jean Marnold, « Bach et l'art pour l'art », in *Mercure de France*, oct-déc 1903, p. 529-536.

¹⁵⁰ Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*. Leipzig : 1908.

¹⁵¹ Article « Albert Schweitzer » du Larousse en ligne : www.larousse.fr

Andrea Gottdang avance des arguments qui mettent subtilement au jour l'articulation entre l'image de Bach auprès des peintres et la manière dont cette image leur permet de légitimer la rupture avec l'expression figurative qui s'amorce à partir de 1910, montrant ainsi le lien profond qui unit l'abstraction picturale et la tendance à un type de musicalisation. Cependant, l'intention 'musicalisante' de peintres tels que Kupka, Kandinsky, Klee, Hölzel – tous les quatre ont peint des œuvres intitulées « fugue » – possède des motivations qui ne se confondent pas avec le topos souvent creux d'une peinture musicale que la littérature d'art développa durant tout au long du XIX^e siècle : Kandinsky, Klee et Kupka n'ont en effet jamais cessé de défendre un projet pictural qui n'est pas de peindre la musique¹⁵². Absentes de toutes les descriptions musicalisantes et de la tradition des critiques d'art en vigueur jusqu'alors, la référence à Bach et à la fugue constituent dès lors pour ces peintres un point de repère 'intact' (*unverbraucht*) leur permettant de se dissocier de ce discours esthétique par certains côtés abusif¹⁵³ (Gott dang, 2008, p. 266). Cependant, nous pourrions objecter que l'usage métaphorique qui est fait de la fugue pour parler de tableaux semble attesté depuis la renaissance italienne : Philippe Junod prétend en effet que « sa première apparition est peut-être à chercher chez Boschini pour qui le « *Pitor venezian, musico esperto [...] forma fughe* »¹⁵⁴ (2006, p. 141, note 71). Et mis à part quelques formules émanant de commentateurs de renom, tels Goethe voyant dans *La Cène* de Leonardo un exemple de fugue, ce genre d'analogie reste, il est vrai, peu répandu¹⁵⁵.

Si les peintres se réclament donc de Bach c'est parce qu'il leur « semble partager avec lui des affinités électives » (Gott dang, 2008, p. 266) :

¹⁵² Vassili Kandinsky, *Die gesammelten Schriften* : „Ich persönlich kann keine Musik malen wollen, da ich eine solche Malerei für grundunmöglich und grundunerreichbar halte.“

¹⁵³ „In dieser Situation war Bach als Referenzgröße nicht nur unverbraucht, da seine Musik in den inflationär wachsenden musikgetränkten Beschreibungen von Gemälden um 1910 weiterhin keine Rolle spielte und der Vergleich mit einer Fuge nicht durch eine Tradition aus den Kunstkritiken des 19. Jahrhunderts vorbelastet war.“

¹⁵⁴ Boschini, Marco, *La carta del navega pittoresco* [1660]. Venezia/Roma : Ed. Anna Pallucchini, Istituto per la collaborazione culturale, 1966.

¹⁵⁵ Sur le problème de confusion qui existe dans l'histoire de l'art sur la fonction de la fugue, oscillant entre usage métaphorique et modèle de composition en peinture, voir 2.2.2.

Recourir à Bach tenait lieu de prise de garanties ; pour la plupart des artistes, il n'était pas question de se soustraire aux anciennes lois mais d'ancrer dans la tradition de manière argumentée ce qui était révolutionnairement nouveau¹⁵⁶.

Le sens profond de ce retour à Bach se trouve ainsi justifié non pas par une simple remise au goût du jour de principes archaïques mais par un projet beaucoup plus subtil puisqu'il s'agit d'inscrire la modernité picturale dans les pas d'un garant des lois de l'art, manière de répondre aux nombreuses accusations de destruction du langage et d'anarchie artistique, accusation dont Schoenberg avait également à se défendre lorsqu'il se voyait qualifié de révolutionnaire, « lui qui n'imaginait pas l'art autrement qu'ancré dans l'héritage des anciens » (Merlin, 2003, p. 202) en déclarant la chose suivante :

On se rend rarement compte qu'il y a nécessairement un lien entre l'écriture des anciens et celle des novateurs, qu'aucune technique nouvelle en art ne peut être créée qui n'ait trouvé ses racines dans le passé¹⁵⁷.

Loin de vouloir copier dans un style néo-baroque les inventions musicales du début du XVIII^e siècle, Schoenberg, Webern et Berg tentent en réalité de mettre en lumière la pensée musicale de Bach dont ils sont convaincus qu'elle préfigurait l'élaboration motivique qui s'était pleinement épanouie au XIX^e siècle chez Beethoven et Brahms, et qu'elle se trouve de la sorte reliée à l'époque moderne (Dahlhaus, 1997, p. 59) :

La référence à Bach ne signifie donc pas que Schoenberg et ses élèves se soient efforcés de restaurer des styles ou des techniques, mais bien qu'ils aient considéré indispensable d'élaborer davantage la réflexion de Bach sur la médiation entre le contrepoint et l'harmonie, dans un contexte différent.

Deux siècles après l'établissement par Bach des règles de l'échelle tempérée, Schoenberg ne fait finalement qu'apporter de nouvelles réponses musicales à la question « comment équilibrer la hiérarchie entre les douze notes de la gamme chromatique ? » en proposant une méthode sérielle dodécaphonique dont l'accomplissement apparaît dans les *Variationen für Orchester op. 31* « reposant sur une cellule musicale qui n'est autre que le cryptogramme BACH » (Merlin, 2003, p. 203). Au début des années 1920, la défense de la musique de Schoenberg par Kokoschka dans son autobiographie se fonde quant à elle sur des considérations

¹⁵⁶ „Der Rekurs auf Bach diente als Rückversicherung, ging es den meisten Künstlern doch nicht darum, sich der alten Gesetze zu entledigen, sondern das revolutionär Neue argumentativ zu verankern.“

¹⁵⁷ Arnold Schoenberg, « Auto-Analyse », publié en anglais dans *Program Book of New Friends of Music*, New York, 13 novembre 1949, in *Style and Idea*, p. 61, cite dans Merlin, 2003, p. 202.

musicales plus précises qui tentent de situer Schoenberg dans un continuum musical (Bonnefoit, 2007, p. 25) :

Les scandales que provoquèrent alors à Vienne ses concerts organisés par Loos me sont incompréhensibles, son système reposant sur douze tons n'est pas si différent de la musique des Hindous et des Chinois ; la musique grecque repose sur un système à cinq tons, ainsi que me l'expliqua Egon Wellesz dont je fis aussi le portrait à cette époque. Jean-Sébastien Bach n'a-t-il pas indiqué clairement dans son *Clavecin bien tempéré* sur une base tonale que les demi-tons deviendraient évidents, tels qu'on les entendit de manière si frappante dans *Tristan* ? C'est ce que l'on m'a dit, car je suis un profane.

L'argumentation qui vise à légitimer l'emploi parfaitement égal des douze degrés de la gamme – favorisant ainsi la succession des demi-tons – inscrit la musique dodécaphonique dans une continuité historique avec ces opus précis de Bach et de Wagner réalisant à leur manière l'émancipation des petits intervalles, mais elle l'inscrit également dans un schéma interculturel de pensée musicale où la notion scientifique de système prévaut sur le nombre de notes qui y sont en jeu.

On le voit, la modernité artistique, qu'elle soit musicale ou picturale, cherche à inscrire sa légitimité dans une continuité d'interrogations créatrices anciennes que Bach semble cristalliser le mieux, sans doute en raison du fait qu'il est le représentant d'une véritable *Altmusik* suffisamment éloignée temporellement pour ne pas être confondue avec l'époque musicale d'un Beethoven par exemple, sans doute perçue au tournant du XX^e siècle comme étant encore trop proche.

2.1.3.2 Points de jonction entre les peintres et la musique de Bach

Souvent évoquée sans pour autant être approfondie à sa juste mesure, la réception de Bach par les peintres (parfois eux-mêmes musiciens), envisagée à partir de sources écrites – journaux ou correspondance – ouvre la recherche à un ensemble de témoignages à partir desquels il est possible de reconstituer la formation de leur esthétique musicale. La somme des éléments biographiques de certains peintres peut nourrir l'hypothèse selon laquelle leur pratique de la musique de Bach constitue en soi un premier point de jonction entre le compositeur et la peinture. L'œuvre de Bach paraît pour ces peintres être au centre d'une pratique musicale assidue voire passionnée, en solitaire ou à plusieurs, et le plus souvent

précédant le travail dans l'atelier. On sait par exemple que Paul Klee jouait des sonates accompagné au piano par sa femme Lily, que Lyonel Feininger pouvait dans sa jeunesse jouer par cœur les quarante-huit préludes et fugues du *Clavier bien tempéré*, que Johannes Itten jouait chaque jour avant de se mettre au travail des fugues et des *Inventions à deux voix* (Junod, 2006, p. 126-127). Considérant l'exécution musicale à égalité avec leur activité picturale, ces artistes construisent, en passant par la connaissance du texte musical noté sur la partition et par leurs propres connaissances de la théorie de la musique, un rapport à la musique qui, on peut le supposer fortement, donnerait lieu à la mise en œuvre d'intentions musicales dans leur création picturale. Johannes Itten ne manque pas de souligner cette possible « mise en peinture » d'aspects motiviques propres à Bach qu'il identifie personnellement comme abstraits¹⁵⁸ (Itten, in Maur, 1985, p. 32) :

À cette époque, je jouais chaque jour des fugues à deux voix et des inventions avant de me mettre au travail. J'eus l'idée de peindre des tableaux dont les motifs fussent aussi abstraits que les intervalles des motifs contenus dans les fugues de Bach.

Il est remarquable qu'Itten ait même formulé des correspondances, à la manière d'un topos de la Renaissance, entre musique et peinture, associant la ligne et la mélodie à Bach (et l'harmonie et la couleur à Schoenberg)¹⁵⁹. Voilà en tout cas un vaste domaine d'investigation qui pourrait trouver des prolongements féconds en sollicitant de manière interdisciplinaire le regard de spécialistes de la cognition par exemple.

Les témoignages écrits de ces artistes au double talent regorgent également de professions de foi qui laissent naturellement penser que le Cantor de Leipzig représente pour eux un véritable modèle. L'enthousiasme trouve sa traduction dans des témoignages décrivant l'influence bénéfique qu'exerce la pratique de Bach. Paul Klee écrit en effet à sa femme le 28 juin 1918 (cité in Junod, 2006, p. 128) :

Le congé a pour heureux effet que je respire l'art. La conscience est stimulée par la pratique répétée de Bach. Je n'avais encore jamais vécu avec autant

¹⁵⁸ Johannes Itten, *Fragmente zu Leben und Werk*, 1955 : „Ich spielte in dieser Zeit Bachsche zweistimmige Fugen und Inventionen jeden Tag vor Beginn des Arbeitens ans den Bildern. Ich kam auf den Gedanken, Bilder zu malen, die motivisch ebenso abstrakt waren wie die Intervalle von Bachs Fugenmotiven.“

¹⁵⁹ „Wir sprachen über Melodie und Linie : Bach und Meister Franke ; über Harmonie und Farbe : Schönberg und Van Gogh“, in *Werke und Schriften*. Zürich : Rotzler , 1978.

d'intensité sa musique, ni ne m'étais pareillement identifié à lui. Quelle concentration, quel ultime enrichissement solitaire !

On ne peut dès lors se soustraire à la question du 'moment' où Bach est brusquement apparu en peinture et des éléments conjoncturels qui ont favorisé ce moment. Il semble qu'il faille avant tout se pencher sur le contexte de transmission du thème de Bach entre les différentes aires géographiques et entre les disciplines artistiques tout en soulignant le rôle des intercesseurs afin de mettre au jour des points de jonction.

Relativement à la thématique qui nous occupe dans cette sous-partie, l'année 1912 fait figure de date-clé car, comme le souligne Philippe Junod, « avant 1912 on ne trouve rien, si ce n'est quelques monuments commémoratifs ou représentations anecdotiques du cantor »¹⁶⁰ tels que la xylographie de Ernst Würtenberger datant de 1906 représentant Bach à l'orgue¹⁶¹ (2006, p. 127) (Fig. 10). L'enthousiasme que connaissent les peintres-musiciens, mais d'autres encore comme Franz Marc qui ne jouent pas Bach mais sont au contact de son œuvre en assistant à des concerts qui les enchantent¹⁶², ne connaît pas encore à cette époque de répercussion dans leur création picturale¹⁶³ (Gott dang, 2008, p. 263). Jolanda Nigro-Covre laisse néanmoins sous-entendre que la présence récurrente d'instruments de musique (le violon et d'autres instruments à cordes) chez les peintres à tendance cubiste tels que Braque, Picasso et Gris « découle de la vogue pour la redécouverte de Bach » sans que cela implique nécessairement une allusion directe à Bach (2002, p. 98). L'on pourrait effectivement spéculer longtemps sur cette hypothèse du lien entre présence instrumentale et hommage à Bach tant le motif de l'instrument de musique

¹⁶⁰ Voir aussi Andrea Gott dang, 2008, p. 263 : „Das Jahr 1912 [...] ist aus kunsthistorischer Sicht ein Stichjahr der Bach-Rezeption.“

¹⁶¹ À partir de 1904, Ernst Würtenberger consacra une partie de son activité picturale à des portraits de musiciens. Cité par Silvia Volkart: Würtenberger, Ernst [1998], in *SIKART, Lexikon zur Kunst in der Schweiz*. [En ligne]: <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4022972&lng=xx> : „In Zürich findet er unter dem Eindruck der kraftvollen Figurenbilder Hodlers zu einer eigenen Formensprache, die sich um 1904 erstmals in Brustbildern von Musikern manifestiert und in Halb- und Dreiviertelfiguren weiterentwickelt.“

¹⁶² „Auch Tagebücher und Briefe von Künstlern enthalten schon deutlich vor 1912 Begeisterungsausbrüche nach dem Besuch von Konzerten, bei denen Bach auf dem Programm stand.“

¹⁶³ „Der Enthusiasmus suchte sich jedoch noch kein Ventil in der Thematisierung Bachs im eigenen bildkünstlerischen Schaffen.“

possède une véritable tradition dans les arts visuels indépendante de tout hommage à des compositeurs et tant le recours au motif instrumental par les cubistes correspond avant tout au développement d'une poétique picturale propre¹⁶⁴ (Denizeau, 1995 p. 219). Ce qui est néanmoins sûr, c'est que Braque est l'un des premiers à intégrer graphiquement dans son œuvre le nom de Jean-Sébastien Bach, réalisant « à lui seul six [hommages peints] entre 1912 et 1914 » et inaugurant ainsi le début de la fortune picturale de Bach (Junod, 2006, p. 127). C'est à Paris que sont installés les peintres cubistes vers 1910 et c'est à Paris également que Bach connaît une diffusion et un succès croissants au XIX^e siècle¹⁶⁵ (Pistone, 2001, p. 25), des statistiques effectuées sur la saison musicale 1912/1913 montrant en effet que Bach se range à la sixième place des compositeurs les plus joués sur un panel de quatre-vingt-trois (Bach, 1985, p. 329). Le contexte musical de la capitale française, conjointement aux expérimentations picturales des cubistes autour de Bach, suffit à éclairer cette tendance de l'hommage à Bach également présente chez des peintres de culture germanique. La connaissance du travail des peintres avant-gardistes basés à Paris semble en effet avoir provoqué en retour une réaction créatrice donnant lieu à une reprise du thème de Bach. C'est ainsi qu'August Macke, accompagnant Franz Marc lors d'une visite parisienne faite à Delaunay, a pu peindre en 1912 le tableau intitulé *Farbige Komposition (Hommage an J.S. Bach)* (Fig. 11) (Vergo, 2011, p. 55), et l'on peut même ajouter à la liste des œuvres parisiennes le tableau *Amorpha. Fugue en deux couleurs* du tchèque František Kupka présenté en octobre 1912 au Salon d'Automne « Les Indépendants » (Fig. 12).

Une jonction s'opère également à travers la rencontre des interprètes de Bach et des peintres de l'époque, invitant ainsi à entrevoir l'existence de véritables « circuits » de transmission interartistique. C'est ce que nous apprend l'exemple de

¹⁶⁴ « De tous les peintres cubistes, Georges Braque reste le plus fasciné par la plastique de l'instrument, propre à la construction d'un espace 'tactile', car cet instrument, objet dont la première particularité est qu'il est au pouvoir de chacun de le faire vibrer en le touchant. Diverses toiles, dont *Guitare et clarinette*, font appel au collage qui donne, par superposition des plans, une étrange profondeur spatiale à la composition, mais aussi de façon corollaire, un étirement de sa perception dans le temps (de la même façon que la polyphonie, superposition de phénomènes sonores, conduit à une spatialisation de la perception auditive). »

¹⁶⁵ « La musique de Bach figure dans les suppléments musicaux des revues ; plusieurs ouvrages lui sont consacrés ; les transcriptions de ses œuvres se multiplient ; les compositeurs se réclament véritablement de son style (Saint-Saëns, *Oratorio de Noël* ; et surtout Franck, *Prélude, choral et fugue*) ; ils écriront bientôt des partitions sur les lettres de son nom. »

Kupka qui, en 1911, fait la connaissance par l'intermédiaire de son ami et pianiste Morse-Rummel de « l'abstraction proportionnée des fugues de Bach »¹⁶⁶ (Bach, 1985, p. 329). Cet épisode autobiographique semble avoir été décisif dans cette voie conduisant à l'élaboration d'un langage abstrait et qui se manifestera dans ses *Amorpha*. Cette question de la perception abstraite de la fugue et des possibles impulsions picturales qui lui sont liées feront d'ailleurs l'objet d'un approfondissement. De manière semblable, les biographes et les historiens de l'art ont pu mettre en relief certains parcours croisés, notamment lorsque « Busoni rencontre à Zurich Max Oppenheimer, Hans Richter à qui l'on doit deux fugues picturales, Boccioni et plus tard à Berlin Henri Nouveau¹⁶⁷ » ou lorsque Leo Kerstenberg, l'élève de Busoni, « joue Bach pour Kokoschka », nous dit Philippe Junod (2006, p. 128). On ne sait pas là non plus dans quelle mesure le mode de fréquentation entre compositeurs et peintres a pu stimuler leur activité créatrice sur un mode interartistique. Dans le cas de Busoni, on peut s'interroger sur son rôle de « passeur » de la musique de Bach. L'on sait que la musique de Bach avait une certaine importance dans son activité de compositeur mais faut-il de facto considérer les portraits¹⁶⁸ que Max Oppenheimer réalise de Busoni comme un hommage indirect à Bach ? Cette mise en doute peut être confortée par le choix qui a été fait dans le catalogue d'exposition *Vom Klang der Bilder* (Maur, 1985, p. 62) de présenter un souvenir relaté par le peintre à propos de Busoni jouant au piano, et ici c'est de la musique du jeune Mozart dont il est question. Ce souvenir a été, aux dires du peintre, déterminant dans la réalisation du portrait de Busoni au piano (1916)¹⁶⁹.

¹⁶⁶ „Die proportionierte Abstraktheit Bachscher Fugen, wie sie Kupka u.a. 1911 durch den befreundeten Bach-Interpreten Morse-Rummel kennengelernt hatte, war einer der Orientierungspunkte in seiner Entwicklung von figurativen zu abstrakten Ausdrucksformen.“

¹⁶⁷ Ce nom a été francisé par l'artiste lui-même mais sa forme allemande est Heinrich Neugeboren.

¹⁶⁸ Entre autres portraits du compositeur italien par Oppenheimer : l'un au piano (*Busoni am Klavier*, 1916), l'autre assis muni d'une partition (*Busoni*, 1919).

¹⁶⁹ Max Oppenheimer, *Menschen suchen ihren Maler* [1938] : „Einst kam ich zu früh zur Sitzung. Durch eine weitgeöffnete Glastüre sah ich ihn im Nebenzimmer [...]. Ein Jugendwerk von Mozart erklang. [...] Ein Geräusch machte ihn aufhören, und als er mich erblickte, sagte er tränenüberströmt: *Hast du dies gehört? Das hat das Kind mit vierzehn Jahren komponiert!* Dieser Eindruck ward bestimmend für mein Bild.“, cité in Maur, 1985.

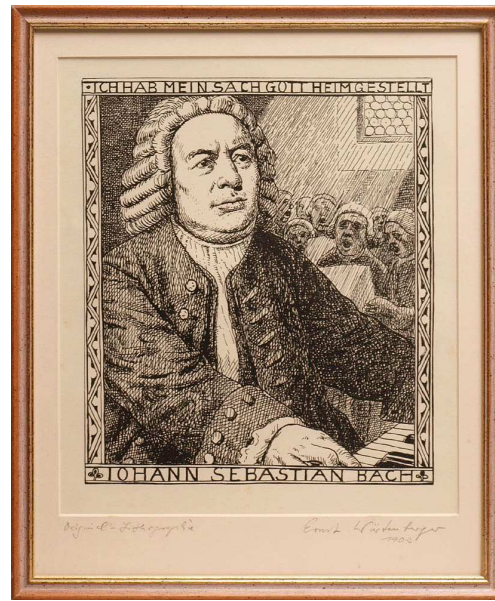


Fig. 10 Ernst Würtenberger, *Bach an der Orgel* (1906)



Fig. 11 August Macke, *Farbige Komposition* (1912)



Fig. 12 František Kupka, *Amorpha, fugue en deux couleurs* (1912)

L'on sait aussi que la production picturale de Max Oppenheimer est marquée par la représentation sous forme de portraits de nombreux compositeurs de son temps¹⁷⁰ et que la musique constitue même un thème récurrent à partir de 1914 sans pour autant que la référence à Bach y apparaisse de manière explicite. Dans le cas de la relation (d'amitié) entre le pianiste Kerstenberg et Kokoschka, la transmission de la musique de Bach de l'un vers l'autre peut être vérifiée par le fait que Kokoschka réalisa une série de onze lithographies inspirées par la *Cantate 'O Ewigkeit, Du Donnerwort'* BWV 60 de Bach que Leo Kerstenberg lui avait jouée au piano et expliquée.

2.1.4.3 La fugue, métonymie implicite de l'hommage à Bach ?

Il est un point capital à mentionner pour appréhender le phénomène artistique que représentait la réception extra-musicale de Bach autour de 1910 : si le traitement du thème de Bach en peinture peut ne pas aboutir automatiquement à travailler celui de la fugue, il est en revanche très difficile de ne pas spontanément associer un tableau intitulé « fugue » à la figure du Cantor de Leipzig. C'est d'ailleurs en ce sens qu'Andrea Gott dang interprète le témoignage d'un critique de l'époque (2008, p. 263) :

Tandis qu'évoquer le nom de Bach dans le titre du tableau n'invite pas forcément le spectateur à l'associer à des fugues, il était à l'inverse impossible de ne pas penser automatiquement à Bach lorsqu'une fugue était représentée sur une toile. C'est ainsi qu'un critique de la *Revue des Beaux-Arts* commenta en 1912 sur un ton moqueur le fait de Monsieur Kupka traduisait Jean-Sébastien Bach en des impressions de vitraux colorés¹⁷¹.

Cela nous amène à devoir interroger les différents ressorts picturaux qui sont en jeu dans les différents hommages picturaux à Bach produits durant la décennie 1910-

¹⁷⁰ Brigitte François-Sappey, *De Brahms à Mahler et Strauss : le post-romantisme musical*. Paris : Fayard, 2010, p. 193: « En peinture [...] on rencontre [...] Max Oppenheimer qui laisse des visions saisissantes de Mahler, Busoni, Schoenberg, Webern et du Quatuor Rosé. »

¹⁷¹ „Während die Beschwörung des Namens Bach im Bildtitel den Betrachter nicht zwangsläufig Fugen assoziieren ließ, war es umgekehrt unmöglich, bei einer Fuge in Öl auf Leinwand nicht automatisch an Bach zu denken. So kommentierte ein Kritiker in der *Revue des Beaux-Arts* 1912 spöttisch, Monsieur Kupka übersetze nunmehr Johann Sebastian Bach in die *Impressionen farbiger Glasfenster*.“

1920, et ce indépendamment de toute recherche de principes structurels liés à la fugue puisque certains hommages n’y font pas référence. Ainsi, l’œuvre picturale peut constituer une forme de témoignage visible chez des peintres comme Macke, Braque, Itten et Klee (Fig. 13, 14, 15, 16). Mais est-ce à dire que l’on peut suggérer que ces tableaux rendent directement hommage à la musique de Bach ? Les œuvres citées en exemple de ces quatre peintres peuvent-elles littéralement donner à « voir » une traduction conceptuelle de la musique produite dans un langage pictural, exactement à la manière de ce que d’autres ont pu livrer de leurs visions de la musique des compositeurs dans leurs écrits sur l’art. Par exemple, dans le texte qu’il rédige sur la musique instrumentale de Beethoven suite à l’audition de la *Cinquième Symphonie*, E.T.A Hoffmann porte à la connaissance de son lecteur une manière toute personnelle de rendre signifiante la musique instrumentale des trois grands compositeurs Haydn, Mozart et Beethoven en en évoquant la symphonie comme métonymie explicite de leur œuvre. Hoffmann parvient à cerner les spécificités et les différences de leur style musical sans tomber dans la description technique propre au langage musicologique, c’est-à-dire en lui substituant une rhétorique fondée sur l’évocation d’images, de couleurs, de visions, d’humeurs, de notions, tous ces éléments étant associés dans une narration de forme embryonnaire mettant en scène l’auditeur ainsi devenu spectateur mais aussi acteur. C’est par l’usage du « nous » qu’Hoffmann élève finalement sa propre compréhension des trois styles musicaux au niveau d’une perception universelle, semblant ainsi dire que ses formules descriptives parlent à tous. À les lire, on est en effet frappé par la part de vérité qu’elles renferment quand on la confronte aux œuvres instrumentales (symphoniques) de Haydn, Mozart et Beethoven et à l’idée qu’on aurait pu s’en faire.

Hoffmann retient de la musique de Haydn sa dimension ludique, juvénile et innocente :

L’âme enjouée d’un enfant s’exprime dans les œuvres de Haydn. Ses symphonies nous conduisent dans des bosquets verdoyant à perte de vue, peuplés d’une foule joyeuse et bigarée. Passe une farandole de garçons et de filles ; des enfants rieurs à l’aguet derrière les arbres et les buissons de rose, se livrent une bataille de fleurs. C’est une vie d’amour et de félicité, antérieure à la chute originelle, parée d’une éternelle jeunesse. Nul chagrin, nulle souffrance si ce n’est le désir suave et poignant qu’inspire la silhouette aimée qui flotte au loin, nimbée par les ors du couchant, sans s’approcher ni

disparaître ; et aussi longtemps qu'elle demeure, la nuit ne tombe pas, car elle-même est le couchant qui embrase les monts et les bois¹⁷².

En approchant la musique de Mozart, Hoffmann va plus loin et élargit les paramètres spatio-temporels déjà présents chez Haydn : les expériences terrestres semblent se prolonger dans l'invisible et l'infini, le couchant a fait place à la nuit et des états d'âme nouveaux, tels l'amour, la douleur et la nostalgie, sont convoqués :

Mozart nous conduit dans les abysses du monde invisible. La crainte nous étreint, mais une crainte sans torture, qui est plutôt la prescience de l'infini. L'amour et la douleur résonnent en accents sublimes ; la nuit des esprits se lève dans un reflet pourpre, et, saisis d'une indicible nostalgie, nous poursuivons des ombres aimables qui nous font signe de les suivre, volant parmi les nuages dans la danse éternelle des sphères (par exemple dans la symphonie en mi bémol majeur, connue sous le nom de « Chant du cygne »)¹⁷³.

Suivant une progression qui épouse la hiérarchie des compositeurs fondée sur l'accomplissement progressif de l'esprit romantique chez eux, Hoffmann évoque la musique de Beethoven en intensifiant à l'extrême son cadre rhétorique : la nuit mozartienne encore pourprée est à présent devenue obscure et menaçante, les ombres aimables sont désormais titanesques et oppressantes. La polarité entre les affects et le pouvoir destructeur est portée à son maximum :

La musique instrumentale de Beethoven nous ouvre elle aussi le royaume de l'immense et de l'incommensurable. Des rais incandescents zébrant sa nuit obscure ; nous apercevons des ombres titanesques qui ondulent comme des vagues, resserrent autour de nous leur cercle et, destructrices, ne nous laissent que la torture de ces nostalgies sans fin où tout l'élan joyeux qu'exprimaient à l'instant des accents d'allégresse, sombre et s'anéantit ; nous ne vivons plus que dans cette douleur qui engloutit sans les détruire l'amour, l'espérance et la

¹⁷² „Der Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüts herrscht in Haydns Kompositionen. Seine Sinfonien führen uns in unabsehbare grüne Haine, in ein lustiges buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber ; lachende Kinder, hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen. Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit wie vor der Sünde, in ewiger Jugend ; kein Leiden, kein Schmerz, nur ein süßes, wehmütiges Verlangen nach der geliebten Gestalt, die in der Ferne im Glanz des Abendrotes daherschwebt, nicht näher kommt, nicht verschwindet, und solange sie da ist, wird es nicht Nacht, denn sie selbst ist das Abendrot, von dem Berg und Hain erglühen.“

¹⁷³ „In den Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. Furcht umfängt uns, aber ohne Marter ist sie mehr Ahnung des Unendlichen. Liebe und Wehmut tönen in holden Geisterstimmen; die Nacht geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir nach den Gestalten, die, freundlich uns in ihre Reihen winkend, in ewigem Sphärentanze durch die Wolken fliegen. (Mozarts Sinfonie in Es-Dur, unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt).“

joie, et veut faire éclater notre poitrine en unissant toutes les passions dans un *tutti* formidable – et nous sommes des visionnaires émerveillés¹⁷⁴.

Serait-il illégitime de considérer que cette méthode verbale de restitution d'un style musical puisse exister en peinture ? Nous avons souhaité partir de ce texte d'Hoffmann pour montrer la possible équivalence de traitement, une œuvre picturale pouvant représenter à elle seule l'un des paragraphes mentionnés précédemment. Nous avons conscience de la difficulté : si, d'un point de vue sémiotique, il est encore relativement aisé de décoder grâce au médium verbal (communément partagé) la compréhension qu'a un auteur de la musique, comment parvenir à décrypter sans ambiguïté le « sens » pictural d'un tableau qui se veut être un hommage à la musique de Bach ? Il est surprenant que nulle recherche sur la réception picturale de Bach n'ait encore mis au jour ce questionnement. Espérant trouver quelques indices d'analyse concernant le tableau *Im Bachschen Stil* (1919) de Klee (Fig. 16), nous ne trouvons qu'à deux reprises de minces commentaires relatifs au traitement pictural qu'il présente. En effet, Jolanda Nigro-Covre ne s'attache qu'à qualifier le graphisme du tableau (2002, p.107) :

Nous sommes en présence d'une juxtaposition d'images archétypales géométriques (croissants de lune, formes stellaires), dessinées d'après le procédé de stylisation enfantine (propre à de nombreux autres tableaux de Klee).

Quant à Peter Vergo, il semble prendre le parti opposé de relever le caractère étonnant de ce tableau, et engage également une amorce d'analyse musicale en lien avec le titre (2011, p. 57) :

Dans ce tableau inhabituel, de multiples signes graphiques sont répartis d'une manière apparemment signifiante sur la toile, faisant penser à une partition musicale.

¹⁷⁴ „So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwogen, enger und enger uns einschließen und *uns* vernichten, aber nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht, und nur in diesem Schmerz, der Liebe, Hoffnung Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklänge aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher!“

L'analogie avec la partition de musique n'est sans doute pas vaine dans la mesure où elle constitue un procédé de création largement employé en tant que tel par Klee, les lignes de la portée conférant au tableau une trame structurante (Vazart, 1992, p. 23) :

Klee utilise les portées, les notes et leur hampe comme vocabulaire structurant certaines de ses toiles. [...] Ainsi, la transposition de la graphie musicale sur les toiles de Klee n'est en aucun cas l'objet du tableau, mais bien support, idée d'écriture picturale au service d'un imaginaire du peintre.

La portée que l'on peut identifier subit néanmoins une transformation : au lieu de cinq lignes, ce sont seulement quatre lignes de longueur variable, une cinquième ligne intermédiaire (celle de la clé de sol) ayant été omise. Mais mis à part cet emprunt à la forme visuelle d'une partition, quel serait le lien précis de ce tableau avec le style de Bach puisqu'il semble déjà tellement emprunt du style de Klee lui-même et de son graphisme enfantin ? Cherchant à traduire une « langue » étrangère, celle de Bach, dans sa propre langue, le peintre n'aurait-il pas dû soumettre dès lors son imaginaire à l'invention de nouvelles formes graphiques ?

A la différence d'une éventuelle traduction graphique évoquant le style musical de Bach, le tableau de Johannes Itten n'est qu'un hommage indirect à Bach puisqu'il s'agit avant tout d'un portrait du baryton finlandais Helge Lindberg (1887-1928). Lindberg était connu pour sa maîtrise des longues phrases musicales de Bach et de Händel. Mais mis à part cette donnée biographique, rien dans le tableau ne semble étayer l'argument d'une mise en image de la musique de Bach si l'on prend avant toute chose en compte l'effort de structuration de l'œuvre fondée sur le travail des formes géométriques et sur une répartition proportionnée des couleurs – on notera d'ailleurs que les touches du clavier reprennent les couleurs du spectre chromatique laissant ainsi supposer qu'Itten fixe dans la toile sa propre grammaire colorée des sons.



Fig. 13 August Macke, *Farbige Komposition (Hommage an Johann-Sebastian Bach)* (1912)



Fig. 14 Georges Braque, *Hommage à Bach* (1911-1912)



Fig. 15 Johannes Itten, *Der Bachsänger (Helge Lindberg)* (1916)

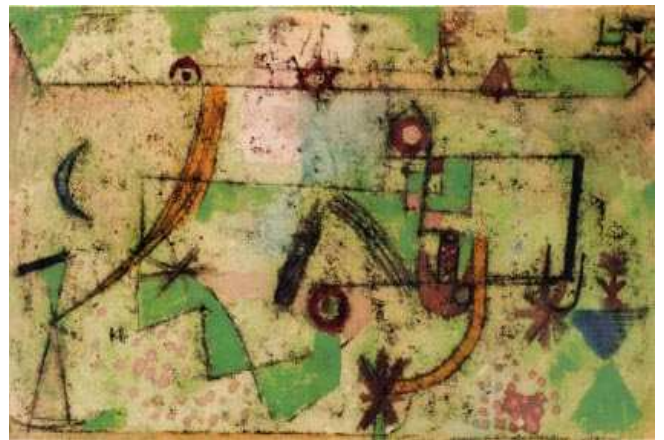


Fig. 16 Paul Klee, *Im Bachschen Stil* (1919)

Le thème de l'hommage à Bach est également présent en poésie mais ce thème se fragmente en sous-thèmes qui correspondent aux multiples facettes du compositeur. Parmi elles, c'est d'abord l'immense héritage du maître de l'écriture contrapuntique et de la fugue que trois poèmes essaient de restituer : **Bachsche Fuge** de Richard Dehmel, **Fuge von Bach** de Yvan Goll et **Bachfuge** de Rose Ausländer¹⁷⁵. La relation qu'entretenait Bach avec l'orgue, soit en tant qu'organiste ou en tant que compositeur de musique pour orgue, a aussi donné lieu de la part d'Oskar Loerke aux deux poèmes **J.S. Bach spielt Orgel bei Nacht**¹⁷⁶ et **Nach einer Orgelmusik von J.S. Bach**. Enfin, l'hommage poétique à Bach s'est également porté sur d'autres œuvres de sa production. Ainsi le poème **Das Konzert für zwei Violinen** d'Ernst Bertram¹⁷⁷ fait-il sans doute référence au *Concerto pour deux violons* en ré mineur BWV 1043 tandis que Loerke dédie le poème **Widmung zu den kleinen Tanzstücken J.S. Bachs** à des petites danses.

¹⁷⁵ Cf. 2.2.2.2 où deux de ces trois poèmes sont retranscrits, accompagnés d'une traduction en français, pour en étudier la dimension méloforme.

¹⁷⁶ Reproduit en « Annexe 2 ».

¹⁷⁷ Reproduit en « Annexe 2 ».

2.2 La dimension méloforme de la musique

2.2.1 La composante ‘musicale’ de la pensée picturale romantique : quel héritage ?

Pour appréhender les ressorts de la pensée interartistique germanique du début du XX^e siècle, il semble devoir être indispensable d'évoquer la théorie esthétique picturale du premier romantisme allemand, lequel offre un ensemble de données, tant sur le plan théorique que pratique, susceptible d'apporter un éclairage particulier concernant l'activité des peintres abstraits qui se sont intéressés à la musique. Nous partons en effet de l'idée que l'ancrage interartistique fortement marqué dans la théorie de l'esthétique romantique, notamment dans la peinture de paysage dite 'musicale', préexiste en quelque sorte à la pratique picturale du XX^e siècle et l'oriente à la manière d'un soubassement civilisationnel.

Mais cet héritage s'inscrit dans une perspective plus large fondée sur l'avènement de l'abstraction dont le romantisme est porteur à un niveau embryonnaire. Dans son ouvrage « La préhistoire de l'art abstrait », Otto Stelzer fait par exemple remarquer que « le rapport du cercle du Cavalier bleu avec le romantisme aux alentours de 1800 n'a pas été une rencontre sans conséquence, mais une source à laquelle le jeune mouvement aura intensément puisé – parallèlement à une seconde influence, celle de la poésie contemporaine et des théories poétiques développées en France depuis Baudelaire (2010, p.172). Et Stelzer de mentionner un exemple précis de cette filiation entre les deux mouvements d'avant-garde dans un développement présenté comme une digression intitulée „Le romantisme allemand et l'art moderne allemand“ : il y souligne la très probable filiation qui existe entre le tableau de Caspar David Friedrich *Der Mönch am Meer* (Le moine au bord de la mer) et les marines de Lyonel Feininger parmi lesquelles *Wolke nach dem Sturm* (Nuage après la tempête) de 1926 (2010, p.181). C'est que le paysage romantique présente certaines amorces d'abstraction et peut constituer en cela un point commun avec l'abstraction moderne et Helga de la Motte-Haber s'appuie également sur ce tableau

de Friedrich situé d'après elle « au seuil de la peinture abstraite » car « ne respectant même pas ce qui fait de la perception d'une image un acte autonome, à savoir la délimitation offert par un cadre »¹⁷⁸ (1990, p. 18-19).

La pensée interartistique romantique, promouvant l'existence d'une affinité particulière entre la musique et les autres arts, s'exprime avant tout à travers la redéfinition de ce vers quoi doit tendre la peinture dans un contexte culturel et philosophique qui érige la musique en art suprême, art dont la supériorité réside dans son action immédiate sur l'âme humaine car il se dispense d'un code de signification reposant sur les mots ou sur les images (Décultot, 1996, p. 148) :

La peinture de paysage doit, en d'autres termes, atteindre à l'abstraction, à l'immatérialité de la musique : comme celle-ci, elle doit utiliser les couleurs non comme signes hétéronomes, renvoyant à une réalité sensible et dépendant d'un code préétabli, mais comme des entités autonomes, gratuites, comme des signes intransitifs.

Cette prééminence accordée à l'art des sons, par essence le plus abstrait de tous, oriente la peinture sur la voie de l'abstraction, et en particulier la peinture de paysage, tandis les romantiques identifient ce genre du paysage comme le plus propice à une *Beseelung*, c'est-à-dire à devenir le miroir de l'âme humaine. C'est la croyance en la potentialité des arts à fusionner à partir d'une conception liant musique et intériorité (Décultot, 1996, p. 263) qu'illustre par exemple cette conception musicale du paysage chez August W. Schlegel :

Si la peinture se rapproche tantôt de la sculpture, tantôt de la musique, selon qu'elle plonge l'esprit dans l'examen tranquille d'un objet clairement délimité ou bien qu'elle incite l'âme à s'évader dans un monde flou et imaginaire, l'enfermant dans une indicible mélancolie, on peut alors définir le paysage comme la composante musicale de la peinture¹⁷⁹.

On retrouve dans cette conception schlegelienne un parallèle indiscutable avec le *Système des arts* que Schelling bâtit en « théoris[ant] la présence de chaque art dans un autre [...] dans un programme de correspondances systématiques, car il cherche à

¹⁷⁸ „Caspar David Friedrichs berühmtes Bild *Der Mönch am Meer*, das an der Schwelle zur abstrakten Malerei steht, respektiert nicht einmal mehr das, was die Bildwahrnehmung zu einem eigenständigen Akt macht, nämlich die Begrenzung durch den Rahmen.“

¹⁷⁹ A.W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* : „Wenn die Malerei, je nachdem sie den Geist bei der ruhigen Betrachtung eines umgrenzten Gegenstandes fixiert, oder das Gemüt zu unbestimmten Fantasien anregt, und in eine unnennbare Sehnsucht verstrickt, sich entweder der Plastik oder der Musik annähert, so kann man die Landschaft ihren musikalischen Teil nennen“. Traduction française citée dans Elisabeth Décultot, 1996, p. 148.

exprimer des rapports déterminés entre les arts au sein d'un système où les associations multiples et diverses vont permettre non seulement de conjuguer les arts, mais aussi de replacer chaque art par rapport aux autres » (Llort Llopart, 2010, p. 72). Il faut ainsi par exemple comprendre que le dessin est la musique dans la peinture.

	ordre	art	unité	
Arts figuratifs	réel	musique	rythme	<i>musique</i>
			modulation	<i>peinture</i>
			mélodie	<i>plastique</i>
	idéal	peinture	dessin	<i>musique</i>
			clair-obscur	<i>peinture</i>
			couleur	<i>plastique</i>
	synthèse	plastique	architecture	<i>musique</i>
			bas-relief	<i>peinture</i>
			sculpture	<i>plastique</i>

Mais la référence à la spécificité musicale de la peinture de paysage, on la retrouve aussi chez Friedrich Schlegel lorsqu'il « associe le paysage à une 'fugue' ou à une 'rhapsodie' »¹⁸⁰ (Décultot, 1996, p. 148) et l'on voit ainsi posée de manière inédite la question du modèle que représente une forme musicale pour la création picturale. C'est comme si les théoriciens du premier romantisme avaient besoin, au-delà du simple réflexe analogique, de passer par la médiation d'une forme clairement établie pour rendre 'visible' de manière catégorielle l'effet de la rencontre entre musique et paysage¹⁸¹ (Gott dang, 2004, p. 119). L'on peut, de la même manière, passer de la 'fugue' au 'choral' lorsque Kleist, se confiant dans une lettre au sujet de ce qui lui paraît exaltant (*was erhebend sei*), évoque cet exemple musical associé au lever de soleil („*Sonnenaufgang ; ein Choral am Morgen*“)¹⁸².

¹⁸⁰ Friedrich Schlegel, *Schriften aus dem Nachlaß*, „Fragmente zur Poesie und Literatur. Erster Teil“, in Ernst Behler (Hg.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 16, Paderborn/München/Wien : 1981, p. 260, n° 71.

¹⁸¹ „Musik und Landschaft begegnen sich in der Wirkung, die sie ausüben und die sich in Kategorien einteilen lässt.“

¹⁸² Heinrich Sembdner (Hg.), *Kleist. Geschichte meiner Seele. Das Lebenszeugnis der Briefe*. Frankfurt am Main : 1997, p. 149, cité in Décultot, 2004.

À la même époque, Philipp Otto Runge développe une pensée ‘musicale’ similaire mais c’est moins sous l’autorité de Schlegel que sous celle de Ludwig Tieck – dans la mesure où « il faut rechercher l’origine de cette affinité particulière entre son et nature dans la conception tickienne de la musique exposée à plusieurs reprises dans le roman « Les Pérégrinations de Franz Sternbald » (Décultot, 1996, p. 143) – qu’il peint des œuvres telles que *Quelle und Dichter* (Source et Poète) (1805), *Die Freuden der Jagd* (Les joies de la chasse) (1808/09), *Arions Meerfahrt* (Voyage d’Arion sur la mer) (1809) qui se fondent sur l’union intime de la musique et de la nature. Mais c’est le tableau *Die Lehrstunde der Nachtigall* (La leçon du rossignol) (1804/05, puis 1809) qui retiendra le plus notre attention dans la mesure où ce tableau fut promu au statut de quasi prototype de la peinture musicale, non seulement du fait du motif de la leçon de musique, du propos de Runge selon lequel le tableau ressemble à une fugue¹⁸³, le principe fugué provenant du fait que trois « variations » du thème Amour sont répétées dans le tableau lui-même mais aussi dans le faux-cadre rempli d’arabesques, ce qui a fait dire à Runge que « plus le thème s’éloigne du tableau, plus il devient abstrait et symbolique »¹⁸⁴. Les historiens de l’art prirent aussi part à la construction d’une vision de la fugue mais en mettant le tableau en relation avec une ‘musique intérieure’ (*innere Musik*) (Gott dang, 2004, p. 171).

2.2.2 Le principe de *Fugengesetzlichkeit*

La recherche de modèles structurels issus de la musique et repris dans la production extra-musicale conduit inévitablement à circonscrire un ensemble d’œuvres dont le point commun est la fugue. Systématiquement évoquée dans le titre, l’artiste décrète ainsi que son œuvre s’inscrit dans une perspective qui dépasse le cadre habituel de son propre langage et invite ainsi d’emblée le regard du récipiendaire à chercher à déceler le procédé compositionnel de l’œuvre. Pour rendre

¹⁸³ Philipp O. Runge, *Hinterlassene Schriften*, Hamburg : éd. par Daniel Runge, 1840-41 : „Ich habe hiebey bemerkt [...], nämlich, dass dieses Bild dasselbe wird, was eine Fuge in der Musik ist.“ (lettre du 27 juillet 1802)

¹⁸⁴ Lettre du 6 avril 1803 à son frère Daniel, in Philipp O. Runge, *Schriften, Fragmente, Briefe*. Berlin: 1938.

compte de ce paradigme du déplacement de la fugue dans d'autres secteurs de création artistique, nous évoquerons le terme de *Fugengesetzlichkeit*, concept employé à l'origine par Oskar Schlemmer¹⁸⁵ et servant à manifester le changement de statut que connaît la fugue en peinture, passant de simple métaphore à principe de composition (Junod, 2006, p. 134). L'idée véhiculée par ce concept est celle de normativité appliquée à l'origine dans la peinture analytique cubiste mais applicable aussi à l'avant-garde germanique étant donnée sa recherche d'un ordre nouveau des formes et des couleurs à laquelle la polyphonie et le contrepoint caractéristiques de la fugue apporteront des réponses. Dans son article sur la réception de Bach chez les peintres de la modernité, Friedrich Teja Bach revient sur les éléments précis qui définissent la fugue et qui peuvent nous servir de définition pour avoir en tête ses aspects formels (1985, p. 328) :

La fugue se transforme en paradigme étant donné qu'elle représente un continuum oscillant d'un point de vue structurel entre tension et détente, entre strict développement thématique et libre remplissage musical, étant donné qu'elle représente aussi une alternance entre formes polyphones et homophones, dans l'équilibre entre la structure et l'expression, et dans la structure combinatoire et permutative des techniques d'écriture variée ou développée (strette, écriture en miroir, augmentation, renversement, écriture rétrograde etc.)¹⁸⁶.

2.2.2.1 Fugues picturales

Les peintres qui se sont intéressés au modèle de la fugue et qui se sont essayés à peindre d'après ses principes ont en commun, malgré leurs orientations stylistiques différentes et leur appartenance à des courants de création distincts, de connaître et d'apprécier la musique de Bach. À côté de Kandinsky et de Klee, dont les « fugues picturales » sont sans doute les plus connues, figure aussi Frantisek Kupka, Adolf Hölzel, Josef Albers, Hans Richter et Rudolf Jahns dont la contribution au

¹⁸⁵ Peintre et sculpteur allemand qui collabora au Bauhaus. Il ne nous a pas été permis d'établir la source exacte où apparaît pour la première fois le concept de *Fugengesetzlichkeit*.

¹⁸⁶ „Als Kontinuum von struktureller Spannung und Entspannung, Themendurchführung und freiem Zwischenspiel, als Wechsel von polyphonen und homophonen Formen, in der Ausgewogenheit von Struktur und Ausdruck und in der kombinatorisch-permutativen Struktur ihrer Variations- und Durchführungstechniken (Engführung, Spiegelung, Augmentation, Umkehrung, Krebs usw.) wird die Fuge zum Paradigma.“

paradigme de la fugue picturale semble malheureusement moins étudiée¹⁸⁷. À l'époque qui nous occupe, le langage contrapuntique de Bach fait l'objet d'une réévaluation « en tant que technique pure » (Nigro-Covre, 2002, p. 106), tandis que « les allusions à Bach restent liées à des structures intentionnellement 'rationnelles' » (Nigro-Covre, p. 100). Dans cette conception se joue en filigrane une opposition entre rigueur formelle sèche et expressivité vivante, c'est-à-dire entre deux tendances esthétiques qui se retrouvent par exemple chez les artistes du *Blaue Reiter* pour une partie desquels la référence à la 'régularité géométrique' « semble plus importante que la conception de l'abstraction défendue par Kandinsky ». C'est que l'œuvre du peintre russe porte, d'après Jolanda Nigro-Covre, des traces wagnériennes et qu'en cela elle se rangerait du côté des conceptions de Wagner relatives au contrepoint « qu'il considère comme l'expression historique d'une tendance à une certaine régularité mécanique très éloignée de l'impétuosité de la vie » (2002, p. 107). La propre mère du compositeur formula un commentaire à peu près semblable lors d'un concert dont Wagner, encore jeune alors, relate le souvenir dans son autobiographie *Mein Leben. Erster Teil: 1813-1842* déclarant en substance qu'elle se sentait davantage touchée par la musique beethovénienne (l'*Ouverture d'Egmont* en l'occurrence) que par une « fugue bien sotte »¹⁸⁸ (p. 65). Kandinsky opposerait-il donc comme Wagner la sècheresse de la fugue au tourbillon vivant des couleurs ? Sa position est plus complexe qu'il n'y paraît dans la mesure où « [il] est, comme Delaunay, intrigué par les procédés 'abstraites' de la fugue, si éloignés des effets pittoresques appréciés de compositeurs romantiques comme Liszt ou Wagner [...] » (Vergo, 2011, p. 56). C'est en somme le lien entre l'esthétique picturale abstraite et sa correspondance avec la représentation du modèle musical de la fugue qui constitue l'enjeu principal de la musicalisation de la peinture de cette époque.

Il est frappant de constater avec quelle ampleur a évolué l'appréciation esthétique de la musique de Bach depuis ses toutes premières formulations autour de 1800, ainsi que le montre ce jugement de Johann Nikolaus Forkel – l'auteur d'une histoire de la

¹⁸⁷ Nous avons recensé seulement deux ouvrages consacrés au travail de ce peintre peu connu : Müller, Ulrike, *Rudolf Jahns (1896-1983) : Der Maler und seine Themen : Natur-Figur-Musik*. Münster : Lit Verlag, 1997, 281 p. ; Szymczak, Katja, *Rudolf Jahns. Natur und Architektur. Eine Untersuchung zu den „Lüchtringen“-Motiven*. Berlin : Univerlag tuberin, 2006, 250 p.

¹⁸⁸ „Sie behauptete, dass diese Art Musik doch mehr ergriffe als so eine dumme Fuge.“

musique qui connut une large diffusion et dont Wackenroder fit l'éloge auprès de Tieck – caractérisant en particulier les fugues de Bach (Gott dang, 2004, p. 177) :

[elles se caractérisent par] un thème marqué dont est dérivé un chant qui, de bout en bout et sans interruption, est tout aussi marqué. Deux autres caractéristiques : les voix restantes ne forment pas qu'un simple accompagnement mais comportent chacune un chant indépendant qui s'accorde aux autres [...] ; toute note sans lien nécessaire avec l'ensemble est éliminée¹⁸⁹.

La fugue bénéficie d'une vision romantique complémentaire : on lui reconnaît certes une valeur de type scientifique car « elle faisait en quelque sorte figure, même jusqu'à la redécouverte de Bach, de discipline reine de l'art de la composition »¹⁹⁰ (Gott dang, 2004, p. 177) mais elle est également associée à un traitement poétique possible ainsi que l'exprime Novalis dans l'un de ses *Fragments*¹⁹¹. Un siècle plus tard, cette seconde vision semble avoir été oubliée au profit d'une représentation archaïque où la fugue est vidée de son contenu expressif. Cette représentation archétypale de la fugue présente pour les peintres de l'époque moderne l'avantage, plus que toute autre forme musicale ne le ferait, d'être facilement transposable dans le langage pictural. C'est cette question d'ordre transsémiotique qui doit à présent trouver sa place dans notre étude.

Dans un commentaire que Klee fait à propos du tableau « Fenêtres simultanées sur la ville, 1^{ère} partie, 2^{ème} motif, 1^{ère} réplique » de l'orphiste Robert Delaunay (1912), on ne peut que souligner la troublante fécondité du rapport analogique entre peinture et musique cher à Klee tandis que c'est précisément une fugue de Bach qu'il cite en exemple dans une perspective laudatrice :

L'un des artistes des plus intelligents de notre temps [...], Delaunay, a créé le type même du tableau qui se suffit à lui-même et qui, ne tirant rien de la nature, possède au niveau formel une existence totalement abstraite. Un organisme

¹⁸⁹ „[sie zeichnen sich durch] ein charaktervolles Thema ; ununterbrochen bloß aus demselben hergeleitet, eben so charaktervoller Gesang vom Anfange bis ans Ende ; nicht bloße Begleitung in den übrigen Stimmen, sondern in jeder ein selbständiger mit den anderen einverständener Gesang [...], Entfernung jeder willkürlichen, nicht zum Ganzen nothwendig gehörigen Note.“

¹⁹⁰ „Sie galt, noch vor der Wiederentdeckung Bachs, gewissermaßen als Königsdisziplin der Kompositionskunst.“

¹⁹¹ Novalis, *Werke*, Bd. 2, p. 353 : „Eine Fuge ist durchaus *logisch* oder wissenschaftlich – Sie kann auch poetisch behandelt werden.“, cité dans Gott dang, 2004, p. 177.

formel avec sa respiration vivante, presque aussi éloigné d'un tapis – il faut le souligner – que l'est une fugue de Bach¹⁹².

Pour Klee, une fugue de Bach se situe donc aux antipodes d'une sorte d'immobilité ornementale au profit de l'incarnation d'un tout vivant. Quelle acception donne-t-il de l'adjectif 'vivant' en peinture et en musique : faut-il y voir une certaine organicité chromatique d'un côté et une organicité rythmique de l'autre ? En tout cas, rien qui relève d'une dimension statique ou mortifère. Cette comparaison entre œuvre plastique et œuvre musicale offre un prolongement passionnant car se pose, du côté de la création picturale, la question de la rencontre entre le langage musical fugué et le langage pictural, entre le sonore et le visuel.

Lorsque Kupka s'interroge en 1912 sur le cheminement qui peut le mener à une dimension hybride de sa création, c'est à Bach et à la fugue qu'il fait référence :

Je titube encore dans le noir, mais je sens que je suis sur le point de trouver quelque chose à mi-chemin entre l'ouïe et la vue, et que je vais réussir à créer une fugue en couleurs de même que Bach a créé une fugue avec des tons musicaux.

Ici, c'est avant tout le coloriste qui s'exprime – on pourrait même dire le *synchroniste*¹⁹³ pour citer le néologisme qu'emploie Kupka lui-même – et l'on serait de fait tenté de confirmer ce propos de Jolanda Nigro-Covre selon lequel « l'artiste tchèque a pu se familiariser avec le thème de la fugue dans un esprit encore fortement imprégné de romantisme, un esprit proche de la démarche de Kandinsky » (2002, p. 100). Kupka se propose en effet de réfléchir à la manière de créer une fugue picturale qui ne prenne pas pour modèle une interprétation qui soit strictement géométrique ou rectiligne, mais qui repose sur des oppositions de couleurs : entre le rouge et le bleu d'une part, entre le blanc et le noir d'autre part. L'enroulement des courbes colorées produit une composition qui nie toute symétrie sans pour autant nuire à l'impression d'harmonie. L'emploi du matériau qu'est la couleur – au fondement du traitement du thème de la polyphonie – permet finalement de dire que Kupka ne renonce pas à une « peinture émotionnelle, ni même probablement à la composante symbolique originelle [de la polyphonie] »

¹⁹² Jolanda Nigro-Covre, *Op. cit.*, p. 100. ; Christian Geelhaar, *Paul Klee. Schriften, Rezensionen und Aufsätze*. Köln, 1976, p. 108: „Ein Gebilde von plastischem Leben [...], von einem Teppich fast ebensoweit entfernt, wie eine Bachsche Fuge.“

¹⁹³ Kupka se définit comme un “symphoniste de la couleur”. (lettre à Arthur Roessler, 5 février 1913)

(Nigro-Covre, 2002, p. 100) et c'est sûrement là que se situe son rattachement à l'esprit romantique dans la mesure où c'est à l'époque du premier romantisme que la couleur connaît une promotion inédite par rapport au dessin qui était, lui, triomphant à l'époque classique.

Il est un fait étonnant lorsque l'on compare les différents tableaux intitulés « Fugue » : c'est l'extraordinaire hétérogénéité des productions, ce qui nous fait dire par exemple qu'il serait extrêmement difficile de pouvoir tirer de la simple observation de ces toiles l'idée de les interpréter comme des fugues. Alors qu'un auditeur averti peut parvenir à distinguer une fugue musicale parce que la successivité temporelle de la musique permet d'entendre le retour du sujet et de sa réponse, le 'tout ensemble' du tableau rend une telle perception impossible. La recherche de l'illusion temporelle est en réalité variable d'un peintre à l'autre. Ulrich Röthke défend par exemple le fait que dans le tableau de Hölzel « les aspects temporels ne jouent aucun rôle », l'idée de départ de Hölzel n'étant en effet pas de « traduire visuellement une fugue musicale, mais de créer une composition géométrique »¹⁹⁴. De ce point de vue, le projet d'ensemble constitué de la forme fondamentale qu'est le triangle semble répondre ni plus ni moins à la nécessité d'une régularité structurelle en lien avec le principe de construction d'une fugue.

¹⁹⁴ „Zeitliche Aspekte spielen im Bild keine Rolle. [...] Hölzels Ausgangskonzept war also nicht das, eine musikalische Fuge ins Bildliche zu übersetzen, sondern eine geometrische Komposition zu schaffen.“ Ce commentaire de Ulrich Röthke (historien de l'art à l'Université de Ratisbonne) est consultable sur le site de la fondation Hölzel : <http://www.adolf-hoelzel.de/bildauswahl/besonderes-bild/>



Fig. 17 František Kupka, *Amorpha, fugue à deux couleurs* (1912)

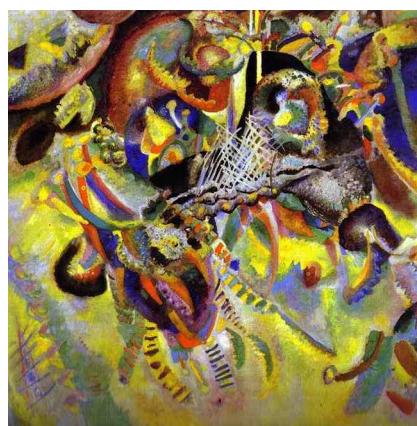


Fig. 18 Vassili Kandinsky, *Fuge* (1914)

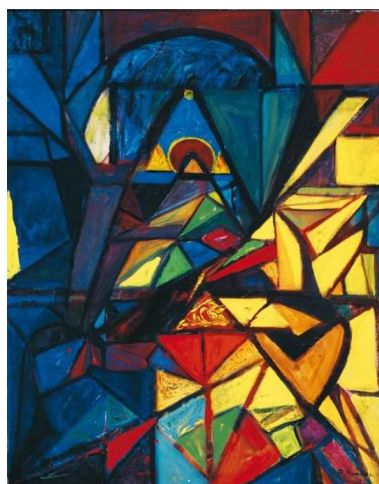


Fig. 19 Adolf Hölzel, *Fuge über ein Auferstehungsthema* (1916)



Fig. 20 Paul Klee, *Fuge in rot* (1921)



Fig. 21 Hans Richter, *Fuge* (1920)

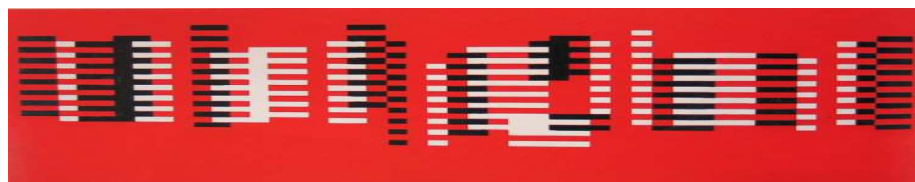


Fig. 22 Josef Albers, *Fuge* (1925)

2.2.2.2 Fugues lyriques

Et si le modèle de la fugue n'avait pas fasciné que les peintres ? Des exemples de 'fugues lyriques' existent-ils et à quoi ressemblent-ils ? La musique représentée sous la forme de la fugue permet-elle à nouveau de rapprocher peinture et poésie ? On peut sans aucun doute l'affirmer au regard de quelques exemples de poèmes, certes moins nombreux qu'en peinture, dont la forme répond a priori au principe de *Fugengesetzlichkeit*. Mieux encore, la référence à Jean-Sébastien Bach est souvent explicitement mentionnée dès le titre, ce qui permet d'inclure ces œuvres dans le corpus pluriartistique des hommages à Bach dont le présent travail essaie de dessiner les contours.

La question de la fugue en poésie peut être traitée à partir du témoignage que nous a laissé Oskar Loerke au sujet de son poème **Das Auge des Todes**¹⁹⁵ dans lequel il s'adonne à un travail d'auto-interprétation en soulignant la prégnance d'une technique musicale¹⁹⁶ (cité in Doppler, 2001, p. 101, note n° 19) :

Je crois bien davantage que mon poème est ce qu'on appelle en musique une fugue. On y reconnaît deux thèmes, un sujet et une réponse, et sans la maîtrise d'un contrepoint strict au service des développements l'ensemble n'est pas viable.

Un peu à la manière de Runge qui, après-coup seulement, réalise que son tableau *Die Lehrstunde der Nachtigall* présente des affinités avec une fugue musicale, Loerke n'attire pas l'attention sur son intentionnalité première d'élaborer une poétique constructiviste musicale mais sur ce qu'il estime reconnaître de propre à la fugue, faisant ainsi simplement usage d'un métalangage musical. Néanmoins, le procédé analogique ne semble pas non plus infondé étant donné la connaissance précise de la terminologie musicale propre à la composition fuguée que semble avoir ce poète, au demeurant grand connaisseur et admirateur de Bach. L'illustration ci-dessous montre comment doivent s'enchaîner harmoniquement le sujet et la réponse, cette dernière n'étant rien d'autre que le sujet répété au ton de la dominante par une autre voix.

¹⁹⁵ Poème retranscrit en « Annexe 3 ».

¹⁹⁶ Oskar Loerke, *Essays über Lyrik* [1958]. Frankfurt am Main : Suhrkamp, Bibliothek Suhrkamp Bd. 151, 1965, p. 36-44, ici p. 40 : „Vielmehr glaube ich, dass mein Gedicht das ist, was man in der Musik eine Fuge nennt. Es weist zwei Themen auf, einen Dux und einen Comes, und ohne einige Beherrschung des strengen Kontrapunktes für die Durchführungen geht es nicht.“



Fig. 23 J.S. Bach, premières mesures de la *Fugue en la mineur* BWV 895

Même s'il paraît seulement embryonnaire, l'exemple de Loerke a ceci d'exemplaire qu'il permet d'amorcer et d'amplifier l'investigation du méloformisme de type fugué en poésie. Deux poèmes en particulier se prêtent à une telle investigation : **Bachfuge** de Richard Dehmel et **Fuge von Bach** de Yvan Goll. Chacun des deux titres peut être interprété comme ayant une fonction programmatique et de fait susceptibles d'instaurer chez le lecteur un horizon d'attente qui se nourrit de ses représentations de ce qu'est une fugue de Bach.

Dans le cas du poème de Dehmel, l'ambition qui est à son origine est entièrement redevable d'un sondage émis en 1905 par la revue *Die Musik* (Cf. 2.1.4.1) concernant la signification de Bach et de sa musique pour les artistes de renom d'alors. En répondant par un poème, Dehmel a ainsi adopté une forme d'expression originale qui tranche par rapport à celle de ses pairs et dont la 'plus-value' provient du fait qu'un message implicite est délivré dans un effort d'imitation de la musique fuguée de Bach. En somme, pour parler de Bach quoi de mieux que de donner à lire du Bach ? Du point de vue de la démarche de création, il apparaît que contrairement à l'ambition des peintres abstraits évoqués précédemment ce poème n'est donc rien d'autre qu'une réponse circonstanciée constituant un bel hommage au compositeur sans pour autant correspondre à une tentative d'exploration abstraite.

Es steigt ein Geist vom Gnadenstuhl,
 tief unten raucht der Sündenpfuhl,

und brodel't's noch so lavaheiß,
 von oben naht's wie klares Eis,

taucht strahlend in den Höllenschlund,
 bis der erstarrt zum Himmelsgrund ;

nun steigt auf Stufen von Kristall
 der Geist zurück ins blaue All ;

*Ascension d'un esprit depuis le trône de grâce,
 fumant dans le tréfonds : le lieu de débauche,*

*et défiant le bouillonnement brûlant de lave
 se rapproche, venu d'en haut, ce qui a une clarté de glace,*

*lumineux plongeon dans le gouffre de l'enfer
 qui, en une propulsion figée, rejoint le ciel ;*

*à présent, c'est sur des degrés de cristal que remonte
 l'esprit vers l'immensité bleue ;*

nun spiegelt sich im Sündenpfuhl
wie lauter Licht sein Gnadenstuhl.

à présent se reflète dans le lieu de débauche,
ainsi qu'une pleine lumière, son trône de grâce¹⁹⁷.

Ce poème dissimule derrière sa brièveté une réelle complexité car de multiples jeux d'opposition et de symétries y sont entrelacés. L'opposition fondamentale est celle qui se joue entre la sphère du sacré représentée par le trône de grâce (*Gnadenstuhl*) et celle du trivial exprimée à travers le lieu de débauche (*Sündenpfuhl*). Le cadre dichotomique et la terminologie qu'a choisis le poète ne sont certainement pas dus au hasard si l'on considère que l'usage du terme allemand *Gnadenstuhl*, traduit à partir du latin *thronum gratiae*, a été fixé par Luther, et à travers cette allusion culturelle c'est évidemment la figure de Bach qui est évoquée. Puis en introduisant *Sündenpfuhl*, Dehmel choisit habilement un terme semblable à *Gnadenstuhl* dans sa morphologie mais en totale opposition du point de vue du sémantisme. Ce qui est cependant le plus intéressant pour l'analyse musico-littéraire c'est la tension contrapuntique qui est ainsi instaurée à la manière d'un sujet et de son contre-sujet, laquelle se voit doublée d'une intention musicale dans la superposition rythmique et sonore des deux termes :

Gnadenstuhl
Sündenpfuhl

Le poète a de nouveau recours à ce procédé de quasi symétrie lexicale, très troublante car inconciliable sur le plan sémantique, en faisant se superposer *Höllenschlund* et *Himmelsgrund*. Cette dualité, qui constitue le noyau thématique autour duquel se développe l'ensemble du poème, offre un cadre spatial engendrant un mouvement double, d'abord descendant puis ascendant, imitant en cela le flux musical de la fugue. La rencontre entre l'esprit venu d'en haut et le lieu de débauche s'inscrit dans l'exact milieu du poème qui apparaît comme le point stratégique où s'inverse le mouvement initialement descendant qui se trouve désormais orienté vers une ascension (*nun steigt*). Dans les deux derniers vers, la dualité et l'éloignement entre les deux sphères d'origine redeviennent, selon un effet de symétrie, ce qu'ils étaient au tout début du poème et l'on peut noter que le poème se clôt comme il s'était ouvert : sur le sujet *Gnadenstuhl*.

¹⁹⁷ Nous donnons ici notre propre traduction de ce poème.

Contrairement au poème précédent, nous avons peu d'indications relatives à la genèse de **Fuge von Bach** d'Yvan Goll, mais une convergence peut s'établir avec le poème précédent dans le recours systématique à des antithèses dont la dimension binaire traduirait le jeu du sujet et du contre-sujet d'une fugue. La recherche d'une musicalité soutenue par la construction d'échos sonors interne au vers, par le jeu de paronomases et par le parallélisme de certaines structures tend indubitablement à situer l'écriture poétique du côté d'un processus mimétique par rapport à la musique.

Engel, ihr steigt	<i>Anges, vous montez</i>
Menschen, ihr fallet	<i>Hommes, vous chutez</i>
Nach eines Schicksals gesetzlichem Spiel!	<i>Selon le jeu réglé par la destinée</i>
Kräfte des Mittags	<i>Forces du midi</i>
Schlafe der Mitternacht	<i>Sommeils de minuit</i>
Einen verneinend	<i>Niant l'individu</i>
Allen Gedeihens verheimlichtes Ziel!	<i>But tenu secret de toute prospérité</i>
Warm und kalt	<i>Chaud et froid</i>
Brauen des Sturmes erzürnte Gewalt.	<i>Brassent la violence courroucée de la tempête</i>
Auf und ab	<i>Les hauts et les bas</i>
Bauen der Welle Tempel und Grab.	<i>Bâtissent le temple et la sépulture des vagues</i>
Weib das Gehöhlte	<i>Femme creusement</i>
Mann der Erhöhte	<i>Homme exhaussement</i>
Ewig im Streite des Jas und des Neins	<i>Sans cesse dans le conflit du oui et du non</i>
Gebens und Wehrens	<i>Du don et du refus</i>
Jauchzens und Weinens	<i>De la jubilation et des larmes</i>
Steilen ereilen sich	<i>Les escarpements se rejoignent</i>
Endlich im übergeschlechtlichen Sohn!	<i>En un fils enfin qui transcende l'opposition des sexes</i>
Berge, erwidert den Ruf von den Meeren!	<i>Monts, répondez à l'appel des mers !</i>
Wolken, erfüllet die Seen, die leeren!	<i>Nuages, emplissez les mers, elles sont vides !</i>
Du aber, marmorne Säule, du finde	<i>Mais toi, colonne de marbre, trouve</i>
In einer Winde	<i>Dans un liseron</i>
Deine reine, sichere Krone!	<i>Ta couronne pure et sûre !</i>
Engel, ihr steigt!	<i>Anges, vous montez !</i>
Während ich die langgehasste	<i>Quand moi je descends à tâtons</i>
Erdentreppe niedertaste!	<i>Ces marches terrestres longtemps haïes !</i>

2.2.3 Autres formes du geste compositionnel dans les œuvres extra-musicales

En nous interrogeant sur la manifestation de possibilités méloformes en poésie et en peinture autres que celles générées par le modèle fugué, nous avons tâché de mettre au jour différentes méthodologies de reconnaissance de modèles musicaux. Dans le cas de la poésie, nous touchons ainsi du doigt un ressort de l'analyse musico-littéraire, celui défendu par Anne Faivre-Dupaigre dans son travail de recherche en littérature comparée et qui se fonde sur la perception d'un « point d'écoute intermédiaire » entre le langage poétique et le langage musical (2004, p. 484) découlant de la maîtrise de modes de pensée différents :

Ce point, que l'on pourrait appeler « point d'écoute intermédiaire », se laisse percevoir expérimentalement par le lecteur qui applique conjointement sur les textes un type d'écoute littéraire et un type d'écoute musicale, jusqu'à ressentir la vibration particulière qui signale à ses facultés réceptrices qu'il a affaire à un texte poétique ou un endroit de ce texte dans lequel le poète tente la réalisation en mots d'une musique non écrite, musique réelle appartenant à la culture propre du poète, ou musique imaginaire dont les mots cherchent à donner l'illusion.

La première des conditions concerne la capacité de l'interprète à se « situer à égale distance de la poésie et de la musique » et ce faisant, Anne Faivre-Dupaigre invite à renverser la démarche habituelle qui consiste à envisager le texte sous son aspect le plus immédiat qui est littéraire, pour d'abord évaluer son potentiel musical :

La démarche n'est pas de se demander d'abord comment le texte est fait littérairement, pour tenter de constater dans un deuxième temps si ce que l'on a perçu correspond à une structure ou un procédé répertoriés en musique. La primauté accordée à l'écoute impose de se demander d'abord si tel texte s'entend ou se perçoit musicalement, avant de tenter de définir la forme littéraire qui a produit cet effet.

Le primat accordé à l'oreille ne semble pas pour autant se fixer sur la musique des mots mais sur l'essence musicale de phénomènes littéraires : 'entendre' un texte signifie dès lors s'emparer de son fonctionnement musical sans pour autant travestir ou mettre à mal sa portée littéraire. Anne Faivre-Dupaigre évoque à ce propos ce qu'elle 'entend' dans la prose poétique de Cendrars :

Mais ce primat accordé à l'oreille est ce qui permet d'entendre la texture polyphonique d'un texte comme « Le Ravissement d'amour », au centre du Lotissement du ciel de Cendrars. L'oreille perçoit également un changement de

texture dans la deuxième moitié de ce texte, en même temps que l'apparition de caractéristiques formelles telles que la variation et le refrain, et l'on est amené à comprendre que la cohérence profonde de ce poème en prose d'allure éclatée et disparate est d'ordre, précisément, musical. De façon analogue, c'est l'oreille qui m'a permis d'établir un rapport entre l'intérêt explicite que manifeste Cendrars pour les accords diminués, notamment celui de septième diminuée – qui se prête particulièrement bien, sous sa forme arpégée à l'écriture de traits pianistiques rapides – et un certain type d'énumération que l'on trouve dans ses ouvrages autobiographiques des années quarante et que j'entends, pour ma part, comme un équivalent de ces traits rapides. Ce qui m'a permis d'éclairer de façon particulière le fonctionnement de ces énumérations-là.

'Refrain', 'variations', 'accords arpégés de septième diminuée' sont pour notre étude autant de balises indiquant que la voie d'un comparatisme musico-littéraire ambitieux consacré à l'étude de textures musicales peut être tracée et consolidée.

2.2.3.1 Le poème-sonate

Ce qu'Anne Faivre-Dupaigne a déjà entrepris sur un corpus de trois poètes (Cendrars, Pasternak, Mendelstam), d'autres l'ont également réalisé à partir de l'œuvre de Trakl. En effet, l'idée selon laquelle la forme sonate aurait fourni un modèle de composition à Trakl (ou consisterait un outil d'interprétation) n'est effectivement pas neuve, et pour peu qu'on y prête attention elle est même mentionnée relativement fréquemment dans les études présentant des analyses de poèmes tels que **Psalm**¹⁹⁸, **Musik im Mirabell** (Doppler, 2001, p. 62), **Offenbarung und Untergang**¹⁹⁹, **Melancholie (Entwurf)** (Kemper, 1985, p. 31-36) ou encore **Romanze zur Nacht**²⁰⁰ (Lachmann, 1954, p. 132). On pourra immédiatement souligner ce paradoxe selon lequel les différences formelles qui existent entre ces poèmes – car appartenant aux différentes phases de création de Trakl – ne semblent pas représenter une quelconque entrave à l'identification d'une unique forme musicale de référence. Nous n'aurons pas la prétention d'innover en mentionnant l'existence de parallèles formels que la recherche sur Trakl semble avoir déjà attestés. Le développement qui

¹⁹⁸ Hans-Georg Kemper, *Georg Trakls Entwürfe. Aspekte zu ihrem Verständnis*. Tübingen : 1970, (Studien zur deutschen Literatur), p. 92-100, cité dans Doppler, 2001, p. 70, note n° 5. Allan Janik (2001, p. 236) emploie l'expression „sonata in words“ pour parler de ce poème.

¹⁹⁹ Wolfgang Held, „Mönch und Narziß. Hora und Spiegel in der Bild- und Bewegungsstruktur der Dichtungen Georg Trakls“ (Diss.). Freiburg : 1960, cité dans Doppler, 2001, p. 101, note n° 18.

²⁰⁰ „Aus dem verdeckten Orchester ertönt eine sonatenartige Musik, das Gedicht ist wie eine Sonate aufgebaut.“

va suivre vise davantage à rassembler et à synthétiser l'ensemble des commentaires recensés au fil des lectures dans le but de fournir un aperçu global de ce qui nous semble être un enjeu essentiel du dialogue entre le poète et la musique et une piste de recherche pouvant donner lieu à l'élaboration d'une méthode d'analyse reposant sur l'identification d'invariants structurels.

Mais le méloformisme véhiculé à travers la forme sonate en poésie n'est pas non plus en soi quelque chose de proprement innovant à l'époque moderne puisqu'on en trouve la trace plus d'un siècle auparavant dans l'œuvre du poète allemand, certes mineur, Johann Heinrich Voss (1751-1826) dont le poème **Klingsonate** mime à travers la succession de trois sonnets intitulés *Grave*, *Scherzando* et *Maestoso* les trois parties d'une sonate. Un tel exemple de création poétique hybride illustre à merveille l'engouement que peut susciter le principe de structuration musicale appliquée à un texte qui, de surcroît, est déjà soumis à la structure imposée par les deux quatrains et les deux tercets propres au sonnet. Outre les multiples références au champ lexical de l'art des sons dominant l'ensemble du poème et les jeux de mots et de sonorités, l'hommage qui est ici rendu à la musique se double d'un hommage à l'Italie, pays musical où s'est développée dès la première moitié du XVIII^e siècle toute une littérature de pièces instrumentales appelées « sonata »²⁰¹.

I. Grave	II. Scherzando	III. Maestoso
Mit Prall- Hall Sprüht	Aus Moor- Gewimmel Und Schimmel Hervor	Was singelt ihr und klingelt im Sonetto, Als hätt' im Flug' euch grade von Toskana Geführt zur heimatlichen Tramontana Ein kindlich Englein, zart wie Amoretto?
Süd- Tral- Lal- Lied.	Dringt, Chor, Dein Bimmel- Getümmel ins Ohr.	Auf, Klingler, hört von mir ein andres detto! Klangvoll entsteigt mir ächtem Sohn von Mana Geläut der pomphaft hallenden Kampana, Das summend wallt zum Elfenminuetto!
Kling- Klang Singt;	O höre Mein kleines Sonett.	Mein Haupt, des Siegers! krönt mit Ros' und Lilie Des Rhythmus und des Wohlklangs holde Charis, Achtlos, o Kindlein, eures Larifari's!
Sing- Sang Klingt.	Auf Ehre! Klingt deines So nett?	Euch kühl' ein Kranz hellgrüner Petersilie! Von schwülem Anhauch ward euch das Gemüt heiss, Und fiebert, ach! in unheilbarem Südschweiss!

²⁰¹ « Le sens de ce mot a beaucoup évolué depuis son apparition vers 1600. Si le terme sonate est appelé à survivre, ce sera probablement dans le sens : sonate, pièce à jouer (sonata = joué), par opposition à cantate, pièce à chanter (cantata = chanté) », in Jean-Noël von der Weid, *La musique du XX^e siècle*. Paris : Fayard, 2010, p. 45.

Contrairement à la forme de ce poème qui épouse explicitement la tripartition d'une sonate baroque, la structure musicale des poèmes de Trakl est moins évidente, elle est à reconstruire entièrement grâce à une lecture qui met en jeu les possibilités associatives contenues d'une strophe à l'autre. La recherche d'un « point d'écoute intermédiaire » se situe avant tout dans le déchiffrement des relations sémantiques plus que dans l'écoute à proprement parler des constructions linguistiques du texte. Doppler prétend en effet que « la forme sonate s'avère être une possibilité de créer une forme (*Gestalt*) lors de l'activation et de l'extinction sonore des mots ou des groupes de mots, cette dernière étant capable d'ordonner l'enchaînement apparemment décousu des vers et des strophes en un réseau de relations soigneusement élaboré »²⁰² (p. 94).

La recherche de la forme sonate dans certains poèmes de Trakl doit pouvoir s'appuyer sur des critères d'identification et d'analyse transposables d'un poème à l'autre. Pour ce faire, nous nous attacherons à mettre en relation les éléments d'analyse proposés par certains chercheurs, voire à fusionner les éléments communs de leurs travaux de recherche, afin de proposer une méthode qui présente l'aspect le plus complet possible. Quels sont donc les critères qui permettent d'affirmer la présence de la forme sonate en poésie ? La première approche consiste à partir du schéma structurel conventionnel de la sonate et d'en isoler les critères formels afin de les comparer au fonctionnement textuel du poème. Lorsque l'on parle de sonate, on imagine la succession de trois ou quatre mouvements généralement caractérisés de la sorte :

- ♣ un premier mouvement rapide (*allegro*)
- ♣ un deuxième mouvement lent (*andante* ou *adagio*)
- ♣ un troisième mouvement ternaire dansant (*menuet/scherzo*)
- ♣ un quatrième mouvement rapide, généralement de forme rondo (*allegro*)

Il est néanmoins étonnant de constater que c'est davantage la forme-type du premier mouvement qui fournit aux chercheurs le cadre formel à partir duquel ils élaborent leur analyse : un poème n'équivaut pas à une sonate intégrale mais à son premier

²⁰² „Die Sonatenform erweist sich dabei als eine Möglichkeit, in diesem Klingen und Verklingen der Worte und Wortgruppen eine Gestalt zu schaffen, welche die einzelnen, scheinbar willkürlich gereihten Verse und Strophen in ein sorgfältig geknüpfted Netz von Beziehungen einordnet.“

mouvement, ce qui signifie que les parties du poèmes (matérialisées sous forme de strophes ou de segments thématiques) correspondent aux différentes parties d'un mouvement. C'est à partir de cette conception que Hans-Georg Kemper mène par exemple son analyse de la toute première ébauche du poème **Melancholie** :

C'est bien plus la construction d'un mouvement de sonate qui semble déterminer même la structure thématique de l'ébauche.

Il énumère ensuite les parties distinctes de ce mouvement de sonate dont il a repéré la transposition dans le poème (1985, p. 33) :

L'exposition, tout comme la mise en place de deux thèmes, le développement du matériau thématique, la réexposition lors de la reprise et l'ultime évocation des accords de sonate qui s'évanouissent dans l'oreille lors de la coda doivent être perçus de vers en vers en tant qu'un principe compositionnel²⁰³.

Cette approche structurelle rejoint à s'y méprendre celle formulée par Alfred Doppler dans son analyse musicale du poème **Musik im Mirabell** (2001, p. 62) :

Au thème clair et lumineux de la strophe initiale vient se joindre dans la suivante un contre-thème sombre et ombrageux. La troisième strophe ressemble au développement musical et la quatrième [...] se lit comme une reprise²⁰⁴.

Tâchons à présent d'observer de quelle manière un poème peut réaliser la forme sonate. Pour ce faire, il conviendra de mettre en relief les éléments textuels qui correspondent à la méthode d'analyse évoquée précédemment tout en s'appuyant sur les commentaires de Kemper et Doppler eux-mêmes, leur grille de lecture nous paraissant a priori pertinente bien que Doppler fournisse plus de précisions sur l'organisation structurelle du texte que ne le fait Kemper dont la démonstration effleure tout juste le texte, lacune que nous tenterons de compenser par une contribution personnelle.

²⁰³ „Vielmehr scheint der Bau eines Sonatensatzes auch die inhaltliche Struktur des Entwurfs zu bestimmen, denn sowohl die Exposition, die Aufstellung zweier Themen, die Verarbeitung des motivischen Themenmaterials, die Aufnahme der Exposition in der Reprise sowie das Ausschwingen der *Sonatenklänge, die im Ohr erstarben* in der Koda sind als ein Kompositionsprinzip in den Versen auszumachen.“

²⁰⁴ „Dem hellen, klaren Thema der ersten Strophe gesellt sich in der zweiten ein dunkles, schattenhaftes Gegen Thema, Strophe drei gleicht der musikalischen Durchführung, und die vierte Strophe [...] läßt sich als Reprise lesen.“

Melancholie (*Entwurf*)

Musik im Mirabell (*2^e version*)

Ein Stoppelfeld. Ein schwarzer Wind gewittert.
Aufblühn der Traurigkeit Violentfarben
Gedankenkreis, der trüb **das Hirn** umwittert.
Am Zaune lehnen Astern, die verstarben
Und Sonnenblumen, schwärzlich und verwittert.
Des Abends Schminken und Cyanenfarben.
Ein wunderlicher Glockenklang durchzittert
Gestalten, die auf kalten Monden starben
Und ihre Stirnen kahl und starr vergittert
Versinken lautlos in Cyanenfarben
Mit Sonnenblumen schwärzlich und verwittert.
Sonatenklänge, die im Ohr erstarben.

Ein Brunnen singt. Die Wolken stehn
Im klaren Blau, die weißen, zarten.
Bedächtig stille Menschen gehn
Am Abend durch den alten Garten.
Der Ahnen Marmor ist **ergraut**.
Ein Vogelzug streift in die Weiten.
Ein Faun mit toten Augen schaut
Nach **Schatten, die ins Dunkel gleiten**.
Das Laub fällt rot vom alten Baum
Und kreist herein durchs offene Fenster.
Ein Feuerschein glüht auf im Raum
Und malet trübe Angstgespenster.
Ein weißer Fremdling tritt ins Haus
Ein Hund stürzt durch verfallene Gänge.
Die Magd löscht eine Lampe aus,
Das Ohr hört nachts Sonatenklänge.

L'identification de deux thèmes principaux semble relativement aisée dans la mesure où cela correspond à ce qui se fait habituellement à la lecture d'un poème. Un thème se confond souvent avec l'évocation d'une idée, d'un concept, d'une ambiance qui domine tout un segment de l'œuvre. Le thème, qu'il soit poétique ou musical, possède donc une dimension sémantique. Dans l'ébauche de **Melancholie**, « les deux thèmes principaux sont la nature et l'homme [...], leur permanente interpénétration »²⁰⁵ (Kemper, 1985, p. 33). Il faut dès lors comprendre que ces deux thèmes s'entrelacent plus qu'ils ne se succèdent de manière linéaire – à la différence, nous allons le voir, des thèmes présents de manière linéaire dans **Musik im Mirabell**. La clarté et l'ombre y sont les deux pôles thématiques : le passage du premier au second thème se superpose au passage du premier au deuxième quatrain. Dans la segmentation opérée par Doppler – allant d'ailleurs quasiment de soi étant donné la structure classique du poème – le troisième quatrain s'impose comme la partie dévolue au développement. On pourrait y voir de sa part une trop grande simplicité

²⁰⁵ „Die beiden Hauptthemen sind – die uralte Thematik aller Naturlyrik – Natur und Mensch, der Inhalt deren wechselseitige, sich ständig steigende Durchdringung.“

ou la volonté de forcer l'analyse, mais il n'en demeure pas moins que l'identification d'un développement paraît tout à fait cohérente puisqu'il s'agit d'une partie centrale qui apporte de nouveaux éléments entretenant des échos avec les thèmes précédents, comme c'est le cas aussi dans un mouvement de sonate :

L'impression acoustique *Der Brunnen singt* déclenche une série d'impressions visuelles qui reconstituent en pensée un paysage de parc dont la beauté morbide se diffuse encore dans l'espace intérieur (*Innenraum*) de la troisième strophe²⁰⁶.

La nouveauté réside dans la redéfinition de l'espace : on est passé de lieux ouverts à un espace clos. Mais l'on retrouve dans cette troisième strophe la présence végétale (*das rote Laub*) présente initialement sous la forme du jardin (*durch den alten Garten*) tandis que les spectres de l'angoisse dessinées par l'ombre projetée des flammes (*Ein Feuerschein glüht auf im Raum/ Und malet trübe Angstgespenster*) font écho aux ombres (*Schatten*) de la deuxième strophe.

La notion de développement précisée par Kemper dans **Melancholie** demeure quant à elle plus difficile à cerner car à aucun moment il ne cite les vers correspondants pour étayer sa thèse. De plus, la dispersion atomisée des thèmes 1 et 2 tout au long du poème ne semble laisser d'espace à aucun développement possible. Il semblerait même que la structure soit beaucoup plus complexe que celle annoncée par Kemper et c'est la raison pour laquelle nous souhaitons proposer notre propre lecture de la forme-sonate du poème. Nous postulons que cette 'ébauche' de poème-sonate ne possède pas de développement mais une simple transition entre l'exposition des deux thèmes et leur reprise avant d'y être intégrée sous forme de variation comme le montre le découpage suivant (la présentation sous forme strophique est artificielle et sert uniquement à rendre visible notre lecture du poème) :

Ein Stoppelfeld. Ein schwarzer Wind gewittert
Aufblüht der Traurigkeit Violentfarben
Gedankenkreis, der trüb das Hirn umwittert.
Am Zaune lehnen Astern, die verstarben
Und Sonnenblumen, schwärzlich und verwittert.

[Exposition bi-thématique]

Des Abends Schminken und **Cyanenfarben**.

[Transition]

²⁰⁶ „Der akustische Eindruck *Der Brunnen singt* löst eine Reihe von optischen Eindrücke aus, die eine Parklandschaft imaginieren, deren morbide Schönheit gespenstisch im *Innenraum* der dritten Strophe weiterwirkt.“

Ein wunderlicher Glockenklang durchzittert
Gestalten, die auf kalten Monden starben
Und ihre Stirnen kahl und starr vergittert
Versinken lautlos in Cyanenfarben
Mit Sonnenblumen schwärzlich und verwittert.

[Reprise thématique intégrant
la transition (variée)]

Sonatenklänge, die im Ohr erstarben.

[Coda]

Cette démonstration repose avant tout sur la prise en compte du phénomène de répétition du terme *Cyanenfarben* et des changements textuels induits : le changement de ponctuation (disparition du point) indique bien qu'il est passé d'un état d'autonomie textuelle (entre deux strophes) à un état d'interdépendance textuelle (à l'intérieur d'une strophe). Ainsi, ce poème présente bel et bien une reprise malgré l'absence d'un véritable développement et cette reprise est assurée par une répétition quasiment à l'identique

Und Sonnenblumen, schwärzlich und verwittert.
Mit Sonnenblumen schwärzlich und verwittert.

ainsi que par la présence à nouveau entrelacée des deux thèmes centraux. Dans *Musik im Mirabell*, la reprise est plus complexe car plus ambitieuse d'un point de vue compositionnel. Selon Doppler, ce qui fait office de reprise peut aussi être considéré comme un ensemble de quatre vers qui sonnent à la manière d'un accord final (Doppler, 2001, p. 62) :

Il s'agit d'un véritable accord final dont les 'notes' individuelles sont dérivées des strophes précédentes²⁰⁷.

La thèse de Doppler est remarquable car elle atteste de la possible équivalence entre les modes d'écriture poétique et musicale : l'échelle du vers correspond à l'échelle de la note. L'exemple de la dernière strophe de *Musik im Mirabell* offre par conséquent une possible réponse à la question de l'équivalence mot-note ou syllabe-note que nous posions en introduction. Mais observons de plus près comment fonctionne ce système de reprise sous forme d'accord. La figure de l'étranger blanc (*ein weißer Fremdling*) établit une relation chromatique avec la première strophe (*die weißen Wolken*), l'atmosphère de déchéance et de chute de la deuxième strophe correspond au vers *Ein Hund stürzt durch verfallene*. Sur le plan thématique, on retrouve le même type de correspondance entre l'éclat du feu dans la troisième strophe

²⁰⁷ „Es handelt sich um einen echten Schlußakkord, dessen einzelne ‚Töne‘ aus den vorangehenden Strophen abgeleitet sind.“

(*Ein Feuerschein glüht auf im Raum*) et la lampe éteinte par le souffle de la servante (*Die Magd löscht eine Lampe aus*). Enfin, le vers ultime *Das Ohr hört nachts Sonatenklänge* est relié à l'horizon d'attente musical annoncé dans le titre. Doppler conclut en ajoutant que la présence du terme *Sonate* se lit comme un indice fiable de la forme sonate du poème, comme s'il s'agissait d'une clé d'interprétation révélée en toute fin par le poète-compositeur. La sonate trakléenne se trouverait ainsi à la croisée des deux dimensions logogène et méloforme, c'est-à-dire traitée simultanément comme un motif littéraire et comme un modèle structurel.

La dimension logogène de la sonate trakléenne est intéressante dans le cas de l'intermédialité indirecte car elle 'importe' dans le poème le thème d'une forme musicale tout en faisant appel à un sémantisme originel que Trakl ne semble sans doute pas avoir ignoré. Alfred Doppler s'est déjà penché sur la question et il nous livre une interprétation à la fois d'ordre linguistique, en revenant sur l'éthymologie du mot *Sonate*²⁰⁸ (p. 114-115). Pour lui, ce qui est ici en jeu, c'est moins la notion de forme musicale que le sens d'origine du mot dérivé du latin *suonare* qui est à rapprocher de l'allemand *spielen, tönen*. Doppler poursuit sa démonstration en argumentant que le verbe *tönen* fait justement partie des termes les plus fréquemment employés par Trakl. Puis il expose pour conclure cette idée fondamentale énoncée par Trakl lui-même dans une recension sur la pièce *Monna Violanta* selon laquelle la sonorité d'un mot transmet une pensée indicible de sorte que l'on est tenté d'être moins attentif au contenu du mot qu'au profit de sa musique²⁰⁹. Il faudrait donc en conclure que l'emploi du terme *Sonate* relève d'une démarche qui tient compte de son potentiel littéraire à entrer en résonance avec le champ sémantique de ce qui résonne. Doppler a raison d'interpréter cet emploi en cherchant des éléments d'explication autrement qu'en développant un propos purement musicologique. Relativement aux possibles implications littéraires de ce terme, il en est une qui, paradoxalement, semble devoir être proscrite : celle du

²⁰⁸ „Die Vorliebe Trakls für das Wort 'Sonate' scheint dabei nicht allein durch die Sonatenform, die Trakl genau kennt, begründet, sondern auch durch den Namen selbst, der von *suonare* (spielen, tönen) abgeleitet ist; das Verb 'tönen' gehört zu seinen am häufigsten verwendeten Wörtern.”

²⁰⁹ Georg Trakl, *Gustav Streicher* (1908) in *Das dichterische Werk – Sonstige Veröffentlichungen zu Lebzeiten*, DTV, 2005, p. 126: „In diesen Versen ist etwas von der süßen, frauenhaften Überredungskunst, die uns verführt, dem Melos des Wortes zu lauschen und nicht zu achten des Wortes Inhalt und Gewicht.”

potentiel musical du terme. Étrangement, aucune des occurrences de *Sonate* ne semble s'inscrire dans le réseau de sonorités du vers où elles apparaissent.

En ce sens, *Sonate* jouit d'un statut sans doute équivalent à ces autres termes typiquement trakléens que sont *Abend*, *Untergang*, *Wohllaut*, *Herbst*, *Bläue* qui sont des mondes en miniature car ils agrègent autour de leur sémantisme d'apparence simple un dense réseau d'impressions et de significations. Ils sont comme des éléments matriciels dont la puissance engendre l'ensemble du langage poétique de Trakl. De ce point de vue, *Sonate* renferme à nos yeux un monde en soi certes situé du côté de la musique et de l'émotion musicale, mais aussi d'une forme d'abstraction indépendant de tout mimétisme musical. Pour Doppler, la sonate trakléenne peut en effet s'interpréter, selon une perspective symboliste funeste, comme « résonnant à chaque fois que la mort est proche, que le soir ou la nuit s'installe »²¹⁰ (2001, p. 94). Nous souhaitons en revanche confronter à cette remarque notre vision de la sonate qui ressortit à l'idée de non-musique, d'« incomposé », tel que le titre de l'une des aquarelles de Klee, *Nichtcomponiertes im Raum* (1929), le suggère. Il n'est ici nullement question d'établir une convergence entre le poète et le peintre dans la mesure où le principe pictural guidant le geste de Klee dans cette œuvre est d'illustrer par un exemple pédagogique la notion de perspective centrale (Grohmann, 1954, p. 216) tandis que des figures géométriques sans lien entre elles, ne répondant à aucun modèle de composition, flottent dans l'espace autour d'un axe central. Le détour par cette œuvre de Klee ne se justifie donc pas d'un point de vue graphique mais simplement en raison de l'association entre « incomposé » et « espace » susceptible de correspondre à notre lecture de la sonate trakléenne. Nous postulons en effet qu'elle constitue un espace de décomposition dans l'espace, la polysémie du terme décomposition nous permettant d'appréhender simultanément deux dimensions, organique mais aussi musicale : à la fois signal de mort à venir, comme l'affirme Doppler, et comme entité où la structure musicale désagrégée ne laisse à la perception que la possibilité de reconnaître des accords, la sonate trakléenne est dans la plupart des cas signalisée par l'évocation des espaces clos que sont pièces et chambres. La sonate apparaît ainsi comme un type d'espace immatériel flottant dans ou entre d'autres espaces, eux, matériels.

²¹⁰ „Die Traklsche Sonate erklingt immer, wenn der Tod nahe ist, wenn es Abend oder Nacht wird.“

Unterwegs	Im Nebenzimmer spielt die Schwester eine Sonate von Schubert
Psalm	Es sind Zimmer, erfüllt von Akkorden und Sonaten.
Sebastian im Traum (II)	Freude, da in kühlen Zimmern eine Abendsonate erklang.
Hohenburg	Es ist niemand im Haus. Herbst in Zimmern ; Mondeshelle Sonate.

On ne peut s'empêcher, devant la singularité de l'image *mondeshelle Sonate*, de faire un rapprochement avec la *Sonate n°14 op. 27 n° 2*, dite « Clair de lune », de Beethoven. Contre toute attente, il est possible de valider cette hypothèse puisque des recherches à partir de témoignages relatifs à la biographie de Trakl nous ont permis de confirmer que Trakl connaissait cette sonate et même qu'il la jouait lors de son séjour en 1913 à Hohenburg, toponyme bavarois qui donna son titre au poème en question (Weichselbaum, 1995, p. 138) :

Le séjour à Hohenburg fut relativement reposant pour Trakl. [...] Il avait un piano à sa disposition sur lequel, a-t-on rapporté, il appréciait tout particulièrement jouer la Sonate « Clair de lune »²¹¹.

2.2.3.2 La dissonance rendue visible

La possibilité d'un geste compositionnel dans une œuvre extra-musicale se trouve également illustrée à travers la matérialisation en peinture du principe de dissonance. Il s'agit dès lors d'argumenter sur les conditions d'un glissement catégoriel surprenant qui implique une conception nouvelle du langage pictural. Nous avons souligné plus haut (1.2.3.2) la propension qu'a pu avoir la critique d'art à désigner la dissonance comme un principe servant à expliquer le fonctionnement d'œuvres abstraites, notamment celles de Kandinsky. Mais ce qui paraît être une évidence l'est-il véritablement ? Pour s'en faire une idée, nous reproduisons ici certains de ces commentaires. À propos du tableau *Impression III*, Wilfried Gruhn affirme par exemple que « [ce] tableau créé sous le coup de l'audition de l'Op. 11 de Schoenberg repose sur le postulat de 'l'harmonie dans la dissonance', concept

²¹¹ „Der Aufenthalt auf der Hohenburg war für Trakl vergleichsweise erholsam. [...] Er hatte ein Klavier zur Verfügung, auf dem er mit Vorliebe die Mondscheinsonate gespielt haben soll.“ (Témoignage de Paula von Ficker recueilli par W. Methlagl dans *Brenner-Gespräche*, p. 17.)

particulier de la beauté expressionniste »²¹². Matthias Haldemann approfondit quant à lui la réflexion portant sur ce tableau en se focalisant sur sa structure dont il souligne l'opposition extrême entre deux parties organisées le long d'une diagonale (2006, p. 266) :

À gauche polychromie et morcellement, à droite du jaune monochrome. Il en résulte une division, une absence d'équilibre entre les deux moitiés dissonantes car dissemblables et dissociées l'une de l'autre. Comme chez Schoenberg, l'œuvre est poussée jusqu'à l'extrême²¹³.

Le tableau *Mit dem schwarzen Bogen* (Fig. 25) a également donné lieu à des commentaires où la dissonance est censée révéler le fonctionnement de l'œuvre :

Construit sur le principe de la dissonance empruntée à l'univers musical de Schoenberg, ce tableau organise à l'échelle monumentale la convergence et peut-être la collision, de trois grands blocs de couleur rouge, bleu et violet²¹⁴.

On ne saisit pas forcément le lien existant entre la dissonance schoenbergienne et le choc des blocs colorés ce qui peut donner lieu à certains soupçons quant à la pertinence de l'analogie. Dans un second commentaire, c'est bel et bien l'agencement des paramètres graphiques qui est au centre de l'attention :

L'arc noir joue le rôle d'une ligne de force structurante pour cette construction tout en dissonances. Cette ligne noire n'a pas pour fonction de relier les formes mais de renforcer les tensions entre elles, tout comme la tache rouge vermillon entre la masse violette et la masse bleue²¹⁵.

À l'aune de ces multiples citations, la dissonance relève-t-elle d'un abus de langage ou est-elle véritablement de nature à communiquer des informations sur la nature du langage pictural abstrait ?

On peut aller plus loin dans l'appréhension de ce phénomène de glissement catégoriel en affirmant qu'il a lieu dans le cadre théorique élaboré par Schoenberg et que Kandinsky aurait réalisé à sa manière en créant son tableau *Composition VI* (Fig. 24). C'est la thèse qu'a défendue une chercheuse américaine en histoire de l'art prétendant ainsi que le recours au principe de dissonance, auquel Kandinsky adhère

²¹² Wilfried Gruhn, „Begegnung der Kunst: Kandinsky und Schönberg“, in *Musik und bildende Kunst*, Essen, Blaue Eule, 1990, p. 61-80.

²¹³ „Links Vielfarbigkeit und Kleinteiligkeit, rechts monochromes Gelb. Eine Spaltung. Es gibt keine Balance der ungleichen, unverbundenen dissonanten Hälften. Wie bei Schönberg ist das Werk solchermassen in die Extreme getrieben.“

²¹⁴ Naissance de l'art abstrait. Centre Pompidou.

²¹⁵ Fondation Maeght, *Kandinsky - Rétrospective*, 2001, p. 100.

et qu'il considère comme un principe d'harmonie, peut s'évaluer à l'aune du discours théorique schoenbergien (Annis, 2008, p. 39) :

Composition VI se prête particulièrement bien à être vu à la lumière des théories de Kandinsky portant sur la composition tout en dissonances de la peinture abstraite et à la lumière des concepts de Schoenberg²¹⁶.

Cette thèse peut se vérifier en relisant le témoignage du peintre à propos de son tableau. Dans *Regards sur le passé* (1913), Kandinsky fournit en effet une analyse du tableau *Composition VI*, fruit d'un travail long et pénible, dont le thème est celui du Déluge. Les commentaires se sont d'ailleurs essentiellement fixés sur la présence de ce thème parmi les nombreux signes picturaux et la densité chromatique du tableau alors qu'il s'agirait de ne pas négliger ce que dit le peintre de sa propre toile. Nous reproduisons ci-après les propos de Kandinsky révélant la manière dont il a organisé plusieurs centres :

Dans ce tableau, on voit deux centres. À gauche, le centre délicat, rose, légèrement estompé, avec au milieu des lignes faibles et incertaines. À droite (un peu plus haut que celui de gauche) le deuxième, plus grossier, rouge-bleu, légèrement détonant, avec des lignes acérées quelque peu méchantes, fortes et très précises. Entre ces deux centres, le troisième (plus proche de celui de gauche), que l'on ne peut reconnaître pour centre que plus tard, mais qui est en définitive le centre principal. Ici, la couleur rose et blanche écume, si bien qu'elle me semble ne reposer ni sur la surface de la toile, ni sur une quelconque surface idéale. Elle est bien davantage suspendue dans les airs et semble environnée de vapeur [...]. Ce 'quelque part' du centre principal détermine la résonance intérieure du tableau tout entier. J'ai travaillé à cet endroit jusqu'à ce qu'ait pris forme ce que j'avais d'abord obscurément souhaité, puis désiré de plus en plus clairement en mon for intérieur.

En nous fiant aux propos du peintre, nous avons tenté de localiser sur la toile les trois centres en question en les délimitant à l'aide de trois cercles blancs ajoutés sur la reproduction montrée ci-après. La description des deux premiers centres proposée par Kandinsky, révélant la présence d'une structure cachée dans le tableau, rappelle l'opposition traditionnelle entre consonance et dissonance qui règne en musique tonale. Conformément à cette opposition, l'on devrait s'attendre à ce que la dissonance se résolve en recréant à nouveau une zone de consonance. Mais le troisième centre dans *Komposition VI*, dont la présence ne semble pas réagir à ce fonctionnement traditionnel, se trouve de fait suspendu dans un « quelque part » qui

²¹⁶ “*Composition VI* is particularly well suited to be viewed in light of Kandinsky's theories of dissonant composition for abstract painting and the relevance of Schoenbergian concepts.”

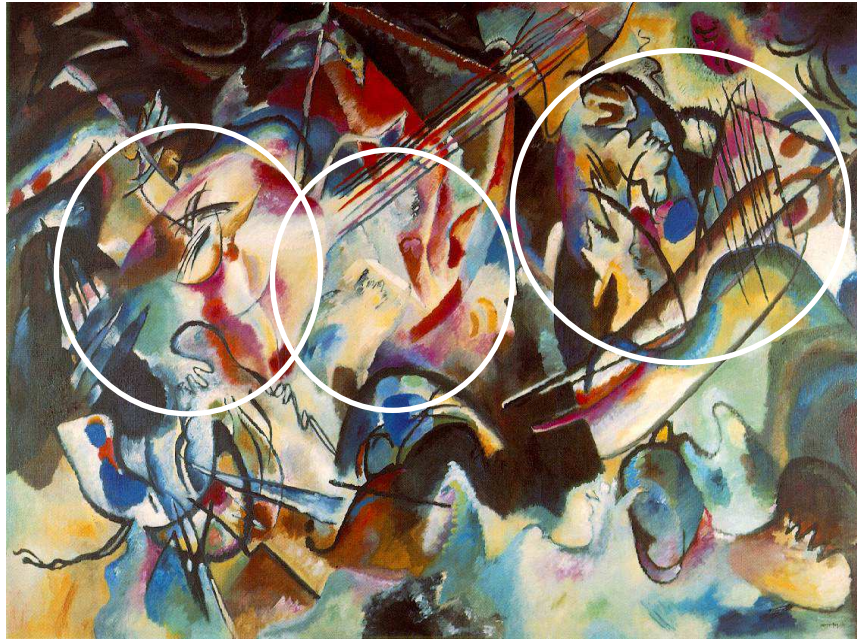


Fig. 24 Vassili Kandinsky, *Komposition VI* (1913)



Fig. 25 Vassili Kandinsky, *Mit dem schwarzen Bogen*

s'apparente à une conquête d'autonomisation, c'est-à-dire échappant à toute règle de résolution²¹⁷ (Annis, 2008, p. 41).

2.2.4 Le poème-partition : un genre en soi ?

Comment aborder ces œuvres, toiles ou poèmes, dont le titre comporte une référence explicitement musicale et déclenche de fait un horizon d'attente musical ? Que nous apprend une telle pratique artistique et surtout comment parvenir à décrypter les enjeux qu'exprime la triple interaction entre l'artiste, l'œuvre et le récipiendaire ? Pour y répondre, nous partirons du présupposé que le titre musical d'une œuvre se lit comme une manière d'extraire l'œuvre de son champ artistique d'origine pour la transformer en un opus musical, comme sa partition. Mais comment rendre palpable une telle virtualité ?

Pour introduire la question de ces œuvres au statut particulier, nous convoquerons la notion de « structure indiquée » appartenant au champ de la philosophie de l'art (Levinson, 2007, p. 417) :

Une structure indiquée résulte d'une interaction entre une personne et une structure entièrement abstraite, telle qu'une séquence de mots ou de notes. L'interaction en question est précisément une action d'indication, et c'est cette action qui sert à forger le lien entre structure abstraite et individu humain concret qui est au cœur d'une telle œuvre d'art.

Il nous est désormais permis de comprendre que le titre d'une œuvre littéraire ou musicale, cette séquence liminaire de l'œuvre, présente un statut d'énoncé en vertu duquel l'artiste 'indique' qu'il établit une norme à décoder. Dans le cas du compositeur par exemple, « indiquer une séquence particulière de notes, consiste précisément à instaurer une norme pour la reproduction des sons d'une certaine manière suivant les indications d'un esprit musical spécifique et historiquement ancré. C'est grâce à une structure indiquée, dans ce sens, qu'on peut identifier une œuvre musicale de type classique (p. 418). Lorsque Chopin titre une pièce *Mazurka*, il livre ainsi au pianiste des renseignements sur les conditions de son exécution, mais

²¹⁷ “In an organization comparable to diatonic tonal compositions in music, one would expect an opposition of consonance and dissonance to resolve in a return to restful consonance. The third center, however, is not restful, but seething and suspended “somewhere” other than the surface of the canvas.”

aussi à l'auditeur qui situe cette œuvre dans un « contexte génératif » qui ne se confond pas avec n'importe quelle autre pièce de musique du répertoire (p. 416) :

Une œuvre tire sa signification et exerce ses effets sur nous non simplement en vertu de sa forme perceptible abstraite, mais aussi en vertu de son statut d'énoncé provenant d'un contexte génératif singulier.

S'agissant du cas de Trakl, poète-musicien, ne pourrait-on donc pas appréhender des poèmes tels que **Siebengesang des Todes**, **Sommersonate** ou **Wintergang in a-moll** en ayant recours à la notion de « structure indiquée » pour mettre en relief l'idée que ces titres déterminent leur réception comme s'il s'agissait d'œuvres musicales authentiques. La tonalité de la mineur (*a-moll*) annoncée dans l'un de ces trois poèmes constitue de ce point de vue un exemple saisissant d'assimilation du poème à un opus musical : le texte, non oralisé et placé sous le signe d'une tonalité serait prêt à devenir partition. Partant de là, il devient possible de considérer que le titre à caractère musical transforme d'une part immédiatement le poème en *Musikgedicht*, et qu'il permet d'autre part d'assimiler le visage du poème à son correspondant graphique qu'est la partition.

C'est en poursuivant cette approche de type quasi médiologique que nous souhaitons interroger la capacité du poème-partition à constituer un genre particulier du *Musikgedicht*. Lire une partition a pour condition la capacité à repérer des structures musicales dans un langage codé. Des normes de mise en forme de la notation musicale telles que les barres de mesure et les systèmes (qui indiquent la présence d'un ou plusieurs instruments) sont les éléments communs de toute partition de la même manière que le vers ou la strophe en poésie délimitent des espaces que l'on peut considérer comme des unités fondamentales. La partition est un espace de lecture quasiment topographique, partageant ainsi une caractéristique avec le poème dont la topographie peut tout aussi bien être examinée.

Pour ce faire, nous nous proposons de lire deux poèmes en nous mettant en quête des éléments structurants, non pas sonores mais proprement textuels, qui dénotent une possible valorisation d'une dimension topographique ainsi que l'exprime Doppler à propos du poème **Sebastian im Traum** (2001, p. 121) :

La dimension typographique du poème se rapproche de la dimension visuelle d'une partition : les huit phrases initiées par *da*, et celles, au nombre de trois,

commencées par *oder* donnent lieu à des figures sonores revenant continuellement et entravent la marche temporelle du poème²¹⁸.

C'est le poème **Siebengesang des Todes** qui servira de support à notre démonstration. Le chiffre sept annoncé dès le titre a une valeur programmatique puisqu'il sert de mesure mathématique au choix du nombre de strophes que compte le poème. Ces sept strophes, comptant chacune de manière variable trois, quatre ou cinq vers, peuvent être interprétées comme sept chants successifs ou bien comme les sept voix d'un même chant. Ce premier cadre interprétatif repose donc sur l'analogie avec une production vocale organisée dont on peut se figurer qu'elle pourrait exister dans le répertoire musical. La topographie du texte, étudiée dans le détail, permet d'asseoir encore davantage l'hypothèse que le texte poétique a connu un processus de musicalisation à travers le développement d'un principe compositionnel tel que la répétition de structures grammaticales et lexicales qui, telles des figures musicales, jalonnent l'espace du poème.

En ce sens, nous serions tentés d'introduire ici une parenthèse en effectuant un rapprochement avec les propos de Methlagl rapportant cette idée frappante d'un « jeu de symétries »²¹⁹ (*Spiel der Symmetrien*) dans la construction de petits poèmes que l'on peut interpréter comme une congruence avec le style circulaire nietzschéen observable à petite ou à grande échelle dans *Zarathustra*. Fritz Martini, que cite Methlagl, souligne que ce style met en valeur une norme fondée sur l'idée de périodicité véhiculée grâce à la réitération de schémas syntaxiques et de combinaisons sonores et lexicales (Methlagl, 2007-2008, p. 143). Les éléments de ce style périodique sont exactement ceux qui permettent d'appréhender les petits poèmes que sont **Rondel**, **Schwesters Garten** et **Nachts** dont voici le texte :

Die **Bläue** *meiner* Augen ist erloschen in dieser **Nacht**,
Das **rote** Gold *meines* Herzens. o! wie stille brannte das Licht.
Dein **blauer** Mantel umfing den Sinkenden;
Dein **roter** Mund besiegelte des Freundes **Umnachtung**.

²¹⁸ „Das Druckbild des Gedichtes nähert sich dem Erscheinungsbild einer Partitur: Die 8 mit *da* und die 3 mit *oder* eingeleiteten Sätze ergeben kontinuierlich wiederkehrende Klangfiguren und stauen den zeitlichen Ablauf.“

²¹⁹ „Mein Stil ist ein Tanz; ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Überspringen und Verspotten dieser Symmetrie. Das geht bis in die Wahl der Vokale“, cité dans Methlagl, 2007-2008, p. 138. Cette citation de Nietzsche figure à l'origine dans *Ecce Homo* mais est reprise dans Fritz Martini, *Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*, Stuttgart, 1954, p. 14.

La symétrie qu'identifie Methlagl repose sur le parallélisme de divers éléments organisés autour d'un axe déplacé de manière excentrique – *o! wie stille brannte das Licht*. On observe en effet une stricte répétition des couleurs bleu et rouge, ainsi que des termes *mein* et *dein*, mais aussi *Nacht* et *Umnachtung* ainsi que nous l'avons matérialisé dans le texte ci-dessus. On est amené à considérer en même temps que Methlagl que « la cohérence inhérente à l'œuvre de Trakl se révèle être la mise en application sous une forme lyrique du modèle musico-linguistique du 'retour éternel du même' »²²⁰ (p. 143).

Ces quelques éléments qui viennent d'être évoqués doivent aider à prendre conscience de l'irréfutable existence de procédés qui contribuent à rendre tangible cette notion de « partition » d'autant plus que Nietzsche avait lui-même déclaré dans *Ecce Homo* que tout dans Zarathustra était redevable de la musique²²¹. Dans **Siebengesang des Todes**, le procédé de construction que nous avons identifié ne répond pas exactement à une exigence de symétrie mais plutôt à la dissémination de plusieurs types de structures linguistiques et grammaticales identiques qui laissent fortement penser que leur réemploi systématique constitue une manière de baliser l'espace du poème. Ces structures se répartissent en six catégories listées ci-après et matérialisées par un code typographique dans le texte :

- des adjectifs participiaux : *saugend, blutend, blühend, fallend, sengend, schimmernd*.
- des participes présent : *lauschend, schweigend, hinsterbend, erscheinender, strahlender, schweigend*.
- des groupes verbaux à tournure impersonnelle : *und es rauschte, und es jagte, und es starb, und es sank*.
- des groupes nominaux avec extensions : *der sanften Klage der Amsel, sanftes Gesang der Kindheit, die dunkle Klage der Frauen*.
- la particule *hin-* : *hinsinkt, hinsterbend, stieg...hinab, fuhr...hinab*.
- la particule *ver-* dans des adjectifs (nominalisés et participiaux) : *Verschlungenes, verfallen, verwest, versunken*.

²²⁰ „Die dem gültigen Traklschen Werk innewohnende Kohärenz, erweist sich als Umsetzung des sprachlich-musikalischen Modells der ‚ewigen Wiederkehr des Gleichen‘ ins Lyrische.“

²²¹ „Man darf vielleicht den ganzen Zarathustra unter die Musik rechnen“, cité dans Methlagl, 2007-2008, p. 143.

Bläulich dämmert der Frühling ; unter *saugenden* Bäumen
Wandert ein Dunkles in Abend und Untergang,
Lauschend der sanften Klage der Amsel.
Schweigend erscheint die Nacht, ein *blutendes* Wild,
Das langsam **hin**sinkt am Hügel.

In feuchter Luft schwankt *blühendes* Apfelgezwig,
Löst silbern sich **Ver**schlungenes,
Hinsterbend aus nächtigen Augen ; *fallende* Sterne ;
Sanftes Gesang der Kindheit.

Erscheinender stieg der Schläfer den schwarzen Wald **hin**ab,
Und es rauschte ein blauer Quell im Grund,
Dass jener leise die bleichen Lider aufhob
Über sein schneeiges Antlitz ;

Und es jagte der Mond ein rotes Tier
Aus seiner Höhle ;
Und es starb in Seufzern die dunkle Klage der Frauen.

Strahlender hob die Hände zu seinem Stern
Der weiße Fremdling ;
Schweigend verläßt ein Totes das **ver**fallene Haus.

O des Menschen **ver**weste Gestalt: gefügt aus kalten Metallen,
Nacht und Schrecken **ver**sunkener Wälder
Und der *sengenden* Wildnis des Tiers ;
Windesstille der Seele.

Auf schwärzlichem Kahn fuhr jener *schimmernde* Ströme **hin**ab,
Purpurner Sterne voll, **und es sank**
Friedlich das ergrünte Gezwig auf ihn,
Mohn aus silberner Wolke.

Cette approche nous renvoie également à un poème rédigé antérieurement par Trakl, **Drei Träume (II)**, dont l'agencement des différents éléments verbaux rend manifeste un effort de composition. Les quatre quatrains du poèmes débutent invariablement par deux types de formule constituées du terme *Seele* présentant des modèles syntaxiques similaires : *In meiner Seele dunklem Spiegel* trouve un écho

dans *Und meiner Seele dunkler Bronnen*, tandis que *Meine Seele gebar blut-purpurne Himmel* semble avoir été dupliqué à travers *Meine Seele schauert erinnerungsdunkel*. Ces deux formules sont disposées en alternance de manière à créer un effet de retour et à créer un cadre formel strict à l'intérieur duquel la matière verbale connaît deux autres procédés de composition. Il est question d'une part d'une dense accumulation d'adjectifs dans le corps de chaque strophe, et d'autre part de la dissémination de termes identiques répétés dans des combinaisons nouvelles : *Bilder*, *Meere*, *Nächte* et *Gesänge*. Enfin, la présence rapprochée de trois termes quasiment identiques, créant un effet de paronomase, et situés en fin de vers, contribue à l'émergence d'un repère non seulement sonore mais aussi spatial : *Sonnen*, *Wonnen*, *Bronnen*²²².

In meiner Seele dunklem Spiegel
Sind Bilder niegeseh'ner Meere,
Verlass'ner, tragisch phantastischer Länder,
Zerfließend ins Blaue, Ungefähre.

Meine Seele gebar blut-purpurne Himmel
Durchglüht von gigantischen, prasselnden Sonnen,
Und seltsam belebte, schimmernde Gärten.
Die Dampfsten von schwülen, tödlichen Wonnen.

Und meiner Seele dunkler Bronnen
Schuf Bilder ungeheurer Nächte,
Bewegt von namenlosen Gesängen
Und Atemwehen ewiger Mächte.

Meine Seele schauert erinnerungsdunkel,
Als ob sie in allem sich wiederfände –
In unergründlichen Meeren und Nächten,
Und tiefen Gesängen, ohn' Anfang und Ende.

²²² Ici, l'emploi manifeste d'une forme archaisante du terme *Brunnen*, complété par l'emploi récurrent de métaphores et le jeu avec le thème de l'insondable et de l'éternel dans la dernière strophe, dénote sans doute une inspiration poétique de type baroque.

2.3 L’interaction de la musique et de la couleur en poésie : aspects d’une synthèse des arts

C’est en poursuivant d’apprécier la musique dans son rapport aux deux autres arts que sont la poésie et la peinture qu’il nous faut admettre à présent que celle-là peut connaître une forme d’existence qui ne fait plus seulement d’elle le facteur de rapprochement entre poésie et peinture, mais aussi un élément intégré dans une triade artistique. Chez Trakl, cette triade qui repose sur un médium dominant textuel pouvant intégrer simultanément signes picturaux et musicaux deviendrait en quelque sorte un espace d’expression artistique totale. Nous formulons l’hypothèse que dans la poésie de Trakl la musique, considérée sous toutes ses facettes, est l’élément qui permettrait l’achèvement d’une synthèse susceptible de faire écho aux entreprises contemporaines respectivement menées par Kandinsky ou Schoenberg dans le domaine scénique. Sans avoir l’ambition de nous consacrer entièrement à l’étude de telles convergences, nous nous pencherons avant tout sur les modes d’interaction de la musique et de la couleur en poésie en adoptant un point de vue descriptif et analytique mais dans un esprit de problématisation de la notion de synthèse des arts.

2.3.1 Existe-t-il un *Gesamtkunstwerk* trakléen ?

Dans une contribution issue de la recherche la plus récente sur la modernité poétique de Trakl, Jacques Le Rider plaide pour une réévaluation de la picturalité (*Bildhaftigkeit*) en souhaitant qu’elle puisse être considérée, au même titre que ne l’est déjà la musicalité, comme une caractéristique essentielle de la poésie de Trakl (2009, p. 114)²²³. En lien avec cette préoccupation de cerner au plus près cette

²²³ „Die Bildhaftigkeit dürfte als eine ebenso wesentlich Charakteristik von Trakls Dichtung wie deren Musikalität betrachtet werden.“

Bildsprache qu’invente Trakl en faisant usage des couleurs, Le Rider rapporte deux visions théoriques exprimées par les notions de « pensée plastique »²²⁴ et de « pensée en images »²²⁵. Si la première lui semble peu pertinente en raison d’une forte connotation liée au champ lexical de la sculpture et du marbre blanc qui ignore ainsi toute référence au langage des couleurs, la seconde, empruntée à une étude sur Gottfried Benn, lui semble plus intéressante car elle inclut la dimension individuelle et personnelle du poète nourri de réminiscences et de peurs. L’un des aspects majeurs liés à l’usage des couleurs concerne la reconnaissance d’une symbolique des couleurs qu’on a voulu explorer d’après la valence sémantique propre à chacune d’entre elles (Eckard, 1971, p. 46), donnant parfois lieu à une intertextualité interne permettant d’opérer des rapprochements entre certains poèmes²²⁶ (Le Rider, 2009, p. 119), mais cette démarche semble également s’accompagner d’une impossibilité de fixer une grammaire systématique des couleurs²²⁷ (Le Rider, 2009, p. 117).

La problématique du rapport entre le visuel et le sonore, celle du duel ou du duo, trouve parmi les interprètes de l’œuvre de Trakl un écho tout particulier au regard de l’étonnante pluralité de cette dernière. Mais on peut d’emblée relever que les études trakléennes, sans forcément se réclamer de poursuivre des investigations liées au champ intermédial, se sont orientées sur deux voies indépendantes l’une de l’autre : celle de l’image et des couleurs, et celle de la musicalité du langage poétique. En dépit de ce traditionnel cloisonnement disciplinaire dans l’approche de la poésie de Trakl, Alfred Doppler est l’un des rares à envisager en introduction de son recueil d’essais consacrés à l’écriture poétique de Trakl (2001) une hypothèse de lecture qui s’avère originale et fondamentale pour notre étude car il pointe la dimension pluriartistique de cette écriture qui, à la manière d’un *Gesamtkunstwerk*,

²²⁴ Laura Cheie, „Plastisches Denken und poetisches Formgefühl“, in Cheie, Laura, *Die Poetik des Obsessiven bei Georg Trakl und George Bracovia*. Salzburg/Wien : Trakl-Studien XXII, p. 76, cité dans Le Rider, 2009, p. 115.

²²⁵ Wolfgang Riedel, „Endogene Bilder. Anthropologie und Poetik bei Gottfried Benn“, in *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*. Würzburg : 2005, p. 165, cité dans Le Rider, 2009, p. 115.

²²⁶ Le Rider montre que les deux poèmes **Passion** et **Grodek** présentent malgré leur hétérogénéité des similarités relatives à la composition des couleurs.

²²⁷ „Jeder Versuch, das Lexikon und die ‚Grammatik der Farben‘ bei Trakl zu kodifizieren, scheint zum Scheitern verurteilt.“

présente une dimension totale du fait de la pluralité des moyens d’expression utilisés (2001, p. 12) :

L’interpénétration des différentes formes d’expression dans le poème trakléen conduit à une mise en forme esthétique inhabituellement complexe, à un ‘*Gesamtkunstwerk*’ qui révèle la présence simultanée de structures verbales, picturales, chromatiques et sonores²²⁸.

Doppler fait référence à différents types de structures en distinguant en particulier ce qui relève, d’une part, du « pictural » et, d’autre part, du « chromatique », mais il semble ranger implicitement sous la catégorie « sonore » ce qui relève de la musicalité (*Wortmusik*) alors que nous aurions tendance à y rajouter tout autre forme de présence musicale (*Klangbilder*). L’on pourrait objecter que cette problématique concernant une manière d’écrire poétique qui se fonde sur le recours simultané au visuel et au sonore n’a en soi rien de neuf puisque toute poésie est habituellement faite d’images, de couleurs et de sons. Il est par contre plus surprenant de qualifier un poème de *Gesamtkunstwerk* car cette notion entre immédiatement en résonance avec l’esthétique wagnérienne et avec l’idée surtout que le lieu privilégié de l’union des arts est celui de la scène de théâtre et que le genre par excellence de cette union c’est l’opéra. Schelling a été le premier romantique à mettre en relation la notion de fusion des arts avec le genre de l’opéra, annonçant en cela la réflexion de Wagner développée dans *Oper und Drama* autour de la critique d’un opéra caricatural, éloigné de l’idéal antique (Candoni, 2010, p. 795) :

Je remarquerai encore que la fusion la plus parfaite de tous les arts, l’union de la poésie et de la musique dans le chant, celle de la poésie et de la peinture dans la danse, eux-même réunis dans une synthèse, est le phénomène théâtral le plus élaboré, comme l’était le drame dans l’Antiquité, dont il ne nous est resté qu’une caricature, l’opéra, lequel pourrait, si on anoblissait le style de la poésie et celui des autres arts auxquels il est fait appel, nous rapprocher ce qu’était le drame antique, auquel étaient adjoints la musique et le chant²²⁹.

La référence à Wagner n’est pas sans conséquence dans l’appréciation d’un éventuel *Gesamtkunstwerk* trakléen dans la mesure où le *Gesamtkunstwerk* trakléen semble introduire un paradigme nouveau qui s’oppose au paradigme wagnérien du monumentalisme multimédial. C’est Methlagl qui met en lumière cette opposition,

²²⁸ „Die Durchdringung dieser verschiedenartigen Ausdrucksformen führt im Traklschen Gedicht zu einer ungewöhnlich komplexen ästhetischen Information, zu einem ‚Gesamtkunstwerk‘, das Sprach-, Bild-, Farb- und Klangstrukturen simultan vermittelt.“

²²⁹ F.W.J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, 1802-1803.

inscrite dans une évaluation de la relation entre Trakl et Nietzsche, en se référant à l’interprétation du poème **Gesang einer gefangenen Amsel** formulée par Allan Janik (Methlagl, 2007-2008, p. 149) :

Sans pouvoir faire autrement, Trakl s’est rallié à la critique fondamentale de Nietzsche formulée à l’encontre du concept wagnérien d’œuvre d’art totale multimédiale et monumentale. À ma connaissance, Allan Janik est le premier à avoir interprété *Gesang einer gefangenen Amsel* dans le sens d’une ‘œuvre d’art totale monomédiale en miniature’ apparaissant comme une alternative critique à l’art monumental de Wagner et au monumentalisme en général de cette époque²³⁰.

Présenté par Allan Janik comme un *Gesamtkunstwerk* aux dimensions réduites (*Trakl’s poem is a Gesamtkunstwerk writ small*), ce poème constitue de surcroît à ses yeux « l’exemple le plus élégant de synthèse des arts de toute la poésie de Trakl »²³¹ (2001, p. 243).

Dunkler Odem im grünen Gezweig.	<i>Souffle sombre aux verts branchages</i>
Blaue Blümchen umschweben das Antlitz	<i>Fleurettes bleues baignent la face</i>
Des Einsamen, den goldnen Schritt	<i>Du solitaire et lepas d’or</i>
Ersterbend unter dem Ölbaum.	<i>Qui va mourant sous l’olivier.</i>
Aufflattert mit trunknem Flügel die Nacht.	<i>La nuit de son aile ivre prend son vol</i>
So leise blutet Demut,	<i>Si légère saigne l’humilité,</i>
Tau, der langsam tropft vom blühenden Dorn.	<i>Rosée qui lente goutte de la ronce fleurie</i>
Strahlender Arme Erbarmen	<i>La pitié de deux bras rayonnants</i>
Umfährt ein brechendes Herz.	<i>S’ouvre à un cœur qui se déchire.</i>

Janik pointe du doigt en particulier la dimension phonique des mots de couleurs désignant ainsi un type d’interpénétration musico-picturale où sont activées les capacités sonores des unités visuelles²³² existant verbalement, c’est-à-dire par le truchement des associations lexicales et de leur agencement textuel :

Les allitérations *grünen Gezweig* et *blaue Blümchen* créent une picturalité et des sonorités parlantes intervenant simultanément. D’un bout à l’autre du poème, Trakl peint des images pleines de vie en faisant usage de termes relatifs à la couleur et aux contrastes lumineux : *dunkler, grün, blau, goldnen, Nacht, strahlend* sont aussi bien reliés à des allitérations euphoniques qu’à des

²³⁰ „Notgedrungen schloss Trakl sich Nietzsches fundamentaler Kritik an Richard Wagners Konzept eines multimedialen und monumentalen Gesamtkunstwerks an. Als erster hat meines Wissens Allan Janik den *Gesang einer gefangenen Amsel* im Sinne eines „monomedialen“ „Miniatur-Gesamtkunstwerks“ als kritische Alternative zur Monumentalkunst Wagners und zum Monumentalismus der Epoche überhaupt interpretiert.“

²³¹ “There is hardly a more elegant example for the synthesis of the arts in Trakl’s poetry than this little masterpiece.”

²³² L’intégration des couleurs dans le système verbal présente un aspect pouvant être mis en relation avec la *Farbklang* dont sont pourvues les couleurs dans la peinture abstraite.

assonances telles *Blutet Demut* et *Strahlender Arme Erbarmen* jusqu’à former une unité dramatique²³³.

Janik omet de rappeler que cette interprétation concernant la musicalité des couleurs est un fait déjà présent dans les recherches sur Trakl même s’il s’avère qu’il n’est pas à proprement analysé en termes de contribution à une œuvre d’art totale. À plusieurs reprises, l’adjectif de couleur peut en effet être appréhendé comme un médium sonore dont une ou plusieurs sonorités, en général la voyelle fondamentale, se diffusent à plus grande échelle. En comparant certaines occurrences de *grün* dans l’ensemble de l’œuvre de Trakl, on peut se rendre compte de quelle manière le vocalisme en [ü] imprime sa marque sonore dans un jeu d’échos internes au vers :

Kleines Konzert	Im gr ^ü nen T ^ü mpel gl ^ü ht Verwesung
Heiterer Frühling	Hell Gr ^ü nes bl ^ü ht und anderes verwest
Unterwegs (1 ^è version)	Konzerte klingen. Gr ^ü ne Kuppeln spr ^ü hn

La musicalité développée à partir de la couleur verte sert ici une fonction bien particulière identifiée comme permettant de sceller l’appartenance sémantique des termes entre eux, révélant ainsi de manière matérielle un lien sous-jacent organisé horizontalement à l’échelle d’un vers. On notera de quelle manière Trakl associe la couleur à des verbes de sens différent mais morphologiquement similaires (*glühen*, *blühen*, *sprühen*) et à diverses manifestations matérielles ou perceptives, comme la décomposition (*Tümpel*, *Verwesung*), la nature qui renaît, et l’effet de la musique.

Alfred Doppler adopte également ce type de méthode de reconnaissance d’un cadre sonore en le faisant dériver des éléments textuels porteurs de chromatisme. Ainsi décèle-t-il dans l’ultime version du poème **Untergang** un réseau d’assonances dont l’origine se trouve dans les sonorités des couleurs *weiss* et *silbern*, les deux uniques pôles chromatiques du poème :

Les termes *weiss* et *silbern* embrassent de leur surface sonore le poème dans son intégralité : les sons « ei » et « i » génèrent un dense ensemble de correspondances sonores soutenues par des allitérations complémentaires²³⁴.

²³³ The alliterations “grünen Gezweig” and “blaue Blümchen” create images and meaningful sounds simultaneously. Throughout the poem Trakl paints vivid pictures in his use of color and light words whose sounds are no less evocative: ‘dunkler, grün, blau, goldnen, Nacht, strahlend’ are linked to euphonious alliterations as well as assonances, ‘Blutet Demut’, and the incomparable ‘Strahlender Arme Erbarmen’ into a dramatic unity.

L’étude du chromatisme d’un poème peut ainsi induire la prise en compte du phénomène de musicalisation du poème et représenter de fait une complémentarité entre le visuel et le sonore susceptible de nourrir une réflexion sur la dimension totale de l’écriture trakléenne.

Dans un autre cas de figure identifié par la recherche à partir du poème **Das Herz**, la teinte *dunkel* saisie dans une image caractérisée par une forte allitération est perçu comme ayant le potentiel de « coloriser » la voyelle répétée. C’est ainsi qu’il faut comprendre que le son [u] passe pour être « la voyelle la plus sombre » (*der dunkelste Vokal*) dans la lecture qu’en a faite Heinz Wetzel, défendant ainsi l’idée qu’il est possible de décrire une qualité sonore par l’intermédiaire d’une valeur chromatique.

Dunkler Trompetenruf
Durchfuhr der Ulmen
Nasses Goldlaub

Enfin, la prise en compte du chromatisme dans l’étude des valeurs sonores d’un poème se trouve à nouveau corroborée par le propos d’Alfred Doppler (2001, p. 123) qui relie dans le poème **Sebastian im Traum** la présence marquée de l’adjectif *dunkel* (six occurrences) à l’accumulation de la sonorité « u » parcourant l’ensemble du poème mais que l’on peut très bien entendre dès la toute première strophe

Mutter trug das Kindlein im weißen Mond
Im Schatten des Nußbaums, uralten Hollunders,
Trunken vom Saft des Mohns, der Klage der Drossel;
Und stille
Neigte im Mitleid sich über jene ein bärtiges Antlitz

ainsi que dans la deuxième strophe de la deuxième partie :

Und in dämmernden Felsennischen
Die blaue Gestalt des Menschen durch seine Legende ging,
Aus der Wunde unter dem Herzen purpurn das Blut rann.
O wie leise stand in dunkler Seele das Kreuz auf.

Ainsi dotés d’une première approche du *Gesamtkunstwerk* trakléen, nous souhaitons à présent poursuivre la validation et la connaissance de ce phénomène en examinant quelles peuvent être les différentes modalités supplémentaires d’interaction entre le

²³⁴ „Die Worte *weiss* und *silbern* überziehen als Klangfläche das gesamte Gedicht: aus *ei* und *i* wird eine Fülle von klanglichen Korrespondenzen hergestellt, die durch Alliterationen zusätzlich gestützt werden.“

visuel et le sonore dans l’espace textuel. L’objectif est par conséquent de pouvoir mettre au jour non pas seulement une co-présence simultanée du visuel et du sonore mais bel et bien leur rencontre fusionnelle, la dualité traditionnelle entre couleurs et sonorités évoluant ainsi vers une forme d’unité.

2.3.2 Variations musico-chromatiques

La rencontre des catégories du sonore et du visuel en poésie représente un espace à explorer qui invite d’emblée à envisager le phénomène de la synesthésie. Touchant différentes sphères artistiques, de Baudelaire à Kandinsky par exemple dont nous allons voir que la musique déclenche en eux la faculté de faire naître une impression colorée, la synesthésie représente un enjeu de création notable mais aussi un enjeu de connaissance ontologique des langages artistiques. Chez Baudelaire, le phénomène synesthésique correspond à la traduction mentale d’une catégorie artistique dans une autre ainsi que le montre cette description de la sensation pure dont le poète fait part à Wagner dans une lettre du 17 février 1860 après l’écoute de l’opéra *Tannhäuser* (Meitinger, 1981, p. 77) :

Par exemple, pour me servir de comparaisons empruntées à la peinture, je suppose devant mes yeux une vaste étendue d’un rouge sombre. Si ce rouge représente la passion, je le vois arriver graduellement, par toutes les transitions de rouge et de rose, à l’incandescence de la fournaise. Il semblerait difficile, impossible même d’arriver à quelque chose de plus ardent.

Kandinsky a fait état d’une réaction du même type aux sons de la musique de Wagner, l’impression musicale produisant un effet de remémoration purement picturale de Moscou (Hahl-Koch, p. 108) :

Lohengrin m’apparut comme une réalisation parfaite de ce Moscou-là. Les violons, les basses profondes, et surtout les instruments à vent personnifiaient alors pour moi toute la force de l’heure du couchant. Je voyais toutes ces couleurs dans mon esprit, elles se tenaient devant mes yeux. Des lignes sauvages, presque enragées se dessinaient devant moi. Je ne craignais pas de dire que Wagner avait peint en musique mon ‘heure’.

Ces deux témoignages montrent le processus selon lequel une sensation en appelle une seconde, et fournissent ainsi un premier point de repère quant aux possibilités qu’a l’esprit des artistes d’associer le son et la couleur.

Dans le domaine de la création cette fois-ci, la relation musico-chromatique peut constituer pour l’artiste une possibilité d’expression personnelle permettant de fixer dans le contexte de l’œuvre une sorte de grammaire synesthésique à la manière de ce qu’a pu réaliser Scriabine dans *Prométhée* (1911) en utilisant des gammes construites sur le principe d’une corrépondance musico-chromatique.

Mais venons-en à Trakl. La collaboration musico-chromatique renvoie dans sa poésie à un ensemble d’images reposant sur l’interaction entre une source sonore réelle (principalement des instruments de musique, des notes musicales ou des objets capables de produire un son) et un ton coloré. Mais la combinaison de ces deux paramètres, en apparence anodine, convoquée au sein d’un texte littéraire est de nature à soulever un ensemble de questionnements en lien avec ceux concernant la synesthésie et la corrépondance en art.

2.3.2.1 La matérialité chromatique du son

Tandis que la couleur peut être entendue, le son peut être visible. Ce principe de l’esthétique trakléenne est prodigieusement exprimée à travers l’évocation d’un « allègre concert de couleurs qui se déclenche tout bas devant l’hôpital » (*Ein heiteres Konzert von Farben/ Hebt leise an vorm Hospital*) dans le poème **Westliche Dämmerung** ou encore à travers celle du « son bleu de la flûte » (*der blaue Ton der Flöte*) dans **Am Rand eines alten Brunnens**. Les notes et les sons se voient et d’après Georges Bloess, le fait que les sons revêtent une couleur est la conséquence naturelle de la matérialité jusque-là inconnue des sons (1999b, p. 41-42). Trakl se charge en cela de révéler un monde poétique polysensoriel dont nous souhaitons rendre compte à l’aide de quatre exemples variés, assimilés à des synesthésies.

Dans un premier temps, nous suivrons une piste d’analyse s’inspirant d’une remarque formulée par Albrecht Weber à propos d’un vers extrait de **Gesang des Abgeschiedenen** :

[...] die Blumen des Sommers, die schön im Winde läuten

Il note à son sujet que « c'est de manière synesthésique que l'éclat des couleurs est désigné en tant que tintement dans le vent »²³⁵. Ce à quoi Reinhold Grimm a répondu que « ce tintement des fleurs était manifestement davantage lié à la représentation d'un mouvement »²³⁶ (1966, p. 274). Nous sommes donc face à deux interprétations qui, malgré leur divergence, se fondent toutes deux sur le décryptage de l'image sonore par le truchement d'un phénomène sensible implicite, visuel ou cinétique. Si l'on tente de schématiser le raisonnement employé, nous pouvons réaliser

	Étapes du raisonnement				Musicalisation
<i>Albrecht Weber</i>	Vent	+	Éclat des couleurs	=	Tintement des fleurs
		associé à		créé	
<i>Reinhold Grimm</i>	Vent	→	Mouvement des pétales	=	Tintement des fleurs
		engendre		créé	

Weber décrypte donc cette image comme ayant un fondement synesthésique où la dimension visuelle trouve sa traduction dans la dimension acoustique. Sa lecture est donc profondément artistique car reliée à la problématique du dialogue entre les arts. Grimm quant à lui revendique une lecture davantage orientée vers l'idée que la fleur contient un mécanisme sonore actionné sous l'effet du vent. On pourrait même pousser cette idée à son extrême et affirmer que la fleur est un instrument de musique à part entière dont le vent en serait l'interprète à la manière du sonneur de cloches qui active le mécanisme de sonnerie d'une cloche. Finalement, quelle que soit la légitimité d'une interprétation par rapport à une autre, c'est avant tout l'originalité de la démarche d'interprétation que nous voulons souligner, et c'est cette démarche que l'on pourrait adopter pour l'analyse d'autres vers, notamment celui-ci, extrait du poème **Sommersonate** :

Büsch' und Bäume sonnig klingen

Nous l'avons choisi car il présente des caractéristiques relativement similaires à l'exemple précédent et parce qu'il permet d'illustrer avec plus de force cette problématique du rapport entre le sonore et le visuel. La portée de ce vers réside

²³⁵ Albrecht Weber, *Georg Trakl. Gedichte, ausgewählt und interpretiert von Albrecht Weber*, München, 1957, p. 89, cité dans Reinhold Grimm, 1966, p. 274 : „Synästhetisch wird das Leuchten der Farben als ein Läuten im Wind bezeichnet.“

²³⁶ „Das Läuten der Blumen hinge ja offenbar viel eher mit einer Bewegungsvorstellung zusammen.“

dans l'interprétation du mot *sonnig* dont le contenu sémantique associé à celui du mot *klingen* ouvre de nombreuses voies à l'analyse. Une première analyse consiste à identifier un phénomène implicite, à la manière de Weber et de Grimm : le tintement des buissons et des arbres peut être décrit comme la transcription de l'effet du rayonnement solaire faisant luire leurs milliers de feuilles. Mais revenons à l'analyse sémantique du vers. Ici, *sonnig* possède la fonction d'adverbe caractérisant l'action *klingen*. On pense alors immédiatement à ce vers issu du poème **Traum und Umnachtung** renfermant l'évocation d'un pas résonnant de manière cristalline et où l'adverbe *kristallen* joue le même rôle que *sonnig* :

Es klang kristallen sein Schritt über die grünende Wiese.

Trakl, dans cet exemple, donne à la musicalisation un contenu sonore précis qui s'approche de la notion de timbre musical. Le parallèle peut ainsi être fait avec la présence du soleil sous forme de timbre sonore dans l'évocation du tintement des arbres. Ainsi s'opère dans ce type de musicalisation un glissement catégoriel dans la mesure où une donnée visuelle, chromatique, peut devenir une donnée sonore.

Un deuxième exemple donne à voir comment se construit chez Trakl la relation entre des paramètres chromatique et sonore explicites dans la mesure où il est possible de voir évoluer une même image poétique d'une phase de création à une autre et ainsi d'établir une comparaison. La première image en question fait référence à l'atmosphère rougeoyante et bruyante d'une forge qui sert d'espace scénique à la quatrième partie du complexe poétique **Die junge Magd** (daté du 1^{er} janvier 1913). Dans ce poème, les dimensions acoustique (*der Hammer dröhnt*) et visuelle (*glührot*) sont énoncées de manière indépendante l'une de l'autre :

In der Schmiede dröhnt der Hammer

[...]

Glührot schwingt der Knecht den Hammer.

En revanche, dans le poème **Psalm II** (écrit en mai-juin 1914), Trakl reprend en un seul vers, sous forme d'écho intratextuel, ces deux éléments en les unissant dans un unique vers pour former une image sonore synesthésique où la couleur rouge (*rot*) sert désormais à caractériser le martèlement (*das Gehämmern*). Cet effet de contraction qui constitue une reprise thématique du poème écrit plus d'un an auparavant connaît de surcroît une transposition immédiate dans le même vers sous

la forme d'une métaphore juxtaposée, celle d'un cœur qui palpite (*ein pochendes Herz*) :

Das rote Gehämmer der Schmiede, ein pochendes Herz

La compréhension de la couleur rouge est ici intuitive car elle correspond à une réalité empirique et ne constitue pas une création abstraite pure, l'originalité créatrice se situant en effet davantage dans le recours au principe synesthésique dont la justification est soutenue par l'adjonction de la métaphore du cœur. La battue rythmique du martèlement semble en effet entrer en correspondance avec l'idée de pulsation cardiaque tandis que le flamboiement de la forge fait écho au fluide sanguin. Trakl, en convoquant simultanément le visuel et le sonore, donne ainsi naissance à une image capable de libérer l'imagination et d'esthétiser le cadre trivial de la forge où l'intensité des phénomènes perceptifs qui y règnent ne peut qu'aboutir à ce qu'ils fusionnent dans l'esprit du poète. S'il fallait caractériser le recours à la couleur rouge dans cet exemple, il serait impossible d'y voir un effet de correspondance (au sens baudelairien du terme) entre un phénomène acoustique particulier et l'évocation chromatique qu'il suggère. La notion de martèlement n'appelle pas la couleur rouge dans l'esprit du poète, on assiste au contraire au mélange de deux données perceptives externes que le poète recompose en une seule unité poétique.

Dans un troisième exemple, la caractérisation chromatique du son trouve une origine semble-t-il toute différente et nous invite de fait à une double enquête concernant d'abord le choix de la couleur, mais aussi l'esthétique produite par le recours au procédé synesthésique dans cette évocation des « échos d'or brun d'un gong qui se meurent » au tout début du poème **Traum des Bösen** :

Verhallend eines Gongs braungoldne Klänge

Ce vers a en effet de quoi attirer l'attention car l'adjectif composé *braungolden* que contient cette image n'est, à une exception près²³⁷, nulle part répétée dans d'autres poèmes de Trakl de sorte que son unicité est déjà le signe que la présence d'une telle couleur est sans doute liée au contexte précis du poème, à la différence d'autres couleurs récurrentes (*blau, purpurn, weiss, silbern, schwarz* entre autres) dont la transférabilité d'un poème à l'autre et d'un objet-support à l'autre est facilement

237

observable. En effet, même lorsque Trakl retravaille ce poème dans une troisième version, l'image du gong et de ses sons colorés va jusqu'à être remplacée par celle d'une clochette mortuaire dont les notes sont dénuées de toute couleur :

Verhallend eines Sterbeglöckchens Klänge

L'origine de cette couleur pourrait éventuellement se situer dans la reprise terme à terme d'un vers de Rimbaud dont Trakl a eu connaissance dans une traduction allemande de 1907²³⁸ :

Beim goldhellen Klang der Uhr Glocke

La similarité entre l'approche rimbaldienne du son musical coloré en des teintes d'or et celle de Trakl est tout à fait frappante mais ne suffit pas à expliquer le mécanisme d'un tel procédé synesthésique, chose que nous souhaitons exposer à présent. Nous pourrions en effet légitimement supposer que la valeur chromatique *braungolden* est déterminée non pas seulement par la reprise intertextuelle du terme *goldhell* mais par la matérialité-même de l'instrument de musique et qu'elle en caractérise la production sonore. En somme, ce sont les caractéristiques chromatiques du métal à partir duquel est formé le gong qui permettent de teindre littéralement les sons produits, le poète leur donnant ainsi une existence visuelle qui ne serait que le prolongement de l'instrument lui-même. L'on se trouve alors face à une sorte de prodige poétique qui semble répondre à ce désir très ancien de fixer les paramètres d'une audition colorée. Si tant est qu'il s'agisse chez Trakl de verbaliser une audition colorée, cette dernière dépasse la simple association subjective entre un son et une couleur, et fait dériver de l'instrument de musique une couleur dont la compréhension est de type intuitif.

Quelle interprétation pourrait-on également donner de cette synesthésie mettant en scène un instrument de musique de type percussionniste ? Trakl semble vouloir exploiter les propriétés du gong à résonner longuement : ici, il n'est nullement question du coup initial porté contre le gong déclenchant la résonance, mais de la période où les ondes sonores sont en cours de dissipation avant de disparaître pour laisser place au silence, ce que traduit le terme *verhallend*. La temporalité musicale connaît à travers la présence extra-ordinaire d'une valeur chromatique une forme de

²³⁸ Nous renvoyons ici au développement 3.2.2.1 consacré à la réécriture des images sonores rimbaldiennes.

suspension qui provient de cette fixation statique caractérisant le principe même d'existence d'un tableau. Dans cette synesthésie se mêlent ainsi de manière antinomique successivité et immobilité en adéquation avec l'opposition traditionnelle entre la musique (art du temps) et la peinture (art de l'espace). Nous avons conscience que ces catégories héritées des discours théoriques sur l'art ne sont habituellement pas destinées à servir d'outils d'analyse de la synesthésie en poésie mais il nous a paru plutôt convaincant d'y recourir dans ce cas précis pour mettre en tension les différences entre les paramètres visuel et sonore et observer leur intégration dans le médium textuel. En définitive, Trakl réalise-t-il une union parfaite des arts en devenant ponctuellement poète, musicien et peintre à la fois ?

Nous serions tentés de voir dans un ultime exemple de synesthésie le résultat de la démarche d'un musicien croisant celle d'un peintre. Dans le poème **Am Rand eines alten Brunns**, Trakl évoque « la note bleue de la flûte » :

Der blaue Ton der Flöte im Haselgebüsch – sehr leise.

La couleur bleue associée à cette note unique engage la musique sur la voie d'une forme de picturalité de sorte que l'on pourrait concevoir cette note comme une tache bleue ou comme étant à l'origine d'un rayonnement bleuté. Cet exemple soulève néanmoins la question de savoir comment délimiter ce qui ressortit au pictural, au symbolisme ou aux correspondances sensorielles ? Recourir aux différentes interprétations symboliques du bleu en général et chez Trakl en particulier, permettrait de cerner la valeur du bleu. Cooper, dans son dictionnaire des symboles, affirme que « le bleu est la couleur de la profonde abysse, le principe féminin des eaux ; [qu']en tant que nuance bleu-ciel il s'agit de la couleur de la Grande Mère, de la reine des cieux et de toutes les divinités, de toutes les puissances célestes [...] ». (Cooper, cité in Schmitt, 2010, p. 49). Voir dans le bleu l'évocation des sphères opposées des profondeurs et du ciel constitue une première interprétation, mais Jean-Michel Palmier en fait une lecture enrichie au terme de son étude de l'œuvre de Trakl : « [Le bleu] évoque tout ce qui est pur, innocent, radieux, il est associé au ciel et aux eaux-vives[...]. C'est la couleur de l'innocence, du Divin, du Sacré, de l'âme, du spirituel » (1972, p. 232). Si la couleur bleue peut véhiculer potentiellement un faisceau d'associations symboliques, nous voyons en elle aussi le fait qu'elle apparaît comme un 'signal musical' puisqu'elle est cette couleur privilégiée associée

à la sphère des sons. En ce sens, elle contribue à coloriser et picturaliser le son comme nous l’avons évoqué plus haut, tout en parvenant à se sonoriser.

Am Rand eines alten Brunnens	der blaue Ton der Flöte
Entlang	blaues Orgelgeleier
An einen Frühverstorbenen	die blauen Glocken des Abends
Das Gewitter	Wo plötzlich die Bläue Seltsam verstummt
Gedichtkomplexe	Abends unter braunen Kastanien blauer Musik lauscht

Nous pouvons revendiquer comme élément supplémentaire d’explication ce propos de Nathalie Zweiböhmer concernant l’origine de la couleur bleue dans des images qui ne reproduisent pas la réalité sensorielle du monde extérieur. La notion de *Farbspender*²³⁹ qu’elle emploie rend compte d’un phénomène de colorisation dû à l’application du bleu vespéral ou nocturne à d’autres éléments qui lui sont étrangers (1997, p. 40).

2.3.2.2 Le contact entre la couleur-espace et le son mobile

Une lecture précise et répétée des vers porteurs de synesthésies a révélé l’existence supplémentaire d’une étonnante relation entre les dimensions sonore et chromatique reposant sur l’entrée en contact de l’une avec l’autre. Ainsi, il n’est plus question de colorisation d’une donnée sonore ou à l’inverse d’une sonorisation d’une donnée chromatique, mais de la mise en scène de doux télescopes musico-chromatiques. Trakl exploite en effet la mobilité du son et la spatialité de la couleur pour les faire se croiser ou se rencontrer. Tour à tour, la couleur apparaît comme une donnée indéterminée, informelle dont on ne perçoit pas les limites ni le support référentiel (*im Grau, durchs Graue, ins Blaue*), mais également comme l’attribut d’un élément bien identifiable (*das braune Gärtchen, des Spiegels Bläue, der Ulmen nasses Goldlaub, die purpurne Sonne*).

²³⁹ „[Manche Bilder] stehen im Zusammenhang mit dem Bild des dunklen Abends und dieses nächtliche Blau [ist] hier Farbspender.“

Il nous semble indispensable de faire état de quelques remarques liminaires concernant le statut de la couleur dans la poésie de Trakl²⁴⁰. L'une des méthodes utilisées dans le cadre des *Trakl-Studien* consacrées aux couleurs consiste à distinguer ce qui relève de l'interprétation intuitive d'une part et de l'interprétation symbolique d'autre part. Jean-Michel Palmier illustre cette approche différenciée en la résumant de la manière suivante (1972, p. 231) :

Couleur	Compréhension intuitive de la couleur	Compréhension symbolique de la couleur
BLEU	Le visage bleu de l'étang	Le rire bleu
BLANC	Étoiles blanches	Le blanc magicien
ROUGE	Flamme rouge	Loup rouge
POURPRE	Sangs pourpres	Chevelure pourpre

Les exemples présentés dans ce tableau montrent que la compréhension intuitive permet d'identifier la couleur comme un élément qui s'intègre de manière logique dans l'ensemble de l'image poétique : il n'y a donc pas d'écart entre poésie et réalité. La compréhension symbolique des couleurs permet en revanche de révéler le fait que l'attribution d'une couleur peut aussi se faire en dépit de tout déterminisme externe, c'est-à-dire indépendamment des paramètres naturels de l'objet qu'elles sont censées caractériser. Comme le dit Ronald Salter à propos du chromatisme chez Trakl, « la couleur n'est plus au service de la détermination d'un objet, mais c'est l'objet qui devient le support de la couleur »²⁴¹ (1984, p. 63). Ce qui reviendrait à dire que le cadre phénoménologique du poète peut admettre une déréalisation de l'objet par la couleur, la perspective naturaliste étant renversée en faveur d'une émancipation de la couleur portant en elle les signes d'une tendance vers l'abstraction. Ce principe de création est l'un des marqueurs bien connus de la

²⁴⁰ « Dans la recherche consacrée à l'expressionnisme sont utilisés les termes de *Farbmetapher*, ou plus récemment de *Farbwort*, pour caractériser les couleurs trakléennes comme les éléments d'une métalangue qui possède ses propres lois internes. On pourra aussi se reporter au chapitre IV « La magie des couleurs » in *Situation de Georg Trakl* de Jean-Michel Palmier (Belfond, 1972) pour cerner la question de la nécessité des couleurs et de leur signification. »

²⁴¹ „Die Farbe dient nicht mehr der Gegenstandsbestimmung, sondern der Gegenstand wird Träger der Farbe.“

production de type expressionniste, tant chez les peintres que chez les poètes (Bloess, 1999b, p. 46) :

Quelle serait la finalité de cette rupture de la syntaxe ? Elle semble préparer, justement, une irruption, celle d’un qualificatif « étranger », celle d’un adjectif substantivé dont la langue allemande possède le secret, mais dont la poésie expressionniste use avec une particulière prédilection ; elle répond là, sans doute, à la pratique des peintres : la couleur ne désigne plus des objets, elle devient substance ; pareillement, les poètes y puisent le moyen d’isoler, par l’évocation d’une couleur, chaque unité d’énonciation ; et de rompre ainsi la chaîne du discours, de « percer une brèche dans le mur du contexte », selon la formule de Gottfried Benn, de nous faire vivre l’avènement d’un affect hallucinatoire.

Quelle que soit la forme d’apparition de la couleur, celle-ci entretient avec la sphère des sons des affinités particulières qui enrichissent considérablement les possibilités polysensorielles du texte poétique.

Dämmerung Im Grau, erfüllt von Täuschung und Geläuten,
Sieh, wie die Schrecklichen sich wirr zerstreun.
*Dans le gris plein d’illusion et de sonneries
Vois-les, horribles, s’égailer dans la confusion.*

La couleur grise est traitée ici non pas de manière picturale comme une surface ou une tache, mais comme un espace plein, doté de profondeur. Trakl procède ici à une déformation de la couleur habituellement descriptive pour en faire une couleur multidimensionnelle et fonctionnelle paradoxalement emplie des éléments immatériels que sont l’illusion et les sonneries. Cette image présente dans la deuxième strophe du sonnet n’est en fait que la reprise sous forme de variation des vers encadrant la première strophe (en gras) et dans laquelle se succèdent déjà des amorces de déformation dans le domaine de la matérialité (éléments soulignés) :

Im Hof, verhext von milchigem Dämmerschein,
Durch Herbstgebräuntes weiche Kranke gleiten.
Ihr wächsern-runder Blick sinnt goldner Zeiten,
Erfüllt von Träumerei und Ruh und Wein.

Heiterer Frühling (I) Durchs Graue gleiten Klänge wunderbar,
Vorüberweht ein Hauch von warmem Mist.
*Se glissent dans le gris de merveilleux accords,
Passe un souffle de fumier chaud.*

Nous insérons ici une brève remarque concernant le vers *Durchs Graue gleiten Klänge wunderbar* dont la traduction par Jacques Legrand nous paraît contestable, et ce pour trois raisons. Le verbe « se glisser » évoque l’idée que quelque chose s’introduit quelque part pour ne pas en ressortir, alors qu’il est ici véritablement

question d’un mode de déplacement fluide, en correspondance avec le flux musical, ininterrompu et sans obstacle. En outre, *wunderbar* a ici une fonction d’adverbe qui ne peut caractériser les accords eux-mêmes uniquement, mais le spectacle qu’offre ce déplacement. Enfin, nous aimerions opter pour le terme « sonorités » pour traduire *Klänge*, « accords » possédant un sémantisme trop orienté vers une production instrumentale, sans qu’il en soit pourtant explicitement question dans le poème. Voici donc comment nous traduirions ce vers en français : « Merveilleusement, des sonorités traversent le gris en glissant. » Notre version peut être comparée à celle de Marc Petit et Jean-Claude Schneider : « À travers la grisaille glissent des sons merveilleux ».

Dans le sillage de *Dämmerung*, le poème *Heiterer Frühling* contient à nouveau ici par le truchement du verbe *gleiten* le thème du passage, du glissement tel qu’il était introduit par l’image des « moelleux malades qui glissent par les bruns de l’automne » (*Durch Herbstgebräuntes weiche Kranke gleiten*).

Das Herz	Dunkler Trompetenruf Durchfuhr der Ulmen Nasses Goldlaub	<i>L’appel noir des trompettes Traversa l’humide branchage D’or des ormes</i>
-----------------	--	---

Le paramètre visuel et spatial que représente le branchage des ormes permet au poète de signaler la trajectoire que décrit le son des trompettes. Le point de jonction imaginaire entre ces deux éléments apparaît dès lors comme la collusion entre les deux teintes contrastées que sont *dunkel* et *Gold*. Dans le même ordre d’idée, une trajectoire sonore s’établit également dans le vers suivant entre la source instrumentale du *glockenspiel* et le point de réception du son qu’est le jardinet brun :

Die Verfluchten III	Ins braune Gärtchen tönt ein Glockenspiel <i>La sonnerie d’un carillon tinte au jardinet brun</i>
----------------------------	--

Der Schatten	Und ich ging und zitterte sehr, Indes ein Brunnen ins Blaue sang Uns pupurn eine Knospe sprang Und das Tier ging nebenher <i>Et je partis, tremblant très fort, Tandis qu’une fontaine lançait dans le bleu Son chant, et que pourpre éclatait un bourgeon Et la bête m’accompagnait.</i>
---------------------	---

Die Stille der Verstorbenen	In eines Spiegels Bläue tönt die sanfte Sonate <i>Dans la bleuité d’un miroir tinte la sonate suave</i>
------------------------------------	--

Am Abend (2^e version)	Schritt und Schwermut tönt einträchtig in purpurner Sonne <i>Le pas et la mélancolie tintent à l’unisson dans le pourpre soleil.</i>
---	---

2.3.3 L’hypothèse d’une musicalité du matériau pictural en poésie

Dans le recherche d’articulations pluridisciplinaires faisant intervenir dans le texte le pictural et le musical, il nous a semblé intéressant de soulever l’hypothèse que ce qui ressortit au visuel dans la poésie de Trakl pouvait être évalué en mettant au jour sa potentialité musicale. Il s’agit naturellement d’une vision qui fait appel à la musique sur un mode analogique dont nous avons conscience qu’il est de nature purement spéculative et qu’il suppose de fait une parenté artistique entre peinture et musique qui nie leur autonomie respective et qui concourt en cela à développer la conception d’un *Gesamtkunstwerk* poétique qui se distinguerait nécessairement d’autres modèles. Il s’agirait d’une véritable spécificité ininterprétable dans la mesure où elle va à l’encontre, par exemple, de la définition de l’œuvre d’art totale promue par Kandinsky. Celui-ci rejetait en effet « l’idée d’une ‘musicalité’ des arts – qui suppose la contamination d’un moyen artistique par un autre », au même titre d’ailleurs que l’idée d’une « totalité fusionnelle où toute distinction doit cesser de s’opérer entre les différentes parties » (Lista, 2006, p. 82).

2.3.3.1 Le chromatisme « sériel »

On connaît l’importance dévolue aux couleurs dans la poésie de Trakl tant du point de vue de la place privilégiée qu’elles occupent dans la palette lexicale du poète que du point de vue de leur portée symbolique. Il existe cependant une analyse sensiblement plus originale qui met de côté cette tradition symboliste pour cerner la manière dont la couleur participe de la construction d’un poème. Le postulat de départ sur lequel se fonde cette analyse est de considérer que le poème est un espace où « Trakl entrelace ses différents motifs et ses différentes échelles colorées » et qu’à partir d’eux « il tisse son texte ». Pour Robert Rovini, à qui nous devons cet intérêt porté aux couleurs trakléennes, nous explique selon quel procédé Trakl compose son texte (1971, p. 129) :

Il les varie et les combine quelquefois avec tant de subtilité, tout en les entrecroisant avec ses réseaux d’images, qu’ils en deviennent méconnaissables. On y reconnaîtra pourtant toujours un arrangement de ces couleurs que nous

dirions volontiers fondamentales, le rouge et le noir associés de diverses façons au bleu.

Rovini nous dit en somme que Trakl travaille à partir de trois couleurs fondamentales dont les différentes combinaisons prennent la forme de séries et que ces séries peuvent être plus ou moins complexes. La notion de «série» revêt un intérêt particulier pour notre étude dans la mesure elle est aussi en musique un procédé de composition. Mais il se formerait un contre-sens historique si nous devons assimiler cette dimension sérielle au sérialisme musical puisque cette technique de composition n’existait pas encore du vivant de Trakl. Rovini bâtit toute sa démonstration à partir du poème **Entlang** où il identifie les deux premières de ses dix séries, et les résultats auxquels il parvient sont tout à fait pertinents et convaincants dans la mesure où sa théorie des séries appliquée au chromatisme trakléen présente une étonnante régularité quant à la récurrence systématique de ces trois couleurs. Ainsi, nous nous proposons de rendre compte de manière synthétique seulement deux des dix séries chromatiques en question.

Les séries n° 1 et n° 2 isolées par Rovini sont respectivement présentes dans les deux premières et deux dernières strophes du poème **Entlang** :

Strophes 1 et 2

Geschnitten sind Korn und Traube,
Der Weiler in Herbst und Ruh.
Hammer und Amboß klingt immerzu,
Lachen in **purpurner** Laube.

Astern von **dunklen** Zäunen
Bring dem **weißen** Kind.
Sag wie lang wir gestorben sind ;
Sonne will **schwarz** erscheinen.

Strophes 3 et 4

Rotes Fischlein im Weiher;
Stirn, die sich fürchtig belauscht;
Abendwind leise ans Fenster rauscht,
Blaues Orgelgeleier.

Stern und heimlich Gefunkel
Läßt noch einmal aufschaun.
Erscheinung der Mutter in Schmerz und
Graun;
Schwarze Reseden im **Dunkel**.

Série n°1

[purpurn – (dunkel) – weiß - schwarz]

Série n°2

[rot – blau – schwarz - (dunkel)]

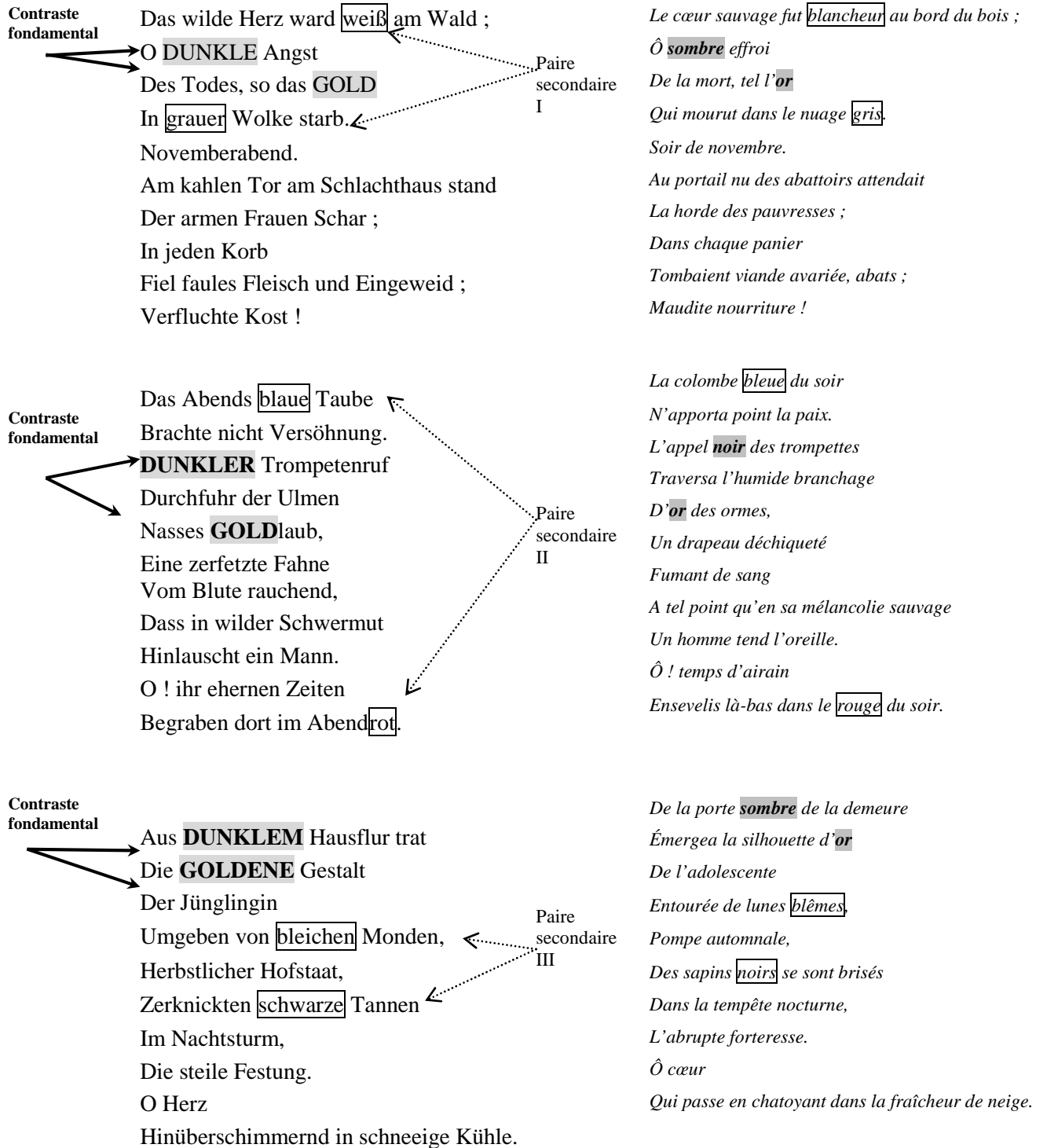
Rovini fait remarquer que la série n° 2 se retrouve sans aucune variation dans la première partie du poème **Die Verfluchten**. Mais il omet de mentionner la présence d'une seconde série dans la deuxième partie du poème sous une forme où le rouge est remplacé par le terme « écarlate » et où les trois couleurs fondamentales sont interverties : **[blau - schwarz - (schwarz) - scharlach]**. La série n°3 **[rot - (braun) -**

schwarz - (rot) - blau] présente dans **Verwandlung des Bösen**, est formée à partir de la série n° 2 – mais les couleurs bleu et noir sont interverties – et elle fait l'objet d'une variation secondaire par l'ajout du brun et du rouge. Il serait trop long de présenter l'ensemble de ces dix séries, il est plus important de se concentrer sur la démarche adoptée dont l'objectif est de distinguer la permanence d'une série malgré les variations qu'elle peut subir d'un poème à l'autre (permutations dans l'ordre des couleurs, ajout de couleurs qui enrichissent la série).

Ce détour par le chromatisme sériel tel qu'il est exposé par Rovini représente le point de départ d'une approche que nous souhaitons prolonger à travers l'analyse de trois poèmes dont certaines des caractéristiques les plus saillantes sont d'une part la densité chromatique, et d'autre part la structuration manifeste du matériau chromatique. Nous nous attacherons à faire ressortir cette structuration chromatique de type sériel et ainsi à proposer une approche, sans doute nouvelle pour le lecteur, qui se fonde prioritairement sur l'interprétation du rôle musical des repères chromatiques tout en gardant à l'esprit que cet « ordre des couleurs » vise à engendrer de manière singulière une connaissance totalisante de la poésie de Trakl.

Poème n° 1 : *Das Herz*

Aperçu de la double construction chromatique du poème



En 1914 sont publiés dans la revue *Der Brenner* les poèmes de Trakl dits de la « dernière manière », composés au seuil de sa vie puisqu'il disparaîtra en novembre de la même année. S'y déploie ce qu'Adrien Finck appelle un « lyrisme apocalyptique »²⁴² générant sans cesse les images de la violence : révolte, orage, guerre, sang, feu, cataclysmes. Le poème **Das Herz** n'échappe pas à cette interprétation en donnant à « voir » dans les trois tableaux successifs que représentent ses trois strophes des images tissant toutes des liens avec la destruction et la mort. Le poète y développe un triple rapport à la mort qui évolue successivement d'une angoisse prémonitoire à l'impuissance résignée face aux assauts funestes de la mort dans l'espace des hommes, avant d'envisager la voie possible d'une transfiguration purificatrice grâce à la tempête nocturne, métaphore-clé rappelant celle de l'orage dans les propos de Trakl lui-même dans une lettre de janvier 1914 :

Perdu entre le spleen et l'ivresse, je n'ai plus la force ni l'envie de changer une situation qui prend chaque jour des allures plus funestes, il ne me reste plus que le souhait de voir arriver un orage capable de me purifier ou de me détruire²⁴³.

Cet aveu d'un profond désespoir exprimé par Trakl constitue une grille interprétative permettant d'explorer la dimension expressionniste de ce poème, mais l'on ne saurait mettre de côté l'agencement des valeurs chromatiques – qui semble répondre à l'effort de fonder une poétique consciente de la fonction compositionnelle des couleurs – et le travail sur la musicalité des vers qui inscrit également ce poème dans un courant esthétique moderne où langage, sons et couleurs entrent délibérément en interaction. Chacune des trois strophes présente un contraste chromatique fondamental *dunkel-gold* constituant un point de repère fixe autour duquel vont se nouer les différents acteurs du poème. La présence d'autres paires de valeurs chromatiques, différentes d'une strophe à l'autre, tend à caractériser un second niveau de profondeur dans la structure compositionnelle du poème. Nous procéderons à une analyse thématique du poème en tentant d'interpréter ce recours organisé aux valeurs chromatiques.

²⁴² Adrien Finck, *Trakl. Poèmes II*. Paris : Flammarion, 2001, p. 29.

²⁴³ Georg Trakl, janvier 1914 : „Zwischen Trübsinn und Trunkenheit verloren, fehlt mit die Kraft und Lust eine Lage zu verändern, die sich täglich unheilvoller gestaltet, bleibt nur mehr der Wunsch, ein Geswitter möchte hereinbrechen und mich reinigen oder zerstören.“

a. Les prémices d'une malédiction

Le vers initial introduit l'image du coeur annoncé dès le titre, mais ce dernier est affublé ici de l'adjectif « sauvage » et l'on saisit d'emblée dans cette distorsion par rapport au titre le symptôme d'une possible déchéance qui est en cours. La représentation du coeur se fait aussi à l'aide d'un langage qui réserve une large place au visuel en faisant converger une forte dimension chromatique placée sous le signe de la blancheur, la première des deux couleurs qui, avec le gris, constituent la première des trois paires chromatiques secondaires du poème. Mais cet état de blancheur est surtout le résultat d'un processus (« le coeur fut blancheur », en allemand c'est le verbe devenir 'ward' qui est employé dans une forme archaïsante commune dans le langage poétique) où la couleur, loin d'être associée à l'idée de pureté mais à l'aspect exsangue d'un corps, paraît symboliser la perte de la vie qui ne tardera pas à être évoquée aux vers suivants. Le tout premier vers du poème porte dès lors en lui de manière programmatique et comprimée les signes latents d'une prémonition funeste. Cette densité sémantique est par ailleurs renforcée par la densité du matériau sonore tandis que se déploie une allitération en [w] qui a pour effet de lier entre eux les quatre dimensions que sont la sauvagerie (*wild*), le processus inéluctable (*ward*), la perte de vie (*weiß*) et enfin la coulisse naturelle arborée (*Wald*) :

Das wilde Herz ward weiß am Wald

Ce programme prémonitoire trouve au vers suivant une traduction en des catégories plus proches des codes humains et l'on perçoit même l'expression d'une plainte lyrique : *O dunkle Angst des Todes*. L'évocation de l'angoisse qui constitue le fil directeur de la strophe entière ne se suffit pas à elle-même et va générer, une fois exprimée, deux images entretenant un rapport ambigu avec elle, oscillant entre scène issue du réel et métaphore poétique. Il est en effet d'abord question de l'image de « l'or qui meurt dans le nuage gris » (*so das Gold/ In grauer Wolke starb*) qui peut être interprétée à la fois comme la disparition du soleil masqué par un nuage, mais aussi comme un enténébrement du monde. Une remarque s'impose quant à la relation qui unit les deux valeurs chromatiques opposées *dunkel* et *Gold* qui constituent le contraste fondamental du poème : *Gold* est mis sur le même plan que sert *dunkel* par le biais de la comparaison, d'où l'effet de distorsion produit car la comparaison paraît logiquement impossible.

La seconde image est celle des « pauvresses devant l'abattoir », conçue comme une scène empreinte de réalisme sordide elle véhicule aussi une dimension mortifère à travers l'abattoir, la viande avariée et les abats. La complainte initiale se mue alors dans le vers ultime de la strophe en un cri condamnant à travers la nourriture viciée le vice de l'humanité. L'adjectif « maudit » (*verflucht*) possède sous la plume de Trakl un statut-clé et fait référence de manière intertextuelle à « la race maudite » (*O des verfluchten Geschlechts*) invoquée dans le poème **Traum und Umnachtung**.

b. L'inéluctable fin de l'homme

La deuxième strophe s'ouvre sur un échec, un aveu d'impuissance : l'image symbolique de la colombe pacificatrice n'est pas parvenue à résoudre l'angoisse initiale de la première strophe :

Des Abends blaue Taube
Brachte nicht Versöhnung

Les images de la guerre vont venir s'imposer dans le champ de la réalité. Ainsi, il était bel et bien question précédemment d'une angoisse prémonitoire, celle de visions sanglantes qui sont à présent accomplies. Sont en effet représentés des fragments de combats où l'image du « drapeau déchiquetée fumant de sang » a sans doute une valeur synecdochique pour éviter de parler des bribes humains et des cadavres eux-mêmes. La dimension musicale, incarnée par la trompette, dont le son, ici encore teinté d'ambiguïté, peut être entendu comme un « appel » rappelant la voix humaine, vient contrebalancer l'horreur de la guerre. L'activation de la perception auditive à travers l'image de l'« homme [qui] tend l'oreille », nous ramène à l'essence musicale du chant poétique mais elle nous emmène aussi vers la possible description d'une qualité sonore par une valeur optique.

La strophe se clôt avec le retour du je lyrique sur le ton du regret tandis qu'il apostrophe les « temps d'airain », victimes eux aussi de cette inéluctable malédiction et ensevelis dans un « soir occidental » qui a changé de couleur. Initialement assimilé à la couleur bleue de l'innocence (« la colombe bleue du soir »), il se pare de la couleur du sang et se trouve même associé à la mort, à l'ensevelissement, à travers le jeu subtil de superposition sonore dans tandis que l'on peut entendre les sonorités de *Abend* dans *Begraben dort*.

O ! ihr ehernen Zeiten
Begraben dort im *Abendrot*.

Le glissement du bleu au rouge révèle ainsi un glissement d'acception qui scelle le primat de la mort.

c. Un monde régénéré par l'étrange

La mort dévastatrice ne doit-elle laisser derrière elle que solitude et désolation ? Non pour Trakl, car un stade nouveau peut voir le jour et c'est par la médiation d'éléments précis qu'il donne forme à un nouveau monde placé sous le signe de la purification. Ces éléments sont juxtaposés, sans lien visible si bien que le style paratactique qui caractérise cette troisième strophe renvoie de plus à une sorte de fragmentation qui découle de l'anéantissement qui l'a précédée. La perte des repères habituels est à mettre en relation avec un effet d'étrangeté créé par le néologisme *Jünglingin* (difficilement traduisible en français) qui repose sur une féminisation du terme *Jüngling* (« jeune homme »). Derrière cette invention lexicale se dissimule en réalité l'abolition de la dualité sexuelle pour donner naissance à une entité androgyne, qui de surcroît, est « entourée de lunes blêmes ». Ici, l'emploi du pluriel déréalise littéralement cette évocation de l'astre de la nuit. La valeur visuelle « blême » qui est complétée plus loin par le « noir des sapins » forme la troisième des paires chromatiques secondaires et semble constituer un rappel de la paire chromatique « blanc » et « gris » de la première strophe. Mais l'on se rend compte que ce rappel n'est pas symétrique et que l'on se trouve véritablement dans un univers certes proche du réel en apparence mais assumant une nette différence.

La strophe se conclut sur deux images contrastées qui entretiennent ce lien thématique de purification déjà annoncé mais aussi ce lien d'apparente similitude avec la première strophe, faisant figure de fausse récapitulation. L'évocation de la « tempête nocturne » et de sa violence a certes la capacité de briser les cimes des sapins, mais elle offre la possibilité au « cœur » de se purifier de ses attributs initiaux renvoyant à la sauvagerie et à la blancheur.

O Herz
Hinüberschimmernd in schneeige Kühle.

Dans cette fin de poème, expressionniste de par le contraste métrique vertigineux, la blancheur mortifère du début est devenue neige et fraîcheur, la sauvagerie du cœur s'est muée en un chatolement et le cœur lui-même se trouve saisi dans un mouvement dynamique véritable – que traduit la particule *hinüber* – là où auparavant il ne faisait que subir une transformation substantielle (*ward*).

Poème n° 2 : *Die Heimkehr*

Dans la lignée du poème analysé précédemment, l’ordre dans lequel apparaissent les unités colorées contribue indubitablement au développement d’une lecture de type sériel. Un schéma sériel émerge en effet si l’on observe la manière dont les trois couleurs fondamentales – *dunkel*, *golden* et *blau* – sont disposées tout au long des trois strophes du poème en formant deux séries identiques dont l’ordre binaire se superpose étrangement à la structure strophique ternaire du poème. Une première lecture, disons plus traditionnelle, du poème aurait conduit à identifier un autre schéma possible suivant l’organisation strophique, mais il aurait été moins pertinent en terme de musicalité du matériau chromatique :

Strophe 1	Strophe 2	Strophe 3
dunkel-gold	blau-dunkel	gold-blau

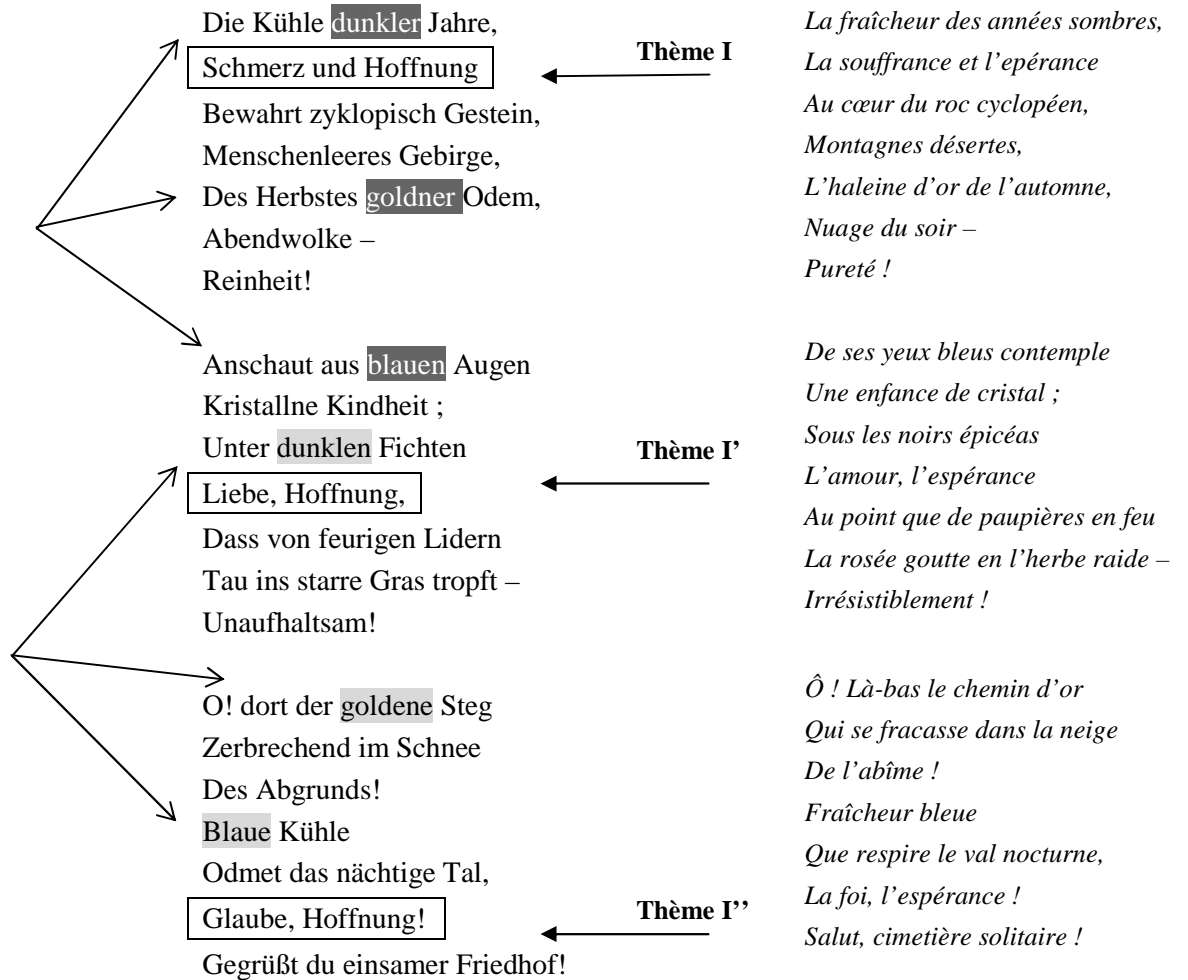
Nous postulons que les deux séries ainsi identifiées comme chevauchant l’intégralité du texte font figure de stabilisateur textuel face à l’instabilité générée par la progression sous forme de variation d’un autre élément, cette fois-ci thématique. L’éléments thématique identifié présente la particularité de représenter les trois vertus divines énoncées à plusieurs reprises dans la Bible²⁴⁴ : *Glaube*, *Hoffnung*, *Liebe*, Trakl choisissant alors de composer à partir d’elles un système varié fondé sur la permanence de la notion *Hoffnung*. La comparaison des trois strophes fait apparaître la triple reprise de ce même thème (indiqué par Thème I, Thème I’, Thème I’), mais montre en même temps qu’il chemine littéralement en occupant dans chaque strophe une position à chaque fois différente. Ce déplacement à l’intérieur des limites du poème serait pour ainsi dire la marque d’un refus symbolique de considérer la répétition identique des choses comme une norme, pour matérialiser à l’inverse l’idée que toute chose est soumise à un principe de mutation dans un mouvement de marche.

Selon une perspective analogique avec la musique, l’on serait finalement tenté de déceler le fait que la dualité que forment le contraste fondamental *dunkel-gold* et la progression thématique serait à rapprocher de l’interaction entre une basse

²⁴⁴ „Es bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei, am größten aber ist die Liebe.“ (Hohes Lied der Liebe letzter Satz) ; Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei, am größten jedoch unter ihnen ist die Liebe.” (Paulus, 1 Kor 13,13).

fondamentale, c’est-à-dire l’assise harmonique d’une pièce de musique, et le développement de phénomènes motiviques autonomes.

Aperçu de l’agencement chromatique dans la structure globale du poème



Poème n° 3 : *Jahr*

En retraçant en douze vers « l’année » d’une vie entière, ce poème fait ainsi s’entrechoquer deux échelles temporelles. L’on peut ici mentionner le fait que cette question de l’inscription d’une temporalité longue dans l’espace limité du poème avait déjà trouvé sa place dans **Sebastian im Traum** où le cycle entier d’une année s’accomplit depuis l’automne, puis de saison en saison, jusqu’à l’automne de l’année suivante. C’est également la présence d’une structure chromatique à analyser qui peut intéresser l’interprète dans la mesure où l’on identifie à nouveau ce contraste fondamental *dunkel-golden* qui nous permet de rattacher ce poème aux deux précédents.

Dunkle Stille der Kindheit. Unter **grünenden** Eschen
Weidet die Sanftmut **bläulichen** Blickes; **goldene** Ruh.
Ein **Dunkles** entzückt der Duft der Veilchen; schwankende Ähren.
Im Abend, Samen und die **goldenen** Schatten der Schwermut.
Balken behaut der Zimmermann; im dämmernden Grund
Mahlt die Mühle; im Hasellaub wölbt sich ein **purpurner** Mund,
Männliches **rot** über die schweigende Wasser geneigt.
Leise ist der Herbst, der Geist des Waldes; **goldene** Wolke
Folgt dem Einsamen, der **schwarze** Schatten des Enkels.
Neige in steinernem Zimmer; unter alten Zypressen
Sind der Tränen nächtige Bilder zum Quell versammelt;
Goldenes Auge des Anbeginns, **dunkle** Geduld des Endes.

Ce poème fondé sur l’idée d’une successivité temporelle, tandis que chaque étape de la vie succède à une autre, semble inscrire l’ordre d’apparition de chaque couleur dans une logique évolutive. Mais le retour des couleurs *dunkel* et *golden*, contrastant avec l’unicité des autres couleurs – *grün*, *bläulich*, *purpurn*, *rot*, *schwarz* – et surtout la dualité chromatique exprimée dans le vers final contribuent à leur décerner un statut à part. La *Wortmusik* des deux portions de ce vers, *golden* étant en concordance sonore avec *Auge des Anbeginns*, tout comme *dunkel* l’est avec *Geduld des Endes*, renforce la possibilité d’un second type de musicalité engendrée par le contraste chromatique :

Goldenes Auge des Anbeginns, dunkle Geduld des Endes.

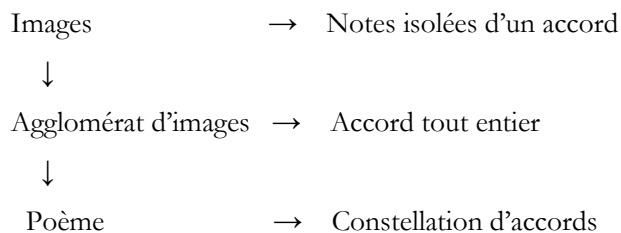
2.3.3.2 « Accords » d’images

Il est une ultime façon de concevoir dans le texte poétique l’articulation entre le visuel et le musical si l’on oriente notre perception de l’unité qu’est l’image poétique en convoquant une catégorie musicale. Nous postulons en effet dans le sillage de Doppler que la combinaison hétérogène d’images poétiques au sein d’une même strophe produit une potentialité esthétique qui peut être approchée grâce à la notion d’« accord » (2001, p. 22) :

Enfin, l’unité picturale de la strophe constitue un élément de construction du poème, une unité comparable à la perspective simultanée des tableaux cubistes. Les vers sont d’abord des images isolées qui, éloignées les unes des autres,

se font mutuellement référence, elles sont en revanche des éléments d’une image qui, reliés par l’opposition et la sphère commune de la nuit, résonnent de manière respective en s’entrecroisant à la manière des notes qui composent un accord²⁴⁵.

Naturellement, l’on pourrait parler ici spontanément de métalangage musical appliqué à la poésie et minimiser en cela la portée de la dimension totale que nous cherchons à démontrer dans la poésie de Trakl, mais ce serait dans le même temps passer outre une dimension tangible du geste créateur trakléen dans la mesure où ce dernier repose sur l’effort conscient et intentionnel d’un assemblage alogique d’images isolées réparties dans chacun des vers d’un quatrain et convergeant vers la production d’une unique impression²⁴⁶. À partir de ce témoignage bien connu de Trakl sur l’élaboration d’une poétique personnelle, Doppler développe la théorie selon laquelle le poème tout entier serait composé d’une constellation d’accords (*Akkordkonstellation*), la « structure en accord » caractérisant au plus près le fonctionnement interne de la strophe trakléenne qui, en cela, se démarque de « l’ample ligne mélodique résultant d’une succession rythmique de sons [...] »²⁴⁷ (Doppler, 2001, p. 22). L’accord, dans son ordonnancement vertical, apparaît dès lors comme la transposition du flux linéaire de la mélodie en un tout simultané. Nous résumons ci-après la pensée de Doppler à travers ce schéma faisant apparaître les niveaux hiérarchiques successifs du poème et les unités musicales correspondantes.



²⁴⁵ „Zuletzt ist noch die Bildeinheit der Strophe ein Bauelement des Gedichtes, eine Bildeinheit, die mit der Simultanperspektive kubistischer Gemälde zu vergleichen ist. Die Verse sind vorerst Einzelbilder, die oft weit voneinander entfernt aufeinander verweisen, sie sind aber auch Bildelemente, die durch den Gegensatz und die gemeinsame Sphäre der Nacht verbunden, jeweils wie die Töne eines Akkords ineinanderklingen.“

²⁴⁶ „[...] meine heiß errungene bildhafte Manier, die in vier Strophenzeilen vier einzelne Bildteile zu einem einzigen Eindruck zusammenschmiedet.“

²⁴⁷ „Seinen Gedichten ist nicht so sehr der weite *Bogen einer Melodie* eigen, die sich aus einer rhythmischen Aufeinanderfolge von Tönen ergibt, sondern sie entsprechen mehr einer Akkordkonstellation [...]“

Conclusion

Ce sont trois dimensions de la réception extra-musicale de la musique que nous venons de mettre au jour dans cette partie : le mélocentrisme, le méloformisme et la musique prenant part à synthèse des arts. Il s'agissait à chaque fois d'interroger la capacité de la peinture et de la poésie à se rejoindre lorsqu'elles envisagent la musique comme le référent qui leur sert à bâtir une poétique nouvelle. Il s'agissait également de situer la création trakléenne à l'intérieur de cette problématique : si la réception de Bach en peinture fait partie des phénomènes saillants de la relation musico-picturale de l'époque, on se rend compte que la poésie de Trakl ne donne pas lieu à semblable constat. Là où sa poésie et la peinture se rapprochent cependant de la manière la plus significative c'est dans l'emprunt d'un modèle musical, la fugue et la sonate jouant respectivement pour l'une et pour l'autre le rôle de possibilité – oserait-on dire de nécessité ? – pour permettre la formulation d'une forme d'abstraction. Pour autant, ce serait trop s'avancer que de prétendre que le geste créateur situé au fondement des poèmes-sonates de Trakl soit le même que celui qui a engendré les tableaux-fugues de Kupka, Kandinsky, Klee, Jahns ou Albers. Il n'est pas si évident que Trakl expérimente comme les peintres une forme musicale pour accéder à un nouveau stade d'organisation des thèmes et c'est là que la construction d'un discours musico-littéraire peut être soumis à discussion. Enfin, c'est la place de la musique occupée dans le texte poétique sous une forme interactive avec la couleur qui a suscité un parallèle avec la notion de synthèse des arts développée à la même époque par Kandinsky et Schoenberg. Évidemment, les moyens artistiques des uns et des autres sont différents et Trakl ne dispose que du médium textuel mais ne peut-on pas finalement considérer que la manière dont l'alliance des arts trouve son expression chez Trakl constitue en soi une contribution unique en son genre à un problème que Scriabine, Kandinsky et Schoenberg ont traité dans la lignée de Runge et de Wagner, la poésie totale de Trakl méritant ainsi d'être replacée dans une perspective diachronique ?

3

MUSIQUE DU MOT ET MUSIQUE PAR LES
MOTS CHEZ TRAKL

Introduction

Au regard de la production lyrique allemande de l'époque moderne, l'œuvre de Trakl est sans doute la seule à présenter des affinités, que l'on pourrait qualifier d'électives, avec la musique. Ce postulat de départ, nous avons pu en partie le vérifier précédemment en montrant le rôle motivique et structurel de la sonate et celui de la tendance totalisante qui situent tous deux cette poésie à la croisée des arts. Dès lors, sans qu'il faille forcément y voir une forme de facilité ornementale de la part de cette poésie dans le cas d'emprunts musicaux, il ressort bien davantage de notre postulat qu'elle démontre un mélocentrisme assumé, participant ainsi du contexte de création interartistique qui se fait jour entre 1910 et 1920 dans une perspective de 'fécondation mutuelle des arts'.

Dans cette troisième partie, l'inclination pour la musique considéré en tant qu'objet d'étude sera exclusivement circonscrite à l'espace poétique généré par Trakl, et ce en privilégiant la mise en œuvre de micro-analyses consacrées à deux types de manifestations musicales : d'une part les particularités de la musicalité de la langue trakléenne, d'autre part la mise en scène d'un *instrumentarium*, parfois support d'une médiation sonore que l'on peut aborder comme étant la verbalisation de données phénoménologiques. Au commencement de notre travail, le choix de considérer la musicalité de la langue de Trakl comme un phénomène interartistique n'allait pas de soi pensant qu'il dépendait trop fortement d'aspects liés au respect de normes d'écriture et de composition et qu'en cela le lien à la sphère musicale était minoré, voire absent. Or, nous avons finalement tenté de confronter notre lecture des poèmes de Trakl à cette question et de proposer une lecture proprement musicale d'effets sonores qui s'appuie sur des résultats de la recherche fournissant de surcroît des amorces de caractérisation de la langue trakléenne par le biais d'un métalangage musical. Partant de là, il nous faudra également interroger le statut du vers musicalisé dans la création poétique contemporaine et les conditions de sa possible restitution orale.

L'inscription thématique de la musique dans le texte donnera lieu, quant à elle, à la recherche d'une esthétique développée en poésie autour de l'instrument de musique, de son symbolisme éventuel et de toute autre contribution de l'instrument saisi dans

le texte. Cette dimension thématique de l'instrument a pour corollaire la dimension sonore qu'il déploie dans la fiction poétique. La problématique musico-littéraire dès lors en jeu concerne les possibilités intersémiotiques qui s'offrent au poète lors de la mise en mot du son instrumental : nous poserons donc la question de savoir comment sont construites ces images poétique sonores, ce qu'elles disent réellement et si elles se fondent sur des critères de mise en forme de la matière sonore tels qu'il en existe dans le domaine musical.

Enfin, cette exploration de l'univers sonore (*Klangwelt*) qui caractérise la poésie trakléenne aura pour objectif, certes marginal par rapport au propos d'ensemble, d'évaluer le degré de pertinence ou d'approximation de la traduction française à partir de laquelle nous travaillons, c'est donc un travail de relecture critique de la traduction qui pourra se manifester à certains endroits. Le travail sur la forme linguistique de la présence sonore embrasse ainsi de manière globale plusieurs formes de réception du texte : celle du lecteur amené à recomposer mentalement à partir du texte d'origine des images sonores et celle du traducteur restituant sa compréhension du phénomène au risque, éventuellement, de trahir la référence musicale pensée par Trakl.

3.1 Le vers musicalisé

3.1.1 Le cas particulier du vers trakléen

L'on trouve sous la plume de Maurice Godé (2008, p. 129) une comparaison inédite et significative rendant palpable le caractère exceptionnel de l'écriture trakléenne quand on se penche sur ses effets sonores :

Il y a chez [Trakl] des raffinements sonores comparables à la musique de Bach, alors que l'effet sonore des poèmes de certains de ses contemporains est plus proche de celui d'une grosse caisse.

Ce rapprochement, à vrai dire inattendu, entre la poésie de Trakl et la musique de Bach introduit de manière efficace le thème de l'effort de composition sonore en poésie et de son esthétique d'autant que l'écriture trakléenne est également mise en valeur par rapport à une certaine partie de la création poétique de son époque bien peu soucieuse de faire résonner la langue et d'en tirer certaines potentialités musicales. De manière implicite, Maurice Godé nous invite déjà à réfléchir sur ce que peut être la musicalité en poésie comprise entre raffinement sonore et effets grossiers. La musicalité en poésie doit-elle cependant forcément avoir pour référent la musique instrumentale, celle des compositeurs (ici Bach), et éventuellement suivre ses évolutions²⁴⁸ (Bordas 2005, p. 120) ? Marko Pajević, dans son étude sur les arts de la parole entre les deux guerres, évoque à propos du poème **Sturmangriff** d'August Stramm la possibilité de parler de « musicalité » dans la diction de ce poème²⁴⁹, même si elle est violente » (2007, p. 109). Et il poursuit en soulevant la difficulté à employer ce terme de musicalité :

²⁴⁸ Ce fut apparemment le cas dans la poésie française du XIX^e siècle car « il y eut, tout au long du siècle, une évolution parallèle de la théorie musicale et de la versification qui suscita les commentaires analogiques. Au début du XIX^e siècle, 'rythme' et 'mesure' sont à peu près équivalents dans le métalangage musical ».

²⁴⁹ Aus allen Winkeln gellen Fürchte Wollen/ Kreisch/ Peitscht/ Das Leben/ Vor/ Sich/ Her/ Den keuchen Tod/ Die Himmel fetzen./ Blinde schlächtert wildum das Entsetzen.

Musicalité est toujours assimilée aux notions d'harmonie et de régularité malgré le fait que la musique à partir du XX^e siècle n'a, le plus souvent, rien à voir avec cette harmonie et cette régularité.

En procédant à une recontextualisation artistique, il laisse ainsi sous-entendre qu' autour de 1910 musique et musicalité peuvent ne pas coïncider sur le plan synchronique, admettant alors que la musique atonale naissante ne reposerait pas elle-même sur un principe d'harmonie et de régularité. Nous n'entrerons pas dans le détail de ce questionnement d'ordre musicologique, mais l'on comprend toutefois que la musicalité en poésie s'apparente à ce qu'exprime la notion d' « euphonie », c'est-à-dire une forme d'esthétisation textuelle – le recours à la notion de « poème euphonique » étant d'ailleurs une constante des études trakléennes²⁵⁰.

3.1.1.1 Le métalangage musical adapté à la poésie de Trakl

Il convient ici de faire état d'une tendance qui s'est imposée dans les recherches sur la poésie et en particulier dans les *Trakl-Studien*, à savoir celle du nécessaire recours au vocabulaire de l'analyse musicale pour éclairer le fonctionnement du texte poétique. La notion d' « éclairage » est ici employée à dessein car cette méthodologie interdisciplinaire nous paraît posséder une nette parenté avec la thèse de l'« éclairage mutuel des arts » (*Wechselseitige Erhellung der Künste*) défendue par Oskar Walzel. Il est certain que le risque de confusion généré par l'usage d'un langage musical peut être grand dans l'approche de phénomènes textuels, mais il n'en demeure pas moins qu'il permet de produire un discours qui, en réalité, s'adapte parfaitement à l'essence plurielle de certaines œuvres et qu'en cela, il ne constitue pas nécessairement une atteinte à l'exigence de rigueur scientifique et n'a pas non plus vocation à corrompre le champ disciplinaire-cible (la littérature) ni le champ disciplinaire d'emprunt (la musicologie). La condition élémentaire qui justifie une telle méthodologie est celle de la reconnaissance du caractère intermédiaire explicite d'un texte – en l'occurrence la

²⁵⁰ Cf entre autres Michèle Fink, 2004, p. 75-103. Elle s'adonne au commentaire comparé de *Génie* de Rimbaud et de *Gesang des Abgeschiedenen* de Trakl en se fixant sur les « possibilités harmoniques » de la langue qu'elle nomme « projet harmonique ».

dimension musicale dans le cas de la poésie de Trakl – avant de pouvoir établir certains parallèles avec des notions attestés dans le champ musicologique. Des emprunts notionnels tels que « polyphonie, harmonie, cadence, variation, mélodie » se voient dès lors justifiés par l'existence d'une lacune dans le champ de la description littéraire lorsqu'il s'agit d'approcher des phénomènes relevant d'une musicalisation du texte. La difficulté à laquelle est confrontée l'interprète, il faut néanmoins le souligner, réside dans sa capacité à maîtriser le versant musical des notions qui constituent ce métalangage appliqué à la poésie, mais réside également dans la difficile appréhension de l'intentionnalité du poète à « composer » son texte de manière musicale. L'ambition de l'interprète qui travaille sur un corpus identifié comme intermédial est par conséquent liée au développement d'un métalangage convaincant permettant de se familiariser avec une approche de la poésie tout à fait originale et à nos yeux fondamentale, notamment dans le but de donner une dimension complète à la réception de l'œuvre de Trakl.

Quels sont ces mots de la musique qui permettent de parler des aspects musicaux de la poésie de Trakl et sur quelles dimensions textuelles de sa production peut-on s'appuyer pour générer un métalangage musical ?

La musicalité des vers de Trakl a été largement abordée par les interprètes, non seulement sous l'angle de son caractère structurant – Karl Magnuson a dégagé des schémas de répétition des consonnes²⁵¹ – mais aussi sous l'angle des conditions de l'existence d'un niveau phonique se dérochant à l'ordre sémantique – Heinz Wetzell (1972) ayant quant à lui envisagé le mode d'apparition de certains mots en fonction de leurs qualités sonores. Ce dernier oriente d'ailleurs son analyse du poème rimé **Geistliches Lied** en prenant en compte trois paramètres : les rimes (*Klangwiederholungen*), l'harmonie fondamentale (*Grundklang, Hauptakkord*) et les assonances et allitérations formant par-dessus des lignes mélodiques (1972, p. 70). Alfred Doppler (2001) inscrit également son propos dans ce cadre « musicalisant » en s'employant à caractériser la répétition de certaines valeurs sonores et l'effet musical de la structure du texte à travers les analyses qu'il donne de poèmes tels que **Kaspar Hauser Lied** (p. 115-119), **Sebastian im Traum** (p. 119-125), **Abendland** (p. 126-132) et **Passion** (p. 141-144). Il identifie respectivement dans chacun d'entre

²⁵¹ Magnuson, Karl (1962). „Consonant repetition in the lyrics of Georg Trakl“, in *Germanic review*, 37, p. 263-281, étude citée dans Schier, 1970, p. 82.

eux des phénomènes qui peuvent être rapprochés de la musique des compositeurs. Dans **Kaspar Hauser Lied**, l'on pourra retenir l'identification d'une cadence finale (*Schlußkadenz*) qu'il justifie en ces termes :

Les voyelles initiale et finale du dernier sont équivalentes et résonnent à la manière d'une cadence finale initiée par un accord sur le premier degré de la gamme et qui revient à son point d'origine²⁵².

Ce constat peut se vérifier à l'écoute du vers en question débutant et se finissant sur la même voyelle « i » :

Silbern sank des Ungeborenen Haupt hin.

Pour Doppler, l'existence d'une cadence finale de ce type est un phénomène qui se reproduit ailleurs dans la production trakléenne et il cite les autres occurrences de cadences poétiques que nous synthétisons ici sous forme de tableau :

Verklärung	Die <u>l</u> eise tönt in vergilbtem Geste <u>i</u> n.
Föhn	S <u>i</u> lbern zerschellt an kahler Mauer ein k <u>i</u> ndlich Ger <u>i</u> pp <u>e</u> .
Siebengesang des Todes	M <u>o</u> hn aus silberner W <u>o</u> l <u>k</u> e.
Traum und Umnachtung	Die N <u>a</u> cht das verfluchte Geschlecht verschl <u>a</u> ng.
An einen Frühverstorbenen	W <u>a</u> ndelst unter traurem Gespräch unter Ulmen den grünen Fluß hin <u>a</u> b.
Der Spaziergang	Im Korn sich ernste Vogelscheuchen d <u>r</u> eh <u>n</u> . Hollunderbüsche sacht am Weg verwe <u>h</u> n; [...] Die träumend dort am alten Brunnen ste <u>h</u> n. Einsame froh auf stillen Pfaden ge <u>h</u> n.

Cette focalisation portée uniquement sur le dernier vers du poème et sa mise en relation avec la notion de cadence peut paraître surprenante car elle s'établit d'après l'unique critère de retour d'une même sonorité assimilée à un type d'accord musical, l'accord de dominante, or cet accord est normalement exposé dès le début d'une pièce musicale classique. Si l'on suit le raisonnement de Doppler, le dernier vers serait en quelque sorte une représentation conclusive du poème tout entier faisant entendre un retour harmonique. Néanmoins, la cadence que comporte le poème **Der Spaziergang** semble faire exception à cette définition dans la mesure où ce sont cette fois-ci les relations sonores engendrées par les rimes de la première et de la

²⁵² „Anfang- und Endvokal des letzten Verses lauten gleich, so wie die musikalische Schlußkadenz mit einem Akkord über der 1. Stufe einer Tonart beginnt und zum Ausgangspunkt zurückkehrt.“

dernière strophe qui justifie la notion de reprise cadentielle (Doppler, 2001, p. 106). Les propriétés de ce retour harmonique se voient également précisées dans son analyse du poème **Sebastian im Traum** qui, à l'aune de **Kaspar Hauser Lied**, présente un fonctionnement de type cadentiel. Ce sont cette fois-ci quatre sonorités dans un ordre précis qui se répètent²⁵³ sur deux portions de vers de part et d'autre de la sonorité « i » de *Sebastian* :

Da in Sebastians Schatten die Silberstimme des **Engels** erst**ar**b.
[a i e a] i [a i e a]

Doppler prolonge son argumentation en faisant remarquer que ce vers est composé de termes déjà présents ailleurs dans le poème : trois fois *Schatten*, une fois *Silberstimme*, une fois *Engel*, et sept fois le modèle phrastique débutant par *da*. Quant au terme *erstarb*, il clôt une série formée par des vocables au contenu similaire : *neigen*, *hinabsteigen*, *hinsinken*, *verfallen*. C'est donc l'effet récapitulatif de ce vers qui le rapproche d'une cadence musicale alors que dans le même temps cette cadence trakléenne semble, d'après Doppler, s'éloigner de la fonction traditionnelle de la cadence musicale (2001, p. 124) :

La fonction de la cadence a toutefois subi une transformation au regard de celle que connaît la musique traditionnelle. Dans la musique classique et romantique, la cadence finale opère le retour à un ordre ultime, chez Trakl la conscience d'un ordre s'est muée en un geste de fuite, de disparition, d'expiration²⁵⁴.

Cette définition serait difficilement transposable aux autres cas de cadences finales identifiés plus haut dans la mesure où le sémantisme porté par *erstarb* infléchit considérablement l'idée d'une évolution non pas semblable à un retour mais à un départ définitif.

Au cours de cet exposé relatif au métalangage musical employé par Doppler, il est un phénomène sans doute plus aisé à reconnaître, celui de la variation. Doppler l'associe volontiers à des éléments mélodiques (*melodische Variationselemente*)

²⁵³ Ce vers présentant la caractéristique d'un ordonnancement répété de certains sons est traité ici comme une cadence finale par Doppler, mais cette caractéristique le ferait également entrer, d'après nous, dans la rubrique développée plus loin de la répétition d'un schéma sonore (3.1.1.2 séquence n° 4).

²⁵⁴ „Die Funktion der Kadenz hat sich allerdings gegenüber der traditionellen Musik gewandelt. In der klassisch-romantischen Musik wird in der Schlusskadenz das Zurückfallenlassen in eine letzte Ordnung vermittelt, bei Trakl ist aus der Ordnungsgewissheit eine Geste des Entgleitens, Entschwindens und des Zu-Ende-Gehens geworden.“

dans la mesure où ils sont fondateurs de cohérence textuelle interne à la manière d'un ou plusieurs motifs mélodiques qui réapparaîtraient sous différentes formes comme c'est fréquemment le cas en musique. Ce procédé marque en particulier la texture poétique de **Kaspar Hauser Lied** où il est possible de mettre en relief la permanence de certaines structures linguistiques au sein desquelles certains changements de contenu font figure de variation. Il en est ainsi des multiples évocations de la figure de Kaspar Hauser à travers l'adjectif possessif *sein* :

Sein Schritt - **sein** Stern - **sein** Antlitz - **sein** Herz - **sein** Mund - **sein** Wohnen -
sein Mörder

Un autre schéma syntaxique associant un élément déterminé à un complément au génitif est également typique d'un principe quasiment compositionnel :

Die Wege des Walds - die Freude des Grüns - die dunkle Klage seines Munds -
der Herbst des Gerechten - des Ungeborenen Haupt

Des éléments thématiques comme l'ombre et le crépuscule sont répétés dans des combinaisons changeantes :

Schatten des Baums - **Schatten** des Mörders
Dämmergarten - **dämmernder** Hausflur

Enfin, le poème est ponctué de structures figées où un adverbe précède le verbe :

Ernsthaft war - stille fand - nachts blieb - silbern sank

Deux formes de variations existent ainsi sous la plume de Trakl, celle qui repose sur la reprise d'un motif thématique (*motivisch-thematische Variationsform*) et une autre capable d'engendrer un modèle de phrase (*Variation von Satzformen*). Le premier type de variation permet la mise en œuvre d'un « réseau de significations au sein duquel des constellations sonores, des *Klangfarben* et des rythmes se révèlent être des porteurs d'information supplémentaires »²⁵⁵ (Doppler, 2001, p. 144).

La reconnaissance de structures sonores dans la langue poétique de Trakl, on vient de le voir, est une préoccupation déjà ancienne dont on pourrait finalement penser qu'elle a épuisé toute nouvelle possibilité d'analyse. On pourrait se contenter des résultats brièvement récapitulés en se gardant de livrer toute investigation supplémentaire sous couvert que « le passage à des rythmes libres a fait perdre aux

²⁵⁵ „Durch Wiederholungen entsteht ein Gewebe von Bedeutungen, worin Klangkonstellationen, Klangfarben und Rhythmus sich als zusätzliche Träger von Informationen erweisen.“

vers trakléens une part de leur musicalité »²⁵⁶ (Wetzel, 1972, p. 100). Cet aspect lié à l'évolution de l'écriture trakléenne à partir de 1912 où la forme libre de chaque vers induit désormais une dynamique rythmique individualisée aurait pour conséquence de renforcer le contour des images poétiques au détriment de la musicalité du vers²⁵⁷ pourrait en effet tarir toute velléité d'approfondir la question. Mais il nous a semblé au contraire que l'affranchissement des règles de la métrique et de la nécessité de la rime étaient gages pour le poète de plus grande liberté dans la recherche d'échos sonores internes. Nous postulons en effet que les poèmes ayant abandonné toute versification et toute configuration métrique peuvent être pleinement considérés comme des espaces de création où cet abandon d'un rythme et d'une musicalité programmée donnerait lieu à la mise en place de nouvelles structures sonores dont tout l'enjeu est justement de parvenir à les révéler, à les rendre perceptibles.

3.1.1.2 La *Wortmusik* trakléenne : essai de typologie des phénomènes sonores

On se souvient que dans sa typologie des relations musico-textuelles (1.1.2.1), Steven Paul Scher évoquait la potentialité de la langue à révéler par des combinaisons sonores une véritable musique (*Wortmusik*). Nous faisons nôtre cette catégorie descriptive dans la mesure où elle s'applique sans équivoque à la poésie de Trakl, mais décrire une tendance générale du texte à se musicaliser doit nous conduire à observer dans le détail comment se manifeste cette « musique », d'où le projet de fournir un panorama des types de manifestations musicales sous forme de nomenclature. Ce panorama est censé rendre compte d'observations personnelles quant au fonctionnement musical de certains vers ou portions de vers. Notre démarche s'insère assurément dans celle de Wetzel ou de Doppler, mais nous souhations exposer ici une contribution inédite quant au choix des phénomènes observés, de leur description et de leur appellation.

²⁵⁶ „Mit dem Übergang zu freien Rhythmen haben Trakls Verse einen Teil ihrer Sangbarkeit eingebüßt.“

²⁵⁷ „Die Verstärkung der bildhaften Bedeutung, bedingt durch die Abschwächung des Musikalisch-Sangbaren zugunsten einer satz-rhythmischen Akzentuierung hat für die Struktur der Dichtung des Spätwerks weitreichende Folgen.“

Notre démonstration s'appuiera sur une œuvre en particulier qui fera fonction d'exemple de référence : le poème **Grodek**. Écrit au front en octobre 1914, c'est le tout dernier poème composé par Trakl, et c'est de surcroît un poème de guerre. Outre le relief particulier que ces deux aspects (biographique et thématique) confèrent au poème, nous souhaitons attacher à ce texte une qualité confirmant son statut d'œuvre remarquable : sa musicalité. Procéder à une lecture de type musical de ce poème est une démarche jamais réalisée et pourtant elle promet de mettre au jour une riche texture musicale dont on ne prend conscience que grâce à « l'éclairage mutuel » fourni par le reste de l'œuvre poétique de Trakl. En effet, ce poème catalyse à un degré extrême des amorces d'écriture musicale décelables dans des poèmes rédigés antérieurement, ceux du recueil « Sebastian im Traum » notamment, et possède dès lors une valeur exemplaire pour initier une étude plus globale de la musicalité de la poésie trakléenne.

Nous procéderons à une analyse strictement linéaire du poème afin de pouvoir traiter le phénomène musical sans rompre avec cette successivité qui caractérise à la fois le flux poétique et le flux musical, d'autant que les fréquents enjambements qui caractérisent ce poème créent un mouvement dynamique et progressif obligeant à prendre souvent en compte les éléments sonores du vers suivant. Le choix d'écriture que constitue l'enjambement incite ainsi à fonder notre lecture musicale sur l'analyse de deux vers successifs et donc sur leur comparaison d'un point de vue phonique. À chaque fois que cela sera possible, nous tâcherons d'éclairer mutuellement un phénomène musical à l'aide d'un équivalent présent dans un autre poème afin de montrer une éventuelle intertextualité sur le plan du procédé d'écriture, mais aussi afin de pouvoir conceptualiser ces phénomènes en leur donnant un nom spécifique.

Grodek

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düstrer hinrollt ; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Münder.
Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle ;
Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter ;
Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.
O stolzere Trauer ! Ihr ehernen Altäre
Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
Die ungeborenen Enkel.

Séquence n° 1 : Cellule musicale

Le poème **Grodek** s'ouvre sur l'expression temporelle *Am Abend*, une expression faisant quasiment figure de leitmotiv sous la plume de Trakl comme en témoigne chacun des débuts des cinq poèmes mentionnés ci-après :

Verfall
(1909)

Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten,
Folgt ich der Vögel wundervollen Flügen,

Zu Abend mein Herz
(1912)

Am Abend hört man den Schrei der Fledermäuse.

Abendlied
(1913)

Am Abend, wenn wir auf dunklen Pfaden gehn,
Erscheinen unsere bleichen Gestalten vor uns.

Sommer
(1914)

Am Abend schweigt die Klage
Des Kuckucks im Wald.

**Traum und
Umnachtung**
(1914)

Am Abend ward zum Greis der Vater ; in dunklen Zimmern
versteinerte das Antlitz der Mutter und auf dem Knaben lastete der
Fluch des entarteten Geschlechts.

Bien plus que sa simple récurrence, c'est son invariable positionnement en tête du vers initial qui contribue à faire de cette expression un élément propre du langage

trakléen qu'il faudrait percevoir comme un signal dont la nature dépasse le simple cadre de l'énonciation verbale. Nous postulons en effet que ce déclencheur textuel, mais aussi leitmotiv, possède un véritable statut musical dans la mesure où il paraît incarner une « cellule musicale autonome ». Si, sur le plan verbal, cette cellule indique une temporalité précise chargée de la symbolique du déclin, elle constitue sur le plan sonore une donnée harmonieuse car reposant sur la double attaque consonantique en [a] et sur un balancement rythmique équilibré associant syllabe brève, longue, puis courte selon une métrique iambique.

Allons un peu plus loin. Il semble que ce type de cellule musico-textuelle puisse être ordonnée dans une catégorie d'éléments textuels extrêmement brefs, ce dont on peut se rendre compte à partir des exemples qui vont suivre, et parmi lesquels existent deux types de « cellules ». Le premier type a pour caractéristiques essentielles de se situer en attaque de poème – à peine a-t-on entamé la lecture du poème que déjà une pause est instaurée, l'arrêt de la lecture du vers étant matérialisée par la présence d'un point ou d'un point virgule – et aussi d'être dépourvu de toute contrainte syntaxique :

Winkel am Wald	Braune Kastanien. Leise gleiten die alten Leute In stilleren Abend
Nachtlied	Des Unbewegten Odem. Ein Tiergesicht Erstarrt vor Bläue, ihrer Heiligkeit.
Frühling der Seele	Aufschrei im Schlaf ; durch schwarze Gassen stürzt der Wind, Das Blau des Frühlings winkt durch brechendes Geäst
Landschaft	Septemberabend ; traurig tönen die dunklen Rufe der Hirten Durch das dämmernde Dorf
Melancholie	Bläuliche Schatten. O ihr dunklen Augen Die lang mich anschauen
Sebastian im Traum - II	Frieden der Seele. Einsamer Winterabend, Die dunklen Gestalten der Hirten am alten Weiher;
Musik im Mirbaell	Ein Brunnen singt. Die Wolken stehn Im klaren Blau,

Parfois même, un riche contenu poétique se trouve en apposition à la cellule, comme s'il était généré par elle :

In den Nachmittag geflüstert	Sonne, herbstlich dünn und zag, Und das Obst fällt von den Bäumen
Abendland	Mond, als träte ein Totes Aus blauer Höhle

Exemple extrême de la raréfaction du matériau poétique, les vers bi-syllabiques que l'on rencontre dans la toute dernière phase de création de Trakl (1914) représentent une curiosité tant poétique que structurelle. Les *Trakl-Studien* se sont intéressées depuis longtemps à cette particularité et l'ont même décrit comme un principe de construction caractéristique de cette phase de création tandis que le type de forme nouveau reposant sur l'idée de « tension et de renforcement dramatique » se manifeste par un raccourcissement de la longueur des vers à travers une forte concentration de l'image, et par le déplacement de l'axe du poème dans une dimension verticale²⁵⁸ (Berger, 1979, p. 61). Mais l'on pourrait également y voir l'aboutissement du principe des *Elis-Gedichte* où l'expressivité du vers semble inversement proportionnelle à sa longueur, pour reprendre l'expression qu'emploie Alain Poirier au sujet de l'aphorisme webernien (2009, p. 13) :

L'un des paradoxes de la musique de Webern tient dans le rapport inversement proportionnel entre la durée et l'expressivité.

La question de l'expressivité est justement au cœur de ce type de manifestation aphoristique et en apprécier la valeur peut s'avérer être un entreprise peu aisée. En musique, l'expressivité s'apprécie en fonction des combinaisons sonores. En poésie, c'est la combinaison des mots qui donne lieu, d'un côté, à la partie signifiante de l'œuvre, et de l'autre, à la construction du lyrisme. Dans le poème **Das Herz**, la combinaison binaire *O Herz* possède une portée expressive fondée sur un contraste entre raréfaction et densité soudaine.

O Herz
Hinüberschimmernd in schneeige Kühle.

La présence ce second – et ultime – vers dense ne semble faire que dérouler le contenu poétique retenu clos dans le seul terme *Herz*. Il n'y a donc pas de hiérarchisation entre l'expressivité de ce qui est bref et celle de ce qui est long, et la formule aphoristique *O Herz* n'est en réalité qu'un trompe-l'œil où le vide de la ligne n'est pas manque ni absence mais compression de la substance. La même analyse vaudrait pour les deux exemples suivants où l'on retrouve une apparence

²⁵⁸ „Das Gedicht **Das Gewitter** entspricht den Gedichten von Trakls späterer Schaffensphase, denen als Aufbauprinzip der Formtypus ‚Gespanntheit und dramatisch-pathetische Steigerung‘ zugrundeliegt ; charakteristisch dafür ist die durch eine starke Bildkonzentration bewirkte Verkürzung der Verse und die Wendung der Gedichtachse in die Vertikale.“

d'enjambement due au contenu définitionnel situé au vers suivant et non directement à la suite des cellules binaires *Feuer* et *Ein Dorf* :

Das Gewitter	Feuer Läutert zerrissene Nacht
Die Schwermut	Ein Dorf, Das fromm in braunen Bildern abstirbt

Mais cette fois-ci l'expressivité de l'aphorisme est renforcée par un phénomène d'euphonie : à la cellule binaire *Feuer* répond celle de *Läutert* (les sons [eu/äu] et [er] se superposent parfaitement), tandis que celle de *Ein Dorf* se retrouve dans *Das fromm*, le terme *fromm* apparaissant alors comme un chiasme sonore quasiment abouti de *Dorf*. Dans d'autres cas, la brièveté du vers traduit la nécessaire rapidité du cri qui jaillit, notamment dans le poème **Heimkehr** où la dimension exclamative est omniprésente :

Die Heimkehr (2 ^e version)	Abendwolke - Reinheit!
---	----------------------------------

Quant au poème **Der Schlaf**, il se conclut sur un effet de réduction visuelle du vers qui renforce l'idée qu'un néant, à la fois poétique mais aussi civilisationnel, est sur le point d'advenir après ce dernier vers décrivant un « écroulement de villes d'acier » :

Der Schlaf	Aufflattern weiße Vögel am Nachtsaum Über stürzenden Städten Von Stahl
-------------------	---

La cellule binaire *von Stahl* nous invite à recevoir l'évocation de l'acier comme un coup brutal, aussi dur que le matériau en question, mettant un terme à l'existence du poème à la manière d'un accord bref joué *staccato* et non à la manière d'un point d'orgue qui résonnerait avant de se fondre dans le silence.

Séquence n° 2 : Redistribution sonore

Poursuivons la lecture de **Grodek**. Succède à cette cellule musicale initiale une image sonore (*Klangbild*) articulée autour du verbe *tönen*. La musicalisation des forêts automnales, d'inspiration romantique, perd subitement toute connotation positive lorsqu'elle révèle en réalité l'écho d'armes mortelles :

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder Von tödlichen Waffen	<i>Le soir venu, tintent les forêts de l'automne Du bruit des armes de la mort</i>
--	--

Opérée grâce à l'enjambement, la jonction entre ces deux éléments thématiques antithétiques ne relève, d'après nous, pas uniquement de l'organisation spatiale des deux vers. Une structure sonore très particulière permet d'unifier l'ensemble en produisant ce que l'on pourrait appeler une « redistribution sonore » d'un vers à l'autre. Ce principe, très proche de la méthode de composition sérielle, consiste à réutiliser les sons d'une série mais selon une combinaison nouvelle, comme si une substance sonore originelle pouvait être transmise mais sous une forme différente. La comparaison des deux vers permet en effet d'identifier la permanence de certains sons, en raison notamment de la morphologie des adjectifs *herbstlichen* et *tödlichen* dont le suffixe et la terminaison sont identiques – en dépit de la différence de cas (nominatif pour l'un et datif pour l'autre). Ce qui pourrait passer pour une simple coïncidence est bien vite démenti par une complexification du phénomène de rappel sonore puisque l'on peut entendre dans *tödlichen* la syllabe initiale du verbe *tönen*, laissant ainsi penser que l'adjectif *tödlichen* résulterait de la contraction sonore de *tönen* et de *herbstlichen*, le son intermédiaire [d] pouvant, lui, provenir de *Wälder*. Ce terme serait également à mettre en relation avec celui de *Waffen* dont il partage le son [w]. C'est bien par la comparaison des deux vers et par les correspondances sonores qui en résultent qu'il est possible de distinguer une substance sonore de base dont les éléments se trouvent redistribués, selon un jeu de combinaison plus ou moins complexe, dans une structure verbale nouvelle.

Bilan :

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen

Un tel cas de « redistribution sonore » n'est pas si étrange dans la production poétique de Trakl : au moins trois autres poèmes comportent ce type de phénomène. Nous commencerons par le sonnet *Verfall* dont les deux premiers vers révèlent la présence d'un remarquable jeu de sonorités :

Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten, *Le soir quand les cloches sonnent la paix,*
Folgt ich der Vögel wundervollen Flügen *Je suis le vol sublime des oiseaux*

L'on peut aisément entendre dans ce début de poème une homogénéité sonore dont l'origine réside dans le déploiement maîtrisé d'une substance sonore pouvant être quasiment qualifiée de tonale. Cependant, il n'est pas donné d'avance de pouvoir

reconnaître les éléments de base de cette substance sonore. Comme dans **Grodek**, c'est la comparaison effectuée dans le passage d'un vers à l'autre qui permet de percevoir des sonorités saillantes. Ici, c'est de nouveau une image sonore, celle des « cloches sonnantes la paix », qui fournit le matériau sonore redéployé au vers suivant. Après une césure située après *Am Abend*, la composition en un anapeste et deux iambes du vers initial met en relief trois sons fondamentaux : [g], [f] et [l]. Il est intéressant d'observer comment ce matériau sonore fondamental se trouve recomposé au vers suivant dans des combinaisons associant presque systématiquement tous ces sons dans chacun des quatre termes *Folg*, *Vögel*, *wundervollen* et *Fliegen*. Les correspondances sonores ainsi mises au jour ne doivent cependant pas être considérées que comme une musique détachée de tout ordre sémantique. La poésie de Trakl réalise en effet la mise en place d'un réseau de sens soutenu par un réseau de sons de telle sorte que dans le poème **Verfall** la sensation de paix délivrée par le thème des cloches trouve son prolongement dans celui du vol des oiseaux. Mais à nouveau dans ce poème, l'harmonie sonore évolue subtilement à la frontière d'un espace d'ambiguïté et de dualité puisqu'elle entre en résonance directe avec les sons du titre **Verfall** et pourrait donc en quelque sorte revêtir la fonction de funeste annonciatrice, les deux tercets du sonnet étant en effet placés sous le signe de la déchéance et de la mort à travers les images des treillis rouillés, de la ronde macabre d'enfants blafards et du frisson du je lyrique et des asters :

Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern.
Die Amsel klagt in den entlaubten Zweigen.
Es schwankt der rote Wein an rostigen Gittern,

Indes wie blasser Kinder Todesreigen
Um dunkle Brunnenränder, die verwittern,
Im Wind sich fröstelnd blaue A stern neigen.

Notre interprétation dévoilant la possible dissémination sonore d'un terme-clé de fait involontairement écho – mais s'en trouve ainsi corroborée – à ce qu'a écrit Michèle Finck au sujet de la dissémination des voyelles [a] et [i] dans le poème **Gesang des Abgeschiedenen** (Chant de l'isolé) (2004, p. 94) :

Le chant des [a] et des [i] pourrait renvoyer au premier substantif du texte (*Harmonien*) qui serait ainsi disséminé dans tout le poème. Ce serait alors le « projet harmonique » lui-même que viendrait soutenir la basse continue du chant des voyelles. Qui plus est [...], il n'est pas exclu que Trakl reprenne les phonèmes accentués [a] et [i] composant le mot-titre *Abgeschiedenen*.

Un deuxième cas de « redistribution sonore » est particulièrement identifiable dans le poème **Melancholie** :

Des Todes ernste Düsternis bereiten	<i>Des mains de nymphe apprêtent les austères</i>
Nymphische Hände, an roten Brüsten saugen	<i>Ténèbres de la mort, des lèvres écroulées</i>
Verfallne Lippen [...]	<i>Têtent de rouges seins [...]</i>

Il nous semble pertinent d'avancer ici que l'expression *an roten Brüsten* présente une trame sonore que l'on peut percevoir comme le redéploiement d'au moins un des sons de chacun des mots principaux du vers précédent, à savoir les sons et entités sonores [t], [o], [en], [b] et [üst], ainsi que le montre le schéma ci-après :

Des **T**odes ernste D**ü**sternis **b**ereit**e**n
an r**o**t**e**n **B**r**ü**st**e**n

Il est par ailleurs intéressant de faire remarquer que cette « redistribution sonore » s'effectue entre deux segments poétiques soumis à un fonctionnement syntaxique équivalent puisque *Des Todes ernste Düsternis* et *an roten Brüsten* sont les compléments des verbes respectifs *bereiten* et *saugen* dont le sujet n'est pas directement visible, n'apparaissant que suite à un enjambement.

Enfin, un extrait du poème **Verwandlung des Bösen** donne également à entendre un saisissant phénomène de « redistribution sonore » s'effectuant dans le flux dynamique d'apparition des mots dans la phrase – sur un plan uniquement horizontal donc – puisque toute notion de vers ou de strophe est absente de ce poème en prose.

Angst, grünes Dunkel, das Gurgeln eines Ertrinkenden : [...]

Angoisse, vertes obscurités, gargouillement d'un qui se noie : [...]

Ponctuée par deux points, cette phrase poétique semble s'apparenter à une structure énonciative dont la fonction serait d'introduire une définition. Ainsi, l'on peut penser que les trois images juxtaposées déclinent, malgré leur altérité, une seule et même idée poétique. Aurait-on d'ailleurs affaire à une forme de *Reihungsstil* horizontal, mêlant successivement différents paramètres que l'on pourrait qualifier d'expressionnistes – car s'appuyant sur des référents morbides ? L'analyse ne s'arrête pas là car, d'un point de vue sonore, le schéma de redistribution d'une série de sons donne naissance à un ordre relationnel entre les mots se superposant à leur ordonnancement textuel, ce dernier reposant sur un effet d'expansion traduit à travers le passage d'une cellule simple (*Angst*) à une cellule plus complexe

(*das Gurgeln eines Ertrinkenden*). Le terme *Gurgeln* récapitule à lui seul les termes *Angst* et *grünes* dans la mesure où il synthétise la double occurrence du son [g]. *Gurgeln* présente de surcroît la caractéristique de faire entendre l’ossature sonore de *Dunkel*. Dans le jeu des permutations sonores, les sons [d] et [k] de *Dunkel* qui ne sont pas redéployés dans *Gurgeln* le sont finalement dans *Ertrinkenden*. L’ordre relationnel sonore mis au jour rend ainsi perceptible cette capacité de la langue poétique trakléenne à détacher – à émanciper – un son de sa source pour reconstruire un autre mot. Nous noterons pour finir que malgré ces mouvements de redistribution sonore, cette phrase poétique propose une véritable stabilité sonore grâce à la permanence du son [n]. Le schéma ci-après récapitule l’ensemble de ce qui vient d’être développé :

Angst, grünes Dunkel, das Gurgeln eines Ertrinkenden

Séquence n° 3 : Chaînes sonores (polyphoniques)

Les deuxième, troisième et quatrième vers de *Grodek* constituent une séquence poétique où sont insérées des références paysagères dominées non plus par les sons de la forêt mais par les couleurs. La dimension visuelle est également caractérisée par la complémentarité d’un plan rectiligne, celui des plaines d’or et des lacs bleus, et de la courbe descendante du soleil qui roule en s’assombrissant.

[...] die goldnen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düstrer hinrollt ;

[...] les plaines d’or,
Et les lacs bleus, sur lesquels le soleil
Plus sinistre roule ;

Comme au début du poème, l’on retrouve au fondement de l’unité de cette séquence une fine texture musicale mais qui repose cette fois-ci sur plusieurs systèmes d’échos vocaliques et consonantiques. Le procédé est relativement courant en poésie et consiste à faire se répéter un même son au sein d’un vers ou d’une strophe entière. Dans la poésie de Trakl, et ici tout particulièrement, la répétition de plusieurs sons conduit à une écriture que nous pourrions qualifier de polyphonique. Ce type d’analogie musicale a certes fait florès dans le discours interprétatif, souvent pour caractériser, au sens propre du terme, l’entrelacs de plusieurs voix dans le domaine

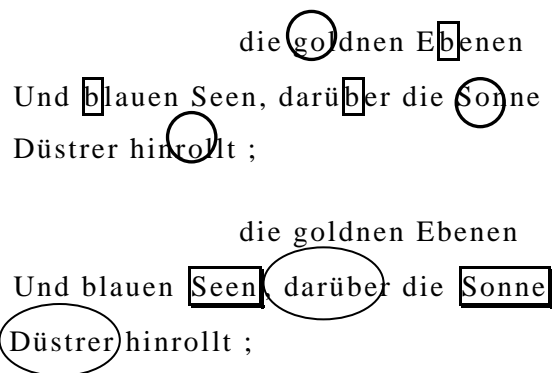
du roman par exemple, mais ici en poésie, la répétition en parallèle de plusieurs sons tend à dessiner des « chaînes sonores » que nous souhaitons mettre en évidence.

La première de ces chaînes sonores est constituée du son [o] ouvert présent dans *goldnen*, puis dans *Sonne* et enfin dans *hinrollt*. Il est à noter de quelle manière ce son se déplace verticalement de vers en vers et constitue ainsi un réseau qui se superpose à celui produit par la langue et la syntaxe. Ainsi *golden* est-il, sur le plan verbal, relié à *Ebenen*, mais sur le plan sonore, il entre en résonance avec *Sonne* et *hinrollt* en créant un effet de surimpression²⁵⁹. Simultanément, le son [b] possède une trajectoire légèrement différente car en partie horizontale en se déplaçant de *Ebenen*, à *blauen*, puis à *darüber*. Au sein de ce maillage sonore, nous pouvons également évoquer de possibles phénomènes de métamorphoses sonores lorsque *Seen* semble avoir muté en *Sonne*, tout comme *darüber* semble être devenu *düstrer*. Ce que l'on a coutume d'analyser en termes de renvois sonores internes est une véritable caractéristique de l'écriture trakléenne dont la richesse sonore fut rarement atteinte par d'autres poètes de langue allemande (rappelons-nous les propos de Maurice Godé cités dans l'introduction de cette sous-partie).

Bilan :

Lignes sonores
verticale et horizontale

Mutations sonores



²⁵⁹ Il faut comprendre par là l'idée que les connotations d'un motif se transmettent à d'autres motifs qui partagent les mêmes valeurs sonores. Cette thèse de Roman Jakobson (in *Linguistik und Poetik*, 1971, p. 84-120) s'est fait une véritable place dans la recherche sur Trakl, elle est reprise par Hans-Georg Kemper (1999, p. 50-52) dans son interprétation du poème *Im Winter* dans laquelle il montre bien comment assonances et allitérations contribuent à tisser un réseau de connotations.

Séquence n° 4 : Répétition d'un schéma sonore

Préparée par le signal temporel du soir, la nuit fait à présent son apparition en dévoilant le chaos de la mort.

[...] ; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Münder.

[...] ; la nuit enveloppe
L'agonie des soldats, la plainte sauvage
De leurs bouches fracassées.

La mise en scène de la nuit et des soldats agonisant relève d'une esthétisation transfigurant les hurlements de ces derniers en une plainte, certes sauvage, mais sans doute lyrique, et donnant à la nuit une posture presque maternelle, du moins bienveillante, qui semble être une version plus aboutie de ce que Trakl avait déjà écrit peu de temps auparavant dans le poème **Im Osten**²⁶⁰ :

Mit zerbrochenen Augen, silbernen Armen
Winkt sterbenden Soldaten die Nacht.

Sourcils fracassés, bras d'argent,
La nuit fait signe aux soldats moribonds.

Dans **Grodek**, cette séquence de deux vers et demi présente en outre une formidable densité thématique car elle synthétise à elle seule une constellation de quatre motifs récurrents dans l'ensemble du recueil du *Brenner* : la nuit, la mort, la destruction et la plainte. Il y a en effet une permanence du thème des êtres et des choses fracassés, déchiquetés, brisés – lequel se manifeste même dans le paysage minéral des montagnes (*wilde Zerklüftung*²⁶¹) du poème **Die Nacht**.

Le caractère musical de cette séquence est concentré dans le vers central tandis qu'un même « schéma sonore » se fait entendre de part et d'autre de la césure de ce vers. En superposant les deux moitiés du vers, un schéma composé de trois entités sonores apparaît alors : [de] suivi sans intervalle du son [k], lui-même suivi d'une syllabe longue accentuée, puis du son [g] :

Sterbende Krieger, die wilde Klage

Ici, la césure ne représente donc pas une limite entre deux portions hétérogènes, elle figure au contraire la condition d'une réitération, voire d'une sorte de gémellité qui

²⁶⁰ Écrit en août 1914 avant le départ au front, ce poème est une version des combats sur le front de l'est, entre les troupes autrichiennes et russes, auxquels Trakl, par la suite, devait lui-même participer. (Adrien Finck, in *Poèmes II*. Garnier Flammarion, p. 337).

²⁶¹ Il existe tout une variété de termes composés à partir de la particule *zer-* : *zerfetzt*, *zerknickt*, *zerbrochen*, *zerbrechend*, *zerschellt*, *zerrissen*. Ils sont révélateurs de cette poétique de la destruction et de la désintégration organique dominant les poèmes du *Brenner*.

accentue le caractère expressif de ce vers d'apparence simple. La notion de « schéma sonore » implique par conséquent la présence d'un ensemble déterminé de sons différents – que l'on pourrait assimiler à un motif mélodique. Lorsqu'il est répété, le phénomène doit alors être distingué de celui de l'allitération ou de l'assonance que nous évoquerons ultérieurement.

La répétition d'un même « schéma sonore » est une donnée déjà identifiée par certaines études trakléennes, lesquelles nous ont d'ailleurs fourni des repères de lecture pour ce développement sur **Grodek**. Walther Killy²⁶², étudiant la genèse du poème **Verwandlung des Bösen** et comparant ainsi sa première et sa version définitive, a en effet mis en évidence le maintien d'une ossature sonore (vocalique), tandis que Trakl avait complètement bouleversé les choix lexicaux de départ, abandonnant une image de type sonore au profit d'une image de type visuel, tout en maintenant la même structure syntaxique :

- 1° Manchmal tönt ein grollender Ton darin
2° Leise löst sich eine goldene Wolke auf

Le schéma sonore en question correspond au motif [ö – o – o] et l'on voit que la permutation effectuée s'efforce de respecter les catégories lexicales de départ (verbe, adjectif, substantif) sans altérer la substance sonore. Naturellement, cette répétition sonore n'est pas interne à un même poème, elle s'établit dans le cadre d'une élaboration du texte définitif, mais elle tend malgré tout à contribuer à démontrer que le travail sur la musicalité de la langue est un élément prépondérant de la poétique trakléenne.

Pour compléter ce propos, nous renvoyons également à la démonstration qu'effectue Rudolf Dirk Schier à partir du poème **Gesang des Abgeschiedenen** (1970, p. 82-102) dans lequel il isole deux types de « schémas sonores » : d'une part les répétitions calquées sur un rythme identique et présentes d'un vers à l'autre, et d'autre part celles qui se succèdent au sein d'un même vers. S'agissant du premier cas de figure, un même schéma sonore se détache à deux reprises au début du poème :

Voll Harmonien ist der Flug der Vögel.
Es haben die grünen Wälder
Am Abend sich [zu stilleren Hütten]
versammelt ;
Die [kristallinen Weiden] des Rehs.

*Il est plein d'harmonie le vol des oiseaux.
Les vertes forêts
Se sont serrées le soir autour des huttes apaisées ;
Pâtures cristallines du chevreuil.*

²⁶² „Der Tränen nächtige Bilder. Trakl und Benn“, in *Wandlungen des lyrischen Bildes*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht; 1971, p. 116-135.

Ce qui, aux yeux de Schier, permet de légitimer la sélection de ces deux unités concerne leur identité rythmique, leur proximité, ainsi que leur densité sonore²⁶³, c'est-à-dire une répartition d'un grand nombre de sons sur un faible nombre de syllabes (1970, p. 82). Sa démonstration peut cependant être soumise à une légère critique dans la mesure où certaines valeurs sonores ne sont pas exactement semblables mais simplement apparentées. Il en va ainsi de l'entité sonore [st] dans *stilleren* et *kristallinen* qui, certes identique sur le plan graphique, ne génère pas la même articulation sonore. De la même manière, la parenté entre les deux consonnes dentales [d] et [t] admise comme telle dans le système linguistique semble à nos yeux insuffisante pour légitimer une parfaite identité sonore entre *Hütten* et *Weiden*. Le second cas de figure de répétition évoqué par Schier se trouve au début de la quatrième strophe du poème :

[Denn strahlender immer erwacht] [aus schwarzen Minuten des Wahnsinns]

L'identification d'un « schéma sonore », plus délicate ici, semble être le fruit d'une lecture très attentive et ciblée d'autant que la longueur du vers induit un grand nombre de phonèmes, que l'irrégularité métrique ne fournit pas de structure d'appui à la comparaison sonore et qu'il n'existe aucune césure permettant de scinder le vers en deux entités symétriques, à la différence du vers bref *Sterbende Krieger, die wilde Klage* où la virgule joue un rôle d'importance. Dans son développement, Schier souligne d'ailleurs à juste titre la difficulté que l'on peut parfois rencontrer dans l'identification d'un « schéma sonore », mettant ainsi en valeur un faisceau de problématiques liées au champ d'intersection entre le musical et le littéraire : sur le versant de la création celle du degré d'intentionnalité musicale, sur le versant de l'interprétation celle de l'efficacité d'une méthode de reconnaissance d'un procédé musical.

Pour compléter notre démonstration et pour élargir le propos sur cette question de la difficulté inhérente à la reconnaissance de procédés sonores, nous souhaitons mentionner cet extrait du poème *Föhn* au début duquel un schéma sonore se fait

²⁶³ „Interessanter sind die Wiederholungen, die von einer Einheit zur nächsten hinüber reichen. In den ersten zwei Einheiten gibt es gleich drei Vokalklänge und drei Konsonantenklänge, die an der gleichen Stelle der Einheit erscheinen. Die Wirkung wird durch die Tatsache verstärkt, dass die zwei Einheiten nur durch vier Silben getrennt sind und in zwei aufeinander folgenden Zeilen stehen.“

entendre deux fois, mais réparti sur les deux vers initiaux et englobant trois groupes syntaxiques séparés par des virgules :

[Blinde Klage im Wind], mondene [Wintertage Kindheit], [...] *Plainte aveugle dans le vent, lunaires jours d'hiver
Enfance, [...]*

Ce qui, à première vue, aurait pu s'apparenter à la succession de deux schémas binaires [ind]-[ag] sur un seul vers correspond en réalité à la succession de deux schémas ternaires [ind]-[ag]-[ind] à cause de la nécessaire prise en compte de *Kindheit* après l'enjambement du premier vers. On voit que la dimension phonique possède sa véritable autonomie par rapport à la structuration du texte et incite à procéder à deux lectures parallèles et complémentaires.

Séquence n° 5 : Pôles sonores

C'est seulement aux vers 13 et 14 du poème **Grodek** que semble se manifester de nouveau un phénomène musical remarquable. D'un point de vue thématique, le thème des corps des soldats s'inscrit dans la continuité du motif de la mort au combat, mais après l'étreinte de la nuit, c'est ici l'ombre de la sœur qui vient les saluer :

Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Sous la ramure d'or de la nuit et les astres
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
Chancelle l'ombre de la sœur par le bosquet muet
Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter
Pour saluer les esprits des héros, les têtes sanglantes

Il semble que l'aspect extraordinaire de l'intervention de la sœur soit renforcé par un effet d'écho interne produit par la succession rythmiquement régulière des termes *schwankt*, *Schwester*, *Schatten* et *schweigenden* dont la syllabe initiale donne à entendre la même entité sonore [sch] complétée, à l'exception de *Schatten*, par le son [w]. À vrai dire, le vers est scindé en deux parties malgré ce lien sonore qui l'unifie : la première unité se caractérise par un mètre iambique faisant ressortir les trois attaques consonantiques en [sch(w)], par l'alternance régulière entre les voyelles [e] et [a] et par l'aspect martial de l'allitération en [t], tandis que la seconde unité présente un rythme inverse fondé sur une succession de syllabes accentuées sans élan et sur la sonorité complémentaire [n] :

unité 1

unité 2

[Es schwankt der Schwester Schatten] [durch den schweigenden Hain]

Ce commentaire relatif à cette dissymétrie entre les deux unités n'est pas sans incidence sur une compréhension plus fine des implications de la musicalité chez Trakl. En effet, la triple structure de la première unité n'est pas un 'accident' ni une heureuse trouvaille poétique, elle semble bien davantage correspondre à une intention qui serait de composer une ensemble sonore dense et homogène autour du terme-clé *Schwester* ainsi que le font entendre les vers extraits de trois autres poèmes :

In der Heimat	Der Sch <u>w</u> ester Sch <u>l</u> af ist sch <u>w</u> er
Klage	Sch <u>w</u> ester stürmischer Sch <u>w</u> ermut
Ruh und Schweigen	Erscheint die Sch <u>w</u> ester in Herbst und sch <u>w</u> arzer Verwesung

Ressemblant fortement à une allitération, nous postulons que ce procédé n'en est pas une pour autant : il se cache sans doute derrière cet effort de répétition la notion de densification conduisant à la formation d'un « pôle sonore » uniforme (le qualificatif monocorde conviendrait également) déployé horizontalement et sur un espace restreint. Nous insistons sur ce paramètre de l'horizontalité car il permet de délimiter une zone de densité sonore parfois très élevée à l'instar de ce vers extrait de *Kindheit*, le poème inaugural du recueil « Sebastian im Traum » :

Und in heiliger Bläue läuten leuchtende Schritte fort

S'agissant à n'en point douter de l'un des vers les plus beaux de la production trakléenne, il donne à entendre en son sein une triple pulsation sonore imprimant selon un rythme trochaïque l'entité sonore [läu]. Le degré de virtuosité est poussé à un niveau élevé dans la mesure où s'opère en parallèle un processus d'évolution sonore autour du noyau sonore qu'est [läu]. *Bläue* connaît en effet une mutation sonore sous la forme de la perte du son [b] et du prolongement de sa syllabe finale pour produire le vocable *läuten*. Ce vocable-là serait à son tour maintenu dans sa forme mais enrichi par les sons intermédiaire [ch] et final [de] aboutissant à *leuchtende*.

B	l <u>ä</u> u	e
Ø	l <u>ä</u> u	t <u>e</u> n
	l <u>e</u> u	ch <u>t</u> e <u>n</u> d <u>e</u>

À l'inverse, il existe des « pôles sonores » se manifestant selon un ordre vertical. La première strophe du poème **Das Gewitter** permet de montrer la présence d'un tel phénomène à travers la répétition (a priori consciente) d'une même entité sonore sur trois vers :

Wo die Bläue
Seltsam verstummt,
Das sanfte Summen der Hummeln.
O grüne Blume –
O Schweigen.

Fidèlement à notre démarche de mise en relation intertextuelle, nous pourrions retrouver l'origine de ce pôle sonore dans le poème **De profundis**²⁶⁴ où Trakl avait déjà utilisé presque l'intégralité des mots porteurs de l'entité sonore [um] mais à une époque où la rime était un élément fondamental constitutif de la musicalité :

Die Blumen duften, die Fliege summt *Les fleurs embaument, la mouche ronfle*
Mein Herz lauscht fühllos und verstummt. *Mon cœur est aux aguets insensible et muet.*

Pour finir, il existe dans le poème **Verklärung** un cas particulièrement intéressant de « pôle sonore » car la récurrence d'une entité sonore se fait sur le mode de la variation et sert en même temps d'indicateur pour conduire le flux prosodique, montrant ainsi le lien entre musicalité, rythme et diction.

Stille wohnt *Calme habite*
An deinem Mund der herbste Mond, *Sur ta bouche la lune d'automne,*
Trunken von Mohnsaft dunkler Gesang ; *Ivre de pavot le chant obscur ;*

La circulation au sein de cette strophe est activée par le passage de l'entité [o(h)n] à l'entité [un] mettant en valeur une chaîne de mots dont seuls les contours sonores extérieurs (les consonnes initiale et finale) évoluent : on peut ainsi remarquer l'excellente réussite de la quadruple paronomase *wohnt, Mund, Mond, Mohn(saft)*, tandis que *trunken* et *dunkler* sont davantage apparentés l'un l'autre par la présence du son [k].

La notion de « pôle sonore » que nous avons développée se caractérise par un détachement de la nécessité de la rime : les sons qui le constituent sont en quelque sorte émancipés de toute structure traditionnelle à la manière de cette émancipation que connaissent les langages pictural et musical à la même période. S'agissant du

²⁶⁴ Poème de la période 1909-1912, à ne pas confondre avec le poème éponyme du recueil *Gedichte*.

phénomène en question de « pôle sonore », nous pouvons par ailleurs nous heurter à la question de savoir si la densité sonore d'un même son à l'échelle de tout un poème peut entrer dans cette catégorie. C'est notamment le cas dans le poème **Klage** – exactement contemporain de **Grodek** – dont les treize occurrences²⁶⁵ du son [sch], réparties de manière relativement équilibrée sur les douze vers que compte le poème, font que l'on dépasse ici le simple cadre d'une accumulation ponctuelle pour relever en quelque sorte d'une note maintenue et nous serions même tenté d'y voir la marque d'une « harmonie fondamentale » (*Grundklang*), expression que nous empruntons à Heinz Wetzel.

Certes parvenu au terme de l'analyse de cette séquence, il nous paraît néanmoins nécessaire d'introduire ici une parenthèse ménageant une passerelle en direction de la musicologie pour faire état de la préexistence de cette notion de « pôle sonore ». C'est Alain Poirier qui l'emploie lorsqu'il se penche sur la démarche de composition de Webern confronté au problème de l'utilisation du total chromatique dans le cadre de l'atonalité (2009, p. 139) :

Composer à partir de l'échelle chromatique pose nombre de problèmes : l'ensemble des douze sons se présente, contrairement à la cohérence assurée par le système gravitationnel qu'était le système tonal, comme un matériau « amorphe » et dépourvu de possibilités de déductions.

Suite à l'affranchissement des lois traditionnelles de l'attraction harmonique et au développement d'une nouvelle conception fondée sur l'égalité entre les douze degrés de la gamme, l'une des difficultés de Schoenberg et de ses élèves consistait en effet à pouvoir imaginer un cadre nouveau régissant la distribution des notes désormais à la merci d'un ordre d'apparition aléatoire. Poirier expose les choix de Webern en la matière :

Afin d'assurer une forme d'intelligibilité de son discours, Webern cherche d'abord des zones de stabilité harmonique en privilégiant des pôles sonores, puis s'orientera de plus en plus vers le total chromatique distribué en terme de complémentarité entre les différentes parties.

Ainsi, il fut un temps question pour Webern de garantir une forme de cohérence musicale en ménageant des points de repère harmoniques. Il serait sans doute imprudent et délicat d'y voir un procédé exactement similaire chez Trakl d'autant

²⁶⁵ **Schlaf** ; **umrauschen** ; **Menschen** ; **verschlänge** ; **schaurigen** ; **zerschellt** ; **Stimme** ; **Schwester** ; **stürmischer** ; **Schwermut** ; **Sternen** ; **schweigenden**

qu’il est relativement marginal, mais nous pouvons néanmoins envisager les « pôles sonores », selon le principe d’un éclairage mutuel des arts, comme la possible manifestation d’une zone de stabilité dans le poème.

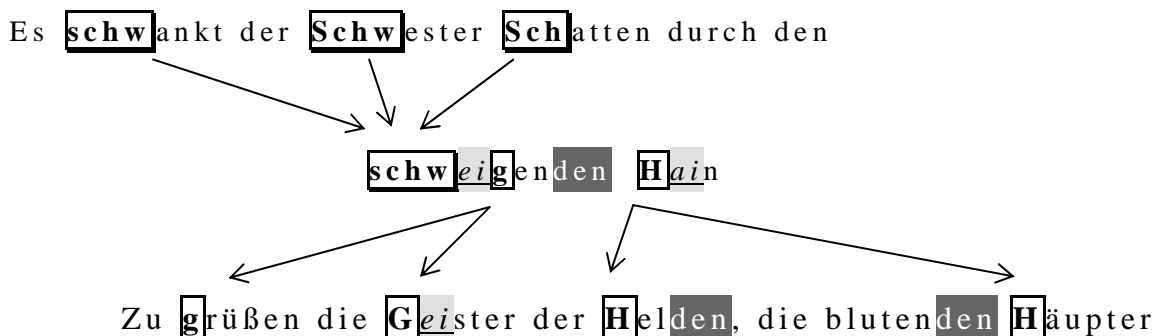
Séquence n° 6 : Concaténation sonore

Notre lecture du poème **Grodek** s’était arrêtée sur ce vers où apparaît la figure de la sœur, mais la séquence poétique à laquelle il appartient se poursuit en réalité au vers suivant :

Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
 Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter

*Chancelle l’ombre de la sœur par le bosquet muet
 Pour saluer les esprits des héros, les têtes sanglantes*

Il est légitime d’embrasser d’un seul regard ces deux vers déjà reliés du point de vue du contenu, mais cela le devient encore davantage dans la mesure où l’expression *schweigenden Hain*, qui se situe au point d’articulation des deux vers, réalise leur jonction sonore en mettant en co-présence les valeurs sonores dominantes des deux vers précédent et suivant. La cellule *schweigenden Hain* fonctionne ainsi comme un maillon textuel saillant du fait de la connexion, au sein de ce petit espace qu’elle représente, de valeurs sonores déployées à plus grande échelle.



On voit à travers ce schéma plusieurs mécanismes à l’œuvre : celui de reprise du pôle sonore [schw], puis celui de constitution d’une cellule nouvelle (maillon textuel) grâce à l’apport des nouvelles sonorités [ei], [g], [den] et [h], enfin le redéploiement de ces mêmes sonorités au vers suivant, à la manière du phénomène de redistribution sonore évoqué dans la séquence n° 1. C’est le même type de

concaténation sonore qui apparaît dans le poème **Das Herz** même si elle semble beaucoup moins complexe.

In jeden Korb
Fiel **f**aul**e**s **F**le**i**sch und **E**ingew**e**id ;
Verfluchte Kost!

*Dans chaque panier
Tombaient viande avariée, abats ;
Maudite nourriture !*

Le vers central de cette séquence est constitué de deux ensembles de sonorités – [f] et [l] d'un côté, et [ei] de l'autre – dont la connexion s'effectue à l'intérieur du maillon que représente le terme central *Fleisch*. Il est intéressant de constater que ce qui peut d'abord s'apparenter à une dense succession d'allitérations, dont la présence épouse chaque syllabe accentuée du vers, comporte une subtilité créatrice supplémentaire qui se joue dans cet effet de concaténation.

Au terme de cette présentation illustrée de nombreux extraits poétiques, nous récapitulons ci-après l'ensemble de ces extraits afin d'en donner un aperçu global. Un système de couleurs contribue en outre à l'identification des phénomènes sonores.

Tableaux récapitulatifs

Phénomène	Titre du poème	Extrait
Cellule musicale autonome	Grodek	Am Abend tönen die herbstlichen Wälder Von tödlichen Waffen.
	Verfall	Am Abend , wenn die Glocken Frieden läuten, Folg ich der Vögel wundervollen Flügen
	Zu Abend mein Herz	Am Abend hört man den Schrei der Fledermäuse
	Abendlied	Am Abend , wenn wir auf dunklen Pfaden gehn, Erscheinen unsere bleichen Gestalten vor uns
	Sommer	Am Abend schweigt die Klage Des Kuckucks im Wald
	Traum und Umnachtung	Am Abend ward zum Greis der Vater ; in dunklen Zimmern versteinerte das Antlitz der Mutter und auf dem Knaben lastete der Fluch des entarteten Geschlechts.
Redistribution sonore	Grodek	Am Abend t önen die herbst l ichen W älder Von t öd l ichen W affen O stolzere Trauer! Ihr ä h e ren Alt ä re Die heiße Flamme des Geistes n ährt heute ein [gewaltiger Schmerz
	Verfall	Am Abend, wenn die G locken F rieden l äuten, F olg ich der V ögel wund e r v ollen F lü e n
	Melancholie	Des T odes ernste D üst e rnis b ereiten Nymphische Hände, an r oten B rü s t e n saugen Verfallne Lippen
	Verwandlung des Bösen	Ang s t, g rünes D unk e l, das G urg e ln eines [Ertrink e nden

Phénomène	Titre du poème	Extrait
Chaînes sonores (polyphoniques)	Grodek	[...] die goldnen Ebenen Und blauen Seen, darüber die Sonne Düstrer hinrollt
	Melancholie	Gitarrenklänge sanft den Herbst begleiten Im Garten, aufgelöst in braunen Laugen. Des Todes ernste Düsternis bereiten Nymphische Hände, an roten Brüsten saugen Verfallne Lippen
	Das Gewitter	Ihr wilden Gebirge, der Adler Erhabene Trauer. Goldnes Gewölk Raucht über steinerner Öde. Geduldige Stille odmen die Föhren, Die schwarzen Lämmer am Abgrund.
Répétition d'un schéma sonore	Grodek	Sterbende Krieger, die wilde Klage
	Verwandlung des Bösen	Manchmal tönt ein grollender Ton darin Leise löst sich eine goldene Wolke auf
	Gesang des Abgeschiedenen	Denn strahlender immer erwacht Aus schwarzen Minuten des Wahnsinns
	Föhn	Blinde Klage im Wind, mondene Wintertage / Kindheit, [...]
Pôles sonores	Grodek	Es schwankt der Schwester Schatten durch [den schweigenden Hain
	Das Gewitter	Wo die Bläue Selbstam verstummt, Das sanfte Summen der Hummeln. O grüne Blume - O Schweigen.
	Kindheit	Und in heiliger Bläue läuten leuchtende [Schritte fort
	Verklärung	Stille wohnt An deinem Mund der herbstliche Mond, Trunken von Mohnsaft dunkler Gesang ;

Phénomène	Titre du poème	Extrait
Concaténation sonore	Grodek	<p>Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain ←</p> <p>Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter</p>
	Das Herz	<p>Fiel faules Fleisch ← und Eingeweid</p>
Harmonie fondamentale simple	Klage	<p>Schlaf und Tod, die düstern Adler Umrauschen nachklang dieses Haupt : Des Menschen goldnes Bildnis Verschlänge die eisige Woge Der Ewigkeit. An schaurigen Riffen Zerschellt der purpurne Leib Und es klagt die dunkle Stimme Über dem Meer. Schwester stürmischer Schwermut Sieh ein ängstlicher Kahn versinkt Unter Sternen, Dem schweigenden Antlitz der Nacht.</p>
Harmonie fondamentale double	Nachtlied	<p>Des Unbewegten Odem. Ein Tiergesicht Erstarrt vor Bläue, vor ihrer Heiligkeit. Gewaltig ist das Schweigen im Stein ;</p> <p>Die Maske eines nächtlichen Vogels. Sanfter [Dreiklang Verklings in einem. Elai! Dein Antlitz Beugt sich sprachlos über bläuliche Wasser.</p> <p>O! ihr stillen Spiegel der Wahrheit. An des Einsamen elfenbeinernen Schläfe Erscheint der Abglanz gefallener Engel.</p>

3.1.1.3 Entre euphonie et cacophonie

Annoncé d'emblée, lors de l'introduction de cette partie, comme un paramètre fondamental de l'écriture trakléenne, le raffinement sonore de cette dernière comparable à la musique de Bach est en réalité la réponse à une question jusque-là tacite dans notre développement et que nous souhaitons à présent explicitement poser : dans quelle mesure la *Wortmusik* de Trakl présenterait-elle, ou non, des affinités avec l'harmonie et la consonance ? Il est vrai que la description des phénomènes identifiés précédemment n'abordait pas directement la question de leur évaluation en termes de dissonance ou de consonance alors qu'il s'agit là d'un véritable sujet de discussion permettant de mettre au jour des points d'ancrage dans l'esthétique avant-gardiste. Par analogie avec l'analyse musicologique, nous pouvons dire que nous n'avons fait que décrire des structures, des agencements sonores sans en aborder la dimension phénoménologique de la même manière que l'analyse de la structure d'un motif musical renseigne peu sur ses propriétés harmoniques. Il serait également profitable pour notre étude de mettre en tension les caractéristiques du phénomène musical avec celles du phénomène sonore textuel : le travail sur les sons de la langue est-il en effet de nature à produire en soi des effets de consonance ou de dissonance assimilables à ceux présents en musique ? Serait-ce même une donnée intentionnelle du poète ou pur jeu de reconstruction subjective ?

Notre réflexion prend son point de départ à travers la relecture du vers suivant :

Und in heiliger Bläue läuten leuchtende Schritte fort.

Notre présentation de ce vers n'avait jusqu'à présent pas permis de préciser si le phénomène de « pôle sonore » qu'il contient pouvait présenter un aspect euphonique ou non, problème que nous oblige de fait à considérer une interprétation formulée par Amelia Valtolina dans son ouvrage consacré à la couleur bleue²⁶⁶ et fondée sur

²⁶⁶ Dans le chapitre « Dissonances », le deuxième développement intitulé « Clair-obscur » (p. 105-115) est consacré à la potentialité dissonante des valeurs tonales du bleu trakléen. Le concept musical sert à désigner à la fois l'insertion thématique du bleu dans le poème et sa résonance abstraite, proche en cela du *Farbklang* des peintres contemporains de Trakl. L'analyse formulée offre un véritable renouvellement du regard porté sur la couleur et trouve sa place au sein d'une étude plus vaste sur les implications poétiques d'une couleur présentée comme germanique par essence.

une perception négative de la répétition successive des trois sons, lesquels produiraient une « cacophonie ». Un tel jugement mérite cependant d'être resitué dans son contexte d'apparition. Évaluant de strophe en strophe les différentes présences de la couleur bleue dans le poème *Kindheit*, Amelia Valtolina montre en effet de quelle manière l'éloignement de toute connotation romantique et lumineuse que connaît la couleur bleue dans la progression du poème semble infléchir la valeur musicale de cette *Wortmusik* élaborée autour du vocable *Bläue* :

D'ailleurs, l'attaque déjà inhabituelle de la strophe par un « Ein Gleiches » (littéralement « une même chose ») annonçait bien le *staccato*, la séparation qu'il y aurait bientôt entre l'enchantement, entre la mise en chant que le bleu était censé effectuer et les notes sombres de la mélancolie. Impossible de croire plus longtemps, avec Novalis, que la poésie puisse être toute d'azur. *Blau* ne dure qu'un instant, « Augenblick », le temps d'un éclair, et c'est comme tel, un fugace miroir de l'âme, qu'il se tient dans les limites d'un seul et unique vers que verrouille la ponctuation²⁶⁷. Et, derechef, tout glisse dans l'ombre, dans une ombre que tend à obscurcir pour l'oreille la diérèse, cependant que le froid des pièces s'emplit du bruit des pas qui semblent n'avoir gardé du bleu qu'un morne éclat²⁶⁸. C'est sur leurs traces que la poésie s'éloigne de la sainteté d'azur, tout en s'entourant, dans la cacophonie de ses äü-äu-eu, d'une splendeur déjà enténébrée.

La place qu'occupe dans cette belle analyse la remarque sur la musicalité de type cacophonique est relativement restreinte et mériterait sans doute d'être étendue à des considérations plus précises, incluant notamment l'origine d'une telle appréciation portée au phénomène sonore. En effet, Amelia Valtolina ne fait-elle finalement que dévoiler ici sa propre subjectivité ou appuie-t-elle son jugement sur une évaluation des connotations acoustiques liées au son [äu]²⁶⁹ ? Rappelons en effet que l'existence en poésie d'une symbolique vocalique (*Klangsymbolik*) est traditionnellement admise dans le cas des voyelles « i » et « u » par exemple, la première symbolisant la clarté, l'élévation, la joie, et la seconde symbolisant à l'inverse la noirceur, la profondeur et le deuil²⁷⁰.

²⁶⁷ Ein blauer Augenblick ist nur mehr Seele.

²⁶⁸ Kühle und Herbst in einsamen Zimmern ; / Und in heiliger Bläue läuten leuchtende Schritte fort.

²⁶⁹ A priori, il ne semble pas exister de connotation spécifiquement négative liée à la *Klangfarbe* des voyelles allemandes. Il est plus habituel de considérer l'accumulation ou le choc de consonnes dures comme étant susceptibles de produire un effet cacophonique.

²⁷⁰ Article „Lautmalerei“, in *Metzler-Literatur-Lexikon*, 1990, p. 260 : „Vokal -i- als Ausdruck für Helligkeit, Höhe, Freude; Vokal -u- als Ausdruck für Dunkelheit, Tiefe, Trauer.“

Il semblerait qu'Amalia Valtolina introduise en réalité la notion de cacophonie en la faisant dériver de cette « splendeur déjà enténébrée » évoquée à propos de *Bläue*, dressant ainsi un parallèle implicite entre la charge sémantique de la fin du poème s'éloignant de la « sainteté d'azur » et la musique du vers s'éloignant de fait elle-même d'un pôle harmonieux. Il y a là matière à discuter. À l'inverse d'Amelia Valtolina, nous serions en effet tenté de considérer – en premier chef à partir de la dimension synesthésique du vers – que la répétition sonore de [äu] est génératrice de consonance, qu'elle est le pendant sonore de cette musique des pas (*läuten*) magiquement lumineux (*leuchtende Schritte*). Ainsi, l'unité complexe formée par les relations entre musique, musicalité et chromatisme nous semble interdire d'y voir apparaître le moindre élément discordant, lequel risquerait de briser cette unité.

3.1.2 Situation de la poésie de Trakl dans le paradigme musical du lyrisme moderne

L'approche de la *Wortmusik* qui fonde une des originalités de la poésie trakléenne gagne en difficulté lorsqu'il s'agit non plus seulement de l'identifier et de la décrire mais d'appréhender son degré d'importance et la nature de son action sur le langage poétique. Heinz Wetzels avait pour sa part déjà déclaré, à juste titre, que le phénomène musical est trop limité pour transformer le langage de Trakl en un pur jeu de sonorités, mais assez important pour fonder au niveau phonique du poème un ordre qui ne se confond pas avec le niveau sémantique²⁷¹ (1972, p. 132). Cette poésie se situerait donc dans un entre-deux – ni tout à fait « poésie sonore », mais en même temps déjà sur la voie, par endroits, d'une autonomie sonore – et nous serions de fait amenés à nous interroger sur la situation de la poésie de Trakl dans le contexte poétique du début du XX^e siècle où se joue l'invention d'un langage poétique engagé dans un processus d'autonomisation sonore des mots. En analysant la situation du lyrisme moderne, Adrien Finck (1974, p. 22) formule en effet

²⁷¹ „Klanglich wirkende Elemente wie Alliterationen und Assonanzen sind zu selten eingesetzt, um als bloße Klangspiele die Bilder zu übertönen und abzuwerten, aber sie sind häufig genug, um eine musikalisch gegründete Einheit des Gedichts herzustellen, welche an die Stelle des im direkten Sinnbildlichen oder bedeutungsmäßigen Zusammenhangs trete.“

le constat selon lequel « la poésie (par sa structure même) a toujours été marquée par une certaine imitation de la musique » et il choisit de regarder l'évolution par étapes du rapport poésie-musique dans une perspective diachronique où l'imitation originelle a laissé place à un phénomène qui remet en cause la suprématie du sens :

[la poésie] se trouve sur la voie d'une approche plus essentielle qui aboutit à un renversement du rapport signification intellectuelle-expression sonore : la fonction des valeurs musicales ne sera plus de s'ajouter aux valeurs significatives, de revêtir un fond qui préexiste, mais de créer l'ordre et le sens. »

Cet « entre-deux » qui caractérise les vers trakléens mérite d'être cerné avec précision en insérant la réflexion dans un cadre synchronique permettant de fournir des repères relatifs à la création poético-musicale de l'époque moderne. De nombreux exemples sont à notre disposition pour situer la poésie de Trakl dans le contexte du lyrisme moderne en la comparant à d'autres productions poétiques travaillant sur la sonorité des mots et constituant en soi des paradigmes. L'un des paradigmes de la création poétique germanique de l'époque pourrait sans doute être celui de *Wortkunst* et constituer l'équivalent d'un point de repère fixe à l'aune duquel pourront s'établir des comparaisons concernant le développement sonore du langage. Mais n'ayant pu mener à bien des recherches suffisantes dans cette direction, il nous sera plus aisé de nous pencher sur recueil de poèmes *Klänge* de Kandinsky. Il peut également faire figure de paradigme dans la mesure où certains des poèmes qu'il contient sont une tentative avérée, et commentées à plusieurs reprises en ce sens, d'un travail sur les sonorités de la langue allemande.

L'expérience poétique kandinskienne révèle « des procédés de répétition [qui] tendent à mettre en valeur la chair du langage, dénudant la syntaxe, rend[ant] perceptibles des rythmes mais aussi de simples sons, voyelles et consonnes accédant ainsi à une existence indépendante [...] ». Ainsi en est-il du son [o] qui parcourt le texte du poème **Offen** « à intervalles réguliers, pour conclure sur sa répétition » (Bloess, 1999a, p. 80) :

Bald im grünen Gras langsam verschwindend.	<i>Tantôt disparaissant lentement dans l'herbe verte.</i>
Bald im grauen K ot steckend.	<i>Tantôt enfoncés dans la crotte grise.</i>
Bald im weißen Schnee verschwindend.	<i>Tantôt disparaissant lentement dans la neige blanche.</i>
Bald im grauen K ot steckend.	<i>Tantôt enfoncés dans la crotte grise.</i>
Lagen lange: dicke lange schwarze R ohre.	<i>S'étendaient de longs, d'épais tuyaux noirs.</i>
Lagen lange.	<i>S'étendaient de longs.</i>
Lange R ohre.	<i>Longs tuyaux.</i>
R ohre.	<i>Tuyaux.</i>
R ohre.	<i>Tuyaux.</i>

Quelle démarche artistique poursuit Kandinsky dans ce poème ? C'est en jetant son regard vers l'ouvrage théorique *Du Spirituel dans l'art* que Georges Bloess décèle l'existence sans doute peu fortuite d'un parallélisme entre le traitement musical des couleurs et l'intention poétique orientée vers le dégagement de sonorités (1999a, p. 82) :

[...] si l'on retient que le désir profond de [Kandinsky] consiste à définir pour la peinture des règles de composition voisines de celles de la musique [...] il ne semble pas douteux que l'intention de Kandinsky ait été, dans ces expériences, d'extraire de la langue allemande ses dernières capacités de résonance – et le titre *Klänge* s'en trouverait pleinement justifié.

Il est fructueux de mentionner que l'extraction des sonorités de la langue s'établit dans un cadre de composition textuelle reposant sur des « procédés qui heurtent la cohérence d'une narration » et qui d'ailleurs intéresseront tant les dadaïstes²⁷² : par la répétition mécanique des mêmes sonorités, il espère atteindre ce son « pur » qui exerce une « pression directe sur l'âme » (Bloess, 1999a, p. 83-84) à la manière de l'écriture poétique symboliste de Maeterlinck que Kandinsky cite en exemple dans un passage capital de son ouvrage *Du Spirituel dans l'art* (p. 82-83) :

L'emploi habile (selon l'intuition du poète) d'un mot, la répétition *intérieurement* nécessaire d'un mot, deux fois, trois fois, plusieurs fois rapprochées, peuvent aboutir non seulement à une amplification de la résonance intérieure, mais aussi à faire apparaître certaines capacités spirituelles insoupçonnées de ce mot. Enfin, par la répétition fréquente [...] un mot perd le sens extérieur de sa désignation. De même se perd parfois le sens devenu abstrait de l'objet désigné et seul subsiste, dénudé, le *son* du mot. Inconsciemment, nous entendons peut-être ce son « pur » en consonance avec l'objet, réel ou ultérieurement devenu abstrait. Dans ce dernier cas cependant, ce son pur passe au premier plan et exerce une pression directe sur l'âme. L'âme en vient à une vibration sans objet encore plus complexe, je dirais presque plus « surnaturelle » que l'émotion ressentie par l'âme à l'audition d'une cloche, d'une corde pincée, de la chute d'une planche, etc. La littérature d'avenir peut trouver là de grandes possibilités. Sous une forme embryonnaire cette puissance du mot a déjà été employée par exemple dans les *Serres chaudes*.

Kandinsky livre à cet endroit de son essai une clé essentielle de son travail en poésie : l'esthétisation sonore de type expérimental qu'il met en œuvre dans certains de ses poèmes est liée à une théorie qui ne prétend pas vouloir introduire dans le

²⁷² « Les libertés qu'il prend semblent lui être données et c'est comme naturellement qu'il s'aventure : loin, assez loin en tout cas pour que les dadaïstes le reconnaissent, puisque des poèmes extraits de *Klänge* seront lus plusieurs fois au cours des tumultueuses soirées du Cabaret Voltaire. » (Jean-Christophe Bailly, introduction de *Klänge*, Bourgois éditeur, 1987, p. 8.)

médium textuel une quelconque esthétique issue de la musique, la résonance du mot étant elle-même supérieure (« plus surnaturelle ») à l'émotion déclenchée par un son instrumental ou un bruit. Il est d'ailleurs frappant de constater que c'est également la théorie de la poésie symboliste, et non la musique, qui sera à l'origine de la théorie des couleurs capables elles-même d'exercer une pression sur l'âme. Le poème **Sehen** est également un exemple caractéristique parmi les poèmes de *Klänge* tandis que la recherche d'une mise en vibration de l'âme sous l'effet de la répétition du mot atteint son paroxysme dans la conclusion du texte qui s'apparente à une chaîne et d'un emboîtement sans fin du motif visuel du « saut blanc ». Nous indiquons en gras les éléments du poème qui sont sujets à répétition.

Blaues, Blaues hob sich, hob sich und
fiel.

Spitzes, Dünnes pfiß und drängte sich ein,
stach aber nicht durch.

An allen Ecken hat's gedröhnt.

Dickbraunes blieb hängen **scheinbar** auf
allen Ewigkeiten.

Scheinbar. Scheinbar.

Breiter sollst du deine Arme **ausbreiten**.

Breiter. Breiter.

Und dein Gesicht sollst du mit rotem Tuch
bedecken.

Und vielleicht ist es noch gar nicht
verschoben : bloß du hast dich verschoben.

Weisser Sprung nach **weissem Sprung**.

Und nach diesem **weisen Sprung** wieder
ein **weisser Sprung**.

Und in **diesem weisen Sprung ein**
weisser Sprung. In jedem **weisen Sprung**
ein weisser Sprung.

Das ist eben nicht gut, dass du das Trübe
nicht siehst : im Trüben sitzt es ja gerade.

Daher fängt auch alles an

..... Es hat gekracht

Du bleu, du bleu s'éleva, séleva et tomba.

*Du pointu, du mince, siffla et s'introduisit mais
ne transperça pas.*

Dans tous les coins ça a retenti.

*Du brun épais resta en apparence suspendu
pour des éternités.*

En apparence. En apparence.

*Tu dois les écarter davantage, les bras que tu
écarter.*

Davantage. Davantage.

*Et ton visage tu dois le recouvrir d'un fichu
rouge.*

*Et peut-être n'est-il pas encore du tout
dérangé : toi seul t'es dérangé.*

Saut blanc après saut blanc.

Et après ce saut blanc encore un saut blanc.

Et dans ce saut blanc encore un saut blanc.

Dans chaque saut blanc un saut blanc.

*Justement ce n'est pas bien, que tu ne vois
pas le trouble : car c'est dans le trouble que ça
réside.*

*C'est de là que tout commence.....²⁷³
..... Ça a craqué*

Dès le premier vers, Kandinsky livre le matériau poétique de ce qui correspond à l'attente déclenchée par le titre du poème : une couleur, dont le support semble

²⁷³ Traduit par Inge Hanneforth et Jean-Christophe Bailly.

indéfinissable, et la mise en mouvement de cette couleur que l'on voit monter puis retomber :

Blaues, Blaues hob sich, hob sich und fiel.

Plus loin, une autre couleur, du brun épais, donne au contraire l'impression d'une stabilisation dans un cadre où une temporalité surnaturelle, au-delà des limites du mesurable (« éternités »), a remplacé le spatial :

Dickbraunes blieb hängen scheinbar auf allen Ewigkeiten.

À travers l'absence de points de repères et de narration logique, certains mots répétés peuvent représenter des points d'ancrage structurants. Ils ont même le potentiel de marqueurs rythmiques.

Chez Trakl, le mot acquiert son autonomie sonore non pas dans la répétition, mais dans un détachement par rapport à des normes de communication. Une première étape dans la prise de conscience de la musicalité de la langue trakléenne est en effet liée à la situation du mot poétique saisi dans un équilibre entre les deux dimensions linguistique et phonique, la diminution de l'une affectant l'accroissement de l'autre et l'existence du mot pouvant dès lors devenir musicale aux dépens de sa valeur signifiante. Mais dans quel sens cet équilibre est-il modifié ? Nous aimerions confronter deux points de vue concernant cette loi de cause à effet identifiable en poésie. D'une part, Heinz Wetzel perçoit la présence de la musicalité chez Trakl comme un rééquilibrage issu d'une défaillance discursive (1968, p. 72) :

Moins le mot est déterminé syntaxiquement et lexicalement, plus grand est l'espace occupé par l'objet sonore²⁷⁴.

D'autre part, Albert Hellmich, cité par Wetzel, voit à l'inverse la musicalisation comme l'élément déclencheur du recul de l'importance de la rationalité du discours :

Lorsque le potentiel musical de la langue est activé au point de la transformer en chant, les éléments rationnels et logiques de cette dernière passent au second plan²⁷⁵.

²⁷⁴ „Je weniger das im Wort Bezeichnete syntaktisch oder lexikalisch determiniert ist, desto größer ist der Spielraum des Lautkörpers.“

²⁷⁵ „Wenn die musikalischen Kräfte der Sprache derart aktiviert werden, dass sie sich in Gesang verwandelt, treten ihre rational-logischen Elemente notwendig in den Hintergrund“, cité dans Wetzel, 1968, p. 72.

Prenant acte de ces deux axiomes, la reconnaissance de la musicalité semble avant tout être conditionnée par la reconnaissance que la structure de la langue s'est émancipée de ses contraintes logiques. Il est vrai que certaines constructions strophiques sont fondées sur des ellipses de connecteurs logiques, tandis que certains vers présentent un caractère réversible, pouvant ainsi être lus de gauche à droite et de droite à gauche (Valtolina, 2006, p. 109).

3.1.3 Essai de modélisation: écoute et lecture du texte poétique

L'étude du penchant musical de la langue trakléenne ne saurait se satisfaire des développements précédents si elle ne donnait pas lieu, en guise de conclusion problématisée, à une contribution qui déplace l'approche descriptive des phénomènes sonores vers une approche plus analytique et plus intérieure des mécanismes qui conduisent à identifier les structures sonores d'un poème lors de son écoute. Cette entreprise de reconnaissance des potentialités musicales du vers trakléen induit par conséquent de pouvoir verbaliser – voire modéliser – comment se pratique et se construit ce « don de double audition » que défend Michèle Finck (Cf. 1.1.1.2) et auquel nous adhérons, car il semble se jouer dans l'écoute du poème trakléen quelque chose qui implique une sensibilité et des réflexes tels qu'ils seraient assimilables à ceux que convoque l'écoute d'une œuvre musicale. Sa méthode offre un cadre très utile pour notre propos et nous tâcherons de nous situer par rapport à ce cadre. Cependant, il faut aussi se remémorer ce qu'avait écrit Rilke dans sa recension du recueil de poèmes publié par un compositeur hongrois, Gustav Falke, où il exprimait l'impossibilité de confondre mélodie musicale et musicalité de la langue (cité dans Malkani, 2005, p. 22) :

La sonorité lyrique n'a rien à voir avec la mélodie en musique. Ses lois sont autres (elles sont involontaires et restent non écrites) et ses effets sont différents de ceux d'une sonate ou d'une symphonie²⁷⁶.

²⁷⁶ „[...] der lyrische Klang [hat] nichts zutun [...] mit der Melodie in der Musik. Seine Gesetze sind andere (unwillkürliche und niegeschriebene) und seine Wirkungen sind von denen einer Sonate

La différence de nature entre une pièce musicale et un texte poétique interdit effectivement de les assimiler l'un à l'autre, mais ne serait-on pas en droit, malgré tout, de convoquer la musique pour construire une approche de la musicalité lyrique ? Disons-le clairement, l'ambition sous-jacente serait celle d'élever la posture d'écoute du texte poétique à un statut d'objet épistémologique en concentrant la réflexion sur cette relation nodale entre musique et texte : la familiarité avec la musique des compositeurs et ses effets doit être interrogée quant à son rôle d' 'éducatrice' de celui qui lit ou écoute la poésie de Trakl. En bref, quel est le degré de transférabilité des compétences en jeu lors d'une écoute musicale dans la pratique de l'écoute d'un poème ?

Nous invitons ici le lecteur de ce travail à investir une posture 'en-dedans' d'écoute du texte, celle qui se fie au « flux pensant »²⁷⁷, c'est-à-dire à l'intériorisation de l'acte auditif rendu possible par le truchement d'une voix acousmate, dénuée de source, mais qui est pourtant bien la sienne propre. C'est une expérience que tout un chacun effectue lors d'une lecture silencieuse et qui est souvent l'étape complémentaire de la réception visuelle du texte. C'est là que le lecteur prête sa voix intérieure à la mise en œuvre des durées, des rythmes, des pauses et des silences qui se trouvent codés dans la topographie du texte à travers la courbe prosodique des vers, de leur longueur, à travers les possibles enjambements, les césures, le style éventuellement paratactique, les sauts d'une strophe à l'autre, ou encore la ponctuation. Les deux exemples de poème que nous avons choisis montrent comment la forme du texte, ses régularités comme ses irrégularités, conditionnent d'emblée notre lecture intérieure.

Elis (II)

Ein sanftes Glockenspiel tönt in Elis' Brust
Am Abend,
Da sein Haupt ins schwarze Kissen sinkt.

Ein blaues Wild
Blutet leise im Dornengestrüpp.

Sommer

Am Abend schweigt die Klage
Des Kuckucks im Wald.
Tiefer neigt sich das Korn,
Der rote Mohn.

Schwarzes Gewitter droht

oder Symphonie verschieden.“ *Konsonanzen und Dissonanzen. Gedichte eines ungarischen Musikers*, SW V, p. 463. (Traduction de Fabrice Malkani).

²⁷⁷ Expression que l'on doit au poète Henri Michaux et qui fut évoquée lors du colloque « Dire la poésie » qui s'est en partie tenu le 13 septembre 2013 à Saint-Étienne. (Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine – Université Jean Monnet).

Ein brauner Baum steht abgeschieden da; Seine blauen Früchte fielen von ihm.	Über dem Hügel. Das alte Lied der Grille Erstirbt im Feld.
Zeichen und Sterne Versinken leise im Abendweiher.	Nimmer regt sich das Laub Der Kastanie. Auf der Wendeltreppe Rauscht dein Kleid.
Hinter dem Hügel ist es Winter geworden.	
Blaue Tauben Trinken nachts den eisigen Schweiß, Der von Elis' kristallener Stirne rinnt.	Stille leuchtet die Kerze Im dunklen Zimmer ; Eine silberne Hand Löschte sie aus ;
Immer tönt An schwarzen Mauern Gottes einsamer Wind.	Windstille, sternlose Nacht.

Heinz Wetzels note à propos du poème **Elis (II)**, poème non rimé et sans métrique, que l'enchaînement de vers courts et de vers longs fait émerger un schéma rythmique contrasté et en tension qu'il décrit en évoquant un bref élan dans une cellule courte suivi d'un ralentissement de type *ritardando* dans une cellule plus longue²⁷⁸ (1972, p. 102). L'effet de tension puis de détente rythmique instauré par la forme des vers est présente à cinq reprises dans ce poème :

Am Abend,
Da sein Haupt ins schwarze Kissen sinkt.
[...]
Ein blaues Wild,
Blutet leise im Dornengestrüpp.
[...]
Zeichen und Sterne
Versinken leise im Abendweiher.
[...]
Blaue Tauben
Trinken nachts den eisigen Schweiß,
[...]
Immer tönt
An schwarzen Mauern Gottes einsamer Wind.

Ce n'est donc plus la métrique du vers qui conditionne sa lecture en lui imprimant un rythme quasiment pré-programmé. Ce type de vers donne la possibilité d'une liberté plus grande dans la réalisation sonore du texte, c'est-à-dire dans le choix d'exécuter des courbes prosodiques variables. Dans le poème **Sommer**, il n'est en revanche à aucun moment possible de pouvoir se détacher d'un rythme inscrit dans la formulation des vers, chaque strophe faisant alterner un vers à trois pieds puis un

²⁷⁸ „Spannungsverhältnis zwischen kurzem Aufschwung und längerem Niederfließen.“

vers à seulement deux pieds, dans des configurations oscillant entre iambe, trochée et dactyle, et ce à la manière d'un cycle invariablement présent deux fois par strophes. Ce conditionnement rythmique peut néanmoins avoir des conséquences sur le plan de la restitution phonique. Le passage systématique de trois temps à deux temps provoque en effet une lecture domptée où la 'mélodie' qui commence à prendre son élan et à se déployer se referme aussitôt. L'on aurait envie même de jouer sur les nuances pour marquer le contraste : une nuance fort appliquée au vers ternaire, une nuance plus douce appliquée au vers binaire. Seul l'ultime vers, hésitant entre clôture ou ouverture, échappe à ce schéma en ne faisant entendre qu'un rythme ternaire composé de deux dactyles (*Windstille, sternlose*) et d'une rime masculine (*Nacht*).

Il ne serait pas négligeable de pouvoir enrichir cette approche, à peine amorcée, de la « mise en voix » des textes trakléens en profitant de la lecture publique qu'effectuera l'acteur autrichien Cornelius Obonya le 10 décembre 2013 à l'occasion des cent ans de l'unique lecture publique à laquelle prit part Trakl (Cf. Introduction générale, p. 3). Sans doute y trouverait-on là une matière sonore susceptible d'être soumise à l'analyse pour affiner et modéliser la pratique vocale des textes de Trakl.

3.2 Un type de présence musicale : l'instrument de musique

La poésie 'pleine de musique' de Trakl appartient à un ensemble précis de production poétique placée sous le signe d'Euterpe, se rapprochant en cela de celle de Verlaine, de Baudelaire et de Rimbaud, ces trois poètes incarnant à nos yeux un seul et même paradigme que nous appellerons « poésie musicale ». Du premier, Pierre Fortassier évoque la relation décisive et fructueuse à la sphère des musiciens (1960, p. 147):

[...] la fréquentation [des] musiciens a initié Verlaine aux réalités musicales. Il en parle en homme averti. Tout un arsenal de notions, de termes jamais employés au hasard, toute une gamme d'instruments, plus riches que chez aucun de nos autres poètes, font partie intégrante de son lyrisme, lui fournissent une multitude de références, de rapports, de comparaisons, créent enfin cette atmosphère musicale où jaillira la « chanson douce », dont ils forment comme l'indispensable accompagnement.

Du deuxième, c'est l'indéniable variété de la prégnance musicale qui est mise en avant par Murielle-Lucie Clément (2007, p. 17) :

[...] l'évidence irréfragable qui ne peut manquer de se révéler à nous est que la musique, dans ses expressions les plus diverses (l'imagerie musicale, la métaphore musicale, la métaphore auditive, la suggestion musicale, le symbole sonore, l'écho, le silence, l'instrument de musique, etc.), y tisse une trame polyphonique qui transforme irrémédiablement la parole en une symphonie poétique où se répercute en filigrane l'importance indéniable de la place capitale donnée à Euterpe par l'auteur.

Du troisième, l'on pourrait retenir le fameux axiome poétique « La musique savante manque à notre désir » qui clot le poème **Conte** et qui jette les bases pour le poète de cette quête nécessaire d'un univers musical redevable d'une science de la composition mais incarné en dehors de toute partition. C'est ce rêve rimbaldien qui prend ponctuellement forme à travers les « mélodies impossibles » dans **Soir historique** dont on peut trouver un écho à travers « toutes les possibilités harmoniques et architecturales » dans **Jeunesse (IV)** ou à travers ces « châteaux bâtis en os d'où sort une musique inconnue » dans **Villes (II)**.

Ce paradigme exprime la capacité de la poésie à intégrer, pour des raisons diverses qu'il s'agira d'explorer, les éléments d'une présence sonore médiatisée par des instruments de musique, par des scènes musicales ou des termes variés dénotant un contenu d'origine musicale. À vrai dire, la dimension sonore revêt une ampleur qui permettrait également d'inclure tout ce qui relève du bruit (naturel ou non) et même du silence, lequel incarne implicitement l'antithèse du son et donc son complément.

Les éléments de la langue rendent donc les poètes capables de situer leur créativité quasiment au niveau de celle du compositeur en inventant leurs propres effets sonores, fruits de la combinaison plus ou moins complexe entre adjectifs (*leise, laut, hell, grell...*), objets et unités sonores (*Glocke, Klavier, Lied, Choral, Klänge...*) et verbes désignant le jeu musical (*tönen, klingen, spielen...*). Nous soulignons ici d'emblée la dimension linguistique que possède la restitution du son instrumental en poésie car elle nous paraît constituer une problématique inédite de la relation musico-littéraire. Nous en présenterons quelques aspects avant d'aborder une seconde problématique relative aux propriétés sonores dont est porteur l'*instrumentarium* trakléen.

Cependant, la réflexion consacrée aux différentes présences musicales en poésie ne peut être menée sans devoir mettre en lumière une difficulté inhérente à la définition même de ces images poétiques composées à partir de références sonores. En effet, nous verrons qu'il n'existe pas de concept homogène pour désigner ces images poétiques sonores et que la notion de *Musikgedicht* présente de surcroît une étendue qui mériterait sans doute d'être affinée. Ce que les poètes inventent musicalement est couramment désigné par la notion d'image 'sonore', 'auditive' ou encore 'acoustique' (en allemand *Klangbild*) : ce sont ces occurrences poétiques construites à partir d'éléments sonores ou musicaux, lesquels font généralement intervenir des instruments de musique ou différents types de vocalités (chant, voix parlée, cri).

3.2.1 Nommer la présence sonore en poésie : un enjeu terminologique

On peut s'en douter, définir les limites d'un corpus poétique comportant des références musicales peut s'avérer être une tâche ardue non seulement en raison de

la pluralité des éléments musicaux eux-mêmes, mais aussi parce que la réception qu'en ont faite les poètes est également plurielle, oscillant entre hommage à l'art musical sous forme de thématisations littéraires fondées sur l'évocation de figures bibliques ou mythologiques associées à la musique, de mise en scènes de concerts, d'instruments de musique et de musiciens, voire de compositeurs et de formes musicales, embrassant ainsi à la fois le champ de la musique fictive et celui de la musique du répertoire classique. Les manifestations plurielles de ce thème inciteraient logiquement à le subsumer sous une seule désignation générique pour en fixer l'aspect paradigmatique. Nous en avons recensé trois dont les différences de formulation sont à nos yeux révélatrices de l'hétérogénéité, voire de la confusion qui règne dans ce domaine spécifique du thème musical en poésie : il s'agit des expressions *Klangbild*, *Lyrische Musik* et « Thèmes musicaux ».

Cette dernière expression est celle qu'emploie Murielle-Lucie Clément lorsqu'elle fait allusion aux diverses catégories « termes musicaux », « noms d'instruments de musique », « métaphores musicales » et « images acoustiques » déterminées à partir de la poésie musicale de Baudelaire (2007, p. 14). Le classement qu'elle opère est le bienvenu et nous paraît en soi relever d'une démarche intéressante, mais il nous interpelle vivement en raison du problème que génère la dénomination attribuée à sa dernière rubrique « image acoustique », d'où l'émergence d'un problème d'ordre épistémologique. Cherchant à authentifier le sens de l'expression « image acoustique » dans d'autres contextes d'apparition, nous avons découvert qu'elle existe également dans la théorie linguistique de Saussure ce qui montre bien que les cas d'homonymie conceptuelle cache en réalité de vraies divergences définitionnelles. Nous sommes ainsi confrontés à un enjeu terminologique auquel on ne peut se soustraire si l'on veut désamorcer tout danger de confusion et donc se doter d'une catégorie la plus fiable possible, c'est-à-dire pourvue d'une singularité propre.

En effet, « image acoustique » rappelle – sans doute involontairement, mais inmanquablement – l'expression homonyme issue de la théorie linguistique de Saussure évoquée sous la plume de Georges Roque à propos de la formation du signe coloré abstrait chez Kandinsky (2003, p. 325) :

Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens.

Saussure expose ici une vision du signifiant qui renvoie à autre chose qu'à sa simple existence sous la forme de ses composantes sonores, cette définition du signifiant met en effet en valeur le processus de formation d'une image mentale engendrée par la réception des sonorités du signifiant. Roque fait le lien entre cette théorie et celle de la sonorité intérieure développée par Kandinsky en expliquant que la couleur kandinskienne, fonctionnant comme le mot, est également capable de « produire sur nous un effet matériel, physique, et un effet psychique, intérieur, spirituel » (2003, p. 328). Cette passerelle ainsi mise au jour entre théorie linguistique et théorie plastique livre une première clé conceptuelle à l'intersection des arts et revêt certes une importance indéniable pour comprendre le fonctionnement du signe coloré chez Kandinsky (auquel ce dernier fait correspondre des signifiés non iconiques sous formes de timbres instrumentaux²⁷⁹) mais elle est trop éloignée de la sphère musico-littéraire qui nous intéresse.

Dans un second temps, l'expression « image acoustique » rappelle également le terme allemand *Klangbild* (littéralement « image sonore ») employé par Johannes Zuberbühler pour désigner l'intégralité de la présence sonore dans la poésie de Trakl (1984, p. 37-40). Tandis que Clément voit dans « acoustique » une sous-catégorie du musical, Zuberbühler envisage en revanche la dimension générique de la notion allemande *Klang* pour y englober une diversité de manifestations sonores. Que recouvre finalement la notion de *Klangbild* dans le contexte poétique ? Johannes Zuberbühler, s'intéressant à la variété du matériau acoustique utilisé par Trakl, propose d'ordonner en quatre catégories cet ensemble afin de mettre en lumière certains principes systématiques. Il identifie ainsi un premier ensemble d'occurrences participant de la construction de la réalité (*Konstruktion der Wirklichkeit*) :

Stundenlied	Leise rauscht im Acker das gelbe Korn	<i>Tout bas dans le champ murmure le blé jaune</i>
Föhn	Langes Abendgeläut	<i>Longuement sonne l'angélus</i>

²⁷⁹ *Du Spirituel dans l'art*, Denoël, 1989, p. 142-164. Nous récapitulons en « Annexe 4 » l'ensemble des correspondances entre timbre instrumental et couleurs développées par Kandinsky.

Am Moor	Leise flüstert das dürre Rohr In der Stille des Moors	<i>Tout bas chuchote le roseau sec Dans le silence du marais</i>
----------------	---	--

Qu'il s'agisse du bruissement des épis de blés sous l'effet du vent, d'une cloche qui tinte dans le soir ou du susurrement des joncs, on observe que ces trois images sonores restituent fidèlement les sons de la nature, les termes *rauscht*, *flüstert* et *Geläut* renvoyant au réel selon le principe d'imitation de la nature. On pourrait même dire qu'il s'agit là du degré zéro de l'intégration du sonore dans l'espace poétique dans la mesure où le vers fait surgir une image sonore faisant déjà partie du répertoire acoustique du lecteur.

Zuberbühler désigne ensuite un deuxième type d'occurrences comme étant apparentées à des 'métaphores conventionnelles de la production lyrique'. Il s'agit pour lui des expressions *Gesang*, *Klage* et *Saitenspiel* :

Frühling der Seele	Der sanfte Gesang des Bruders am Abendhügel	<i>Le tendre chant du frère sur la colline vespérale</i>
Am Mönchsberg	Sanfter ein Krankes nun die wilde Klage des Bruders	<i>Plus tendre âme malade désormais la plainte sauvage du frère</i>
Unterwegs	In der Stille Erstirbt der banger Seele einsames Saitenspiel	<i>Dans le silence Se meurent les accords solitaires de l'âme angoissée</i>

Ce regroupement dépasse le degré zéro de la représentation du sonore en mettant des expressions associées au sonore au service d'une expression poétique. Zuberbühler reconstitue ici une catégorie traditionnelle de la poésie, voire une figure imposée, qui fait écho au chant orphique et à l'élégie. On retrouve aussi ces métaphores sous la plume de Hölderlin, dont on sait qu'il a eu une influence certaine sur la production poétique de Georg Trakl.

La troisième partie de la typologie est consacrée aux cris et aux plaintes des oiseaux qui sans cesse convoquent le thème dominant du déclin :

An den Knaben Elis	Elis, wenn die <u>Amsel</u> im schwarzen Wald ruft , Dieses ist dein Untergang	<i>Elis, l'appel du merle dans le bois noir [t'invite À descendre aux profondeurs</i>
Sebastian im Traum	Da im grünen Geäst Die <u>Drossel</u> ein Fremdes in den Untergang rief	<i>Lors que dans les branchages verts Une grive appelait une vie étrangère à la descente aux profondeurs</i>
Siebengesang des Todes	Wandert ein Dunkles in Abend und Untergang, Lauschend der sanften Klage der <u>Amsel</u>	<i>Une âme obscure va vers le soir et [vers les profondeurs, Tendant l'oreille au chant plaintif et [doux du merle</i>

Ce regroupement trouve sa légitimité dans le fait que la poésie de Georg Trakl est en effet marquée par la présence de nombreux oiseaux et de leurs diverses productions sonores : il s'agit d'un élément incontournable de l'univers sonore trakléen et il est tout aussi vrai de voir dans l'oiseau plaintif l'une des manifestations du déclin annoncé. Néanmoins, toute une palette de sons d'origine animale fait défaut au classement opéré.

Le quatrième et dernier item de la typologie de Zuberbühler est consacré aux procédés poétiques, en partie synesthésiques, qui font (ré)sonner des éléments naturels non dotés de propriétés sonores. Ce qui est suggéré par Zuberbühler dans le choix de ce regroupement c'est que le principe de musicalisation relève d'une conception romantique de l'union de l'homme et de la nature : l'instance lyrique trouve aussi un mode d'expression en faisant résonner les éléments du monde. :

Verklärung	Blaue Blume, Die leise tönt in vergilbtem Gestein	<i>Fleur bleue Qui tinte tout bas dans les pierres jaunies</i>
Frühling der Seele	Leise tönt die Sonne im Rosengewölk am Hügel	<i>Tout bas le soleil tinte en un brouillard de roses au flanc de la colline</i>
Untergang	Immer klingen die weissen Mauern der Stadt	<i>Toujours tinte l'écho des murs blancs de la ville</i>

On ne peut nier l'originalité de cette démarche, inédite dans les recherches sur Trakl, mais on peut regretter ses lacunes : étant formulée au détour d'une interprétation du poème **Ruh und Schweigen**, elle ne semble pas avoir pour vocation d'épuiser l'intégralité des phénomènes musicaux si bien que ce recensement organisé des *Klangbilder* trakléennes ignore effectivement les instruments de musique ainsi que les termes musicaux que nous avons cités en introduction.

Enfin, l'expression *Lyrische Musik* provient de l'intitulé donné par Werner Schmitt (1995) à un développement consacré aux différentes manifestations musicales dont la poésie de Trakl porte l'empreinte. À la différence de la typologie restrictive de Zuberbühler, Schmitt commente tout une sélection de vers dont on peine à percevoir la logique argumentative tant s'y côtoient divers phénomènes tels que les sonorités instrumentales, la musique de la nature ou l'étude du sémantisme de certaines notions musicales. Il ne semble donc pas que l'objectif de Schmitt ait été d'approfondir une connaissance fine et conceptuelle des types de présence musicale

dans la poésie de Trakl mais davantage de se situer dans un premier recensement linéaire servant d'illustration à ce propos de Hellmich (1971, p. 23) qui lui sert d'amorce (1995, p. 54) :

En étudiant matériau lexical dans les poèmes de Trakl, l'on remarque immédiatement avec quelle fréquence apparaissent des notions issues du domaine musical. Ce champ lexical est bien plus vaste et différencié que ne l'est celui des couleurs, si souvent invoqué comme propre à caractériser la langue de Trakl²⁸⁰.

Cette discordance classificatoire révélée par l'usage d'une terminologie variable relève-t-elle finalement d'un problème de compréhension du domaine musical et relatif aux limites conceptuelles à lui fixer ? Musical, sonore, acoustique : que faut-il en fin de compte 'entendre' derrière chacun de ces trois concepts ? En regard de ce questionnement, c'est la valeur sémantique de *Klang* qui peut être interrogée. Ce terme présente en allemand une richesse sémantique qui démultiplie les possibilités d'interprétation puisque *Klang* peut tour à tour désigner « le son », « la sonorité » et « la résonance ». La notion issue de sa composition avec le terme *Bild* renvoie à une volonté de spécifier le type d'image poétique et de constituer implicitement un espace de démarcation par rapport aux images (bien plus courantes) fondées sur des références visuelles. Ainsi le terme *Klangbild* permet-il en théorie de nommer toute occurrence poétique médiatisant un phénomène sonore, qu'il soit d'origine instrumentale, vocale ou relevant de la sphère des bruits. La dimension générique de ce terme nous pose néanmoins problème vis-à-vis de l'évocation spécifique de la présence instrumentale au cours de ce travail.

²⁸⁰ „Untersuchen wir [...] das Wortmaterial in Trakls Gedichten, so fällt sofort die Häufigkeit der Begriffe aus dem musikalischen Bereich auf. Dieser Wortbezirk ist weit umfangreicher und differenzierter als jener der Farben, der so oft als kennzeichnend für Trakls Diktion herangezogen wird.“

3.2.2 L'intégration d'instruments de musique

Encore peu fréquemment étudiée à ce jour – comparativement à la riche littérature secondaire consacrée aux modèles musicaux en littérature – la présence d'instruments de musique en poésie constitue pourtant l'un des aspects les plus passionnants de l'écriture poétique à analyser en raison du fait que l'imagination du lecteur est sollicitée de façon à entendre des sons paradoxalement voués à rester inaudible²⁸¹, à la manière d'une musique notée sur une partition qui ne serait jamais exécutée. Ce paradoxe du 'sonore inaudible' relève néanmoins d'une des potentialités du mot, capable de faire naître chez celui qui le lit la représentation mentale d'une réalité phénoménologique²⁸².

Il est une question fondamentale relative à cette tendance ayant conduit les poètes à hisser l'instrument de musique au rang de motif privilégié. Laurence Tibi, qui s'est intéressée aux instruments de musique présents dans la littérature française du XIX^e siècle, fournit un éclairage indispensable pour comprendre les raisons de ce qu'elle nomme « la promotion de l'instrument de musique », traitant en particulier le champ de la littérature française de la première moitié de ce siècle-là (Tibi, 2003, p. 219-380). Le contexte socio-historique, les progrès réalisés en facture instrumentale ainsi que les expériences personnelles des écrivains constituent pour elle trois facteurs déterminants menant à l'élargissement de l'éventail des instruments jusqu'alors mis en scène (p. 369) :

À la harpe et à la lyre, instruments de base du premier Romantisme, vient s'ajouter en poésie une grande diversité d'instruments comme en témoignent les écrits de Victor Hugo.

Il faut noter que pour les écrivains, l'instrument de musique a ceci d'intéressant que l'on peut lui attribuer des sentiments et des intentions « en vue d'une exploitation fictionnelle » (p. 380) et ce par le biais d'une « humanisation de l'instrument ».

²⁸¹ Nous pouvons faire le lien avec cette ressource en ligne de Joëlle Elmyre Doussot : « Musique silencieuse. La musique dans la peinture et les arts décoratifs à l'âge baroque ». L'objet de cette riche contribution concerne la représentation picturale des instruments de musique et s'adresse en premier lieu, mais pas seulement, aux organologues pour qui les tableaux constituent une précieuse source de renseignements. <http://www.peiresc.org/Musique/Musiq.01.html>

²⁸² À condition que tous les lecteurs puissent disposer des mêmes connaissances en matière d'organologie et de timbres instrumentaux par exemple.

L'autre orientation propre à cette époque qui postule un contact étroit entre l'homme et la nature est celle d'une « naturalisation de l'instrument ». La pensée romantique semble ainsi projeter dans l'instrument de musique ce qui ne s'y trouvait pas auparavant, à savoir une vision qui dépasse le stade du simple objet. Le contexte socio-historique et artistique de la première moitié du XIX^e siècle est aussi profondément marqué par le développement de la virtuosité, notamment celle incarnée par Paganini dont la figure inspira tout une littérature, et cette virtuosité, comprise comme un dépassement de ce qui est humainement possible, tendit à faire de l'instrument « l'auxiliaire de puissances mystérieuses, voire diaboliques » (p. 380) allant jusqu'à frapper l'imaginaire des écrivains et provoquer la création de narrations, principalement dans le genre fantastique (p. 240) :

L'influence de Paganini se combine avec celle de l'Hoffmann du *Violon de Crémone* pour faire de cet instrument, entre 1830 et 1850, le personnage central de maint conte qui se veut fantastique.

Mais s'il est vrai que l'acte musical virtuose a pu être perçu positivement, c'est-à-dire allant « dans le sens du progrès, dans le bon sens de l'Histoire » (Bordas, 2005, p. 111), il peut également dérouter, et même heurter comme dans le poème **Gemartert** de Wilhelm Busch (in Kiefer, 1998, p. 138) où la métaphore d'un carnage sanguinaire sert à traduire l'impression ressentie à l'écoute d'un récital de piano tandis que la figure du virtuose est assimilée à un prédateur sans âme musicale :

Ein gutes Tier	<i>Le piano</i>
Ist das Klavier,	<i>C'est un brave animal,</i>
Still, friedlich und bescheiden,	<i>Calme, paisible et modeste,</i>
Und muss dabei	<i>Pourtant il lui faut</i>
Doch vielerelei	<i>Supporter et endurer</i>
Erdulden und erleiden.	<i>Mille méfaits.</i>
Der Virtuos	<i>Le virtuose</i>
Stürzt darauf los	<i>Se jette sur lui</i>
Mit hochgesträubter Mähne.	<i>La crinière hérissée.</i>
Er öffnet ihm	<i>C'est plein de fougue</i>
Voll Ungestüm	<i>Qu'il lui ouvre,</i>
Den Leib, gleich der Hyäne.	<i>Tel la hyène, l'abdomen.</i>
Und rasend wild,	<i>Sans répit,</i>
Das Herz erfüllt	<i>Le coeur rempli</i>
Von mörderlicher Freude,	<i>De joie assassine,</i>
Durchwühlt er dann,	<i>Il brasse alors</i>
Soweit er kann,	<i>Autant qu'il peut</i>
Des Opfers Eingeweide.	<i>Les entrailles de sa victime.</i>

Wie es da schrie,	<i>Les cris</i>
Das arme Vieh,	<i>Et les gémissements aussi,</i>
Und unter Angstgewimmer	<i>Ces appels à l'aide</i>
Bald hoch, bald tief	<i>Sourds puis clairs,</i>
Um Hilfe rief,	<i>De la pauvre bête,</i>
Vergess ich nie und nimmer.	<i>Au grand jamais je ne les oublierai</i> ²⁸³ .

Si l'enrichissement de l'éventail instrumental doit être perçu comme mis au service de la création littéraire – les instruments devenant les vecteurs d'intentions poétiques dépassant le simple statut « objectal » – il s'agit également d'entrer dans le détail des fonctions que peut occuper la référence instrumentale en poésie²⁸⁴ (Tibi, 2003, p. 380), et pour ce faire nous souhaitons nous appuyer sur un bref corpus établi à partir de la poésie symboliste française, toutes deux héritières du rapport privilégié de la littérature romantique à la musique, et mettant toutes deux en œuvre des conceptions esthétiques qui séduiront les poètes du début du XX^e siècle dont Trakl faisait partie. Il est notamment attesté du fait que ce dernier avait eu connaissance durant l'année 1909 de la poésie de Rimbaud grâce à la traduction qu'en avait faite Karl Lothar Ammer en 1907 – et que cette lecture avait eu une influence notable sur sa propre production poétique (Basil, 2003, p. 85). Cette influence a fait l'objet d'une étude largement reconnue parmi les spécialistes de Trakl²⁸⁵, mais elle est aussi particulièrement palpable dans le domaine spécifique de l'intégration du vocabulaire de la musique, ainsi que le montre une étude comparative entre certaines expressions rimbaldiennes et leur réception par Trakl. Ici, c'est le mode de réception qui est particulièrement intéressant pour les recherches comparatistes car il est révélateur des possibilités de réécriture de la citation d'origine, et pour notre étude, il présente l'intérêt de pouvoir suggérer que l'intégration d'éléments issus du domaine musical chez Trakl trouve une partie de son origine dans ce phénomène de réécriture.

²⁸³ Nous donnons ici notre propre traduction de ce poème.

²⁸⁴ À comparer avec les fonctions remplies par l'instrument dans l'écriture en prose : « C'est Mme de Staël qui jette les bases de ce nouveau statut de l'instrument, par lequel celui-ci est amené à remplir un certain nombre de fonctions – diégétiques, thématiques, symboliques – dans l'économie narrative du roman et de la nouvelle »

²⁸⁵ Cf. Bernhard Böschstein, „Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls“, in Weiss/Weichselbaum (Hg.), *Salzburger Trakl-Symposion*. Salzburg, 1978, p. 9-27.

3.2.2.1 La réécriture d'images sonores rimbaldiennes

C'est dans le lien à la poésie de Rimbaud qu'il semble devoir être possible d'approcher la source même de l'intégration de phénomènes musicaux, voire spécifiquement instrumentaux, dans la poésie de Trakl. Lors de ce développement, nous exposerons une série d'images poétiques rimbaldiennes possédant un aspect musical en regard desquelles seront présentés les équivalents composés par Trakl tels qu'ils ont été identifiés par Grimm comme le résultat d'une forme d'intertextualité s'exprimant de plusieurs manières (p. 298) :

Son œuvre comporte des emprunts de vers et de phrases presque entiers, des correspondances lexicales [...], et enfin des reprises de particularités touchant à la syntaxe et à la formation des mots. Des similitudes sont également manifestes dans le choix des titres²⁸⁶.

Grimm identifie un premier type d'intertextualité²⁸⁷ correspondant à des « emprunts terme à terme », c'est-à-dire à la reprise exacte de termes mais, nous le verrons, selon une configuration différente. Ce phénomène se cristallise principalement autour du terme *Akkorde* employé chez Rimbaud de deux manières²⁸⁸ :

Moll**akkorde** ziehen dahin.

*Des accords mineurs se croisent, et filent,
des cordes montent des berges.*

End**akkorde** von Kammerkonzerten

Une remarque s'impose quant à la spécificité musicale dont font l'objet ces accords chez Rimbaud : il sont tantôt présentés sur un mode mineur sans référent instrumental, tantôt présentés sous la forme de fragments de pièces musicales pour un ensemble instrumental restreint. La forme pluriel du terme *Akkord* est un paramètre saillant supplémentaire à prendre en compte car il démultiplie les

²⁸⁶ „In seinem Werk finden sich wörtliche Entlehnungen fast ganzer Verszeilen und Sätze, weitgehende Übereinstimmungen im Wortschatz, (...) schließlich Übernahmen syntaktischer Eigentümlichkeiten und solcher der Wortbildung ; auch in Titelwahl und Namengebung liegen Gemeinsamkeiten vor.“

²⁸⁷ Rappelons que si intertextualité il y a, elle repose sur une connaissance par Trakl des poèmes de Rimbaud d'après la traduction de 1907 de Karl Lothar Ammer et qu'en ce sens Trakl procède à des emprunts lexicaux, voire à des transformations lexicales redevables des choix de traduction de Ammer. Une telle remarque implique des enjeux de taille concernant l'exacte parenté ou les distorsions possibles du fait d'une première traduction du français vers l'allemand, puis de l'allemand vers le français dans le cas des traductions françaises de ces vers de Trakl.

²⁸⁸ Nous ne sommes pas parvenu à retrouver la version française d'origine du second exemple.

possibilités sensorielles mais accroît dans le même temps l'indétermination et le vague du contexte musical lié à ces évocations sonores.

À quelles images ce matériau poétique rimbaldien donne-t-il naissance chez Trakl ?

Rimbaud	Trakl
Mollakkorde ziehen	→ Violenfarben und Akkorde ziehen .
Endakkorde von Kammerkonzerten	→ Kammerkonzerte , die auf verfallenen Treppen verklingen Endakkorde eines Quartetts Narziß im Endakkord von Flöten

La reprise intertextuelle des « accords mobiles » dans *Violenfarben und Akkorde ziehen* semble incontestable en raison de la permanence du verbe *ziehen* issu de la traduction allemande, et ce malgré la disparition de la dimension modale d'origine (*Moll-*), mais cette dernière semble compensée par l'ajout du chromatisme véhiculé par *Violenfarben*. Concernant le second groupe de citations, Trakl semble avoir disloqué l'image rimbaldienne d'origine, *Endakkorde von Kammerkonzerten*, ce qui a pour conséquence d'avoir rendu premièrement possible la production de nouvelles associations instrumentales – et donc timbriques – avec *Endakkorde*, et deuxièmement la redéfinition de l'esthétique des concerts de musique de chambre *Kammerkonzerte* désormais placés sous le signe de la déchéance (*verfallene Treppen*) et du déclin sonore (*verklingen*).

Un deuxième procédé, désigné en tant que « processus d'élargissement et de transformation » (*Prozess der Ausbreitung und Umwandlung*), permet de mettre en évidence un type d'intertextualité plus libre. Rimbaud fait de la rivière un motif chantant dont on peut retrouver la trace chez Trakl sous la forme d'une variation construite autour de la relation entre un élément aquatique – qui n'est d'ailleurs jamais une rivière – et la dimension musicale du chant.

Rimbaud	Trakl
Ein Bach singt seine Lieder, der wild das Gras mit Silberstaub umsäumt.	→ Ein Brunnen singt Sehr ferne singt mit Kinderstimmen / Ein alter Brunnen

Indes **ein Brunnen** ins Blaue **sang**
Das Meer singt

On peut s'interroger sur la validité de cet emprunt thématique à partir du poème de Rimbaud tant le chant, appliqué à de nombreux motifs non musicaux, voire non sonores, constitue chez Trakl une catégorie sensorielle qui contribue à la réalisation d'une musicalisation sans nul doute héritée de la vision romantique (Joël, 1905, p. 37) :

Les Romantiques chantent sans cesse. Ils se promènent, enivrés, comme à travers une forêt de sons. Tout en eux et autour d'eux chante et résonne, et en les lisant cela continue de chanter et de résonner en nous. [...] Sous les mains des Romantiques, tout connaît un enchantement, car tout ce qu'ils touchent sonne et chante²⁸⁹.

Nous n'aurions donc aucune peine à nous convaincre de l'influence romantique exercée sur la poésie de Trakl au regard de la multitude d'exemples qui ressortissent à cet effet de musicalisation, c'est-à-dire compris en dehors de toute manifestation vocale ou chorale. Nous en présentons un large éventail organisé en cinq rubriques :

<p>• Des éléments sonores ou instrumentaux</p> <p>Helle Instrumente singen. Sehr helle Töne [...], sie singen dieses Tages fernes Trauern, Und eine Abendglocke singt nach altem Brauch.</p>	<p>• L'élément aquatique</p> <p>Ein Brunnen singt. Indes ein Brunnen ins Blaue sang Sehr ferne singt mit Kinderstimmen / Ein alter Brunnen. Laut sang, o sang das Meer. [...] Wenn das Meer singt. [...] [...] Und ein altes Wasser singt.</p>
<p>• L'élément minéral</p> <p>[...] grünes Kristall singt im Weiher In das singende Glas / Stunde unendlicher Schwermut</p>	<p>• L'élément aérien</p> <p>Der Wind läuft mit und singt Im steigenden fallenden Windgesang Der Wind sang leise mit Engelstimmen</p>

²⁸⁹ „Die Romantiker singen immer. Sie wandeln berauscht durch die Welt wie durch einen Wald von Tönen. Es singt und klingt alles in ihnen und um sie her, und es singt und klingt noch in uns, wenn wir sie lesen. [...] Alles ist wie verzaubert unter den Händen der Romantiker ; denn alles, was sie greifen, tönt und singt.“

• **Notions abstraites ou éléments inanimés non sonores**

Seele **sang** den Tod

O, die Seele, die das Lied des vergilbten Rohrs **sang**

[...] ein feuriges Gesicht, das hingehen will und **singen** [...] finstere Zeiten

Hinlöschend **singen** die grünen Lichter

Singe, singe freudige Welt!

Gesang von Gleitendem und schwarzes Lachen

Gewaltiges Sterben und die **singende** Flamme im Herzen.

Pour clore cette présentation, mentionnons enfin ce que Grimm a appelé « processus de contamination et de reprise complexe » (*Prozess der Kontamination und komplexen Übernahme*) pour tenter d'expliquer la formation chez Trakl de cette image associant la cloche et la poitrine humaine et revenant à trois reprises dans trois poèmes différents. La notion de « contamination », loin d'être péjorative, tend au contraire à manifester l'idée d'une transmission positive sans qu'elle n'engage pour autant la remise en question de la singularité du style trakléen, d'où l'idée corollaire d'une reprise complexe car subissant certaines distorsions par rapport à l'image poétique de départ.

Rimbaud

Trakl

Deine Brust gleicht einer **Kithara**

→

Sanfte Glocken durchzittern die Brust

Ta poitrine ressemble à une cithare, des tintements circulent dans tes bras blonds. (**Antique**)

Es erschüttert /
Ein **Glockenton** die schmerzzerrissene
[Brust ihm

Ein **sanftes Glockenspiel** tönt in Elis' Brust

Dans le poème **Antique**, la nature du personnage dont la poitrine est ainsi décrite comme ressemblant à une cithare a donné lieu à de nombreuses interprétations. Il ne s'agit en effet nullement d'une poitrine féminine même si rien ne permet en définitive de l'exclure :

Sans qu'il soit possible d'apporter le moindre éclairage sûr, il s'agit d'une statue antique de faune au front ceint de fleurs et pourvue de crocs acérés. Mais le fait que ce faune cache dans son ventre un double sexe mérite qu'on y prête attention. Ce serait donc un hermaphrodite²⁹⁰.

²⁹⁰ « Senza che sia possibile alcuna precisazione, si tratta di una antica statua di fauno, dalla fronte cinta di fiori e dalle zanne aguzze. Ma merita attenzione il fatto che questo fauna nasconda nel suo ventre un doppio sesso. Sarebbe dunque un ermafrodito. » (Rimbaud, *Opere*, p. 1174).

Quoi qu'il en soit, cette image est orientée vers la mise en valeur d'une dimension charnelle et sensuelle que la musique instrumentale médiatisée par la cithare peut, elle aussi, suggérer. Dans les images trakléennes, la correspondance plastique entre le corps humain et l'instrument de musique et l'érotisme sous-jacent sont tous deux évacués au profit uniquement d'une interaction entre la sonorité instrumentale et la corporéité, mais aussi d'une mise en avant de la réaction physique au son comme Rimbaud le fait en évoquant la circulation de « tintements dans les bras blonds » du personnage. Trakl situe ainsi sa créativité littéraire au niveau des propriétés acoustiques de l'instrument, la poitrine n'étant plus qu'un réceptacle des vibrations sonores et non plus un motif corporel à décrire. Le choix de la cloche ou du glockenspiel s'accorde bien avec l'idée d'une résonance parvenant à ébranler (*durchzittern, erschüttern*) cette partie du corps où est logé le cœur et donc des réactions émotives parfois fortes comme cette douleur déchirante (*schmerzzerrissene Brust*) capable de déclencher une sensibilité à ne serait-ce qu'un seul son de cloche (*es erschüttert ein Glockenton*). Trakl parvient en outre à créer un effet d'étrangeté en donnant au son une faible nuance sonore (*sanft*) dont le minimalisme est source d'apaisement : rares sont les concerts tonitruants chez Trakl dont l'écriture privilégie une esthétique sonore apparentée à une poétique de la sourdine telle qu'on peut la rencontrer chez Verlaine par exemple.

3.2.2.2 Les fonctions de l'instrument de musique en poésie

Baudelaire, Verlaine et Rimbaud ont eu maintes fois recours à l'instrument de musique, nous l'avons déjà souligné dans l'introduction de cette partie. À cet égard, les motifs instrumentaux qui parcourent leurs œuvres respectives constituent un corpus de référence qui peut livrer des informations susceptibles d'éclairer dans une perspective diachronique l'intégration des instruments de musique dans l'œuvre de Trakl. Ainsi, nous élaborerons une typologie des fonctions de l'instrument de musique issue de la confrontation des références instrumentales présentes chez les trois poètes symbolistes français. L'objectif est de se doter d'une meilleure connaissance de ce phénomène musico-littéraire relativement marginal dans les études comparatistes, notre typologie étant le fruit d'une démarche empirique qui se

veut être une première approche dans ce domaine. On pourra d'ailleurs considérer que cette typologie révèle une organisation qui permettrait de structurer un projet d'anthologie de *Musikgedichte* d'une manière différente de celles rencontrées au fil de nos lectures dont le principe structurant repose simplement sur un ordre chronologique ou organologique. Nous éviterons donc tout classement des références instrumentales par classe d'instrument pour nous concentrer uniquement sur le ressort littéraire qu'elles induisent.

La première fonction – la plus évidente – que peut endosser un instrument de musique concerne sa participation à la restitution d'une scène musicale : l'instrument de musique est relié à un contexte musical qui peut être réel ou imaginaire, mais toujours conforme à une réalité où le musical ne véhicule pas de signification métaphorisante. Dans un tel cas, il est fréquemment question de danses paysannes, de bals ou de tableaux de la vie quotidienne.

BAUDELAIRE

Harmonie du soir **Le violon** frémit comme un cœur qu'on afflige ;
Valse mélancolique et langoureux vertige.

Moesta et Errabunda **Les violons** vibrant derrière les collines,
Avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets.

Danse macabre **Au chant des violons**, aux flammes des bougies,
Espères-tu chasser ton cauchemar moqueur (...)
Dans un trou du plafond la **trompette de l'Ange**
Sinistrement béante ainsi qu'un tromblon noir.

VERLAINE

Initium Et le bal tournoyait quand je la vis passer.
Les violons mêlaient leur rire au chant des **flûtes**

Dans cette image, il y aurait tout autant à dire de la métaphore vocale (rire et chant) du son instrumental que de l'appariement du violon et de la flûte. Pierre Fortassier fait en effet remarquer que Verlaine épouse dans la médiation verbale de cette scène de bal un procédé classique de composition musicale (1960, p. 150) :

La flûte, c'est l'instrument du siècle des bergeries, du style galant – et Verlaine l'associe aux violons, selon les procédés d'écriture chers au XVIII^e siècle.

Ariette oubliée V **Le piano** que baise une main frêle
Luit dans le soir rose et gris vaguement.

Cette fois-ci, en proie à une sorte de surdité qui cède le pas à une hypersensibilité

visuelle, le poète supplante la dimension sonore de l'instrument par sa beauté plastique et par le contact charnel engendré par la main de la pianiste (Fortassier, 1960, p. 149) :

Le piano n'apparaît pas pour sa sonorité, à laquelle Verlaine ne se montre guère sensible, mais pour le geste magique des mains féminines sur l'ivoire.

**Nocturne
parisien** Puis tout à coup, ainsi qu'un ténor effaré
Lançant dans l'air bruni son cri désespéré,
Son cri qui se lamente et se prolonge, et crie,
Éclate en quelque coin le son de **l'orgue de Barbarie** :
Il brame un de ces airs, romances ou polkas,
Qu'enfants nous tapotions sur nos harmonicas
Et qui font, lents ou vifs, réjouissants ou tristes,
Vibrer l'âme aux proscrits, aux femmes, aux artistes.
C'est écorché, c'est faux, c'est horrible, c'est dur,
Et donnerait la fièvre à Rossini, pour sûr ;
Ces rires sont traînés, ces plaintes sont hachées ;
Sur une clef de sol impossible juchées,
Les notes ont un rhume et les *do* sont des *la*,
Mais qu'importe ! l'on pleure en entendant cela !
Mais l'esprit, transporté dans le pays des rêves,
Sent à ces vieux accords couler en lui des sèves ;
La pitié monte au cœur et les larmes aux yeux,
Et l'on voudrait pouvoir goûter la paix des cieux,
Et dans une harmonie étrange et fantastique
Qui tient de la musique et tient de la plastique,
L'âme, les inondant de lumière et de chant,
Mêle les sons de l'orgue aux rayons du couchant !

Intégrée dans un tableau poétique ayant pour cadre général la Seine et une déambulation nocturne sur ses quais, une telle description poétique consacrée à l'orgue de barbarie est sans nulle autre pareille. Cela tient à sa densité mais aussi à sa capacité à restituer la nature du son à travers des images parfois saugrenues et à évoquer le pouvoir mystérieux de la musique de cet orgue malgré ses disharmonies. Pour le poète, faire entendre cet orgue du Paris nocturne, c'est sans doute revenir sur une expérience vécue dont il transpose en mots les différents souvenirs et sensations qui y sont liés.

RIMBAUD

Scènes Des scènes lyriques accompagnées de **flûte** et de **tambour**

Les ponts On distingue une veste rouge, peut-être d'autres costumes et des **instruments de musique**

L'instrument de musique peut également faire son apparition dans la relation qu'il entretient avec une œuvre musicale du répertoire ou avec tel effet musical propre à un compositeur, l'évocation de l'une ou l'autre relation pouvant faire figure d'hommage de la part du poète qui s'inscrit dès lors dans la défense d'une esthétique. Le nombre de références de ce type est restreint chez les symbolistes, mais elle semble être plus fréquente chez les poètes de langue allemande tels Gottfried Benn (*La Valse triste* de Sibelius²⁹¹ dans **Melodien** ; la *Rêverie* de Schumann²⁹² dans **Schumann**) ou encore Ernst Bertram (*Le Concerto pour deux violons* de J.S. Bach²⁹³ dans **Das Konzert für zwei Violinen**). Chez Benn et Bertram, l'œuvre musicale existante n'est alors pas un modèle à reproduire verbalement, elle fournit en revanche au poète une véritable impulsion créatrice. Chez Baudelaire comme chez Verlaine, l'on trouve également la référence à deux compositeurs allemands et c'est presque de manière synesthésique que Baudelaire fait rimer « vert » avec « Weber », qu'il faut d'ailleurs prononcer à la française.

BAUDELAIRE

Les Phares Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des **fanfares étranges**
Passent, comme un soupir étouffé de Weber ;

VERLAINE

Nuit du Walpurgis classique L'air de chasse de **Tannhäuser**
Des chants voilés de **cors** lointains

L'instrument de musique connaît une troisième utilisation dans la mesure où sa palette sonore, en particulier son timbre, constitue pour le poète un réservoir de données phénoménologiques grâce auxquelles la médiation d'un phénomène naturel ou d'une émotion peut être revisitée.

²⁹¹ Sibelius' *Finnenlied im Äther*: Valse triste.

²⁹² Wie bist du drauf gekommen,/ Wie kamen die Töne dir bei,/ Wo aufgestiegen, erglommen/ F-Dur, die Träumerei ?

²⁹³ Königlich sind ihre Stimmen: höre,/ Wie sie blind vor eigener Seligkeit/ Ganz verschlungen gehen durch die Chöre,/ Festlich ihrem Gange hin gereiht.

BAUDELAIRE

Obsession Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales ;
Vous hurlez comme l'orgue

L'orgue apparaît ici sous un jour monstrueux : Baudelaire se saisit de sa puissance sonore comme d'un support acoustique adéquat pour nourrir chez le lecteur une représentation mentale de ces hurlements des grands bois. Par ailleurs, ce topos romantique de la référence à la masse sonore produite par l'orgue pourrait être rapproché de certaines occurrences des poètes de l'époque expressionniste tels Britting (dans *Himmlisches Konzert*), Heym (dans *Deine Wimpern, die langen... et Hymne*) ou Trakl (dans *Im Osten*)²⁹⁴. Dans ce poème précis de Trakl, c'est la colère sombre du peuple qui est médiatisée grâce à la comparaison avec la sauvagerie des orgues d'une tempête hivernale :

Den wilden Orgeln des Wintersturms
Gleicht des Volkes finstrer Zorn

On peut observer de quelle manière la catégorie acoustique de l'orgue est elle-même médiatisée par l'évocation de la tempête sur le mode d'une correspondance sensorielle.

VERLAINE

**Chanson
d'automne** Les sanglots longs
Des violons
De l'automne

Croquis parisien Le ciel était gris. La bise pleurait
Ainsi qu'un **basson**.

En poésie, les références au basson sont d'autant plus remarquables qu'elles sont très rares : à notre connaissance, Kandinsky est le seul poète, avec Verlaine, à y faire allusion dans son poème *Fagott* issu du recueil *Klänge*²⁹⁵. Verlaine joue ici habilement avec le timbre du basson dont il cerne avec pertinence cette connotation de deuil qui sied si bien au basson²⁹⁶. Nous pourrions cependant être surpris par la

²⁹⁴ Nous renvoyons à la rubrique « Orgel » de notre index interartistique.

²⁹⁵ Nous renvoyons à la rubrique « Fagott » de notre index interartistique.

²⁹⁶ Pour se faire une idée de l'utilisation symbolique du basson pour exprimer le deuil et la tristesse en musique, sans doute faudrait-il se remémorer les toutes premières mesures de l'« Introït » du *Requiem* de Mozart.

comparaison des sonorités de la bise avec celle du basson dans la mesure où le registre grave de l'instrument ne s'accommode pas avec les aigus de la bise. En ce sens, Verlaine semble privilégier l'expression de la tristesse, en accord avec le gris du ciel, aux dépens d'une simple illustration sonore qui aurait finalement engendré une intensité poétique amoindrie.

C'est par le biais d'une comparaison plastique à partir des formes et de la matérialité de l'instrument de musique que le poète peut également parvenir à un effet d'amplification visuelle d'une image.

BAUDELAIRE

Le Chat I Non, il n'est pas d'**archet** qui morde
Sur mon cœur, **parfait instrument**,
Et fasse plus royalement
Chanter sa plus **vibrante corde**,
Que ta voix, chat mystérieux

Baudelaire se sert ici de la métaphore instrumentale et de la nécessaire collaboration entre l'archet et le violon pour traduire le sentiment de tendre complicité avec l'animal qui lui sert de sujet d'écriture. De plus, Baudelaire parvient à délivrer un intense message poétique grâce à un subtil jeu de d'allusions et de permutations sémantiques portés par les termes « morde », « chanter », « voix » dans la triade formée par le poète, le chat et l'instrument à cordes frottées.

RIMBAUD

Antique Ta poitrine ressemble à une **cithare**

Mettre l'instrument de musique au service au service de l'expression d'un affect amoureux représente un procédé également courant en poésie.

BAUDELAIRE

Le goût du néant L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute ;
Adieu donc, chants du **cui**vre et soupirs de la **flûte** !

VERLAINE

Sérénade Ouvre ton âme et ton oreille au son
De ma **mandoline**

Épilogue III Gabriel et son **luth**, Apollon et sa **lyre**.

Ultime procédé que rend possible la présence instrumentale, la synesthésie permet de démultiplier les possibilités sensorielles et de complexifier l'action du je lyrique qui perçoit et restitue le monde autour de lui.

VERLAINE

**Nocturne
parisien** Et dans une harmonie étrange et fantastique
Qui tient de la musique et tient de la plastique,
L'âme, les inondant de lumière et de chant,
Mêle **les sons de l'orgue aux rayons du couchant !**

S'étant longuement employé à décrire tous les aspects sonores, comme nous l'avons vu plus haut, de l'orgue de barbarie, Verlaine conclut son tableau parisien dans une tonalité toute romantique tandis que la musique accède à un niveau supérieur dans l'interaction avec la couleur. Ici, la perception de phénomènes extérieurs est transformée sous l'effet de l'âme, intérieure, qui semble commander au poète de faire advenir une harmonie étrange. Chez Rimbaud, la simultanéité des perceptions fait aussi naître une synesthésie en colorisant les sons d'une cloche grâce aux couleurs du couchant.

Rimbaud

Phrases II Il sonne une **cloche de feu rouge** dans les nuages

3.2.2.3 Conscience acoustique et pouvoir de la musique

Par « conscience acoustique » il faut comprendre la médiation dans le texte d'une réception auditive des sons produits dans la fiction du poème. Formant un contrepoint avec la conscience acoustique – cette audition interne au poème – le pouvoir de la musique²⁹⁷ peut, quant à lui, se caractériser par la réaction que produit la musique exerçant un pouvoir capable d'agir sur l'intégrité physique ou l'intériorité de l'auditeur. L'enjeu consistant à pouvoir examiner de quelle manière ces données indissociables sont intégrées dans l'espace poétique nous paraît être capital. L'exemple de Rimbaud développant dans le recueil des « Illuminations » un

²⁹⁷ Kokoschka s'est également penché sur ce pouvoir de la musique en réalisant en 1918 le célèbre tableau éponyme (*Die Macht der Musik*). Un personnage jouant du chalumeau fait s'animer un second personnage exécutant une forme de danse.

véritable « projet harmonique » est particulièrement intéressant car, comme l'a montré Michèle Finck dans une lecture comparée entre le poème **Génie** et **Gesang des Abgeschiedenen** de Trakl, la poésie peut se fonder sur la quête d'une harmonie déterminée selon des paramètres acoustiques dont le contraste entre Rimbaud et Trakl est manifeste (2004, p. 87) :

« Génie » libère une grande énergie acoustique, modulée par les expressions « rumeur de l'été », « sonne (...) sonne », « musique plus intense ». Au volume sonore de Rimbaud s'oppose le pianissimo qui distingue les poèmes euphoniques trakléens. Pour ainsi dire, Trakl parle ici le pianissimo qui est sa langue natale. L'harmonie est au plus proche du silence. Tout le poème semble chuchoté, en accord avec une poétique du murmure, signe distinctif de Trakl. La triple répétition du mot « still » ne renvoie pas seulement au lexique de l'apaisement mais aussi à celui de l'amenuisement du volume sonore, dans la lignée des « sovrumani silenzi » (surhumains silences) du poème « l'Infini » de Leopardi.

Une lecture attentive aux manifestations acoustiques et aux objets sonores présents dans la poésie symboliste allemande, notamment celle de Stefan George, montre à quel point la présence sonore, certes loin d'y être omniprésente, apparaît avec récurrence et montre surtout une originalité qui semble amorcer une représentation idéale, voire abstraite, du son que l'on peut rencontrer chez Trakl. Pour appréhender cette conscience acoustique développée par George, la strophe initiale d'une des parties du poème **Tage** issu du recueil « Algabal » (George, 2009, p. 90) nous a paru pertinente car elle permet de rendre compte en peu de mots du fantastique pouvoir de la musique :

Schall von oben!	<i>Résonances d'en haut</i>
Sind es hörner, sind es harfen	<i>Des cornes ou des harpes ?</i>
Die mich hoben	<i>Qui me soulevèrent</i>
Und in grüfte niederwarfen?	<i>Qui me précipitèrent ?</i>

Contrastant avec la posture d'écoute attentive et chargée d'émotions induite par la production sonore présente ailleurs dans **Sänge eines fahrenden Spielmanns** (Chants d'un ménestrel)

Ein fiedler – fiedler komm	<i>Un joueur de violon – viens donc</i> ²⁹⁸
Und gib deinen liebsten sang!	<i>Donne-moi le préféré de tes chants !</i>
Das edelkind horchte fromm	<i>L'enfant noble écoutait pieusement</i>
Dann ward ihm traurig und bang.	<i>Puis il s'attristait et il avait peur.</i>

²⁹⁸ Nous avons modifié la traduction de ce vers-ci.

l'effet produit sur le je lyrique par ces « résonances d'en haut » est celui d'une perte de stabilité, d'un déroutant ébranlement qui le conduit à être sous l'emprise violente d'une force ascendante puis descendante. En attribuant à la musique les lois matérielles de la suspension et de la gravité, George traduit dans le déplacement physique entre deux pôles opposés la capacité du son à transfigurer l'habituelle émotion musicale en une véritable motion du corps.

La relation qu'entretient la conscience perceptive du je lyrique avec le son est elle-même très surprenante car ce dernier semble incapable de se remémorer avec certitude la nature de l'instrument de musique qui produisit ces résonances comme si cette hésitation entre les cors et les harpes témoignait d'un second ébranlement, mais de type psychique cette fois-ci. Ce type de dérèglement produit de surcroît un effet d'étrangeté dans la mesure où les deux instruments évoqués ne présentent aucune analogie du point de vue de leur timbre ne justifiant pas qu'un doute si fort puisse se manifester. Cherchant ainsi à se raccrocher à des paramètres empiriques voire rationnels, le je lyrique ne fait finalement que révéler l'inutilité d'une telle entreprise forcément vaine au regard du mode d'apparition des résonances détachées de toute source clairement identifiable et faisant irruption de manière fulgurante – ce que soulignent l'ellipse verbale et le dénuement syntaxique du vers. Le poète intègre volontairement le phénomène acoustique dans une espace insondable et étrange mettant à l'épreuve le système de références habituelles fournies par les perceptions sensorielles.

Ce pouvoir d'une musique qui ne saurait se dérober à l'écoute et qui s'impose à l'auditeur en le faisant devenir étranger à lui-même trouve chez Trakl un écho dans ces accords de sonate (*Sonatenklänge*) qui n'appellent à solliciter que l'oreille (*das Ohr*), motif dont on peut noter que la forme au singulier lui confère une véritable singularité poétique.

Melancholie (ébauche)	<i>Sonatenklänge, die im Ohr erstarben</i>
Musik im Mirabell	<i>Das Ohr hört nachts Sonatenklänge</i>
Unterwegs (2 ^e version)	<i>Sonaten lauscht ein wohlgeneigtes Ohr</i>

Quelque chose de mystérieux se produit alors dans cette relation à l'aspect fragmentaire qui semble épouser le canon esthétique expressionniste : de la sonate,

il ne demeure que quelques bribes ayant l'aspect d'accords²⁹⁹, et de l'auditeur, seule demeure cette oreille unique qui fait irrésistiblement penser au traitement que fait Schoenberg de l'œil dans certains de ses tableaux issus du groupe intitulé *Eindrücke und Fantasien*³⁰⁰, notamment *Roter Blick* (26 mars 1910) (Fig. 26), *Blick* (mai 1910) (Fig. 27) et *Erinnerung an Oskar Kokoschka* (avril 1910) (Fig. 28). De même que Schoenberg fait de l'œil le seul motif clairement identifiable de ses visages sans contours, décharnés et désagrégés, Trakl représente l'oreille sur le mode de l'unique pour en souligner la portée expressive en effaçant tout autre élément de corporéité³⁰¹. Nous avons conscience qu'il ne peut s'agir là que d'une convergence entre Trakl et Schoenberg qui se situe au niveau du motif et qu'en aucun cas Trakl réalise dans les vers cités le projet que poursuivait Schoenberg, lui qui déclarait la chose suivante :

Je n'ai jamais vu des visages, mais lorsque j'ai regardé les gens dans les yeux, je n'ai vu que leurs regards. C'est la raison pour laquelle je peux rendre le regard d'un homme. Un vrai peintre peut saisir d'un seul coup d'œil l'homme entier. Moi je ne peux saisir que son âme³⁰².

Il s'agit en outre chez Trakl d'occurrences d'une mise en scène de l'écoute rarement reprise intratextuellement, si ce n'est dans le poème **Stunde des Grams** :

Immer folgt das Ohr
Der sanften Klage der Amsel im Haselgebüsch.

²⁹⁹ Jacques Legrand a choisi de traduire *Klänge* par « accords », mais il serait, d'après nous, tout aussi envisageable de le traduire par « sonorités », poussant ainsi encore davantage la désagrégation du cadre formel de la sonate, à l'image du corps désagrégé dont il ne reste que l'oreille.

³⁰⁰ C'est sous cet intitulé que le *Schoenberg Center* a regroupé sur son site internet un ensemble de tableaux parmi lesquels la série *Blicke* (Regards).

³⁰¹ Nous avons conscience que la convergence entre Trakl et Schoenberg ne peut ici s'effectuer qu'au niveau du motif et en aucun cas au niveau

³⁰² „Malerische Einflüsse“, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*. Los Angeles, 1978, vol. 2, n° 3, p. 233-235, cité dans Bosseur, 2001, p. 324-325.

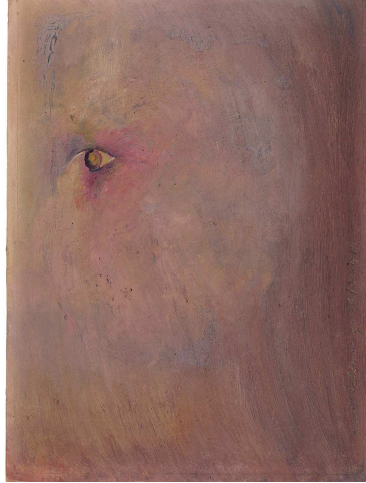


Fig. 26 Arnold Schoenberg, *Roter Blick* (mars 1910)

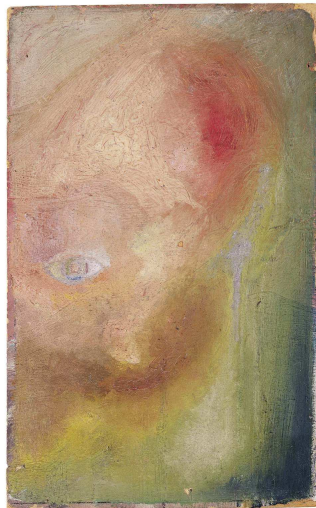


Fig. 27 Arnold Schoenberg, *Blick* (mai 1910)

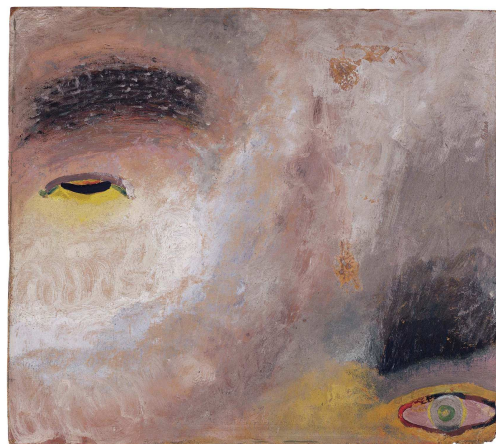


Fig. 28 Arnold Schoenberg, *Erinnerung an Oskar Kokoschka* (avril 1910)

3.2.3 Le traitement motivique de l'instrument chez Trakl

3.2.3.1 Le symbolisme de trois instruments de musique : trompette, guitare et violon

Proposer une lecture symbolique des instruments de musique est une démarche relativement traditionnelle en histoire de l'art³⁰³, elle l'est sans doute moins en poésie même si certains instruments à cordes comme la lyre, le luth et la harpe symbolisent communément le chant poétique. Ces instruments sont aussi présents dans la poésie de Trakl et sont employés dans un contexte de sens similaire, ainsi que le fait remarquer Johannes Zuberbühler (1984, p. 38) dans sa typologie des *Klangbilder* :

Gesang, Klage et Saitenspiel sont des métaphores conventionnelles de la production lyrique.

Mais qu'en est-il d'autres instruments comme la trompette, la guitare et le violon ? Pour répondre à cette question, nous initierons notre recherche à partir d'interprétations formulées par Eduard Lachmann mettant à plusieurs reprises en relief le caractère original de la trompette et de la guitare chez Trakl. En tenant compte du positionnement de l'occurrence instrumentale dans l'économie du poème et de ses relations avec les autres éléments thématiques du poème, Lachmann contribue à éclairer le caractère symbolique de l'instrument de musique, voire identifie la charge sémantique qu'il peut apporter à la compréhension de certains vers où le sens doit être déchiffré ou reconstitué. Nous souhaitons rassembler ici ces quelques analyses de la présence instrumentale dans la mesure où elles peuvent constituer un socle à partir duquel peut s'élaborer un type de lecture interprétative capable de nourrir plusieurs prolongements personnels.

D'un point de vue symbolique, la trompette représente « l'expression d'un monde hanté par le mal »³⁰⁴ (Lachmann, 1954, p. 140), à savoir celui de la guerre, relayé visuellement par le rouge écarlate agressif des drapeaux et acoustiquement

³⁰³ <http://www.peiresc.org/Musique/Musiq.01.html>

³⁰⁴ „Das ist nur ein anderer Ausdruck für die vom Bösen verhexte Welt.“

par le vacarme des trompettes. Dans le poème **Trompeten** auquel il est ici fait allusion, l'image sonore des trompettes qui retentissent et l'image des drapeaux tachés de sang sont toutes deux reprises dans le vers ultime du poème construit dans un style paratactique abrupt :

Unter verschnittenen Weiden, wo braune Kinder spielen Und Blätter treiben, tönen Trompeten. [Ein Krichhofsschauer.	<i>Sous des saules taillés où jouent des [enfants bruns Et où des feuilles volent, trompettes [retentissent. Un frisson sépulcral.</i>
Fahnen von Scharlach stürzen durch des Ahorns Trauer [...]	<i>Des drapeaux d'écarlate s'abattent dans le deuil des érables [...]</i>
Fahnen von Scharlach , Lachen, Wahnsinn, Trompeten.	<i>Drapeaux d'écarlate, rires, folie, [trompettes.</i>

On ne peut manquer de souligner la disposition syntaxique que présente ce dernier vers tandis que les deux éléments symbolisant le mal encadrent littéralement deux types de manifestation humaine – le rire et la folie – qui, ainsi juxtaposées, créent un certain trouble ou du moins interpellent. En y regardant de plus près, ou plus précisément en écoutant mieux ce vers, on se rend compte que le choix des deux termes centraux a pu être motivé par leur constituants sonores. Ainsi, *Lachen* peut, par rapport au terme *Scharlach*, être considéré comme le prolongement sonore de ce dernier, la syllabe finale *lach-* servant en quelque sorte de matrice sonore ayant été capable de se dupliquer pour produire la syllabe initiale de *Lachen*. On pourrait s'attendre à ce que cette chaîne phonique se poursuive et explique la présence de *Wahnsinn*, mais il semblerait davantage opportun d'entendre dans la syllabe initiale *Wahn-* la reprise de la syllabe *Fahn-* par laquelle débute le vers. Cet étonnant et subtil jeu de sonorités dans un vers exprimant le fracas terrible des corps et du son peut ici donner lieu à une interprétation semblable à celle, déjà formulée dans la recherche sur Trakl à propos d'autres poèmes, d'une esthétisation de la mort par le travail poétique sur le rythme³⁰⁵ (Godé, 2008, p. 122). Ici, nous soutenons l'idée que l'écriture – en quelque sorte virtuose³⁰⁶ – à partir des sons de la langue a pour effet

³⁰⁵ « Cette esthétisation de la mort, notamment par l'ampleur et la musicalité du rythme, est une façon pour lui d'apprendre à vivre avec elle. »

³⁰⁶ Pour approcher la notion de virtuosité en poésie mise en relation avec le concept musical en plein essor au XIX^e siècle, nous renvoyons à un article de littérature comparée déjà cité dans notre travail : Éric Bordas (2005). « Ut musica poesis ? Littérature et virtuosité », in *Romantisme*, n° 128, p. 109-128.

d'établir un rééquilibrage entre l'insupportable charge symbolique des trompettes – du monde des hommes – et son existence poétique – dans le monde de l'artiste.

Un second registre de la part maléfique de l'humanité a également trouvé dans la guitare un moyen d'expression symbolique. Trakl semble en effet l'avoir associée aux bas instincts et à la concupiscence : il s'agit d'après Lachmann, s'exprimant à propos du poème **Traum des Bösen**, de l'instrument du « chanteur de rue plein de charme »³⁰⁷ (1954, p. 133) dont l'apparition suggère l'éveil des sens et du désir charnel. Ce poème peut d'ailleurs être mis en relation avec les poèmes **Melancholie** et **Die Verfluchten** dont les images, implicitement porteuses de vénalité et d'impur, forment un véritable réseau intratextuel :

Traum des Bösen	Guitarren klimpern, rote Kittel schimmern [...] Aus bleichen Masken schaut der Geist des Bösen. <i>Des guitares cliquettent, des blouses rouges luisent. [...] Sous des masques blêmes guette l'esprit du mal.</i>
Die Verfluchten	Am Fluß die Schenke tönt noch lau und leis. Gitarre summt ; ein Klimperklang von Geld. <i>L'auberge au bord de l'eau sonne tout bas et tiède encore, Murmure de guitare ; tintement de l'argent.</i>
Melancholie	Guitarrenklänge sanft den Herbst begleiten [...] [...] an roten Brüsten saugen / Verfallene Lippen [...] <i>Doux échos de guitare accompagnant l'automne [...] Des lèvres écroulées têtent de rouges seins [...]</i>

Enfin, le violon véhicule lui aussi un symbolisme qui attire l'attention dans la mesure où il partage des affinités avec un topos artistique d'origine picturale. C'est que le violon est, avec la lyre, « sans doute l'instrument qui détient le plus fort potentiel symbolique [...] », il « possède autant de fonctions sonores qu'il a d'usages sociaux. » (Fauquet, 2013, p. 174).

Dans le cas de la poésie trakléenne, il est question d'aborder la médiation symbolique du violon à travers sa relation au squelette musicien des danses macabres tel qu'il a été représenté dans de nombreux tableaux et gravures datant de l'époque du moyen âge jusqu'au début du XX^e siècle. Mais chez Trakl, c'est avant tout dans l'ultime strophe du poème **Sommersonate** que l'on peut reconnaître cette figure du squelette-musicien jouant du violon :

³⁰⁷ „Das Böse offenbart sich im Menschen am deutlichsten durch niedrige Sinnenlust. [...] Fast automatisch tritt Gitarrenklang hinzu, bei Trakl das Instrument des anreizenden Gassenhauer-Sängers.“

Wolken starre Brüste zeigen,
Und bekränzt von Laub und Beeren
Siehst du unter dunklen Föhren
Grinsend ein Gerippe geigen.

*Des nuages montrent leurs seins tendus
Et, couronné de feuilles et de baies,
Tu vois sous les sombres pins un squelette
Grimaçant racler son violon.*

Comme le rappelle Jean-Noël von der Weid, « les instruments de musique joués par la mort sont souvent (mais pas toujours) des instruments à vent ou à percussion » (2012, p. 96). Le fameux tableau à fresque de la danse des morts de Bâle (1440), maintes fois copié au cours des siècles sous forme de gravures, montre en effet la mort musicienne pourvue de divers instruments de musique comme la cithare ou la cornemuse (Fig. 29). Dans ce cas, qu'est-ce qui aurait motivé Trakl à recourir spécifiquement au violon ? D'emblée, l'on peut être tenté de répondre à la question en adoptant un point de vue poétologique, c'est-à-dire en se concentrant sur la dimension phonique de l'ultime vers *Grinsend ein Gerippe geigen* qui n'a rien d'anodin. En effet, il se joue ici une véritable intentionnalité dans la construction d'une image dont les constituants entretiennent entre eux un lien qui est avant tout d'essence sonore : à la double allitération en [g] de *grinsend* et de *Gerippe* répond de manière symétrique celle contenue dans *geigen*. Ainsi, c'est l'argument du choix des termes qui peut être avancé pour expliquer cette association, et cela est d'autant plus vrai qu'il existe aussi en allemand le terme *Skelett*, mais le choix d'un synonyme archaïsant (*Gerippe*) semble davantage révéler la volonté de Trakl de créer un effet sonore jouant le rôle de 'doublure phonique' du contenu thématique musical.

C'est par un détour par la production iconographique que nous pouvons surtout approcher l'origine et la signification du motif de la mort jouant du violon. En tant qu'attribut de l'allégorie de la mort, le violon est chargé d'une symbolique de séduction en accomplissant la fonction d'exhortation à une (dernière) danse. Cette symbolique se superpose au statut accordé au violon à l'époque baroque et jusqu'au début du XVIII^e siècle tandis qu'il était encore perçu comme un « instrument roturier à faire danser » dont la promotion ne s'est amorcée que vers 1730, date à partir de laquelle il s'est ennobli en conquérant une littérature de concert, notamment dans le domaine de la sonate (Biget, 1989, p. 248). Il nous semble opportun d'illustrer cet aspect de l'histoire de la musique en le mettant en perspective avec un tableau de Frans Francken Le Jeune datant de 1635 dont le titre oriente explicitement notre compréhension du rôle de la musique de violon lorsque

c'est la mort qui en joue : *La mort exhorte le vieil homme à une dernière danse* (Fig. 30). L'on peut en effet observer que le violon que brandit la mort est destiné à séduire un marchand occupé à compter ses deniers et à l'entraîner dans une ultime danse malgré une évidente blessure à la jambe qu'il indique à la mort avec insistance et qui lui sert sans doute de prétexte pour se dérober à l'invitation funeste. Dans une posture symétrique à celle du marchand, le pied posé sur un sablier symbole de l'échéance qui approche irrémédiablement, la mort musicienne domine l'ensemble de la composition du tableau dont elle en constitue le centre et montre à travers sa posture que toute négociation avec elle semble vaine. Une représentation picturale insérée sous forme de mise en abyme dans la partie droite du tableau montre la mort remettant un billet à un homme jeune – sans doute ce même marchand bien des années auparavant. Il peut s'agir d'une scène que l'on peut interpréter comme l'annonce d'une visite qui se réalise à présent.

L'hypothèse d'une réception de ce motif allégorique dans le poème de Trakl peut être étayée par le fait qu'elle a également lieu auprès d'artistes de la génération précédente tels le peintre Arnold Böcklin ou encore Gustav Mahler. Le premier réalise en 1872 un autoportrait (Fig. 31) dans lequel le squelette violoniste occupe, certes à l'arrière-plan, une place importante dans l'économie générale du tableau. S'intéressant tout particulièrement au motif de la main de l'instrumentiste en peinture, Jean-Noël von der Weid évoque ce tableau en reconstituant les paramètres sonores d'une musique inaudible (2012, p. 132) :

Les doigts osseux des mains de la mort jouent sur la dernière, grave, unique et luisante corde de *sol* de son violon désaccordé, une étrange mélodie qu'il [Böcklin] écoute avec une attention paisible et s'apprête, pinceau et palette en suspens, à porter sur la toile.

Cette étrange mélodie est aussi sans doute celle que l'on peut « entendre » dans *Sommersonate* de Trakl, mais un tel exercice de recomposition mentale se voit facilité grâce à la transposition musicale qu'a faite Mahler de l'étrange mélodie contenue dans le tableau de Böcklin (Weid, 2012, p. 132) :

Gustav Mahler s'en serait inspiré, selon sa femme, l'eût transposée dans le scherzo de la *Quatrième Symphonie* sous la forme d'une danse macabre où un crincrin étrange et irritant accordé un ton trop haut (*scordatura*) joue une mélodie grinçante qui contraste avec le reste de l'œuvre.



Fig. 29 Johann-Rudolf Feyerabend, *Der Tod zur Heidin* (1806)
(d'après les *Basler Totentänze* de 1440)



Fig. 30 Frans Francken Le Jeune, *Der Tod fordert den alten Mann zu einem letzten Tanz auf* (1635)



Fig. 31 Arnold Böcklin, *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* (1872)

Ce n'est pas un hasard si chez Mahler la mélodie de l'ami Henri, *Der Freund Hein* en allemand³⁰⁸, intervient lors du scherzo de la symphonie, c'est-à-dire lors d'une danse, l'un des paramètres de la symbolique du violon mortuaire étant en effet son caractère dansant. Se pourrait-il que dans l'intention de Trakl le squelette grimaçant joue lui aussi une mélodie grinçante sur un rythme de danse ? En dépit de l'absence de tout indice musical autre que le violon lui-même dans le poème, on ne peut faire dériver cette hypothèse que des paramètres induits par le topos artistique développé en peinture et, dans une moindre mesure, en musique.

Conservant cette hypothèse, nous sommes néanmoins confrontés à une nouvelle interrogation : ne peut-on pas voir l'insertion d'un tel motif musical, relevant davantage du crin-crin que de la romance de type classique, comme particulièrement inattendue, voire 'dissonante' dans un poème apparenté à travers son titre à une sonate ? Il peut en effet paraître étrange que Trakl ait voulu 'mettre en scène' une sonate sous les doigts de la mort musicienne, seul motif musical de tout le poème pouvant par ailleurs entrer en résonance avec l'horizon d'attente musical créé par le titre *Sommersonate*, dans la mesure où il s'agirait d'un anachronisme musical.

3.2.3.2 La dimension connotative revisitée

Dans une seconde approche de l'*instrumentarium* présent dans le texte poétique, il peut être question de cerner la dimension connotative de l'instrument de musique telle qu'elle s'est établie au cours de l'histoire de la musique et dont la poésie s'est faite l'écho. Chaque instrument cristallise en effet un ensemble de représentations liées à son utilisation, à son timbre, lui conférant une identité musicale propre. Traitant de cette question, Christoph Vratz fait remarquer que la réévaluation de la musique instrumentale à l'époque romantique coïncide avec le début d'une évolution du rôle de l'instrument de musique qui connaît alors un élargissement de ses attributions, jusque-là fixes, vers de nouvelles connotations. Vratz illustre cette tendance à partir de l'exemple du cor qui, au cours de l'histoire de la musique, fut originellement attribut du chasseur, puis le symbole sonore de la

³⁰⁸ Le manuscrit autographe de Mahler comporte une mention à l'ami Henri, personnification de la mort popularisée dès 1775 par le poète Matthias Claudius : « L'ami Henri, le violonneux, joue pour la danse ; la mort gratte bizarrement son violon et nous mène là-haut vers le ciel. »

forêt, avant de se muer en un medium musical de l'évocation de la représentation du lointain³⁰⁹ (2002, p. 97). Une telle évolution a trouvé une traduction en poésie, dans celle notamment de Eichendorff qui fit du cor l'attribut du chasseur (dans *Die ernsthafte Fastnacht 1814, An die Lützowschen Jäger, Jägerkatechismus, Der verirrte Jäger*) autant qu'un signal sonore ayant perdu toute sa force d'appel (dans *Ahnung und Gegenwart*). Il en est de même pour la flûte dont le statut musical traditionnel d'accompagner le chant ou de symboliser un jeu musical allègre et joyeux connaît un traitement littéraire similaire : on rencontre ces deux statuts respectivement dans la seconde partie du *Franz Sternbald* de Tieck, aussi bien que chez Schiller (*Die Götter Griechenlandes*), Keller (*Der grüne Heinrich*) et Goethe (*Novelle*). En se rapprochant de la poésie de Trakl, on assiste à un tel processus d'abstraction qui revisite parfois radicalement les connotations liées à l'instrument de musique. Vratz touche du doigt cet aspect habituellement peu évoqué par la recherche à travers l'exemple de « la flûte de la mort » (*Flöte des Tods*) présent dans le poème **Verwandlung des Bösen**. Il est véritablement opportun de citer cette image dans la mesure où elle constitue à nos yeux l'un des exemples les plus aboutis de l'inventivité trakléenne capable de hisser l'instrument de musique à un niveau d'existence poétique dénué de tout déterminisme musical.

À l'aune de ces éléments d'analyse musico-littéraire qui trouvent leur origine dans l'évolution du paradigme musical romantique, nous souhaitons prolonger ici cette réflexion sur l'intégration des instruments de musique dans la poésie de Trakl en prenant pour point de départ l'exemple de la flûte introduit précédemment. Dans sa forme complète, l'intégration de ce motif instrumental présente une forme binaire qui épouse le manichéisme symbolique de la lumière et de la mort :

O die Flöte des Lichts ; o die Flöte des Tods. Ô la flûte de la lumière ; ô la flûte de la mort.

Ni le timbre de l'instrument, ni sa forme objectale ne permettent véritablement de justifier cette mise en relation poétique avec la lumière et la mort. Toute donnée physique et phénoménologique de la flûte est évacuée au profit d'une association absolue, pure, c'est-à-dire qui ne peut se faire ni sur le mode de la correspondance ni sur celui de la métaphore. Cette relation absolue gagne en expressivité dans la

³⁰⁹ „So wandelte sich etwa das Horn im Laufe der Musikgeschichte vom Attribut des Jägers über das Klangsymbol für Wald zum musiaklischen Medium zur Evozierung der Vorstellung von Ferne.“

mesure où elle repose sur une ellipse de la potentialité sonore de la flûte : la disparition des indices sonores partage une affinité évidente avec un geste artistique qui ne relève pas d'une destitution mais bien davantage d'une renaturation. Ainsi, la tentation que pourrait avoir le récipiendaire d'identifier un référent musical précis cède la place à la nécessité de faire l'expérience de l'effet inédit que peut produire cette relation mutuelle entre flûte, lumière et mort sur son imagination. L'on pourrait aller jusqu'à dire que la formulation de cette image revêt une dimension incantatoire, magique.

Il faut dire que le motif de la flûte connaît un parcours original dans l'œuvre de Trakl dans la mesure où il s'était déjà retrouvé au cœur de cet effort de renaturation dans le poème **An Angela (III)** :

Lang klingt ein Regen nach in Flötenklängen. *Longtemps tinte la pluie en tintements de flûte.*

Trakl insère la présence instrumentale dans une évocation de la nature, celle d'une longue averse, et ce faisant, il caractérise le son de la pluie qui tombe en recourant au timbre de la flûte. Cette image repose ainsi sur la renaturation d'un son naturel habituellement associé à une dimension percussionniste et permet de créer une coulisse sonore qui prend ses distances avec tout mimétisme. On ne peut manquer de souligner le relief étonnant que possède ici le geste artistique trakléen si l'on prend la peine de le comparer avec celui du poète Georg von der Vring sous la plume duquel il existe une évocation instrumentale caractérisant le son de la pluie dans **Musik der Nacht** :

Wenn die Wolke dröhnt	<i>Quand le nuage gronde</i>
Bei des Regens Trommelschall,	<i>Au son du tambour de la pluie,</i>
Keimt der Garten überall,	<i>Le jardin germe de part en part,</i>
Von der Nacht verschönt.	<i>Agrémenté par la nuit.</i> ³¹⁰

Conformément à un horizon d'attente académique, Vring semble se contenter d'évoquer le tambour pour traduire musicalement le son de la pluie sur un mode percussionniste : ce type de figuralisme sonore dénote l'aspect traditionnel de sa poésie quand chez Trakl le recours inattendu à la flûte fonde une poétique du son instrumental de type avant-gardiste car elle déconstruit la norme, l'évidence, pour

³¹⁰ Nous donnons ici notre propre traduction de cette strophe.

créer de l'étrange. Elle invite le récipiendaire à élaborer de nouveaux paramètres de lecture et à stimuler son imaginaire.

Pour conclure et enrichir ce développement d'un dernier élément de réflexion, nous pourrions évoquer le fait que la question des connotations que possèdent les instruments de musique dans le domaine extra-musical relève d'un certain degré de complexité si l'on tente de l'étendre cette fois-ci à la création picturale de l'époque moderne. Un détour par la production picturale du début du XX^e siècle manifeste parfois un véritable degré de singularité dans la représentation des instruments de musique, notamment dans le cas de la flûte représentée par Kokoschka dans une petite œuvre graphique intitulée *Flötenspieler und Fledermäuse* (Joueur de flûte et chauves-souris)³¹¹. D'après ce qui est dit de cette œuvre dans le dossier de presse de la Fondation Kokoschka, le peintre, encore étudiant à l'École des arts appliqués de Vienne, conçut en 1907 pour la *Wiener Werkstätte* une carte postale représentant un joueur de flûte, dont les sons attirent tout un cortège de chauves-souris. Ce que l'on pourrait prendre pour une fantaisie morbide de la part du peintre n'est en réalité rien d'autre qu'un travail d'illustration lié à l'ouverture du cabaret *Fledermaus* en octobre 1907, « la figure burlesque du musicien renvo[yant] à une représentation de la pantomime *Die Tänzerin und die Marionette* de Max Mell à laquelle Kokoschka avait assisté durant l'été 1907 à Vienne et où son ami Erwin Lang campait un berger, doté d'un gigantesque chapeau et d'une flûte traversière ».

³¹¹ Nous renvoyons à la rubrique « *Flöte* » de notre index interartistique.

3.3 La « sonorisation » ou comment faire entendre le son instrumental

Ayant considéré précédemment les différents types d’insertion de l’*instrumentarium* dans le texte en tant que motif poétique, cette sous-partie aura à présent pour objet la production sonore engendrée par ce même *instrumentarium*. En effet, lire la poésie de Trakl va de pair avec la nécessité de se représenter mentalement un univers empli de sons instrumentaux dont l’existence textuelle constitue à nos yeux un champ d’exploration privilégié dans le cadre d’une étude consacrée au thème des relations musico-littéraires. Le questionnement fondamental se rapporte à la manière dont le langage parvient à servir de vecteur à l’existence extra-musicale du son instrumental. En d’autres termes, nous ambitionnons de préciser les contours d’une catégorie intermédiaire susceptible de venir s’intégrer dans le modèle de Steven Paul Scher (Cf. 1.1.2.2). Pour ce faire, nous avons forgé le concept de « sonorisation », un concept censé rendre compte de cet acte de restitution verbale de phénomènes musicaux.

3.3.1 Faire entendre le son en peinture

Il est dans l’histoire de l’art moderne des exemples bien connus de restitution du sonore à l’aide d’un langage non musical. Nous souhaitons présenter ici quelques-unes de ces tentatives émanant de peintres pour introduire le cadre interartistique dans lequel se situe notre propos sur la mise en mots du son chez Trakl. Nous insistons néanmoins sur l’antériorité chronologique de la reconnaissance de ce phénomène chez Trakl : c’est dans un second temps seulement que des investigations dans le domaine pictural ont mis au jour l’existence interartistique de possibles « sonorisations », confirmant ainsi à plus grande échelle que celle de la poésie trakléenne qu’il peut s’agir là d’un axe typologique nouveau dont l’absence dans le modèle de Scher ou dans les modèles musico-picturaux

présentés dans la première partie de ce travail est aujourd’hui sans doute une lacune. Nous mettons dès lors en place, dans cette sous-partie, les prémices d’un axe de recherche que l’on peut aisément qualifier d’intersémiotique car il fait intervenir des compétences dans le domaine du fonctionnement de signes extra-musicaux qui délivrent une réalité musicale. Ce sont avant tout Kandinsky et Klee qui se sont intéressés aux possibilités créatrices induites par des ‘mises en image’ du son élaborées à partir de correspondances plus ou moins systématiques entre les signes musicaux et les signes visuels. Enfin, l’objet de cette sous-partie n’est pas d’établir des correspondances ou des parallèles entre la poésie de Trakl et les productions de Kandinsky et de Klee mais bien davantage, rappelons-le, de nourrir une réflexion intersémiotique.

Chez Kandinsky, des correspondances entre signe musical et signe pictural sont mises au jour dans une figure en ligne et points censée représenter graphiquement deux thèmes du premier mouvement de la *Symphonie n° 5* de Beethoven³¹². Nous en présentons ci-après le deuxième avant de décrire le rapport de correspondance entre la partition et le produit graphique (Fig. 31).

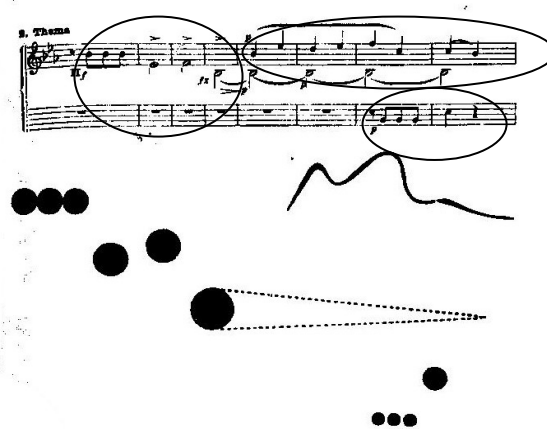


Fig. 32 Vassili Kandinsky, « Le deuxième thème traduit en points »

La vocation de cette production visuelle, dans un ouvrage théorique orienté sur le potentiel graphique du point et de la ligne, est purement illustrative. Néanmoins, elle mérite d’être mentionnée en raison de son fonctionnement. Kandinsky s’appuie ici sur un fait musical orchestral présenté dans sa forme scientifique de notation musicale : il s’agit d’une réduction sur deux portées de trois séquences mélodiques

³¹² Vassili Kandinsky, *Point et ligne sur plan*. Paris : Gallimard, 1991, p. 52-54.

qui s’enchevêtrent³¹³. Le peintre ne situe donc pas son geste créateur dans la restitution visuelle d’une impression musicale engendrée par l’écoute d’une œuvre (à la différence du tableau *Impression III – Konzert*), ni dans l’idée abstraite d’un phénomène musical non composé. Ce qui semble intéresser le peintre réside dans le fait qu’une portée musicale constitue en soi une image, un produit visuel où sont organisés des signes graphiques traduisant les paramètres de hauteur (le premier thème : [si-si-si-mi-fa-si] ; le second thème : [si-mi-ré-mi-fa-do-do-si]), de durée (croches, blanches et noires), de rythme (succession de trois croches, de blanches ou de noires) et de dynamique sonore (forte, piano, staccato, diminuendo). Kandinsky s’emploie dès lors à recréer la partition, certes en éliminant le cadre spatial restrictif de la portée, mais en conservant sur un fond blanc sa dimension structurante verticale (correspondant aux registres aigu et grave) et horizontale (correspondant au flux musical de gauche à droite) ainsi que les différents paramètres qui viennent d’être évoqués. Le système graphique de Kandinsky prend également en compte le contraste musical existant entre les deux thèmes³¹⁴ : le caractère détaché et martelé du premier thème donne lieu à une traduction à l’aide de points plus ou moins gros selon la nuance employée et plus ou moins rapprochés selon leur rythme. La dimension descendante de la mélodie est respectée puisque les points sont présentés de manière étagée. Quant au second thème, le legato et la tranquillité qui le caractérisent trouvent leur pendant visuel à travers une ligne dont les courbures épousent la succession des différentes hauteurs de la mélodie.

Dans un autre cas de figure, la musique a pu être appréhendée par le peintre dans sa dimension purement acoustique, indépendamment d’un ordre mélodique issu de l’imagination d’un compositeur. De ce point de vue, il est extrêmement intéressant pour notre étude de pouvoir approcher le travail de Klee en particulier, lequel s’est illustré dans le domaine de la restitution visuelle du son instrumental. Évitant de « tendre vers une image homogène de la musique, l’œuvre de Klee se caractérise, à l’inverse, par l’énoncé critique de nombreuses directions de recherche ». Ce sont ces nombreuses directions de recherche et les solutions picturales trouvées par Klee

³¹³ Ces trois séquences correspondent aux trois cercles sur la portée.

³¹⁴ Ce contraste est aussi d’ordre timbrique puisque le premier thème est énoncé par des cuivres puissants alors que le second est énoncé par les violons en sourdine.

qui constituent la toile de fond indispensable à une approche d’ordre intermémotique entre la musique et les autres arts.

La recherche a d’ores et déjà pointé plusieurs types de procédés de restitution graphique. Le premier repose sur l’utilisation de la ligne comme pendant graphique aux ondes sonores de l’instrument (Moszynska, 1998, p. 39) :

Klee avait déjà commencé à explorer le potentiel de la musique dans son art avant 1914, cependant, le type d’abstraction auquel il recourait alors était purement linéaire ; les ondes sonores des instruments de musique étaient rendues par de complexes motifs de ligne, exécutés en une série de traits au dessin fin mais ferme.

Nous devons concéder que ce commentaire est à la fois intéressant et source d’ambiguïté car il semble incohérent dans la désignation du corpus constitué par ces œuvres graphiques : ni le catalogue en ligne³¹⁵ des œuvres de jeunesse de Klee, ni celui établi par Will Grohmann dans son imposante biographie de Paul Klee ne présentent à aucun moment de dessins musicaux correspondant à la description qu’en donne Anna Moszynska. La recherche de telles œuvres nous mène en revanche sur la piste d’une série de dessins représentant des instruments de musique mais remontant à 1914 et s’étendant jusque dans les années 30³¹⁶. Comme le souligne Marcelle Lista, ces dessins sont une réponse à la problématique de la transcription du son instrumental, en particulier *Instrument für die neue Musik*, (Fig. 33), dessin à la plume de 1914, [qui] est le premier d’une série d’esquisses d’instruments imaginaires par lesquels Klee évoque les sons de la modernité » (2010, p. 14). Le motif instrumental présenté sous la forme d’une stylisation abstraite se compose d’un assemblage de symboles musicaux dont la nature graphique tend sans doute à traduire l’idée que le manque de familiarité plastique entre cet instrument et un véritable instrument manifeste cette évolution radicale de la musique qui est devenue étrangère à la musique du XIX^e siècle.

La linéarité du langage pictural de ce type de dessin exprime a priori le plus commodément l’essence phénoménologique du son. Pourtant, Klee semble avoir tenté de se dégager de l’emprise de la ligne pour explorer visuellement la résonance sur un mode nouveau comme le souligne Marcella Lista (2010, p. 14) :

³¹⁵ <http://paulklee.fr/>

³¹⁶ Cf. *Harpia harpiana* » pour ténor et bimbo-soprano (à l’unisson) en sol bémol (1938).

Son intérêt pour la transcription matérielle de la vibration sonore apparaît sensiblement, par ailleurs, dans une série de « gradations » à l’aquarelle de l’année 1921.

Le type d’œuvres auquel elle fait référence, celui de *Fugue en rouge* (Cf. se caractérise en effet par le déploiement sur lui-même d’un même motif mais selon un schéma où la coloration subit des variations. Seulement on se heurte de nouveau à une divergence d’interprétation puisque ces variations de couleur correspondent, selon Grohmann, à une progression thématique. Dans la lecture qu’il fait du tableau *Fugue en rouge*, « la progression du thème se retrouve dans l’évolution de la couleur (rose jaune – rose – violet) » (1969, p. 215). Ainsi, les dégradés de couleur endossent-ils le rôle de conférer au tableau une sorte de temporalité propre au flux musical, alors que Lista les envisageait à la manière d’une résonance.

La recherche d’une résonance, c’est-à-dire la médiation d’un *Klang*, paraît bien plus pertinente si l’on se penche du côté d’un troisième procédé pictural à l’origine du tableau *Alter Klang* (1925) (Fig. 34). Le quadrillage de la structure géométrique et les différents degrés de concentration lumineuse font en effet dire à Claire Vazart que « l’intensité de la lumière et de la couleur émerge doucement et imperceptiblement du fond, ‘sonne’ dans la partie centrale, et disparaît de nouveau graduellement dans l’obscurité ». Toujours d’après elle, « ce tableau reflète l’expression picturale d’un son qui résonne et se réverbère dans l’espace, l’aspect musical animant de façon mystérieuse la composition et lui donnant vie » (1992, p. 37). Un tel propos nous conforte dans l’idée que, comme en poésie, le son musical peut véritablement faire l’objet d’une médiatisation en fonction des éléments du langage artistique que le poète et le peintre ont à leur disposition.

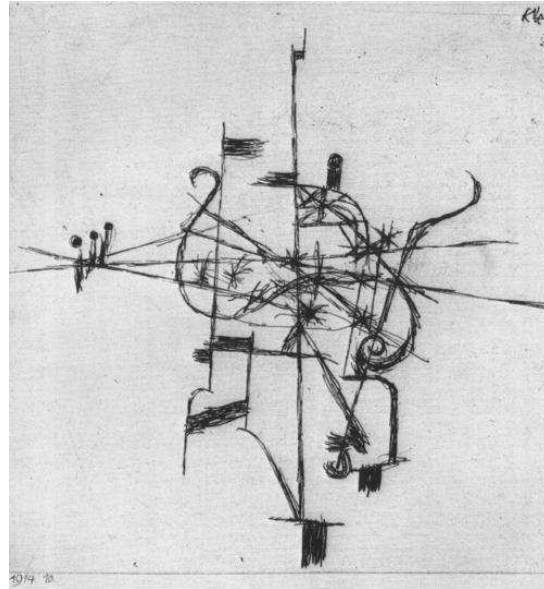


Fig. 33 Paul Klee, *Instrument für die neue Musik* (1914)

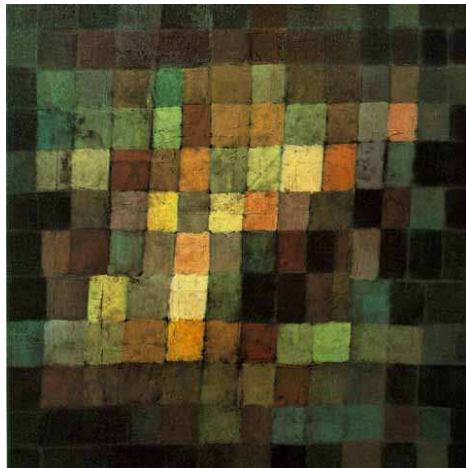


Fig. 34 Paul Klee, *Alter Klang* (1925)

3.3.2 La médiation du son instrumental par le langage

Nous approcherons à présent ces images sonores spécialisées que sont les « sonorisations » en nous intéressant tout particulièrement à leur structure langagière, à l’articulation de leurs différents composants, dans la poésie de Trakl. Nous souhaitons ainsi expliquer (dans son acception de ‘déplier’) la fabrique textuelle de phénomènes acoustiques en tentant de souligner de manière intersémiotique dans quelle mesure les potentialités de la langue peuvent être mises au service d’un nuancement précis de l’acte musical. Dans leur forme la plus simple, les « sonorisations » sont construites à partir d’un noyau constitué du nom même de l’instrument de musique auquel est adjoind un verbe manifestant l’activation sonore de ce dernier :

Gitarre summt

Mais il arrive que le poète précise certaines données supplémentaires jusqu’à créer une structure parfois complexe du fait de possibles expansions autour de ce noyau instrumental :

Verhallend eines **Gongs** braungoldne Klänge

Ces deux exemples en vis-à-vis montrent l’étendue des possibilités langagières qui s’offrent au poète soucieux de mettre en mots une donnée musicale. La démarche retenue ici consiste donc à effectuer une micro-analyse du vers ou de la partie du vers afin d’en décrire les différents composants syntagmatiques, lesquels prennent en réalité le relais de divers paramètres musicaux. Nous nous attacherons par conséquent à recourir à d’éventuelles correspondances avec les caractéristiques descriptives du son instrumental que le champ musicologique a fixées. De plus, il sera intéressant de se demander si ce relais textuel permet au poète de façonner une esthétique musicale propre par l’adjonction de paramètres extra-musicaux.

Pour montrer sur un mode introductif les variations que peuvent connaître les structures langagières des « sonorisations », nous adopterons une démarche comparatiste à partir des occurrences mettant en scène un seul et même instrument saisi en plein jeu musical. Pour ce faire, l’exemple du violon fournit des éléments de comparaison intéressants ne serait-ce que du point de vue de la forme du signifiant

lui-même puisque les poètes ont à leur disposition les termes *Geige*, *Violine*, *Fidel* et *Fiedel* pour désigner le plus aigu des instruments à cordes et à chevalet. Si les deux premiers termes peuvent être considérés comme équivalents dans la référence au violon d'étude ou de concert – ne se distinguant en réalité que du fait de leur racine germanique ou latine – *Fidel*³¹⁷ désigne une forme plus ancienne de violon et s'apparente en cela à la vièle³¹⁸. Le terme *Fiedel* exprime quant à lui une réalité musicale opposée aux précédentes puisqu'il est associé à l'idée d'un jeu musical malhabile, dépourvu de noblesse et attribué à des musiciens de rue³¹⁹. Joël-Marie Fauquet rappelle justement qu'« avant d'être gagné par le dénigrement, le terme 'violonneux' désigne un joueur dont l'état est d'accompagner la noce de village [...] ou de se produire dans la rue » (2013, p. 175). Il est même d'ordinaire de parler péjorativement de joueur de crinclin, ou de ménétrier³²⁰, pour désigner ce type de musicien. À ce titre, il est à noter que Trakl donne même à ce type de musicien la forme d'un vagabond (*ein Strolch*) dans le poème **Im Weinland** :

Ein Strolch lässt seine Fidel klingen³²¹.

Trakl intègre le son du violon dans huit poèmes³²² et l'on peut d'emblée faire remarquer qu'il le fait par rapport à une véritable pluralité de contextes donnant au violon une 'coloration' tantôt populaire et festive, tantôt intimiste ou macabre (Cf. 3.1.2.1). D'un point de vue linguistique, le son du violon est d'abord simplement médiatisé grâce au verbe *geigen* lui-même, dont la neutralité a pour effet d'atténuer l'image mentale que le lecteur peut se faire de l'objet musical au profit de la figure musicienne qui en joue et de l'acte musical global. Il en est effectivement

³¹⁷ Article „Fidel“, in *Duden*, 6. Auflage, 2007, p. 574 : „Der Geige ähnliches Instrument (des MA)“.

³¹⁸ « Vièle » est la traduction donnée dans le lexique quadrilingue de David Banks, 2005. Ce glossaire multilingue spécialisé représente une aide considérable dans l'appréhension du lexique musical présent dans la poésie de langue allemande. Il constitue en effet un complément essentiel aux traductions de poèmes parfois inexacts. En revanche, il ne propose pas de description ni de définition des éléments musicaux répertoriés et traduits.

³¹⁹ Article „Fiedler“, in *Duden*, 6. Auflage, 2007, p. 575 : A) „(veraltet) Geige spielender [Straßen]musikant. B) (scherzh. oder abwertend) Jmd., der ohne große Kunstfertigkeit Geige spielt.“

³²⁰ C'est la traduction donnée par le lexique quadrilingue pour le terme „Fiedler“.

³²¹ On pourra noter l'absence du « e » dans *Fidel*.

³²² Nous renvoyons à la rubrique « Geige/ Violine/ Fiedel » de notre index interartistique pour consulter les occurrences instrumentales correspondantes.

ainsi dans le cas de la figure du professeur jouant encore longuement du violon dans **Kleines Konzert** ou encore de celle du squelette grimaçant raclant son violon dans **Sommersonate**.

Dans cinq autres cas, l’instrument est directement désigné par son nom, et ce majoritairement dans sa forme plurielle *Geigen*, mais le poète est dès lors contraint de compléter cette évocation instrumentale par une série d’indices verbaux traduisant l’activation musicale et éventuellement la nature phénoménologique du son produit. Dans un cas le verbe *tönen* suffit, quand d’autres fois le je lyrique, apostrophant les violons dans **Abendlicher Reigen**, réclame plus de volume sonore (*Lauter spielet ihr auf Geigen!*) ou reproduit dans la deuxième version du même poème, sous forme de métaphore vocale, le son criard (*schrein*) mais aussi discordant des violons (*verstimmt*) résonnant dans une auberge en imprimant leur rythme (*nach dem Takt hallen*).

À deux reprises, Trakl restitue le jeu musical des violons par l’intermédiaire du terme *Klang* qu’il utilise dans une expression dont l’indétermination (*ein Klang von Geigen*) produit un effet étrange. La polysémie d’une telle expression peut églement mettre dans l’embarras le lecteur ainsi confronté à la difficulté de recomposer mentalement la manifestation sonore : est-il question d’un phénomène de résonance semblable à celle que produit le son vague et brumeux mais néanmoins perceptible d’une fête – le thème de la danse étant par ailleurs présent (*ein Klang von Tanz und Geigen*) – ou est-il question plus subtilement d’un accord, voire d’une unique note, produisant ainsi l’effet d’une distorsion auditive entre le potentiel musical de l’instrument à faire danser et ce son figé, suspendu (*Und wie im Traum ein Klang von Geigen*) ?

Notre problématique de la restitution verbale de son instrumental chez Trakl peut connaître un prolongement qui pourra intéresser les chercheurs en études comparatistes puisqu’à l’aune de ces premières remarques nous pouvons également analyser les procédés d’écriture utilisés par d’autres poètes contemporains. Un vers extrait de **Laubfest** de Georg Heym mettant en scène lors d’une fête un joueur de violon, autour duquel se tiennent des enfants immobilisés dans une attitude respectueuse, constitue à cet égard un exemple parlant :

Um einen Maibaum dreht sich Paar um Paar
Zu **eines Geigers hölzernem Gestreich**,
Um den mit Ehrfurcht steht die Kinderschar.

La dimension esthétique de cette « sonorisation » (en gras) est due à la restitution de type synesthésique combinant les mouvements de l’archet et de son frottement sur les cordes du violon (*Gestreich*), et l’évocation du bois dont est fait l’instrument (*hölzern*). Tandis que Trakl faisait appel au *Klang* du violon sans fournir d’appréciation esthétique, Heym parle lui du son en le dotant d’une matérialité et en situant ainsi son geste créateur dans une démarche d’ordre quasiment picturalisant. Par association synesthésique, le son du violon se charge en effet de la couleur brune du bois établissant même une correspondance thématique avec l’arbre de mai autour duquel dansent les couples (*Um einen Maibaum dreht sich Paar um Paar*). Ce faisant, cet exemple possède la particularité de revisiter cette image baroque du coloris instrumental gris des instruments à cordes³²³, souvent évoquée en opposition à l’éclat étincelant des cuivres³²⁴.

À propos du terme *Gestreich*, son emploi n’est pas attesté dans le dictionnaire, constituant ainsi une véritable invention poétique de la part de Heym et l’on ne peut manquer ici de faire allusion à telle invention de Trakl comme le terme *Gebimmel* (*einer Glocke zag Gebimmel*) dans le poème **Die junge Magd (V)**, ou telle autre comme *Orgelgeleier* restituant dans le poème **Entlang** le son d’un orgue de barbarie. L’usage en allemand de syntagmes formés à l’aide du préfixe Ge- sont identifiés en grammaire comme des « dérivés de bases verbales et désignent l’objet résultant d’une action exprimée par le verbe »³²⁵. Pour le traducteur, ce type d’occurrence a tout d’un problème épineux car comment donner un équivalent en français capable de restituer précisément ce choix lexical ? Jacques Legrand, tout comme Marc petit

³²³ Dans sa biographie de G.F. Händel, Romain Rolland ne caractérise pas autrement le coloris des cordes : « Mais quelque grand peintre que soit Händel, ce n’est pas tant l’éclat, la variété et la nouveauté du coloris, que par la beauté du dessin et les effets d’ombres et de lumières. Avec une palette volontairement restreinte, et en se satisfaisant de la grisaille des cordes, il arrive à produire des effets saisissants et nuancés. » In *Haendel* (Préface de Dominique Fernandez). Actes sud/Classica, 2005, p. 203-204.

³²⁴ Dans le domaine de la musique verbale romanesque, Robert Schneider a produit une splendide « mise en mots » d’un oratorio fictif de Bach en recourant à un langage précis capable de restituer dans leur successivité les motifs mélodiques, enchaînements harmoniques et effets orchestraux en tout genre du chœur introductif. Soucieux d’épouser l’esthétique baroque, l’auteur emploie ce contraste manichéen lumière/ténèbres caractérisant le coloris orchestral : „Gleißende Trompetenrufe erhellten die düstere Färbung der Streicher.“ (*Die Offenbarung*, Berlin, Aufbau Taschenbuch, 2009, p. 157).

³²⁵ Cf. François Shanen et Jean-Paul Confais, *Grammaire de l’allemand : formes et fonctions*. Armand Colin, 2005, p. 359.

et Jean-Claude Schneider, a traduit le terme *Orgelgeleier* par « ritournelle », mais cette traduction nous semble en partie contestable car même si elle a le mérite de résoudre la difficulté posée par la propriété « rotative » de l’instrument en proposant un terme musical qui incarne la répétition, elle semble ne pas épouser l’esthétique d’une mécanique discordante que l’on peut effectivement interpréter comme telle si l’on se fie à l’analyse qu’a pu en faire Erich Bolli. S’intéressant à l’évolution entre 1909 et 1913 du motif poétique qu’est l’orgue, ce dernier souligne en effet que l’occurrence *Orgelgeleier* vient remplacer *Orgelklang* – qui jusqu’alors était associé chez Trakl au recueillement, à un sentiment de pitié et à une forme de douce harmonie dans les poèmes *Andacht*, *Kindheitserinnerung* et *Immer dunkler*³²⁶ (1978, p. 62) – en introduisant une dimension sonore négative³²⁷ (1978, p. 62) :

À la place d’*Orgelklang* se fait jour une résonance négative qui exclut au moins les éléments de signification ‘harmonieux’, ‘merveilleux’ qui sont encore présents lors du stade de création des *Gedichte*.

Ce premier aperçu des variations langagières donnant vie au son instrumental en poésie nous permet à présent d’esquisser une représentation catégorielle qui pourrait être transposée aussi bien à l’ensemble de l’*instrumentarium* trakléen qu’à celui d’autres poètes. Pour ce faire, nous ciblerons quelques structures langagières de valeur exemplaire venant d’être évoquées et représentant des formulations différenciées de l’expression musicale du violon, en d’autres termes montrant comment le langage peut prendre le relais des différentes réalités sonores que peut produire le violon.

Désignation du phénomène	Poésie de Trakl	Autres poètes
Expression de l’activation sonore	<ul style="list-style-type: none"> • Man hört <u>noch lang</u> den Lehrer <u>geigen</u> • Ein Strolch <u>lässt</u> seine Fidel <u>klingen</u> 	<ul style="list-style-type: none"> • Zu eines Geigers <u>hölzernem Gestreich</u> (Heym) • Die Serenade <u>spielen</u> viele Geigen (Benn)

³²⁶ „*Orgelklang* hat seine fromm-andächtige berührende Wirkung behalten.“

³²⁷ „Anstelle von *Orgelklang* stellt sich ein negativer Beiklang ein, der zumindest die Bedeutungselemente *wohlklingend*, *wunderbar*, die auf der Stufe der *Gedichte* noch vorhanden sind, ausschließt.“

Modalités
d'exécution ou de
perception

- Vom Hof tönt sanft die Geige
her
- Lauter spielt auf ihr Geigen !
- In der alten Schenke schrein
Toller auf verstimmte Geigen
- Und wie im Traum ein Klang
von Geigen

3.3.3 Procédés de restitution du son instrumental

Les deux types de phénomènes mis en évidence dans ce tableau – d’abord les verbes d’action sonore, puis les autres indices verbaux traduisant des propriétés sonores plus fines (nuances, durée, timbre) – constituent pour notre démonstration un socle que nous souhaitons à présent étendre à l’ensemble des références instrumentales de la poésie de Trakl en organisant notre propos autour de quatre grands axes qui se superposent aux paramètres de définition du son en musicologie : la génération du son, les types d’unités sonores, la nuance et la durée, et enfin l’extinction du son. Dans l’ensemble des cas, il conviendra d’appréhender tant les propriétés physico-phénoménales du son instrumental que ses propriétés esthétiques.

3.3.3.1 Indices textuels de génération sonore

La médiation du son instrumental repose dans un premier temps sur la présence de verbes désignant sur un mode neutre un acte musical (*spielen, tönen, läuten, erklingen*) dont l’effet est de faire porter la focalisation sur l’instrument et son timbre :

Die Verfuchten
(1^e version)

Gitarre summt

Die Verfluchten
(2^e version)

Ins braune Gärtchen tönt ein Glockenspiel

In einem verlassenen Zimmer	Fenster, bunte Blumenbeeten Eine Orgel <u>spielt</u> <u>herein</u>
Im Herbst	Die Klosterglocken <u>läuten</u> <u>darein</u> [...] Vom Hof <u>tönt</u> sanft die Geige <u>her</u>
Trompeten	Und Blätter treiben, <u>tönen</u> Trompeten
Unterwegs	Im Nebenzimmer <u>spielt</u> die Schwester eine Sonate [...] Ein Lied zur Guitarre , das in einer fremden [Schenke <u>erklingt</u> .

Un second aspect propre à ces exemples concerne l’incapacité de ces verbes à signifier la dimension ingressive ou égressive de l’acte musical : le lecteur n’est en effet pas en mesure de situer le déroulement temporel de cet acte musical, de savoir s’il commence ou s’il s’achève. Dans le cas de ces structures langagières simples, des tournures telles que « se mettre à », « entonner » ou « s’arrêter » n’existent pas sous la plume de Trakl. Seule compte la perception, restituée par le je lyrique, d’un instrument de musique qui se fait entendre et dont le lecteur peut reconstituer mentalement la manifestation sonore dans la mesure où il s’agit le plus souvent d’une évocation de type référentiel qui participe du riche et subtil cadre perceptif présent dans chacun des poèmes de Trakl. Par ailleurs, ce cadre perceptif se caractérise dans la plupart des exemples cités par la mise en valeur de trajectoires sonores, le son instrumental étant en effet représenté dans sa capacité à circuler dans l’espace tout en créant des effets de profondeur entre deux plans topographiques, d’une part celui de la source instrumentale, et d’autre part celui de la réception du son. Le son, généré par une source située hors-champ, entre ainsi en contact avec une sphère d’activité différente. À l’inverse, le positionnement du je lyrique peut aussi être passé sous silence formant ainsi un contrepoint à l’évocation omnisciente de lieux musicaux tels que la chambre voisine où joue du piano la sœur, l’auberge étrangère où résonne le chant à la guitare et la cour d’où provient le son du violon. Il est une seconde catégorie de verbes sonores dont le sémantisme vient déstabiliser l’horizon d’attente lié à l’instrument de musique. Ainsi que nous l’avons évoqué plus haut, le bourdonnement léger (*summen*) du son de la guitare peut céder la place au cliquetis (*klimpern*) dans *Traum des Bösen*, tandis que l’orgue dans **Die tote**

Kirche³²⁸ ne produit qu’un bruissement (*rauscht*) sans doute assimilé à une manifestation bruiteuse plus que mélodieuse³²⁹ dont le pendant musical *Die Glocke klingt!* – construit sur le modèle de l’onomatopée *Klingklang!* du poème **Abendlicher Reigen** (2e version) – relève également d’une volonté de vider le melos instrumental de toute vision positive.

3.3.3.2 Indices textuels d’unités sonores

La poésie de Trakl ne connaît pas de mélodies instrumentales mais bien davantage la production de sons unitaires, isolés, indéterminés quant à leur nombre et leur registre, et restitués par les termes *Klang*, *Klänge*, *Ton* et *Schall* dont voici une sélection :

Leuchtende Stunde	Fern am Hügel Flöten klang .
Kindheitserinnerung	Ein Orgelklang hebt fern am Hügel Sich auf zum Himmel wunderbar.
Das dunkle Tal	Und wie im Traum ein Klang von Geigen.
Die schöne Stadt	Zitternd flattern Glocken klänge
Die schöne Stadt	Hoch im Blau sind Orgel klänge
An Luzifer	Und es erschüttert Ein Glockenton die schmerzzerrissene Brust ihm.
Abendlicher Reigen	Hörners chall hallt in der Au

Cette absence totale d’ekphrasis musicale est un constat certainement décevant pour le lecteur mélomane étant donné la profusion instrumentale dont fait preuve la poésie trakléenne, mais cet aspect est sans nul doute révélateur d’une esthétique qui situe fréquemment l’instrument, ne l’oublions pas, à un niveau d’abstraction qui le détache de tout contexte musical traditionnel. À vrai dire, la seule mélodie qu’il serait éventuellement possible d’imaginer être à l’origine de certaines de ces évocations instrumentales au son fragmentaire pourrait être celle dont témoigne

³²⁸ Le poème **Die tote Kirche** (L’église morte) est à rapprocher de la veine satirique développée dans le poème **Les pauvres à l’église** (1871) de Rimbaud et dans lequel ce dernier rejette la religiosité. Trakl fait porter à l’instrumentarium du poème – la cloche et l’orgue – la fonction de vecteur musical de cette forme d’anticléricalisme.

³²⁹ Jacques Legrand a rendu cet aspect en traduisant par « L’orgue mugit ! ». Marc Petit et Jean-Claude Schneider ont traduit par « L’orgue frémit ! ».

Trakl lui-même dans une lettre d’octobre 1908 où, arrivé à Vienne, il se remémore sa ville natale Salzbourg et tout ce qui la définit :

Le carillon joue « *Die letzte Rose* » jusqu’à ce que le soir dépose son étreinte grave et amicale, dans un balancement de rythme si doux que le ciel se voûte jusqu’à former l’infini³³⁰ !

Le titre de cet air joué au carillon peut constituer un indice nous aidant à imaginer le contenu musical de ces sons de cloches du soir (*Abendglocken*) qui peuplent littéralement l’œuvre de Trakl³³¹. Il s’agit là d’une pure spéculation établie à partir d’un élément biographique mais qui peut avoir son importance tant on sait que la ville de Salzburg a constitué le décor de nombreux poèmes des première et seconde phases de création de Trakl.

Pour en revenir aux unités sonores proprement dites, nous aimerions nous concentrer sur leur aptitude à fixer une sensation auditive dont la singularité nous semble extrêmement proche de la description que propose Éric Lecler de l’esthétique du son lointain dans l’opéra éponyme³³² de Franz Schreker (2010, p. 40) :

Schreker invente ici une acoustique dramatique en faisant des sons des entités dynamiques. Proche en cela d’Ernst Kurth, Schreker fait du son une tension instable ; la phrase manifeste une énergie cinétique particulière, qui est significative en soi. Le « son lointain » est suspendu dans une durée infinie, car privée de rythme et non caractérisée mélodiquement [...]

La suspension du son sans rythme et sans mélodie dans un espace lointain, voilà ce qu’invente également Trakl en même temps que Schrecker, si bien que l’on pourrait y voir une amorce de conjonction. Les deux vers que nous citons en exemple ont ceci de particulier qu’ils manifestent, malgré la dualité instrumentale, une forme de gemellité concernant la médiation du son lointain associé à la topographie particulière de la colline :

Fern am Hügel Flötenklang.	<i>Au loin sur la colline un chant de flûte.</i>
Ein Orgelklang hebt fern am Hügel Sich auf zum Himmel wunderbar.	<i>Au loin sur la colline un chant d’orgue S’élève jusqu’au ciel, miraculeux.</i>

³³⁰ Ich denke, der Kapuzinerberg ist schon im flammenden Rot des Herbstes aufgegangen, und der Gaisberg hat sich in ein sanft’ Gewand gekleidet, das zu seinen sanften Linien am besten steht. Das Glockenspiel spielt „Die letzte Rose“ in den ersten freundlichen Abend hinein, so süßbewegt, dass der Himmel sich ins Unendliche wölbt! Und der Brunnen singt so melodisch hin über der Residenzplatz, und der Dom wirft majestätische Schatten [...], in

³³¹ Nous aurions d’ailleurs aimé pouvoir montrer la partition de cet air.

³³² *Der ferne Klang*, opéra expressionniste de 1912.

La sensation d’étendue, d’ouverture et d’élévation spatiale qui confinent aux limites du ciel confère à l’existence du son instrumental un étonnant statut dans la production trakléenne qui peut s’évaluer à la lumière du propos que développe Lecler à propos de l’opéra de Schrecker. Il formule en effet une approche hiérarchisée de l’évaluation de différentes sphères acoustiques, la voix humaine y faisant figure de niveau supérieur par rapport au son instrumental et de vecteur du sublime, et pouvant se voir concurrencée par le « son lointain » qui lui aussi se traduit en une catégorie idéale :

[le son lointain] est simplement placé à une hauteur évocatrice du sublime, qui le situe aux limites de la voix humaine. Il n’est que la métaphore *in absentia* de l’absolu.

Nous pourrions postuler que cette conjonction entre Schrecker et Trakl relève d’une tendance véritablement moderne dont on retrouve la trace également dans le poème **Fagott** de Kandinsky où le son d’un basson fait l’objet d’une médiation linguistique unique en son genre et dévoilant par-là même la primauté qu’accorde le poète-peintre à la phénoménologie du son instrumental dans ce poème :

Durch gelehnte, lang gezogene, etwas ausdruckslose, teilnahmslose, lange, lange in der Tiefe sich im leeren bewegende Töne eines Fagotts wurde allmählich alles grün.

*Dilatés, étirés en longueur, avec quelque chose d’inexpressif, d’indifférent, longs, longs dans le grave et se déplaçant dans le vide, les sons d’un basson firent peu à peu tout verdir*³³³.

À l’opposé des codes traditionnels de tout acte musical et situé dans un contexte d’auto-génération sonore, ce basson produit des sons sans contours mélodiques, insérés dans une temporalité musicale étrange et indéfinie. Le flottement dans le grave – l’effet de suspension pourrait-on dire – est aussi une caractéristique essentielle de ce son doté du pouvoir d’engendrer la couleur. Pour mettre en relief la singularité de cette sonorisation du basson il suffit de la confronter à cet autre exemple extrait du poème **Hoboe** où l’instrument de musique ne connaît pas d’autre utilisation que celle de jouer une musique populaire dans un cadre référentiel très précis :

Nepomuk [...] zog seine große lange schwarze Hoboe heraus und spielte viele schöne Lieder, die jedermann kennt. Er spielte sehr lange mit sehr viel Gefühl.

Nepomuk [...] sortit son grand et long hautbois noir et joua beaucoup de ces beaux lieder que tout le monde connaît. Il joua très longtemps, avec beaucoup de sentiment.

³³³ Traduction de Inge Hanneforth et de Jean-Christophe Bailly.

3.3.3.3 Indices textuels d’extinction sonore

À l’instar du crépuscule qui s’installe, entraînant avec lui la disparition des derniers signes du jour, les instruments de musique peuvent apparaître sous l’apparence d’entités diffusant d’ultimes signes de leur présence acoustique. Nous assistons à une disparition programmée du son, ou plutôt à une connaissance consciente de cette disparition qui nous est transmise par l’instance lyrique. Car c’est comme si le je lyrique parvenait à saisir et à pénétrer un processus en même temps qu’il survient, nous révélant par là-même sa capacité à entrevoir la fin des choses. Cette simultanéité entre l’ouïr et le décrire apparaît dans des images poétiques très diverses où les moyens d’exprimer cette imminence du silence ne sont jamais deux fois identiques.

C’est notamment lorsque résonnent les derniers battements de cloches :

Frühling der Seele	Eine Glocke läutet ab.	<i>Une cloche éteint son chant.</i>
Nachtergebung	Einer Glocke letzte Züge.	<i>Dernière sonnerie de cloches.</i>

Il se cache en réalité derrière ces deux vers de nombreuses implications poétiques que nous allons tâcher d’exposer en adoptant un double point de vue, recouvrant celui de l’analyste musico-littéraire et celui du traducteur. Dans le poème **Frühling der Seele**, l’évocation de l’extinction sonore de la cloche présente une sobriété à la fois dans la construction syntaxique et dans le choix des termes qui s’accorde avec la tonalité générale de la strophe et du poème dans son intégralité. En outre, les vers, brefs et formés de quatre trochées, donnent à entendre une pulsation rythmique qui coïncide avec chaque mot lu ou prononcé et qui le met ainsi en valeur dans son unicité :

Leben blüht nun voll Gefahr,
Süße Ruh um Kreuz und Grab.
Eine Glocke läutet ab.
Alles scheinete wunderbar.

Ce schéma métrique allié à une densité verbale pauvre connaît une traduction thématique, précisément dans cette strophe, sous la forme du « doux repos » (*Süße Ruh*) à la coloration religieuse et mortuaire. Soutenu par le jeu des rimes, *Grab* constitue le signal textuel qui permet de reconnaître dans *läutet ab* la matérialisation acoustique d’un départ définitif, le silence sonore entrant en correspondance avec

l'état de mort. La traduction proposée par Jacques Legrand – « Une cloche éteint son chant » – est certes d'une grande beauté car elle présente la cloche comme un instrument chantant, mais l'on serait toutefois en droit de se demander si elle ne heurte pas justement en cela la sobriété d'origine qui se dispense de toute précision acoustique si ce n'est celle d'une simple sonnerie de carillon véhiculée par le verbe *läuten*.

Le second exemple cité situe le son de la cloche en amont de son extinction totale. L'expression *letzte Züge* simule un amoindrissement sonore de façon presque arithmétique, à la manière d'un égrènement dont la rythmicité est fondatrice d'une forme de poétique. En effet, un détour par la genèse du poème **Nachtergebung** – qui compte pas moins de cinq versions – montre que ce vers qui contient l'image de cette cloche, dans la troisième version intitulée **An die Nacht**, fait l'objet d'une reprise provoquant de fait l'anéantissant de l'effet d'extinction sonore.

Mönchin schließ mich in dein Dunkel, Kreuz im kühlen Sterngefunkel. Purpurn brachen Mund und Lüge Einer Glocke letzte Züge, Nacht dein lüstern Wolkendunkel Rote Frucht, verfluchte Lüge Einer Glocke letzte Züge – Blutend Kreuz im Sterngefunkel.	<i>Prends-moi, moniale, en tes ténèbres, Croix dans l'éclat des astres froid. Brisés pourpres bouche et mensonge Dernière sonnerie de cloche. Nuit, tes lubriques et ténébreuses nuées Fruit rouge, maudit mensonge Dernière sonnerie de cloche – Croix de sang dans l'éclat des astres</i>
--	---

Le poème tout entier repose sur la variation des images (*Dunkel, Wolkendunkel ; purpurn, rot, blutend ;*) et sur leur reprise (*Kreuz, Sterngefunkel, Glocke*) de sorte que l'effet de périodisation ainsi engendré se trouve mis en abîme par le truchement des derniers battements de la cloche qui eux-mêmes symbolisent l'idée de période et de scansion.

Le son qui se meurt trouve chez Trakl sa traduction sous une forme toute différente qui se rapporte cette fois-ci spécifiquement à l'accord final servant de conclusion à un discours musical.

Kleines Konzert	Narziß im Endakkord von Flöten.	<i>Narcisse dans l'accord final des flûtes.</i>
Psalm	Endakkord eines Quartetts	<i>Finale d'un quatuor.</i>

Effectivement, le terme *Endakkord* déclenche à l'esprit la représentation univoque de ces accords conclusifs ponctuant traditionnellement les mouvements de sonates, de concertos, de symphonies, d'œuvres de musique de chambre que Trakl devait connaître en raison de sa formation musicale et de ses expériences salzbourgeoises.

L’intégration de ce terme dans deux de ses poèmes peut d’emblée être envisagée de manière référentielle, même si la mention d’une œuvre précise du répertoire classique demeure absente. On peut d’ailleurs se poser la question de savoir dans quelle mesure Trakl chercherait à se maintenir à proximité ou à distance de la sphère musicale en faisant abstraction de l’œuvre pour n’en retenir qu’un unique fragment conclusif. En d’autres termes, les deux exemples que nous citons ci-après doivent-ils s’analyser en termes strictement musicologiques ou bien serait-on en droit d’avancer une autre analyse ?

Eduard Lachmann, auquel nous avons déjà fait référence pour traiter du symbolisme des instruments, a une lecture d’ordre purement musical (1954, p. 50). L’image *Narziß im Endakkord von Flöten* serait tout d’abord porteuse d’une tonalité musicale qui éclairerait la tonalité générale du poème. Pour ce faire, il fait appel de manière paradigmatique à un contraste entre deux compositeurs pour approcher la tonalité du poème de manière analogique avec la musique :

Le poème ne possède pas de mélodie enjouée comme on en trouve chez Haydn, mais bien plutôt le ton plaintif de l’isolement comme on peut l’entendre à l’occasion chez Gluck. Considérée en tant que musique, ce ton correspond au cri du merle qui appelle Elis au déclin³³⁴.

Lachmann exprime ainsi plusieurs choses. **Kleines Konzert** est un poème dont le thème central est la solitude, et ce ‘petit concert’ véhicule de fait une musique à l’endroit du poète esseulé, isolé. La tonalité de ce petit concert forme de plus un réseau de correspondance avec la tonalité attachée au cri du merle porteur d’un crépuscule symbolique³³⁵. Enfin, c’est la vision des deux compositeurs qui attire l’attention car elle se fonde sur la délimitation de catégories affectives sans doute un peu réductrices. Mais l’on peut concéder à Lachmann la pertinence de cette référence au ton élégiaque de Gluck à condition de faire précisément allusion au passage issu de l’opéra *Orphée et Eurydice* faisant intervenir une flûte solo dans une cantilène devenue incontournable dans le répertoire classique³³⁶.

³³⁴ „Das Gedicht hat keine ‘heitere’ Haydn-Melodie, sondern eher eine klagenden Ton der Lebensferne, wie er gelegentlich bei Gluck zu hören ist. Als Musik entspricht der Ton dem Amselruf, der Elis in den Untergang ruft.“

³³⁵ Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft./ Dieses ist dein Untergang. (**An den Knaben Elis**)

³³⁶ « Le menuet viennois est augmenté d’un Trio en ré mineur formé d’une longue cantilène délicatement ornée de la flûte solo, d’une souveraine mélancolique beauté, soutenue par le fluide

Relativement à l’accord conclusif lui-même, Lachmann cherche à l’évaluer en faisant de nouveau appel à des catégories musicales pour en reconstituer la nature harmonique. Cette démarche est tout à fait légitime dans la mesure où en musique l’accord final d’une œuvre est censé réaffirmer la tonalité générale de l’œuvre assurant ainsi sa clôture effective et son unité dans un cadre consonant. Lachmann parvient à mettre en perspective cet aspect en prenant en compte le contexte d’apparition de l’image *Narziß im Endakkord von Flöten* et en se fixant ainsi sur les conditions d’existence poétique de cette dernière.

Im Krug an scheußlichen Tapeten	<i>Au café sur les horribles papiers peints</i>
Blühh kühlere Violentfarben.	<i>Éclorent les couleurs plus fraîches des violettes.</i>
Im Hader dunkle Stimmen starben,	<i>Querelle, de sombres voix moururent,</i>
Narziß im Endakkord von Flöten.	<i>Narcisse dans l’accord final des flûtes.</i>

Dans cette ultime strophe du poème, la fonction conclusive du vers n’est en effet pas anodine car elle met efficacement en scène cet accord final des flûtes et, par-là même, achève quasiment d’assimiler le poème à son propre intitulé ‘petit concert’. Mais c’est l’intégralité de la strophe qu’il faut aussi considérer dans la mesure où les indices textuels que sont le « voix sombres » et leur « dispute » sont interprétés par Lachmann comme un accord dissonant trouvant sa résolution dans la consonance des flûtes (p. 50). Il dit en effet ceci :

C’est un accord conclusif, c’est la parole ultime qui apporte une résolution aux voix en désaccord, en pleine dispute. Cet accord, harmonieux, est précédé d’un accord dissonant, d’un désaccord³³⁷.

La vision défendue d’une dissonance relayée de manière métaphorique par la dispute est tout à fait recevable si l’on part du principe que la cacophonie sonore peut être assimilée à l’absence de consonance. Nous aimerions cependant pointer du doigt une dimension sans doute négligée et qui est celle de la dimension lumineuse véhiculée par le vers *Narziß im Endakkord von Flöten* s’opposant à la dominante obscure et funeste du vers précédent : la présence de la figure mythologique de Narcisse liée à la vision de la beauté, ainsi que ce retour soudain, après une dispute, au musical dont la clarté doit en quelque sorte au timbre de la flûte – même s’il se

accompagnant des violons comme par le murmure des ruisseaux. « , cité dans Orphée, *L’Avant-scène Opéra*, n° 192, 1999, p. 30.

³³⁷ „Es ist ein Endakkord, es ist das letzte Wort, das das Streitgespräch der Stimmen, ihren Hader, aufhebt. Dem Akkord, dem Einklang geht ein Mißklang, ein ‚Hader‘, Zwietracht, Streit, voraus.“

fait entendre dans une cantilène mélancolique – situent tous deux la clôture du poème du côté positif d’une dualité esthétique qui parcourt le poème tout entier. En effet, il semble qu’un jeu permanent de contrastes et d’oppositions internes structurent de manière dynamique **Kleines Konzert** à la manière de contrastes musicaux. Il semble même que les instruments de musique, tout particulièrement eux, soient chargés dans ce poème d’incarner la dimension consonante sans cesse mise au défi par la laideur de certaines images, incarnant dès lors l’autre pôle dissonant. En prenant pour modèle la dualité consonance-dissonance exprimée par Lachmann, on se rend compte en effet que « les accords d’une lyre éveillés par l’haleine de Dieu » répondent dans la troisième strophe à « la pourriture qui brûle dans la flache verte », tandis que l’image du « maître d’école jouant du violon » trouve un étrange pendant sonore dans « le cri des rats dans la cour déserte » à l’intérieur de la strophe suivante.

L’étude de la médiation par le langage de la réalité musicale que représente l’« accord final » peut connaître de nouveaux développements en considérant cette fois-ci l’expression *Endakkorde eines Quartetts* du poème **Psalm**. Envisager cette occurrence dans la perspective d’une reprise intratextuelle de *Endakkord von Flöten* serait une première piste, mais Alfred Doppler considère quant à lui que cette occurrence doit se lire comme l’un des éléments qui contribuent à distinguer dans **Psalm** le modèle de la forme sonate. La troisième strophe du poème a, d’après lui, toutes les caractéristiques d’un développement censé suivre l’exposition des deux thèmes structurants d’un mouvement de sonate. Ainsi, *Endakkorde eines Quartetts* ferait figure de motif réélaboré³³⁸ à partir du motif *Akkorden und Sonaten* présent dans la première strophe (2001, p. 97).

Cependant, ce qui nous frappe c’est surtout la forme purielle du terme *Endakkord* qui invite à s’interroger sur la nature profonde de la manifestation musicale. Même si elle permet de donner forme dans l’esprit du lecteur mélomane à une représentation qui correspond à la tradition classique, la formulation linguistique de cette image n’en demeure par moins opaque, au point même que Jacques Legrand l’a traduite par « finale d’un quator » ce qui, d’après nous, ne paraît pas restituer

³³⁸ [...] folgende Worte werden mit verändertem Stellenwert in der Durchführung verarbeitet: Fremden-fremde Schwester ; erscheint-erscheint ; Gestalt eines Erdarbeiters-Gestalt eines jungen Novizen ; kleine Mädchen-kleine Blinde ; Akkorden und Sonaten-Endakkorde eines Quartetts ; Schatten-Schatten ; an den Fenstern-vom Fenster.“

précisément ce dont il pourrait être question sous la plume de Trakl. La notion musicale de « finale » est en effet trompeuse car elle désigne en réalité le dernier mouvement d’une œuvre qui en compte plusieurs : il est ainsi courant de parler de finale relativement au modèle classique qu’incarnent la symphonie haydnienne et mozartienne, ou même relativement au genre du quatuor à cordes. En revanche, l’épisode conclusif d’un mouvement de quatuor appelé « coda » aurait toute légitimité à s’apparenter à cette séquence d’accords finaux que traduit implicitement le terme *Endakkorde*, car il est bien question d’une succession de plusieurs accords conclusifs menant au terme de l’œuvre tout entière. En guise d’illustration musicale, nous proposons cet extrait du dernier mouvement du *Quatuor n° 16* de Mozart qui fait se succéder quatre accords de trois notes joués par les deux violons (Fig. 34). Le compositeur joue sur une forme de théâtralité, voire de discursivité étant donné le rôle dévolu aux différentes ‘voix’, en faisant jouer par les deux violons un timide motif de quatre notes détachées dans une nuance *pianissimo* avant de refaire entendre ce même motif dans une version harmonique plus dense – la nuance *forte* contribuant alors à affirmer haut et fort le ton conclusif des quatre dernières mesures.



Fig. 35 W.A. Mozart, dernières mesures du *Quatuor n° 16* en mi bémol K.428 (1783)

Nous n’avons pas l’audace de penser que cet exemple précis aurait pu nourrir l’imagination poétique de Trakl lors de la rédaction de *Psalm*, mais l’on peut fortement supposer que les concerts organisés à Salzbourg, durant lesquels on jouait de la musique de chambre classique, ont pu avoir une influence notable sur lui. De plus, allons même jusqu’à dire que la théâtralité recherchée par les compositeurs pour faire signifier que l’œuvre en cours prend définitivement fin a également pu constituer pour le poète-musicien qu’est Trakl une donnée en soi suffisamment

marquante pour être élevée au rang de motif poétique et c’est cela que l’occurrence *Endakkorde eines Quartetts*, dans sa sobriété linguistique, parvient sans doute à véhiculer.

L’extinction sonore peut aussi laisser place à une certaine brutalité lorsque l’arrêt programmé du son est dû à la destruction même de l’instrument et non à l’arrêt de la résonance du son :

Drei Träume - III Ich sah die Götter stürzen zur Nacht
Die heiligsten Harfen ohnmächtig **zerschellen**

Nous avons pris le parti de considérer que cette image des « harpes les plus saintes en train de se briser, impuissantes » – traditionnellement entendue comme une métaphore de la crise créatrice du je lyrique – pouvait aussi être lue au premier degré comme la traduction d’une mort annoncée, celle de la musique pure, et qu’une « nouvelle harmonie » (sans vouloir plagier Rimbaud) est désormais nécessaire. Le mutisme instrumental s’impose finalement à travers l’image de la « harpe qui a volé en éclats » dans le poème, résultat fatidique dans la continuité de l’image précédemment citée.

Dämmerung Zersprungene Harfe du – ein armes Herz,
Aus dem der Schwermut kranke Blumen blühen.

L’incapacité des instruments à sonner revêt une dimension morbide qui peut être associée à l’idée de dégénérescence sûrement à mettre en relation avec celle de déchéance et de décomposition souvent évoquée par Trakl. Ainsi en est-il du *Glockenspiel* qui n’est plus en mesure de produire des sons et qui s’abîme dans le soir :

Helian Am Abend versinkt ein Glockenspiel, das nicht mehr tönt

Le corollaire de telles manifestations du son qui disparaît est l’apparition du silence dont nous pouvons dire qu’il constitue un thème à part entière de la poésie trakléenne. Le poème **Das Gewitter** nous en fournit une saisissante illustration dans la mesure où la présence du silence y apparaît comme l’arrêt d’une musique mais aussi comme la traduction concrète d’un amenuisement du dire poétique :

Das Gewitter	Wo plötzlich die Bläue Selbst verstummt, Das sanfte Summen der Hummeln. O grüne Blume – O Schweigen.	<i>Où tout à coup la bleuité Se tait étrangement, Le doux murmure des bourdons. Ô verte fleur – Ô silence.</i>
---------------------	--	--

3.3.4 Paramètres d’abstraction sonore

Une dernière catégorie pertinente pour l’étude des « sonorisations » en poésie concerne paradoxalement ces mystérieuses apparitions sonores qui se déroberent à un ordre logique caractérisant habituellement l’existence sonore. Nous osons employer ici la notion d’abstraction pour tenter de problématiser le phénomène en le mettant en relation avec une catégorie esthétique pertinente pour l’époque avant-gardiste.

3.3.4.1 *Instrumentarium* et ellipse sonore

Un type de médiation linguistique de la présence instrumentale que nous ayons pu identifier relève presque du paradoxe et concerne une série d’images où la propriété sonore des instruments de musique semble avoir été annihilée et remplacée par de nouvelles propriétés. La possibilité du son à exister malgré l’ellipse instrumentale constitue pour le poète un espace de création qui peut s’avérer déstabilisant pour le lecteur à qui il manque certainement un paramètre, mais qui suggère en même temps un dépassement du simple procédé mimétique et la recherche d’un niveau supérieur dans le développement d’une phénoménologie sonore en poésie.

On peut en effet observer l’absence d’indices sonores sur le plan textuel : des verbes tels que sonner (*klingen*), résonner (*hallen*), tinter (*tönen*) – par ailleurs omniprésents dans la poésie de Trakl, même lorsqu’il désigne des objets non sonores ayant subi un processus de musicalisation – ont disparu au profit de textures, de caractères anthropologiques ou d’éléments d’appartenance divers qui semblent donner une nouvelle identité à ces instruments ‘de musique’ dont on peut douter qu’ils en soient encore véritablement.

Verwandlung (2 ^e version)	Geruhiges vor einer Schenke spielt, Ein Antlitz ist berauscht ins Gras gesunken. Hollunderfrüchte, Flöten weich und trunken Resedenduft, der Weibliches umspült.	<i>Une placidité devant l’auberge joue, Une face, enivrée a chu dans l’herbe, Fruits du sureau, flûtes molles et ivres, Parfum de réséda qui baigne une féminité.</i>
In den Nachmittag geflüstert	Dämmerung voll Ruh und Wein ; Traurige Gitarren rinnen.	<i>Crépuscule plein de calme et de vin ; Fluidité si triste des guitares.</i>
An Angela	Die Milch und Öde langer Mittagsglocken.	<i>Le désert et le lait des longues cloches de midi.</i>

Helian	Wo vordem der heilige Bruder gegangen, Versunken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns.	<i>Où passa autrefois le saint frère, Abîmé dans la douce lyre de sa folie.</i>
Im roten Laubwerk voll Gitarren...	Im roten Laubwerk voll Gitarren Der Mädchen gelbe Haare wehen	<i>Dans la frondaison rouge emplie de guitares Le jaune chevelure au vent des jeunes filles</i>

Ces glissements catégoriels relèvent à nos yeux d’une véritable démarche de création abstraite et pour justifier cette assertion nous nous baserons principalement sur la définition des notions ‘abstrait/abstraction’ fournie par Étienne Souriau (2010, p. 11) :

Entrerait dans l’art abstrait toute utilisation artistique d’éléments sensoriels tirés et isolés hors de la perception qui les a fournis.

Cette définition, mise en regard avec les images sonores citées en exemple, permet de saisir ce processus artistique selon lequel Trakl soumet les instruments de musique – ces « éléments sensoriels » dont parle Souriau – à un déplacement, voire à un arrachement de leur sphère originelle qui est celle de l’audible pour ensuite les personnaliser. La disparition des indices sonores partage une affinité évidente avec un geste artistique de la part du poète qui n’est pas une destitution mais bien davantage une renaturation. Ce geste peut paraître radical et c’est d’ailleurs à cette graduation dans la radicalité qu’Étienne Souriau fait allusion en complétant sa définition :

Ces éléments peuvent garder des rapports aisément identifiables avec la perception concrète originelle, ou s’en éloigner peu à peu, jusqu’à perdre toute liaison évidente avec elle.

Le degré d’abstraction se mesure donc en termes de reconnaissance ou d’éloignement de la sphère d’origine de l’élément sensoriel si bien que dans le cas de Trakl il serait fructueux de pouvoir le mesurer et expliciter la démarche créatrice qui le sous-tend, même si nous avons déjà laissé sous-entendre l’existence d’un degré de radicalité fort dans l’abstraction musicale : en d’autres termes, selon quels procédés poétiques sont nées les images sonores abstraites citées en exemple ?

L’image de la lyre associée à la folie dans le poème *Helian* pourra spontanément faire naître un questionnement relevant d’une symbolique particulière. Il s’avère effectivement que certains instruments sont chargés de significations religieuses ou mythologiques comme la lyre justement, en relation avec le souffle divin ou la figure d’Orphée. Pourquoi donc la folie chez Trakl ? Même une

incursion dans l’iconographie de la folie³³⁹ semble vouée à l’échec car la lyre n’y est nulle part représentée. Il semblerait que la filiation littéraire entre Hölderlin et Trakl puisse fournir des éléments d’explication plus probants ainsi que l’a fait remarquer Böschstein. Ce dernier identifie *Saitenspiel* (lyre) et *Wahnsinn* (folie) comme deux termes-clés de la production hölderlinienne que Trakl aurait intégrés dans son langage en les combinant dans une image unique (1978, p. 9-27). Ainsi, Trakl opère une recomposition originale à la croisée des langages romantique et expressionniste. D’une tout autre manière, il semble que l’image des « tristes guitares fluidifiées », si elle évolue dans un contexte a-musical – encore que l’élément aquatique puisse être facilement associé au flux musical³⁴⁰ (Doppler, 2001, p. 112) – ait paradoxalement été engendrée par un travail sur la musique de la langue. Nous faisons en effet l’hypothèse que dans cette image ternaire (*traurige Guitarren rinnen*) le verbe *rinnen* s’est imposé dans l’imaginaire du poète car il représente un ‘produit sonore’, tel un accord bâti à partir des sons des deux éléments lexicaux précédents. La lecture musicalisante de ce vers est en outre motivée par le fait que Trakl semble – peut-être inconsciemment – procéder à un autre jeu sonore dans la mesure où *Guitarre(n)* se trouve être l’anagramme exacte de *traurige*.

3.3.4.2 Musique et ellipse instrumentale

Si l’on renverse la perspective de ce qui vient d’être traité, on peut s’apercevoir que la dimension instrumentale peut à son tour faire l’objet d’une ellipse sans que la production sonore en soit affectée. C’est ainsi qu’il nous paraît judicieux d’interpréter cette image unique sous la plume de Trakl, et plus généralement en poésie :

Nachtlied	Sanfter Dreiklang Verklingt in einem.	<i>Suave triple accord qui se meurt en un seul.</i>
------------------	--	---

Cette image d’une grande simplicité en apparence est aussi d’une grande audace car elle rend compte avec ambiguïté d’un mécanisme musical qui repose sur la mise en œuvre d’une loi harmonique. L’ambiguïté provient avant tout du choix du terme

³³⁹ Cf. Claude Quétel, *Images de la folie*. Paris : Gallimard, 2010.

³⁴⁰ „[...] synästhetische Metaphern werden von neptunischen Symbolen durchzogen, die das Fließende und Gleitende der Musik evozieren.“

Dreiklang dont la polysémie sert tour à tour à désigner trois entités musicales bien distinctes ainsi que l’atteste l’entrée « *Dreiklang* » du lexique quadrilingue de la musique auquel nous avons déjà fait référence (2005) : ce terme peut être à la fois compris comme l’accord parfait composé des trois notes fondamentales d’une gamme, comme un accord de trois notes quelconques, mais aussi comme un ensemble de trois accords également appelé « triade ». On voit que le traducteur Jacques Legrand a opté pour la dernière notion de « triple accord »³⁴¹ en partant sans doute du principe qu’il faut assimiler le terme *Klang* à celui d’« accord », ce qu’il fait de manière systématique dans sa traduction des poèmes de Trakl alors que nous tendrions vers davantage de prudence dans un tel cas de figure. *Klang* présente en allemand une richesse sémantique qui démultiplie les possibilités d’interprétation puisqu’il peut tour à tour désigner « le son », « l’accord », « la sonorité » ou bien « la résonance » et de ce fait il semble indispensable de cerner le phénomène musical en réduisant au maximum le risque d’approximation lexicale dans le passage au français au bénéfice du maintien de la charge poétique originelle³⁴².

C’est n’est pas seulement le terme *Dreiklang* qui focalise toute notre attention mais aussi l’expression de sa résolution en une seule et unique entité sonore (*verklängt in einem*). Le commentaire établi par Adrien Finck pour l’édition bilingue des poèmes de Trakl évoque le possible effet de symétrie entre musique et poésie à travers le vocable *Elai* qui est projeté au centre du poème comme un cri ou un appel (1993, p. 331) :

Elai : vocable mystérieux forgé par Trakl, exemple de poésie/musique pure.
On y retrouve l’accord parfait des trois vocables *e-i-a* de Helian.

Il s’agirait par conséquent d’une forme de *Dreiklang* composé de trois lettres, d’une harmonie fondamentale inscrite dans la structure sonore du mot que Trakl invente à la manière d’un ‘accord linguistique’. La référence au terme Helian n’est pas surprenante puisqu’elle a fait l’objet de nombreuses remarques relatives à son origine et à sa valeur poétique parmi lesquelles celle concernant le « jeu remarquable de [ses] valeurs musicales : à la succession harmonieuse des trois voyelles *e-i-a* s’ajoutent les trois consonnes douces *h-l-n* » (Finck, 1993, p. 331).

³⁴¹ Marc Petit et Jean-Claude Schneider ont quant à eux choisi de traduire par « Un doux accord parfait/ Expire en un seul son ».

³⁴² Nous renvoyons par exemple à notre commentaire d’une traduction de Jacques Legrand dans la sous-partie 2.3.2.4.

L'image *sanfter Dreiklang*, entendue comme entité sonore dépourvue de source instrumentale, trouverait finalement dans *Elai* un pendant dont l'instrument de musique qui le produit serait le langage lui-même.

Nous aimerions prolonger cette analyse en la déplaçant sur le versant poétologique. Il nous paraît pertinent d'avancer l'idée selon laquelle cet accord de trois sons représenté par *Dreiklang* et par son équivalent *Elai* constitue une clé de lecture de l'ensemble du poème. Cette loi musicale du passage de la complexité ternaire à l'unicité s'inscrit effectivement dans un réseau d'unités ternaires observables à plusieurs niveaux dans le poème. Premièrement, le poème lui-même présente une forme ternaire bâtie à partir de trois tercets, contrastant ainsi avec les habituels quatrains ou avec la forme sonnet jusqu'alors très courants jusqu'en 1912 dans l'œuvre de Trakl. On peut dès lors considérer que la loi musicale *Sanfter Dreiklang verklingt in einem* est également inscrite dans la texture du poème. Mais à cela s'ajoute un second niveau, celui du développement ternaire d'un motif bien particulier. L'élément thématique en question est tour à tour exprimé sous la forme du visage d'une bête (*ein Tiergesicht*), du masque d'un oiseau nocturne (*die Maske eines nächtlichen Vogels*) et du visage (*dein Antlitz*) dont on peut supposer qu'il est celui du poète s'apostrophant lui-même. Nous reproduisons le poème dans son intégralité pour permettre de mesurer l'articulation des différentes 'triades'.

Des Unbewegten Odem. **Ein Tiergesicht**

Erstarrt vor Bläue, vor ihrer Heiligkeit.

Gewaltig ist das Schweigen im Stein ;

Souffle de l'immobile. Un visage de bête

Se fige de bleuité, de sa sainteté.

Le silence est violent dans la pierre ;

Die Maske eines nächtlichen Vogels. *Sanfter Dreiklang*

Verklingt in einem. Elai! **Dein Antlitz**

Beugt sich sprachlos über bläuliche Wasser.

Le masque d'un oiseau nocturne.

[Suave triple accord

Qui se meurt en un seul. Elai! Ta face

S'incline sans voix sur de bleuâtres eaux.

O! ihr stillen Spiegel der Wahrheit.

An des Einsamen elfenbeinernen Schläfe

Erscheint der Abglanz gefallener Engel.

Ô calmes miroirs de la vérité !

À la tempe ivoirine du solitaire

Passe un reflet d'anges déchus.

Conclusion

Désigner la musique comme un paramètre important de l'œuvre de Trakl, voilà quelle était l'ambition de cette troisième partie, et pour rendre compte de l'empreinte de la musique et de l'éventail des enjeux poétiques qui lui sont liés, ce sont plusieurs niveaux d'analyse qui ont dû être convoqués. L'articulation principale se situe dans la distinction opérée entre la musicalité des vers d'une part, cette *Wortmusik* définie par Werner Wolf comme l'organisation d'un niveau phonologique inhérent à la langue, et le traitement thématique de la musique d'autre part dont la manifestation essentielle est assurée par la présence d'un véritable *instrumentarium*. La prise en compte de l'activation sonore de ce dernier a abouti à un développement complémentaire consacré à la manière de « dire le son » et aux multiples variations possibles rapprochant l'écriture poétique trakléenne d'un véritable acte de mise en forme d'effets sonores. Dans une perspective proprement intermédiaire, ce type de considérations a d'ailleurs tout lieu de constituer une catégorie autonome de la relation musico-littéraire, nous avons du moins tenté d'y apporter une première contribution qui se voit en outre renforcée par le fait qu'une même tentative de faire exister le son est déjà observable en peinture.

Chacun de ces axes a finalement donné l'occasion de proposer une analyse essentiellement typologique, mais également de réfléchir au degré de pertinence que peut recouvrir la connaissance du fait musical dans la compréhension du fait poétique musicalisé, qu'il s'agisse de l'emploi d'une terminologie musicale pour décrire le fonctionnement sonore de la langue ou à l'inverse de la médiation de structures sonores rendue possible à travers le son instrumental. De ce point de vue, la poésie de Trakl oscille véritablement entre la nécessité d'être rapprochée de la musique en suivant la méthode d'un « éclairage mutuel des arts » et la possibilité d'entrevoir des similitudes avec de la musique déjà composée. C'est ce vers quoi nous suggérons de continuer à tendre, à savoir vers le développement d'une analyse comparatiste s'appuyant sur la connaissance littéraire du phénomène musical chez Trakl – désormais élaborée au cours de ces pages – et sur la maîtrise en des termes musicologiques du corpus musical de l'époque moderne.

Conclusion

Tâchant de situer la place du germaniste dans la recherche consacrée au dialogue des arts, nous avons assez tôt formulé l'idée que la contrainte pluridisciplinaire était en réalité synonyme de défi, ce dernier consistant à se tourner sans complexe vers des objets culturels appartenant à différents domaines disciplinaires et à proposer une vision relevant quasiment d'une forme de synchrétisme. L'un des objectifs de ce travail de thèse a ainsi été de pouvoir assumer un tel positionnement qui serait en quelque sorte la traduction d'une pensée qui se conçoit dans le multiple. Tout notre travail a justement reposé sur cette question du multiple qui s'est exprimée à la fois sur le versant artistique, créatif, et sur le versant de la réception de cette création : selon quels paramètres une œuvre mêle-t-elle au moins deux arts et comment décrire ce phénomène ? Pour y répondre, des notions telles que pluriartistique, interartistique ou transartistique sont à notre disposition et trouvent d'ailleurs un équivalent à travers celles de plurimédialité, d'intermédialité et de transmédialité. Si, de manière identique pour ces deux séries, il est respectivement question de juxtaposition cloisonnée (pluri-), de côtoiement avec échange (inter-), et d'évolution sous influence (trans-), la difficulté essentielle réside dans un emploi argumenté de ces notions qui parfois contiennent elles-mêmes des ramifications classificatoires ou mériteraient d'en connaître de nouvelles.

Notre objet d'étude aussi se revendique d'être multiple. C'est tout d'abord un corpus poétique, celui de Georg Trakl, dont nous avons voulu proposer une réévaluation orientée d'après ses caractéristiques intermédiaires, mais c'est aussi un corpus pictural, lui aussi intermédiaire, qu'il a fallu circonscrire d'après ses différentes propriétés à se référer ou à intégrer le domaine musical. De manière indirecte, c'est enfin un ensemble de référents musicaux – œuvres ou notions – qu'il a fallu convoquer pour rendre possible ce travail où la musique s'est révélée être l'élément fédérateur permettant de rapprocher ces deux corpus poétique et pictural. En vérité, notre travail de recherche a abouti à un résultat lui aussi multiple : l'ambition d'origine de renouveler le regard porté sur la poésie de Trakl s'est en effet doublée de la possibilité d'enrichir la connaissance du phénomène interartistique global de

l'époque moderne grâce à cette approche inédite du corpus trakléen. En ce sens, nous avons entrevu la possibilité de soumettre simultanément cette poésie et la problématique du phénomène interartistique de l'époque moderne à une forme d'« éclairage mutuel ». Le résultat de cette recherche est que la poésie de Trakl s'inscrit de manière complexe dans le contexte artistique situé entre 1905 et 1925 et que certains des paramètres dominants de cette époque servent en définitive de révélateurs de cette complexité.

Commençons par considérer la tendance à l'abstraction qui prend la forme en peinture d'une disparition de la mimésis et du figuratif au profit d'un traitement autonome des formes et des couleurs, et en musique de l'abandon de la tonalité au profit d'un traitement égal de chaque note. La présence intermédiaire de la musique dans l'œuvre de Trakl peut, de la même manière, connaître une forme d'abstraction lorsqu'il est question dans le texte d'un type de 'sonorisation' instrumentale, l'instrument perdant ponctuellement tout lien avec des propriétés sonores. Mais à la différence de Klee par exemple qui s'est employé à illustrer dans certains de ses dessins ce que représente pour lui l'abstraction véhiculée par la 'nouvelle musique', Trakl ne procède pas aussi explicitement à ce genre d'incursions dans l'art musical de son temps et les différentes thématiques de la musique savante (*Sonate von Schubert, a-moll, Dreiklang, Rondel*) continuent de relever de la musique du passé. Son rapport à la dissonance est tout aussi ambigu. Il est couramment admis que les derniers poèmes de Trakl bâtissent un lyrisme dissonant certes dû à la violence de certaines images ou de modes de communication du message poétique, mais le traitement de la dissonance en tant qu'élément fondateur d'une poétique est loin de s'apparenter à la vision qu'en a Kandinsky, pour qui la dissonance n'est rien d'autre que la nouvelle harmonie, la « nouvelle consonance de demain » comme il l'appelle. La poésie de Trakl intègre en définitive peu ce débat avant-gardiste sur l'esthétique de la dissonance et semble davantage rejoindre celui amorcé par les poètes symbolistes français. Trakl partage surtout avec eux cette inclination à faire de l'instrument de musique un élément récurrent de leur répertoire de motifs.

Enfin, la conception totalisante de l'œuvre d'art peut faire figure d'ultime paramètre grâce auquel la poésie de Trakl peut être mise en regard des investigations artistiques de l'époque moderne. La simultanéité de la couleur et du musical au sein du poème trakléen apparaît-elle comme simple manifestation synesthésique ou

réalise-t-elle à sa manière un *Gesamtkunstwerk* en miniature ? Dans le cas de cette seconde hypothèse déjà avancée ponctuellement par la recherche et que nous avons tenté d'étayer, il y aurait sans doute matière à engager plus loin les investigations relatives à la contribution de la poésie en général, et celle de Trakl en particulier, au développement historique du concept d'œuvre d'art totale dans l'aire germanique.

Enfin, il nous serait impensable de conclure sans évoquer la possible articulation de ce présent travail de recherche avec la sphère éducative à travers la valorisation d'un enseignement spécifiquement construit sur la dimension interartistique du patrimoine culturel germanique. Les phénomènes intermédiaires identifiables dans la poésie de Trakl constitueraient dès lors une dimension qui trouverait parfaitement sa place dans un enseignement de ce type. Nous avons conscience qu'un tel vœu puisse paraître audacieux et original, voire fantasque, mais nous pouvons en tout cas témoigner du fait que sa réalisation est possible puisque nous avons justement eu l'occasion de mettre en œuvre pendant une dizaine de séances auprès d'un public d'étudiants germanistes un atelier dédié à la problématique du dialogue des arts. Ne relevant pas spécifiquement d'un enseignement en littérature, en histoire de l'art, en musicologie, cet atelier avait ainsi pour vocation de solliciter de manière conjointe la compréhension du texte allemand, la vue et l'écoute d'œuvres, il faut bien le dire, souvent mal connues ou méconnues des étudiants. Au nombre des phénomènes présentés et discutés figuraient par exemple la musique fictive composée dans le texte, l'emprunt de modèles structurels issus de la musique (fugue, symphonie), l'articulation entre musique et texte dans le lied.

Table des illustrations

Sont listés uniquement les tableaux ayant été reproduits sur les pages d'illustration.

- Fig. 1 Moritz von Schwind, *Eine Symphonie* (Une symphonie), 1852.
Huile sur toile : 168,8 x 100 cm. Neue Pinakothek, Munich.
- Fig. 2 Philipp Otto Runge, *Der große Morgen* (Le grand matin), 1809.
Huile sur toile : 152 x 113 cm. Kunsthalle, Hambourg.
- Fig. 3 Giovanni Segantini, *Trittico della natura (La vita)*, 1898-1899.
Huile sur toile : 190 x 320 cm. Segantini-Museum, St Moritz.
- Fig. 4 Giovanni Segantini, *Trittico della natura (La natura)*, 1898-1899.
Huile sur toile : 190 x 320 cm. Segantini-Museum, St Moritz.
- Fig. 5 Giovanni Segantini, *Trittico della natura (La morte)*, 1899-1899.
Huile sur toile : 190 x 320 cm. Segantini-Museum, St Moritz.
- Fig. 7 Oskar Kokoschka, *Die Windsbraut* (La fiancée du vent), 1914.
Huile sur toile : 181 x 220 cm. Kunstmuseum, Bâle.
- Fig. 8 Pieter Brueghel l'Ancien, *Heimkehr der Jäger* (Le retour de la harde), 1565.
Huile sur bois : 117 x 162 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne.
- Fig. 9 Vassili Kandinsky, *Impression III (Konzert)*, 1911.
Huile sur toile : 77,5 x 100 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.
- Fig. 10 Ernst Würtenberger, *Bach an der Orgel* (Bach jouant à l'orgue), 1906.
Xylographie : 30 x 26 cm.
- Fig. 11 August Macke, *Farbige Komposition (Hommage an J.S. Bach)*, 1912.
Huile sur carton : 101 x 82 cm. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen.
- Fig. 12 František Kupka, *Amorpha, fugue en deux couleurs*, 1912.
Huile sur toile : 210 x 200 cm. Galerie Národní, Prague.
- Fig. 13 August Macke, *Farbige Komposition (Hommage an J.S. Bach)*, 1912.
Huile sur carton : 101 x 82 cm. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen.
- Fig. 14 Georges Braque, *Hommage à Bach*, 1911-1912.
Huile sur toile : 54 x 73 cm. The Museum of Modern Art, New York.
- Fig. 15 Johannes Itten, *Der Bachsänger (Helge Lindberg)* (Le chanteur de Bach), 1916.
Huile sur toile : 155 x 95 cm. Kunstmuseum, Stuttgart.
- Fig. 16 Paul Klee, *Im Bachschen Stil* (Dans le style de Bach), 1919.
- Fig. 17 Frantisek Kupka, *Amorpha. Fugue en deux couleurs*, 1912.
Huile sur toile : 210 x 200 cm. Galerie Národní, Prague.
- Fig. 18 Wassily Kandinsky, *Fuge* (Fugue), 1914.
Huile sur toile : 129,5 x 129,5 cm. Collection Ernst Beyeler, Bâle.

- Fig. 19 Adolf Hölzel, *Fuge über ein Auferstehungsthema*
(Fugue sur un thème de la résurrection), 1916.
Huile sur toile : 84 x 67 cm. Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Oldenburg.
- Fig. 20 Paul Klee, *Fuge in rot* (Fugue en rouge), 1921.
Aquarelle et crayon sur papier sur carton : 24,4 x 31,5 cm. Zentrum Paul Klee, Berne.
- Fig. 21 Hans Richter, *Fuge* (Fugue), 1920.
Encre sur papier : 47 x 279,4 cm. The Museum of Modern Art, New York.
- Fig. 22 Josef Albers, *Fuge* (Fugue), 1925.
- Fig. 24 Wassily Kandinsky, *Komposition VI* (Composition VI), 1913.
Huile sur toile : 195 x 300 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.
- Fig. 25 Wassily Kandinsky, *Mit dem schwarzen Bogen* (Avec l'arc noir), 1912.
Huile sur toile : 189 x 198 cm. Musée national d'art moderne. Centre Pompidou, Paris.
- Fig. 26 Arnold Schoenberg, *Roter Blick* (Regard rouge), mars 1910.
Huile sur carton : 28 x 22 cm. Arnold Schoenberg Center, Vienne.
- Fig. 27 Arnold Schoenberg, *Blick* (Regard), mai 1910.
Huile sur carton : 25,5 x 16 cm. Arnold Schoenberg Center, Vienne.
- Fig. 28 Arnold Schoenberg, *Erinnerung an Oskar Kokoschka*, avril 1910.
Huile sur carton : 31,3 x 35,5 cm. Arnold Schoenberg Center, Vienne.
- Fig. 29 Johann-Rudolf Feyrerabend, *Der Tod zur Heidin*, 1806.
- Fig. 30 Frans Francken Le Jeune, *Der Tod fordert den alten Mann zu einem letzten Tanz auf* (La mort invite le vieillard à une dernière danse), 1635.
Peinture sur cuivre. Musée de la Banque nationale de Belgique, Bruxelles.
- Fig. 31 Arnold Böcklin, *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod*
(Autoportrait avec la mort jouant du violon), 1872.
Huile sur toile : 75 x 61 cm. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin.
- Fig. 32 Vassili Kandinsky, *Deuxième thème de la Symphonie n°5 de Beethoven*, 1913.
- Fig. 33 Paul Klee, *Instrument für die neue Musik*
(Instrument pour la nouvelle musique), 1914.
Plume sur papier sur carton : 17,4 x 17 cm. Zentrum Paul Klee, Berne.
- Fig. 34 Paul Klee, *Alter Klang* (Sonorité ancienne), 1925.
Huile sur carton : 38,1 x 37,8 cm. Kunstmuseum, Bâle.

Index des noms

- A**
- ARNIM Achim von..... 59
- B**
- BACH Johann Sebastian ... 57, 74, 80, 81, 106,
112-123, 126-129, 134-137, 140-142, 193,
197, 226, 254, 281
- BARLACH Ernst 59, 60
- BAUDELAIRE Charles.... 11, 12, 102, 106, 109,
130, 170, 237, 239, 251, 252, 254, 255,
256
- BEETHOVEN Ludwig van 11, 24, 29, 79, 96,
106, 112, 113, 116, 117, 124, 125, 154,
273
- BENN Gottfried . 160, 165, 179, 215, 254, 282
- BERG Alban.. 14, 17, 52, 54, 60, 73, 105, 108,
116, 125
- BERTRAM Ernst 129, 254
- BÖCKLIN Arnold 75, 266, 267
- BOSCHINI Marco 115
- BOULEZ Pierre 14
- BRAHMS Johannes . 12, 96, 106, 112, 116, 123
- BRAQUE Georges..... 119, 120, 124, 128
- BRUEGHEL Pieter..... 85, 86, 87
- BURGESS Anthony 31
- BUSCH Wilhelm..... 245
- BUSONI Ferruccio..... 107, 121, 123
- C**
- CELAN Paul 31
- D**
- DEBUSSY Claude.....47, 113
- DEHMEL Richard113, 114, 129, 141, 142
- DELACROIX Eugène12, 254
- DELAUNAY Robert.....120, 135, 136
- E**
- ELGAR Edward.....113
- F**
- FEININGER Lyonel59, 60, 61, 72, 96, 118, 130
- FÉLIBIEN André.....35, 36
- FRIEDRICH Caspar David..... 130
- FURTWÄNGLER Wilhelm33
- G**
- GEORGE Stefan34, 54, 258, 259
- GLUCK Christoph Willibald290
- GOETHE Johann Wolfgang von 28, 29, 78, 93,
98, 106, 115, 269
- GOLL Yvan.....129, 141, 143
- GRIEG Edvard.....113
- GRIMM Jacob et Wilhelm.....59
- GRIS Juan.....119
- GÜTERSLOH Albert Paris61
- H**
- HARTMANN Thomas..... 51, 54-57
- HAYDN Joseph124, 125, 290
- HEYM Georg12, 13, 255, 280, 281, 282
- HINDEMITH Paul.....4, 63, 107

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus 106,
 124, 125, 126, 245
 HÖLDERLIN Friedrich..... 241, 246, 297
 HORACE..... 21, 40
 HUGO Victor..... 12, 27, 244
 HUXLEY Adolf..... 31

I

ITTEN Johannes 96, 118, 124, 127, 128

J

JAHNS Rudolf 134, 135, 193
 JOYCE James 31

K

KANDINSKY Vassili 10, 11, 13, 14, 15, 17, 40,
 50, 51, 52, 54, 55, 57, 59, 61, 62, 68, 69,
 74, 79, 80, 87, 88, 89, 93, 96, 108, 110,
 111, 115, 134, 135, 137, 139, 154, 155,
 156, 157, 164, 170, 181, 193, 229, 230,
 231, 239, 240, 255, 273, 287, 303
 KELLER Gottfried 269
 KERSTENBERG Leo 80, 121, 123
 KLEE Paul..... 9, 14, 15, 16, 46, 62, 96, 106,
 107, 108, 115, 118, 124, 126, 127, 128,
 134, 136, 137, 139, 153, 193, 273, 274,
 275, 277, 303
 KLEIST Heinrich von 132
 KLIMT Gustav..... 10, 14, 51, 113
 KLINGER Max..... 113
 KLOPSTOCK Friedrich Gottlieb 98
 KOKOSCHKA Oskar 9, 10, 14, 15, 50, 51, 52,
 59, 62, 63, 65, 74, 80, 81, 83, 84, 87, 96,
 116, 121, 123, 257, 260, 261, 271
 KOULBIN Nicolas.....55-57
 KRENEK Ernst..... 63

KUBIN Alfred10, 63
 KUPKA František 115, 120, 121, 122, 123,
 134, 137, 139, 193

L

LASKER-SCHÜLER Else64
 LESSING Gotthold Ephraim36
 LISZT Franz26, 109, 135
 LOERKE Oskar129, 140, 141

M

MACKE August.....111, 120, 122, 124, 128
 MAETERLINCK Maurice.....54, 230
 MANN Thomas.....30, 82, 83, 143, 184, 267
 MARC Franz.....9, 10, 50, 64, 80, 88, 96, 111,
 119, 180, 285, 298
 MEIDNER Ludwig.....64
 MENDELSSOHN Bartholdy Felix26, 112
 MICHELANGELO59
 MONDRIAN Piet13
 MÖRIKE Eduard12
 MORSE-RUMMEL Walter121
 MOZART Wolfgang Amadeus..... 11, 29, 106,
 109, 112, 121, 124, 125, 255, 293

N

NIETZSCHE Friedrich.....97, 99, 100, 160, 161,
 167
 NOUVEAU Henri.....121
 NOVALIS (Friedrich von Hardenberg)...38, 39,
 106, 136, 227

O

OPPENHEIMER Max.....51, 121, 123
 OSKAR Schlemmer134

P

PAGANINI Nicolo..... 245
PICASSO Pablo..... 68, 119
PUCCINI Giacomo..... 113

R

REGER Max 75, 112, 113
REICHARDT Johann Friedrich 28
RICHTER Hans..... 121, 134, 139
RILKE Rainer Maria..... 98, 99, 100, 233
RIMBAUD Arthur..... 27, 102, 103, 175, 198,
237, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253,
256, 257, 258, 285, 294
RUNGE Philipp Otto 24, 25, 106, 133, 140,
193

S

SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph von
..... 131, 166
SCHIELE Egon..... 9, 10, 14, 51, 64, 69
SCHILLER Friedrich von 98, 269
SCHLEGEL August Wilhelm..... 131, 132, 133
SCHLEGEL Friedrich 131, 132, 133
SCHLEMMER Oskar..... 134
SCHOENBERG Arnold 11, 14, 15, 17, 40, 51,
52, 53, 54, 55, 57, 59, 65, 67, 69, 70, 73,
77, 88, 89, 93, 105, 106, 107, 108, 109,
110, 111, 116, 118, 123, 154, 155, 156,
164, 193, 220, 260, 261
SCHREKER Franz 52, 286
SCHUMANN Robert 96, 112, 254
SCHWIND Moritz von 24, 25
SCRIABINE Alexandre 40, 108, 171, 193

SEGANTINI Giovanni.....74, 76, 77, 79, 80
SIBELIUS Jean113, 254
STENDHAL (Henri Beyle).....11
STRAMM August.....197
STUMPP Emil.....51

T

TIECK Ludwig133, 136, 269

V

VAN GOGH Vincent.....10, 12, 13, 24, 118
VERLAINE Paul.....27, 45, 237, 251, 252, 254,
255, 256, 257
VINCI Leonardo da35
VOSS Johann Heinrich.....146
VRING Georg von der270

W

WAGNER Richard ...27, 29, 35, 60, 65, 95, 96,
102, 109, 113, 117, 135, 166, 167, 170,
193
WALDEN Herwarth50, 52, 63
WEBER Carl Maria von 26, 171, 172, 173, 254
WEBERN Anton4, 5, 13, 14, 17, 51, 52, 54,
66, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 105, 107, 108,
116, 123, 207, 220
WILLE Bruno78
WOOLF Virginia.....31
WÜRTEMBERGER Ernst119, 122

Index des poèmes de Georg Trakl

A

Abendland 199, 206
Abendlicher Reigen 280, 285
Abendlicher Reigen (2^e version) 285
Abendlied 104, 205, 223
Am Mönchsberg 241
Am Moor 146, 241
Am Rand eines alten Brunnens 171, 176, 177
An Angela 270, 295
An den Knaben Elis 241, 290
An die Nacht 289
An einen Frühverstorbenen 177, 200
An Luzifer 285
Andacht 282

D

Dämmerung 103, 104, 171, 179, 180, 294,
295
Das dunkle Tal 285
Das Gewitter 177, 207, 208, 219, 224, 294
Das Herz 169, 180, 184-207, 222, 225
De profundis 219
Der Schatten 180
Der Schlaf 208
Die Heimkehr 189, 208
Die junge Magd 149, 152, 173, 281
Die Nacht 84, 214
Die schöne Stadt 285
Die Schwermut 208
Die Stille der Verstorbenen 180
Die tote Kirche 285
Die Verfluchten 180, 182, 264, 283

Drei Träume 103, 162, 294

E

Elis 234, 235,
Entlang 177, 182, 281
Ermatten 104

F

Föhn 200, 216, 224, 240
Frühling der Seele 206, 227, 241, 242, 288

G

Gedichtkomplexe 177
Geistliches Lied 199
Gesang des Abgeschiedenen 171, 210, 215,
224, 258
Grodek 165, 204-225

H

Heiterer Frühling 168, 179, 180
Helian 294, 296, 298
Hohenburg 154

I

Im Herbst 284
Im Osten 214, 255
Im roten Laubwerk voll Gitarren 296
Im Weinland 279
Im Winter 74, 85, 213, 234
Immer dunkler 282
In der Heimat 218
In ein altes Stammbuch 104

In einem verlassenen Zimmer 154, 191, 234,
284

Kaspar Hauser Lied 199, 201, 202

Kindheit 218, 224, 227

Kindheitserinnerung 282, 285

Klage 218, 220, 225

Kleines Konzert 7, 168, 280, 289-292

L

Landschaft 104, 131, 132, 206

Leuchtende Stunde 285

M

Melancholie 206, 211, 223, 224, 264

Melancholie (ébauche) 145-150, 259

Musik im Mirabell 7, 145, 148, 149, 151, 259

N

Nachtergebung 288, 289

Nachtlied 206, 225, 297

Nachts 160

O

Offenbarung und Untergang 10, 145, 153,
162, 168, 241, 242, 290

P

Passion 7, 104, 112, 165, 199

Psalm 145, 154, 289-293

Psalm II 173

R

Romanze zur Nacht 6, 145

Rondel 6, 7, 160, 303

Ruh und Schweigen 218, 242

S

Schwesters Garten 160

Sebastian im Traum 154, 159, 169, 190,
199, 201, 206, 241

Siebengesang des Todes. 6, 160, 161, 200, 241

Sommer 205, 223, 234, 235

Sommersneige 104

Sommersonate... 159, 172, 264, 266, 268, 280

Spaziergang 200

Stunde des Grams 104, 260

Stundenlied 240

T

Traum des Bösen 174, 264, 284

Traum und Umnachtung 173, 187, 200, 205,
223

Trompeten 7, 263, 284

U

Untergang 145, 168, 242

Unterwegs 109, 154, 168, 241, 259, 284

Unterwegs (2^e version) 259

V

Verfall 205, 209, 210, 223

Verklärung 200, 219, 224, 242

Verwandlung 295

Verwandlung des Bösen... 183, 211, 215, 223,
224, 269

W

Westliche Dämmerung 171

Winkel am Wald 206

Z

Zu Abend mein Herz 205, 223

Index par auteur des autres poèmes cités

Ausländer, Rose		Heym, Georg	
Bachfuge	129	Deine Wimpern, die langen...	255
		Hymne	255
		Laubenfest	280
Baudelaire, Charles		Kandinsky, Vassili	
Harmonie du soir	252	Fagott	70, 255, 287
Les Phares	254	Offen	229
Le Chat (I)	256	Sehen	231
Le goût du néant	256		
Moesta et Errabunda	252		
Obsession	255		
Benn, Gottfried		Loerke, Oskar	
Melodien	254	Das Auge des Todes	140
Schumann	254	J.S. Bach spielt Orgel bei Nacht	129
		Nach einer Orgelmusik von J.S. Bach	129
		Widmung zu den kleinen Tanzstücken [J.S. Bachs	129
Bertram, Ernst		Rimbaud, Arthur	
Das Konzert für zwei Violinen	129, 254	Antique	250, 256
		Les pauvres à l'église	285
		Les ponts	253
		Phrases II	257
		Scènes	253
Britting, Georg		Stramm, August	
Himmlisches Konzert	255	Sturmangriff	197
Busch, Wilhelm		Verlaine, Paul	
Gemartert	245	Ariette oubliée (V)	252
		Chanson d'automne	255
		Croquis parisien	255
		Épilogue (III)	256
		Initium	252
		Nocturne parisien	253, 257
		Nuit du Walpurgis classique	254
		Sérénade	256
Celan, Paul			
Todesfuge	31		
Dehmel, Richard			
Bachsche Fuge	129, 141-142		
George, Stefan			
Sänge eines fahrenden Spielmanns	258		
Tage	258		
Goll, Yvan			
Fuge von Bach	129, 141, 143		

Index du phénomène musical interartistique

(1905-1925)

L'idée d'ajouter à ce travail de thèse un tel index est avant toute chose due à un besoin de recherche qui s'est fait jour durant la phase de constitution du corpus des références instrumentales dans la poésie de Trakl puis en l'élargissant à d'autres poètes contemporains. C'est dans un second temps seulement que ce corpus a fait l'objet d'une 'fusion' avec les références d'un corpus pictural que nous avons délimité de manière indépendante. L'intérêt d'une telle entreprise est par conséquent double : il s'agit à la fois de rendre compte de manière inédite d'un corpus d'œuvres extra-musicales fondé sur l'intégration de références musicales, mais aussi d'engager une comparaison des réactions du champ poétique et du champ pictural vis-à-vis de la musique. En somme, cet index constitue une réponse globale à deux type de questions :

1° « Dans quel poème ou quel tableau de l'époque moderne germanique pourrais-je trouver telle référence instrumentale – comme la flûte – ou musicale – comme l'hommage à un compositeur ? »

2° « Dans quelle mesure poésie et peinture présentent-elles des similitudes dans la thématization d'éléments musicaux ? »

Le principe dominant qui a servi à au repérage et à la collecte des références a bien entendu été la désignation d'un élément musical par des unités lexicales correspondantes, et ce quels que soient les différents statuts du médium textuel contenant cette référence. Ainsi, il va de soi que le corps du poème a fourni la très grande majorité des références poétiques, mais les titres des poèmes, traditionnellement considérés comme le premier vers d'un poème, ont également fourni de nombreuses références. Concernant la peinture, les titres jouent certes un rôle important mais le médium visuel peut parfois primer : à de multiples reprises, la manifestation d'un instrument de musique n'est pas mentionnée par le titre si bien qu'en dépit de l'absence d'indice lexical nous avons malgré tout placé la référence à un tableau dans la rubrique instrumentale auquel il correspond. C'est notamment le cas des œuvres de Max Oppenheimer qui représentent le Quatuor



Rosé : ces tableaux s'intègrent à la fois dans la rubrique « *Geige* » ou « *Cello* » ainsi que dans la rubrique dédiée à la forme musicale du quatuor.

Quant à l'organisation qui sous-tend cet index, elle repose sur quatre entrées principales définissant quatre possibilités interartistiques communes à la poésie et à la peinture lorsqu'elles interagissent avec le champ musical :

- 1° Instruments de musique
- 2° Formes musicales
- 3° Phénomènes sonores
- 4° Compositeurs

Le mode de présentation suit une arborescence hiérarchisée mentionnant d'abord le nom de la rubrique, celui de l'artiste, puis le titre et éventuellement la date de l'œuvre correspondante. Dans le cas de la poésie, nous indiquons le vers dans son intégralité, voire la strophe entière où il apparaît pour garder intact le contexte poétique. Enfin, l'indication du positionnement du vers dans l'économie du poème est censé faciliter le repérage de l'occurrence par les futurs usagers de l'index.

Flöte

NOM DU PEINTRE TITRE DU TABLEAU <i>DATE</i>	KOKOSCHKA, OSKAR FLÖTENSPIELER UND FLEDERMÄUSE 1908
NOM DU POETE TITRE DU POÈME (<i>DATE</i>) <i>Vers ou strophe</i>	TRAKL, GEORG KLEINES KONZERT (v.21) <i>Narziß im Endakkord von <u>Flöten</u>.</i> RONDEL (v.3) <i>Des Hirten sanfte <u>Flöten</u> starben</i>
	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  <p>élément lexical mis en valeur</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>position du vers</p> </div> </div>

Cello

BENN, GOTTFRIED

NACHTCAFÉ (v.3)
Das Cello trinkt rasch mal.

BLASS, ERNST

TAGGESANG II (v.2)
*Musik erhob sich, Cello und die Geigen,
Als ich nachmittags saß dumpf vor mich hin,
Der Töne sichrer Abrutsch und ihr Steigen
Traf perlend laut meinen erregten Sinn.*

LEHMANN, WILHELM

HERBSTGESANG DER STARE (v.14)
*Vogel wird zu Celloleibe,
Der sich rhythmisch zuckend rührt,
Wenn der aufgereckte Flügel
Über ihn den Bogen führt.*

OPPENHEIMER, MAX

KUNSTSALON-WOLFSBERG 1915
KLINGLER-QUARTETT 1917
DIE AMATI

Fagott

KANDINSKY, WASSILY

FAGOTT 1912
Durch gedehnte, lang gezogene, etwas ausdruckslose, teilnahmslose, lange, lange in der Tiefe sich im leeren bewegende Töne eines Fagotts wurde allmählich alles grün. Dann immer heller, kälter, giftiger, noch heller, noch kälter, noch giftiger. [...] Nur das Fagott bemühte sich, diese Farbe zu bezeichnen. Es stieg immer höher, wurde grell und nasal in seinem gespannten Ton. Wie gut das ist, dass das Fagott diesen Ton nicht erreichen konnte.

KLEE, PAUL

FATALES FAGOTT-SOLO 1918

Flöte

BECHER, JOHANNES

DEM MUSIKER (v.5)
Gezückter Schwarm wie aufgestäubter Flöten.

BENN, GOTTFRIED

DOPPELKONZERT (v.20)
*Hör ich Flöten einen Gram entfalten:
Tosca –*

BENN, GOTTFRIED

NACHTCAFÉ (v.3)
*Die Flöte
Rülpst sich tief drei Takte lang: das schöne Abendbrot.*

BRITTING, GEORG

DAS HIMMLISCHE KONZERT (II) (v.16)
*Der Jubelschall! Posaunen und die Flöten
Anstimmen jetzt ein mächtiges Getön!*

CLAUDIUS, HERMANN

LIED AUF DER KLEINEN ORGEL (v.4)
*Wir werden im Himmel
ohne Schwere sein,
wie schwingende Flöten,
singende Schalmei'n.*

HEYM, GEORG

FRONLEICHNAMSPROZESSION (v.20)
Zu Flöten schallt der Messgesang.

HYMNE

(v.11)
*Aber die Herzen, im unteren Leben verzehret,
Bei dem schmetternden Schallen verzweifelter Flöten
Hoben wie Schatten sich auf im tödlichen Sehnen,
Jenseits lieblicher Abendröten.*

KLABUND

MEIN BRUDER
*O dieser Lärm! Der Mond selbst trommelt dumpf.
Die Sterne flöten nachts.*

KLEE, PAUL

PASTORALE 1914

KOKOSCHKA, OSKAR

FLÖTENSPIELER UND FLEDERMÄUSE 1908

RILKE, RAINER MARIA

STIMMEN, FLÖTEN, FIEDELN (v.1)
*Stimmen, Flöten, Fiedeln
Ordnet der Orgel Föhn.
Wie sich in verschiedenen Höhn
Wohnbare Wolken besiedeln
Mit versöhntem Getön.*

STADLER, ERNST

ERWACHEN (v.2)
*Süss quoll von Flöten und von Leiern
Geheimer Ruf in trübe Nacht*

TRAKL, GEORG	
RONDEL	(v.3)
<i>Des Hirten sanfte <u>Flöten</u> starben</i>	
VERWANDLUNG	(v.12)
<i>Hollunderfrüchte, <u>Flöten</u> weich und trunken, Resedenduft, der Weibliches umspült.</i>	
KLEINES KONZERT	(v.21)
<i>Narziss im Endakkord von <u>Flöten</u>.</i>	
LEUCHTENDE STUNDE	(v.2)
<i>Fern am Hügel <u>Flöten</u>klang</i>	
AN ANGELA (III) (1 ^E VERSION)	(v.28)
<i>Lang klingt ein Regen nach in <u>Flöten</u>klängen</i>	
AM RAND EINES ALTEN BRUNNENS (2 ^E VERSION)	(v.11)
<i>Der blaue Ton der <u>Flöte</u> im Haselgebüsch – sehr leise.</i>	
STUNDE DES GRAMS	(v.13)
<i>Dunkle Rosenkranzstunde. Wer bist du Einsame <u>Flöte</u>, Stirne, frierend über finstere Zeiten geneigt.</i>	
VERWANDLUNG DES BÖSEN (2 ^E VERSION)	(v.39)
<i>O die <u>Flöte</u> des Lichts ; o die <u>Flöte</u> des Todes</i>	
GEISTLICHE DÄMMERUNG (2 ^E VERSION)	(v.6)
<i>Verstummt die Klage der Amsel, Und die sanften <u>Flöten</u> des Herbstes Schweigen im Rohr.</i>	
GRODEK	(v.15)
<i>Und leise tönen im Rohr die dunkeln <u>Flöten</u> des Herbstes.</i>	
VRING, GEORG (VON DER)	
MUSIK DER NACHT	(v.10)
<i><u>Flöten</u> und Schalmein Wandern übers Feld</i>	
NACHTKONZERT	(v.3/23/34)
<i>Weisse Lili<u>enflöte</u> [...] Was die rote Tuba frug Sang die <u>Flöte</u> heller. [...] Tuba, <u>Flöte</u>, Pauk' und Schell' Im Geström der Pflanzen Ziehn das Herz zum Schattenquell</i>	
WEINHEBER, JOSEF	
SCHLANKE FLÖTE...	(v.1/2)
<i>Schlanke <u>Flöte</u>, süßer Klang, wessen ist dein Teil?</i>	
WÜRTEMBERGER, ERNST	
FLÖTENSPIELER 1910	

Geige / Violine / Fiedel

BENN, GOTTFRIED	
DUNKLER SOMMER	
<i>Du, es ist Mittag! Ganz jung ist vorbei! Und ganz voll <u>Geigen</u> hängt kein Himmel mehr Und auch kein anderer gewölbter Raum.</i>	
ERINNERUNGEN	
<i>Die Serenade spielen viele <u>Geigen</u>...</i>	
BLASS, ERNST	
TAGGESANG II	(v.2)
<i>Musik erhob sich, Cello und die <u>Geigen</u></i>	
FEININGER, LYONEL	
STEHGEIGER IM ROTEN FRACK 1908	
HEYM, GEORG	
LAUBENFEST	(v.11)
<i>Um einen Maibaum dreht sich Paar um Paar Zu eines <u>Geigers</u> hölzernem Gestreich, Um den mit Ehrfurcht steht die Kinderschar.</i>	
DIE RUHIGEN	(v.12)
<i>Das Stein gewordene Lächeln eines Blöden. Verstaubte Krüge, drin noch wohnt der Duft. Zerbrochne <u>Geigen</u> in dem Kram der Böden. Vor dem Gewittersturm die träge Luft.</i>	
OPPENHEIMER, MAX	
KUNSTSALON-WOLFSBERG 1915	
KLINGLER-QUARTETT 1917	
GEIGER 1919	
DIE AMATI	
RILKE, RAINER MARIA	
LIEBES-LIED	(v.13)
<i>Doch alles, was uns anrührt, dich und mich, nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich, der aus zwei Saiten eine Stimme zieht. Auf welches Instrument sind wir gespannt? Und welcher <u>Geiger</u> hat uns in der Hand?</i>	
STIMMEN, FLÖTEN, FIEDELN	(v.1)
<i>Stimmen, Flöten, <u>Fiedeln</u> Ordnet der Orgel Föhn. Wie sich in verschiedenen Höhn Wohnbare Wolken besiedeln Mit versöhntem Getön.</i>	
STADLER, ERNST	
MEER 1911-1913	(v.8)
<i>Wie im Spiel Sich <u>Geigen</u> nach den süßen Himmelsweise recken.</i>	

- TRAKL, GEORG**
- DIE JUNGE MAGD (VI) (v.77)
*Traumhaft klingt im braunen Weiler
 Nach ein Klang von Tanz und Geigen*
- IM HERBST (v.8)
Vom Hof tönt sanft die Geige her.
- KLEINES KONZERT (v.16)
*Man hört noch lang den Lehrer geigen,
 Im leeren Hof den Schrei der Ratten.*
- SOMMERSONATE (v.17)
*Und bekränzt von Laub und Beeren
 Siehst du unter dunklen Föhren
 Grinsend ein Gerippe geigen.*
- DAS DUNKLE TAL (v.4)
Und wie im Traum ein Klang von Geigen
- ABENDLICHER REIGEN (1^E VERSION) (v.6)
*Lauter spielt auf ihr Geigen
 Welche Wollust!*
- ABENDLICHER REIGEN (2^E VERSION) (v.9/23)
*In der alten Schenke schrein
 Toller auf verstimmte Geigen [...]
 Klingklang! Hör's im Nebel hallen,
 Nach dem Takt der Geigen hallen,
 Und vorbei tanzt nackt Gebein.
 Lange schaut der Mond herein.*
- IM WEINLAND (v.10)
Ein Strolch lässt seine Fidel klingen
- WOLFENSTEIN, ALFRED**
- EIN MUSIKER: TOSCANINI (v.11)
*An solchem Abend sind wir vorbefreit.
 Der Violinen Klinge schlägt die Zeit –
 Hier steht ihr Meister, ihn kann sie nicht schänden.*

Gitarre

- TRAKL, GEORG**
- IM ROTEN LAUBWERK VOLL GUITARREN... (v.2)
*Im roten Laubwerk voll Guitarren
 Der Mädchen gelbe Haare wehen
 Am Zaun, wo Sonnenblumen stehen.*
- TRAUM DES BÖSEN (1^E VERSION) (v.7)
Guitarren klimpern, rote Kittel schimmern.
- MELANCHOLIE (3^E VERSION) (v.5)
*Guitarrenklänge sanft den Herbst begleiten
 Im Garten, aufgelöst in braunen Laugen.*
- IN DEN NACHMITTAG GEFLÜSTERT (v.15)
*Dämmerung voll Ruh und Wein;
 Traurige Guitarren rinnen.
 Und zur milden Lampe drinnen
 Kehrst du wie im Traume ein.*

- WIND, WEIßE STIMME... (1^E VERSION) (v.15)
Leise rinnt roter Wein, die sanfte Gitarre im Wirtshaus.

Glocke

- GOLL, YVAN**
- BALLADE VON EINEM TRAUM AUF DER FLUCHT (v.19/20)
*Da wehten Orgeln wie Rauschen erwachender Fluren,
 Da flügelten Glocken wie Vögel im Wind:
 Orgeln und Glocken goldener Hoffnung schollen,
 Schwebten wie Wolken hernieder und schwoollen.*
- HEYM, GEORG**
- VON TOTEN STÄDTEN... (v.4)
*Von toten Städten ist das Land bedeckt,
 Wie Kränze hängt der Efeu von den Zinnen.
 Und manchmal eine Glocke ruft innen.
 Und trüber Fluß rundum die Mauer lecket.*
- OPHELIA (II) (v.30)
Hall voller Straßen. Glocken und Geläut.
- DIE HOHEN GLOCKENSTÜHLE... (v.1/2/10)
*Die hohen Glockenstühle
 Vor gelbem Himmel
 Läuten noch immer. [...]
 Aber der Glocken Geläut
 Geht auf den Strömen weit
 In der riesigen Stadt
 Unter den Brücken, den krummen.*
- PRINTEMPS (v.8)
*Des Glöckchens sanft im lichten Winde klingt
 Herüber goldnen Tons auf grüner Saat.*
- OEHRING, RICHARD**
- ABSOLUTION
*Nun dröhnt durch erste Helle ehern Glockenschlag.
 Fallend darf ich atmend, sehndend schauen:
 Strassen fließen steinern in den Tag.*
- RILKE, RAINER MARIA**
- SONNETT AN ORPHEUS (XXIX, 2^E PARTIE) (v.3)
*Im Gebälk der finstern Glockenstühle
 Lass dich läuten.*
- BRONZENE GLOCKE... 1925 (v.1)
*Bronzene Glocke, von eisernem Klöppel geschlagen,
 hatte sein Herz einen unüberwindlichen Klang.*
- STADLER, ERNST**
- AUSBLICK 1904 (v.3)
*Der Abend danpft in den gefüllten Schalen
 Und schwillt aus Glocken blauumkränzter Weiten
 Die Brunnen glühn wie Ketten von Opalen*
- AUS DER DÄMMERUNG 1904 (v.16)
Blaß aus Fernen läuteten weiße Glocken...

Grün aus Kuppeln sickerte goldiges Licht...

TRAKL, GEORG

- ANDACHT (v.3)
*Das Unverlorene meiner jungen Jahre
Ist stille Andacht an ein Glockenläuten*
- GESANG ZUR NACHT (VI) (v.61)
Wie eine Glocke ohne Ton
- GESANG ZUR NACHT (VII) (v.67)
*Und der Bronnen trunkne Klage
Und ein Lied aus Glockenmund*
- DIE DREI TEICHE IN HELLBRUNN (III) (v.23)
Es tönt der Abend glockentief
- DIE TOTE KIRCHE (v.14)
*Die Glocke klingt! Die Lichter flackern trüber –
Und bleicher, wie verhängt das Wundenhaupt!*
- DIE JUNGE MAGD (V) (v.64)
*Manchmal trägt der Wind ans Fenster
Einer Glocke zag Gebimmel.*
- DIE SCHÖNE STADT (v.18)
*Zitternd flattern Glockenklänge,
Marschtakt hallt und Wacherufen.*
- IM HERBST (v.7)
Die Klosterglocken läuten darein.
- ZU ABEND MEIN HERZ (v.8)
Durch schwarzes Geäst tönen schmerzliche Glocken.
- VERKLÄRTER HERBST (v.7)
*Ihr Abendglocken lang und leise
Gebt noch zum Ende frohen Mut.*
- HEITERER FRÜHLING (II) (v.20)
*In Gärten sinken Glocken lang und leis
Ein kleiner Vogel trällert wie verrückt.*
- VERFALL (v.2)
*Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten,
Folg ich der Vögel wundervollen Flügen*
- IM DORF (I) (v.8)
*Der Bauern braune Stirnen. Lange tönt
Die Abendglocke;*
- DREI BLICKE IN EIN OPAL (III) (v.41)
*Grau härtet sich der Himmel über gelben Feldern
Und eine Abendglocke singt nach altem Brauch.*
- SOMMERDÄMMERUNG (v.5)
*Die Drossel trällert irr im Busch verborgen
Und Klosterglocken gehn traumhaft und fern.*
- FRÜHLING DER SEELE (v.8)
Eine Glocke läutet ab.
- WESTLICHE DÄMMERUNG (v.20)
*Ein Sterbender hört Glocken läuten –
Ein goldner Hort glüht leis' im Graun.*
- AN ANGELA (II) (2^E VERSION) (v.18)
Die Milch und Öde langer Mittagsglocken
- WIND, WEISSE STIMME (1^E VERSION) (v.3)
*Lange Abendglocke, versunken im Schlamm des Teichs
Und darüber neigen sich die gelben Blumen des Sommers.*
- WIND, WEISSE STIMME (2^E VERSION) (v.2)
*Lange Abendglocke versanken im Schlamm des Teichs
Und darüber neigen sich die gelben Blumen des Herbstes,
[flackern mit irren gesicherten
Die Fledermäuse*
- AN LUZIFER (3^E VERSION) (v.9)
*[...] und es erschüttert
Ein Glockenton die schmerzzerrissene Brust ihm.*
- TRÄUMEREI (1^E VERSION) (v.6)
*Buche sinnt ; die feuchten Glocken
Sind verstummt, der Bursche singt*
- KINDHEIT (v.11)
*Am Waldsaum zeigt sich ein scheues Wild und friedlich
Ruhm im Grund die alten Glocken und finsternen Weiler.*
- UNTERWEGS (v.16)
Sanfte Glocken durchzittern die Brust.
- SEBASTIAN IM TRAUM (I) (v.21)
Die Glocke lang im November
- SEBASTIAN IM TRAUM (III) (v.46)
*Rosige Osterglocke im Grabgewölbe der Nacht
Und die Silberstimmen der Sterne*
- EIN WINTERABEND (2^E VERSION) (v.3)
*Wenn der Schnee ans Fenster fällt,
Lang die Abendglocke läutet*
- SONJA (v.10)
*Wunde, rote, niegezeigte
Lässt in dunklen Zimmern leben,
Wo die blauen Glocken läuten ;*
- AN EINEN FRÜHVERSTORBENEN (v.15)
*Immer klangen von dämmernden Türmen die blauen
Glocken des Abends.*
- AN DIE VERSTUMMTEN (v.6)
O, das versunkene Läuten der Abendglocken.
- WINTERNACHT (v.25)
*Beim Erwachen klangen die Glocken im Dorf.
Aus dem östlichen Tor trat silbern der rosige Tag.*
- FRÜHLING DER SEELE (v.25)
*[...] Geistlich dämmert
Bläue über dem verhaunenen Wald und es läutet
Lange eine dunkle Glocke im Dorf; friedlich Geleit.*
- TRAUM UND UMNACHTUNG (I) (v.46)
O, ihr Türme und Glocken.
- TRAUM UND UMNACHTUNG (III) (v.99)
Die Abendglocke und die schöne Gemeinde der Menschen.

DIE NACHT (v.23)
*Und es dröhnt
Gewaltig die Glocke im Tal :*

NACHTERGEBUNG (v.9)
*Scheint noch Lachen, golden Spiel,
Einer Glocke letzte Züge.*

Glockenspiel

TRAKL, GEORG

HELIAN (v.43)
*Am Abend versinkt ein Glockenspiel,
[das nicht mehr tönt,
Verfallen die schwarzen Mauern am Platz,
Ruft der tote Soldat zum Gebet.*

ELIS (II) (3^E VERSION) (v.19)
*Ein sanftes Glockenspiel tönt in Elis' Brust
Am Abend,
Da sein Haupt ins schwarze Kissen sinkt.*

DIE VERFLUCHTEN (III) (v.29)
*Ins braune Gärtchen tönt ein Glockenspiel.
Im Dunkel der Kastanien schwebt ein Blau,
Der süße Mantel einer fremden Frau.*

Gong

RILKE, RAINER MARIA

GONG 1925 (v.1/9/15/22)
*Lösung, gesättigt mit schwer
Löslichen Göttern ... : Gong!
[...]
Dauer, aus Ablauf gepresst,
um-gegossener Stern ... : Gong!
[...]
Wanderers Sturz in den Weg,
unser, an Alles, Verrat ... : Gong!*

TRAKL, GEORG

TRAUM DES BÖSEN (v.2)
Verhallend eines Gongs braungoldne Klänge

Harfe

EHRENSTEIN, ALBERT

DER DICHTER UND DER KRIEG (v.17)
*Von Birken umweht,
vom Winde umschattet,
entschlaf' ich zum Klang der Harfe*

*Anderer,
denen sie freudig trieft.*

STADLER, ERNST

DER HARFENSPIELER (v.2)
*Die morsche Harfe blitzt auf seinen Knien
Die blassen Hände lösen von der Saiten
Verglühtem Golde welke Melodien
Die fremd und schwer wie Perlenketten gleiten*

TRAKL, GEORG

DREI TRÄUME (III) (v.38)
*Ich sah die Götter stürzen zur Nacht,
Die heiligsten Harfen ohnmächtig zerschellen*

DÄMMERUNG I (v.4)
*Zersprungene Harfe du – ein armes Herz,
Aus dem der Schwermut kranke Blumen blühen.*

GESANG ZUR NACHT (IV) (v.42)
Ich bin die Harfe in deinem Schoß

Horn

BENN, GOTTFRIED

DOPPELKONZERT (v.21)
*Tosca - : Ausdrucksstürme: Hörner spalten
Die unsäglich harrende Natur!*

HEYM, GEORG

UND DIE HÖRNER DER SOMMERS... (v.1)
*Und die Hörner des Sommers verstummen
[im Tode der Fluren*

DER GARTEN (v.12)
*Schatten gehen und Lichter, manchmal ein Mond.
Ein Gesause der Blätter. Aus warmer Nacht
Trübes Tropfen. Und unten rufen die Hörner
Wandelnder Wächter über der gelben Stadt.*

KLEE, PAUL

NOTTURNO FÜR HORN 1921

STADLER, ERNST

MEER 1911-1913 (v.62)
*Du Sturm, du Schrei,
aufreißend Hornsignal zum Kampf,
du trägst auf weißen Rossen mich zu Tat und Tag!*

TRAKL, GEORG

ABENDLICHER REIGEN (2^E VERSION) (v.7)
Hörnerschall hallt in der Au.

Klavier / Flügel

BALL, HUGO

CIMIO

Deine Nase ist einer Klaviertaste sehr ähnlich

GOLL, YVAN

MOND (I)

(v.4)

*Wie unerbittlich aber schweldest du
Kleiner Modistinnen einsames Herz
Und polternder Klaviere Himmelssehnsucht.*

LASKER-SCHÜLER, ELSE

MEIN BLAUES KLAVIER

(v.1/2)

*Ich habe zu Hause ein blaues Klavier
Und kenne doch keine Note.*

KANDINSKY, WASSILY

IMPRESSION III 1911

KLEE, PAUL

DER PIANIST IN NOT 1909

SÄNGERIN AM KLAVIER 1919

OPPENHEIMER, MAX

DAS KLAVIERSPIEL

TRAKL, GEORG

IM SPITAL

(v.20)

Klavierspiel tönt gedämpft aus hellen Zimmern.

WERFEL, FRANZ

KONZERT EINER KLAVIERLEHRERIN

(v.1/5)

*Die dicke Dame mit den Sommersprossen, [...]
Sitzt schon am Flügel, fett und hingegossen.*

Laute / Mandoline

HEYM, GEORG

RÖMISCHE NACHT

(v.4/7/8)

*[...] und Gesang erscholl
Zum Klang der Mandolinen süß und voll. [...]
Pans leisem Echo gleich in waldger Ferne
Ein Lautenspiel. Und wenn die Gläser klangen
Der Mandolinen Saiten zitternd schwangen.*

MACKE, AUGUST

LAUTENSPIELERIN 1910

RILKE, RAINER MARIA

DIE LAUTE

(v.1/2)

Ich bin die Laute. Willst du meinen Leib

Beschreiben, seine schön gewölbten Streifen

TRAKL, GEORG

PASSION (3^E VERSION)

(v.2)

*Wenn Orpheus silbern die Laute rührt,
Beklagend ein Totes im Abendgarten,
Wer bist du Ruhendes unter hohen Bäumen?*

ABENDLICHER REIGEN (2^E VERSION)

(v.15)

*Lachen flattert auf, verweht,
Spöttisch klimpert eine Laute*

Leier

HEYM, GEORG

DER SCHLÄFER IM WALDE

(v.19)

*Wo in den Schalen dunkle Flammen schwellen,
Wo golden klingen vieler Leiern Saiten.*

RILKE, RAINER MARIA

SONNETT AN ORPHEUS (II, 1^O PARTIE)

(v.2)

*Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier*

SONNETT AN ORPHEUS (III, 1^O PARTIE)

(v.2)

*Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?*

SONNETT AN ORPHEUS (IX, 1^O PARTIE)

(v.1)

*Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.*

SONNETT AN ORPHEUS (XIX, 1^O PARTIE)

(v.8)

*Über dem Wandel und Gang,
weiter und freier,
währt noch dein Vor-Gesang,
Gott mit der Leier.*

STADLER, ERNST

ERWACHEN

(v.2)

*Süß quoll von Flöten und von Leiern
Geheimer Ruf in trübe Nacht*

TRAKL, GEORG

DIE DREI TEICHE IN HELLBRUNN (2^E VERSION)

(v.3/7)

*Aus dem Gezweig in wilden Schauern
Des Nachtwinds silbern tönt die Leier
Des Orpheus fort im dunklen Weiher
Der Frühling aber tropft in Schauern
Aus dem Gezweig in wilden Schauern
Des Nachtwinds silbern tönt die Leier
Des Orpheus fort im dunklen Weiher
Hinsterbend an ergrüntem Mauern.*

Orgel

BRITTING, GEORG

DAS HIMMLISCHE KONZERT (I) (v.7)
Nun fängt die Orgel hundertstimmig an!

CLAUDIUS, HERMANN

LIED AUF DER KLEINEN ORGEL (v.1)

GOLL, YVAN

BALLADE VON EINEM TRAUM AUF DER FLUCHT (v.18/20)
*Da wehten Orgeln wie Rauschen erwachender Fluren,
Da flügelten Glocken wie Vögel im Wind:
Orgeln und Glocken goldener Hoffnung schollen,
Schwebten wie Wolken hernieder und schwoilen.*

HEYM, GEORG

DEINE WIMPERN, DIE LANGEN... (v.23)
*(Wir) Hören im Sommer
Die Orgel der matten Gewitter*

HYMNE (v.6)
*Unendliche Orgeln brausen in tausend Röhren,
Alle Engel schreien in ihren Pfeifen*

KLEE, PAUL

MANN MIT DREHORGEL 1905

LOERKE, OSKAR

J.S. BACH SPIELT ORGEL BEI NACHT (v.1/3)
*Leid aus Gottes Herzen
Sammelt sich um das Gehäus der Orgel her.*

RILKE, RAINER MARIA

STIMMEN, FLÖTEN, FIEDELN (v.2)
*Stimmen, Flöten, Fiedeln
Ordnet der Orgel Föhn.
Wie sich in verschiedenen Höhn
Wohnbare Wolken besiedeln
Mit versöhntem Getön.*

STADLER, ERNST

MEER (v.12)
*Schwemmende Musik,
Du treibend Glück, du Orgellied, bräutlicher Chor!*

TRAKL, GEORG

ANDACHT (v.6)
An einer Orgel abendliche Weise

FRÜHLING DER SEELE I (v.15)
Orgel tönt voll wunderkraft

DIE TOTE KIRCHE (v.16)
Die Orgel rauscht!

DIE SCHÖNE STADT (v.20)

Hoch im Blau sind Orgelklänge.

IN EINEM VERLASSENEN ZIMMER (v.3)
*Fenster, bunte Blumenbeeten
Eine Orgel spielt herein.*

GEISTLICHES LIED (v.10)
Leise eine Orgel geht

KINDHEITSERINNERUNG (v.16)
*Ein Orgelklang hebt fern am Hügel
Sich auf zum Himmel wunderbar.*

IMMER DUNKLER (v.10)
Fromm und dunkel ein Orgelklang.

ENTLANG (v.13)
*Abendwind leise ans Fenster rauscht,
Blaues Orgelgeleier.*

TRAUM UND UMNACHTUNG (I) (v.33)
Ein Orgelchoral erfüllte ihn mit Gottes Schauern.

KLAGE (v.14)
Orgel seufzt und Hölle lacht

IM OSTEN (v.2)
*Den wilden Orgeln des Wintersturms
Gleicht des Volkes finstrer Zorn*

USINGER, FRITZ

DIE ORGEL (v.1)

Posaune

HASENCLAVER, WALTER

1917 (v.24)
*Tritt mit der Posaune des Jüngsten Gerichts
Hervor, o Mensch, aus tobendem Nichts!*

KLEE, PAUL

DIE POSAUNE TÖNT 1921

Saitenspiel

TRAKL, GEORG

AN NOVALIS (1^e VERSION) (v.5)
*Da er in seiner Blüte hinsank
Friedlich erstarb ihm das Saitenspiel
In der Brust*

AN NOVALIS (2^e VERSION -B-) (v.5)
*In dunkler Erde ruht der heilige Fremdling
In zarter Knospe
Wuchs dem Jüngling der göttliche Geist,
Das trunkene Saitenspiel
Und verstummte in rosiger Blüte.*

KLEINES KONZERT (v.12)
[...]. *Gotts Odem*
Weckt sacht ein Saitenspiel im Brodem.

HELIAN (v.38)
Zur Vesper verliert sich der Fremdling in schwarzer
[Novemberzerstörung,
Unter morschem Geäst, an Mauern voll Aussatz hin,
Wo vordem der heilige Bruder gegangen,
Versunken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns,
O wie einsam endet der Abendwind.

UNTERWEGS (v.26)
[...]. *In der Stille*
Erstirbt der banger Seele einsames Saitenspiel.

PASSION (v.29)
Oder es tönte dunkler Verzückung
Voll das Saitenspiel
Zu den kühlen Füßen der Büßerin
In der steinernen Stadt.

Schalmei

CLAUDIUS, HERMANN
LIED AUF DER KLEINEN ORGEL (v.5)
Singende Schalmei'n.

KANDINSKY, WASSILY
PASTORALE (SCHÄFERIN MIT **SCHALMEI**) 1911

KOKOSCHKA, OSKAR
DIE MACHT DER MUSIK 1918

VRING, GEORG (VON DER)
MUSIK DER NACHT (v.10)
Flöten und Schalmei
Wandern übers Feld

Trommel / Pauke Tympanum

BALL, HUGO
INTERMEZZO (v.12)
Das Tympanum schlag ich mit großem Schall.
Ich hüte die Leichen im Wasserfall.

BECHER, JOHANNES
DER DICHTER... (v.2)
Der Dichter meidet strahlende Akkorde.
Er stößt durch Tuben, peitscht die Trommel schrill.
Er reißt das Volk auf mit gehackten Sätzen.

BENN, GOTTFRIED
NACHTCAFÉ (v.5)
Die Trommel liest den Kriminalroman zu Ende.

HEYM, GEORG
LAUBENFEST (v.7)
Musik von Trommeln und von Blechtrompeten.

KLABUND,
MEIN BRUDER
O dieser Lärm! Der Mond selbst trommelt dumpf.
Die Sterne flöten nachts. Dem Tod am Morgen
Ist Licht nicht heilig. Seht: es erschlägt der Sonne
Goldene Pauke.

SACHS, NELLY
MUSIK IN DEN OHREN DER STERBENDEN... (v. 2)
Musik in den Ohren der Sterbenden –
Wenn die Wirbeltrommel der Erde
Leise nachgewitternd auszieht –

VRING, GEORG (VON DER)
MUSIK DER NACHT (v.7)
Wenn die Wolke dröhnt
Bei des Regens Trommelschall,
Keimt der Garten überall,
Von der Nacht verschönt.

Trompete

BALL, HUGO
INTERMEZZO (v.10)
Aus dem Meere beschworen von dunkler Trompete,
Flieg ich im Dunste der Lügengebete.

FEININGER, LYONEL
TROMPETENBLÄSER 1912
TROMPETENBLÄSER IM DORF 1915
TROMPETER 1918

HEYM, GEORG
LAUBENFEST (v.7)
Musik von Trommeln und von Blechtrompeten.
Es steigen auf die ersten der Raketen,
Und platzen oben in den Silberregen.

HODDIS, JAKOB (VAN)
NACHTGESANG (v.25)
Trompetenstöße vom verfluchten Berge –
Wann sinken Land und Meer in Gott?

STADLER, ERNST
DER AUFBRUCH 1911-1913 (v.23)
Es war wie wenn durch Biwakfrühe
Trompetenstöße klirren

TRAKL, GEORG

TROMPETEN (v.1/3/9)
*Unter verschnittenen Weiden, wo braune Kinder spielen
 Und Blätter treiben, tönen **Trompeten**. [...]
 Fahnen von Scharlach, Lachen, Wahnsinn, **Trompeten**.*

DAS HERZ (v.14)
*Dunkler **Trompeten**ruf
 Durchfuhr der Ulmen
 Nasses Goldlaub*

Tuba**BRITTING, GEORG**

DAS HIMMLISCHE KONZERT (II) (v.21)
*Und **Tuba**bläser, weißgesichtig, stehn,
 Denen vom Blasen sich die Wangen röten!*

VRING, GEORG (VON DER)

NACHTKONZERT (v.2/22/34)
*Rote **Tuba** Amaryll [...]
 Was die rote **Tuba** frug [...]
Tuba, Flöte, Pauk' und Schell' [...]*

Zymbeln**HEYM, GEORG**

TRÄUMEREI IN HELLBLAU (v.14)
***Zymbeln** lassen sie klingen
 In den Händen licht.*

STADLER, ERNST

LINDA 1910-1914 (v.30)
*Dass deines Herzens **Cymbel**schlagen
 seine Lust erweckt.*

TRAKL, GEORG

AM ABEND (v.12)
*Ein Klang von dunklen **Zymbeln** des Sommers
 Wenn die Fremde auf der verfallenen Stiege erscheint.*

Formes musicales**Choral****KLEE, PAUL**

CHORAL UND LANDSCHAFT 1921

HEYM, GEORG

SPITZKÖPFIG KOMMT ER... (v.8)
*Alle Tiere unten im Wald und Gestrüpp
 Liegen mit Häuptern sauber gekämmt,
 Singend den Mond-**Choral**. Aber die Kinder
 Knien in den Bettchen in weißem Hemd.*

STADLER, ERNST

DIE BEFREIUNG 1911-1913 (v.36)
*Und ihre rauhen Stimmen
 Schlossen sich zum himmlischen Konzert.
 Ich selbst war dunkel ihrem Leid.
 Und ihrer Lust vermegt - Welle im Chor
 auffahrender **Choräle**.*

IRRENHAUS 1911-1913 (v.4)
*Hier tönt durch kahle Säle der **Choral** des Nichts*

MEER 1911-1913 (v.48)
*Immer dies Getön:
 Frohlockender und kämpfender **Choral***

TRAKL, GEORG

TRAUM UND UMNACHTUNG (I) (v.33)
*Ein Orgel**choral** erfüllte ihm mit Gottes Schauern.*

MENSCHLICHE TRAUER (1^e VERSION) (v.23)
*Ein schwarzer Zug schwebt wieder dort davon.
 Dannhört man ferne noch **Choräle** klingen.*

Fuge**ALBERS, JOSEF**

FUGE 1925

GOLL, YVAN

FUGE VON BACH (v.1)

DEHMEL, RICHARD

BACHSCHE FUGE 1905 (v.1)

HÖLZEL, ADOLF
FUGE ÜBER EIN AUFERSTEHUNGSTHEMA **1916**

KANDINSKY, WASSILY
FUGE **1914**

KLEE, PAUL
FUGE IN ROT **1921**

RICHTER, HANS
FUGE **1920**
FUGE IN ROT UND GRÜN **1923**

Konzert

BENN, GOTTFRIED
DOPPELKONZERT (v.1)

BRITTING, GEORG
DAS HIMMLISCHE KONZERT (II) (v.9)

STADLER, ERNST
DIE BEFREIUNG **1911-1913** (v.33)
*Und ihre rauhen Stimmen
schlossen sich zum himmlischen Konzert*

TRAKL, GEORG
KLEINES KONZERT (v.1)
WESTLICHE DÄMMERUNG **1911-1912 ?**
(v.12)
*Ein heiteres Konzert von Farben
Hebt leise an vorm Hospital.*

VRING, GEORG (VON DER)
NACHTKONZERT (v.1)

WERFEL, FRANZ
KONZERT EINER KLAVIERLEHRERIN (v.1)

Musik / musizieren

KLEE, PAUL
INSTRUMENT FÜR DIE NEUE MUSIK **1914**

KOKOSCHKA, OSKAR
DIE MACHT DER MUSIK **1918**

LOERKE, OSKAR
PANSMUSIK (v.1)

FAHRT ZUR HÖHE UND TIEFE (v.23/24)
*[...] du hörst das Brausen der Höhen erklingen,
Dich wirft und rüttelt die Fahrt. Musik wird
[dein bitterstes Blut.
O Einsamkeitsmusik, dich allein kann niemand singen.*

RILKE, RAINER MARIA
AN DIE MUSIK (v. 1/2/8)
*Musik: Atem der Statuen. Vielleicht:
Stille der Bilder. Du Sprachen wo Sprachen
Enden. Du Zeit,
die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.
Du Fremde: Musik.*

MUSIK
*Denn was wär Musik, wenn sie nicht ging
Weit hinüber über jedes Ding.*

MUSIK **1925** (v.13)
*Irgendwo steht Musik, wie irgendwo
Dies Licht in Ohren fällt als fernes Klingen...*

SACHS, NELLY
MUSIK IN DEN OHREN DER STERBENDEN... (v. 1)
Musik in den Ohren der Sterbenden –

STADLER, ERNST
TAGE (I) **1911-1913** (v.5)
Hörtest in den Lüften Engelschöre musizieren
ENDE **1911-1913** (v.12)
Kühlung Wehendes, Musik vieler gewöhnlicher Stimmen

GANG IN DER NACHT **1911-1913** (v.33)
*Alle meine Gedanken laufen wie verklärt durchs Dunkel
Einer magisch tönenden Musik entgegen.*

DER AUFBRUCH **1911-1913** (v.8)
*Damals schlug Tambourmarsch
Den Sturm auf allen Wegen,
Und herrlichste Musik der Erde
hieß uns Kugelregen.*

MEER **1911-1913** (v.11)
*Schwemmende Musik,
Du treibend Glück, du Orgellied, bräutlicher Chor!*

BAHNHÖFE **1911-1913** (v.24)
*Aber noch lange halten die aufgeschreckten Wände,
wie Muscheln Meergetön, die verklingende Musik
eines wilden Abenteuers gefangen.*

IRRENHAUS **1911-1913** (v.20)
*Sie hören die toten Stimmen aller Dinge
sie umkreisen
Und die schwebende Musik des Alls.*

TRAKL, GEORG
MUSIK IM MIRABELL (v.1)
STUNDENLIED **1913** (v.12)
*[...] ; leise ist das Lachen
Des Frohen, Musik und Tanz in schattigen Kellern*

GEDICHTKOMPLEXE (v.46)
Abends unter braunen Kastanien blauer Musik lauscht

VRING, GEORG (VON DER)

MUSIK DER NACHT (v.1)

Quartett

OPPENHEIMER, MAX

KUNSTSALON-WOLFSBERG 1915

KLINGLER-QUARTETT 1917

DIE AMATI

TRAKL, GEORG

PSALM 1912 (v.28)
Endakkorde eines Quartetts.

Sarabande

LOERKE, OSKAR

PANSMUSIK (v.4)
*Ein Floß schwimmt aus dem fernen Himmelsrande,
Drauf tönt es dünn und blaß
Wie eine alte Sarabande.
Das Auge wird mir naß.*

Sonate / Sonatine

BENN, GOTTFRIED

NACHTCAFÉ (v.14)
B-moll: die 35. Sonate.

MARC, FRANZ

SONATINE FÜR GEIGE UND KLAVIER 1913

TRAKL, GEORG

SOMMERSONATE (v.1)
MUSIK IM MIRABELL (v.17)
Das Ohr hört nachts Sonatenklänge

PSALM (v.17)
Es sind Zimmer, erfüllt von Akkorden und Sonaten.

HELIAN (v.9)
Sanfte Sonate, frohes Lachen.

DIE STILLE DER VERSTORBENEN... (v.7)
In eines Spiegels Bläue tönt die sanfte Sonate

UNTERWEGS II (v.6)
*Im Nebenzimmer spielt die Schwester
[eine Sonate von Schubert]*

UNTERWEGS I (2^E VERSION) (v.12)
Sonaten lauscht ein wohlgeneigtes Ohr
HOHENBURG (2^E VERSION) (v.3)
Mondeshelle Sonate

SEBASTIAN IM TRAUM (II) (v.39)
*Freude, da in kühlen Zimmern
[eine Abendsonate erklang.*

VERWANDLUNG DES BÖSEN (v.11)
*Ihr Flug gleicht einer Sonate, voll verblichener
[Akkorde und männlicher Schwermut.*

Phénomènes musicaux

Akkord

BECHER, JOHANNES

DEM MUSIKER (v.14)
Höll-Labyrinth füllen Licht-Akkorde.

DER DICHTER... (v.1)
*Der Dichter meidet strahlende Akkorde.
Er stößt durch Tuben, peitscht die Trommel schrill.
Er reißt das Volk auf mit gehackten Sätzen.*

BRITTING, GEORG

DAS HIMMLISCHE KONZERT (II) (v.9)
*Wir singen mit! Und wär's nu dann und wann
Einen Akkord! Wer die Musik verehrt
Ist hier zu Haus!*

TRAKL, GEORG

SOMMERDÄMMERUNG (v.14)
Ein geisterhafter Traumakkord verschwebt

UNTERWEGS I (2^E VERSION) (v.35)
Violenfarben und Akkorde ziehn.

KLEINES KONZERT (v.21)
Narziß im Endakkord von Flöten.

PSALM (v.17/28)
*Es sind Zimmer, erfüllt von Akkorden und Sonaten.
Endakkorde eines Quartetts.*

NACHTLIED (v.5)
*Sanfter Dreiklang
Verklingt in einem.*

VERWANDLUNG DES BÖSEN (v.11)
*Ihr Flug gleicht einer Sonate, voll verblichener
[Akkorde und männlicher Schwermut.*

TRAUM UND UMNACHTUNG (I) (v.28)
*Die Akkorde seiner Schritte erfüllten ihm mit Stolz
[und Menschenverachtung.*

Dissonanz / Mißton

STUCK, FRANZ VON
DISSONANZ **1910**

TRAKL, GEORG
DÄMMERUNG (v.3)
*Zerwühlt, verzerrt bist du von jedem Schmerz
Und bebst vom Mißton aller Melodien,
Zersprungene Harfe du*

ABENDLICHER REIGEN (2^E VERSION) (v.9)
*In der alten Schenke schreien
Toller auf verstimmte Geigen*

Melodie

BENN, GOTTFRIED
MELODIEN (v.1)

STADLER, ERNST
DER MORGEN **1911-1913** (v.17)
*Und meiner Seele dumpf verwirrt Getön
[hebt sanft sein Licht
In deines Lebens morgenreine Melodie.*

DER HARFENSPIELER (v.4)
*Die morsche Harfe blitzt auf seinen Knien
Die blassen Hände lösen von der Saiten
Verglühtem Golde welke Melodien
Die fremd und schwer wie Perlenketten gleiten*

TRAKL, GEORG
DÄMMERUNG **1909** (v.3)
*Zerwühlt, verzerrt bist du von jedem Schmerz
Und bebst vom Mißton aller Melodien*

NATURTHEATER **1909** (v.10)
*Zur Melodie der frühen Tage
Seh' ich da oben mich wiedergehn*

ERMATTEN **1909** (v.7)
*Nun schlägt es nach dem Takt verklungener Tänze
Zu der Verzweiflung trüben Melodien*

DAS TIEFE LIED **1909** (v.5/7)
Meine Seele lauscht über Raum und Zeit

Der Melodie der Ewigkeit!

Moll

(Modes et tonalités)

BENN, GOTTFRIED

NACHTCAFÉ (v.14)
B-moll: die 35. Sonate.

MELODIEN
*Alles in Moll, con sordino
Gelassenen Blicks gelassener Gang.*

TRAKL, GEORG

WINTERGANG IN A-MOLL **1912** (v.1)

Klang/ Ton/ Schall/ Note

(Unités sonores déterminées ou indéterminées)

KLEE, PAUL

DER ORDEN DES C **1921** (L'ORDRE DU CONTRE-UT)
ALTER KLANG **1925** (SONORITÉ ANCIENNE)

RILKE, RAINER MARIA

MUSIK **1925** (v.10)
Töne strahlen.

TRAKL, GEORG

MUSIK IM MIRABELL (v.17)
Das Ohr hört nachts Sonatenklänge

DIE SCHÖNE STADT (v.18/20)
*Zitternd flattern Glockenklänge,
Marschtakt hallt und Wacherufen.
Hoch im Blau sind Orgelklänge.*

TRAUM DES BÖSEN (v.2)
Verhallend eines Gongs braungoldne Klänge.

MELANCHOLIE (3^E VERSION) (v.5)
Guitarrenklänge sanft den Herbst begleiten

ENTLANG (v.13)
*Abendwind leise ans Fenster rauscht,
Blaues Orgelgeleier.*

LEUCHTENDE STUNDE (v.2)
Fern am Hügel Flötenklang

KINDHEITSERINNERUNG (v.16)
*Ein Orgelklang hebt fern am Hügel
Sich auf zum Himmel wunderbar.*

DAS DUNKLE TAL (v.4)

Und wie im Traum ein Klang von Geigen

AN ANGELA (III) (1^E VERSION) (v.28)
Lang klingt ein Regen nach in Flötenklängen

IMMER DUNKLER (v.10)
Fromm und dunkel ein Orgelklang.

AM RAND EINES ALTEN BRUNNENS (2^E VERSION) (v.11)
Der blaue Ton der Flöte im Haselgebüsch – sehr leise.

ABENDLICHER REIGEN (2^E VERSION) (v.7)
Hörnerschall hallt in der Au.

Compositeurs

J.S. Bach

DEHMEL, RICHARD
BACHSCHE FUGE (v.1)

GOLL, YVAN
FUGE VON BACH (v.1)

ITTEN, JOHANNES
DER BACHSÄNGER **1914**

KLEE, PAUL
IM BACHSCHEN STIL **1919**

LOERKE, OSKAR
J.S. BACH SPIELT ORGEL BEI NACHT (v.1)

MACKE, AUGUST
FARBIGE KOMPOSITION (HOMMAGE À BACH) **1912**

WÜRTEMBERGER, ERNST
BACH AN DER ORGEL **1906**

Ferruccio Busoni

OPPENHEIMER, MAX
BUSONI AM KLAVIER **1916**
FERRUCCIO BUSONI **1919**

Arnold Schoenberg

OPPENHEIMER, MAX
ARNOLD SCHOENBERG **1909**

KOKOSCHKA
ARNOLD SCHOENBERG **1924**

SCHIELE, EGON
BILDNIS VON ARNOLD SCHOENBERG MIT ERHOBENEM LINKEN ARM **1917**

Franz Schubert

TRAKL, GEORG
UNTERWEGS (v.6)
Im Nebenzimmer spielt die Schwester
[eine Sonate von Schubert]

Anton Webern

OPPENHEIMER, MAX
ANTON VON WEBERN **1909-1910**

Références bibliographiques

1 - LITTÉRATURE PRIMAIRE

Poésie

a. Recueils thématiques

BODE, DIETRICH (HG.). *Gedichte des Expressionismus*. Stuttgart : Reclam, 2001, (Durchgesehene Ausgabe), 258 p.

KIEFER, REINHARD (HG.). *Mein blaues Klavier: Deutsche Musikgedichte aus sieben Jahrhunderten*. Kassel/Basel : Bärenreiter, 1988, 278 p.

MATHIAS MAYER (HG.). *Musikgedichte*. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 2011.

PINTHUS, KURT (HG.). *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. (Mit Biographien und Bibliographien). Reinbek, Hamburg : Rowohlt, Klassiker der Literatur und der Wissenschaft, 1986, 384 p.

RICHARD, LIONEL (ÉD.). *Expressionnistes allemands : Panorama bilingue d'une génération*. (Édition revue et corrigée). Bruxelles : Éditions Complexe, 2001, 358 p.

b. Recueils d'un seul poète (hormis Georg Trakl)

BAUDELAIRE, CHARLES. *Œuvres complètes*. (Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois). Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, 1604 p.

GEORGE, STEFAN. *Poésies complètes*. (Traduites de l'allemand, présentées et annotées par Ludwih Lehnen). Paris : Éditions La Différence, 2009, 829 p. (Édition bilingue).

KANDINSKY, VASSILI [1912]. *Klänge*. (Poèmes traduits de l'allemand par Inge Hanneforth et Jean-Christophe Bailly). Christian Bourgois éditeur, coll. « Détroits », 1987, 127 p.

RIMBAUD, ARTHUR. *Opere complete*. (A cura di Antoine Adam. Introduzione, revisione e aggiornamento di Mario Richter). Einaudi-Gallimard, Biblioteca della Pléiade, 1992, 1411 p.

RIMBAUD, ARTHUR. *Œuvres complètes*. (Édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervone). Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, 1101 p.

VERLAINE, PAUL. *Œuvres poétiques complètes*. (Texte établi et annoté par Y-G Le Dantec. Édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel). Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, 1493 p.

c. Recueils des poésies de Georg Trakl

Édition de référence des œuvres de Georg Trakl :

SAUERMANN, EBERHARD/ZWERSCHINA, HERMANN (HG.) (2007). *Georg Trakl. Die Innsbrucker Trakl-Ausgabe. Neue Möglichkeiten der Interpretation*. Frankfurt am Main: Stroemfeld/ Roter Stern.

Bd. 1 : *Dichtungen und journalistische Texte : 1906 bis Frühjahr 1912*. (646 p).

Bd. 2 : *Dichtungen : Sommer 1912 bis Frühjahr 1913*. (520 p.).

Bd. 3 : *Dichtungen : Sommer 1913 bis Herbst 1914*. (476 p.).

Bd. 4.1 : *Dichtungen : Winter 1913/1914 bis Herbst 1914*. (365 p.).

Bd. 4.2 : *Dichtungen : Winter 1913/1914 bis Herbst 1914*. (382 p.).

Les quatre éditions suivantes ont constitué notre support de travail :

TRAKL, GEORG [1908-1914]. *Das dichterische Werk*. (Auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy und Hans Szklenar. Mit einem Anhang von Friedrich Kur). München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005, (17. Auflage), 332 p.

TRAKL, GEORG. *Poèmes I*. (Traduction, présentation, par Jacques Legrand). Paris : Flammarion, 2001, 317 p. (Édition bilingue).

TRAKL, GEORG. *Poèmes II*. (Présentation par Adrien Finck. Traduction par Jacques Legrand). Paris : Flammarion, 345 p. (Édition bilingue).

TRAKL, GEORG. *Œuvres complètes*. (Traduit de l'allemand par Marc Petit et Jean-Claude Schneider). Paris : Gallimard, 1972, 360 p.

d. Écrits d'artistes

KANDINSKY, VASSILI (1989). *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* [1912]. Paris : Denoël, 214 p.

KANDINSKY, VASSILI/ MARC, FRANZ (HG.) (1981). *L'almanach du Blaue Reiter. Le Cavalier bleu*. (Présentation et notes par Klaus Lankheit. Traduction de l'allemand par E. Dickenherr, C. Payen, A. Pernet, P. Sers, C. Heim, N. Kociak, P. Volboudt). Paris : Éditions Klincksieck, 355 p.

e. Textes et documents

KILLY, WALTHER/ SZKLENAR, HANS (HG.). *Georg Trakl : Dichtungen und Briefe*. Salzburg : Otto Müller Verlag, 1987, (2. ergänzte Auflage), 585 p.

2 – SOURCES ICONOGRAPHIQUES

a. Catalogues d'exposition

PRAT, JEAN-LOUIS (2011). *Kandinsky-Rétrospective* (Fondation Maeght, 4 juillet-10 octobre 2011). Paris : Adrien Maeght, 262 p.

MAUR, KARIN VON (HG.). *Vom Klang der Bilder: Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. (Stuttgart, Staatsgalerie, 1985). München : Prestel, 1985, 480 p.

MOE, OLE HENRICK (1986). *Klee et la musique*. Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, 10 octobre 1985-1er janvier 1986 (organisée avec la collaboration de la Fondation Sonja Heni-Niels Onstad). Paris : Centre Georges Pompidou, 198 p.

MUSÉE JENISCH/ FONDATION OSKAR KOKOSCHKA (2007). *Kokoschka et la musique*. (Exposition, Musée Jenisch, Vevey, 7 juillet-9 septembre 2007). Milan : 5 Continents/ Vevey : Musée Jenisch, 119 p.

LISTA, MARCELLA (DIR.). *Paul Klee (1879-1940) : Polyphonies*. Paris : Musée de la musique, 18 octobre 2011-15 janvier 2012.

b. Œuvre complète de peintres (consultable en ligne)

HÖLZEL, ADOLF

Adolf Hölzel-Stiftung

URL : <http://www.adolf-hoelzel.de/> (site consulté le 6 octobre 2013)

KANDINSKY, VASSILI

Wassily Kandinsky: biography, paintings, books

URL : <http://wassilykandinsky.net/> (site consulté le 6 octobre 2013)

KLEE, PAUL

A bookmark for Paul Klee's works

URL : <http://paulklee.fr/> (site consulté le 6 octobre 2013)

SCHOENBERG, ARNOLD

Schoenberg Center

URL : <http://schoenberg.at/> (site consulté le 6 octobre 2013)

3 - LEXIQUES

BANKS, DAVID (DIR.) (2005). *Lexique quadrilingue de la musique : français anglais-espagnol-allemand*. Université de Bretagne occidentale, Équipe de recherche en linguistiques appliquée, ERLA. Paris : L'Harmattan, 171 p.

SCHWEIKLE, GÜNTHER UND IRMGARD (1990). *Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart : J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, (2. überarbeitete Auflage), 525 p.

4 - LITTÉRATURE SECONDAIRE

1. ANNIS, SHANNON M. (2008). « Kandinsky's dissonance and a Schoenbergian view of Composition VI ». University of South Florida, 60 p.
[En ligne], URL : <http://scholarcommons.usf.edu/etd/122> (consulté le 6 octobre 2013)
2. BACH, FRIEDRICH TEJA (1985). „Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne“, in Maur, Karin von (Hg.), *Vom Klang der Bilder: die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München, Prestel, (480 p.), p. 328-335.
3. BASIL, OTTO (2003). *Trakl. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* [1965]. (18^e édition). Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 178 p.
4. BERGER, ALBERT (1979). „Lyrisches Ich und Sprachform in Trakls Gedichten“, in Kurt Bartsch et al. (Hg.), *Die andere Welt: Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bern/ München : Francke, (393 p.), p. 231-247.
5. BERGEZ, DANIEL (2004). *Littérature et peinture*. Paris : Armand Colin, 224 p.
6. BIGET, MICHELLE (1989). « Une obsession héritée de Fontenelle : justifier l'intervention de la musique », in Alain Niderst (éd.), *Fontenelle, actes du colloque tenu à Rouen du 6 au 10 octobre 1987*. Paris : PUF, 710 p.
7. BITSCH, MARCEL/ BONFILS, JEAN (1993). *La fugue*. (Avec la collaboration de Jean-Paul Holstein). Paris : Éditions Combre, (2^e édition), 87 p.
8. BLOESS, GEORGES (1999a). « La peinture à l'épreuve du poème chez Kandinsky, ou le langage de l'intervalle », in *Peinture et poésie expressionnistes : manifestes pour une subjectivité créatrice*. Paris : Éditions Suger, Université Paris 8, Série d'études germaniques n° 5, (272 p.), p. 74-97.
9. BLOESS, GEORGES (1999b). « L'œuvre comme épreuve de l'étrangeté : sur un dialogue imaginaire Georg Trakl – Egon Schiele », in *Poétique de l'étranger n°4*, p. 38-50. (Revue en ligne archivant les travaux du Texte étranger, groupe de recherche (EA 1569) du Département d'Études Littéraires Anglaises de l'Université de Paris 8).
[En ligne], URL : <http://www2.univ-paris8.fr/dela/etranger/etranger4.html> (consulté le 26 avril 2013).
10. BONNEFOIT, RÉGINE (2007). « Kokoschka, la musique et les musiciens », in Régine Bonnefoit (dir.), *Kokoschka et la musique*. Milan : 5 continents, (119 p.), p. 22-63.

11. BORDAS, ÉRIC (2005). « *Ut musica poesis ? Littérature et virtuosité* », in *Romantisme*, n° 128, p. 109-128.
12. BÖSCHENSTEIN, BERNHARD (1978). „Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls“, in Weiss/ Weichselbaum (Hg.), *Salzburger Trakl-Symposium, Trakl-Studien*, Bd. IX. Salzburg : p. 9-27.
13. BOSSEUR, JEAN-YVES (2001). « Schoenberg peintre et musicien », in Teboul, Jean-Claude (dir.), *Ostinato rigore, Revue internationale d'études musicales*, « Arnold Schoenberg », n° 17. Paris : Jean-Michel Place, (415 p.), p. 323-335.
14. BRUHN, SIGLIND (1998). „Vom Bild zum Text, vom Text zum Ton: Picasso, Wallace Stevens und musikalische Ekphrasis in einem ‚Klaviergedicht‘ Ravels“, in Helbig, Jörg (Hg.), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin : Schmidt, (290 p.), p. 165-180.
15. BRUNEL, PIERRE (2006). « Écrivains compositeurs », in *Fascinations musicales - Musique, littérature et philosophie*. (Textes réunis par Camille Dumoulié). Paris : Desjoncquères, (286 p.), p. 209-224.
16. BUCH, ESTEBAN (2006). *Le cas Schönberg : naissance de l'avant-garde musicale*. Paris : NRF Gallimard, 356 p.
17. CADUFF, CORINNA ET ALI. (2006). „Intermedialität“, in *Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft*, vol. 51, n° 2. Hamburg : Felix Meiner, p. 211-235.
18. CANDONI, JEAN-FRANÇOIS (2010). Article « Gesamtkunstwerk », in Timothée Picard (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*. Paris : Actes sud/ Cité de la musique, (2494 p.), p. 794-798.
19. CANTAGREL, GILLES (2010). *Les cantates de J.-S. Bach : textes, traductions, commentaires*. Paris : Fayard, 1665 p.
20. CLÉMENT, MURIELLE-LUCIE (2007). « Baudelaire et la musique », in *L'éducation musicale*, n° 539/540, janvier/février, p. 14-17.
21. COLOMBAT, RÉMY (1987). « Du rêve romantique au préjugé mallarméen », in *Austriaca*, n° 25, « Georg Trakl ». (études réunies par Jacques Legrand et Walter Methlagl). Rouen : Université de Rouen, Centre d'Études et de Recherches Autrichiennes, (188 p.), p. 17-46.
22. DAHLHAUS, CARL (1997). « Schoenberg et Bach », in *Schoenberg*. (Essais édités par Philippe Albèra et Vincent Barras). Genève : Contrechamps, (326 p.), p. 55-60.
23. DÉCULTOT, ÉLISABETH (1996). *Peindre le paysage : discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*. Tusson : Du Lérot, 497 p.
24. DE LA MOTTE-HABER, HELGA (1990). *Musik und Bildende Kunst: Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*. Laaber : Laaber Verlag, 307 p.
25. DENISSOVA, EKATERINA (2006). « Paul Klee et Anton Webern : convergences esthétiques et techniques », in Michèle Barbe (éd.), *Musique et arts plastiques. Analogies et interférences*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, (303 p.), p. 175-189.
26. DENIZEAU, GÉRARD (2004). Chapitre « Série, expressionnisme et abstraction », in *Musique et arts visuels*. Paris : Honoré Champion, (315 p.), p. 262-268.

27. DOPPLER, ALFRED (2001). *Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte*. Salzburg : Otto Müller Verlag, 198 p.
28. ECKHARD, PHILIPP (1971). *Die Funktion des Wortes in den Gedichten Georg Trakls: linguistische Aspekte ihrer Interpretation*. Tübingen : Niemeyer, 145 p.
29. ERNST, ULRICH (2010). „Musikalische Komposition als narrative Makrostruktur: Hermann Hesse, Anthony Burgess, Jonathan Littell. Analysen zur medialen Kontextualisierung des modernen Romans“, in *Comparatio, Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, Band 2, Heft 2. Heidelberg : p. 295-317.
30. FAIVRE-DUPAIGRE, ANNE (2003/2004). « À l'écoute des poètes-musiciens : une pratique d'analyse musico-littéraire à l'épreuve des textes », in *Revue de littérature comparée*, n° 308, p. 483-490.
[En ligne]. URL : <http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2003-4-page-483.htm> (consulté le 6 octobre 2013)
31. FAIVRE-DUPAIGRE, ANNE (2006). *Poètes-musiciens : Cendrars, Mandelstam, Pasternak*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 389 p.
32. FAUQUET, JOËL-MARIE (2013). *Imager la musique au XIX^e siècle*. Paris : Klincksieck, coll. 50 questions, 214 p.
33. FINCK, ADRIEN (1974). « Georg Trakl. Essai d'interprétation ». Thèse de doctorat (dir. : Finck, Gonthier-Louis/ Murat, Jean). Lille : Service de reproduction des thèses de l'université de Lille III, 780 p.
34. FINCK, MICHÈLE (2004). *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei »*. Essai de poétique du son. Paris : Honoré Champion, 426 p.
35. FORTASSIER, PIERRE (1960). « Verlaine, la musique et les musiciens », in *Les Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 12, p. 143-159.
[En ligne]. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1960_num_12_1_2172 (consulté le 6 octobre 2013)
36. FOURNIER, BERNARD (2004). *L'histoire du Quatuor à cordes 1870-1945*. Paris : Fayard, 1293 p.
37. FRANCISCONO, MARCEL (1985). « La place de la musique dans l'art de Klee : une remise en cause » (traduit de l'anglais par Michel Roubinet), in *Klee et la musique*. Paris : Centre Georges Pompidou, (198 p.) p. 19-32
38. FRANÇOIS-SAPPEY, BRIGITTE/ CANTAGREL, GILLES (1994). *Guide du lied et de la mélodie*. Paris : Fayard, 916 p.
39. FRANÇOIS-SAPPEY, BRIGITTE (2010). *De Brahms à Mahler et Strauss : le post-romantisme musical*. Paris : Fayard, 263 p.
40. FRISCH, WALTER (2005). „Bach, Regeneration, and Historicist Modernism“ (Ch. 4), in *German Modernism: Music and the Arts*. Berkeley/ Los Angeles : California University Press, (322 p.), p. 138-185.
41. GALLIARI, ALAIN (2007). *Anton von Webern*. Paris : Fayard, 987 p.
42. GLIKSOHN, JEAN-MICHEL (1990). *L'expressionnisme littéraire*. Paris : PUF, 149 p.
43. GODÉ, MAURICE (1999). *L'Expressionnisme*. Paris : PUF, 354 p.

44. GODÉ, MAURICE (2007/2008). «Trakl et l'expressionnisme », in *Austriaca*, n° 65-66, « *Georg Trakl : nouvelles recherches* », (études réunies par Rémy Colombat et Gerald Stieg). Rouen : Presses Universitaires de Rouen et du Havre, Centre d'Études et de recherches autrichiennes, (296 p.), p. 115-130.
45. GODÉ, MAURICE (2010). « Écritures de l'immédiateté : August Stramm, Georg Trakl », in Combes/ Cozic/ Lapchine (éd.), *Tournants et (ré)écritures littéraires*. Paris : L'Harmattan, (386 p.), p. 221-232.
46. GOTTDANG, ANDREA (2004). *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee im deutschsprachigen Raum. 1789-1915*. München/ Berlin : Deutscher Kunstverlag, 512 p.
47. GOTTDANG, ANDREA (2008). „Die Rezeption Johann Sebastian Bachs in der klassischen Moderne oder ‚Die verrückte Idee, das Bild *Fuge* zu nennen““, in Ruffini/Wolff (Hg.), *Musica e Arti figurative*. Venedig : Marsilio, (449 p.), p. 263-281.
48. GRIBENSKI, MICHEL (2004). « Littérature et musique. Quelques aspects de l'étude de leurs relations », in *Labyrinthe, atelier interdisciplinaire*, n° 19, p. 111-130. [En ligne]. URL : <http://labyrinthe.revues.org/246>
49. GRIMM, REINHOLD (1966). „Trakls Verhältnis zu Rimbaud“, in Grimm, Reinhold (Hg.), *Zur Lyrik-Diskussion*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, (469 p.), p. 271-313.
50. GROHMANN, WILL (1954). *Paul Klee*. (Traduit de l'allemand par Jean Descoullayes et Jean Philippon). Genève : Éditions des Trois Collines, 450 p.
51. HAHL-KOCH, JELENA (1984) « Documentation sur une amitié artistique », in Contrechamps, n° 2, « Schoenberg-Kandinsky: correspondance, écrits ». Paris : Éditions L'Age d'homme, (187 p.), p. 96-125.
52. HALDEMANN, MATTHIAS (2006). „Wassily Kandinskys *Impression 3 (Konzert)*“, in Haldemann, Matthias (Hg.), *Harmonie und Dissonanz. Gerstl, Schönberg, Kandinsky: Malerei und Musik im Aufbruch*. Luzern : Hatje Cantz, (309 p.), p. 253-273.
53. HELLMICH, WALTER (1971). *Klang und Erlösung. Das Problem der musikalischen Strukturen in der Lyrik Georg Trakls*. Salzburg : Otto Müller, 190 p.
54. HOUGH, BONNY (1983). “Schoenberg's *Herzgewächse* and the *Blaue Reiter*”, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, VII: No.2, p. 197-221.
55. JAMEUX, DOMINIQUE (2002). *L'École de Vienne*. Paris : Fayard, 748 p.
56. JANIK, ALLAN (2001). „Ethik und Ästhetik sind eins. Wittgenstein und Trakl“, (article datant de 1987 repris sous forme de chapitre) in Janik, Wittgenstein & Vienna revisited. *New Brunswick/ New Jersey : Transaction publishers*, (293 p.), p. 225-246.
57. JOËL, KARL (1905). *Nietzsche und die Romantik*. Jena/Leipzig : Eugen Diederichs, 366 p.
58. JUNOD, PHILIPPE (2006). *Contrepoints : Dialogues entre musique et peinture*. Genève : Contrechamps, 217 p.

59. KEMPER, HANS-GEORG (1985). „Varianten als Interpretationshilfe. Zur Genese von Georg Trakls *Melancholie*“, in *Text+Kritik*, Heft 4/4a. München : Verlag edition text + kritik, (123 p.), p. 31-36.
60. KEMPER, HANS-GEORG (1999). „Form-(De)-Konstruktion: Poetische Malerei im Reihungsstil“, in Kemper (Hg.), *Gedichte von Georg Trakl*. Stuttgart : Reclam, (222 p.), p. 43-59.
61. KNAUS, JACOB (HG.) (1973). *Sprache, Dichtung, Musik*. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard Wagner bis Theodor W. Adorno. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 128 p.
62. KREMER, JOSEPH-FRANÇOIS (1984). *Les formes symboliques de la musique*. Paris : Klincksieck, 134 p.
63. LACHMANN, EDUARD (1954). *Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls*. Salzburg : Otto Müller Verlag, 210 p.
64. LARUE, ANNE (1998). « De l'*Ut pictura poesis* à la fusion romantique des arts », in Caullier, Joëlle (études réunies par), *La synthèse des arts*. Lille : Presses du Septentrion, coll. Ateliers n° 16, 140 p.
65. LECLER, ÉRIC (2010). *L'opéra expressionniste*. Bern : Peter Lang, 119 p.
66. LE RIDER, JACQUES (1997). « Les Couleurs de l'expressionnisme : Oskar Kokoschka et Georg Trakl », in Frodl/ Natter (Hg.), *Kokoschka und der frühe Expressionismus*, Symposion [19-21.02.1997], Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Wien : Österreichische Galerie Belvedere, (167 p.), p. 141-163.
67. LE RIDER, JACQUES (1999). „Literatur und Malerei im österreichischen Frühexpressionismus“, in Bobinac, Marijan (éd.), *Literatur im Wandel, Festschrift für Viktor Zmegac zum 70. Geburtstag*. Zagreb : Zagreber Germanistische Beiträge, Beiheft 5, (457 p.), p. 243-252.
68. LE RIDER, JACQUES (2009). „Zur Intermedialität von Text und Bild bei Trakl“, in Csúri, Károly (Hg.), *Georg Trakl und die literarische Moderne*. Tübingen : Niemeyer, IX, (273 p.), p. 113-122.
69. LEVINSON, JERROLD (2007). Article « Structure indiquée », dans Morizot/ Poivet (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris : A. Colin, (471 p.), p. 416-418.
70. LISTA, MARCELLA (2006). *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*. Paris : Éditions du C.H.T.S./ I.N.H.A., 354 p.
71. LISTA, MARCELLA (2012). « Paul Klee : Polyphonies. Étendre le champ sémantique de la peinture », in Marcella Lista (dir.), *Paul Klee (1879-1940) : Polyphonies*. Arles : Actes Sud/ Paris : Cité de la musique, (207 p.), p. 9-17.
72. LLORT LLOPART, VICTORIA (2010). « Le système des arts chez les idéalistes allemands : un rythme particulier de la pensée interartistique », in Denizeau/ Pistone (dir.), *La musique au temps des arts*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, (274 p.), p. 67-80.
73. LOCATELLI, AUDE (2001). *Littérature et musique au XX^e siècle*. Paris : PUF, 2001, 127 p.

74. MALKANI, FABRICE (2005). « Le pouvoir de la musique selon Rilke », in *Germanica*, n° 36, « *Le pouvoir de la musique dans l'espace de langue allemande : fascination et suspicion* », (textes réunis par Alain Leduc et Christian Merlin). Villeneuve d'Ascq : Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, (221 p.), p. 11-29.
75. MARGOTTON, JEAN-CHARLES (1995). *Littérature et arts dans la culture de langue allemande*. Lyon : PUL, 269 p.
76. MAUR, KARIN VON (1998). „Feininger und die Kunst der Fuge“, in Kopiez, Reinhard (Hg.), *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment: Festschrift Helga de La Motte-Haber zum 60. Geburtstag*. Würzburg : Königshausen und Neumann, (737 p.), p. 343-358.
77. MEITTINGER, SERGE (1981). « Baudelaire et Mallarmé devant Wagner », in *Romantisme*, n° 33, vol. 11. Paris :
78. MERLIN, CHRISTIAN (2003). « Progressiste ou conservateur : les paradoxes de Schoenberg », in *Germanica*, n° 33, « *Mémoire et progrès dans la littérature et l'histoire des idées allemandes au début du XX^e siècle* » (Textes réunis par Fabrice Malkani). Lille : Université Charles-de-Gaule Lille 3, (259 p.), p. 201-209.
79. METHLAGL, WALTER (2007/2008). „Nietzsche und Trakl“, in *Austriaca*, n° 65-66, « *Georg Trakl. Nouvelles recherches* ». (Études réunies par Rémy Colombat et Gerald Stieg). Rouen : Université de Rouen, Centre d'Études et de Recherches Autrichiennes, (290 p.), p. 131-150.
80. METKEN, GÜNTER (1992). « L'élévation en musique : Anton Webern et Segantini », in *Revue de l'art*, vol. 96, n°1, 1992, p. 82-84.
81. MEYER, DORLE (2013). *Doppelbegabung im Frühexpressionismus: Zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner*. (Dissertation). Göttingen : Universitätsverlag Göttingen, 408 p.
82. MÖNIG, ROLAND (1996). *Franz Marc und Georg Trakl: Ein Beitrag zum Vergleich von Malerei und Dichtung des Expressionismus*. Münster : Lit, 260 p.
83. MOSZYNSKA, ANNA (1998). « Regards sur le monde : vers l'abstraction 1910-1914 » (Ch. 1), in *L'Art abstrait* [1990]. (Traduit de l'anglais par Mona de Pracontal). Paris : Éditions Thames & Hudson, (240 p.), p. 11-44.
84. MÜLLER, ULRIKE (1997). *Rudolf Jahns (1896-1983) : Der Maler und seine Themen : Natur-Figur-Musik*. Münster : Lit Verlag, 281 p.
85. NATTIEZ, JEAN-JACQUES (1975). *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris : Union générale d'éditions, 448 p.
86. NIGRO-COVRE, JOLANDA (2002). « L'avant-garde picturale vers la redécouverte de Bach », in Nigro-Covre, Jolanda, *Art abstrait. Thème et Formes de l'abstraction dans les avant-gardes européennes*. [Traduction de l'italien par Fabienne-Andréa Costa] Arles : Actes Sud/ Milan : Motta, (383 p.), p. 96-111.
87. PAJEVIĆ, MARKO (2007). « Les arts de la parole entre les deux guerres (Stramm, Ball, Hausmann, Blümner, Schwitters) et la question du sens », in Pajević, Marko (dir.), *Poésie et musicalité : Liens, croisements, mutations*. Paris : L'Harmattan, (158 p.), p. 103-129.

88. PALMIER, JEAN-MICHEL (1972). *Situation de Trakl*. Paris : Éditions Pierre Belfond, 555 p.
89. PALMIER, JEAN-MICHEL (1979). « Georg Trakl, entre le baroque et l'expressionnisme », in *L'expressionnisme et les arts : Portrait d'une génération*, Volume 2, n°1. Paris : Payot, (358 p.), p. 218-234.
90. PICARD, TIMOTHÉE (2010a). « Musique et indicible dans l'imaginaire européen : Proposition de synthèse ».
[En ligne], URL : <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/picard.html>
91. PICARD, TIMOTHÉE (2010b). « Article Leitmotiv », in Timothée Picard (éd.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*. Paris : Actes Sud/ Cité de la musique, (2494 p.), p. 1087-1088.
92. PICARD, TIMOTHÉE (2011). « Le méloscepticisme des penseurs et écrivains européens : proposition de typologie », in Coste, Claude (dir.), *Recherches & Travaux : La haine de la musique*, n° 78. Grenoble : Université Stendhal, (211 p.), p. 13-35.
93. PISTONE, DANIELE (2001). « Jean-Sébastien Bach dans la France du XIX^e siècle », in Cantagrel/ Pistone/ Weber et al. (éd.), *Ostinato rigore, n° 16, « Jean-Sébastien Bach »*. Paris : Éditions Jean-Michel Place, (392 p.), p. 20-31.
94. POIRIER, ALAIN (1995). *L'expressionnisme et la musique*. Paris : Fayard, coll. Les chemins de la musique, 311 p.
95. RAABE, PAUL (1977). / *Alfred Kubin (1877/1977)*. (Traduction de Raphael Brodure). Munich : Édition Spangenberg, 31 p., (32 planches d'illustration).
96. RICHARD POIRIER, ALAIN (2009). *Webern et l'art de l'aphorisme*. Paris : Cité de la musique, 179 p.
97. LIONEL (2001). *Expressionnistes allemands : Panorama bilingue d'une génération*. (Édition revue et corrigée). Bruxelles : Éditions Complexe, 358 p.
98. RICHARD, LIONEL (2010). *Georg Trakl. Entre improvisations et compassions*. Strasbourg : bf éditions, 129 p.
99. RICHARD, LIONEL (2012). *Comprendre l'Expressionnisme*. Gollion : Infolio éditions, 224 p.
100. ROQUE, GEORGES (2003). *Qu'est-ce que l'art abstrait ?* Paris : Gallimard, 525 p.
101. ROVINI, ROBERT (1971). *La fonction poétique de l'image dans l'œuvre de Georg Trakl*. Paris : Les Belles lettres, 152 p.
102. RUWET, NICOLAS (1972). *Langage, musique, poésie*. Paris : Éditions du seuil, coll. Poétique 7, 246 p.
103. SABATIER, FRANÇOIS (1995). *Miroirs de la musique – La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts (1800-1950)*, t.2. Paris : Fayard, 728 p.
104. SALTER, RONALD (1972). *Georg Heyms Lyrik. Ein Vergleich von Wortkunst und Bildkunst*. München : Wilhelm Fink Verlag, 247 p.
105. SALTER, RONALD (1980). „Georg Trakl und Egon Schiele. Aspekte des österreichischen Expressionismus in Wort und Bild“, in Paulsen, Wolfgang (Hg.), *Österreichische*

Gegenwart: Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition. (Elftes Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur). Bern : A. Francke, (228 p.), p. 59-79.

106. SCHER, STEVEN PAUL (1984). *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes.* Berlin : E. Schmidt, 432 p.
107. SCHIER, RUDOLF DIRK (1970). *Die Sprache Georg Trakls. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*, 3. Folge, Bd. 13. Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 107 p.
108. SCHMITT, WERNER (1995). *Kaleidoskope der Mehrdeutigkeit. Zur Dichtung Georg Trakls.* Universität Trier.
[En ligne], URL : <http://www.literaturmische.de/kaleidoskope1.htm> (Consulté le 6 octobre 2013)
109. SOURIAU, ÉTIENNE (2010). Article « Abstrait/abstraction », in *Vocabulaire d'esthétique.* Paris : PUF, (3^e édition), (1493 p.), p. 8-12.
110. STELZER, OTTO (2010). *La préhistoire de l'art abstrait : préludes et modèles de pensée* [1964]. (Édition critique établie par Thomas W. Gaehtgens et Hélène Trespeuch, traduit de l'allemand par Jean Torrent, introduit par Danièle Cohn, Thomas W. Gaehtgens et Hélène Trespeuch). Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 350 p.
111. SZYMCZAK, KATJA (2007). *Rudolf Jahns. Natur und Architektur: Eine Untersuchung zu den „Lüchtringen“-Motiven.* Berlin : Universitätsverlag der TU, 250 p.
112. TACK, LIEVEN (1998). « Ouverture(s). L'objet musico-littéraire : pour une analyse théorique de l'interférence », in *Revue belge de philosophie et d'histoire*, Tome 76, fasc.3, p. 763-791.
113. TIBI, LAURENCE (2003). *La lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle.* Paris : Honoré Champion, 608 p.
114. TORTELIER, MAXIME (2006). *De l'historicité de la dissonance comme catégorie de perception*, EHESS.
[En ligne], URL : <http://www.musique.ehess.fr/document.php?id=183>
115. VALTOLINA, AMELIA (2006). *Bleu. Métamorphoses d'une couleur dans la poésie moderne allemande.* (Traduit de l'italien par Philippe Bonnefis). (Titre original : Blue poesia. Metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca [2002]. Milan : Mondadori). Paris : Éditions Galilée, 203 p.
116. VAZART, CLAIRE (1992). « De l'écriture musicale à la composition picturale : interactions et influences chez Paul Klee ». Mémoire de Maîtrise de Musicologie (dir. : Cizeron, Jeanine). Lyon : Université Lumière Lyon 2, 87 p.
117. VERGO, PETER (1985). « Kandinsky et Schoenberg », in *Les cahiers du musée national d'art moderne*, p. 62-72.
118. VERGO, PETER (2007). „Die klingende Seele der Natur : Kandinsky und die Musik“, in Helmut Friedel (Hg.), *Kandinsky: Gesammelte Schriften (1889-1916). Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte.* München : Prestel, 742 p.

119. VERGO, PETER (2011). « Bach et la fugue comme modèle pour les peintres d'avant-garde. L'exemple de Paul Klee », in Marcella Lista (dir.), *Paul Klee (1879-1940) : Polyphonies*. Arles : Actes Sud/ Paris : Cité de la musique, (207 p.), p. 55-61.
120. VOUILLOUX, BERNARD (2007). Article « Titre », in Morizot/ Poivet (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris : A. Colin, (471 p.), p. 442-443.
121. VRATZ, CHRISTOPH (2002). „Instrumente als Chiffren für Klangassoziationen“, in *Die Partitur als Wortgefüge: Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart*. Würzburg : Königshausen & Neumann, (385 p.), p. 90-111.
122. WALZEL, OSKAR [1917]. *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Berlin : Reuther und Reichard, 106 p.
123. WEICHSELBAUM, HANS (1995). *Georg Trakl. Eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten*. Salzburg : Otto Müller Verlag, (2. Auflage), 215 p.
124. WEID, JEAN-Noël VON DER (2012). *Le flux et le fixe : peinture et musique*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 226 p.
125. WETZEL, HEINZ (1968). *Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 195 p.
126. WETZEL, HEINZ (1985). „Trakls Gedicht *Nachtergebung*“, in *Text+Kritik*, Heft 4/4a. München : Verlag edition text + kritik, (123 p.), p. 16-28.
127. WINKELVOSS, KARINE (2005). *Rilke, la pensée des yeux*. Paris : Publications de l'Institut d'Allemand (Université de la Sorbonne Nouvelle), 360 p.
128. WOLF, WERNER (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam : Rodopi, 277 p.
129. ZUBERBÜHLER, JOHANNES (1984). „Der Tränen nächtige Bilder“. *Georg Trakls Lyrik im literarischen und gesellschaftlichen Kontext seiner Zeit*. Bonn : Bouvier, (129 p.), p. 37-40.
130. ZWEIBÖHMER, NATHALIE (1997). „Exkurs: Die Loslösung des Farbwerts vom natürlichen Farbträgers bei Bann und Trakl“, in *„und faßte einen lebendigen Sinn in einen lebendigen Ausdruck“: Studien zur poetischen Funktion der Farben in Goethes Lyrik*. Münster : Lit, (256 p.), p. 38-41.

Bibliographie thématique

I – Georg Trakl

A. ÉTUDES ET INTERPRÉTATIONS

3. Basil, Otto (2003). *Trakl. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*.
4. Berger, Albert (1979). « Lyrisches Ich und Sprachform in Trakls Gedichten », in Bartsch, Kurt et al. (Hg.), *Die andere Welt: Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*.
12. Böschstein, Bernhard (1978). „Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls“, in Weiss/Weichselbaum (Hg.), *Salzburger Trakl-Symposium, Trakl-Studien*, Bd. IX.
28. Eckard, Philipp (1971). *Die Funktion des Wortes in den Gedichten Georg Trakls*.
33. Finck, Adrien (1974). « Georg Trakl. Essai d'interprétation ».
44. Godé, Maurice (2007/2008). « Trakl et l'expressionnisme », in *Austriaca*, « Georg Trakl : nouvelles recherches », n° 65-66.
45. Godé, Maurice (2010). « Écritures de l'immédiateté : August Stramm, Georg Trakl », in Combes/ Cozic/ Lapniche (éd.), *Tournants et (ré)écritures littéraires*.
49. Grimm, Reinhold (1966). „Trakls Verhältnis zu Rimbaud“, in Grimm, Reinhold (Hg.), *Zur Lyrik-Diskussion*.
56. Janik, Allan (2001). „Ethik und Ästhetik sind eins. Wittgenstein und Trakl“, (article datant de 1987 repris sous forme de chapitre) in Janik, Allan, *Wittgenstein & Vienna revisited*.
59. Kemper, Hans-Georg (1985). „Varianten als Interpretationshilfe. Zur Genese von Georg Trakls *Melancholie*“, in *Text+Kritik*, Heft 4/4a.
60. Kemper, Hans-Georg (1999). *Gedichte von Georg Trakl*.
63. Lachmann, Eduard (1954). *Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls*.
79. Methlagl, Walter (2007/2008). „Nietzsche und Trakl“, in *Austriaca*, « Georg Trakl. Nouvelles recherches », n° 65-66.
88. Palmier, Jean-Michel (1972). *Situation de Trakl*.
98. Richard, Lionel (2010). *Georg Trakl. Entre improvisations et compassions*.
107. Schier, Rudolf Dirk (1970). *Die Sprache Georg Trakls*. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 3. Folge, Bd. 13

108. Schmitt, Werner (1995). „Kaleidoskope der Mehrdeutigkeit. Zur Dichtung Georg Trakls“. (Diss.)
122. Weichselbaum, Hans (1995). *Georg Trakl. Eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten*
125. Wetzel, Heinz (1985). „Trakls Gedicht *Nachtergebung*“, in *Tex + Kritik*, Heft 4/4a.

B. LA DIMENSION MUSICALE

21. Colombat, Rémy (1987). « Du rêve romantique au préjugé mallarméen », in *Austriaca*, « Georg Trakl », n° 25.
27. Doppler, Alfred (2001). „Die Musikalisierung der Sprache“, in Doppler, Alfred, *Die Lyrik Georg Trakls*.
34. Finck, Michèle (2004). « Poétique comparée de *Génie* de Rimbaud et de *Chant de l'isolé* de Trakl : tensions du « projet harmonique », in Finck, *Poésie moderne et musique* « *Vorrei e non vorrei* ». *Essai de poétique du son*.
53. Hellmich, Walter (1971). *Klang und Erlösung. Das Problem der musikalischen Strukturen in der Lyrik Georg Trakls*.
107. Schier, Rudolf Dirk (1970). *Die Sprache Georg Trakls. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*.
108. Schmitt, Werner (1995). „Kaleidoskope der Mehrdeutigkeit. Zur Dichtung Georg Trakls“. (Diss.)
124. Wetzel, Heinz (1968). *Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls*.
128. Zuberbühler, Johannes (1984). 'Der Tränen nächtige Bilder'. *Georg Trakls Lyrik im literarischen und gesellschaftlichen Kontext seiner Zeit*.

C. LA DIMENSION PICTURALE

66. Le Rider, Jacques (1997). “Les Couleurs de l’expressionnisme : Oskar Kokoschka et Georg Trakl”, in Frodl/ Natter (Hg.), *Kokoschka und der frühe Expressionismus*.
68. Le Rider, Jacques (2009). „Zur Intermedialität von Text und Bild bei Trakl“, in Csúri, Károly (Hg.), *Georg Trakl und die literarische Moderne*.
82. Mönig, Roland (1996). *Franz Marc und Georg Trakl: Ein Beitrag zum Vergleich von Malerei und Dichtung des Expressionismus*.
89. Palmier, Jean-Michel (1979). « Georg Trakl, entre le baroque et l’expressionnisme », in Palmier, *L’expressionnisme et les arts : Portrait d’une génération*, Volume 2, n°1.
101. Rovini, Robert (1971). *La fonction poétique de l’image dans l’œuvre de Georg Trakl*.
105. Salter, Ronald (1980). „Georg Trakl und Egon Schiele. Aspekte des österreichischen Expressionismus in Wort und Bild“, in Paulsen,

Wolfgang (Hg.), *Österreichische Gegenwart: Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*.

115. Valtolina, Amelia (2006). *Bleu : Métamorphoses d'une couleur dans la poésie moderne allemande*.
129. Zweiböhmer, Nathalie (1997). „Exkurs: Die Loslösung des Farbwerts vom natürlichen Farbträgers bei Bann und Trakl“, in „und faßte einen lebendigen Sinn in einen lebendigen Ausdruck“: Studien zur poetischen Funktion der Farben in Goethes Lyrik.

II – Le thème du dialogue des arts

A. PLURALITÉ D'APPROCHES

5. Bergez, Daniel (2004). *Littérature et peinture*.
14. Bruhn, Siglind (1998). „Vom Bild zum Text, vom Text zum Ton: Picasso, Wallace Stevens und musikalische Ekphrasis in einem ‚Klaviergedicht‘ Ravels“, in Helbig, Jörg (Hg.), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*.
17. Caduff, Corinna et ali. (2006). „Intermedialität“, in *Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft*, vol. 51, n° 2.
18. Candoni, Jean-François (2010). Article « Gesamtkunstwerk », in Picard, Timothée (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*.
58. Junod, Philippe (2006). « Synesthésies, correspondances et convergences des arts : Un mythe de l'unité perdue ? » [1985], in Junod, Philippe, *Contrepoints : Dialogues entre musique et peinture*.
64. Larue, Anne (1998). « De l'Ut pictura poesis à la fusion romantique des arts », in Caullier, Joëlle (études réunies par), *La synthèse des arts*.
69. Levinson, Jerrold (2007). Article « Structure indiquée », dans Morizot/ Poivet (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*.
120. Vouilloux, Bernard (2007). Article « Titre », in Morizot/ Poivet (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*.
122. Walzel, Oskar (1917). *Wechselseitige Erhellung der Künste*.

B. UN DOMAINE EN PARTICULIER : LA MUSIQUE ET LES ARTS

6. Biget, Michelle (1989). « Une obsession héritée de Fontenelle : justifier l'intervention de la musique », in *Fontenelle, actes du colloque tenu à Rouen*.
11. Bordas, Éric (2005). « *Ut musica poesis ? Littérature et virtuosité* », in *Romantisme*, n°128.
15. Brunel, Pierre (2006). « Écrivains compositeurs », in *Fascinations musicales : Musique, littérature et philosophie*.
20. Clément, Murielle-Lucie (2007). « Baudelaire et la musique », in *L'éducation musicale*, n° 539-540.
23. Décultot, Élisabeth (1996). *Peindre le paysage*.
24. De La Motte-Haber, Helga (1990). *Musik und Bildende Kunst: Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*.
29. Ernst, Ulrich (2010). „Musikalische Komposition als narrative Makrostruktur: Hermann Hesse, Anthony Burgess, Jonathan Littell. Analysen zur medialen Kontextualisierung des modernen Romans“, in *Comparatio, Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, Band 2, Heft 2.
30. Faivre-Dupaigre, Anne (2003/4). « À l'écoute des poètes-musiciens : une pratique d'analyse musico-littéraire à l'épreuve des textes », in *Revue de littérature comparée*, n° 308.
31. Faivre-Dupaigre, Anne (2006). *Poètes-musiciens : Cendrars, Mandelstam, Pasternak*.
32. Fauquet, Joël-Marie (2013). *Imager la musique au XIX^e siècle*.
34. Finck, Michèle (2004). *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei ». Essai de poétique du son*.
35. Fortassier, Pierre (1960). « Verlaine, la musique et les musiciens », in *Les Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 12.
46. Gott dang, Andrea (2004). *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee im deutschsprachigen Raum. 1789-1915*.
48. Gribenski, Michel (2004). « Littérature et musique. Quelques aspects de l'étude de leurs relations », in *Labyrinthe, atelier interdisciplinaire*, n° 19.
57. Joël, Karl (1905). *Nietzsche und die Romantik*.
58. Junod, Philippe (2006). « Musique et peinture : une relation polyphonique » [2005], in Junod, Philippe, *Contrepoints : Dialogues entre musique et peinture*.
58. Junod, Philippe (2006). « Fonctions de l'analogie musicale dans les théories picturales » [2003], in Junod, Philippe, *Contrepoints : Dialogues entre musique et peinture*.
61. Knaus, Jacob (Hg.) (1973). *Sprache, Dichtung, Musik. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard Wagner bis Theodor W. Adorno*.
62. Kremer, Joseph-François (1984). *Les formes symboliques de la musique*.

72. Lloort Llopart, Victoria (2010). « Le système des arts chez les idéalistes allemands : un rythme particulier de la pensée interartistique », in Denizeau/ Pistone (dir.), *La musique au temps des arts*.
73. Locatelli, Aude (2001). *Littérature et musique au XX^e siècle*.
74. Malkani, Fabrice (2005). « Le pouvoir de la musique selon Rilke », in *Germanica*, « Le pouvoir de la musique dans l'espace de langue allemande : fascination et suspicion », n° 36.
75. Margotton, Jean-Charles (1995). *Littérature et arts dans la culture de langue allemande*.
77. Meitinger, Serge (1981). « Baudelaire et Mallarmé devant Wagner », in *Romantisme*, n° 33, vol. 11.
87. Pajević, Marko (2007). « Les arts de la parole entre les deux guerres (Stramm, Ball, Hausmann, Blümner, Schwitters) et la question du sens », in Pajević, Marko (dir.), *Poésie et musicalité : Liens, croisements, mutations*.
90. Picard, Timothée (2010a). « Musique et indicible dans l'imaginaire européen : Proposition de synthèse ».
91. Picard, Timothée (2010b). Article « Leitmotiv », in Timothée Picard (éd.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*.
92. Picard, Timothée (2011). « Le méloscepticisme des penseurs et écrivains européens : proposition de typologie », in Coste, Claude (dir.), *Recherches & Travaux : La haine de la musique*, n° 78.
102. Ruwet, Nicolas (1972). *Langage, musique, poésie*.
103. Sabatier, François (1995). *Miroirs de la musique – La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts (1800-1950)*, t.2.
106. Scher, Steven Paul (1984). *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*.
112. Tack, Lieven (1998). « Ouverture(s). L'objet musico-littéraire : pour une analyse théorique de l'interférence », in *Revue belge de philosophie et d'histoire*, Tome 76, fasc.3.
113. Tibi, Laurence (2003). *La lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*.
121. Vratz, Christoph (2002). „Instrumente als Chiffren für Klangassoziationen”.
122. Walter, Bernhart (1999). 'Word and music studies' defining the field: Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz.
123. Weid, Jean-Noël von der (2012). *Le flux et le fixe*.
127. Wolf, Werner (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*.
-

III - Situation des arts à l'époque moderne

A. ESTHÉTIQUES, FORMES ET CONCEPTS

26. Denizeau, Gérard (2004). « Série, expressionnisme et abstraction », in Denizeau, *Musique et arts visuels*.
42. Gliksohn, Jean-Michel (1990). *L'expressionnisme littéraire*.
43. Godé, Maurice (1999). *L'Expressionnisme*.
40. Frisch, Walter (2005). „Bach, Regeneration, and Historicist Modernism“ (Ch. 4), in *German Modernism: Music and the Arts*.
55. Jameux, Dominique (2002). *L'École de Vienne*.
65. Lecler, Éric (2010). *L'opéra expressionniste*.
70. Lista, Marcella (2006). *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes (1908-1914)*.
78. Merlin, Christian (2003). « Progressiste ou conservateur : les paradoxes de Schoenberg », in *Germanica*, « Mémoire et progrès dans la littérature de l'histoire des idées allemandes au début du XX^e siècle », n° 33.
83. Moszynska, Anna (1998). « Regards sur le monde : vers l'abstraction 1910-1914 » (Ch. 1), in *L'Art abstrait*.
86. Nigro-Covre, Jolanda (2002). *Art abstrait. Thèmes et Formes de l'abstraction*.
94. Poirier, Alain (1995). *L'expressionnisme et la musique*.
96. Raabe, Kubin (1977). *Alfred Kubin (1877/1977)*.
97. Richard, Lionel (2001). *Expressionnistes allemands : Panorama bilingue d'une génération*.
99. Richard, Lionel (2012). *Comprendre l'Expressionnisme*.
100. Roque, Georges (2003). *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*
109. Souriau, Étienne (2010). Article « Abstrait/abstraction », in *Vocabulaire d'esthétique*.
110. Stelzer, Otto (2010). *La préhistoire de l'art abstrait : préludes et modèles de pensée*.
117. Vergo, Peter (1985). « Kandinsky et Schoenberg », in *Les cahiers du musée national d'art moderne*.

B. PHÉNOMÈNES INTERARTISTIQUES CHEZ DES ARTISTES EN PARTICULIER

1. Annis, Shannon (2008). “Kandinsky's dissonance and a Schoenbergian view of *Composition VI*”.

8. Bloess, Georges (1999a). « La peinture à l'épreuve du poème chez Kandinsky, ou le langage de l'intervalle », in *Peinture et poésie expressionnistes : manifestes pour une subjectivité créatrice*.
9. Bloess, Georges (1999b). « L'œuvre comme épreuve de l'étrangeté : sur un dialogue imaginaire Georg Trakl – Egon Schiele », in *Poétique de l'étranger*, n°4.
10. Bonnefoit, Régine (2007). « Kokoschka, la musique et les musiciens », in Régine Bonnefoit (dir.), *Kokoschka et la musique*.
13. Bosseur, Jean-Yves (2001). « Schoenberg peintre et musicien », in Teboul, Jean-Claude (dir.), *Ostinato rigore, Revue internationale d'études musicales*, n° 17.
25. Denissova, Ekaterina (2006). « Paul Klee et Anton Webern : convergences esthétiques et techniques », in Michèle Barbe (éd.), *Musique et arts plastiques. Analogies et interférences*.
37. Franciscono, Marcel (1985). « La place de la musique dans l'art de Klee : une remise en cause », in *Klee et la musique*.
50. Grohmann, Will (1954). *Paul Klee*.
51. Hahl-Koch, Jelena (1984) « Schoenberg-Kandinsky. Documentation sur une amitié artistique : correspondance, écrits », in *Contrechamps*, n° 2.
52. Haldemann, Matthias (2006). „Wassily Kandinskys *Impression 3 (Konzert)*“, in Haldemann, Matthias (Hg.), *Harmonie und Dissonanz. Gerstl, Schönberg, Kandinsky: Malerei und Musik im Aufbruch*.
54. Hough, Bonny (1983). „Schoenberg's *Herzgewächse* and the *Blaue Reiter*“, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, VII: No.2, p. 197-221.
55. Jameux, Dominique (2002). *L'École de Vienne*.
71. Lista, Marcella (2012). « Paul Klee : Polyphonies. Étendre le champ sémantique de la peinture », in Marcella Lista (dir.), *Paul Klee (1879-1940) : Polyphonies*.
67. Le Rider, Jacques (1999). „Literatur und Malerei im österreichischen Frühexpressionismus“, in Bobinac, Marijan (Hg.), *Literatur im Wandel, Festschrift für Viktor Zmegac zum 70. Geburtstag*.
80. Metken, Günter (1992). « L'élévation en musique : Anton Webern et Segantini », in *Revue de l'art*, vol. 96, n° 1.
81. Meyer, Dorle (2013). „Doppelbegabung im Frühexpressionismus: Zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner“. (Diss.)
82. Mönig, Roland (1996). *Franz Marc und Georg Trakl: Ein Beitrag zum Vergleich von Malerei und Dichtung des Expressionismus*.
84. Müller, Ulrike (1997). *Rudolf Jahns (1896-1983). Der Maler und seine Themen: Natur-Figur-Musik*.
96. Raabe, Paul (1977). *Alfred Kubin (1877/1977)*.
104. Salter, Ronald (1972). *Georg Heyms Lyrik. Ein Vergleich von Wortkunst und Bildkunst*.

105. Salter, Ronald (1980). „Georg Trakl und Egon Schiele. Aspekte des österreichischen Expressionismus in Wort und Bild“, in Paulsen, Wolfgang (Hg.), *Österreichische Gegenwart: Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*.
116. Vazart, Claire (1992). « De l'écriture musicale à la composition picturale : interactions et influences chez Paul Klee ».
117. Vergo, Peter (1985). « Kandinsky et Schoenberg », in *Les cahiers du musée national d'art moderne*.
118. Vergo, Peter (2007). „Die klingende Seele der Natur : Kandinsky und die Musik“, in Friedel, Helmut (Hg.), *Kandinsky: Gesammelte Schriften (1889-1916). Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*.

C. LA RÉCEPTION DE BACH ET DE LA FUGUE EN PEINTURE

2. Bach, Friedrich Teja (1985). „Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne“, in Maur, Karin von (Hg.), *Vom Klang der Bilder: die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*.
47. Gott dang, Andrea (2008). „Die Rezeption Johann Sebastian Bachs in der klassischen Moderne oder ‚Die verrückte Idee das Bild Fuge zu nennen‘“, in Ruffini/ Wolff (Hg.), *Musica e Arti figurative*.
58. Junod, Philippe (2006). « Bach vu par les peintres », in Junod, Philippe, *Contrepoints : Dialogues entre musique et peinture*.
76. Maur, Karin von (1998). „Feininger und die Kunst der Fuge“, in Kopiez, Reinhard (Hg.), *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment: Festschrift Helga de La Motte-Haber zum 60. Geburtstag*.
86. Nigro-Covre, Jolanda (2002). « L'avant-garde picturale vers la redécouverte de Bach », in Nigro-Covre, Jolanda, *Art abstrait. Thème et Formes de l'abstraction dans les avant-gardes européennes*.
111. Szymczak, Katja (2007). „Farbrhythmik, Fugales und Klangarchitektur“ (Kap. 4.3.2), in Rudolf Jahns. *Natur und Architektur : Eine Untersuchung zu den „Lüchtringen“-Motiven*.
119. Vergo, Peter (2011). „Bach et la fugue comme modèle pour les peintres d'avant-garde. L'exemple de Paul Klee“, in Lista, Marcella (dir.), *Paul Klee (1879-1940) : Polyphonies*.

IV - Musicologie

7. Bitsch, Marcel/ Bonfils, Jean (1993). *La fugue*.
16. Buch, Esteban (2006). *Le cas Schönberg : naissance de l'avant-garde musicale*.
19. Cantagrel, Gilles (2010). *Les cantates de J.-S. Bach : textes, traductions, commentaires*.
22. Dahlhaus, Carl (1997). « Schoenberg et Bach », in *Schoenberg*.
36. Fournier, Bernard (2004). *L'histoire du Quatuor à cordes (1870-1945)*.
38. François-Sappey, Brigitte/ Cantagrel, Gilles (1994). *Guide du lied et de la mélodie*.
39. François-Sappey, Brigitte (2010). *De Brahms à Mahler et Strauss : le post-romantisme musical*.
41. Galliari, Alain (2007). *Anton von Webern*.
93. Pistone, Danièle (2001). « Jean-Sébastien Bach dans la France du XIX^e siècle », in Cantagrel/ Pistone/ Weber et al. (éd.), *Ostinato rigore, « Jean-Sébastien Bach »*, n° 16.
94. Poirier, Alain (1995). *L'expressionnisme et la musique*.
95. Poirier, Alain (2009). *Webern et l'art de l'aphorisme*.
114. Tortelier, Maxime (2006). « De l'historicité de la dissonance comme catégorie de perception ».

Table des matières

Sommaire.....	2
Introduction.....	3
1 LE DIALOGUE DES ARTS : SES ASPECTS GÉNÉRAUX ET SON INSCRIPTION DANS LA MODERNITÉ.....	18
Introduction.....	19
1.1 L’approche du phénomène interartistique : essai de synthèse.....	21
<i>1.1.1 Présentation de quelques cadres.....</i>	<i>21</i>
1.1.1.1 L’ « échiquier » européen des arts.....	21
1.1.1.2 Les possibilités de transformation des langages artistiques.....	29
1.1.1.3 La nature de la relation interartistique : à la recherche d’une théorie.....	35
1.1.1.4 De l’éclairage mutuel des arts à l’intermédialité.....	37
<i>1.1.2 Panorama des relations interartistiques.....</i>	<i>40</i>
1.1.2.1 Distinctions typologiques.....	41
1.1.2.2 Typologies reconstituées.....	44
Littérature et musique.....	44
Littérature et peinture.....	45
Musique et peinture.....	46
1.2 Contacts mutuels entre poésie, peinture et musique au début du XX^e siècle : quels contours d’un « programme » interartistique ?.....	48
<i>1.2.1 La rencontre des arts à l’échelle du cénacle.....</i>	<i>49</i>
1.2.1.1 Le pluralisme artistique entre Berlin, Munich et Vienne.....	49
1.2.1.2 La musique dans le Blaue Reiter.....	53
<i>1.2.2 Le « talent multiple » ou l’individualité créatrice plurielle.....</i>	<i>58</i>
1.2.2.1 Définition et panorama des artistes concernés.....	58
1.2.2.2 Une psyché et des mécanismes de création à décrypter.....	67
<i>1.2.3 Œuvres reformulées dans un autre médium.....</i>	<i>73</i>
1.2.3.1 Segantini et Webern : de la peinture à la musique.....	74
1.2.3.2 Bach et Kokoschka : du texte chanté à l’estampe.....	80
1.2.3.3 Bruegel-Trakl : de la peinture à la poésie.....	84
1.2.3.4 Schoenberg-Kandinsky : de la musique à la peinture.....	88
Conclusion.....	91

2	LE RAPPROCHEMENT DES ARTS PAR LA MUSIQUE	92
	Introduction	93
2.1	Le mélocentrisme de la modernité interartistique	95
2.1.1	<i>L'enfantement de l'idée poétique par l'esprit de la musique</i>	97
2.1.1.1	De Schiller à Rilke.....	98
2.1.1.2	Trakl et l'avènement du <i>Wohllaut</i>	101
2.1.2	<i>Entre opposition et adhésion à la nouvelle musique</i>	105
2.1.3	<i>J.S. Bach : le paradigme d'une réception interartistique de la musique.....</i>	112
2.1.3.1	La renaissance de Bach à partir de 1900.....	112
2.1.3.2	Points de jonction entre les peintres et la musique de Bach.....	117
2.1.4.3	La fugue, métonymie implicite de l'hommage à Bach ?.....	123
2.2	La dimension méloforme de la musique	130
2.2.1	<i>La composante 'musicale' de la pensée picturale romantique : quel héritage ?</i>	130
2.2.2	<i>Le principe de Fugengesetzlichkeit</i>	133
2.2.2.1	Fugues picturales	134
2.2.2.2	Fugues lyriques.....	140
2.2.3	<i>Autres formes du geste compositionnel dans les œuvres extra-musicales... 144</i>	
2.2.3.1	Le poème-sonate.....	145
2.2.3.2	La dissonance rendue visible	154
2.2.4	<i>Le poème-partition : un genre en soi ?</i>	158
2.3	L'interaction de la musique et de la couleur en poésie : aspects d'une synthèse des arts.....	164
2.3.1	<i>Existe-t-il un Gesamtkunstwerk trakléen ?.....</i>	164
2.3.2	<i>Variations musico-chromatiques.....</i>	170
2.3.2.1	La matérialité chromatique du son.....	171
2.3.2.2	Le contact entre la couleur-espace et le son mobile.....	177
2.3.3	<i>L'hypothèse d'une musicalité du matériau pictural en poésie</i>	181
2.3.3.1	Le chromatisme « sériel ».....	181
Poème n° 1 : <i>Das Herz</i>		184
Poème n° 2 : <i>Die Heimkehr</i>		189
Poème n° 3 : <i>Jahr</i>		190
2.3.3.2	« Accords » d'images	191
	Conclusion.....	193

3	MUSIQUE DU MOT ET MUSIQUE PAR LES MOTS CHEZ TRAKL.....	194
	Introduction.....	195
3.1	Le vers musicalisé	197
3.1.1	<i>Le cas particulier du vers trakléen.....</i>	197
3.1.1.1	Le métalangage musical adapté à la poésie de Trakl	198
3.1.1.2	La <i>Wortmusik</i> trakléenne : essai de typologie des phénomènes sonores.....	203
	Séquence n° 1 : Cellule musicale	205
	Séquence n° 2 : Redistribution sonore.....	208
	Séquence n° 3 : Chaînes sonores (polyphoniques).....	212
	Séquence n° 4 : Répétition d'un schéma sonore.....	214
	Séquence n° 5 : Pôles sonores	217
	Séquence n° 6 : Concaténation sonore	221
	Tableaux récapitulatifs	223
3.1.1.3	Entre euphonie et cacophonie	226
3.1.2	<i>Situation de la poésie de Trakl dans le paradigme musical du lyrisme moderne</i> 228	
3.1.3	<i>Essai de modélisation: écoute et lecture du texte poétique</i>	233
3.2	Un type de présence musicale : l'instrument de musique.....	237
3.2.1	<i>Nommer la présence sonore en poésie : un enjeu terminologique</i>	238
3.2.2	<i>L'intégration d'instruments de musique.....</i>	244
3.2.2.1	La réécriture d'images sonores rimbaldiennes.....	247
3.2.2.2	Les fonctions de l'instrument de musique en poésie.....	251
3.2.2.3	Conscience acoustique et pouvoir de la musique.....	257
3.2.3	<i>Le traitement motivique de l'instrument chez Trakl.....</i>	262
3.2.3.1	Le symbolisme de trois instruments de musique : trompette, guitare et violon	262
3.2.3.2	La dimension connotative revisitée.....	268
3.3	La « sonorisation » ou comment faire entendre le son instrumental.....	272
3.3.1	<i>Faire entendre le son en peinture.....</i>	272
3.3.2	<i>La médiation du son instrumental par le langage.....</i>	278
3.3.3	<i>Procédés de restitution du son instrumental</i>	283
3.3.3.1	Indices textuels de génération sonore.....	283
3.3.3.2	Indices textuels d'unités sonores	285
3.3.3.3	Indices textuels d'extinction sonore.....	288
3.3.4	<i>Paramètres d'abstraction sonore</i>	295

3.3.4.1	<i>Instrumentarium</i> et ellipse sonore.....	295
3.3.4.2	Musique et ellipse instrumentale	297
	Conclusion.....	300
	<i>Conclusion</i>	301
	Table des illustrations	304
	Index des noms	306
	Index des poèmes de Georg Trakl	309
	Index par auteur des autres poèmes cités.....	311
	Index du phénomène musical interartistique	312
	Références bibliographiques.....	327
	Bibliographie thématique.....	339
	Table des matières	348

Annexe 1

Poèmes de Trakl mis en musique (Liste d'œuvres bi-médiales)

« Sammlung 1909 »

Drei Träume

SCHLAEPFER Jean-Claude (1992) Soprano, alto, récitant, quintette à vents, quatuor à cordes et piano

Drei Träume (I)

SZYMANSKI Pawel (2002) Extrait de « 3 Lieder nach Trakl », pour voix de soprano et orchestre de chambre

Herbst

ULLMANN Viktor (1943) Pour voix de soprano et trio à cordes

Gesang zur Nacht

TOGNI Camillo (1962) Pour voix d'alto et instruments

Ballade

MANOURY Philippe (2006) Pour chœur mixte

Ausklang

BOESMANS Philippe (1988) Extrait de « Trakl-Lieder »

Einklang

BLANK William (2007) Pour quatuor à cordes avec voix de soprano

Schweigen

BOESMANS Philippe (1988) Extrait de « Trakl-Lieder »

Vollendung

BOESMANS Philippe (1988) Extrait de « Trakl-Lieder »

Einer Vorübergehenden

SZYMANSKI Pawel (2002) Extrait de « 3 Lieder nach Trakl », pour voix de soprano et orchestre de chambre

« Gedichte »

Die junge Magd

HINDEMITH Paul (1920) Pour voix d'alto, flûte, clarinette et quatuor à cordes op. 23b

Rondel

MANOURY Philippe (2006) Pour chœur mixte

BOESMANS Philippe (1988) Extrait de « Trakl-Lieder »

HOLLIGER Heinz (1993-97) Pour voix d'alto et harpe

Im Herbst

BOESMANS Philippe (1988) Extrait de « Trakl-Lieder »

SZYMANSKI Pawel (2002) Extrait de « 3 Lieder nach Trakl », pour voix de soprano et orchestre de chambre

Zu Abend mein Herz

BALLIF Claude (1956) Extrait de « Musik im Mirabell » op. 15, pour voix de soprano et piano

Verklärter Herbst

ABENDROTH Walter (1956) Extrait de „*Trakl-Trilogie*“ op. 29, pour voix de baryton et clavier

In ein altes Stammbuch

BALLIF Claude (1956) Extrait de « Musik im Mirabell » op. 15, pour voix de soprano et piano

Trompeten

HINDEMITH Paul (1920) Extrait de « 8 Lieder op. 18 » (n° 8)

STUTEN Jan (1940) Extrait de « In memoriam Georg Trakl », n° 1, pour voix de baryton et piano

BOESMANS Philippe (1988) Extrait de « Trakl-Lieder »

HOLLIGER Heinz (1939)

Die Ratten

SCHLEIERMACHER Steffen (1984-85) Chœur extrait de « 4 Chöre nach Gedichten von Georg Trakl »

Psalm

BALLEREAU Igor Pour chœur, solistes et orchestre

Rosenkranzlieder

WOLFF Jean-Claude (2007) Pour voix de soprano, guitare et ondes Martenot

Nähe des Todes

BALLIF Claude (1956) Extrait de « Musik im Mirabell » op. 15, pour voix de soprano et piano

Verfall

SCHLEIERMACHER Steffen (1984-85) Chœur extrait de « 4 Chöre nach Gedichten von Georg Trakl »

« Gedichte 1912-1914 »

An Mauern hin

SCHLEIERMACHER (1984-85) Chœur extrait de „Vier Chöre nach Gedichten
Steffen von G. Trakl“

Herbst

SCHLEIERMACHER (1984-85) Chœur extrait de „Vier Chöre nach Gedichten
Steffen von G. Trakl“

« Sebastian im Traum »

Landschaft

HOLLIGER Heinz (1960) Extrait de « Drei Liebeslieder », pour voix d'alto et
orchestre

Elis

MAGGI Dario (1985) Extrait de „Progetto Trakl“ pour orchestre

Sebastian im Traum

HENZE Hans Werner (2004) Orchestre symphonique

Im Frühling

ABENDROTH Walter (1956) Extrait de Trakl-Trilogie op. 29, pour voix de
baryton et clavier

HOLLIGER Heinz (1960) Extrait de « 3 Liebeslieder », pour voix d'alto et
orchestre

Nachts

BOESMANS Philippe (1988) Extrait de « Trakl-Lieder »

HOLLIGER Heinz (1960) Extrait de « Drei Liebeslieder », pour voix d'alto et
orchestre

WEBERN Anton (1917-21) Extrait de « 6 Lieder » op. 14

Ein Winterabend

WEBERN Anton (1914-18) Extrait de « 4 Lieder » op. 13, pour voix de soprano
et orchestre

ABENDROTH Walter Extrait de « 5 Lieder » op. 12

HOLLIGER Heinz (1993) Pour voix d'alto et orchestre

Untergang

MANOURY Philippe (2006) Pour chœur mixte

Verklärung

SCHAATHUN Asbjorn (2002) Pour 6 voix a capella

Der Wanderer

HERSANT Philippe (2002) Pour voix d'hommes et orchestre de chambre

Passion

MAGGI Dario Extrait de « Progetto Trakl » pour voix, clarinette,
marimba et piano

Siebengesang des Todes

HOLLIGER Heinz	(1966)	Hautbois, orchestre, voix de femme et haut-parleur
Die Sonne		
WEBERN Anton	(1917-21)	Extrait de « 6 Lieder » op. 14
Gesang einer gefangenen Amsel		
WEBERN Anton	(1917-21)	Extrait de « 6 Lieder » op. 14
In Venedig		
ADORNO Theodor	(1928)	Extrait de 4 lieder op. 3 (n° 3)
Sommer		
ABENDROTH Walter	(1956)	Extrait de „ <i>Trakl-Trilogie</i> “ op. 29, pour voix de baryton et clavier
Abendland (I - II - III)		
WEBERN Anton	(1917-21)	Extrait de « 6 Lieder » op. 14
Gesang des Abgeschiedenen		
DOUGLAS James	(1985)	

« Poèmes du Brenner »

Der Schlaf		
HERSANT Philippe	(1999)	Mezzo-soprano et orchestre
Grodek		
BALLIF Claude	(1956)	Extrait de „ <i>Musik im Mirabell</i> “ op. 15 pour voix de soprano et piano
BOUCOURECHLIEV André	(1963)	Soprano, flûte et 3 ensembles de percussions
MAGGI Dario	(1977)	Extrait de « Progetto Trakl » pour orchestre
Offenbarung und Untergang		
DAVIES Maxwell	(1966)	Mise en scène théâtrale

Mises en musique diverses

TUTSCHKU Hans	(1995)	« Sieben Stufen » basé sur le poème « Verfall »
RONNEFELD Mathias	(1979-86)	Fünf Lieder nach Trakl op. 4
DU CLOSEL Amaury	(1980)	Trois mélodies pour contralto et piano sur des poèmes de Trakl
	(1981)	Cantate pour soprano et ensemble instrumental sur des poèmes de Trakl
DAZZI Gualtiero	(1997-98)	« Klage » : cantate tragique pour soprano, clarinette en sib, violoncelle, contrebasse, percussion et chœur d'enfants sur des textes de

		Trakl et Eschyle
ADORNO Theodor	(1938-41)	Sechs Gedichte op. 5
VLAD Roman		Mirabell
RIHM Wolfgang	(1969)	« Abendland » sur des textes de Trakl pour voix et orchestre à cordes
HENZE Hans Werner	(1948)	Concerto pour clavecin et poème symphonique « Apollo et Hyazinthus », pour alto, clavecin, flûte, clarinette, basson, cor et quatuor à cordes
HOLLIGER Heinz	(1961-66)	« Elis » pour piano solo : Trois nocturnes utilisant des rythmes hindous
BLANK William	(2007)	Quatuor n° 4 avec soprano "Trakl Lied"
STIMMELMAYR Alexander		Trakl-Lieder

Annexe 2

Herzgewächse (M. 11)

Sopran: ... von Arnold Schönberg

Celeste: ... Celeste, Klammern sind stark

Mann: ... Mannes mit dem Leben

Alte: ... das mit beidem er leidet ... im tiefen Innern

Sopran: ... Mannes Klammern sind stark

Celeste: ... Celeste blüht im Innern

Mann: ... Mannes Klammern sind stark

Alte: ... Celeste blüht im Innern

Besetzung der Universal-Edition, B. G. Wien-Köln, 1918.

Arnold Schoenberg, Première page de la partition autographe du lied *Herzgewächse*, op. 20 publié dans le *Blaue Reiter*.

Manuskriptschrift!

Fuge I.

Lyonel Feininger
Weimar, 1921

C.A. KLEIN
H. F. KLEIN
MUSIK-VERLAG
Düsseldorf

Lyonel Feininger, Fugue n° 1

Annexe 3

Das Konzert für zwei Violinen (Ernst Bertram)

Königlich sind ihre Stimmen: höre,
Wie sie blind vor eigener Seligkeit
Ganz verschlungen gehen durch die Chöre,
Festlich ihrem Gange hin gereiht.

In das Wissen dann hinabgespült,
Lernen dunkel sie den Fluch erkennen,
Tief in Schauen noch und Qual verwühlt,
Wollen sie die Hände nimmer trennen.

Aber aus dem leidenvollsten Bade
Tauchen sie, Verklärte, in den Glanz,
Und aus ihren Augen singt die Gnade,
Und in ihrem Schreiten ist der Tanz,

Und ihr Trennen ist ein ewig Finden,
Bis sie fromm wie Bräutigam und Braut
In den Schall, der über allem Laut
In sich selber schweigt, hinüber münden.

J.S. Bach spielt Orgel bei Nacht (Oskar Loerke)

Leid aus Gottes Herzen
Sammelt sich um das Gehäuse der Orgel her.
Schon leuchtet es mit und brennt im Geiste der Kerzen,
Die spielenden Füße waten drin, sie stampfen schwer.

Ein Ruf haust draußen: Jemand kommt, der den Kopf
euch zertritt;
Da ducken die weinenden Bäume das Haupt wie
verzweifelte Mütter.
Herzen schlagen im Sand, die Wasser schlagen wie
Schlagadern mit.
Und unter dem Horizonte murt kriegerisch ein
Geschütter.

Ein Blitz tut sich wie eine weiße Wunde auf,
Der Strom trieft aus ihr mit all seinen Fischen und nebligen
Dünsten,

Und ein harter Donner tut seine donnernden Munde auf,
An seinem Saum hängt die Welt mit schwächlichen
Menschenkünsten.

Die Welt schreit auf: Wer bist du, Furchtbarer, der uns
zertritt?
Er war im Dunkel nur da, war in der Helle verschlungen.
Die Kerzen verbrannten. Aus Gottes Herzen brannte es mit,
Und sprach aus Tiefem in Zungen.

Das Auge des Todes (Oskar Loerke)

II Das Gedicht

Das Auge des Todes

1. Es steigt ein Gebirgsstock aus Wann und Wo.
Wieder gehst du den stampfenden Gang
Durch Gestrüpp, es wird seines Wehens nicht froh,
Auf der Wimper des Todes am Abgrund entlang.
2. Dein Herz voll wehender Asche
Zuckt in mühesatten Tänzen,
Ob es noch ein vergessenes Glänzen
Am Saume des Daseins erhasche.
3. Du nahst dich dem ungeheuren Augenloche –
In die Felswand ist es gerissen.
Fast gleitest du schon vom Brauenjoch:
Finster sehnt sich nach Finsternissen.
4. Das Auge des Todes voll eisiger Blindheit
Starrt in das Wüste des Raumes und raubt es.
Kein Hirn über ihm entsinnt sich der Kindheit,
Und es entsinnt sich keines Hauptes.
5. Es weint niemals. Darum: seine Tränen
Zählt kein jüngster Tag zusammen,

36

Doch alte kratzten ihm wilde Schrammen;
Die heilten geschwürig zu Moränen.

6. Eh Spiegelndes war, barst die Geduld
Des Spiegels, ein Bild zu tragen:
Draußen im Leeren hängt Blut und Schuld
Unterweltlicher Sagen.
7. Aus spitzigen Tannen, sausend und schorfen,
Wühlten riesige Fledermausflügel,
Der reitende Nachtgeist ist abgeworfen,
Noch schwingt im Raum der mondene Bügel.
8. Du aber bist furchtlos eingeschlüpft
Zum Tann und kamst in Gottes schwarzen
Psalter;
Da ruht das Ende gefaserner alter
Tiefer Saiten felseingeknüpft.
9. Wir Felsentreppen schwebten unter dich,
Daß dir dein Weg gelänge,
Wir Beerensträucher – nimm und brich
Und hör die rettenden Gesänge.
10. O glaube nur, sie schweben an,
Ohne Gesicht, selbst ohne Schatten,
Wie neue Seelen in Weib und Mann,
Wenn sie sich gatten.

37

Annexe 4

<u>couleurs</u>	<u>sonorités</u>	<u>référence</u>
Contraste 1		
JAUNE	- trompette jouée dans les aigus et de plus en plus fort - son éclatant d'une fanfare	p. 148
BLEU bleu profond bleu très foncé bleu foncé bleu clair bleu très clair	- sons graves d'un orgue - sonorité somptueuse de la contrebasse - violoncelle - flûte - calme muet	p. 150
Contraste 2		
BLANC	- résonne comme un non-son : certains silences en musique	p. 155
NOIR	- silence définitif	p. 156
Contraste 3		
ROUGE rouge clair chaud rouge de cinabre rouge froid carmin rouge froid clair	- son des fanfares avec tuba - sonne comme un tuba et mis en parallèle avec de forts coups de timbale - ampleur des sons moyens et graves du violoncelle - sons élevés, clairs et chantants du violon	p. 158 p. 160 p. 162 p. 162
VERT absolu	- sons calmes, amples, de gravité moyenne du violon	p. 154

Contraste 4		
ORANGE	<ul style="list-style-type: none"> - sonne comme une cloche de ton moyen qui appelle à l'Angélus - sonne comme une puissante voix de contralto - sonne comme un alto jouant largo 	p. 162
VIOLET violet profond	<ul style="list-style-type: none"> - vibrations sourdes du cor anglais, du chalumeau - basses des instruments de bois (ex.: le basson) 	p. 163