DOCTORAT ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

UNIVERSITÉ DE NANTES

THÈSE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE DE NANTES

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Littératures comparées*

Par
Capucine ECHIFFRE

Le Transfert du lied et le renouvellement de la poésie française entre 1840 et 1914

Discours critiques, traductions, réappropriations poétiques

Thèse présentée et soutenue à Nantes, le 17 décembre 2020
Unité de recherche : Laboratoire L'AMo (L'Antique, le Moderne)

Rapporteurs avant soutenance :

Jea-Louis BACKÈS	Professeur émérite, Sorbonne Université
Lieven D'HULST	Professeur émérite, Université catholique de Leuven

Composition du Jury :

Président :	Dominique PEYRACHE-LEBORGNE	Professeur, Université de Nantes
Examinateurs :	Jean-Louis BACKÈS	Professeur émérite, Sorbonne Université
	Lieven D'HULST	Professeur émérite, Université catholique de Leuven
	Frédéric WEINMANN	Enseignant CPGE, Lycée Fénelon, Paris
Dir. de thèse :	Christine LOMBEZ	Professeur, Université de Nantes

À la mémoire de mon père

Remerciements

Je remercie ma directrice, Christine Lombez, pour sa grande disponibilité et le soin avec lequel elle a accompagné la longue élaboration de mon travail. Je souhaite également témoigner ma reconnaissance aux deux membres de mon comité de suivi, Jean-Louis Backès pour ses encouragements et ses remarques stimulantes, et Jean-Yves Masson pour sa confiance et sa bienveillance. Je suis redevable au laboratoire L'AMo (L'Antique, le Moderne) et à l'École doctorale SCE (Sociétés, Cultures, Échanges, actuellement ED ALL) qui m'ont permis d'effectuer un séjour scientifique en Belgique à l'été 2015, ainsi qu'à Hélène De Keerle et à Laetitia Hanin qui m'ont accueillie à Bruxelles et à Louvain-la-Neuve. Merci à Dominique Couëffé, Margarete Flöter-Durr et Astrid Guillaume d'avoir accepté de m'envoyer des documents en relation avec mes recherches. Je suis reconnaissante à Aude Ameille, Béatrice Athias, Adrien Echiffre, Jean Echiffre†, Myrtille Echiffre, Noëlle Echiffre, Mathilde Labbé, Marion Labourey, Aude Petit-Marquis, Florence Schnebelen et Louis Watier qui m'ont aidée dans la mise au point de cette thèse. J'exprime enfin ma gratitude à ma famille, à mes amis et à mes collègues pour leur précieux soutien.

Sommaire

Remerciements **4**
Sommaire **5**
Introduction **6**
Première partie : Le lied en France entre 1840 et 1914 : perspectives littéraires **29**
Chapitre I : Le lied au XIX^e^ siècle, un objet complexe ***32***
Chapitre II : Le transfert du lied en France : questions d'historiographie littéraire ***54***
Chapitre III : Questions de théorie littéraire : l'inscription du lied dans le système des genres ***114***
Deuxième partie : Les soubassements philosophiques du lied **155**
Chapitre I : Les soubassements métaphysiques et religieux ***157***
Chapitre II : Sémiotique du lied ***197***
Troisième partie : Conceptions et pratiques de la traduction **229**
Chapitre I : Les tendances ethnocentriques ***233***
Chapitre II : Vers une restitution de la poétique du lied ? ***270***
Quatrième partie : Présences du lied dans la poésie française et francophone **331**
Chapitre I : La métaphysique du lied romantique, un (contre-)modèle ***334***
Chapitre II : Perspectives esthétiques : les poétiques issues du lied ***414***
Conclusion **485**
Annexe n° 1 : Notices succinctes sur les intercesseurs du lied **492**
Annexe n° 2 : Chronologie des premières apparitions du mot *lied* dans des textes publiés en France **513**
Bibliographie **515**
Bibliographie primaire ***515***
Bibliographie secondaire ***536***
Index des noms propres **556**
Table des matières **567**

Introduction

Après le romantisme, qui s'était largement posé comme un mouvement de rupture avec les normes héritées du passé, la poésie française connaît dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle de nouveaux bouleversements. De Baudelaire aux symbolistes, en passant par des écrivains tels que Verlaine et Mallarmé, sans oublier des littérateurs de second rang, les poètes explorent des contenus et des types d'écriture inédits. C'est même tout le système littéraire qui est redéfini à travers une reconfiguration des grands genres. Un certain nombre d'écrivains tendent en effet à faire prévaloir la poésie lyrique sur les genres épique et dramatique, souvent au nom de l'élévation spirituelle et de la supériorité esthétique dont ils la créditent. Elle est dès lors associé à une posture existentielle et artistique qui conduit à rejeter la traditionnelle imitation des phénomènes empiriques[1]. Or dans toutes ces transformations, le contact avec le lied[2] poétique a joué un rôle significatif. La poésie d'outre-Rhin est de fait très présente en France entre la période romantique et la Première Guerre mondiale. Durant cette longue période, elle est volontiers considérée comme une réalisation emblématique du genre lyrique, et ce à plusieurs égards. Sur le plan du contenu, elle montrerait véritablement l'intériorité humaine et les mystères du monde, étant libre des restrictions imposées par le respect des bienséances, de la raison et des dogmes catholiques qui postulent l'impossibilité d'accéder aux vérités surnaturelles. Sur le plan de l'expression, elle frappe par sa simplicité et son allure spontanée, éloignées là encore des codifications métriques et des pratiques rhétoriques issues du classicisme. Dans les textes critiques, le lied est dès lors souvent mis en valeur comme un objet qui invite à repenser la poésie lyrique, voire la littérature dans son ensemble, et corollairement à renouveler les pratiques de création. Les traductions quant à elles sont sous-tendues par les antagonismes qui opposent les systèmes culturels et poétiques propres à chaque rive du Rhin. Certains traducteurs font le choix de conserver un aspect de la source étranger à l'espace d'accueil, introduisant par là des usages inédits. À l'autre extrémité de la chaîne de réception, des poèmes français témoignent des apports qu'ont pu constituer ces discours critiques et ces expérimentations poétiques en les mettant à profit dans des productions originales.

[1] Cette tendance d'une partie des acteurs littéraires traverse tout le XIX^e^ siècle, en passant toutefois par des modalités très différentes. Pour la période romantique, on pourra consulter entre autres *L'Impasse rhétorique* (Paris, Presses Universitaires de France, 2002) de Jean-Louis Backès. Dominique Combe s'est surtout intéressé quant à lui aux dernières décennies du siècle dans *Poésie et récit ; une rhétorique des genres* (Paris, Corti, 1989). Enfin, la thèse d'État de Jean-Michel Maulpoix retrace l'évolution du lyrisme et du système des genres sur près de cent ans (voir *La Notion de lyrisme. Définitions et modalités (1829-1913)*, Université de Nanterre, direction Louis Forestier, 1987).

[2] D'après les indications du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), nous avons opté pour les formes francisées du mot *lied*, en utilisant les caractères romains et non italiques, en supprimant la majuscule initiale et en ajoutant la marque *-s* au pluriel (voir la rubrique « Lied, Lieder, Lieds », consultable en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/lied. Dernière consultation le 30 août 2020). Par souci d'harmonisation, nous avons étendu ces usages aux occurrences qui renvoyaient aux poèmes mis en musique, bien que le pluriel *lieder* soit plus couramment utilisé pour cet ensemble d'œuvres.

État des lieux des travaux scientifiques

Ce phénomène d'acculturation est très largement reconnu par la critique, mais insuffisamment traité, selon nous. Les travaux anciens, assez nombreux, peuvent fournir des informations ou des aperçus utiles, mais ils sont pour la plupart obsolètes sur le plan scientifique et méthodologique, marqués par l'histoire littéraire lansonienne et/ou par la théorie des influences. C'est le cas des monographies consacrées à la « fortune » d'un poète allemand en France tels *Heine in Frankreich. Eine literarhistorische Untersuchung* de Louis Paul Betz, paru en 1895, *Goethe en France* de Fernand Baldensperger, daté de 1904, *Schiller et le romantisme français* d'Edmond Eggli (1927), et jusqu'à *La Fortune d'Uhland en France*, de Marguerite Wieser (1972[3]). De même, les études plus générales incluant des considérations sur la poésie restent souvent factuelles ou proposent des interprétations mal étayées comme dans les ouvrages de Virgile Rossel, *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne* (1897), de Joseph Texte, *Les Origines de l'influence allemande dans la littérature française du XIX^e^ siècle* (1898), d'Auguste Dupouy, *France et Allemagne, littératures comparées* (1913), de Louis Reynaud, *L'Influence allemande aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles* (1922), de René Lote, *Les Relations franco-allemandes : « On croyait se connaître… »* (1921), ou d'Edmond Duméril, *Le Lied allemand et ses traductions poétiques en France* (1933[4]). Publiée au milieu du XX^e^ siècle, l'interprétation imagologique proposée par Jean-Marie Carré dans *Les Écrivains français et le mirage allemand* a suscité des réserves en raison du manque de recul avec lequel l'auteur appréhendait les rapports entre la littérature et la réalité. Dans le portrait qu'il lui consacre, Jean-Marc Moura lui reproche ainsi de « croire à une valeur empirique de la littérature, donnée pour capable d'atteindre, mieux que n'importe quel autre discours, la réalité d'un pays étranger[5]. » Quant à *La Crise allemande de la pensée française, 1870-1914* (1959), de Claude Digeon, il s'agit d'un ouvrage encore intéressant mais qui traite peu le lied, compte tenu de son sujet[6].

Parmi les recherches de ces dernières décennies, rares sont celles qui accordent à ce transfert une place conséquente. De nombreux travaux consacrés à des sujets connexes se contentent de quelques lignes sur ce phénomène, tout en affirmant le poids qu'il a eu dans l'histoire littéraire française. Quelques exceptions sont toutefois à signaler. On les doit à Christine Lombez, en particulier dans *La Traduction*

[3] Louis Paul Betz, *Heine in Frankreich. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Zürich, Müller, 1895 ; Fernand Baldensperger, *Goethe en France*, Paris, Hachette, 1904 ; Edmond Eggli, *Schiller et le romantisme français*, Paris, Gamber, 1927 ; et Marguerite Wieser, *La Fortune d'Uhland en France*, Paris, Nizet, 1972.

[4] Virgile Rossel, *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne*, Paris, Fischbacher, 1897 ; Joseph Texte, *Les Origines de l'influence allemande dans la littérature française du XIX^e^ siècle*, Paris, Armand Colin, 1898 ; Auguste Dupouy, *France et Allemagne, littératures comparées*, Paris, Delaplane, 1913 ; Louis Reynaud, *L'Influence allemande en France au XVIII^e^ et au XIX^e^ siècle*, Paris, Hachette, 1921 ; René Lote, *Les Relations franco-allemandes : « On croyait se connaître… »*, Paris, Alcan, 1921 ; Edmond Duméril, *Le Lied allemand et ses traductions poétiques en France*, Paris, Champion, 1933.

[5] Jean-Marie Carré, *Les Écrivains français et le mirage allemand*, Paris, Boivin, 1947 ; Jean-Marc Moura, « Jean-Marie Carré (1887-1958) : images d'un comparatiste », *Revue de Littérature Comparée*, LXXIV, n° 3 (295), 2000, p. 368.

[6] Claude Digeon, *La Crise allemande de la pensée française, 1870-1914* [1959], Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e^ siècle. Réception et interaction poétique (2009), à Lieven D'hulst dans plusieurs articles dont « Sur la poésie traduite et ses enjeux au XIX^e^ siècle : Le dossier des traductions françaises de la "Lénore" de Bürger » (1989) ou « Comment investir un "*no man's land*" littéraire : notes sur la poésie et la traduction en Belgique au XIX^e^ siècle » (2008, article co-écrit avec Karen Vandemeulebroucke), ainsi qu'à Frédéric Weinmann dans « Une chevauchée fantastique entre l'Allemagne et la France. (2) Naissance, triomphe et mort de la *Lénore* française » (2010[7]). À ces titres il faut ajouter les analyses qui portent sur les relations d'un grand poète français avec l'Allemagne. Les traductions de poésie allemande par Nerval, pour ne citer que cet exemple, ont donné lieu à de nombreuses analyses. Martin Zimmermann a interprété les rapports entre cet écrivain et Heine dans *Nerval lecteur de Heine. Un essai de sémiotique comparative* (1999), Christine Lombez a examiné les variations de type d'écriture que présentent ses traductions dans « Vers et prose dans la traduction de poésie : le cas Gérard de Nerval » (2004), Frédéric Weinmann s'est penché sur sa version de « Lenore » (« Lénore ») dans « Retraduction et toilettage chez Nerval. La "traduction littérale" de *Lenore* » (2011), et Martin Mees s'est intéressé de son côté à son rapport à Schiller dans « Nerval traduit Schiller. De l'ici à l'ailleurs, dynamique d'une poétique de la traduction » (2017[8]).

Ces recherches ne couvrent pourtant pas la totalité du transfert du lied dans l'espace francophone au XIX^e^ siècle. Nombre d'entre eux sont en effet des articles, ce qui implique nécessairement une sélection drastique dans la matière abordée, que ce soit en termes d'époque ou de nombre d'auteurs et d'œuvres étudiés. Les monographies consacrées à un poète français sont par définition centrées sur ce dernier et non sur le transfert de la lyrique germanique en tant que tel. Même quand il est l'objet principal de l'étude, ce phénomène est traité la plupart du temps par le biais de la traduction, au détriment des textes critiques[9] et de la poésie française. Christine Lombez et Lieven D'hulst élargissent cependant le

[7] Christine Lombez, *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e^ siècle. Réception et interaction poétique*, Niemeyer, Tübingen, 2009 ; Lieven D'hulst, « Sur la poésie traduite et ses enjeux au XIX^e^ siècle : Le dossier des traductions françaises de la "Lénore" de Bürger », *Linguistica antverpiensia*, Université d'Anvers, n° 23, 1989, p. 51-81 ; et « Comment investir un « no man's land » littéraire : notes sur la poésie et la traduction en Belgique au XIX^e^ siècle » (en collaboration avec Karen Vandemeulebroucke), dans Béatrice Bonhomme et Micéala Symington (dir.) *Le Rêve et la ruse dans la traduction de poésie*, Paris, Champion, 2008, p. 285-304 ; Frédéric Weinmann, « Une chevauchée fantastique entre l'Allemagne et la France. (2) Naissance, triomphe et mort de la *Lénore* française », dans Robert Kahn et Catriona Seth (dir.), *La Retraduction*, Mont-Saint-Aignan, publication des Universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 277-288.

[8] Martin Zimmermann, *Nerval lecteur de Heine. Un essai de sémiotique comparative*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; Christine Lombez, « Vers et prose dans la traduction de poésie : le cas Gérard de Nerval », Christine Lombez et Roger Sauter (dir.), *Poésie, traduction, retraduction*, Cahier *Transfer(t). Travaux franco-allemands de traductologie Montpellier-Heidelberg*, Université de Montpellier III/CNRS, 2003/4 ; « Retraduction et toilettage chez Nerval. La "traduction littérale" de *Lenore* », dans Christine Lombez (dir.), *Retraduction(s). De la Renaissance au XXI^e^ siècle*, Nantes, Cécile Defaut, coll. Horizons comparatistes, 2011, p. 107-120 ; Martin Mees, « Nerval traduit Schiller. De l'ici à l'ailleurs, dynamique d'une poétique de la traduction », dans *Ici et Ailleurs dans la littérature traduite*, Arras, Artois Presses Université, 2017 ; publication sur OpenEdition Books, 2020. URL : https://www.academia.edu/33656329/Nerval_traduit_Schiller._De_lici_%C3%A0_lailleurs_dynamique_dune_po%C3%A9tique_de_la_traduction (dernière consultation le 7 août 2019).

[9] Précisons ici qu'une grande partie des publications examinées associent des parties critiques et des traductions, dans des proportions très variables. Dans un article comme « De la poésie lyrique en Allemagne » (*Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXVII, septembre 1841, p. 821-875), de Blaze de Bury, l'exposé sur le genre germanique, encore mal connu, prime sur les traductions qui sont convoquées à titre d'illustration. Au

point de vue aux effets du transfert dans la production poétique endogène, et dans une certaine mesure aux textes critiques des médiateurs sur le lied. Mais le format des travaux de Lieven D'hulst sur le sujet l'amène à réduire sa perspective à deux médiateurs et poètes belges significatifs, à savoir Jules Abrassart, actif dans les dernières décennies du siècle, et surtout André Van Hasselt, qui publie des recueils liés au genre d'outre-Rhin entre les années 1840 et 1860. Christine Lombez choisit quant à elle de se pencher sur l'essor du lied en France, c'est-à-dire sur la période qui s'étend des années 1820 à 1850. Or l'importation se poursuit bien au-delà, de même que ses retentissements sur la poésie endogène. La chercheuse affirme au demeurant, après d'autres universitaires, que les réappropriations poétiques du lied à l'époque romantique sont en général superficielles, et que le véritable apport du genre dans ce domaine a lieu dans la seconde moitié du siècle[10]. Il a donc paru opportun de prolonger l'étude de manière à couvrir cette période plus tardive et apparemment riche.

Cadres théoriques

Sur les plans scientifique et méthodologique, cette thèse se situe au croisement de plusieurs disciplines et cadres théoriques. Un champ d'inscription évident réside dans les transferts culturels, théorisés à partir de la fin des années 1980 par Michel Espagne et Michael Werner[11] et réinvestis ensuite par la littérature comparée. Il s'agit de fait d'étudier l'importation du lied germanique en France et les incidences de ce phénomène sur la poésie dans l'aire d'accueil. À une époque où s'affirment les identités nationales, ce franchissement de frontière introduit dans l'espace d'arrivée un objet culturel qui tranche pendant quelques décennies au moins avec le système français. On a évoqué plus haut des écarts dans le rapport aux genres littéraires ainsi que dans les types de contenu et les choix d'écriture. Or, les spécialistes des transferts culturels montrent que les spécificités des œuvres littéraires sont articulées à différentes facettes du contexte extra-littéraire dont elles relèvent. Ils reprennent en cela les théories de Mme de Staël, qui postule l'existence d'interactions entre les littératures nationales et les autres strates de la culture à laquelle chacune d'elles appartient[12]. De telles relations se vérifient particulièrement dans

contraire, dans l'ouvrage contemporain de Sébastien Albin (pseudonyme de Hortense Cornu) intitulé *Ballades et chants populaires (anciens et modernes) de l'Allemagne* (Paris, Gosselin, 1841), les considérations didactiques sont rassemblées dans une introduction qui précède quelques centaines de traductions. Elles remplissent donc une fonction paratextuelle.

[10] Voir Christine Lombez, *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e siècle…*, éd. cit., p. 235-238. L'auteur de cet ouvrage mentionne à ce sujet le jugement d'Edmond Duméril dans *Le Lied allemand et ses traductions poétiques en France*, éd. cit.

[11] On peut mentionner ici en particulier *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Michel Espagne et Michael Werner (dir.) (Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1994), et *Les Transferts culturels franco-allemands*, du seul Michel Espagne (Paris, PUF, 1999). Les références des autres travaux menés par ces deux chercheurs sur les transferts se trouvent dans la bibliographie.

[12] Mme de Staël commence à développer cette conception de la littérature dans *De la littérature considérée dans ses relations avec les institutions sociales*, paru en 1800 (voir *Œuvres complètes*, série I, t. II, Stéphanie Genand (dir.), Paris, Champion, coll. L'âge des Lumières, 2013, p. 101-371), puis elle l'infléchit légèrement dans *De l'Allemagne*, publié en 1813 (voir *Œuvres complètes*, série I, t. III., Axel Blaeschke (éd.), Paris, Champion, coll. L'âge des Lumières, 2017), en s'attachant de plus près aux apports de la philosophie et de la religion. Ces

notre corpus, puisque dans leurs textes critiques, les intercesseurs eux-mêmes, héritiers pour la plupart de l'essayiste genevoise, s'emploient à mettre le lied en rapport avec les théories métaphysiques et linguistiques d'outre-Rhin. Le processus de transfert, en mettant en contact deux entités étrangères l'une à l'autre, agit comme un révélateur de ces articulations dans ses difficultés mêmes. Dans le cas du lied en France, les discours critiques des intercesseurs mettent en évidence le fait que les résistances de la culture d'accueil, ses incompréhensions, ou son étonnement et sa curiosité, tiennent autant aux décalages esthétiques que culturels (idéologiques ou philosophiques, par exemple). De même, les infléchissements que subit l'objet étranger au cours de son importation résultent de sa réappropriation par un public nourri de ses propres pratiques et systèmes de valeurs, lesquels diffèrent des normes en vigueur dans la culture de départ.

Comme les autres études de transferts culturels, on laissera de côté les interactions entre les œuvres et leur culture source pour se centrer sur les transformations produites par la rencontre entre le genre germanique et l'espace d'accueil. Les théoriciens constatent en effet que ce dernier est bien plus décisif dans l'opération de transfert :

> Un transfert culturel n'est pas déterminé principalement par un souci d'exportation. Au contraire, c'est la conjoncture du contexte d'accueil qui définit largement ce qui peut être importé ou encore ce qui, déjà présent dans une mémoire nationale latente, doit être réactivé pour servir dans les débats de l'heure[13].

Dans son ouvrage *La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes,* Bernard Franco rappelle la proximité – mais aussi les distinctions, on va y revenir – entre les transferts culturels et la littérature comparée. Tous deux s'enracinent dans l'émergence d'une démarche historicisante appliquée aux cultures nationales, au tournant du XIX^e^ siècle[14]. Compte tenu de ce socle partagé, on s'autorisera à utiliser une partie de la terminologie et des notions attachées aux études de transfert, au premier chef le terme *médiateur*, pour désigner ceux qui se sont constitués en intermédiaires dans l'opération de passage, et l'adjectif *endogène*, qui qualifie les composantes de l'aire d'accueil.

La littérature comparée s'est également emparée des études de réception, sur lesquelles s'appuient du reste les études de transferts culturels. Issues des travaux de Hans-Robert Jauss et de Wolfgang Iser à la fin des années 1960, elles ont en effet très rapidement été reprises par des chercheurs comparatistes tel Yves Chevrel[15]. À cette occasion, leur cadre spatial s'est vu élargi à une perspective transnationale.

---

questions ont été examinées par Pierre Macherey dans « Culture nationale et culture cosmopolite chez Mme de Staël », un chapitre de l'ouvrage *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e^- XIX^e^ siècle)*, dirigé par Michel Espagne et Michael Werner (Paris, Recherche sur les Civilisations, 1988, p. 409-426).

[13] Voir notamment *Les Transferts culturels franco-allemands*, de Michel Espagne, éd. cit., p. 23. Pierre Bourdieu émettait le même postulat dans « Les Conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Romanistische Zeitschift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 1-2, 1990, p. 3.

[14] Bernard Franco, *La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes*, Malakoff, Armand Colin, 2016, p. 152-158, et p. 12-15.

[15] En ce qui concerne les deux chercheurs de l'école de Constance, on peut mentionner *Pour une esthétique de la réception*, de Hans-Robert Jauss (*Rezeptionsästhetik* [1975], traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978 [1966]), et *L'Acte de lecture*, de Wolfgang Iser ([1976], Paris, Mardaga, 1985). D'Yves Chevrel,

En ce qui concerne le champ disciplinaire, les études de réception ont pu dans un premier temps paraître plus proches de la littérature comparée, puisqu'elles s'en tiennent à la réception littéraire. Elles abordent cependant celle-ci d'un point de vue volontiers sociologique. Anne-Rachel Hermetet souligne à cet égard un deuxième infléchissement au début de sa « Note sur les études de réception à l'heure de la mondialisation » :

> […] les études comparatistes de réception se sont développées en dialoguant avec d'autres disciplines – histoire culturelle, histoire du livre et de la lecture, histoire des mentalités, sociologie –, tout en affirmant la nécessité de mener des analyses littéraires des œuvres prises en considération, dans le cadre d'une approche qui les distingue des perspectives strictement sociologiques ou historiques, en ce qu'elle ne remet pas en cause l'autonomie du fait littéraire[16].

Pour accréditer son propos, la chercheuse mentionne le bilan que dressait en 2009 *Questions de réception, Poétiques comparatistes*, volume qu'elle a dirigé avec Lucile Arnoux-Farnoux[17]. Notre thèse se situe dans cette voie, soucieuse d'utiliser les réflexions philosophiques et les considérations idéologiques comme autant d'éclairages sur les conceptions et les pratiques françaises de la poésie dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle.

Nous avons emprunté à ce champ d'études ses catégories de réception, qui peuvent rendre compte des types de textes rencontrés dans notre travail. La réception critique est ainsi constituée dans notre corpus par les écrits critiques des médiateurs, tandis que la réception créatrice correspond aux poèmes des écrivains français qui puisent leur inspiration dans le lied (fût-ce pour s'en détacher). Par l'utilisation de ces termes, Philippe Chardin prend le soin de différencier deux réalités. Cette distinction paraît d'autant plus opportune dans le cas des discours critiques rédigés par des écrivains. La réception créatrice ne se définirait pas en effet comme une « activité de commentaire, dès lors que ce commentaire émane d'un critique qui a par ailleurs un statut d'écrivain ». Elle désignerait « ce processus beaucoup plus mystérieux qui, dans certains cas, peut transformer, de manière diffuse, dans un "inconscient littéraire" d'écrivain, de la lecture en écriture[18] ». C'est dire aussi qu'elle ne se réduit pas à la seule présence en surface d'un intertexte germanique, même si les mécanismes de réappropriation se manifestent fréquemment par ce biais. Elle renvoie dans notre corpus à une imprégnation par laquelle un poète français ou francophone assimile les principes qui président à la création des lieds et les réinvestit dans sa propre production, souvent en les infléchissant.

---

on retiendra ici *Méthodologie des études de réception : perspectives comparatistes*, numéro spécial placé sous sa direction dans *Œuvres & critiques*, n° 9, 1986/2.

[16] Anne-Rachel Hermetet, « Note sur les études de réception à l'heure de la mondialisation », *Fabula / Les colloques*, 2020. Publication en ligne. URL : http://www.fabula.org/colloques/document6571.php. Dernière consultation le 28 août 2020.

[17] Lucile Arnoux-Farnoux et Anne-Rachel Hermetet (dir.), *Questions de réception, Poétiques comparatistes*, Nîmes, Lucie Édition, 2009.

[18] Philippe Chardin, « La Réception créatrice en littérature comparée (autour de l'œuvre de Marcel Proust) », dans Pascal Dethurens et Olivier-Henri Bonnerot (dir.), *Fin d'un millénaire. Rayonnement de la littérature comparée*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 79. Voir également de Daniel-Henri Pageaux *Les Ailes des mots. Critique littéraire et poétique de la création*, Paris, L'Harmattan, 1994.

Outre les textes critiques et les poèmes qui procèdent du genre d'outre-Rhin, on a accordé une place significative aux traductions, qui jouent souvent un rôle décisif dans les phénomènes de transfert culturel. L'école de Tel-Aviv, avec Itamar Even-Zohar et Gideon Toury, a insisté dans les années 1990 sur ce fait, et sur l'intérêt que pouvaient représenter les méthodes des études de transfert dans l'analyse d'un phénomène situé lui aussi entre deux systèmes linguistiques et culturels[19]. Michel Espagne lui-même a reconnu des relations d'homologie entre ces deux objets dans *Les Transferts culturels franco-allemands*. Il y affirme conjointement qu'« [u]n transfert culturel est une sorte de traduction puisqu'il correspond au passage d'un code à un nouveau code », et que « [l]'histoire des traductions, aussi bien au sens propre qu'au sens figuré, est donc un élément important des enquêtes sur les passages entre cultures[20] ». De fait, la théorie des polysystèmes, développée dès les années 1970, établit deux postulats méthodologiques repris ensuite dans les études de transferts culturels. Il conviendrait d'une part de prendre en compte les interrelations entre les différentes strates d'une culture (ou entre les différents sous-systèmes d'un polysystème), et d'autre part d'accorder une attention particulière au contexte d'arrivée dans les phénomènes de passage d'une culture à l'autre[21]. Plusieurs travaux sur les relations entre les études de traduction et de transferts ont suivi, mentionnés en partie par Lieven D'hulst dans le chapitre de synthèse « Traduction et transfert, vers un nouveau dialogue » issu de ses *Essais d'histoire de la traduction. Avatars de Janus*[22]. Le texte en traduction est ainsi un lieu emblématique du déplacement et de toutes les tensions qu'il suppose. Si l'on adopte la perspective des études de réception, on peut également situer la traduction à un point d'intersection. Elle réunit en effet les deux types de réception évoqués plus haut puisqu'elle est située entre l'herméneutique (c'est-à-dire la réception critique) et la création. Elle doit passer par une interprétation de sa source, qui elle-même actualise une langue et une culture, afin de proposer un nouveau texte propre à transposer au mieux dans le système d'arrivée le sens postulé par le traducteur.

Spécificités du sujet et du corpus

Quelques remarques s'imposent afin de préciser les choix que nous avons faits concernant notre sujet et notre corpus. Il faut d'abord rappeler qu'au XIX^e^ siècle, dans l'espace germanique puis en France, le mot *lied* recouvre trois ensembles d'œuvres : les chansons populaires, la plupart des poèmes savants contemporains, et les pièces musicales composées sur ces poèmes. On n'accordera pas dans cette thèse

[19] On pourra se reporter notamment à Itamar Even-Zohar, « Translation and transfer », dans *Polysystem Studies*, *Poetics Today*, vol. 11/1, 1990, p. 73-78 ; et à Gideon Toury, *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins, 1995.
[20] Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, éd. cit., p. 8-9.
[21] Ces principes, appliqués aux études de traduction, ont été énoncés par Itamar Even-Zohar dans *Literature and Translation*, Louven, Acco, 1978. Il a été suivi par Gideon Toury dans *In Search of a Theory of Translation*, Tel-Aviv, The Porter Institute, 1980.
[22] Lieven D'hulst, « Traduction et transfert, vers un nouveau dialogue », dans *Essais d'histoire de la traduction. Avatars de Janus*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 81-88. On peut citer en outre *De la traduction et des transferts culturels*, dirigé par Christine Lombez et Rotraud von Kulessa (Paris, L'Harmattan, 2007).

un traitement égal à chacune de ces trois catégories, et l'on en exclura certains pans, pour éviter un émiettement du propos et favoriser en contrepartie l'approfondissement des aspects qui nous ont paru importants. Les poèmes savants religieux ne seront pas traités. Les questions qu'ils soulèvent les éloignent trop du reste du corpus pour être intégrés facilement à nos investigations, et ils ont en outre peu retenu l'attention des intercesseurs francophones. Pour le reste, on ne s'arrêtera que ponctuellement sur les lieds musicaux, certes proches des poèmes savants (profanes), mais qui mériteraient eux aussi une étude à part. En revanche, il arrive assez fréquemment que les chansons populaires (réduites à leurs seules paroles) et les poèmes savants, soient réunis dans un même volume, que ce soit dans des anthologies traduites, ou dans des textes de présentation qui confrontent ces deux catégories. Tout en mettant au jour les conséquences de leurs interactions, on privilégiera néanmoins le genre poétique savant, qui porte aux yeux des médiateurs les enjeux les plus significatifs, pour le système littéraire francophone.

Nous avons réduit notre perspective aux phénomènes de transfert des États germaniques vers la France, sans aborder les importations en sens inverse, à de rares exceptions près. Entre 1840 et 1914, la circulation des œuvres poétiques emprunte en effet principalement cette direction, sauf à la fin du siècle où la hiérarchie s'inverse.

En ce qui concerne l'inscription de notre travail dans les recherches et les cadres théoriques exposés plus haut, certaines propriétés de notre corpus nous ont conduite à orienter nos investigations dans des directions en partie spécifiques, aussi bien en ce qui concerne les domaines abordés que les options méthodologiques retenues. Il convient d'invoquer en premier lieu une différence de taille entre le transfert de la première moitié du siècle et celui de la seconde moitié. On observe à partir des années 1840 une présence massive de discours critiques sur la lyrique d'outre-Rhin. La richesse des informations qu'ils donnent sur la réception du lied chez les médiateurs, et corollairement sur les représentations qu'ils véhiculent dans l'espace d'accueil, nous a incitée à consacrer deux parties entières à ces écrits, qui relèvent de la réception critique. La trajectoire de cette thèse va donc d'une extrémité à l'autre de la chaîne de transfert, en commençant par les productions des médiateurs (textes critiques et traductions) et en terminant avec les œuvres poétiques endogènes inspirées par le genre germanique.

Le contenu des analyses critiques, mais aussi, de manière plus indirecte, les choix de traduction et les productions poétiques, nous ont amenée à un deuxième ensemble de choix méthodologiques. Les médiateurs abordent en effet le lied sous des angles pluriels, traitant de sa place dans l'histoire littéraire, de son appartenance générique, des conceptions du monde et de l'homme qu'il véhicule, ou encore de son fonctionnement sémiotique et de sa poétique. Les traductions et les œuvres poétiques inspirées du lied se ressentent bien entendu de ces centres d'intérêt, qui au demeurant font à la même époque l'objet d'investigations et de débats sans lien direct avec le corpus germanique. C'est le cas par exemple des recherches sur la langue originelle, une question ancienne réactivée en France au milieu du siècle par

les avancées de la grammaire allemande[23]. Dans les textes critiques des intercesseurs, les différents domaines impliqués apparaissent souvent dans une certaine confusion et les approximations théoriques ne sont pas rares. Les rédacteurs peuvent être en effet de bons connaisseurs de la littérature d'outre-Rhin, mais ils sont bien plus rarement spécialistes de métaphysique ou de ce que l'on appelle alors la philosophie du langage (que l'on peut concevoir comme une forme pré-scientifique de la sémiotique et de la linguistique modernes). Ces flottements sont toutefois en eux-mêmes révélateurs. Ils sont le signe que les discours critiques fonctionnent comme des caisses de résonance des idées contemporaines, brassant les multiples conceptions théoriques, historiques ou idéologiques qui circulent dans les milieux lettrés, et que le contact avec le lied réactive et interroge.

Ces sujets orientent l'approche vers l'histoire intellectuelle, c'est-à-dire vers l'examen des théories scientifiques, qu'elles soient françaises ou germaniques (telles qu'elles ont été reçues en France). Il existe du reste plusieurs études sur le transfert de la philosophie allemande en France au XIX^e^ siècle. Michel Espagne en a donné une illustration dans *En deçà du Rhin. L'Allemagne des philosophes français au XIX^e^ siècle*[24], où il s'intéresse à la réception française des contenus philosophiques venus d'outre-Rhin. C'est la direction que nous avons également suivie, en laissant au second plan l'étude des réalités matérielles et institutionnelles du transfert. Telles sont en effet les deux options méthodologiques formulées par Michel Espagne dans *Les Transferts culturels franco-allemands*. Il définit « deux voies d'accès » dans l'étude du processus de transfert :

> […] l'une est d'ordre sociologique. Il faut cerner l'action des groupes qui transportent d'un côté à l'autre d'une frontière géographique ou symbolique des éléments d'un système dans un autre système. Une autre voie tient davantage à la genèse des discours. Il s'agit de comprendre comment se développe à l'intérieur de l'espace français une référence à l'Allemagne, de l'analyser de manière quasiment philologique comme le devenir d'un texte collectif. La question du devenir des discours n'ignore pas les médiations individuelles, les prises de position singulières sur l'Allemagne, mais elle les inscrit dans un ensemble. Les creusets où prend forme le discours collectif sont des lieux où se croisent des expériences individuelles[25].

En suivant la seconde perspective, on s'est employée à situer les productions critiques des médiateurs dans les différents sous-systèmes du polysystème auquel ils se rattachent, qu'ils soient littéraires, philosophiques, ou idéologiques, ces différents domaines et d'autres pouvant interférer entre eux[26]. L'appartenance idéologique des intercesseurs et des poètes français est souvent particulièrement déterminante dans leur positionnement vis-à-vis des lieds et des théories philosophiques qui les sous-tendent. Nous l'avons donc prise en compte en tant qu'élément de structuration du paysage littéraire ou

[23] Ce phénomène sera traité dans le deuxième chapitre de la deuxième partie.
[24] Michel Espagne, *En deçà du Rhin. L'Allemagne des philosophes français au XIX^e^ siècle*, Paris, Cerf, 2004.
[25] *Id.*, *Les Transferts culturels franco-allemands*, éd. cit., p. 26.
[26] Signalons que Lieven D'hulst a adopté cette méthode dans le traitement d'un corpus qui présente des similitudes avec le nôtre puisqu'il s'agit de la poésie en France à la charnière du XIX^e^ siècle (voir *L'Évolution de la poésie en France (1780-1830). Introduction à une analyse des interférences systémiques*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1987).

intellectuel[27]. Nous avons également prêté attention à la situation des différents auteurs par rapport au centre que constitue alors Paris. À la suite de travaux scientifiques antérieurs, nous avons pu constater que les médiateurs et les poètes placés à la périphérie du système, qu'ils se trouvent en province, dans des zones frontalières comme l'Alsace et la Lorraine ou dans d'autres pays comme la Belgique et la Suisse, font presque toujours preuve d'une plus grande liberté vis-à-vis des normes[28]. C'est d'autant plus intéressant dans le cadre de notre sujet que dans bien des cas, ils se montrent plus proches de l'objet étranger et qu'ils contribuent par là davantage à transformer les codes de la culture d'arrivée. Nous avons en revanche laissé au second plan des données qui semblaient moins directement impliquées dans le positionnement des récepteurs, en nous contentant de les évoquer ponctuellement lorsque certaines d'entre elles pouvaient être éclairantes. C'est le cas du degré de compétence linguistique des poètes. Si la plupart des intercesseurs possèdent un certain niveau de connaissance de la langue et de la culture voisines (y compris Nerval traducteur, dont les erreurs restent en nombre limité), la proportion est inversée chez les poètes. Peu d'entre eux sont en effet capables de lire les lieds en allemand. Cette ignorance les rend dès lors d'autant plus tributaires des représentations construites par les médiateurs. En ce qui concerne enfin les questions plus sociologiques de l'inscription professionnelle des intercesseurs et du cadre dans lequel ils sont en contact avec la culture d'outre-Rhin (que ce soit en tant que traducteur, voyageur, ou diplomate, par exemple), nous avons fourni des informations en annexe de ce travail.

La première voie indiquée par Michel Espagne, relative à « l'action » concrète des médiateurs dans le contexte éditorial[29], entre autres, n'est pas elle non plus entièrement absente, bien que nous l'ayons laissée à l'arrière-plan. À défaut de mener une étude sur les différents supports éditoriaux qui servent de vecteurs matériels aux traductions et aux textes critiques, on a tenu compte de cette diversité dans la constitution de notre corpus. Un des sous-ensembles les plus importants consiste dans les publications sous forme de livres. Celles-ci se déclinent en ouvrages historiques, recueils et anthologies, souvent mêlés d'œuvres extérieures à l'aire germanique et/ou de poèmes écrits par les traducteurs eux-mêmes

[27] Cet angle d'approche est adossé à la théorie des champs de Pierre Bourdieu (voir *Les Règles de l'art. genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. Libre examen, 1992).

[28] On peut là aussi convoquer la théorie des polysystèmes, dans son aspect transnational ou transculturel. Les notions de centre et de périphérie ont été réutilisées plus récemment par d'autres universitaires, tels Pascale Casanova dans *La République mondiale des Lettres* ([1999], Paris, Seuil, 2008) ou dans *La Langue mondiale : traduction et domination* (Paris, Seuil, 2016), et Franco Moretti, dont on peut mentionner le recueil d'études *Distant Reading* (Londres, Verso, 2013). Pour l'application de ces types de cadres scientifiques au transfert du lied au XIX^e^ siècle, nous renvoyons plus précisément à l'ouvrage de Christine Lombez, *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e^ siècle…* (éd. cit., en particulier p. 116), et au chapitre sur la poésie qu'a coordonné cette même chercheuse dans Yves Chevrel, Lieven D'hulst et Christine Lombez (dir.), *Histoire des Traductions en Langue Française, XIX^e^ siècle, 1815-1914* (désormais abgrégé en *HTLF*), Lagrasse, Verdier, 2012 (entre autres p. 434).

[29] Michel Espagne insiste en particulier sur l'importance d'une prise en compte de l'histoire du livre, notamment dans *Les Transfert culturels franco-allemands*, éd. cit., p. 8-9. Dans le cadre des études de réception, Anne-Rachel Hermetet souligne quant à elle le rôle joué par les revues dans « Revues littéraires et études comparatistes de réception », *L'Esprit Créateur*, vol. 49, n° 1, 2009, *Les Études de réception en France / Reception Studies in France* (numéro spécial dirigé par Anne-Rachel Hermetet et Régis Salado).

poètes. On trouve également de minces volumes proposant un nombre de traductions très restreint. Il s'agit en général de poèmes d'une certaine longueur et jouissant d'une forte popularité notamment en raison des défis qu'ils imposent à la traduction. Deux titres surtout sont concernés par ce phénomène : « Das Lied von der Glocke » (« Le Chant de la cloche »), de Schiller, et « Lenore » (« Lénore », de Bürger, tous deux glosés et commentés par Mme de Staël dans *De l'Allemagne*). Les publications en volume sont toutefois fortement concurrencées par les revues, dont certaines se tournent alors vers les cultures étrangères et livrent aussi bien des articles sur l'actualité littéraire que sur les œuvres classiques. C'est le cas de la prestigieuse *Revue des Deux Mondes* (publiée à partir de 1829), de la *Revue germanique* de Charles Dollfus et Adolphe Nefftzer (1858-1869), ou encore du *Mercure de France* (1890-1916), parmi bien d'autres. Nous nous sommes intéressée seulement ponctuellement aux manuels scolaires et/ou éducatifs, dont les enjeux sont spécifiques et qui appelleraient un traitement à part. L'échelonnement de leurs dates de parution fournissent néanmoins des informations précieuses sur le processus de canonisation des lieds et de leurs auteurs. Après quelques titres contenant des poèmes d'outre-Rhin dans les années 1850 et 1860, on observe ainsi une nette augmentation à partir des années 1880, jusqu'en 1913. Les traductions pour le chant, dont nous n'étudierons que quelques exemples, sont éditées en partitions, avant d'être parfois reprises (et légèrement modifiées) en volume. Émile Deschamps a ainsi fait paraître ses adaptations musicales de Schubert dans un recueil poétique de 1841, sans la partie musicale[30]. On peut lire enfin des considérations sur le lied et des traductions dans des productions consacrées à d'autres sujets, au premier chef dans les récits de voyage dont Xavier Marmier offre une bonne illustration.

L'intérêt que nous avons accordé à l'aire d'accueil et à la manière dont la lyrique germanique y interagit avec d'autres domaines disciplinaires nous a également amenée à adopter une perspective spatialement restreinte, loin de la « République mondiale des lettres » définie par Pascale Casanova[31]. Notre étude présuppose l'existence d'un tel espace, mais l'approche géopolitique qu'il implique n'a été que rarement mise en œuvre, au profit d'un examen des discours littéraires et philosophiques. Plusieurs médiateurs se livrent cependant à des considérations sur les rapports de la littérature aux notions de culture ou de nation. Certains affirment l'universalité du « génie », au-delà de toute division géopolitique, tandis que d'autres constatent une atténuation des spécificités culturelles au sein de l'aire européenne, en raison de l'intensification des échanges. Goethe et Schiller sont les auteurs de prédilection de ceux qui soutiennent la thèse universalisante. Le concept de *Weltliteratur* créé par le premier était de fait bien de nature à encourager une telle réception. Dans l'essai qu'il consacre en 1872 à l'écrivain de Weimar, Alfred Mézières s'attache à préciser le statut supranational qu'il lui attribue :

[30] Voir la section intitulée « 15 Mélodies de Schubert » dans Émile et Antoni Deschamps, *Poésies*, Paris, Delloye, 1841.
[31] Voir *La République mondiale des lettres*, ainsi que *Distant Reading*, de Franco Moretti, deux ouvrages cités plus haut.

> En étudiant Goethe, en essayant de mieux le faire connaître parmi nous, je ne me suis jamais proposé de travailler à la gloire de son pays. […] admirer Goethe, ce n'est point admirer l'Allemagne, encore moins la Prusse, que Goethe n'aimait guère.
>
> Un grand homme n'appartient pas uniquement au pays où il est né. L'humanité tout entière le réclame comme un représentant du génie humain plus encore que du génie d'une race[32].

Au sortir de la guerre contre la Prusse, un tel argument sert bien entendu une stratégie d'auto-légitimation destinée à vaincre les possibles résistances des lecteurs. On rencontre toutefois les mêmes conceptions durant des périodes d'entente entre les deux cultures. Adolphe Régnier, qui commence à publier les œuvres de Schiller en français en 1859, à l'occasion du centenaire de l'écrivain, en offre un exemple. « Par le droit du génie, déclare-t-il, [Schiller] est du petit nombre de ces grandes figures de l'histoire littéraire qui appartiennent à tous les siècles, à toutes les contrées[33]. » Eugène Lerminier expose quant à lui en 1846 une pensée plus complexe, par laquelle il met en évidence la relation de tension entre l'ancrage culturel et la portée universelle de la « poésie ». À l'époque où il écrit, cet antagonisme actif auparavant entre la France et l'aire germanique se résoudrait heureusement selon lui par une acceptation mutuelle des « différences » :

> La poésie a le double caractère d'une langue universelle et d'un idiome national. Dans chaque homme, il y a le germe des sentiments et des idées dont le développement fait les grands poètes : aussi de belles images, des mots partis du cœur, des pensées profondes ou sublimes, auront la puissance d'émouvoir les esprits les plus simples et les moins cultivés. L'âme humaine répond à l'âme humaine ; elle tressaille en reconnaissant dans des traits qui l'enchantent ce qu'elle porte en elle-même de plus intime et de plus vrai. Cependant, à côté de cette sympathie, il faut signaler un effet contraire et non moins réel. Suivant les temps, suivant les lieux, la poésie, cette divine essence des choses, revêt des formes, une expression diverses, et cette variété, qui est une richesse, devient une cause de séparation et de mésintelligence non moins entre les individus qu'entre les nations. […] Néanmoins, le temps, la réflexion, l'initiative prise avec tact et courage par quelques esprits, firent comprendre qu'avec une telle intolérance on se privait de part et d'autre de plaisirs piquants et légitimes. D'un commun accord, les barrières furent levées […]. […] enfin aujourd'hui les deux nationalités de Klopstock et de Corneille sont et doivent rester des différences, mais elles ne sont plus des incompatibilités[34].

---

[32] Alfred Mézières, *W. Goethe* [*sic*]. *Les œuvres expliquées par la vie*, t. I, Paris, Didier et C^ie^, 1872, « Avertissement », p. V-VI. Nous signalons ici que l'orthographe des citations a en général été modernisée, sauf pour quelques exceptions significatives, signalées au cours de ce travail.

[33] Adolphe Régnier, *Poésies de Schiller*, dans *Œuvres de Schiller*, t. I, Paris, Hachette, 1859, « Préface », p. II.

[34] Eugène Lerminier, « La Poésie allemande et l'esprit français », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, juin 1846, t. XIV, p. 990-991. Cette dialectique peut rappeler entre autres la pensée de Wilhelm von Humboldt sur le langage. Celui-ci serait à la fois universel et inscrit dans ses usages au sein de chaque culture. On abordera ces questions dans le deuxième chapitre de la troisième partie, par l'intermédiaire d'Alfred Tonnellé qui a traduit l'essai du grammairien allemand *Über die Entstehung der grammatischen Formen und ihren Einfluss auf die Ideenentwicklung* (1822) sous le titre : *De l'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idées* (éd. Guillaume Alfred Heinrich, Paris, Franck, 1859 [posth.]). Par ailleurs, en ce qui concerne le support éditorial des citations, lorsqu'un même texte était paru en revue puis en volume, nous avons en général privilégié la première version, dans la mesure où nous nous intéressons au phénomène de la réception du lied dans son historicité.

Parallèlement à ces conceptions qui tendent vers un dépassement de l'histoire et des différences culturelles, d'autres mettent en évidence des phénomènes de rapprochement qu'ils expliquent au contraire en invoquant un processus historique d'uniformisation favorisé par les récentes révolutions. Dès 1851, le diplomate Saint-René Taillandier montre cette évolution à l'œuvre en partant d'une comparaison entre les littératures germaniques et française :

> Il est impossible de ne pas être frappé des rapports que la littérature allemande présente avec la nôtre. Le temps n'est plus de ces inspirations originales, de ces singularités d'imagination et d'accent qui donnaient un caractère propre aux œuvres d'une même contrée. On va trop vite désormais de Vienne à Berlin et de Berlin à Paris pour que les anciennes distinctions ne s'altèrent pas. […] C'est peine perdue de s'enfermer chez soi ; les horizons les plus bornés s'entrouvrent pour laisser entrevoir des perspectives profondes ; la plus mince question devient aisément une question européenne. Ce mouvement d'assimilation existe depuis longtemps, et il a été préparé par bien des influences diverses ; il est facile toutefois de comprendre que les révolutions démagogiques de 1848 n'aient pas médiocrement contribué à resserrer les liens de l'Europe, et, par suite, à accélérer l'effacement des littératures originales[35].

Les positions qu'adoptent les intercesseurs du lied sur les rapports de la littérature à la réalité géopolitique sont en somme représentatives des différentes attitudes qui coexistent à leur époque. Leurs propos ont fourni un appui solide aux quelques réflexions que nous avons menées dans ce domaine. Ce n'est pas dans cette direction néanmoins que nous avons dirigé le principal de nos investigations.

La hiérarchie que nous avons établie entre les différents angles d'approche vise à privilégier la teneur théorique ou poétologique des discours – tout en mettant en évidence les écarts entre les représentations endogènes et étrangères, décalages que les médiateurs ne manquent pas de souligner. Un tel choix méthodologique a paru d'autant plus pertinent que les doctrines philosophiques présentées dans les productions critiques des médiateurs sont dotées d'une fonction structurante. Elles reposent sur des configurations ou des modes de fonctionnement qui gouvernent la pensée des contemporains et, entre autres, les textes poétiques. Il s'agit donc moins d'apports extérieurs à la poésie mais situés sur un même plan au sein du polysystème, que de soubassements qui conditionnent le contenu de ses représentations (dans le cas des théories métaphysiques) et ses différents régimes sémiotiques (pour ce qui concerne les philosophies du langage). On se situe là dans une démarche épistémologique qui n'est pas toujours assumée par les intercesseurs, mais que nous nous sommes employée à mettre en évidence. En termes foucaldiens, on qualifiera cette entreprise d'archéologique. Dans *Les Mots et les choses*, paru en 1966, Michel Foucault définit l'analyse archéologique comme « la pensée se ressaisissant elle-même à la racine de son histoire[36] ». Il s'agit en fait d'une recherche épistémologique historicisée, par laquelle on tente d'identifier les lignes de structuration profonde qui informent les discours tenus dans le cadre

[35] Saint-René Taillandier (né René Gaspard Ernest Taillandier), « Revue littéraire de l'Allemagne. La critique. Les romans et les poésies. La littérature magyare », *Revue des Deux Mondes*, Nouvelle période, première série, t. IX, février 1851, p. 753.
[36] Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 230.

d'une culture à un certain moment de son histoire. Foucault parle d'« épistémè » pour désigner plus spécifiquement les traits communs à l'ensemble des écrits scientifiques. *L'Archéologie du savoir*, en 1968, définit en effet le concept comme « l'ensemble des relations qu'on peut décrire, à une époque donnée, entre les sciences quand on les analyse au niveau des régularités discursives[37] ». Les explications métaphysiques et les considérations sur le langage dans les propos critiques des intercesseurs du lied présentent de fait des homologies conceptuelles qui permettent de saisir quelques lignes de force du savoir à leur époque. Le philosophe ne s'en tient pourtant pas aux disciplines scientifiques. Dans son article intitulé « Michel Foucault et le concept d'*épistémè* », Patrick Juignet évoque également le terme de « formation discursive », qui désignerait des « ensembles plus larges, à la fois littéraires, philosophiques et scientifiques, présentant une homogénéité à une époque donnée et regroupant des objets de connaissance, des concepts, des ensembles d'énonciations et de choix théoriques[38]. » Là encore, notre corpus semble accréditer cet élargissement, en montrant combien les commentaires esthétiques relatifs aux lieds reposent sur les connaissances philosophiques des rédacteurs et recourent à des catégories d'analyse communes.

Nous nous sommes donc attachée à dégager les lignes principales des conceptions philosophiques présentes dans les propos des médiateurs, fût-ce en en montrant les limites et en les ressaisissant dans des cadres théoriques plus opératoires. Outre les outils qu'elle fournit pour l'interprétation des œuvres poétiques, un des enjeux de cette méthode a consisté à exploiter ces données dans notre analyse des traductions. Les propos des traducteurs sur leur pratique sont certes brefs, elliptiques et confus, la plupart du temps. Néanmoins, leur confrontation avec les théories du langage qui circulent à la même époque permettent dans bien des cas de combler les lacunes de leurs écrits et de mettre au jour les amalgames qu'ils opèrent, de manière à éclairer leur projet et leurs choix traductifs. Dans la première partie de ses *Essais d'histoire de la traduction*, Lieven D'hulst emploie le mot de « métahistoriographie » pour désigner une telle démarche. Au-delà du niveau historique qui enregistre des pratiques ou des discours passés ; au-delà même de l'historiographie, « c'est-à-dire l'histoire des différentes pratiques d'écriture historique des faits, des événements, des discours, etc. », la « métahistoriographie […] concerne la réflexion sur les concepts et sur les méthodes au service de l'écriture historique. Cette réflexion s'intéresse également aux nombreux problèmes épistémologiques et méthodologiques suscités par l'utilisation de ces concepts et méthodes[39]. » Dans un article publié un an après son essai, le même chercheur rappelle à plusieurs reprises l'incontournable ancrage historique des historiens eux-mêmes,

[37] *Id.*, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1968, p. 250.
[38] Patrick Juignet, « Michel Foucault et le concept d'*épistémè* », *Philosophie, science et société*, publication en ligne, 2015. URL : https://philosciences.com/Pss/philosophie-generale/la-philosophie-et-sa-critique/10-michel-foucault-episteme (dernière consultation le 16 décembre 2017). On pourra lire également *Épistémè baroque. Le mot et la chose*, de Jean-Claude Vuillemin (Paris, Hermann, 2013), et « Sonnets de la modernité. Présentation générale » de Frédéric Weinmann (publication en ligne sur le site de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2020. URL : https://sflgc.org/agregation/weinmann-frederic-sonnets-de-la-modernite-presentation-generale/ dernière consultation le 22 septembre 2020).
[39] Lieven D'hulst, *Essais d'histoire de la traduction…*, éd. cit., p. 21-22.

et leur dépendance vis-à-vis des savoirs de leur temps : « tout historien […] s'appuie sur des présupposés, sur des intuitions et sur des visées qui ne prennent sens que sur la toile de fond du climat intellectuel et culturel de son époque[40]. » Le cadre théorique et méthodologique qui se dégage de ces lignes rejoint ainsi certaines propositions de Michel Foucault, justifiant de la sorte leur exploitation dans l'analyse des traductions[41].

Face à un corpus qui pouvait orienter les investigations dans plusieurs directions, mais qui présentait également des spécificités par rapport à d'autres corpus connexes (au premier chef le lied en France dans la première moitié du XIX^e^ siècle), nous avons donc procédé à la fois à des choix scientifiques et à des ajustements constants par rapport aux textes[42]. Ce processus, qui est celui de la construction intellectuelle, permet de concilier des partis pris relevant de centres d'intérêt personnels (ici, le choix de la démarche archéologique plutôt que l'adoption d'une perspective géopolitique ou sociologique) et la pertinence des analyses. Comme tout objet scientifique, celui que nous avons défini s'est élaboré dans une interaction entre une visée démonstrative et la prise en compte de données empiriques. C'est ce travail de façonnement progressif qu'il s'agit maintenant d'exposer.

Le cadre spatio-temporel

L'aire géographique et culturelle

Pour ce qui concerne le cadre spatial de notre étude, nous nous sommes concentrée sur la France sans nous interdire des élargissements vers la Suisse et la Belgique francophones. Pendant toute la période retenue et en dépit de réels efforts d'affranchissement, la France continue de fait à constituer le centre d'un système qui englobe les littératures suisse et belge d'expression française. C'est certes en France que les retentissements du lied sont les plus visibles, dans la mesure où c'est avec le patrimoine littéraire de ce pays que les différences sont les plus fortes. Il est néanmoins intéressant d'observer parallèlement la manière dont les intercesseurs situés dans des zones périphériques ont présenté le lied, car leur éloignement du centre a eu du moins pour avantage de leur laisser une liberté plus grande vis-à-vis des normes françaises. La poésie d'outre-Rhin était de surcroît plus proche de certains aspects de leur culture nationale, imprégnée également de germanisme.

[40] *Id.*, « Quels défis pour l'histoire de la traduction et de la traductologie ? », *Meta, Journal des traducteurs*, vol. 60, n° 2, *Les Horizons de la traduction : retour vers le futur*, 2015, p. 295.
[41] Précisons ici que notre méthode et notre visée ne correspondent pas en revanche à celles que l'on trouve dans l'ouvrage récent intitulé *Archéologie(s) de la traduction*, dirigé par Geneviève Henrot-Sostero (Paris, Classiques Garnier, 2020). Ce volume ne comporte aucune référence à Foucault, et le nom *archéologie* est utilisé comme synonyme de *genèse*, renvoyant au travail d'élaboration mené à l'échelle individuelle par chaque traducteur.
[42] Dans « Quels défis pour l'histoire de la traduction et de la traductologie ? », Lieven D'hulst emploie l'image du « bricolage intellectuel » pour désigner ces mécanismes (art. cit., p. 285-286, notamment). Il reprend cette métaphore à Lévi-Strauss, qui voit dans tout chercheur un « bricoleur intellectuel » (*La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 27).

Les bornes temporelles

Le choix du cadre temporel assigné à cette thèse résulte d'un ensemble de considérations croisées. La date de 1840 a été retenue comme *terminus a quo* en raison de l'infléchissement qui s'opère alors conjointement dans la poésie française et dans le transfert du lied. Après la recherche romantique de l'énergie et de l'intensité, les poètes français tendent à se replier sur la sphère du familier et de l'intime. Cette veine avait déjà été illustrée dans les décennies précédentes par des auteurs comme Marceline Desbordes-Valmore, Nerval, et dans une certaine mesure par Lamartine et Hugo (qui continuent malgré tout à exploiter les ressources de la rhétorique, peu compatible avec un ton simple). À en croire Charles Louandre, qui livre en 1842 les résultats de son dépouillement du dépôt légal à partir de 1830, la propension à la rêverie se manifeste cependant de manière particulièrement visible autour de 1840[43]. Un tel changement de sensibilité s'accompagne d'un déplacement de l'intérêt vers les lieds de l'école souabe, illustrée notamment par Uhland. Ces pièces correspondent de fait aux nouvelles attentes du public et viennent ainsi supplanter la vogue des ballades fantastiques très prégnante entre les années 1820 et 1830. La décennie 1840 est également un moment important de bilan sur le lied, alors qu'une trentaine d'années se sont écoulées depuis *De l'Allemagne* de Mme de Staël, et que la production poétique outre-Rhin semble connaître un déclin après avoir atteint son apogée. Le recul acquis par les intercesseurs se manifeste par de nombreux textes critiques qui visent à familiariser les lecteurs avec le genre étranger et les auteurs qui l'illustrent. Jusqu'aux années 1860, surtout, ces présentations paraissent d'autant plus utiles que la poétique germanique est très éloignée des règles françaises traditionnelles. Elles révèlent en outre au chercheur actuel la manière dont les spécialistes du lied conçoivent alors le genre et le transmettent à leur public. Sous leur plume, ce corpus est souvent mis en valeur comme un modèle dont les écrivains français pourraient s'inspirer dans leur quête de changement poétique.

À l'autre extrémité de la période, au tournant du XX^e^ siècle, le corpus de lieds arrive au terme d'un processus de canonisation qui l'érige au rang d'objet littéraire classique (au sens large). C'est d'autant plus vrai que les productions récentes sont importées avec parcimonie et suscitent fréquemment des réserves. Ce sont les œuvres anciennes qui dominent le champ éditorial, ce qui a pour double effet de consacrer le genre, mais aussi de le rendre vulnérable face aux entreprises de renouvellement poétique en France. Le déclin du transfert s'explique en partie par ce phénomène. Alors que les transformations rendues possibles par la modernité baudelairienne, relayée entre autres par Verlaine et par les symbolistes, sont globalement favorables au lied, au moins tel que le pratique Heine, le nouveau tournant qui survient en 1913 avec *Alcools*, d'Apollinaire, le relègue à l'arrière-plan. Ce recueil est d'autant plus significatif pour notre étude qu'il contient des poèmes écrits lors du séjour de l'écrivain en Allemagne, entre 1901 et 1902, et rassemblés en partie dans la section intitulée « Rhénanes ». Or le rapport au lied

[43] Après avoir défini une catégorie poétique qu'il nomme « poésie rêveuse et contemplative », le critique s'arrête en effet sur le nombre de publications atteint par celle-ci entre 1839 et 1841, laissant de côté le décompte des autres années. Sur les trois ans retenus, le total s'élève selon lui à cent vingt-sept recueils (voir son article intitulé « Statistique littéraire. La poésie depuis 1830 », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXX, juin 1842, p. 983-984).

qu'on peut y déceler est révélateur. D'une part, le nombre de pièces dans lesquelles on semble en droit d'identifier un intertexte lyrique germanique est très réduit. Plusieurs spécialistes d'Apollinaire s'accordent à faire primer l'expérience vécue sur les lectures dans la genèse de ses poèmes[44]. Même dans les vers où l'on peut identifier la présence sous-jacente d'un lied, comme dans l'adaptation du poème de Brentano sur la Loreley, l'auteur français se réapproprie l'intertexte qu'il utilise. Or, plus que chez ses prédécesseurs, il s'éloigne ce faisant de l'esthétique étrangère en instaurant un univers symbolique original qui investit les éléments empruntés d'un sens nouveau.

Un an après la parution d'*Alcools* éclate le premier conflit mondial, dans lequel l'Allemagne est le principal ennemi de la France. Cet événement entraîne une rupture brutale de l'importation littéraire d'outre-Rhin, alors même que les publications en volume et en revue durant les années précédentes témoignaient encore d'un réel intérêt pour ce répertoire. Le traumatisme causé par cette guerre et les bouleversements qui s'accomplissent dans tous les domaines achèvent de mettre à mal un processus qui avait jusque-là été peu touché par les tensions et les hostilités successives entre la France et les États germaniques, y compris après la guerre de 1870-1871.

La période qui va de de 1840 à 1914 est en effet ponctuée comme on le sait de heurts, et même de conflits militaires majeurs entre les deux aires géographiques. Le retentissement de ces événements sur le transfert du lied, lorsqu'il existe, n'est pourtant pas déterminant avant la rupture de 1914.

Dès le début de la période retenue, entre 1840 et 1841, la Crise du Rhin oppose la France à la confédération germanique. À la suite d'une défaite diplomatique de la première face à la seconde et à ses alliés (la Grande-Bretagne et la Russie), alors que la monarchie est menacée par une opinion publique humiliée, le gouvernement français dirigé par Adolphe Thiers retourne celle-ci en faveur du pouvoir en revendiquant la rive gauche du Rhin. Il s'agit d'une zone stratégique sur le plan idéologique, dans la mesure où elle était sous administration française de 1795 à 1814, avant que les vainqueurs de Waterloo (c'est-à-dire les mêmes États que ceux impliqués en 1840) ne les redistribuent entre les puissances allemandes lors du Congrès de Vienne. La confédération est officiellement menacée, tandis que la presse et certaines personnalités des milieux lettrés relaient dans leurs textes l'esprit patriotique et belliqueux porté par les acteurs politiques. Parallèlement, les journalistes et les auteurs allemands, en particulier les poètes, rétorquent à leurs confrères par libelles et poèmes nationalistes interposés. C'est à cette occasion que Nikolaus Becker écrit son célèbre *Rheinlied* (*Chant du Rhin*), auquel Musset réplique sur le même ton dans « Le Rhin allemand ». En août 1841, encore, alors même que la crise a trouvé récemment une issue pacifique grâce à François Guizot, après la démission du gouvernement dirigé par Thiers, Heinrich Hoffmann von Fallersleben livre à son tour *Das Lied der Deutschen* (*Le Chant des Allemands*, le futur hymne allemand) en opposition aux prétentions françaises.

La Crise du Rhin n'entraîne pourtant pas de diminution dans l'activité éditoriale. Elle est certes mentionnée par plusieurs rédacteurs, notamment dans la *Revue des Deux Mondes*, mais c'est pour se

[44] Voir l'article de Marc Poupon intitulé « L'Année allemande d'Apollinaire » dans *La Revue des lettres modernes. Guillaume Apollinaire*, nº 7, *1918-1968*, Michel Décaudin (éd.), nº 183 et 184, 1968/4, p. 37-39.

réjouir de l'issue pacifique qui a été trouvée et pour mettre en évidence la posture distanciée adoptée par l'auteur de l'article. Trente ans avant la théorie des deux Allemagnes, qui se développe après la défaite de 1870-1871, on observe de fait des traces d'un dédoublement de la culture voisine dans l'esprit des Français. Dès les années 1830, Edgar Quinet avait commencé à alerter le public sur les changements qui s'opéraient de l'autre côté du Rhin, et à souligner les différences entre l'image dressée par Mme de Staël et la réalité germanique contemporaine[45]. Dans un article de 1843, sous le pseudonyme de F. de Lagenevais, Blaze de Bury distingue la « vieille Allemagne » de la « jeune ». La première est

> celle de tous ces graves professeurs d'université, qui continuent patiemment dans leur retraite austère leur cours d'enseignement et d'étude, de tous ces philologues qui se dévouent aux recherches les plus pénibles de l'érudition […] Cette Allemagne-là, nous l'aimons, nous la respectons. Les hommes qui lui appartiennent ont plus d'une fois éclairé la France par leurs travaux et n'ont pas nié ce qu'ils devaient à la France. Nous aimons leurs mœurs simples, leur demeure hospitalière, asile sacré où l'on retrouve encore les saintes affections et les vertus patriarcales de la vieille Allemagne[46].

La seconde est identifiée quant à elle aux correspondants utilisés par la presse allemande, ainsi qu'au mouvement politiquement dissident de la Jeune Allemagne (*Junges Deutschland*), qui se caractériserait par son « orgueil », son « scepticisme » immoral et son nationalisme xénophobe.

Ce clivage, répandu parmi les adeptes de Mme de Staël, coexiste avec une autre division assez proche, mais fondée d'abord sur des critères territoriaux. Plusieurs acteurs du paysage littéraire s'inquiètent en effet du pouvoir croissant de la Prusse sur les autres États allemands. La Crise du Rhin reflète bien ce déséquilibre, puisqu'une grande partie de la rive gauche du fleuve est alors détenue précisément par la Prusse. Pour Xavier Marmier et d'autres, c'est cette montée de l'influence prussienne qui représente un potentiel danger pour la France, compte tenu de ses ambitions de conquête et de la puissance accrue que lui donnerait une alliance militaire avec d'autres États allemands :

> Étendue comme un long cordon militaire du nord au sud, de la Pologne à la France, resserrée entre deux lignes de royaumes et de principautés, il faut nécessairement qu'elle [la Prusse] s'élargisse sous peine d'être écrasée, et certes elle a bien montré qu'elle comprenait sa situation. Elle agit sur les populations qui l'avoisinent par ses mesures administratives, par ses essais d'améliorations en tout genre, par le tableau de sa prospérité et l'éclat, de son enseignement littéraire et scientifique. Elle se les assimile peu à peu par des tentatives dont elle seule peut-être comprend d'abord toute la portée, aujourd'hui par son système monétaire, demain par son réseau de douanes. Nous parlons encore du défaut d'unité de l'Allemagne. Ce défaut est bien plus apparent que réel. Vienne une guerre, l'Allemagne cesse d'être un composé de petites

[45] Voir Edgar Quinet, « De l'Allemagne et de la révolution », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. V, janvier 1832, p 12-45 ; « Nouvelles écoles littéraires. – De l'avenir de l'art. I. De l'art en Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. VI, avril 1832, p. 493-514 ; « Poètes de l'Allemagne. I. Henri Heine », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, troisième série, t. I, février 1834, p. 353-369 ; « Revue étrangère. – L'Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. VIII, octobre 1836, p. 171-195 et « La Teutomanie », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXXII, décembre 1842, p. 927-938.

[46] F. de Lagenevais (pseudonyme de Henri Blaze de Bury), « Revue littéraire de l'Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. I, janvier 1843, p. 478-479.

> principautés dont chacune a son histoire, ses intérêts, sa vie à part ; elle redevient une grande et forte nation, elle se rallie avec un même cri sous un même drapeau ; et qui sait quels fruits porterait alors cette longue et patiente infiltration des idées prussiennes répandues de côté et d'autre, et combien de seigneuries, de duchés se rejoindraient alors à cette monarchie qui sait si bien répandre ses principes et prépare si habilement sa moisson[47] !

Les dédoublements dans les représentations de l'Allemagne ont pour effet de mettre le lied à l'abri du nationalisme qui se manifeste en France. Il est probable néanmoins que les tensions diplomatiques aient joué un rôle dans le changement de direction que prend alors le corpus importé. Plus que les ballades historiques et fantastiques, en effet, les poèmes lyriques intimes paraissent éloignés de la sphère politique et porteurs d'un idéal de paix et d'harmonie.

La politique menée par Bismarck à partir du début des années 1860 ne fait qu'accréditer le sentiment de menace éprouvé en France. Cette méfiance trouve à s'exprimer à l'occasion de la bataille de Sadowa entre l'Autriche et la Prusse, en 1866. La victoire remportée par cette dernière consacre de fait sa puissance au sein du monde germanique. En outre, la création de la confédération de l'Allemagne du Nord, en remplacement de la confédération germanique, prépare visiblement une unification des États allemands qui n'est pas sans aiguiser les craintes de la France. C'est là l'origine de la déclaration de guerre à la Prusse, en juillet 1870. Napoléon III, qui sous-estime fortement l'armée prussienne, espère aussi exploiter à son profit une victoire qu'il pense sûre et aisée. La capitulation de Sedan, en septembre 1870, quelques mois seulement après le début des combats, paraît ainsi d'autant plus brutale. Après une période de siège et d'occupation, le gouvernement de la Défense nationale se résout à signer un armistice en janvier 1871. Les vainqueurs accomplissent alors l'unification tant redoutée de leurs ennemis, et ils annexent le territoire d'Alsace-Moselle (dite Alsace-Lorraine).

Là encore, l'entretien d'une représentation idéalisée de l'Allemagne ancienne atténue beaucoup les conséquences sinon inévitables d'une telle situation. Une baisse des publications a bien lieu de 1869 à 1871, mais on observe une reprise significative dès 1872. À partir de 1870, la théorie des deux Allemagnes, dont on a vu les prémices dès les années 1830, est bien ancrée dans les esprits des anciens germanophiles, au moins. Celui qui le premier la formule avec netteté est Elme-Marie Caro, dans une série d'articles livrés à la *Revue des Deux Mondes* en 1870 et 1871. Il est suivi par Ernest Renan, dans le même organe de presse[48]. En 1886, encore, dans le recueil intitulé *Lied und Legende* qu'il destine à un public d'élèves et d'étudiants, Philippe Kuhff se contente d'y faire brièvement allusion. Il semble

[47] Xavier Marmier, « Revue littéraire de l'Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXVI, mai 1841, p. 630-631.

[48] Les deux articles les plus explicites d'Elme-Marie Caro sur les « deux Allemagnes » sont intitulés « La Morale de la guerre. Kant et M. de Bismarck » (*Revue des Deux Mondes*, Deuxième période, t. XC, décembre 1870, p. 577-594), et « Les deux Allemagnes. – Madame de Staël et Henri Heine », (*Revue des Deux Mondes*, Deuxième période, t. XCVI, novembre 1871, p. 5-20). Ils ont été repris en volume en 1872, avec les autres textes du même ensemble (*Les Jours d'épreuve*, Paris, Hachette, 1872). De Renan, on peut mentionner « La Guerre entre la France et l'Allemagne » (*Revue des Deux Mondes*, Deuxième période, t. LXXXIX, septembre 1870, p. 264-283). Plus généralement, on pourra se reporter à l'étude de Claude Digeon pour de plus amples développements sur la théorie des deux Allemagnes (*La Crise allemande de la pensée française…*, éd. cit., chap. IV, p. 158-164).

tenir pour acquise la notoriété de cette distinction auprès de ses collègues, et souligne la nécessité de la mettre en évidence auprès des générations plus jeunes. Ce clivage aurait en fait présidé à la structuration de son ouvrage et il exprime l'espoir que, « [s]oigneusement étudié, l'ordre des chapitres et des morceaux fera du moins entrevoir, à côté de la Prusse haineuse, l'Allemagne pensive[49]. » Des propos similaires se retrouvent jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale, par exemple dans *La Littérature allemande d'aujourd'hui*, de Maurice Muret, paru en 1909. Fort du recul que lui donnent les quelque quarante ans écoulés depuis le conflit précédent, l'essayiste semble d'abord assimiler l'Allemagne staëlienne à une illusion, avant de reprendre à son compte la dichotomie qui sépare l'état de culture ancien de son pendant moderne :

> […] De 1810 à 1870 environ, la plupart des Français regardèrent l'Allemagne avec les yeux de Mme de Staël. Alors, l'année terrible donna le signal d'un nouveau revirement. L'Allemagne, en ce temps-là, déçut péniblement les penseurs, les poètes, qui – naïvement – croyaient à sa seule mission pacifique. […] Combien le réveil ne fut-il pas cruel ? […]
>
> L'idée qu'on se fait aujourd'hui, en France, de l'Allemagne participe des aspects successifs sous lesquels ce pays nous est apparu au cours des siècles. Nous continuons d'être frappés par le contraste qui se découvre entre « les deux Allemagnes ». Il y a l'Allemagne d'aujourd'hui et l'Allemagne d'hier, l'Allemagne des poètes et des penseurs et celle des diplomates « à poigne » et des soldats[50].

Dans les années 1880 et 1890, lors des débats qui divisent sur un plan cette fois littéraire les partisans du cosmopolitisme et les nationalistes, le lied est également épargné. De fait, ce sont principalement les romans et les œuvres dramatiques russes et scandinaves qui sont placés au centre des controverses[51]. Les parutions continuent à se succéder, certaines années même en assez grand nombre, jusqu'au coup d'arrêt marqué par la Première Guerre mondiale.

Constitution du corpus

La constitution du corpus s'est faite d'après plusieurs sources. La thèse complémentaire d'Edmond Duméril, publiée en 1934, a fourni une première base très riche. Dans *Lieds et ballades germaniques traduits en vers français. Essai de bibliographie critique*, le chercheur dresse en effet une liste des publications qui contiennent des traductions françaises de lieds de 1785 à 1890. D'après son « Avertissement », c'est là le résultat d'une collecte poursuivie pendant dix-huit ans. Il ne prétend

[49] Philippe Kuhff, *Lieds und Legende. Recueil de poésies allemandes*, Paris, Fischbacher, 1886, « Avant-propos », p. V.
[50] Maurice Muret, *La Littérature allemande d'aujourd'hui*, Paris, Perrin, 1909, « Préface », p. VIII-IX.
[51] Blaise Wilfert a étudié les débats sur le – supposé – cosmopolitisme littéraire dans sa thèse (*Paris, la France et le reste… Importations littéraires et nationalisme culturel en France, 1885-1930*, thèse de Doctorat, Université de Paris I, direction Christophe Charle, 2003), et dans le chapitre qu'il a coordonné au sein de l'*HTLF* (chap. IV, « Traduction littéraire : approche bibliométrique », éd. cit., p. 255-344. Dans ce dernier ouvrage, Blaise Wilfert produit en outre des relevés quantitatifs qui montrent qu'entre 1880 et 1900, les publications de poésie étrangère en volume connaissent une nette diminution. L'exception que constitue le lied s'explique sans doute grâce à son statut de genre désormais classique. Son succès auprès du public est presque assuré, ce qui permet de lui préserver l'intérêt des éditeurs.

pourtant pas à l'exhaustivité dans la mesure où, comme il le rappelle, on peut rencontrer des traductions de lieds ou des commentaires sur le genre dans de nombreuses revues, y compris celles qui ordinairement n'abordent pas les œuvres littéraires[52]. Cette situation rend presque impossible un relevé complet, même avec les moyens actuels. Nous avons néanmoins augmenté le nombre de références que donne Duméril en nous aidant de recherches récentes, à savoir principalement *La Traduction de la poésie allemande en français*, de Christine Lombez, déjà cité, le volume consacré au XIX^e^ siècle de la somme collective *Histoire des traductions en langue française*, et la base de données *Intraduction*, qui fournit les références des traductions françaises en volume entre 1840 et 1915[53]. Ces travaux s'appuient eux-mêmes sur des bases anciennes comme l'organe officiel qu'est la *Bibliographie de la France*, qui commence à paraître en 1811, et le *Catalogue général de la librairie française*, édité par Otto Lorenz à partir de 1867. Les catalogues de la Bibliothèque nationale de France ont été également d'une grande utilité. Enfin, le dépouillement de près de quinze revues a apporté lui aussi son contingent de nouveaux titres[54]. La consultation des recensements généraux a permis d'identifier des ouvrages portant sur le lied sans nécessairement contenir de traductions. On a ainsi relevé au total environ deux cents publications en volume (dont une soixantaine de rééditions) et plus de cent soixante articles, entre 1840 et 1914. Ce corpus, sans être exhaustif, nous a paru suffisamment représentatif pour en tirer des conclusions sur les tendances propres au transfert du lied en France durant ces quelque soixante-dix ans.

Trajectoire de la démonstration

Nous avons parcouru les différents pans de notre corpus en quatre étapes. À un niveau global, la trajectoire accomplie dans cette thèse s'articule sur deux pôles auxquels on a accordé un poids inégal. Le premier, traité dans les trois premières parties, s'intéresse à la réception critique, c'est-à-dire aux représentations que les médiateurs ont construites du lied et qui se sont diffusées parmi les lecteurs francophones. Le second pôle, qui correspond à la dernière partie, étudie les retentissements qu'ont connus ces images du lied chez certains poètes francophones, dans un processus de réception créatrice.

Au sein du premier ensemble, la première partie s'attache d'abord à inventorier les significations données au mot *lied* ainsi que les corpus associés à cette notion à l'époque retenue. On a examiné ensuite les rapports qu'établissaient les médiateurs entre le lied et l'histoire littéraire. Dans la mesure où leurs analyses à ce sujet connaissent des variations au cours du demi-siècle étudié, nous avons adopté une

[52] Edmond Duméril, *Lieds et ballades germaniques traduits en vers français. Essai de bibliographie critique*, Paris, Champion, 1934, p. 9.
[53] Voir Christine Lombez, *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e^ siècle…*, éd. cit., et l'URL http://intraduction.huma-num.fr/cglf/corpus pour la partie d'*Intraduction* qui porte sur notre période. Signalons ici que cette base de données a été constituée par Blaise Wilfert et Claire Guérin.
[54] Il s'agit de la *Revue de Paris* (dépouillée sur les périodes suivantes : 1829-1845 ; 1851-1858 ; 1864-1865, sous le titre de *Nouvelle Revue de Paris*), de la *Revue des Deux Mondes* (1829-1920), de *L'Artiste* (1831-1904), de *La Revue contemporaine* (1852-1886), de la *Revue germanique* (de Dollfuss et Nefftzer, 1858-1869), de *La Revue blanche* (1889-1903), du *Mercure de France* (1890-1916), de *L'Ermitage* (1890-1906), de la *Revue de Paris* (de Calmann-Lévy, 1894-1913), de la *Revue germanique* (1905-1914), de *La Nouvelle Revue* (1879-1914), de *La Grande Revue* (1898-1914), de la *Revue franco-allemande* (1899-1901 et 1911), et de *Vers et prose* (1905-1906).

perspective diachronique propre à dégager les différents moments du transfert. La mise au jour de grandes orientations communes relatives au canon poétique d'outre-Rhin a permis toutefois de revenir à un point de vue surtout synchronique pour se pencher sur la manière dont le lied incite les intercesseurs à redéfinir la poésie lyrique et plus largement le système des genres. Leurs réflexions ont très probablement contribué aux mutations qui affectent ces éléments de l'institution littéraire française à la même époque[55].

Après ces considérations sur la place attribuée au genre étranger dans l'histoire et les théories littéraires, la deuxième partie s'arrête sur les modes d'appréhension philosophiques du lied. Ces approches se déclinent en discours métaphysiques et sémiotiques. Les premiers rattachent le corpus germanique aux courants idéalistes et en particulier au panthéisme, tandis que les seconds affirment son fonctionnement cratylien[56]. L'écriture des lieds réactiverait un rapport de motivation entre le contenu et son expression, relation pensée comme rare dans les langues modernes. Dans les deux cas, les catégories d'analyse utilisées par les intercesseurs montrent qu'il s'agit au fond d'interroger la manière dont s'articulent une entité matérielle (les phénomènes empiriques ou les unités linguistiques souvent assimilées à des sons, dans les théories pré-saussuriennes) et une entité immatérielle (le divin ou le contenu de sens auquel renvoient les unités linguistiques). Les lieds sont analysés d'après ces théories dont ils constitueraient autant de réalisations esthétiques.

Dans une troisième partie, nous avons entrepris de mettre en évidence les incidences de ces substrats philosophiques, tels qu'ils sont vulgarisés par les intercesseurs, sur les conceptions et les pratiques de la traduction. Situées entre la démarche critique et la démarche créatrice, les versions françaises des lieds témoignent indirectement du positionnement des traducteurs vis-à-vis de la pensée et de l'écriture qu'ils décèlent dans la lyrique germanique. L'audace de ceux qui décident de s'éloigner des normes endogènes au profit du système source introduit dans le paysage littéraire des objets inédits, modèles possibles de renouvellements.

Au terme du processus de transfert, enfin, de nombreux poèmes français et francophones témoignent d'une imprégnation du lied chez leur auteur. À mesure que le genre gagne le statut de classique étranger, il devient une référence par rapport à laquelle il convient de se situer. L'attitude qui se manifeste dans les productions endogènes, qu'elle soit d'adhésion ou d'opposition, fonctionne dès lors comme un révélateur de la place occupée par chaque auteur dans le contexte endogène. Les aspects du corpus d'outre-Rhin vis-à-vis desquels les poètes prennent position correspondent aux angles d'approche identifiables dans la réception critique. Deux orientations principales se dégagent, l'une métaphysique, l'autre esthétique (cette dernière incluant les questions d'appartenance générique et les

[55] Cette perspective entre en résonance avec la théorie des champs, de Pierre Bourdieu (voir *Les Règles de l'art. genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. Libre examen, 1992).
[56] Nous suivons l'usage que fait Gérard Genette des mots *cratylien* et *cratylisme* dans *Mimologiques, voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1976.

choix d'écriture). On voit de la sorte se dessiner une chaîne qui relie les commentaires des intercesseurs aux productions des poètes, certains auteurs cumulant d'ailleurs les deux activités.

Par sa distance vis-à-vis des codes littéraires savants aussi bien que par sa proximité avec les avancées philosophiques de son temps, le lied séduit une grande partie des milieux lettrés français jusqu'au début du XX^e^ siècle. Il entre en résonance avec de nombreux débats et interrogations qui ont traversé la période romantique, sans y trouver leur résolution. Au cours des décennies suivantes, les règles traditionnelles, solidaires d'une certaine conception du monde et d'un système de valeurs, continuent en effet à exercer leur pouvoir contre les poètes partisans d'un renouvellement esthétique. Dans tous ces domaines, le genre étranger fournit des armes pour la contestation, et des ressources pour la création poétique. Même lorsque, dans le dernier tiers du XIX^e^ siècle, il est associé par les écrivains les plus novateurs à l'idéologie qu'ils rejettent, il représente une cible de substitution opportune à leurs attaques. Sa dimension esthétique garde quant à elle son actualité aux yeux de tous les auteurs et nourrit durant toute la période étudiée des innovations multiples.

Sur un plan géopolitique, la perméabilité de la culture française au lied s'explique sans doute également par le poids respectif de la France et des États germaniques sur l'échiquier politique. L'assurance qu'avait la première de sa propre puissance, jointe à sa quête de renouvellement, a pu favoriser une attitude d'ouverture à l'égard d'une aire voisine qui pendant longtemps a paru tout aussi intéressante qu'inoffensive. La brusque prise de conscience des changements accomplis de l'autre côté du Rhin, en 1870, a été trop tardive pour effacer immédiatement l'attrait exercé par l'« Allemagne » staëlienne. Autrement dit, l'apport littéraire émanant d'une culture dominée aurait été favorisé par son statut même, face à une culture dominante encore forte mais vieillissante[57]. Cette relation, faite de tensions logiques et de paradoxes, est visible dans la place qu'attribuent les médiateurs au lied au sein de leurs présentations historiques et de leurs réflexions théoriques. La tendance à l'acculturation du genre *via* son intégration à un canon français d'œuvres étrangères coexiste avec les appels à s'imprégner de la lyrique d'outre-Rhin pour transformer le système endogène.

[57] Ce type de configuration est analysé entre autres par Pascale Casanova dans *La République mondiale des lettres* (éd. cit.).

Première partie : Le lied en France entre 1840 et 1914 : perspectives littéraires

Au cours des soxante-quinze ans qui vont de 1840 à 1914, la place du lied dans le paysage littéraire français connaît une évolution certaine. D'abord marqué par son altérité, le genre germanique devient peu à peu à partir des années 1860 un objet familier, intégré au canon des œuvres étrangères. Lors de son introduction en France, en particulier dans les années 1820 et 1830, il est de fait peu compatible avec le système littéraire endogène. D'une part, l'extension du signifiant *lied* ne peut qu'intriguer un public habitué à privilégier la clarté et la propriété des mots. À cette époque, le nom allemand peut en effet désigner tantôt ou simultanément le corpus des chansons populaires, un genre lyrique savant ou un genre musical. Ces référents eux-mêmes ne peuvent pas être entièrement dissociés les uns des autres, puisque les paroles imprimées des chansons populaires ont en général été modifiées par leur éditeur savant, et que les poètes se sont inspirés de ces textes, avant d'entendre leurs propres productions mises en musique par des compositeurs. On est donc loin de la hiérarchie et du système des arts soigneusement cloisonné prônés par la tradition théorique française. D'autre part, le lied bouscule le système des genres en entremêlant l'épique, le dramatique et le lyrique, contre les normes de l'aire d'accueil, là encore. Ces écarts vis-à-vis des codes endogènes séduisent une bonne partie du public français, las des règles anciennes, mais ils n'en appellent pas moins des explications destinées à favoriser leur réappropriation par les nouveaux lecteurs. Tel est le rôle qu'ont assumé les intercesseurs dans leurs discours critiques, principal vecteur d'acclimatation de l'objet étranger.

Sur ce point, les décennies 1840 et 1850 constituent un infléchissement sensible, parallèlement à la consolidation du lied dans le paysage éditorial[1]. La comparaison avec la période qui s'étend de 1820 à 1839, premier moment significatif dans le transfert du genre d'outre-Rhin, est révélatrice à cet égard[2]. Durant ces vingt années, on compte d'après la bibliographie d'Edmond Duméril une centaine de publications comportant des traductions de poésie allemande[3]. Les vingt années suivantes, soit la période qui va de 1840 à 1859, n'en connaissent que trente-cinq. Cette diminution drastique semble indiquer un désintérêt pour le lied, mais il n'en est rien. Presque toutes les parutions des années 1820 et 1830 ne contiennent qu'un très petit nombre de poèmes germaniques, autour de trois, en général. Même si l'on excepte les publications isolées de pièces particulièrement appréciées comme « Lenore », en raison de l'importance dont elles sont créditées, le format réduit est alors le mode le plus répandu de diffusion pour le genre germanique. Huit publications réunissent une dizaine ou une vingtaine de lieds traduits,

[1] Toutes les informations que nous donnons sur les publications relatives au lied sont tirées des ouvrages que nous avons mentionnés en introduction et qui ont permis la constitution de notre corpus (p. 25-26).

[2] La date de 1820, qui correspond aux *Études poétiques* dans lesquelles Chênedollé traduit des ballades de Goethe et de Schiller (Paris, Nicolle), apparaît de fait comme le moment à partir duquel la poésie allemande s'installe véritablement dans les librairies françaises. En 1813, le *De l'Allemagne* de Mme de Staël constituait encore une entreprise relativement isolée.

[3] Pour ce qui suit, voir en particulier Edmon Duméril, *Lieds et ballades germaniques traduits en vers français. Essai de bibliographie critique*, éd. cit., p. 24-44.

mais parmi elles, seules quatre mettent l'accent sur la poésie, les autres proposant des poèmes dans un cadre relevant du genre dramatique (c'est le cas des poèmes figurant dans *Faust*, publié dans les *Œuvres dramatiques* de Goethe par Stapfer, en 1823), ou narratif (comme pour les huit lieds compris dans la version française de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*) de Théodore Toussenel en 1829). Les quatre publications concernées, outre celle que l'on doit à Chênedollé, sont le fait de Mme Morel (*Choix de poésies fugitives de Schiller*, en 1825) ; de Xavier Marmier, qui publie un volume d'*Études sur Goethe* dans lequel il consacre environ trente-cinq pages à la poésie de ce dernier, proposant une version française pour dix titres ; et de C. Ph. Bonafont (*Poésies de Schiller*, en 1837[4]). Or la proportion s'inverse à partir de 1840. Si l'on s'en tient de nouveau à la période qui va jusqu'en 1859, par souci de symétrie, on constate que seuls dix ouvrages sur les trente-cinq comptent moins de cinq traductions. Les autres travaux présentent un nombre très variable de pièces d'outre-Rhin, de quinze (dans les *Poésies* d'Émile Deschamps, en 1841) à environ deux cents (dans les *Poésies de Goethe* de Blaze de Bury, en 1843). On peut en dénombrer la plupart du temps plusieurs dizaines (cinquante dans les *Poésies allemandes de J. P. Hebel*, de Max Buchon, en 1846 ; quarante-cinq chez Jules Vuÿ, auteur des *Échos des bords de l'Arve* en 1850 ; ou encore cinquante-cinq dans le *Bouquet de Lieder* de Paul Lacour en 1856[5]). Si l'on compare le nombre de pièces traduites et le poids des volumes dans le champ éditorial d'une période à l'autre, il est donc clair que les années 1840 et 1850 constituent un moment de consécration du lied en France, après deux décennies d'importations plus modestes et ponctuelles.

Sur le plan esthétique et littéraire, également, le transfert du lied se modifie sur deux points. D'une part, dans une perspective générique, la ballade fantastique perd sa place prédominante au profit de poèmes intimes, relevant du genre lyrique. On trouve certes encore des traductions de ballades fantastiques, parmi lesquelles « Lenore » de Bürger figure en bonne place, mais l'importance accordée à ce genre est bien moindre que lors des décennies précédentes. À travers cette évolution du goût, c'est en fait toute une conception de la poésie, du genre lyrique et du système générique dans son ensemble qui connaît de profonds changements. D'autre part, alors que les traductions de lieds étaient auparavant rarement accompagnées de paratextes portant sur le genre germanique, ceux-ci se multiplient au début de notre période. On peut penser, pour les seules années 1840, aux longues présentations rédigées par Sébastien Albin dans ses *Ballades et chants populaires (anciens et modernes) de l'Allemagne*, à la série d'articles de Henri Blaze de Bury pour la *Revue des Deux Mondes*, ou encore à la contribution de

[4] Philippe Albert Stapfer, *Faust*, dans *Œuvres dramatiques de J. W. Goethe*, t. I, Paris, Sautelet, 1825 ; Théodore Toussenel, *Wilhelm Meister*, Paris, Lefebvre et C^ie^, 1829 ; Isabelle Morel (dite Mme), *Choix de poésies fugitives de Schiller*, Paris, Le Normant, 1825 ; Xavier Marmier, *Études sur Goethe*, Paris, Levrault, 1835 ; et C. Ph. Bonafont, *Poésies de Schiller*, Stuttgart, Auteurieth, 1837.

[5] Émile et Antoni Deschamps, *Poésies*, éd. cit. ; Henri Blaze de Bury, *Poésies de Goethe*, [1843], Paris, Charpentier, 1863 ; Max Buchon, *Poésies allemandes de J. P. Hebel, Th. Körner, L. Uhland, H. Heine*, Salins, Cornu, 1846 ; Jules Vuÿ, *Échos des bords de l'Arve*, Genève, Cherbuliez, 1850 ; Paul Lacour, *Bouquet de Lieder : choix de ballades, chansons et légendes*, Paris, V^ve^. Berger-Levrault et fils, 1856.

Nicolas Martin dans ses *Poètes contemporains de l'Allemagne*[6]. Jusqu'au milieu des années 1860, l'importation du lied est investie en général d'enjeux inscrits dans l'actualité. Il s'agit d'acclimater de nouvelles représentations, une nouvelle sensibilité et une nouvelle poétique.

Tel est le tournant qui se dessine au début de la période étudiée. L'intérêt alimenté par le sentiment de nouveauté et d'étrangeté diminue cependant dans la seconde moitié des années 1860, mais c'est pour laisser place à une progressive canonisation du genre qui persiste jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale, en dépit des conflits qui opposent auparavant la France et les États germaniques.

Après une mise au point sur les différentes acceptions du mot *lied* et sur les questionnements généraux que soulève l'objet venu d'outre-Rhin, on observera les mouvements d'évolution ou de permanence, ainsi que les rapports d'altérité ou de familiarité qui se construisent dans les discours critiques. On étudiera ces tensions dans les entreprises d'ordre historique menées par les intercesseurs, puis dans leurs réflexions théoriques sur l'appartenance générique du lied.

[6] Sébastien Albin, *Ballades et chants populaires (anciens et modernes) de l'Allemagne*, éd. cit. ; Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXVII, septembre 1841, p. 821-875 ; « De la poésie lyrique en Allemagne. Le docteur Justinus Kerner. I », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXIX, mars 1842, p. 853-885 ; « De la poésie lyrique en Allemagne. Le docteur Justinus Kerner. II », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXX, mai 1842, p. 615-642 ; « De la poésie lyrique en Allemagne. Frédéric Rückert. I », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. X, avril 1845, p. 326-356 ; « De la poésie lyrique en Allemagne. Frédéric Rückert. II », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. X, mai 1845, p. 708-743 ; « De la poésie lyrique en Allemagne. M. Édouard Mörike », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. XI, juillet 1845, p. 353-366 ; et Nicolas Martin, *Poètes contemporains de l'Allemagne*, Paris, Renouard et C^{ie}, 1846.

Chapitre I : Le lied au XIX^e^ siècle, un objet complexe

Dans les États germaniques, entre la fin du XVIII^e^ siècle et la fin du XIX^e^ siècle, au moins, le nom *Lied* recouvre une grande variété d'acceptions, dont on retiendra pour les besoins de cette étude uniquement celles que nous avons énumérées auparavant. Elles correspondent en fait aux emplois que Herder et ses héritiers font du mot[1]. Un des sens répandus relève du vocabulaire courant et désigne un chant, en particulier un chant populaire. Lorsque le pasteur de Weimar commence à s'intéresser à ce répertoire, dans le dernier tiers du XVIII^e^ siècle, c'est le substantif *Lied* qu'il reprend, en l'utilisant dès lors dans ses réflexions théoriques et en renforçant du même coup sa présence dans le métalangage savant. Dans ce contexte, le nom est souvent suivi du complément « *der Völker* » (« des peuples »), pour préciser qu'il s'agit des chants largement répandus, et non de pièces de salon, plus confidentielles. Il est du reste utilisé en alternance avec le mot *Volkslied* (chanson populaire), créé par Herder pour traduire le syntagme *popular song* rencontré chez Thomas Percy[2]. La notion de popularité est néanmoins flottante, ce qui a pour effet de rendre poreuses les frontières entre les corpus folklorique et savant. Elle renvoie alternativement ou simultanément à une communauté culturelle et à une condition sociale. Plus exactement, les classes modestes des campagnes sont perçues comme les dépositaires du folklore national. Ce dernier n'est toutefois pas restreint aux pièces émanant des zones rurales. Herder publie ainsi dans ses compilations des poèmes de Shakespeare ou de Martin Opitz en raison de la notoriété qu'ils ont acquises, d'après lui. Bien qu'ils ne soient pas issus du peuple en tant que catégorie sociale, ils seraient parvenus à répandre largement leurs œuvres et à en imprégner toute la communauté culturelle. Enfin, ce phénomène d'hybridation est encore accru par les pratiques artistiques et discursives des compositeurs et des poètes qui, à la suite des compilateurs, prennent le *Volkslied* comme modèle pour leurs propres œuvres. Ils réutilisent de surcroît le substantif *Lied* pour désigner leurs pièces savantes. Le mot désigne alors un genre littéraire et/ou musical qui se veut proche du folklore.

[1] Pour des compléments sur les sens du mot *Lied* dans les pays germaniques, on se reportera à l'article « Lied » du *Deutsches Wörterbuch* (*Dictionnaire de l'allemand*) des frères Grimm (Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (éd.), en collaboration avec l'Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Leipzig, Teubner, puis S. Hirzel, 1854-1971). On pourra observer notamment que plusieurs emplois désignent des pratiques vocales indépendamment de leur statut populaire ou savant, dans une indifférenciation des deux corpus. En ce qui concerne Herder, nous renvoyons à l'*Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (*Extraits d'une correspondance sur Ossian et les chansons des anciens peuples*) (1773), et aux paratextes qu'il a publiés dans ses compilations de chansons populaires, les *Volkslieder* (1778-1779) (des extraits de ces essais ont été traduits par Émile Bréhier dans *Herder. Introduction et traduction*, Paris, La Renaissance du Livre, coll. Les cent chefs-d'œuvre étrangers, 1925).

[2] On rappellera que Thomas Percy, évêque irlandais, a fait paraître dès 1765 un recueil de chansons populaires anglaises et écossaises qui a fourni un modèle au projet de Herder (voir les *Reliques of Ancient English Poetry*). Dans son article intitulé « Une Rénovation de la littérature par la ballade populaire, depuis Percy et Herder » (dans Judith Labarthe et Claudine Le Blanc (dir.), *La Ballade, XVIII^e^-XIX^e^ siècles : littérature savante, littérature populaire et musique*, Nantes, Cécile Defaut, coll. Horizons comparatistes, 2008, p. 13-22), Dominique Peyrache-Leborgne analyse le rôle joué par les deux savants dans la redécouverte du répertoire populaire.

En France, lors du transfert du lied (en tant que notion et ensemble de pièces littéraires et/ou musicales), les médiateurs sont confrontés à cette complexité et la perpétuent, bien souvent, tout en s'éloignant des auteurs germaniques par certains aspects. Sous leur plume également, comme on va le voir, le nom *lied* peut renvoyer à l'une ou à plusieurs de ses sous-catégories[3]. De plus, les pièces relevant d'une certaine sous-catégorie sont souvent mises en relation avec des réalisations issues d'une autre d'entre elles. Le mot germanique, régulièrement utilisé par les intercesseurs, entre progressivement dans la langue française et connaît des emplois semblables à ceux que l'on rencontre de l'autre côté du Rhin. En 1873, le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e^ siècle* de Pierre Larousse commence par le définir de manière très vague comme une « [r]omance, chanson, espèce de ballade[4] ». Un lecteur non averti pourrait aisément conclure au statut populaire du genre et au caractère nécessaire d'une dimension musicale. Quatre ans plus tard, le supplément au *Dictionnaire de la langue française* de Paul-Émile Littré se montre un peu plus rigoureux et complet, en affirmant d'abord que le mot « désign[e] les chants, et particulièrement les chants populaires », puis en montrant « quel profit ont tiré de l'étude des chansons populaires les grands poëtes de l'Allemagne[5] ». Les trois catégories sont ici présentes (même si le corpus musical savant est seulement suggéré), et le rédacteur met en évidence le rapport qui relie deux d'entre elles.

Ces flottements notionnels sont en outre renforcés par le caractère vague et difficilement saisissable des lieds eux-mêmes, selon les médiateurs. Tout en concédant l'existence dans ce corpus d'un « côté réel, humain », Henri Blaze de Bury qualifie le lied de « vaporeux[6] », et affirme que « l'essence de cette poésie est le vague, l'indéfinissable[7] ». À propos de la poésie lyrique telle qu'elle est réalisée dans le lied, Ernest Lichtenberger affirme de son côté : « [C]'est un souffle, un parfum ; elle semble n'avoir d'autre règle que le caprice d'une imagination heureuse ». Il nuance toutefois aussitôt son jugement en invoquant la présence d'un « plan » et d'un « ordre logique[8] » dans ce genre. L'impression reste cependant celle de l'imprécision et de l'évanescence, apparences qui sont à la fois reconnues comme réductrices, mais malaisées à dépasser en raison du ton simple adopté par le lied en général, et de la

[3] À cela on pourrait ajouter les fluctuations de la terminologie francophone qui oscille entre la conservation du mot *lied* et l'utilisation de termes français pensés comme équivalents, mais nécessairement inexacts dans la mesure où l'objet lui-même n'a pas de correspondant dans le système endogène. Néanmoins, ces hésitations terminologiques ne soulèvent pas de problèmes majeurs dans l'identification du référent visé. On ne s'attardera que très peu sur cette question dans cette étude. Nous renvoyons à la chronologie placée en annexe pour les dates d'apparition du mot *lied* dans ses différentes acceptions au sein de l'espace francophone.

[4] Article « Lied », dans Pierre Larousse (dir.), *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e^ siècle* [1873], Genève, Paris, Slatkine, 1982. On peut signaler d'ores et déjà, avant d'y revenir au 3^e^ chapitre de cette partie, que la ballade est étroitement associée au lied dans l'esprit du public endogène.

[5] Article « Lied », dans Paul-Émile Littré (dir.), *Dictionnaire de la langue française*, supplément, Paris, Hachette, 1877. Nous maintenons l'orthographe du nom *poëte* (ainsi que celle de *poëme*) dans la mesure où à l'époque qui nous occupe, elle peut encore renvoyer à tout auteur d'œuvres littéraires, et pas seulement à un poète lyrique. Le substantif *poëte* est associé au nom *poésie* dans son sens ancien, qui rassemble les genres épique, dramatique et lyrique. On reviendra plus précisément sur ces questions dans notre troisième chapitre.

[6] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 822.

[7] *Ibid*., p. 823.

[8] Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, Paris, Hachette, 1877, « Avant-propos », p. 3.

place modeste et discrète qui lui est donnée dans le paysage littéraire : « Si nous avons toujours ignoré cette poésie c'est que, pareille aux *Vergissmeinnicht* du Rhin et du Danube, elle se cache sous les grandes herbes qui bordent le fleuve de la littérature, et n'envoie ses mystérieuses bouffées qu'à ceux qui s'attardent au cœur de la nationalité germanique[9]. » Le caractère inédit du genre et l'absence d'outils d'analyse appropriés laissent les intercesseurs assez démunis dans leur entreprise.

Dans le cadre du transfert, néanmoins, contrairement à l'orientation prise par Herder et les autres folkloristes d'outre-Rhin, et en dépit de l'intérêt réel éveillé par les *Volkslieder*[10], ce sont les réalisations savantes qui prédominent. Deux facteurs peuvent expliquer ce phénomène. D'une part, la hiérarchie très forte établie (surtout en France) entre ces deux types de productions s'atténue certes au cours du XIX^e^ siècle, mais elle ne va pas jusqu'à entraîner une équivalence du nombre des publications. Dans la mesure où ce sont principalement des membres de la bourgeoisie qui s'érigent en intermédiaires entre les cultures germaniques et françaises, où leur public appartient aussi à cette catégorie sociale, et où la pratique éditoriale elle-même est le fait de celle-ci, le déséquilibre n'est guère étonnant. Mais il est lié sans doute également à d'autres motifs. Là où les lieds savants, qu'ils soient poétiques ou musicaux, frappent par leur caractère singulier et inédit au regard des autres pratiques esthétiques européennes, les *Volkslieder* ne semblent pas offrir une telle spécificité aux yeux des médiateurs par rapport aux chansons populaires du « Nord » ou même d'autres aires culturelles. L'affirmation de leur germanité est contrebalancée par celle de leur ancrage dans la nature, qui serait aussi le lieu de l'universalité. On pourrait voir dans un aspect de la terminologie utilisée par les intercesseurs un des signes de cette distinction. Parmi les occurrences du nom *lied*, on peut remarquer en effet que celles qui désignent le répertoire savant sont bien plus nombreuses que celles renvoyant aux traditions nationales (non seulement en valeur absolue, mais aussi proportionnellement, puisqu'il faut bien entendu tenir compte de l'écart quantitatif entre les publications consacrées à chacun des deux répertoires). Blaze de Bury dans son article sur la « Poésie lyrique en Allemagne » et Édouard Schuré dans son *Histoire du lied* figurent parmi les rares médiateurs à faire un usage fréquent du nom pour désigner l'une ou l'autre de ces catégories. Le mot n'apparaît ni dans les *Ballades et chants populaires* de Sébastien Albin, ni dans les anthologies de Max Buchon, qui évoque pourtant souvent les chansons populaires dans ses paratextes, ni chez Xavier Marmier dans ses textes sur le folklore, hormis, en note, le mot *Volkslied*, lorsqu'il cite des titres de compilations éditées par des auteurs germaniques. Ce nom de *Volkslied* est quant à lui plus rare encore, et apparaît toujours en caractères italiques, c'est-à-dire comme une citation de l'allemand, contrairement au substantif *lied* qui a souvent le statut d'emprunt. Lorsqu'ils traitent du folklore, les rédacteurs recourent presque systématiquement aux mots français *chanson* et *poésie*, en précisant au besoin le référent qu'ils visent par des expansions du nom. Le terme *lied* figure en revanche assez fréquemment dans les textes critiques pour renvoyer aux productions savantes – certes en

[9] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 822.
[10] Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur la place qu'occupent respectivement les réalisations savantes et populaires du lied dans l'espace francophone de la seconde moitié du XIX^e^ siècle.

alternance avec d'autres substantifs pensés comme synonymes. Cette différence dans les usages lexicaux n'est sans doute pas anodine. On peut penser que le recours au mot allemand (que ce dernier ait le statut de citation étrangère ou d'emprunt) témoigne du caractère étranger que prêtent les médiateurs au répertoire désigné, tandis que le corpus populaire, qui serait plus proche des pratiques d'autres cultures, reçoit plus volontiers des dénominations françaises.

En tout état de cause, l'objet nommé *lied* ne pouvait que frapper le public français par sa pluralité et sa plasticité. Après la brève synthèse que nous avons proposée de ses différentes catégories, il convient de s'arrêter plus longuement sur chacune d'elles et sur les relations mutuelles qu'elles entretiennent.

A Le *Volkslied*

Le *Volkslied* est pour les médiateurs français une réalité difficile à saisir, à plusieurs titres. Dès la fin du XVIII[e] siècle, c'est un répertoire qui tend à disparaître, ou du moins qui ne se renouvelle plus, même s'il continue à être transmis dans les zones rurales. Il s'agit ainsi de recueillir ces pièces, connues surtout des générations les plus anciennes, avant qu'elles ne tombent dans l'oubli. Les folkloristes appartiennent cependant à un rang social souvent éloigné des catégories populaires. De plus, l'entreprise de collecte en elle-même procède d'une démarche réflexive qui présuppose une rupture épistémologique préalable. L'objet étudié subit un processus de mise à distance qui est à la fois la cause de son éloignement par rapport à l'observateur, et une nécessité intrinsèque à l'examen rigoureux. Dans la dernière édition de son *Histoire du lied*, en 1903, Édouard Schuré met en évidence cette coupure inévitable, tout en suggérant la possibilité d'un lien entre la sphère populaire ancienne et la sphère savante moderne :

> On l'a souvent dit, le folklore ne devient une science que lorsque le génie créateur inconscient s'éteint chez le peuple. Le collectionneur n'apparaît que lorsque le chanteur populaire est en train de disparaître. Cela est vrai en France comme ailleurs. Pourtant le folklore peut aider à créer un art nouveau en rapprochant les lettrés de la spontanéité primitive[11].

Un tel décalage entre les folkloristes et leur objet d'étude n'est pas sans conséquences sur l'image qu'ils transmettent de celui-ci, en particulier sur l'état des textes même. Les pratiques linguistiques et les codes esthétiques de la classe dominante sont de fait peu compatibles avec ceux des chansons qu'ils recueillent. On sait que Herder dans ses *Volkslieder* ou Arnim et Brentano dans leur *Knaben Wunderhorn* (dont les trois volumes sont publiés entre 1805 et 1808) ont procédé à des opérations de lissage. Les textes que

[11] Édouard Schuré, *Histoire du lied, ou la chanson populaire en Allemagne*, Paris, Perrin et C[ie], 1903, « Préface de la nouvelle édition », p. 13. Cette « Préface » apparaît seulement dans la troisième édition, en 1903, c'est pourquoi nous faisons ici référence à celle-ci et non à la première, datée de 1868. La deuxième édition contient elle aussi de nouveaux paratextes. Dans les notes suivantes, nous indiquerons la date de l'édition à laquelle nous faisons référence. Par ailleurs, nous aborderons de nouveau le *Volkslied* au chapitre suivant, mais sous un angle quelque peu différent. La perspective définitionnelle laissera place à des mises au point sur l'histoire de la réception de ce corpus en France et sur les enjeux de celle-ci dans l'espace d'arrivée.

traduisent les intercesseurs sont donc des versions modifiées des paroles recueillies oralement dans les campagnes[12].

Cette position à la fois nostalgique et normalisante face au répertoire populaire s'accompagne en outre, plus encore que dans les compilations germaniques, d'une élasticité donnée aux limites du corpus de *Volkslieder*, au moins au début de la période retenue. Un des points d'élargissement principaux réside dans les pièces savantes inspirées du ton populaire. Dans son article « De la poésie lyrique en Allemagne », après avoir traité de manière souvent indifférenciée le lied populaire et le lied savant, Henri Blaze de Bury attire ainsi l'attention de son destinataire sur une telle méthode : « Si le lecteur l'a remarqué, nous avons presque toujours cité le XVI^e^ siècle par le XVIII^e^[13]. » Les poètes allemands ont joué de fait sur des effets d'hybridation des catégories en s'inspirant du répertoire populaire. Sébastien Albin (pseudonyme choisi par Hortense Cornu) exploite quant à elle la polysémie de l'adjectif *populaire*. Ses *Ballades et chants populaires* offrent aussi bien des pièces issues du peuple que des œuvres connues d'un large public :

> Sous le titre de *Chants populaires de l'Allemagne*, nous avons compris : premièrement, les anciens chants nés dans le peuple et chantés par le peuple ; secondement, les productions lyriques des poètes qui ont acquis la consécration populaire, et enfin, parmi les chants de l'époque actuelle, ceux qui sont généralement le plus estimés et le plus répandus[14].

Elle précise toutefois aussitôt la répartition de ces différents types poétiques dans son anthologie, en isolant d'abord le corpus « populaire » au sens premier du mot : « Les chants populaires proprement dits composent la première partie de ce recueil[15] », annonce-t-elle. Les différents corpus ne sont donc pas confondus, mais leurs frontières sont rendues quelque peu poreuses, à mesure que la circulation des lieds entre le « peuple » et les milieux savants s'intensifie. Un folkloriste comme Marmier veille cependant à éviter tout amalgame dans l'esprit du public, d'autant plus que le répertoire populaire citadin est selon lui très peu édifiant :

> […] Par poésie populaire, nous n'entendons point parler de ces chansons triviales, de ces couplets grossiers qui accompagnent l'égarement de l'orgie à la halle ou à la taverne […]. Nous n'entendons point parler non plus de ces œuvres d'imitation que des écrivains plus ou moins habiles composent en vue du peuple, en cherchant à s'inspirer de sa pensée et à traduire ses impressions. Non, la poésie populaire proprement dite n'est ni le refrain brutal du carrefour, ni le chant factice élaboré dans le silence d'un salon ; c'est la voix même du peuple dans ses jours d'émotion profonde, c'est le chant qui célèbre ses héros et ses

[12] Dans le chapitre « Poésie » de l'*HTLF* (éd. cit.) qu'elle a coordonné, Christine Lombez fait état de ce phénomène, en traitant plus largement de la découverte des folklores étrangers en France (p. 349-359). Pour ce qui concerne spécifiquement le corpus germanique, nous renvoyons à *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e^ siècle…*, de cette même chercheuse (éd. cit., p. 195-199).
[13] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 863.
[14] Sébastien Albin, *Ballades et chants populaires (anciens et modernes) de l'Allemagne*, éd. cit., « Préface », p. I.
[15] *Ibid*.

dieux, qui proclame ses triomphes et pleure sur ses désastres. C'est l'épopée de ses temps d'héroïsme et la ballade traditionnelle de ses croyances superstitieuses[16].

Ces distinctions sont confirmées officiellement une dizaine d'années plus tard, en 1852, à l'occasion de la collecte de chansons populaires françaises ordonnée par Hippolyte Fortoul, alors ministre de l'Instruction publique. Jean-Jacques Ampère, qui publie en 1853 les *Instructions du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, prend soin de définir le domaine que doit couvrir le futur *Recueil des poésies populaires de la France* : « Le Comité ne considère comme tout à fait populaires que des poésies nées spontanément au sein des masses[17] ».

En tout état de cause, même les intercesseurs qui élargissent le corpus de chansons populaire reconnaissent les spécificités du corpus restreint et en exposent les propriétés. Celles-ci se déploient dans différents domaines qui se mêlent souvent dans les discours des médiateurs, et qui montrent l'ampleur des questionnements suscités par le *Volkslied* et la chanson populaire en général. L'angle d'approche dominant est tantôt philosophique, tantôt poïétique.

1) Un prolongement de la poésie primitive

L'approche à visée anthropologique (considérée ici comme branche de la philosophie) est sans doute celle qui domine, dans la mesure notamment où les chansons populaires sont traditionnellement exclues du champ littéraire par les théoriciens. Plus précisément, ce répertoire est considéré peu à peu comme une autre forme de poésie, qui tire ses principes non pas de règles institutionnelles imposées à la création littéraire, mais d'un mode d'être au monde, ce dernier laissant une grande liberté à l'auteur. C'est du moins ce qu'affirme Herder, et à sa suite d'autres compilateurs germaniques – les investigations dans ce domaine se développant en grande partie outre-Rhin ainsi qu'au Royaume-Uni jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle, environ[18]. Un nouveau paradigme poétique s'impose alors peu à peu, défini principalement par le rapport de proximité avec la nature qu'il manifesterait. Cet ancrage de la chanson germanique a bien entendu des incidences sur l'univers représenté. Ernest Lichtenberger rattache ce dernier aux légendes populaires, en soulignant les sujets liés à la nature : « Les sujets propres au *Volkslied*, ce sont les légendes antiques sur les génies des eaux et des montagnes, sur les nixes et sur les

[16] Xavier Marmier, « De la poésie populaire », *Revue de Paris*, troisième série, t. XXXVI, décembre 1841, p. 253-254. Le texte de cet article a en fait été publié plusieurs fois par Marmier, dans des états légèrement différents. Un article proche de celui-ci et intitulé « Chants de guerre de la Suisse » paraît ainsi dans la *Revue des Deux Mondes* dès 1836.

[17] Jean-Jacques Ampère, *Poésies populaires de la France. Instructions du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, Paris, Imprimerie Impériale, 1853, p. 3.

[18] Les intercesseurs s'appuient fréquemment sur ces travaux, au moins dans les années 1840. Sébastien Albin expose ainsi ses sources : « Herder fut le premier à publier les chants populaires de l'Allemagne ; son exemple patriotique eut bientôt une foule d'imitateurs. Les frères Grimm, Arnim et Brentano, Gœrres, Wolf, Hagen et Busching, Vulpius, etc., tous poètes ou écrivains de premier ordre, recherchèrent avec un zèle et un amour infatigables toutes les vielles reliques […]. Plus récemment encore, Erlach et Wackernagel ont complété ces collections. C'est dans ces différents livres que nous avons puisé » (*Ballades et chants populaires*, éd. cit., « Préface », p. V-VI).

elfes[19]. » Il donne un peu plus bas quelques précisions sur le rapport au monde qui informe ces légendes, en reprenant les analyses de Uhland à ce sujet :

> […] C'est […] dans l'expression de ces analogies de la vie de l'univers et de celle de l'âme, de ces affinités de la nature et de l'homme, qu'excelle et triomphe le *Volkslied*. « Dans les chansons populaires, dit [Uhland], tout fleurit et verdit. L'hiver et l'été, la forêt et la prairie […] apparaissent tantôt comme les personnages principaux des chansons, tantôt du moins à l'arrière-plan, ou en qualité de cadre et d'ornementation […]. L'homme ne cherche pas seulement dans la nature des emblèmes, des symboles, des images brillantes, mais encore ce qui donne à tout ceci la consécration poétique, l'accord intime, grâce auquel la nature offre un miroir ou un écho pour tous les mouvements de son cœur[20]. »

Xavier Marmier, autour de 1840, met quant à lui l'accent sur la dimension surnaturelle de la « poésie populaire », en en faisant la dépositaire des « croyances mystérieuses du christianisme, [des] tableaux les plus touchants du monde réel et [des] rêves du monde idéal[21]. »

Cette propriété serait à mettre au compte entre autres de l'époque de composition des chansons recueillies. Plusieurs médiateurs précisent que la production populaire s'étend de la fin du Moyen Âge au XVI^e^ ou au XVII^e^ siècle[22]. Or, contrairement à l'époque moderne, la période médiévale serait marquée à la fois par sa religiosité et par un rapport de proximité avec la nature, ces deux attitudes étant du reste liées entre elles par des tendances mystiques ou panthéistes alors très répandues, selon lesquelles les phénomènes empiriques sont investis par le surnaturel[23]. Il n'en faut pas davantage pour amener les folkloristes à rapprocher le *Volkslied* des théories primitivistes, qui entendent pourtant étudier des états bien plus anciens de l'homme et des sociétés[24]. Les siècles qui précèdent la rupture épistémologique

---

[19] Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, éd. cit., p. 33.

[20] *Ibid*., p. 35. L'essayiste signale que sa citation de Uhland est tirée de l'« *Histoire de la poésie et de la légende* » (*Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*). Il s'agit d'un ensemble de textes de Uhland publiés en 1868 à titre posthume. C'est Ernest Lichtenberger qui traduit le titre.

[21] Xavier Marmier, « De la poésie populaire », art. cit., p. 255. On reviendra en détail dans un chapitre ultérieur sur la manière dont les intercesseurs présentent les théories métaphysiques actualisées dans le lied, et en particulier sur la question du panthéisme (voir 2^e^ partie, chap. I).

[22] Voir par exemple la « Notice historique sur la poésie lyrique en Allemagne » de Sébastien Albin (dans *Ballades et chants populaires*, éd. cit., p. XXI-XXII).

[23] Isabelle Durand a étudié ces représentations du Moyen Âge dans *Le Moyen Âge des romantiques* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001).

[24] L'étude des époques archaïques prend un réel essor vers la fin du XVIII^e^ siècle, notamment en Allemagne dans le domaine de la philologie et de la grammaire. Jusqu'à la fin du siècle suivant, toutefois, les efforts pour dater les périodes d'existence des différentes sociétés restent encore peu fructueux ou donnent lieu à des erreurs. Xavier Marmier, un des médiateurs sans doute les mieux informés à cet égard, fait ainsi état en 1842 des débats relatifs « à la date présumable des divers poèmes de l'Edda » (recueil d'anciens chants scandinaves conçus comme une source des chants germaniques). « Ce que l'on peut affirmer sans crainte d'être taxé d'exagération, poursuit-il prudemment, c'est que plusieurs des traditions racontées dans les poésies de l'Edda, remontent jusqu'aux temps les plus reculés, jusqu'à l'époque de l'émigration des tribus scandinaves dans le Nord ; cette vague et lointaine époque perdue encore dans les nuages de l'histoire » (dans *Chants populaires du Nord. Islande. Danemark, Suède, Norvège, Feræ, Finlande*, Paris, Charpentier, 1842, « Notice sur l'Edda », p. 4). Quant aux premiers chants germaniques proprement dits, Nerval en 1830 les fait remonter « au temps des Romains », tout en reconnaissant les lacunes des historiens dans ce domaine : « On n'a que des notions très incertaines sur les anciens poètes germains ; le grand nombre de peuples et d'idiomes différents dont l'Allemagne se composait au temps des Romains est cause de l'embarras des historiens à cet égard ». Les « premières poésies vraiment nationales de l'Allemagne » dateraient cependant de l'époque de Charlemagne (*Poésies allemandes. Klopstock, Goethe,*

introduite par l'humanisme et renforcée par les Lumières sont perçus de la sorte comme assez proches encore de l'état primitif. Au terme de son chapitre sur la poésie de la nature, Édouard Schuré finit par rattacher l'ensemble des « chansons populaires, qui font deviner cette existence instinctive au sein de la nature », au genre de la « poésie pastorale primitive[25]. » Le peuple des zones rurales, souvent conçu comme une entité à la marge de l'histoire, protégée de la modernité et de ses constructions artificielles, apparaît comme l'instance dépositaire de l'origine, et les individus de cette catégorie comme des êtres « primitifs ». Il est ainsi question chez Schuré des « âges primitifs », lors desquels l'homme croit à la « puissance de l'âme sur le monde extérieur[26] ». Il prend plus loin comme modèle de peuple une société « patriarcale », « population bien simple d'esprit, bien primitive de mœurs », vivant « au fin fond des montagnes, en quelque vallée perdue, que n'atteignent pas les révolutions de l'histoire[27]. » « Ces gens-là, ajoute-t-il, vivent réellement avec la nature, avec le rocher, avec l'arbre et la forêt[28] ». Près de trente ans auparavant, Marmier opérait le même rapprochement entre le folklore médiéval et l'époque primitive, en affirmant que « [l]a poésie populaire naît dans les siècles les plus primitifs et enfonce ses racines dans le sol le plus aride[29]. » C'est dire combien les notions de poésie populaire, de peuple et de primitivisme appartiennent alors à un même cadre théorique[30].

2) Considérations esthétiques : un corpus étranger aux normes littéraires savantes

Le contexte dans lequel s'inscrit le *Volkslied* engage également certains modes de création poétique. Son rattachement direct à une communauté, et non à un individu, ferait de ses réalisations des œuvres collectives et anonymes : « Les chants populaires […] ne portent ni dates ni noms d'auteurs, c'est pourquoi l'ordre chronologique n'a pu être observé dans leur classement[31] », explique Sébastien Albin. Blaze de Bury précise en quoi consiste selon lui le processus de composition de ces pièces :

> […] il convient de nous expliquer : le lied appartient au peuple en ce sens qu'il s'exhale de lui, qu'il en sort à l'état d'idée pure, et qu'il y retourne à l'état de chant. Le peuple ne formule point, et c'est assez pour sa poésie qu'un individu se rencontre, qui plonge au fond du sentiment général et lui donne par la toute-puissance de l'art une telle consécration, une telle durée que son œuvre passe désormais pour l'œuvre

Schiller, Bürger, Paris, Bureau de la Bibliothèque choisie, 1830, « Introduction », p. 27-28). Dans sa « Notice historique », Sébastien Albin affirme qu'au XV^e^ siècle, alors que les « vieilles traditions » se perdent, une nouvelle période créatrice se fait jour au sein du « peuple ». C'est à cette production, publiée aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, qu'empruntent la plupart des médiateurs qui s'intéressent aux traditions populaires d'outre-Rhin (voir *Ballades et chants populaires*, éd. cit., « Notice historique », p. XXIII-XIV).

[25] Édouard Schuré, *Histoire du lied…*, Lacroix, Verboeckhoven et C^ie^, 1868, chap. III, p. 134.

[26] *Ibid*., p. 103.

[27] *Ibid*., p. 110.

[28] *Ibid*., p. 111.

[29] Xavier Marmier, « De la poésie populaire », art. cit., p. 254.

[30] On verra toutefois au chapitre suivant que certains médiateurs font état d'une évolution moderne des classes populaires contemporaines, aussi bien outre-Rhin que dans l'espace francophone.

[31] Sébastien Albin, *Ballades et chants populaires*, éd. cit., « Préface », p. I.

> du peuple même. Quel est ensuite cet individu ? Peu importe ; on négligera peut-être de s'enquérir de son nom. Il en est de la plupart des lieds du Moyen Âge comme de ces épopées, comme de ces cathédrales dont on ignore les auteurs. […] Ce que des milliers d'hommes ressentaient au fond du cœur, une voix l'exprimait […][32].

C'est dire aussi que les *Volkslieder* tirent leur origine des émotions d'une communauté, et non de sa dimension rationnelle, ce qui entraînerait souvent un manque de cohésion et de cohérence.

> […] Jadis celui qui se sentait ému par un fait ou par un sentiment quelconque, chantait cette émotion sans l'analyser, telle qu'il l'éprouvait. Ainsi ne faudrait-il pas chercher la logique et le raisonnement dans ces productions de l'inspiration instantanée. Les contradictions, les incidents les plus étrangers au sujet y abondent. Souvent le chant commence par un aphorisme quelconque, qui n'a aucun rapport avec la suite[33].

Ernest Lichtenberger reprend en 1877 une analyse devenue topique : « […] Le fond du *Volkslied* n'est pas la réflexion, mais le sentiment : aussi ne se déroule-t-il pas selon l'ordre logique des idées ; il s'enfle, il fléchit, il se brise au gré des impressions de l'âme, des mouvements précipités ou languissants de la passion[34]. » Sébastien Albin assimile ce mode de création spontané à l'improvisation, d'une part, et conçoit d'autre part l'énoncé obtenu comme une confidence intime, voire destinée seulement à l'énonciateur lui-même :

> […] Souvent encore, dans les chants populaires, le sujet est à peine exprimé ; il faut le deviner par les détails. Ce manque de clarté vient de l'improvisation ; il paraît clair alors que celui qui chantait l'émotion était en même temps celui qui l'éprouvait, et qu'il jugeait inutile d'établir un sujet qu'il connaissait si bien[35].

Ces traits, qui pourraient apparaître comme autant de travers, sont en fait réhabilités par les intercesseurs dans la mesure où ils résultent directement de qualités primordiales à leurs yeux, à savoir le « grand caractère de naïveté et de spontanéité[36] » qui informe le répertoire populaire. Selon Sébastien Albin, le contenu des chansons d'outre-Rhin consiste en « des images qui passent devant le poète, et qu'il se plaît à décrire sans arrière-pensée et sans art, avec toute la simplicité d'une bonne nature[37]. »

D'un point de vue sémiotique, le *Volkslied* se définirait en tant qu'extériorisation spontanée des états intérieurs du sujet humain. Il n'est selon Marmier « qu'un cri de l'âme, une émanation libre et spontanée de la pensée[38] ». Ce rapport au langage n'est bien sûr pas sans conditionner certains traits poétiques, relevés également par plusieurs médiateurs. Blaze de Bury déplore le manque de maîtrise de l'écriture dû selon lui à une émotion envahissante :

---

[32] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 829.
[33] Sébastien Albin, *Ballades et chants populaires*, éd. cit., « Préface », p. III.
[34] Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, éd. cit., p. 34.
[35] Sébastien Albin, *Ballades et chants populaires*, éd. cit., « Préface », p. III-IV.
[36] *Ibid*., « Notice historique », p. XXI-XXII.
[37] *Ibid*.
[38] Xavier Marmier, « De la poésie populaire », art. cit., 1841, p. 259. On consacrera un chapitre aux mécanismes sémiotiques du lied tels qu'ils sont perçus pas les intercesseurs.

> […] le principe, la cause essentielle de cette poésie, le sentiment, absorbe parfois l'âme et la possède à ce point que dans l'intensité de son émotion il lui arrive d'oublier certaines exigences de l'art. On remarquera que nous n'entendons pas parler ici ni du rythme, ni de la mélodie […]. C'est dans le soin du détail, dans le choix de l'expression souvent embarrassée, obscure, entachée de rudesse ou de trivialité, que l'action de cette force sympathique poussée à l'excès se produit d'une façon regrettable[39].

Ernest Lichtenberger reproche de son côté aux chansons germaniques l'inégalité de leur style : « ce *Volkslied*, si spontané et si mélodieux, ne se soutient pas toujours : il y a des parties faibles, des expressions ternes, des images banales ; il ne sait pas fondre les tons, ni assortir les nuances ; c'est une voix fraîche, harmonieuse, mais sans culture, qui faiblit parfois et détonne[40]. » Il énumère toutefois auparavant plusieurs traits d'écriture caractéristiques, en les accréditant implicitement par l'usage qu'en aurait fait Goethe dans ses propres œuvres :

> […] Goethe emprunte à la chanson populaire l'allitération, l'assonance, les fréquentes répétitions de mots et de vers ; le rythme souple, varié, toujours approprié au sentiment ; le refrain qui marque à l'oreille, sous une forme sensible, l'unité de l'expression ; la phrase courte et vive sans proposition incidente ni subordonnée ; la suppression de l'article, l'adjectif rejeté derrière le substantif, les nombreux diminutifs, les fréquentes élisions ; l'abondance des tours populaires et familiers, la hardiesse dans la composition des mots nouveaux ; la concision qu'exige une intuition profonde, la rapidité du développement dont chaque strophe exprime un moment saillant ; la franchise du début, l'impétuosité de l'attaque, ce premier « jet hardi », dont Goethe admirait la naïve puissance et où il retrouvait les mouvements mêmes de la nature[41].

En réalité, à mesure que le siècle avance, les médiateurs se montrent plus indulgents envers les écarts du répertoire populaire par rapport aux règles traditionnelles. Philippe Kuhff conteste ainsi dans son anthologie de 1886 la critique émise par le conservateur Amédée Pichot à l'égard d'une pièce écrite lors d'une campagne militaire :

> Ce jugement nous paraît trop sévère. Les fautes de versification […] ne doivent pas être comptées rigoureusement à une pièce de vers, qui se donne pour avoir été composée par un soldat, dans un camp, ou pendant une retraite. Ce caractère particulier élève la pièce au-dessus des chicanes des versificateurs et littérateurs jurés, maîtres en fait de versification. Dans ces circonstances une pièce de vers, eût-elle-même la prétention de garder le ton d'une poésie littéraire, a les privilèges les plus larges, ceux de la *poésie populaire*. Elle les a au plus haut degré, parce que les fautes de versification et telle expression qui paraît à M. Pichot être d'une incorrection notoire […] sont la marque la plus caractéristique du *poème de circonstance*, tel qu'il peut être composé par un *témoin ému*, soldat ou officier, lequel dans ce cas redevient tout simplement l'homme du peuple, donnant une voix au sentiment commun. Voilà pourquoi cette ode a les privilèges de la poésie populaire ; et la preuve qu'elle doit être classée à ce rang, c'est qu'elle garde l'anonyme d'un poème sorti du cœur et de la bouche du peuple.

[39] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 830.
[40] Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, éd. cit., p. 38.
[41] *Ibid*., p. 37-38 Le syntagme « jet hardi », placé par l'essayiste entre guillemets, est attribué à Goethe, et donné en allemand : « Der kecke Wurf ».

> Nous serions trop heureux de compter à notre actif un plus grand nombre de pareils chefs-d'œuvre, dussent-ils manquer çà et là aux lois de la versification. La poésie et le chant populaire ne vit que de ces licences, ou de ces imperfections, mais elle s'élève au-dessus des poèmes corrects, par le rythme, le mouvement, l'admirable inspiration, les traits de vérité, que l'on retrouve dans notre pièce[42].

On voit ici apparaître en filigrane une opposition majeure selon laquelle la littérature allemande aurait maintenu son ancrage originel dans la nature, tandis que la littérature française s'en serait éloignée au profit de règles artificielles. Se pose alors question du statut du *Volkslied*, universel ou culturel.

3) Un objet universel ou propre à la culture germanique ?

Les corpus de chansons populaires et les théories primitivistes interrogent en effet la source et la portée des traditions poétiques médiévales et anciennes. Le caractère censément naturel des pièces concernées conduit de nombreux auteurs à affirmer leur dimension universelle. Dans les pays germaniques, la redécouverte de ce répertoire s'inscrit toutefois dans un mouvement de rejet de l'hégémonie française qui passe par la mise en avant du patrimoine propre. La collecte de Herder poursuit notamment ce but, en l'étendant hors de l'aire germanique, mais toujours en visant à faire ressortir les traits identitaires des différentes cultures auxquelles il s'intéresse. Il s'agit en fait de prendre le contrepied de la rationalité française, imposée comme universelle mais ressentie comme aliénante, au profit des émotions plurielles, qui fonderaient les différentes cultures dans leurs spécificités. Néanmoins, au-delà des disparités, c'est bien la nature humaine que Herder s'efforce de saisir. Sa conception de la chanson populaire est ainsi sous-tendue par une tension irréductible entre une perspective anthropologique universalisante et un point de vue ethnologique relativiste.

Les médiateurs français semblent privilégier quant à eux la dimension universellement humaine qu'ils perçoivent dans les chansons populaires germaniques. Plus exactement, à la suite de Mme de Staël (et au-delà, de Rousseau, *mutatis mutandis*), les intercesseurs de la seconde moitié du XIX^e^ siècle tendent à distinguer deux catégories parmi les peuples modernes. Les uns, en particulier le peuple germanique, seraient restés proches de la nature humaine à son origine, tandis que les autres, représentés par les Français, s'en seraient écartés. C'est en s'appuyant sur cette ligne de partage que Blaze de Bury compare la « chanson » française et le lied, non sans laisser deviner sa position vis-à-vis de chacun des deux corpus :

> […] On le voit, la chanson et le lied, qui semblent au premier aspect de la même famille, se séparent bien vite, pour peu qu'on y prenne garde ; l'une vient de la tête, l'autre du cœur. L'une, enjouée et badine, indique une société de bonne humeur, sceptique, portée au plaisir, aimant l'ivresse plus que l'enthousiasme ; une société où l'esprit règne en maître, où l'éclat de rire de Voltaire aura tôt ou tard raison de toute croyance, de toute sensibilité ; l'autre, au contraire, sérieuse même dans ses manifestations en

[42] Philippe Kuhff, *Lied und Legende…*, éd. cit., p. 196, note. Le rédacteur ne donne pas plus de précisions sur le texte dont il s'agit. Signalons par ailleurs que son anthologie comprend quelques extraits du *Knaben Wunderhorn*, le recueil de chants populaires publié par Arnim et Brentano entre 1805 et 1808.

> apparence les plus légères, pleine de je ne sais quel mysticisme où le dieu de Spinosa [*sic*] se révèle sans cesse, rapportant toute chose à l'idéal, est l'expression d'un pays où les sources élémentaires de la poésie coulent encore, où l'homme vit en communion avec l'être universel[43].

Toute perspective culturelle n'est donc pas absente des discours des médiateurs, au point qu'elle peut même être expressément formulée. Dans un autre passage du même article sur la lyrique allemande où il mêle indistinctement le *Volkslied* et la poésie savante, Blaze de Bury déclare de la sorte : « Le lied est le chant familier de l'Allemagne, de l'Allemagne rêveuse, mélancolique, chevaleresque […]. […] Vous le retrouvez sans cesse et partout au-delà du Rhin ; il a des chants pour le foyer, pour la patrie, pour les amours, pour tous les généreux sentiments du cœur[44] ». D'un point de vue plus large et en radicalisant la position de son confrère, Xavier Marmier affirme que « [l]a poésie populaire s'altère et s'efface assez rapidement chez les peuples qui ont de fréquentes communications au dehors, et qui se modifient par leur contact avec les autres peuples[45]. » C'est bien une forme d'expression culturelle (essentialisée par le littérateur) qui est montrée ici comme menacée par les échanges avec l'étranger.

Le *Volkslied* n'est certes ni le premier ni le seul répertoire populaire importé en France à l'époque qui nous occupe. D'autres folklores introduits dès les années 1820 constituent eux aussi pour le public endogène un emblème de la poésie naturelle[46]. Le corpus d'outre-Rhin occupe néanmoins une place privilégiée, eu égard à l'importance des recherches germaniques dans ce domaine. Un intérêt si manifeste ne pouvait en effet qu'inciter les intercesseurs français à associer la chanson populaire à la culture d'outre-Rhin – ou souvent plus largement au « Nord ». Quoi qu'il en soit, le corpus populaire apparaît comme un nouveau modèle possible, à une époque où les littérateurs ressentent les normes littéraires comme contraignantes et obsolètes.

B La poésie savante d'inspiration populaire

À la suite des publications de *Volkslieder*, les poètes germaniques ont érigé ce répertoire en une source d'inspiration pour leurs propres œuvres. Le rapport qu'entretiennent les deux corpus est bien entendu complexe. Dans une première approche, on peut l'inscrire dans le cadre du tournant épistémologique que l'on a déjà évoqué, ou dans celui d'une philosophie de l'histoire, pour reprendre les termes de l'époque. Le modèle interprétatif qui sous-tend les propos des intercesseurs rappelle

[43] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 823.
[44] *Ibid*., p. 824.
[45] Xavier Marmier, « De la poésie populaire », art. cit., p. 259.
[46] En 1824-1825, Claude Fauriel fait ainsi paraître les *Chants populaires de la Grèce moderne* (Paris, Dondey-Dupré), accompagné en 1825 par Adolphe de Loève-Veimars dans les *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse par Walter Scott, Thomas Moore, Campbell, etc.* (Paris, Renouard). Nous renvoyons de nouveau au chapitre de l'*HTLF* sur la poésie (coordonné par Christine Lombez) pour une mise au point sur l'importation des folklores étrangers en France au XIX^e^ siècle (éd. cit., p. 349-359).

fortement celui que Schiller a donné dans son essai très influent intitulé *Über naive und sentimentalische Dichtung* (*De la poésie naïve et de la poésie sentimentale*, paru en 1795). En simplifiant quelque peu sa pensée – comme l'ont fait du reste bon nombre de ses successeurs –, on peut distinguer deux grandes périodes dans l'histoire de l'humanité et corollairement dans celle de la création littéraire. La première période, celle de la poésie « naïve », est située d'après lui dans l'Antiquité grecque, mais on en retrouverait des traces à l'époque moderne dans les catégories populaires, notamment. Elle correspond à un état de l'humanité dans lequel l'homme n'a pas encore conscience de lui-même en tant que sujet, et se confond donc avec les objets dont il fait l'expérience. La seconde période, qui donne lieu à la poésie « sentimentale », est au contraire celle de la réflexivité. Ce mouvement de prise de conscience de soi a des incidences sur le rapport du sujet à lui-même, au monde et au langage. En 1813, Mme de Staël expose brièvement ce passage entre le rapport immédiat et le rapport réflexif au monde :

> Il se peut que le meilleur temps pour la poésie fût celui de l'ignorance, et que la jeunesse du genre humain soit passée pour toujours : cependant on croit sentir dans les écrits des Allemands une jeunesse nouvelle, celle qui naît du noble choix qu'on peut faire après avoir tout connu. L'âge des lumières a son innocence aussi bien que l'âge d'or ; et si dans l'enfance du genre humain on n'en croit que son âme, lorsqu'on a tout appris, on revient à ne plus se confier qu'en elle[47].

Il existe toutefois entre les deux essayistes une différence décisive. Chez Schiller, l'auteur savant est en effet marqué par la nostalgie, en raison de son irréductible éloignement par rapport à l'état de « naïveté ». Pour Mme de Staël et ses successeurs, au contraire, la réappropriation des traditions populaires par les poètes savants leur permet de renouer effectivement avec la nature, et conduit à un accomplissement conscient des potentialités contenues dans les chansons folkloriques.

Il s'agit donc d'examiner les relations entre le lied populaire et le lied savant à partir des trois points de vue énumérés plus haut, à savoir les conceptions de l'homme, du monde et du langage. On peut annoncer au préalable que dans les textes des intercesseurs – tout comme dans l'essai de Schiller, du reste –, les deux corpus ne sont pas appréhendés selon une bipartition tranchée. Dès lors, c'est en termes de dominantes qu'il convient d'aborder l'image qui est donnée de chacun d'eux en France.

1) Conceptions de l'être humain

Cette complexité est perceptible dans les conceptions de l'être humain que décèlent les médiateurs au sein de chacun des deux répertoires. D'une part, le *Volkslied* médiéval est certes conçu comme proche des œuvres primitives, mais tous les médiateurs ne le confondent pas avec celles-ci. Blaze de Bury voit par exemple entre le *Nibelungenlied*, daté du XI^e^ siècle, et les chansons populaires plus tardives une progression vers une appréhension plus individualisée du sujet humain. De « l'épopée nationale » au

[47] Mme de Staël, *De l'Allemagne* [1813], éd. cit., 3^e^ partie, chap. IX, p. 368. L'essayiste fait référence rapidement, mais de manière très élogieuse, à l'ouvrage de Schiller dans son chapitre sur la critique allemande (voir *De l'Allemagne*, éd. cit., 2^e^ partie, chap. XXXI, p. 528).

Volkslied, « la liberté gagne du terrain » et « l'individu se détache du groupe de l'humanité[48] ». L'entité nouvelle n'est cependant pas un sujet singulier, comme pourrait le laisser croire le terme d'« individu », mais « le peuple[49] », c'est-à-dire un être collectif confondu avec une communauté particulière, comme on a pu le comprendre plus haut dans la manière dont le même rédacteur expliquait le processus de création du répertoire populaire. D'autre part, pour ce qui concerne le lied savant, la conception du sujet humain est variée et peut se rapprocher de l'être « primitif ». Avant de revenir plus en détail sur cette question, on peut citer un commentaire d'Ernest Lichtenberger sur le type de sujet humain mis en œuvre par Goethe dans ses ballades :

> […] ces poésies, en vertu du genre même auquel elles appartiennent, ont un caractère moins personnel que les autres ; elles peuvent se détacher davantage de l'étude de la vie de Goethe et des circonstances variées au milieu desquelles il les a conçues. Comme les autres, elles ont jailli de l'âme du poète, mais elles n'ont pas pour source d'inspiration une image précise, une personne vivante, mais un sentiment d'ordre plus général, plus commun à toutes les époques de la vie[50].

Parallèlement aux individus nettement déterminés, les pièces savantes pourraient donc elles aussi représenter des figures humaines dont la portée serait générale. Elles sont pourtant perçues dans ce cas comme très proches des schémas de pensée populaires qui se manifesteraient de manière privilégiée dans la ballade.

2) Rapports de l'homme au monde

Comme ils le font à propos du *Volkslied*, les intercesseurs soulignent à l'envi dans le lied savant également le rôle joué par la nature et par la dimension spirituelle qui lui est donnée. Édouard Schuré met l'intérêt pour la nature au compte de Rousseau, notamment. De l'œuvre de « cet enfant du peuple », dont « la voix avait trouvé de puissants échos en Allemagne » dans le dernier tiers du XVIII^e^ siècle, les poètes auraient tiré cette « devise : revenir à la nature[51]. » Dès lors, les « Allemands […], inspirés par lui ou par leur propre génie appliquèrent sa méthode à l'art. "Revenons à la nature !" devint le cri des forts[52] ». De son côté, Blaze de Bury met en avant la valeur spirituelle dont est investie la nature. Le lied serait « travaill[é] » par un « irrésistible besoin d'animation ; de trouver un sens mystique aux larmes du cep, un effet sympathique à la floraison, de créer entre la plante et son essence, l'âme et le corps, de

[48] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 829.
[49] *Ibid*.
[50] Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, éd. cit., p. 301. Pour une mise au point sur la ballade, on pourra se reporter à plusieurs ouvrages : *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, de Jean-Louis Backès (Paris, Presses Universitaires de France, 2003) ; *La Ballade, XVIII^e^-XIX^e^ siècles : littérature savante, littérature populaire et musique*, volume dirigé par Judith Labarthe et Claudine Le Blanc (éd. cit.) ; et *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e^ siècle…*, de Christine Lombez (éd. cit., p. 195-209), qui examine quels retentissements a eus la redécouverte de la ballade sur la production francophone.
[51] Édouard Schuré, *Histoire du lied*, éd. cit., 1868, chap. I, p. 33.
[52] *Ibid*.

vivaces et mystérieuses relations[53]. » Eugène Lerminier, dans son article « La Poésie allemande et l'esprit français », en 1846, affirme lui aussi nettement cette double aspiration de la lyrique allemande vers la nature et vers l'essence : « Lorsqu'on a lu les lyriques allemands, on se trouve jeté dans des méditations profondes sur l'homme et sur la nature. » « Le lyrisme allemand reflète la création divine et la vie humaine avec une étendue infinie[54]. » Par sa représentation de la nature, le lied permettrait de faire réapparaître aux yeux du lecteur moderne le lien qui unit la sphère empirique à l'essence. Selon Lerminier toujours, « l'idéal poétique de Goethe » est « la représentation idéalisée de la vie ». Et il poursuit : « Il était aussi convaincu que si le poète saisit avec vivacité les caractères, les accidents, enfin toutes les faces que la réalité lui présente, il s'élève au sentiment de la vie universelle[55] ».

Les médiateurs ne se font pas faute du reste de souligner les similitudes du lied savant et du *Volkslied* en ce qui concerne le traitement de la nature. Au début de son article sur la poésie populaire, dans lequel il s'intéresse surtout aux traditions du « Nord », Marmier déclare : « Il y a deux poésies écloses comme deux fleurs sur la même tige, coulant comme deux ruisseaux limpides et parfumés de la même source, enfantées comme deux sœurs par la même nature idéale : c'est la poésie populaire et la poésie d'art[56]. » Cette proximité serait de fait la conséquence du pouvoir évocateur propre à certains paysages germaniques. Ces derniers feraient naître d'eux-mêmes la poésie. La Souabe figure bien entendu parmi ces lieux privilégiés, consacrée qu'elle est en outre par l'école poétique de Uhland :

> À l'ombre de ces rochers pittoresques qui encaissent le fleuve [le « *Rheingau* »], parmi ces riches vignobles, au fond de ces villages nichés dans les hautes ravines, dans tous ces coins délicieux, le chant naît de lui-même[57].

Au-delà de ces ressemblances, les intercesseurs font néanmoins apparaître des différences dans le rapport au monde que donnent à saisir le *Volkslied* d'un côté, et le lied savant de l'autre. Entre les deux pôles que constituent la nature empirique et le divin, l'équilibre des forces peut pencher davantage du côté de la matière ou de l'esprit. Or cette opposition est fréquemment superposée à celle qui distingue chacun des deux corpus. À en croire Schuré, le panthéisme archaïque que l'on peut déceler dans lied populaire manifesterait en fait le besoin éprouvé par le peuple de se donner une représentation sensible des notions abstraites, pour mieux y accéder :

> Pour la comprendre [la divinité], il [le peuple] avait besoin qu'elle descendît vers lui ; pour l'aimer, il voulait la voir se mêler à sa vie. Il se fit donc sa poésie religieuse à lui, dans sa langue et selon son cœur.

---

[53] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne. Le docteur Justinus Kerner. II », art. cit., p. 630.
[54] Eugène Lerminier, « La Poésie allemande et l'esprit français », art. cit., p. 1013. Cette citation est un exemple parmi bien d'autres d'une des acceptions du substantif *lyrisme* au XIX^e^ siècle. Parallèlement au registre lyrique (notion sur laquelle on reviendra dans le 3^e^ chapitre de cette partie), le mot est fréquemment utilisé pour désigner le genre lyrique. Il est même parfois malaisé d'identifier le sens qui est actualisé dans un texte. On s'autorisera à recourir à ce nom pour renvoyer au genre, on l'on donnera des précisions sur notre emploi du nom lorsque ce sera nécessaire.
[55] *Ibid*., p. 1003.
[56] Xavier Marmier, « De la poésie populaire », art. cit., p. 253.
[57] Édouard Schuré, *Histoire du lied*, éd. cit., 1868, chap. II, p. 84.

> C'est ainsi que le sentiment religieux individuel, refoulé par le catholicisme, prend sa revanche dans la légende populaire. Avec elle, nous sortons des murs sombres de la cathédrale, pour rentrer sous le ciel serein de la nature[58].

Selon Heine, pourtant, les superstitions populaires, mises à l'écart par les poètes lettrés au XVII^e^ et pendant plus de la moitié du XVIII^e^ siècles, auraient été réhabilitées par une partie des milieux savants à l'issue de cette période. Ils leur apportent cependant des infléchissements certains, en s'appuyant sur le christianisme et surtout les philosophies panthéistes modernes. Ils procèdent en effet à une spiritualisation de la matière davantage qu'à une incarnation de l'esprit. Prenant l'exemple de Goethe, Heine met en garde contre l'assimilation exclusive du panthéisme goethéen au paganisme des Germains, plus ancré dans la nature empirique :

> Le *grand païen* est en effet le nom qu'on avait donné en Allemagne à Goethe. Pourtant ce nom n'est pas tout à fait juste. Le paganisme de Goethe est singulièrement modifié. Sa vigoureuse nature païenne se manifeste dans sa conception claire et pénétrante de tous les faits extérieurs, de toutes les couleurs, de toutes les formes ; mais le christianisme lui a conféré en même temps une intelligence plus profonde ; le christianisme l'a initié, malgré sa répugnance, dans les secrets du monde des esprits. […] C'est une chose remarquable que cette nature païenne de Goethe toute saturée de notre sentimentalité chrétienne […]. Le panthéisme de Goethe est donc très différent de celui des païens. Pour résumer mes idées, Goethe était le Spinoza de la poésie […]. Du reste, cela ne s'applique pas seulement à Goethe, mais à une foule de ses amis, connus plus ou moins comme poëtes, qui s'attachèrent de bonne heure au panthéisme[59].

Blaze de Bury attire également l'attention sur le traitement que peut réserver un auteur savant comme Rückert au thème de l'amour. Dans *Liebesfrühling* (*Printemps d'amour*), le poète suit un mouvement d'abstraction qui part de la sphère empirique pour atteindre une dimension idéale :

> Rückert célèbre l'amour comme un dogme, il l'évangélise. De là une poésie contemplative, un hymne à l'amour pur, à cet amour absolu qui plane au-dessus des péripéties et des conventions sociales, et ne connaît ni les préoccupations de cette vie ni ses misères.[60]

En dernière instance, le panthéisme des poètes lettrés se distinguerait de son équivalent folklorique dans la mesure où il serait conscient de lui-même et de sa quête spirituelle. Blaze de Bury établit cette différence en évoquant le passage du lied populaire au lied savant : « voilà le lied devenu quelque chose de l'intelligence, de simple chose de sentiment qu'il était[61] ». Autrement dit, le lied savant fait du sentiment un objet de réflexion, au lieu de l'exprimer de manière directe comme le fait le lied populaire. Mme de Staël distingue ainsi « [l]e goût que les Allemands manifestent pour le genre naïf », lequel consisterait à « exprimer ce qu'on sent ou ce qu'on pense, sans réfléchir à aucun résultat ni tendre vers

[58] *Ibid*., chap. VI, p. 275.
[59] Henri Heine, *De l'Allemagne* [1835], Pierre Grappin (éd.), Paris, Gallimard, 1998, 1^ère^ partie, III, p. 134-135.
[60] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne. Frédéric Rückert », II, *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, t. X, mai 1845, p. 731.
[61] *Id*., « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 831.

aucun but » ; et « leur penchant pour la métaphysique, penchant qui naît du besoin de se connaître et de s'analyser soi-même[62]. » Dès lors, la poésie lettrée serait davantage tournée vers la dimension divine de l'univers, ou du moins vers la faculté du sentiment, qui permet d'appréhender celle-ci. Restituant la pensée d'Arnim et de Brentano au principe de leur entreprise de collecte folklorique, Schuré représente la relation entre les poètes savants et le « peuple » comme la mise en commun de la « foi en l'idéal » des premiers et de la « puissance de la sympathie[63] » du second. Alors que le « peuple dans sa poésie lui donne raison [« à l'idéal »] sans le savoir », la « vraie poésie », dans sa représentation d'une réalité « toujours obscure, fragmentaire », « débrouille, éclaire, achève. » Elle transporte les sentiments « dans une région supérieure sous l'éclair de l'imagination » et offre ainsi au lecteur « la nature refondue par l'esprit, mais qui ne cesse pas d'être la nature[64]. »

3) Rapports au langage et à l'institution littéraire

Du point de vue littéraire, ce sont les rapports respectifs du lied populaire et du lied savant au système contemporain qui sont interrogés dans les textes des intercesseurs. Là encore, ces derniers mettent en évidence la complexité des relations entre les deux corpus, à la fois semblables et différents. Blaze de Bury souligne de la sorte le statut d'œuvre littéraire acquis par le « lied » lors de sa réappropriation par les poètes :

> […] Alors le lied se régénère ; il va revivre par la grâce de la poésie. Peu à peu, vous le voyez se couvrir de tous les joyaux dont l'art dispose, l'art de Goethe, de Uhland, de Rückert ; la forme est réhabilitée : on invente, on combine, on élabore, on se perd en caprices merveilleux, en élégantes ciselures, en broderies de toute espèce. […] Voilà le soupir de la chaumière, l'expression des masses laborieuses, devenu [*sic*], par le seul prodige de l'art, une fantaisie de luxe ; voilà le lied devenu quelque chose de l'intelligence, de simple chose de sentiment qu'il était[65].

Il s'agit bien selon le rédacteur d'une « régén[ération] » et non pas d'une métamorphose : « L'identité éclate à tel point, qu'on ne saurait la révoquer en doute[66] », affirme-t-il ; « dans sa transformation glorieuse, [le « lied populaire »] n'a rien perdu de sa grâce naïve, de cette ingénuité qui lui vient de son humble origine[67]. » On aurait affaire en définitive à l'accomplissement esthétique d'une pratique auparavant prometteuse mais imparfaitement servie par des réalisations quelque peu maladroites. Près de trente ans plus tard, et bien qu'il témoigne d'un goût plus prononcé que Blaze de Bury pour le folklore germanique, Édouard Schuré suggère lui aussi un processus d'achèvement dans le geste d'appropriation du modèle populaire par les poètes savants :

---

[62] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 3e partie, chap. IX, p. 634.
[63] Édouard Schuré, *Histoire du lied*, éd. cit., 1868, chap. I, p. 41.
[64] *Ibid*., p. 42-43.
[65] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 831.
[66] *Ibid*., p. 863.
[67] *Ibid*., p. 831.

> […] qu'on lise les grands poètes lyriques de l'Allemagne depuis Goethe et Bürger jusqu'à Heine, Eichendorff et Geibel, on y retrouvera à chaque page le ton, les formes, les motifs et l'esprit même de cette poésie. Demandez aux Wolfgang Müller, aux Rodenberg, à tous les jeunes successeurs de la grande école lyrique allemande, demandez-leur ce qu'ils pensent de la poésie du peuple, ils vous diront sans doute qu'ils lui doivent leurs meilleures inspirations, leur verve et leur verdeur. […] En un mot, on peut dire que ce qui fait la vitalité, la profondeur et la beauté vierge de la poésie lyrique des Allemands, c'est avant tout la richesse et la beauté de leur poésie populaire, c'est le retour passionné des poètes modernes à cette source jaillissante, c'est la résurrection triomphante de l'âme du peuple dans le génie des grands artistes[68].

La réussite des poètes savants, qui parviennent à transfigurer le *Volkslied* sans le trahir, tiendrait à l'économie de moyens et à la conservation du ton simple qu'ils s'imposent, tout en s'astreignant à une élaboration exigeante : « Les ballades de Goethe dans le goût populaire resteront comme d'inimitables modèles de poésie et de science de la forme. Jamais on ne vit sous un laisser-aller apparent, sous une contexture des plus simples, se dérober tant d'art. C'est la mélodie dans le contre-point[69] », déclare Blaze de Bury. Chez Goethe toujours, c'est-à-dire chez celui en qui « [l]e lied populaire allemand devait trouver […] sa plus aimable, sa plus haute, sa plus complète expression[70] », l'hypotexte est en fait intégré au tissu même de son hypertexte[71] :

> […] Goethe ne se borne point à s'inspirer du modèle ; il le reproduit, il le façonne ; la plupart de ses chefs-d'œuvre en ce genre, ses lieds en manière de romance, par exemple, sont comme autant d'échos perdus, de mélodieuses réminiscences des poésies populaires. Il va même plus loin ; il ne se fait pas faute, chaque fois que l'occasion s'en présente, d'emprunter à l'original ici un vers, là une strophe. On dirait de capricieuses variations où le maître ne se lasse pas de ramener le thème par les plus charmantes fantaisies, les plus ingénieux faux-fuyants. Ainsi […], le vieux lied se renouvelle, et, transformé au moyen de l'art, régénéré, illustré (c'est le mot), trouve des ressources originales, inconnues, dans une exécution prestigieuse[72].

En somme, là où le *Volkslied* resterait marqué par les chants primitifs du « Nord » et par leur caractère collectif, à tous points de vue, le lied savant serait la manifestation de l'homme parvenu au stade de la conscience réflexive et dès lors individualisé. L'héritage populaire d'outre-Rhin aurait ainsi fait l'objet d'une réappropriation concertée et maîtrisée, grâce à laquelle serait apparue de nouveau une littérature proprement germanique sur les ruines d'un folklore encore proche des autres traditions nordiques. Le lied savant serait de la sorte une des meilleures expressions de la culture germanique, selon les médiateurs, et ce encore à la fin du XIX[e] siècle. Il est selon Pottier de Cyprey « une création

[68] Édouard Schuré, *Histoire du lied*, éd. cit., 1868, « Avant-propos », p. 16.
[69] Henri Blaze de Bury, *Poésies de Goethe*, éd. cit., « Introduction », p. XVI.
[70] *Id.*, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 873.
[71] Nous empruntons bien sûr les termes d'hypotexte et d'hypertexte à Gérard Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris, Seuil, 1982).
[72] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 873-874.

[…] caractéristique et […] originale de l'imagination germanique[73] ». Le rédacteur justifie d'ailleurs par là les choix qu'il a opérés parmi les poèmes de Uhland dans la constitution de son anthologie :

> […] On s'étonnera peut-être que nous ayons traduit un si grand nombre de lieder, petites pièces délicieuses dans le texte original, mais où la forme a parfois plus de valeur que le fond […] ; mais le lied et la ballade sont les deux genres de poésie où les compatriotes de Schiller et de Uhland restent inimitables, et on ne saurait trop vulgariser ces petits chefs-d'œuvre qui, pour la pureté du style, le fini de l'exécution, et la délicatesse du sentiment, peuvent être mis sur le même rang que maint ouvrage de longue haleine. Rien, dans notre poésie, si remarquable sous bien des rapports, ne présente l'équivalent du lied […][74].

Les propriétés attribuées au lied poétique savant se retrouvent en grande partie dans les commentaires qui portent sur le lied musical savant, qui relève de fait du même univers philosophique et esthétique.

C La mise en musique des textes de lieds et de *Volkslieder*

Les lieds poétiques savants et certains textes de *Volkslieder* sont mis en musique dès les dernières décennies du XVIII[e] siècle, donnant naissance à un troisième corpus dénommé « lied » aussi bien dans l'espace germanique qu'en France[75]. Dans l'espace d'arrivée, ce lied musical savant n'est toutefois véritablement introduit qu'en janvier 1835, à l'occasion d'un concert lors duquel est chantée « Die Junge Nonne » (« La Jeune Religieuse ») de Schubert, sur un texte de Craigher de Jachelutta. Le caractère inédit de l'esthétique mise en œuvre dans le lied schubertien, joint au très grand succès qu'il rencontre dans les cercles cultivés, donne lieu à de nombreuses contributions dans les revues, en particulier bien sûr celles qui sont spécialisées dans la musique. C'est à cette occasion qu'apparaissent les premières tentatives françaises de définition du lied musical moderne. Beaucoup de ces écrits sont très brefs, mais quelques-uns atteignent un degré de développement qui permet de mieux saisir l'effet d'une telle esthétique sur les premiers auditeurs français[76].

Le lied musical se caractériserait en premier lieu par le retour sur soi et l'expression des états intérieurs du sujet :

---

[73] André Pottier de Cyprey, *Poésies choisies*, Paris, Perrin, 1895, « Introduction », p. XIII.
[74] *Ibid*., p. XII-XIII.
[75] On a évoqué l'existence d'œuvres musicales appelées *Lieder* avant cette époque, mais il ne s'agit pas du même corpus que celui examiné ici. Dans le cadre de cette étude, nous ne traitons bien entendu que de ce que l'on conçoit encore aujourd'hui comme le lied musical, à savoir surtout la production romantique.
[76] L'importance de ces textes et la proximité de leur contenu avec ceux qui sont publiés sur le lied poétique quelques années plus tard nous ont semblé autoriser un léger retour en arrière par rapport au *terminus a quo* retenu pour ce travail (1840). Par ailleurs, pour plus de détails sur le transfert du lied schubertien en France, on pourra se reporter à un article de Jacques-Gabriel Prod'homme, « Les Œuvres de Schubert en France » (*Mercure de France*, Paris, t. CCVIII, n° 730, novembre 1928, p. 5-37), ainsi qu'à deux études de Xavier Hascher, « Franz Schubert et la France : 1828-1837. Relevé des mentions relatives à Schubert parues dans les principaux périodiques consacrés aux arts ou à la musique durant la période concernée, et classés par ordre chronologique » (*Cahiers Franz Schubert*, n° 1, 1992, p. 27-46), et « Quand Schubert "entra dans la gloire". Adolphe Nourrit et les versions orchestrées de *La Jeune Religieuse* et du *Roi des Aulnes* » (*Cahiers Franz Schubert*, n° 17, 2000, p. 30-70).

> Schubert était une de ces âmes mélancoliques qui se replient sur elles-mêmes, entassent intérieurement leurs sensations, et vivent dans leur pensée si longtemps et si courageusement qu'elles finissent par en connaître tous les secrets, et les pouvoir répéter en un langage humain. Or, ce simple langage, cette voix sincère du cœur, c'est une musique d'un charme inouï, tout entière d'émotions individuelles, parfum mélodique qui s'échappe de l'âme comme de la plus suave et la plus triste des roses[77].

Ce répertoire relèverait donc d'un cadre intime, qui tranche avec l'aspect imposant des genres musicaux dominants : « Aujourd'hui, tout amateur de la musique vraie[,] sentie[,] et simple dans son expression, a un culte pour la musique de Schubert. Si Beethoven, si Weber, dominent dans la symphonie, dans l'orchestre, dans la salle immense, Schubert règne dans le salon, au piano[78]. » Ce resserrement est néanmoins loin de l'enfermement, dans la mesure où le repli du compositeur sur son âme serait le vecteur d'une ouverture vers le divin : « C'est une âme ardente qui cherche le bonheur dans les objets qui l'environnent ; mais, ne pouvant jamais être rassasiée, elle se tourne d'elle-même vers le ciel. Elle se remue dans le fini, mais elle reflète l'infini[79]. »

Or, l'esthétique nouvelle du lied musical, consacrée par Schubert, serait issue de celle qui a été mise en œuvre par les poètes modernes depuis la génération précédente :

> […] cette façon si neuve et si propice découlait naturellement de l'entraînement pensif et rêveur prêté à la poésie par Schiller, Goethe, Burger, H. Heine, Prokesh, L. Uhland ; car l'âme, cette puissante et noble mère des arts, aime ses enfants d'un amour égal, et ne saurait découvrir dans le ciel une route nouvelle et resplendissante pour l'un d'entre eux, qu'elle n'y entraîne aussitôt les deux autres[80].

Dans son article sur la poésie lyrique germanique, paru en 1841, Blaze de Bury, également musicographe, affirme lui aussi l'existence d'une relation étroite entre le lied musical et les textes qu'il met en musique :

> […] Dans une œuvre à laquelle Goethe contribue, il faut absolument que la poésie ait sa part, le maestro fût-il d'ailleurs Schubert ou Beethoven, d'autant plus que c'est un des principaux caractères du lied lyrique de concilier à la fois les intérêts du texte et ceux de la musique, et de se réserver le privilège de déclamer en chantant[81].

Ce nouveau type de composition musicale frappe les médiateurs et le public français non seulement par l'univers idéalisé qu'il suggère, mais aussi par les moyens inédits qu'il mettrait en œuvre. Le lied musical exploite en effet les ressources offertes par la matérialité du son, au lieu de privilégier comme

[77] G. Olivier (de la Marche), « Archives musicales. État actuel de la musique en Allemagne et en Italie », *Le Pianiste*, n° 6, janvier 1835, p. 44.
[78] Joseph d'Ortigue, « Revue du monde musical. Schubert », *Revue de Paris*, t. XXX, juin 1836, p. 271. Nous ajoutons entre crochets deux virgules oubliées probablement par l'imprimeur.
[79] *Ibid*., p. 273.
[80] G. Olivier (de la Marche), « Archives musicales. État actuel de la musique en Allemagne et en Italie », art. cit., p. 44.
[81] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 828. Le syntagme « lied lyrique » désigne ici bien entendu le lied musical savant.

les compositions classiques la construction harmonique. G. Olivier attire ainsi l'attention sur l'écriture vocale et instrumentale de plusieurs lieds, et en dernier ressort sur leur nature même :

> Le *Fossoyeur* de [Kulhau] est à peine un chant : écoutez cependant, et vous éprouverez toutes les terreurs de l'esprit en présence d'un prodige effrayant. Il y a là un revenant qui grandit, plane sur nous et nous menace. – Que dirai-je du *Wanderer* (des Wanderer [*sic*]), emprunté à Schmidt de Lübeck, du *Doppellgänger* [*sic*], pris de Henri Heine, du *Roi des Aunes* [*sic*] (Eilkœnig [*sic*]) de Goethe ; pensées profondes, que Schubert a revêtues d'une voix séraphique ? De telles mélodies ne sont pas plus du rythme que la poésie de Goethe n'est du vers. C'est l'âme révélée par deux organes également célestes[82].

Le rédacteur poursuit en soulignant la différence entre les moyens musicaux mis en œuvre de part et d'autre du Rhin, prenant l'exemple de pièces qui s'emploient à représenter un paysage aquatique. Les compositeurs français chercheraient seulement à imiter dans leurs « barcarolles » le rythme produit par les mouvements de l'eau et des rames en recourant à une mesure ternaire, si bien que « l'amateur [en] a épuisé l'éloge, quand il a glissé tout bas au voisin : entendez-vous le flot et la rame ? » Au contraire, dans le lied germanique, l'objet principal que viserait le compositeur serait le retentissement du paysage sur l'âme du sujet. Ce sens symbolique serait aisément accessible aux « Allemands, avec le mysticisme habituel à leur âme[83] », mais bien moins au public français qui n'est alors pas encore accoutumé à un tel rapport au monde et à l'art :

> […] Dans le *Am Meer*, de Dessauer, la rame, la mer et le vent ne prennent qu'un rôle secondaire ; c'est l'âme du poète qui est toute en jeu et aussi toute en musique. Ce serait une erreur de penser que le commun des auditeurs puisse savourer de suite le charme de cette musique idéale où s'exhale l'école de Schubert. Comment se reconnaître, sans un premier étonnement, au milieu de ces notes plutôt soupirées que rendues ? Comment apprécier tout d'abord ces mélodies moins semblables à l'expression de la parole qu'à la pensée du regard, ces chants aériens, vaporeux, incolores, qui se répandent comme un parfum exhalé d'un souffle céleste ? Il faut une sorte d'initiation ; sinon, les compositions de cette fantastique mélopée produisent l'effet de figures cabalistiques, où le vulgaire ne voit qu'une image, mais sous lesquelles l'adepte reconnaît un profond symbole[84].

En ce qui concerne la facture, enfin, le lied musical connaît deux types de forme, comme l'affirme Jean-Baptiste Weckerlin en s'appuyant sur le *Musikalisches Lexikon* (*Lexique musical*) d'Arrey von Dommer, paru en 1865 : l'une d'elles, qui reprend en cela la pratique populaire, « se sert de la même musique pour toutes les strophes », tandis que dans l'autre, c'est-à-dire la forme *durchkomponiert*, plus élaborée, « la musique suit les paroles d'un bout à l'autre[85] » en construisant un discours linéaire.

[82] G. Olivier (de la Marche), « Archives musicales. État actuel de la musique en Allemagne et en Italie », art. cit., p. 44. Nous conservons le cas échéant la forme francisée des prénoms d'auteurs germaniques.
[83] *Ibid*., p. 45. Une mesure ternaire est une mesure dont l'unité de temps se divise par trois.
[84] *Ibid*.
[85] Jean-Baptiste Weckerlin, *Nouveaux Musiciana. Extraits d'ouvrages rares ou bizarres, anecdotes, lettres, etc., concernant la musique et les musiciens*, Paris, Garnier frères, 1890, chap. VIII « Pensées. – Principes. – Définitions. – Origines de la musique. », « Les Néologistes en musique » [1878], p. 372.

L'organisation du discours musical met alors à distance les règles formelles de l'harmonie au profit d'un contenu extra-musical.

Les analyses portant sur le lied musical rejoignent par bien des aspects les présentations des corpus poétiques savant et populaire, dans la mesure où les œuvres des compositeurs se signaleraient par leur proximité avec leur support textuel.

Tout au long de la période retenue, la notion désignée par l'étiquette *lied* dans le cadre de son transfert culturel vers l'espace francophone est complexe et mouvante. Un tel état de choses est dû à la fois à la vaste extension du substantif outre-Rhin et au décalage que celle-ci implique par rapport au système des genres français, dont l'organisation rigoureuse ne s'assouplit que très progressivement. Les commentaires des intercesseurs concernant les corpus désignés par le mot *lied* font bien apparaître les rapports complexes de ressemblance et de différence qui existent entre les trois sous-catégories concernées, à savoir les chansons populaires, la poésie savante et les compositions écrites par des musiciens sur ces différents textes. L'aspect inhabituel en France de cette extension donnée à un terme unique explique en partie le nombre important de textes critiques produits par les médiateurs et la densité de l'activité intellectuelle qui se déploie à cette occasion. L'objet étranger entre également en résonance avec des interrogations et des aspirations françaises, tels le rapport de la poésie au monde et à l'idéal, et la possibilité d'une poétique spontanée, loin des codes hérités de l'époque classique.

Le sentiment d'étrangeté et de nouveauté ne perdure toutefois pas tout au long du demi-siècle considéré, et le rapport des littérateurs au lied varie non seulement selon les individus mais aussi en fonction de la période à laquelle ils écrivent. Cette évolution est sensible principalement dans les tentatives des rédacteurs pour inscrire le genre dans l'histoire de la littérature allemande. C'est donc cet aspect du transfert culturel qu'il convient de traiter à présent, en adoptant une perspective diachronique.

Chapitre II : Le transfert du lied en France : questions d'historiographie littéraire

Outre les questions terminologiques que soulève le transfert du lied, on peut observer dans les discours des médiateurs une autre perspective, historique, celle-là. Un des enjeux que représente l'importation du genre germanique en France consiste à situer celui-ci dans un double patrimoine littéraire : l'histoire de la littérature allemande, et le canon littéraire étranger accessible aux lecteurs français. L'étude d'une telle entreprise suppose également l'adoption d'un point de vue cette fois historiographique, dans le but de mettre au jour les différentes modalités de ces constructions critiques tout au long de la période retenue. On espère ainsi saisir les principales postures de réception qui ont présidé à l'importation des lieds par les germanistes français.

Entre 1840 et 1914, le transfert du lied se décline en effet selon des aspects divers, en fonction de l'évolution propre au genre et surtout des différentes approches qu'en ont les médiateurs. On remarque ainsi des variations importantes dans le nombre de lieds importés par chaque ouvrage ou article, dans l'amplitude temporelle couverte par les œuvres retenues, et dans la situation de ces dernières par rapport à la date de leur transfert de l'autre côté du Rhin. Les productions germaniques contemporaines, en effet, sont présentées comme un vecteur d'évolution de l'histoire du lied qui serait en cours de construction (ou en voie d'extinction, selon certains intercesseurs), tandis que les lieds appartenant au passé contribuent à l'élaboration rétrospective d'un panorama qui se veut stable. La plupart du temps, cependant, au-delà du caractère disparate des points de vue abordés, on observe dans les textes des médiateurs un effort patent pour mettre leur corpus en perspective par rapport à un ensemble plus large et bien délimité historiquement. Outre le goût prononcé de plusieurs germanistes français pour le lied, l'écho que rencontrent leurs travaux auprès du public cultivé semble de fait les encourager à mener des entreprises plus systématiques que leurs prédécesseurs des années 1820 et encore, dans une certaine mesure, 1830. Ces facteurs expliquent que l'on dépasse alors les importations très réduites et ponctuelles qui dominaient auparavant, mais aussi que les discours paratextuels s'imposent largement dans les publications.

Cette diversité d'approches, ainsi que l'écart assez important entre les bornes temporelles assignées à ce travail, mettent en échec toute tentative visant à restituer d'après les textes de notre corpus une périodisation unique du lied. Par la force des choses, les intercesseurs des années 1840 ne pouvaient dresser le même tableau de la poésie germanique que leurs successeurs. À l'inverse, le recul acquis par les littérateurs du début du XX^e^ siècle implique un regard plus distancié et synthétique sur le genre du lied depuis la fin du XVIII^e^ siècle. Pour faire apparaître au mieux cette diversité, mais aussi les articulations d'un point de vue et d'une époque à l'autre, il a donc paru préférable de dégager des moments déterminants dans le travail d'élaboration historique accompli par les médiateurs. Néanmoins, tout en fixant des bornes temporelles d'ampleur variable pour ces différentes configurations

historiographiques, il est possible de respecter une certaine chronologie. Les quatre configurations que l'on a définies se succèdent ou s'englobent. La première se cantonne au tournant que représentent les années 1840, lors desquelles de nombreux germanistes prennent acte de ce qu'ils croient être une fin de l'histoire pour le lied. La deuxième reprend cette décennie 1840 mais se prolonge jusqu'aux années 1860, en s'arrêtant au contraire sur les rédacteurs qui décèlent dans la production poétique d'outre-Rhin des signes prometteurs. À ce stade, il devient possible de prendre en compte dans un troisième temps l'ensemble des quelques soixante-quinze ans abordés dans cette étude. Il ne s'agit pourtant pas, comme on l'a précisé, d'exposer une vision historique globale de tous les médiateurs, tâche impossible, mais de mettre en évidence le canon des poètes qu'ils proposent. Les divergences dans la caractérisation des écrivains font apparaître les différents paradigmes du lied et du genre lyrique qui coexistent alors, ainsi que leurs articulations. Nonobstant cette diversité, la hiérarchie assez stable et consensuelle établie entre les auteurs témoigne d'une certaine homogénéité dans le transfert du lied. Enfin, on a situé le dernier moment entre 1890 et 1914. Sur fond de conservatisme, quelques médiateurs reviennent alors à nouveaux frais sur des poètes du passé, ou s'efforcent d'intégrer des écrivains contemporains d'avant-garde au canon des auteurs lyriques d'outre-Rhin.

Dans l'exposé de ces quatre configurations historiographiques, on convoquera aussi bien les extraits des textes critiques qui proposent une vision historique du genre que des portraits d'auteurs et des considérations sur la poétique de tel ou tel d'entre eux. Les très nombreuses présentations biographiques et littéraires sont non seulement souvent mises en perspective par rapport à la lyrique germanique en général, mais elles offrent en outre autant d'images du lied construites par les intercesseurs. On peut de la sorte distinguer de grandes constantes autour desquelles se structurent les discours, mais aussi des variantes qui témoignent de changements de paradigme. Les prises de position des médiateurs sont bien sûr également révélatrices des tendances qui informent le contexte endogène, que ce soit sur le plan du système littéraire, de la poétique, des théories critiques ou encore de l'idéologie.

A La réception conservatrice des années 1840 ou l'affirmation d'une fin de l'histoire pour la lyrique germanique

Dans les années 1840, le transfert du lied connaît un tournant, après un premier moment important de diffusion de la poésie germanique moderne au cours des deux décennies précédentes. Ce phénomène revêt plusieurs aspects, qui sont toutefois corrélés. D'une part, les intercesseurs affirment une rupture dans l'histoire du lied, dans la mesure où ce dernier serait étouffé par la poésie politique de la nouvelle génération de poètes. Ils opposent en effet deux genres : celui de la poésie lyrique, désormais révolue, et celui, contemporain, de la poésie politique. Une grande partie des médiateurs condamne la seconde, au profit de la première. Un tel positionnement n'est pas sans incidence sur le transfert du lied, auparavant marqué par un engouement pour la ballade fantastique. Cette dernière subit indirectement

les effets de ce nouvel intérêt pour un lyrisme intime dont elle est très éloignée. Dès lors, la vogue qu'elle avait connue diminue, au profit de nouvelles conceptions de la poésie.

1) Critique de la production contemporaine

La mort de Goethe, qui remonte à 1832, est conçue comme un tournant majeur de l'histoire littéraire allemande. L'époque glorieuse est déclarée révolue. Les poètes encore en vie qui avaient charmé les premières décennies du siècle et les années consécutives à la disparition de Goethe (c'est-à-dire principalement les poètes souabes et ceux qui leur sont assimilés) restent silencieux ou produisent des œuvres secondaires, vaincus par une modernité bruyante et ancrée dans l'action. Tel est le discours tenu de manière quasi unanime par les collaborateurs de la *Revue des Deux Mondes*[1], organe qui joue alors un rôle très actif dans le transfert du lied parmi les élites. Comme Edgar Quinet, Xavier Marmier, Blaze de Bury ou Eugène Lerminier, Saint-René Taillandier revient dans un article de 1843 relatif à « L'État de la poésie en Allemagne » sur l'apogée de cette poésie et sur ses prolongements, ancrés dans les courants du « spiritualisme », et opposés à l'époque et à la littérature contemporaines :

> Après la grande période littéraire de l'Allemagne, après le riche épanouissement de l'imagination sous le règne de Goethe, de Schiller, de Herder, l'art ne disparut pas tout à coup ; longtemps encore il fut noblement représenté par une école ouverte à tous les instincts affectueux, à toutes les sympathies nationales, par Uhland, Rückert et leurs amis. La poésie refleurissait sur sa tige épuisée déjà ; dernier produit de l'année, dernière fleur de l'automne, ce fut là peut-être une partie de son charme, et la muse germanique aima ces heureux poètes comme une mère aime les derniers venus de ses enfants, ceux qui ont béni et consolé sa vieillesse. Mais depuis ce mouvement inattendu, depuis cette floraison inespérée, un vent glacial a soufflé sur la pensée poétique ; toutes sortes d'influences sont venues contrarier le développement des germes qu'elle avait semés : d'abord le dégoût du spiritualisme, puis une imitation fâcheuse du plus mauvais journalisme parisien et de ses habitudes sans dignité, enfin les grandes prétentions politiques et l'abaissement de l'art, devenu un instrument banal aux mains des partis[2].

[1] On pourrait ajouter en particulier la « Notice sur les poëtes allemands » que Nerval place avant ses traductions dans *Faust de Goethe, suivi du Second Faust. Choix de ballades et poésies de Goethe, Schiller Bürger, Klopstock, Schubart, Körner, Uhland, etc.* (Paris, Gosselin, 1840). Cette présentation reprend celle des *Poésies allemandes* de 1830 en la complétant pour la mettre à jour. Précisons par ailleurs qu'un intercesseur comme Saint-René Taillandier situe l'apogée de la poésie souabe en 1825 (dans « Poètes contemporains de l'Allemagne. Franz Dingelstedt », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. XII, novembre 1845, p. 496).

[2] *Id.*, « L'État de la poésie en Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. IV, novembre 1843, p. 434. En 1851, encore, il revient sur le retrait des poètes souabes dans les années 1840 : « ceux-ci ont vieilli, ceux-là semblent dépaysés au milieu des générations nouvelles, quelques-uns même sont morts. Uhland a renoncé à son art et se réfugie dans l'étude de ses ancêtres, les *Minnesingers* du Moyen Âge ; l'inépuisable Rückert n'emploie plus qu'à des traductions la merveilleuse souplesse de son style ; Justinus Kerner lui-même, si habile jadis à se créer un monde enchanté loin des bruits et des passions du siècle, Justinus Kerner, chassé, pour ainsi dire, du royaume de ses songes, est obligé d'écrire ses mémoires et de demander aux impressions de sa jeunesse l'oubli des choses présentes. » (« Revue littéraire de l'Allemagne. La critique. Les romans et les poésies. La littérature magyare », art. cit., p. 761).

a) La poésie politique des années 1840, ennemie de la poésie lyrique

Cette opposition entre deux périodes sur le plan historique est entée sur une dichotomie relative au système des genres. L'univers représenté par la poésie lyrique est pensé comme anhistorique contrairement à la poésie politique, ancrée quant à elle dans les événements. Cette bipartition est cautionnée en Allemagne par un des chefs de l'école dissidente, à savoir Georg Herwegh. Saint-René Taillandier s'arrête en effet dans un de ses articles sur une partie de son recueil *Gedichte eines Lebendigen* (*Poésies d'un vivant*) dans laquelle l'auteur opère un classement des poètes et des écoles contemporaines, opposant sur ces mêmes fondements les poètes souabes et son propre groupe :

> […] Dans ce recueil nouveau […], M. Herwegh fondait pour ainsi dire une école, et formulait des principes très décidés ; il voulait que le poète prît parti dans les luttes de son temps, il commandait l'action, et pour marquer sans équivoque les positions diverses, pour éviter toute méprise, il apostrophait avec une certaine vivacité railleuse les écrivains que le culte paisible de l'art éloignait du champ de bataille. […] Il interpelle d'abord les poètes de la nature […], poètes de la Souabe […][3].

Cet amalgame se retrouve chez Blaze de Bury. L'évolution qu'il perçoit dans la production de Rückert s'appuie entre autres sur un clivage entre deux sources d'inspiration, la « nature » et l'agitation politique et sociale :

> […] je ne connais rien dans ce genre [le sonnet] de plus frais, de plus mélodieusement éloquent, de plus pur et de mieux senti que les *Funérailles d'Agnès (Agnes Todtenfeier*). Lorsqu'il écrivit ce poème, Rückert en était encore aux premières émotions de la jeunesse ; les rumeurs du jour, les bruits de la politique et des armes, en offusquant sa contemplation adolescente, ne l'avaient point encore arraché aux sources vives de la nature[4].

Une telle opposition entre bien sûr dans le cadre d'un système axiologique, dont la polarité varie selon l'appartenance du locuteur. À l'occasion d'un article sur la poésie de Heine, en 1848, Nerval s'emploie à justifier le privilège qu'il a accordé aux pièces « les plus sereines » de celui-ci, allant finalement jusqu'à les confondre avec ce qui serait la véritable « poésie » :

> Dans un moment où l'Europe est en feu, il y a peut-être quelque courage à s'occuper de simple poésie, à traduire un écrivain qui a été le chef de la jeune Allemagne et a exercé une grande influence sur le mouvement des esprits, non pas pour ses chants révolutionnaires, mais pour ses ballades les plus détachées, ses stances les plus sereines. Nous aurions pu, dans l'œuvre d'Henri Heine, vous former un faisceau de baguettes républicaines auquel n'aurait pas même manqué la hache du licteur. Nous préférons vous offrir un simple bouquet de fleurs de fantaisie, aux parfums pénétrants, aux couleurs éclatantes. Il faut bien que

[3] *Id*., « De la littérature politique en Allemagne. IV. Le mouvement constitutionnel en Prusse », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. IX, mars 1845, p. 867.
[4] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne. Frédéric Rückert. I », art. cit., p. 346-347.

> quelque fidèle, en ce temps de tumulte où les cris enroués de la place publique ne se taisent jamais, vienne réciter tout bas sa prière à l'autel de la poésie[5].

Indépendamment même de la qualité esthétique des œuvres politiques, on devine aisément que, pour une bonne partie des intercesseurs germanistes, la valeur du genre lyrique réside dans sa capacité à s'élever au-dessus des contingences au profit d'une perspective éthique plus abstraite. Elle dépasserait en cela la poésie engagée, trop mêlée aux événements pour en donner une représentation pertinente et édifiante. « Pourquoi ne pas laisser au poète la suprême indépendance qui est le meilleur privilège de la Muse », demande Saint-René Taillandier en exposant la trajectoire de Freiligrath, courtisé à la fois par le « part[i] » du gouvernement et par l'opposition[6] ? Dans un passage apologétique de son article sur Rückert, Blaze de Bury justifie la manière dont il structure le champ poétique contemporain outre-Rhin. Il distingue ainsi « le groupe souabe », adepte de la poésie lyrique, et les poètes politiques, qui mettent celle-ci à mal faute d'une distance suffisante vis-à-vis du désordre contemporain :

> Je range Anastasius Grün, quoique Autrichien, dans le groupe souabe, comme j'y fais entrer Lenau, Platen, Julius Mosen, tous ceux enfin qui, sans avoir renoncé à rimer dans l'occasion leur mot de politique, me semblent n'avoir point méconnu la rêverie et l'idéal. Que la liberté et la muse soient sœurs, je l'admets volontiers ; je doute cependant que la poésie lyrique ait été mise au monde uniquement pour rédiger des constitutions et morigéner en strophes cadencées les chambres et les cabinets d'un pays. D'ailleurs chacun d'entre eux, poètes de la nature et poètes de la politique, chacun, nous voulons le croire, aime la liberté et la souhaite ; il n'y a guère de différence que dans la manière de l'invoquer. Les *vivants* (c'est les viveurs qu'il faudrait dire) lui portent du matin au soir et du soir au matin des toasts à l'assourdir, tandis que les autres, plus recueillis, plus calmes, préférant aux utopies du jour les grandes vérités morales, n'en poursuivent pas moins le but humain sans déroger aux lois divines de l'art. On comprend maintenant ce que nous entendons par les *Souabes*, et combien le mot ainsi étendu offre de latitude aux classifications[7].

La poésie politique est donc dénigrée et souvent mise à l'écart par les médiateurs des années 1840. Les griefs sont pluriels. Les rédacteurs reprochent à ses auteurs une agressivité d'autant plus inattendue

---

[5] Gérard de Nerval, « Les Poésies de Henri Heine. I », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. XXIII, juillet 1848, p. 224. On remarquera toutefois que toute relation n'est pas rompue entre le lyrisme et l'engagement, puisque les pièces « les plus sereines » de Heine sont créditées d'un grand retentissement sur les auteurs politiques. Huit ans auparavant, dans la « Notice » de son *Choix de ballades et poésies*, Nerval tient un discours plus explicite et tranché : la poésie heinéenne aurait bien une portée « révolutionnaire », mais cette dimension passerait par l'écriture : « Ce qu'il y a d'extraordinaire en Heine, c'est qu'il a exclu entièrement la politique de ses chants, bien que la forme de ces mêmes chants dénote un esprit révolutionnaire et absolu » (dans *Faust de Goethe, suivi du Second Faust. Choix de ballades et poésies…*, éd. cit., p. 308). Par ailleurs, une précision s'impose concernant l'étiquette « Jeune Allemagne ». Dans un article de 1845, Saint-René Taillandier distingue plusieurs groupes d'écrivains politiques dans les années 1840, notamment celui de la Jeune Allemagne et celui des poètes dont il est question dans ce chapitre (voir « De la littérature politique en Allemagne. III. *Poésies nouvelles* (*Neue Gedichte*) par M. Henri Heine », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. IX, janvier 1845, p. 299-300).

[6] Saint-René Taillandier, « De la littérature politique en Allemagne. IV. Le mouvement constitutionnel en Prusse », art. cit., p. 868.

[7] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne. Frédéric Rückert. I », art. cit., p. 356, note 1. L'adjectif « *vivant* » est une allusion au recueil déjà évoqué de Georg Herwegh, *Gedichte eines Lebendigen*, paru en 1842.

et injustifiée selon eux que les poètes des générations précédentes étaient pacifiques et que la production contemporaine est médiocre. C'est le constat établi par Blaze de Bury, et un an avant lui par Edgar Quinet qui met en évidence ce qui est pour lui un paradoxe :

> Ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'aussi longtemps que le génie national se produisait par des œuvres vraiment sérieuses, il était plein d'humanité, de sympathie, de modestie ; voyez les lettres des hommes de ce temps-là ! Quel esprit d'association, de fraternité ! Comme ils étaient d'intelligence avec les peuples étrangers ! Au contraire, depuis que ce génie est tari, une admirable infatuation a pris la place de la poésie, du talent, de l'originalité ; je ne sais quel mélange de gloriole débonnaire, et, par-dessus tout, de bile envieuse, est devenu la couleur générale de ce nouveau style tudesque[8].

Xavier Marmier va même jusqu'à parler – métaphoriquement – de « guerre », et il prend nommément pour cible un auteur particulier, Nikolaus Becker, devenu célèbre grâce à son *Rheinlied* en 1840 :

> […] Si, au début de ce paragraphe, j'ai eu la hardiesse de prononcer ce grand mot de guerre, c'est que ce mot, inscrit d'abord en traits de feu sur notre bouclier, se traduit maintenant au-delà du Rhin en brochures et en dissertations, et qu'il rentre par là dans mes attributions.
>
> […]
>
> […] Dans l'état de doute et d'agitation où se trouvaient les esprits, un jeune commis des finances, M. Becker, a eu une heureuse pensée, celle de formuler en petites strophes de quatre vers une négation qui commençait à être si délayée dans les brochures et les pamphlets, qu'à peine en apercevait-on le dernier mot. M. Becker est aujourd'hui le poète le plus populaire de l'Allemagne. Ses petites strophes ont fait pâlir le nom de Théodore Körner et du fougueux Arndt[9].

Ce revirement de posture, qui va à l'encontre du tableau de l'Allemagne dressé par Mme de Staël, serait lié à l'imitation de l'esprit français. C'est ce que laisse entendre l'image forgée par Blaze de Bury de la « marotte de Voltaire » tâchant d'« entamer » « la couronne impériale de Goethe et de Schiller[10] ». L'imitation dans laquelle seraient tombés les poètes d'outre-Rhin présenterait de la sorte l'inconvénient majeur de les amener à trahir l'esprit germanique, qui séduisait précisément les lecteurs français par sa transparence et sa spontanéité. La jeune génération se serait ainsi fourvoyée esthétiquement, d'après Blaze de Bury :

> Ici encore on ne manquera point de nous reprocher d'invoquer de préférence aux noms nouveaux les renommées d'il y a vingt ans. Que faire cependant ? est-ce notre faute à nous si la poésie allemande s'éloigne de ses traditions, si l'esprit français tourne, à l'heure qu'il est, tant de têtes inhabiles à se l'approprier ? Sans doute, un jour, de tous ces éléments en travail quelque chose de bon résultera, du moins ne risque-t-on rien de le prédire ; mais, dans cette cuve où l'avenir s'élabore à si grand fracas, je ne vois jusqu'ici que pastiche. […] L'imitation ne saurait d'ailleurs fonder une littérature. Tâchons d'être avant tout ce que la nature nous a fait […]. En général, lorsqu'il s'agit des coteaux du Rhin ou du Neckar, on

[8] Edgar Quinet, « La Teutomanie », art. cit., p. 927-928.
[9] Xavier Marmier, « Revue littéraire de l'Allemagne », art. cit., mai 1841, p. 627-628.
[10] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne. Frédéric Rückert. I », art. cit., p. 350.

aime assez à boire du vin du cru, et Dieu me garde de vous tendre mon verre si vous n'avez à m'y verser que du vin de Champagne frelaté[11] !

Avant Blaze de Bury, Saint-René Taillandier s'en prend lui aussi à l'imitation, non seulement parce qu'elle ruine la « franchise » qui devrait prévaloir en poésie[12], mais aussi parce qu'il l'associe pour sa part à la légèreté et à la superficialité :

> L'imitation, l'absence d'études profondes, voilà ce qui fait tomber aujourd'hui la poésie allemande de ce haut rang qu'elle avait conquis d'abord dans la grande période littéraire que domine le nom de Goethe, et récemment encore dans le mouvement original d'Uhland et de ses amis. […] Tandis que l'art se séparait des nobles habitudes de la muse germanique, tandis qu'il se plaisait dans le monde extérieur et négligeait les conseils de la pensée, on a vu se former une littérature politique, une poésie socialiste, comme on dit, sans inspiration, sans beauté, sans noblesse, et qui asservirait la Muse, si elle devait triompher[13].

Plus grave, l'engagement des poètes contemporains est réduit non seulement à une agitation infantile, mais à une stratégie destinée seulement à leur donner une visibilité en tant qu'écrivains. Leurs réunions auraient en réalité aussi peu d'incidence sur le cours des événements qu'un cercle d'artistes détaché des faits extérieurs : « […] ils arrivent tous comme à un rendez-vous littéraire, à une académie de beaux esprits. Cette nouvelle Allemagne, cette école nouvelle, plus jeune, plus ardente, qui doit régénérer le pays, ce n'est pour eux qu'une occasion de se faire lire ou écouter[14]. » Un poète comme Prutz parviendrait ainsi à séduire son public par son habileté d'écriture. Ce faisant, il pècherait cependant par excès de rhétorique, celle-ci étant destinée à masquer la banalité et la pauvreté du contenu : « Il faut nous résigner aux lieux communs et aux déclamations », annonce le rédacteur, avant de dénigrer une pièce de jeunesse de l'auteur, « Rheinlied » : « médiocre par les idées, déclamatoire dans la forme, elle [cette « chanson »] donna pourtant une certaine célébrité à l'auteur. » Et le chroniqueur de conclure :

> […] pour résumer mon jugement sur M. Prutz, ce qui lui manque surtout, c'est la vocation, l'inspiration sincère. La rhétorique, le parti pris, le calcul, tout cela est très visible dans ses vers. Pour lui, une philippique, une attaque dirigée contre le roi de Prusse, un appel à la liberté, sont des lieux communs favorables, des cadres qui se prêtent avec complaisance au développement de ses richesses poétiques[15].

Pourtant, en dernière instance, les travers et la violence qui imprègneraient la production de la nouvelle génération n'auraient pas même le pouvoir de marquer durablement le public, à en croire les médiateurs. Leur étroite proximité avec les faits ponctuels ne pourrait leur assurer au mieux qu'un succès très éphémère. C'est ce qu'affirme Blaze de Bury au sujet de *Die Deutschen Gedichte von Freymund*

---

[11] *Ibid*.
[12] « La franchise on l'a dit, est souvent ce qu'il y a de plus habile, mais cela est vrai surtout en poésie. Là tous les expédients, toutes les précautions, si ingénieuses qu'on les imagine, ne vaudront jamais la loyale expression d'un sentiment sincère » (dans « Poètes contemporains de l'Allemagne. Franz Dingelstedt », art. cit., p. 497).
[13] *Id*., « L'État de la poésie en Allemagne », art. cit., p. 462.
[14] *Id*., « De la littérature politique en Allemagne. I. Les romanciers et les publicistes », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, mars 1844, p. 1005.
[15] *Id*., « De la littérature politique en Allemagne. II. La poésie et les poètes démocratiques », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, juin 1844, p. 859-861.

Reymar (*Les Poésies allemandes de Freymund Reymar*), de Rückert, recueil qui contient le cycle belliqueux intitulé « Die geharnischten Sonette » (« Les Sonnets cuirassés ») :

> À vrai dire, aujourd'hui que vingt ans ont passé sur ces emportements terribles et que tant de haines se sont éteintes, tout ce bagage militaire nous touche médiocrement. *Morta la bestia, morto il veneno*, observe en un langage grossier, mais expressif, certain proverbe italien. On en pourrait écrire autant, il me semble, de la poésie politique dont la valeur ne s'étend guère au-delà des évènements qui l'inspirent, ce qui, en des temps comme le nôtre, réduit ce genre de lyrisme aux conditions d'un article de journal[16].

Le genre de la poésie politique n'est toutefois pas condamné en tant que tel. La production des années 1840 est mesurée non seulement par rapport aux œuvres lyriques antérieures, mais aussi à l'aune des pièces engagées nées de la guerre de 1813 et de ses suites. En dernier ressort, les articles qui traitent de la littérature allemande contemporaine sont souvent l'occasion d'une valorisation, voire d'une consécration, de ce dernier corpus, nécessairement ignoré de Mme de Staël lorsqu'elle rédigeait *De l'Allemagne*. En effet, en dépit du nationalisme et de l'hostilité de certains poètes de 1813 vis-à-vis de la France, contre laquelle se battent alors les États germaniques, les intercesseurs des années 1840 admirent aussi bien la personne que les œuvres de ces écrivains. De fait, contrairement aux démocrates germaniques du milieu du siècle, les poètes qui les précèdent défendent les valeurs et la littérature médiévales, ou du moins la représentation qu'ils en ont. Leurs idéaux de patriotisme et de liberté sont indexés sur la morale chrétienne et chevaleresque, ces deux domaines étant du reste étroitement liés dans leur esprit – amalgame que les intercesseurs français remettent rarement en cause. Le vocabulaire utilisé par Blaze de Bury pour esquisser le portrait de quelques écrivains de 1813 témoigne de cette orientation idéologique :

> Voyez Max de Schenkendorf, Arndt, Théodore Körner, les héros de la phalange, les véritables coryphées du mouvement. Celui-ci ne respire que patrie et liberté, et porte dans les tourmentes nationales la rêverie fiévreuse, l'extatique enthousiasme d'un saint du martyrologe ; celui-là, mêlé à l'action, attire sur ses chants la popularité de sa personne[17].

Le contexte militaire revêtirait ces auteurs d'une auréole de grandeur et d'héroïsme bien éloignée de la sphère prosaïque dans laquelle évoluerait la nouvelle génération littéraire. Davantage, la situation extraordinaire qui est celle de 1813 permettrait d'articuler dans la poésie des soldats poètes plusieurs dimensions. L'individu prêt à se sacrifier pour l'intérêt général adopterait une posture éthique qui le constituerait en une source de réflexion d'une large portée. Il est bien sûr envisagé aussi comme une incarnation des aspirations politiques qui fondent sa communauté, c'est-à-dire ici les États germaniques. On est loin là encore du domaine étriqué des faits de politique intérieure que les poètes contemporains se contenteraient de consigner :

[16] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne. Frédéric Rückert. I », art. cit., p. 342.
[17] *Ibid*.

> Körner restera comme un type, comme une de ces individualités qui se détachent lumineuses d'une époque dont elles résument en quelque sorte les sentiments et la grandeur. Aujourd'hui les poètes se font journalistes, et c'est sur un champ de bataille moins dangereux qu'on s'escrime : n'importe, quel que soit le prosaïsme où l'on s'engouffre, et quand ils se mettraient soixante greffiers à croasser comme des corbeaux sur le *Rhin allemand*, le type évoqué sera toujours (la destinée l'a voulu ainsi) ce chevaleresque jeune homme tombé en un jour de combat sous le vieux chêne germanique, un mousquet d'une main, une lyre de l'autre[18].

Sur le plan littéraire, les propriétés attribuées plus ou moins explicitement à la poésie politique de 1813 la rapprochent de la poésie lyrique, définie alors à la fois par son ambition universalisante et par son enracinement dans la tradition nationale. Cette association trouve à s'appuyer sur l'ancrage des écrivains dans la lyrique ancienne. Or l'allégeance à un passé national, liée au patriotisme, constitue un facteur de légitimation aux yeux de bien des médiateurs.

> […] tous les poètes, tous les patriotes allemands se précipitèrent vers cette époque si oubliée, si méprisée naguère, et qui apparaissait tout à coup si brillante et si riche. Alors on entendit la harpe des Minnesinger chanter comme autrefois les beautés de la nature et les charmes de l'amour mystique. Alors l'épopée des *Niebelungen* sortit de son cercueil de fer, et le glaive à la main, le casque sur la tête, fit résonner dans toute l'Allemagne l'éclat de sa voix farouche et le lamentable récit de son drame de sang. Oh ! ce fut une grande et noble époque, celle où le patriotisme germanique éveillait dans leur tombe tous ces empereurs et tous ces héros pour les conduire sur un nouveau champ de bataille, pour se fortifier par le souvenir de leur gloire et de leurs exploits. En quelques jours, l'Allemagne avait franchi six siècles. La veille, encore, elle essayait de se faire légère et rieuse ; elle imitait les galanteries de la France et rimait des madrigaux ; le lendemain, elle rejetait l'habit à paillettes pour la cotte de mailles ; elle venait de prendre, comme Vonved, le héros des chants danois, l'épée de ses aïeux dans les entrailles de la terre, et la bannière des Hohenstaufen dans les arceaux des cathédrales[19].

Comme les auteurs du second romantisme allemand, Blaze de Bury dans ces lignes semble assimiler la réalité historique médiévale et l'image qu'en ont donnée les écrivains « six siècles » plus tard. Le modèle d'action adopté par les soldats poètes réside aussi bien selon lui dans « l'épopée des *Niebelungen* » que dans les actes réels des Hohenstaufen, au point que fiction et réalité se mêlent indistinctement : tel le personnage de Vonved, l'Allemagne dans un même geste aurait « éveillé dans leur tombe tous ces empereurs et tous ces héros », chacun de ces deux groupes se confondant avec sa représentation dans les œuvres littéraires.

On conçoit que la comparaison avec la poésie contemporaine, dans une telle perspective idéologique et esthétique, ne soit pas à l'avantage de celle-ci. Saint-René Taillandier adhère à ce positionnement jusqu'à un certain point. Lui aussi prône le nécessaire ennoblissement du contenu représenté. Il s'agirait pour les poètes politiques de « séparer plus nettement [leurs pièces] des gazettes »,

[18] *Ibid*., p. 343.
[19] F. de Lagenevais (pseudonyme de Henri Blaze de Bury), « Revue littéraire de l'Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. I, mai 1843, p. 491.

d'« abandonn[er] les faciles refrains pour songer davantage au cadre, à l'invention », et enfin de « cherch[er], ce qui est le propre de l'art, à présenter [leurs] idées sous une forme plus élevée, à les enfermer dans quelque symbole. » Ainsi, ils atteindraient « cette transfiguration idéale, gaie ou sérieuse, satirique ou lyrique, sans laquelle la poésie n'existe pas[20]. » Il insiste également sur la nécessité pour un écrivain de rester « fidèle aux sérieuses traditions de l'art et de la poésie dans son pays[21] », et l'un des éloges dont il gratifie Georg Herwegh, envers lequel il lui arrive cependant d'émettre d'importantes réserves, réside précisément dans cette allégeance aux auteurs du passé :

> […] il y a aussi dans les productions du jeune poète une autre influence très distincte, très reconnaissable, et qu'il a cherchée, qu'il a choisie volontairement. M. Herwegh, avec un instinct que je saurais trop louer, s'est rattaché, autant qu'il a pu, aux écrivains des époques les plus vives et les plus fécondes de son pays. Il a très bien compris qu'il fallait, pour être fort, pour agir efficacement sur l'esprit public, s'appuyer sur les prédécesseurs qui avaient défendu aussi, selon les besoins du temps et dans les conditions du génie national, ce libre esprit, cette libre pensée qui l'inspire aujourd'hui. […] M. Herwegh […] a voulu donner à la littérature politique des lettres de noblesse. […] l'écrivain auquel M. Herwegh s'adresse continuellement […], c'est Ulric de Hutten. […]. M. Herwegh lui emprunte ses cris de guerre, les refrains de ses poésies latines ou allemandes […][22].

Chez de nombreux médiateurs, la poésie politique n'est acceptée en dernier ressort que dans la mesure où elle ne s'éloigne pas trop du caractère de noblesse étroitement attaché alors au genre poétique. La production de 1840 apparaît en définitive comme une menace pour cette quête d'élévation. Certains extraits cités précédemment laissent ainsi entendre que les œuvres des jeunes poètes déplaisent aux médiateurs aussi en raison de leur prégnance dans le paysage littéraire d'outre-Rhin, prégnance qui semble tenue pour indirectement responsable de l'effacement lyrique.

b) La poésie lyrique

Le lyrisme n'est pourtant pas totalement absent dans la littérature allemande des années 1840, mais les intercesseurs germanistes déplorent la place réduite qu'il occupe et le rang inférieur de ceux qui sont considérés outre-Rhin comme ses nouveaux représentants les plus éminents. Nikolaus Lenau figure parmi les poètes qui font les frais de ces jugements. L'auteur autrichien est rapidement évoqué dans la « Notice » du *Choix de ballades et poésies* de Nerval, qui le présente seulement comme un écrivain de « second rang[23] ». Dans une « Chronique » datée d'avril 1840, il devient même sous la plume de Marmier un « poète de troisième ordre[24] ». Le portrait que dresse de lui Saint-René Taillandier en 1843

[20] Saint-René Taillandier, « De la littérature politique en Allemagne. II. La poésie et les poètes démocratiques », art. cit., p. 873.
[21] *Id.*, « Poètes contemporains de l'Allemagne. Franz Dingelstedt », art. cit., p. 498.
[22] *Id.*, « De la littérature politique en Allemagne. II. La poésie et les poètes démocratiques », art. cit., p. 863-865.
[23] Gérard de Nerval, *Faust de Goethe, suivi du Second Faust. Choix de ballades et poésies…*, éd. cit., « Notice sur les poëtes allemands », p. 310.
[24] Xavier Marmier, « Revue littéraire de l'Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXII, avril 1840, p. 172.

est à peine plus élogieux. Il voit en lui un épigone de l'école souabe dont les poèmes pèchent non seulement par le caractère superficiel de leur contenu, mais de plus par leur écriture négligée :

> M. Nicolas Lenau […] imite Uhland, Gustave Schwab, Charles Mayer : il préfère les sujets qu'ils ont traités, il chante comme eux le printemps, la nature ; seulement il voit toutes ces choses sous un aspect moins original, et sa pensée facile et gracieuse, n'a point cette force, cette vigueur naturelle qui subjugue chez Uhland. […] L'inspiration de M. Lenau est […] tout à fleur d'âme […]. Pourquoi l'absence d'un sentiment profond n'est-elle pas cachée dans ses vers […] par l'élégance délicate et les vives nuances ? Au contraire, ce qui manque le plus chez M. Lenau, c'est le style ; on lui a souvent reproché des négligences singulières et surtout une certaine grossièreté d'expression qui vient trop souvent faire tache dans une page heureuse[25].

Le rédacteur souligne le paradoxe selon lequel Lenau « occupe pourtant dans la poésie de son pays une place qui n'est pas sans honneur[26]. » L'écart qu'il met en évidence entre le rang que lui-même attribue à l'écrivain autrichien et celui qu'on lui donne outre-Rhin laisse voir un des enjeux sous-jacents de son propos. Il s'agit de dresser un panorama spécifiquement français de la littérature contemporaine germanique, ici à travers le portrait de Lenau. Saint-René Taillandier semble s'autoriser de sa position distanciée, en tant qu'observateur extérieur, pour mettre au jour les véritables raisons – stratégiques – de la considération excessive dont il bénéficie :

> […] Sans le dire expressément, beaucoup d'esprits aimaient dans Nicolas Lenau une continuation de l'école d'Uhland. On le soutenait pour cette raison surtout ; c'était l'admiration d'un parti plutôt que cet assentiment naturel que commande le talent[27].

Comme dans le cas de la poésie politique contemporaine, la poésie lyrique est donc mise ici en perspective par rapport à un passé – parfois très récent – qui fait l'objet d'une entreprise de canonisation. Après le *De l'Allemagne* de Mme de Staël, qui célébrait le réveil contemporain de la littérature germanique ; après la découverte de poètes appartenant aux générations suivantes, durant les années 1820 et 1830, les années 1840 peuvent en somme apparaître comme le premier moment d'un bilan français sur l'histoire de la poésie en langue allemande. Cette attitude rétrospective serait d'autant plus justifiée que la production de lieds serait précisément en voie d'extinction outre-Rhin, vaincue par l'adversaire que serait la poésie politique des jeunes écrivains. La – supposée – fin de l'histoire de la lyrique germanique est cependant bien loin de coïncider avec la fin du transfert culturel, malgré les accusations dirigées contre les œuvres contemporaines. Celui-ci connaît en effet durant cette décennie un glissement de paradigme par lequel l'image du lied se modifie.

[25] Saint-René Taillandier, « L'État de la poésie en Allemagne », art. cit., p. 440-441.
[26] *Ibid*., p. 441.
[27] *Ibid*., p. 440.

2) Infléchissement dans le corpus importé : de la vogue fantastique à la prédominance du lyrisme germanique

a) Les facteurs de l'évolution

C'est en fait le rapport à la poésie et à la littérature dans son ensemble qui évolue, à cette époque. Dix ans après la bataille d'*Hernani*, d'une part, et l'instauration de la monarchie de Juillet, de l'autre, on assiste à un assagissement des pratiques esthétiques et à un repli général sur la sphère quotidienne et intime. Un tel déplacement des valeurs est peu propice au genre de la ballade fantastique qui avait tant séduit les romantiques dans les décennies précédentes. À l'inverse, ce contexte est très favorable à la tendance intimiste et sentimentale de l'école souabe. En 1895, encore, dans l'« Introduction » de l'anthologie qu'il consacre à Uhland, Pottier de Cyprey trace précisément cette ligne d'opposition entre les ballades de l'écrivain wurtembergeois et celles de poètes appartenant à la génération précédente. Les meilleures pièces de l'auteur souabe dans ce genre se placeraient au même rang que « Le Pêcheur » ou « Le Roi des Aulnes » de Goethe, « Le Plongeur » de Schiller, et « Lénore » ou « Le Féroce chasseur » de Bürger. Elles s'en distinguent néanmoins d'après le rédacteur par le fait que « la note fantastique y est moins accentuée », mais ce manque serait largement compensé par « la note du cœur », qui est « toujours exquise[28]. » Dans le texte de présentation qu'il rédige pour l'anthologie de Louis Demouceaux et Kaltschmidt consacrée au même poète, en 1866, Saint-René Taillandier adopte une posture axiologique plus nette, en faveur de Uhland et contre cette fois l'école de Heidelberg, qui ouvrirait le second romantisme allemand sous les auspices d'un Moyen Âge rendu mystique à l'excès :

> […] Uhland, issu de l'école romantique allemande, n'en a pris que le sentiment de la nature et le goût de la poésie populaire. Tout ce qui était bizarrerie préconçue, mysticisme affecté, son esprit viril et simple l'a repoussé comme funeste. Ce qu'il aime dans le Moyen Âge, ce ne sont pas les arcanes de je ne sais quel illuminisme interprété par les Arnim et les Brentano, c'est tout bonnement l'Allemagne du passé, Allemagne naïve, cordiale, profondément poétique et honnête […][29].

Autant de témoignages d'un changement de sensibilité du public qui entraîne une nouvelle orientation du transfert du lied.

Un second ensemble de facteurs vient en outre renforcer ce tournant, à partir de 1840. La médiocrité dont les médiateurs taxent alors les œuvres germaniques contemporaines les incite à leur opposer un contre-modèle pensé comme supérieur. Or, les jeunes écrivains germaniques de cette époque se définissent souvent eux-mêmes dans une relation d'antagonisme avec les auteurs souabes, aussi bien sur le plan politique qu'esthétique. Dès lors, étant donné leur représentation de la culture d'outre-Rhin et leurs préférences esthétiques, les intercesseurs français sont presque inévitablement portés à ériger en point de référence le second groupe, dans lequel ils voient surtout un ensemble de poètes lyriques

[28] André Pottier de Cyprey, *Poésies choisies*, éd. cit., « Introduction », p. XIV.
[29] Saint-René Taillandier, « Introduction », p. XVI, dans Louis Demouceaux et Jacob Heinrich Kaltschmidt, *Poésies de Louis Uhland*, Paris, Charpentier, 1866.

pacifiques et situés au-dessus de l'agitation publique. Les poètes souabes bénéficient sans doute en outre du fait qu'ils ont été introduits seulement quelques années auparavant en France. Leur consécration suit donc d'assez peu la diffusion de leurs œuvres, avant que la lassitude du public n'ait eu le temps de les reléguer au second plan. Sur le plan idéologique, l'agressivité réelle manifestée contre la France par les jeunes publicistes, dans le contexte de la crise du Rhin[30], accentue encore cette propension à épouser la cause des Souabes et à souligner les travers des auteurs rattachés de plus ou moins près aux mouvements contestataires.

b) Le succès des poètes « souabes », quelques données bibliométriques

L'essor véritable de l'école souabe en France coïncide avec le constat de sa fin et avec son inscription dans l'histoire du lied. Dans les années 1820 et 1830, en effet, les œuvres de Ludwig Uhland, le chef du groupe avec Justinus Kerner, ne font l'objet que de quatre brèves publications qui se contentent d'un nombre réduit de traductions, avant de s'imposer solidement dans le reste de la période considérée avec environ deux cents traductions réparties dans une quinzaine d'articles et dans de très nombreuses anthologies de poésie germanique[31]. Certaines d'entre elles comprennent parfois en outre des notices assez développées sur Uhland (que l'on pense à celles de Nicolas Martin en 1846 ou de Schuré en 1868), et deux ouvrages lui sont entièrement consacrés (celui de Louis Demouceaux et Jacob Heinrich Kaltschmidt en 1866, et celui de Pottier de Cyprey en 1895). Les autres membres de l'école ne connaissent pas un tel succès, mais certains sont cependant présents dans la quasi-totalité des anthologies et suscitent ponctuellement des articles dans la presse. Leurs productions réunies, souvent appréhendées comme un ensemble homogène, constituent une part très importante du transfert du lied. Précisons en outre qu'il convient de prendre en compte les œuvres d'auteurs comme Rückert, Chamisso, Wilhelm Müller, Hebel, Eichendorff et Mörike, qui sont assimilés à l'esthétique souabe par plusieurs médiateurs, comme on a pu le voir. Kerner fait l'objet de deux articles, dont celui de Blaze de Bury qui s'étend sur deux livraisons, en 1842, et on compte environ soixante traductions de pièces dans des anthologies. Rückert et Wilhelm Müller sont au centre de quatre articles chacun, jusqu'au milieu des années 1860. Hebel bénéficie de l'intérêt qu'il éveille chez Max Buchon, lequel traduit ses *Poésies complètes* en 1853. Jean-Jacques Ampère consacre à Chamisso un article en 1840, auquel il faut ajouter environ vingt traductions. Eichendorff et Mörike, enfin, occupent une place plus modeste, avec deux articles (autour de 1860) et un peu moins de vingt traductions pour le premier, et un article (en 1845) et un peu moins de dix traductions pour le second. La somme de ces ouvrages et articles représente donc une part significative de la totalité des publications, au moins jusqu'au milieu des années 1860. Après cette date,

[30] Voir sur cet épisode des relations franco-allemandes notre introduction (p. 22-24).

[31] Ce nombre, comme les suivants, ne tient compte que des traductions faites pour la lecture, et non des adaptations pour le chant. Par ailleurs, pour éviter un morcellement inutile de notre propos, nous avons rassemblé dans cette section toutes nos indications bibliométriques concernant le groupe souabe (élargi). Une grande partie des références que nous donnons se situe de fait dans les années 1840.

les poètes souabes restent présents dans les anthologies, mais le nombre de travaux qui leur sont entièrement consacrés s'affaiblit nettement face au regain d'intérêt pour Heine et Lenau, notamment.

c) La ballade fantastique : réduction et figement du corpus importé

Le succès rencontré en France par le groupe souabe s'accompagne certes d'une certaine relégation du sous-genre fantastique. Ce dernier ne disparaît pourtant pas, et il ne fait pas l'objet d'une condamnation généralisée comme c'est le cas pour la poésie politique de 1840. Il reste présent dans le paysage éditorial, mais de manière plus discrète, et à titre de genre « classique », révolu et secondaire, désormais sans écho direct avec les conceptions de la poésie dans l'espace endogène. L'évolution du traitement réservé à Bürger est emblématique de ce changement de goût en faveur d'un lyrisme intimiste. On ne compte qu'une trentaine de pièces traduites d'après cet auteur au cours de la période retenue, et il est assez peu présent dans les anthologies. La récurrence des tentatives de traduction de « Der Wilde Jäger » et surtout de « Lenore » montre toutefois la notoriété persistante – mais en diminution, par rapport aux années 1820 et 1830 – de ces deux ballades. « Der Wilde Jäger » (« Le Féroce Chasseur ») connaît ainsi cinq traductions, et « Lenore » (« Lénore ») un peu moins de dix (contre quatorze avant 1840[32]). La traduction de Paul Lehr, datée de 1834, est en outre rééditée deux fois, en 1842 et en 1851. On peut supposer néanmoins que cette ballade, au fil de ses nombreuses versions, apparaît progressivement davantage comme un exercice de style pour les traducteurs, en raison des nombreuses difficultés soulevées par sa dimension phonique, que comme un récit propre à frapper les lecteurs. Son actualité s'efface et la pièce acquiert le statut de morceau d'anthologie, aussi incontournable que figé dans un passé révolu.

La décennie 1840 montre donc bien un net infléchissement dans le transfert du lied, à la fois en termes de statut donné au genre, et de corpus importé. Les médiateurs adoptent une posture historicisante qu'ils justifient grâce au phénomène de rupture marquant alors la poésie d'outre-Rhin. Leur position assez conservatrice en matière de politique et de poésie, à certains égards, les conduit à réprouver la production politique de 1840 au profit de la période antérieure, attachée au passé. Le lied perd de son actualité aux yeux du public français pour entrer dans l'histoire de la littérature germanique. On observe ainsi un paradoxe selon lequel le renouvellement du corpus et le changement de paradigme du lyrisme auquel il contribue sont associés au passé.

[32] Les traductions de cette ballade ont fait l'objet dans ces dernières décennies de trois études très précises. Il s'agit des articles de Lieven D'hulst, « Sur la poésie traduite et ses enjeux au XIX^e siècle : Le dossier des traductions françaises de la "Lénore" de Bürger », art. cit. ; de Christine Lombez, « Onomatopées et traduction poétique : les onomatopées allemandes dans les premières versions françaises de la *Lénore* de Bürger » (*TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 16, n° 2, 2003, p. 223-243) ; et de ceux de Frédéric Weinmann, « Une chevauchée fantastique entre l'Allemagne et la France. (2) Naissance, triomphe et mort de la *Lénore* française » (art. cit.), ainsi que « Retraduction et toilettage chez Nerval. La "traduction littérale" de *Lenore* » (art. cit.).

B Nouvelles approches et nouveaux répertoires (1840-1870)

Une telle attitude, bien que largement répandue, ne concerne toutefois pas la totalité des intercesseurs, et n'est pas appliquée à la totalité des lieds importés au milieu du siècle. Certains rédacteurs décèlent des signes prometteurs dans la production des années 1840, témoignant du même coup d'une certaine diversité dans les conceptions de la poésie. De plus, le corpus transféré en France s'enrichit grâce à deux sources nouvelles et très appréciées du public, à savoir les lieds de Heine et les *Volkslieder*. Ces apports présentent le double avantage de ne pas rompre entièrement avec le lyrisme antérieur, tout en lui donnant un aspect différent. Dans le contexte de l'époque, ces deux propriétés sont bien de nature à leur assurer le succès, et corollairement à entraîner un renouvellement bienvenu de l'image du lied.

1) Quelques signes prometteurs : poètes politiques et lyriques dignes d'intérêt

a) Les poètes politiques

Les médiateurs du milieu du siècle ne se contentent pas tous d'entériner la renommée des poètes attachés au passé et de rejeter symétriquement le groupe des nouveaux poètes. Eugène Lerminier montre une attitude plus nuancée que la plupart de ses confrères, à l'exception de Saint-René Taillandier, dont on verra qu'il développe ce que Lerminier présente de manière synthétique. Ce dernier ne rejette pas la poésie politique en tant que telle mais insiste sur la nécessité de son double ancrage concret et éthique, d'une part, et d'autre part sur le soin particulier que le poète devrait apporter à l'expression poétique lorsqu'il s'agit de traiter un contenu prosaïque. Plus précisément, c'est la littérarité du texte qui permettrait à l'auteur de dépasser le simple point de vue factuel pour atteindre une portée éthique :

> Aujourd'hui la muse allemande ne se tourne plus vers la pensée spéculative, mais vers la politique. Nous ne sommes pas de ceux qui interdisent systématiquement toute pensée, toute intention politique aux poètes […]. […] Il est […] des époques où un sentiment national sincère et profond, le malaise moral d'un peuple, ses élans comprimés vers un avenir meilleur, viennent provoquer le poète à chanter les pensées, les douleurs et les désirs de tous. […] La poésie politique est donc dans la nature des choses, comme la poésie philosophique, comme la poésie religieuse ; elle aussi peut, par de grands effets, susciter dans les cœurs une émotion profonde, mais elle doit vaincre des difficultés peut-être plus grandes encore que celles dont il faut triompher dans les autres parties de l'art. Des esprits plus pétulants que forts s'imaginent qu'ils ont tout à gagner pour la gloire de leur muse à se faire les interprètes des sentiments et des passions populaires. Ils se mettent à l'œuvre, ils écrivent sous la dictée de la foule ; maintenant ont-ils songé à quoi ils s'engageaient en cherchant leurs inspirations dans les sentiments de la multitude ? À donner à ces sentiments une étincelante et magnifique expression. Plus le fond est vulgaire, plus la forme doit être belle. […] Encore un coup, ce n'est pas la poésie politique que nous blâmons, son avènement nous paraît même

> provoqué par la fermentation progressive de l'Allemagne ; mais nous attendons encore ces œuvres saines et fortes dont l'éclat littéraire assure la puissance morale[33].

Saint-René Taillandier tient lui aussi une position assez nuancée. Il convient de poursuivre l'examen des articles qu'il consacre très régulièrement, au cours des années 1840, à l'actualité littéraire allemande, et en particulier à la poésie politique. Dans celui qu'il rédige spécifiquement sur ce genre, en 1844, il commence en formulant sa position personnelle à l'égard de celui-ci, par le détour d'une référence au *Faust* de Goethe :

> Il y a dans le *Faust* de Goethe un passage assez irrévérencieux pour la poésie politique. De joyeux compagnons sont attablés à Leipsig […] et comme l'un d'eux, maître Frosch, entonne la chanson du Saint-Empire romain : « Une vilaine chanson ! dit l'autre ; pfui ! une chanson politique ! une pitoyable chanson ! » Est-ce là l'opinion sérieuse de l'auteur ? […] ce maître Brander […] n'est-il pas chargé de représenter l'épicurisme populaire et sa grossière indifférence ? Il serait difficile de le dire. Ce qu'il y a de certain, c'est que ce mot a été maintes fois rappelé aux poètes par la critique. Or, en ce moment, voici toute une armée d'écrivains qui se révoltent contre la sentence de Goethe. […] Certes, je me garde bien de souscrire aux dédaigneuses paroles que je viens de citer ; il s'agit seulement de savoir si ces poètes, aujourd'hui si fiers, auront su trouver la vraie poésie politique de leur pays. […] Il y aurait […] un moyen sûr de faire oublier, sans tant de violences, la phrase moqueuse du poète de Weimar : ce serait de produire quelque chef-d'œuvre et de donner un Béranger à l'Allemagne[34].

Quoi qu'il en soit, la qualité médiocre des réalisations effectives ne saurait selon Saint-René Taillandier servir de critère pour statuer sur la légitimité de la poésie politique. Il affirme même la nécessité de cette dernière :

> […] S'il est permis de regretter avec des larmes quelques-unes des qualités qui recommandaient le génie de l'Allemagne, on ne saurait nier pourtant que le nouveau travail de sa pensée n'ait été provoqué par des nécessités impérieuses ; en recherchant l'origine de cette réaction, nous saurons peut-être ce qu'elle renferme de légitime au milieu de ses plus fâcheux excès, et comment, malgré tant de fautes commises, elle peut encore être conduite à bien[35].

Il se donne dès lors pour tâche, en tant qu'intercesseur, de faire apparaître aux yeux du public français cette légitimité, au-delà des travers de la production réelle. Du reste, cette attitude serait dictée par le bon sens et un pragmatisme minimal, étant donné la généralisation de l'esprit d'engagement dans les pays germaniques :

> Quand un mouvement d'idées, quel qu'il soit, s'empare de tous les esprits, quand il est empreint d'un caractère universel, non-seulement il serait absurde de le nier, mais il y aurait de la folie à vouloir le combattre. […] Depuis la muse souveraine jusqu'au dernier ouvrier, ces idées nouvelles, ces besoins de

[33] Eugène Lerminier, « La Poésie allemande et l'esprit français », art. cit., p. 1005-1006.
[34] Saint-René Taillandier, « De la littérature politique en Allemagne. II. La poésie et les poètes démocratiques », art. cit., p. 841-842.
[35] *Id.*, « De la littérature politique en Allemagne. I. Les romanciers et les publicistes », art. cit., p. 996.

> réforme, travaillent la nation tout entière. La muse qui régnait dans l'empyrée s'est armée de fer pour les luttes de la vie active ; l'ouvrier qui chantait *le Roi de Thulé* écrit des traités politiques[36].

Davantage, non seulement Saint-René Taillandier refuse explicitement toute position de principe en défaveur des œuvres politiques modernes, allant jusqu'à en soutenir la légitimité, mais il s'en prend au spiritualisme, qui précisément est convoqué par ses confrères comme le fondement philosophique de la véritable poésie. Il reproche ainsi à la poésie lyrique antérieure son occultation de la réalité politique et sociale, pourtant problématique :

> […] Le spiritualisme, en se séparant des généreux soucis du présent, avait autorisé une réaction nécessaire, car cette haute doctrine qui éveille ordinairement les âmes avait fini par les engourdir. Sans doute il faut déplorer les erreurs où cette réaction a été entraînée, il faut regretter que le matérialisme, dans la confusion de la bataille, ait voulu détrôner le vrai génie de l'Allemagne : reconnaissez pourtant que ce premier mouvement était légitime, que cette insurrection des esprits était un devoir. […] la vieille érudition, la vieille poésie, c'est-à-dire tout ce qui avait vieilli trop vite, en refusant de prendre des forces, comme Antée, sur le sein fécond de la terre, tout cela fut poursuivi, raillé, attaqué par une école hautaine, laquelle, pour mieux marquer la différence, s'intitula fièrement « la Jeune Allemagne[37] ».

Saint-René Taillandier prend ici le contrepied de nombreux autres médiateurs, selon lesquels l'élévation lyrique implique un détachement total vis-à-vis des contingences. Dans ces lignes, c'est au contraire la prise en compte des faits historique qui maintient le genre lyrique en vie. Le rédacteur n'hésite pas à rappeler à plusieurs reprises, dans différents articles, les réalités de la situation politique et sociale outre Rhin. Les sujets des États germaniques sont alors en effet privés des droits fondamentaux, notamment dans le domaine de la justice, les juges étant soumis au pouvoir. Pour Saint-René Taillandier,

> […] [c]ette défense du droit mérite que des écrivains […] y consacrent leur talent. C'est là de la poésie politique, démocratique, dans le meilleur sens du mot ; je veux dire une poésie librement inspirée, passionnément sensible aux maux de l'humanité, et dont les accents généreux doivent servir la cause sainte du bien et de l'honnête[38].

De fait, et contrairement à ce que font plusieurs de ses confrères, le chroniqueur situe bien plus volontiers la poésie politique dans le cadre interne aux États germaniques que dans celui des guerres inter-étatiques. Lorsqu'il fait référence aux auteurs du passé, plutôt que les héros de 1813, il convoque ainsi de préférence Uhland. Ce dernier, en 1816, s'en prend déjà dans des lieds aux souverains germaniques qui n'ont pas tenu les promesses faites à leurs sujets sur les libertés publiques[39]. Davantage, tout en reconnaissant le mérite de Uhland, il fait aussi apparaître les limites de ses plaidoyers en les

[36] *Ibid*., p. 1038.
[37] *Ibid*., p. 997-998.
[38] *Id*., « De la littérature politique en Allemagne. IV. Le mouvement constitutionnel en Prusse », art. cit., p. 882.
[39] On trouve néanmoins sous sa plume une occurrence d'un rapprochement entre la poésie engagée de 1813 et celle des années 1840 : « S'il y a eu quelque chose de sérieux dans ce bruyant éveil de la libre poésie en 1840, c'est qu'il semble être une contrepartie de la glorieuse levée de boucliers illustrée par Rückert, Schenkendorf, Arndt et Théodore Körner » (dans « De la littérature politique en Allemagne. II. La poésie et les poètes démocratiques », art. cit., p. 845)

comparant à ceux d'un de ses héritiers, Anastasius Grün, plus ancré que lui dans les réalités de son temps. Ce dernier aurait eu le mérite et « l'audace » de ne pas s'en tenir aux « idées générales », et d'aborder les « questions de chaque jour » :

> […] Les *Promenades d'un poète viennois* sont le premier témoignage de la poésie politique si accréditée en ce moment, et on peut dire qu'elles en sont demeurées le modèle. Sans doute il y a dans Uhland plus d'une pièce qui semble aussi appartenir à cette direction ; le poète qui a chanté le bon vieux droit avec tant d'amour, le doux chanteur qui a réveillé dans l'esprit de son peuple tous les bons instincts, qui y a entretenu comme une défense le souvenir des anciennes vertus, ce poète peut être nommé parmi ceux qui ont essayé de créer une poésie politique. Toutefois, chez Uhland, cette poésie n'existe pas encore, et de ce fonds d'idées plus général, M. Grün, le premier, a fait sortir la vive et libre audace qui tente aujourd'hui tant de jeunes écrivains[40].

Parmi ces « jeunes écrivains » se trouvent Franz Dingelstedt et Ferdinand Freiligrath, qui puisent tous deux directement leur inspiration dans des événements ou dans des situations emblématiques des injustices contemporaines. Ils représentent et véhiculent ainsi des réalités et des idées précises, contrairement aux autres auteurs de leur génération. Saint-René Taillandier se réjouit d'« aper[cevoir] dans les strophes de M. Freiligrath des doctrines nettes, décidées, des principes de droit et de justice[41] ». De même, un autre écrivain, Georg Herwegh, aurait tiré profit de sa lecture de Ludwig Börne : « C'est par M. Börne que M. Herwegh a été initié aux questions nouvelles, aux idées révolutionnaires, aux intérêts du présent ; c'est par lui qu'il a connu profondément ces principes de la révolution française, lesquels séparent à jamais les sociétés nouvelles et les systèmes passés[42]. » Dingelstedt et Freiligrath ont ainsi tout deux dénoncé dans des pièces lyriques le scandale de l'emprisonnement arbitraire d'un professeur de l'Université de Marburg, Sylvestre Jordan, enfermé pendant cinq ans sur de vagues accusations et en l'absence de procès authentique. Dans d'autres poèmes, Freiligrath met au grand jour « les malheurs de la Silésie, la détresse du peuple, l'affreuse misère des pauvres tisserands[43] », ou encore la rémanence d'« abominables traditions de la justice féodale » qui permettent légalement à « la police des campagnes, […] à l'obscur agent du pouvoir de se faire immédiatement justice, d'être à la fois et sur-le-champ juge et bourreau, de punir à main armée celui qui enfreint la loi[44] ». Dès lors, « on trouv[e] dans ses vers un sentiment très réel, une protection vigoureuse et directe », car « le poète os[e] dénoncer le crime d'une loi inique[45]. »

C'est la conjonction entre cet investissement à la fois émotionnel et moral, d'un côté, et le soin accordé à l'écriture, de l'autre, qui garantirait la qualité poétique des œuvres d'Anastasius Grün :

---

[40] *Ibid*., p. 842-843.
[41] *Id*., « De la littérature politique en Allemagne. IV. Le mouvement constitutionnel en Prusse », art. cit., p. 875.
[42] *Id*., « De la littérature politique en Allemagne. II. La poésie et les poètes démocratiques », art. cit., p. 863.
[43] *Id*., « De la littérature politique en Allemagne. IV. Le mouvement constitutionnel en Prusse », art. cit., p. 876.
[44] *Ibid*., p. 879.
[45] *Ibid*., p. 882.

> Je tiens à établir nettement cette idée : si M. Anastasius Grün a conservé, selon moi, une supériorité incontestable sur ses jeunes et ardents successeurs, c'est en grande partie à cette position littéraire qu'il en est redevable. […] Une grande chasteté d'idéal, un respect religieux de la forme, n'étaient pas un grand mal pour celui qui ouvrait une route où les erreurs contraires sont si fréquentes[46].

Les deux écrivains plus jeunes précédemment nommés, et dans une moindre mesure également Georg Herwegh, bénéficient eux aussi, à leur heure, des louanges du rédacteur en matière d'écriture poétique. Après le portrait assez rapide qu'il dresse de Freiligrath et de Dingelstedt dans une de ses chroniques de 1844, il leur consacre à chacun en 1845 un article entier, plus élogieux que ne l'était le précédent[47]. La pièce intitulée *Glaubensbekenntnis* (*Profession de foi*) du second serait « le poème […] le plus fin, le plus distingué[48] » de tous ceux qui figurent dans les recueils publiés par les jeunes poètes politiques. Comme Anastasius Grün, la hauteur de vue de Dingelstedt lui permettrait de dépasser les écueils de la poésie politique contemporaine :

> On ne peut lui refuser de rares qualités, une intelligence de l'art très fine et très élevée, qui le rapproche de M. Anastasius Grün. Il a sérieusement songé au difficile problème que présente la poésie politique ; comment faire exprimer par la Muse, sans qu'elle doive en souffrir, les plaintes et les réclamations du forum ? Comment élever jusqu'à la dignité de la poésie les discours des tribuns ? Voilà la difficulté, et M. Dingelstedt s'en est préoccupé avec un véritable sentiment d'artiste. Son livre est composé avec soin ; la mise en scène est ingénieuse ; le cadre est habile […][49].

Comme Anastasius Grün encore, « M. Dingelstedt, on peut en être sûr, ne désertera jamais le culte de l'idéal[50] ».

Sa posture éthique revêtirait toutefois une allure différente de l'attitude adoptée par Anastasius Grün et les poètes antérieurs. Son enthousiasme et sa spontanéité prendraient chez lui non pas la forme de l'élévation morale ou spirituelle, mais celle de la réaction émotionnelle vis-à-vis des souffrances de son époque :

> On ne trouvera dans les vers de M. Dingelstedt ni les mystiques profondeurs de Kerner et de Rückert, ni la couleur solide qui brille dans les fermes compositions d'Uhland ; son mérite propre est surtout dans l'ardeur généreuse et vraie, dans la vivacité loyale des sentiments. Arrivé tard, après de glorieux artistes, il a cherché son caractère original dans la franchise, au moment où tant d'autres avaient recours à des procédés douteux, à une ironie un peu affectée, à un patriotisme beaucoup trop bruyant. Il a été sincère ; il a ouvert son âme[51].

[46] *Id.*, « De la littérature politique en Allemagne. II. La poésie et les poètes démocratiques », art. cit., p. 843.
[47] Voir respectivement « De la littérature politique en Allemagne. II. La poésie et les poètes démocratiques », art. cit., p. 841-878 ; « De la littérature politique en Allemagne. IV. Le mouvement constitutionnel en Prusse », art. cit., p. 859-898 ; et « Poètes contemporains de l'Allemagne. Franz Dingelstedt », art. cit., p. 495-509.
[48] *Ibid.*, p. 497.
[49] *Id.*, « De la littérature politique en Allemagne. II. La poésie et les poètes démocratiques », art. cit., p. 858.
[50] *Id.*, « Poètes contemporains de l'Allemagne. Franz Dingelstedt », art. cit., p. 509.
[51] *Ibid.*, p. 509.

Une des caractéristiques principales de ses poèmes consisterait ainsi dans la sincérité de l'énonciation. L'énoncé poétique est envisagé comme une extériorisation directe des réactions intérieures suscitées chez l'auteur par le spectacle de l'injustice. On a donc affaire à un rapport de motivation entre l'expression et le contenu, autrement dit à une pensée cratylienne. Cette conception du texte poétique transparaît également, mais de manière un peu plus complexe, dans l'analyse de certaines ballades de Freiligrath. Le genre permettrait une mise en scène frappante de situations contemporaines réalistes, ce qui favoriserait l'identification du lecteur et dès lors sa prise de position éthique, sans qu'une leçon soit explicitement formulée dans le texte :

> […] Au lieu de répéter en des variations interminables le thème, le motif adopté, le poète s'est exercé à une composition vive et nette ; il a essayé de mettre en relief, par quelque tableau habilement imaginé, les idées qu'il veut répandre. Ce sont des ballades, des élégies, de petits drames, courts, nets, bien conduits, bien terminés, et d'où la pensée jaillit avec lumière[52].

Le rédacteur observe, après avoir commenté une ballade politique qui met en relief l'inégalité des forces entre un braconnier pauvre et désarmé et un garde-chasse s'emparant d'un fusil et l'abattant dans sa fuite : « C'est encore là un tableau vif et net, une touchante plaidoirie, une pétition éloquente. Tout ce qui pourrait ressembler à de la déclamation a été prudemment écarté. Les choses parlent d'elles-mêmes[53]. » Les éléments d'ordre poétique relevés par Saint-René Taillandier vont dans le sens d'une union entre les faits (inspirés de la réalité), les réactions intérieures qu'ils feraient naître, et l'écriture littéraire. Les « choses » brutes, passées au filtre des émotions et des convictions morales de l'auteur, se passeraient de toute « déclamation » superflue. L'extériorisation spontanée de sa vision par le poète suffirait à mettre en évidence la vérité de la situation politique et sociale, falsifiée par le régime. C'est donc bien une sémiotique motivée que parviendraient à mettre en œuvre Freiligrath et Dingelstedt. Dans la mesure où ce fonctionnement du sens est un des traits définitoires majeurs du lied et de la poésie lyrique, pour les médiateurs germanistes, les écrivains ainsi distingués se rattacheraient pleinement au genre germanique.

De surcroît, le rapport de motivation entre le verbe poétique et le positionnement qu'il exprime sur la réalité investirait les textes d'un pouvoir pragmatique, à plusieurs titres. La fonction révélatrice de son œuvre politique ferait tout d'abord de Freiligrath un porte-parole des partis de l'opposition et un guide pour l'opinion publique :

> Le mouvement constitutionnel, qui est au fond des esprits, a été comme révélé et mis en lumière par l'enthousiasme que ce manifeste a provoqué. Il existe en Prusse, chez une partie considérable de la nation, un fonds d'idées libérales, d'instincts généreux, d'espérances légitimes, qu'il s'agit d'encourager et de fortifier chaque jour. C'est là que doit se porter tout l'effort des publicistes. On peut affirmer que, malgré le tumulte assez incohérent de sa littérature politique, malgré la fièvre qui la tourmente, l'Allemagne, la

[52] *Id.*, « De la littérature politique en Allemagne. IV. Le mouvement constitutionnel en Prusse », art. cit., p. 876.
[53] *Ibid.*, p. 881.

> Prusse surtout, verrait enfin se former cette opposition ferme et réfléchie dont les services lui seraient si utiles pour la transformation morale commencée sous nos yeux[54].

Toute prise de parole véritablement et légitimement fondée, dans l'Allemagne des années 1840, pourrait en fait emporter l'adhésion du public. Or c'est à un – véritable – poète qu'il reviendrait de répandre cet « enthousiasme », car lui seul saurait formuler adéquatement les sentiments inarticulés de ses contemporains, à l'inverse des écrivains médiocres qui se satisfont d'une mise en forme élégante d'opinions déjà énoncées dans la langue ordinaire de l'espace public :

> Ce n'est pas assez pour le poète politique de chanter en beaux vers ce que d'autres ont exprimé au forum ou dans la presse. Répéter harmonieusement la clameur confuse d'une époque, fixer dans des œuvres durables le cri fugitif de l'opinion, oui, sans doute, c'est là une partie de sa tâche ; ce n'est pas la plus difficile ni la plus haute. Nous n'avons pas affaire ici à une muse obéissante qui doive seulement renvoyer comme un écho docile le bruit qui a frappé son oreille elle abdique, si elle n'agit pas ; son devoir est surtout de donner une voix à des sentiments qui n'ont pas encore parlé. Ces sentiments obscurs, indécis, quand le poète leur a prêté une expression distincte, ils s'éveillent, ils sont révélés à la conscience, ils peuvent devenir féconds. Ce serait surtout dans la situation présente qu'il y aurait place pour de tels développements de la poésie politique. Au milieu du travail inquiet qui s'agite, combien de pensées encore endormies qu'on pourrait éveiller au fond des intelligences[55] !

La poésie d'un tel écrivain aurait en définitive un pouvoir performatif, puisque la mise au jour des aspirations collectives permettrait des fédérer les forces auparavant dispersées et de les amener vers l'action politique :

> […] le poète qui chanterait ces vœux de tous les esprits éclairés accomplirait une œuvre efficace, populaire, l'œuvre d'un bon citoyen. Oui, il faudrait à l'Allemagne un poète ému, généreux, éloquent, qui pût jeter à tous les échos ce grand cri de justice. Schiller, la flamme au front, n'eût pas manqué aujourd'hui à cette tâche glorieuse. Or, ces idées une fois bien établies, pense-t-on que la révolution politique ne deviendrait pas plus certaine, et que l'opposition constitutionnelle, plus nombreuse, plus autorisée, plus fortement soutenue par la conscience publique, ne verrait pas se réaliser enfin, dans un délai presque inévitable, les solennelles promesses de 1813[56] ?

b) Les poètes lyriques

Les nuances que l'on peut observer dans la position de Saint-René Taillandier, les éloges qu'il adresse à certains poètes politiques contemporains, ne doivent pourtant pas faire conclure à l'égalité de valeur des poésies lyrique et politique, à ses yeux. Dans son article sur Dingelstedt, alors même qu'il fait l'éloge de nombreux poèmes politiques de l'écrivain, il ne s'en réjouit pas moins que ce dernier ait intégré dans son recueil des pièces entièrement lyriques :

[54] *Ibid*., p. 894.
[55] *Ibid*., p. 898.
[56] *Ibid*., p. 895-896.

> […] Certes, c'est bien le droit du poète d'exprimer à sa façon les sentiments qui agitent la foule ; prenez garde pourtant, et que ce soit toujours à la condition de ne pas aliéner la liberté de la Muse. Si l'âme du poète est, comme on l'a dit, une cloche puissante, je veux bien qu'elle devienne aux jours du danger la voix de la cité en tumulte, je veux bien que le tocsin y puisse retentir ; mais la cloche serait maudite qui n'aurait jamais que ces fonctions lugubres : qu'elle sonne donc surtout la prière et la fête, qu'elle élève les âmes et les réjouisse ! M. Dingelstedt a bien compris le devoir de la poésie quand il a placé, au milieu de ces hymnes enflammés, quelques-uns de ces nobles chants qui reposent et pacifient les cœurs[57].

En 1847, dans un article où il évoque des poèmes qui semblent promettre une renaissance du lyrisme, Saint-René Taillandier revient manifestement à un discours plus conservateur. La poésie serait lyrique par essence, et l'engagement politique, indépendamment de sa légitimité, serait mieux servi par la prose que par la poésie, si ce n'est même desservi par cette dernière. Tout se passe comme si, face au poids écrasant de la veine politique au cours des années précédentes, le rédacteur s'était fait un devoir d'aborder ce répertoire avec honnêteté et intérêt, mais qu'il avait diminué ses efforts aussitôt que son genre de prédilection avait refait son apparition. Il se réjouit donc de cette nouvelle production lyrique comme auraient pu le faire des littérateurs au conservatisme plus constant :

> Tous ces grands sujets qui sont l'unique et éternel élément des inspirations durables, le cœur de l'homme et les splendeurs de la nature, les mystères de la pensée et les joies de l'âme, tout cela semblait condamné sans retour. La vraie poésie, la seule qui puisse convenir au génie de l'Allemagne, était devenue veuve. Aujourd'hui, grâce à Dieu, les sources taries recommencent à murmurer dans les forêts, et une légère brise printanière parcourt les campagnes désolées. Si légère qu'elle soit, je ne négligerai pas de la suivre. Laissons les publicistes accomplir leur tâche ; les pétitions valent mieux, écrites nettement en bonne prose. Personne ne conteste au génie le droit de consacrer en des œuvres sublimes la pensée émue de tout un peuple et d'imprimer le sceau divin de la poésie à ses plaintes, à ses réclamations ; mais combien est-il d'écrivains qui soient vraiment préparés à un si glorieux ministère ! Chacun chez soi[58].

Le retour à une attitude conservatrice est d'autant plus net en 1851, moment où s'annonce selon Saint-René Taillandier un rétablissement certain de la hiérarchie ancienne en faveur de la poésie lyrique issue de l'idéalisme philosophique. Il s'agirait cependant d'une poésie nouvelle, qui échapperait aux tendances trop éthérées des générations antérieures :

> Un des points les plus curieux de la littérature allemande, à l'heure qu'il est, ce sont les efforts que fait la poésie pour se renouveler. […] les derniers représentants de la poétique Germanie, s'en vont. […] Il y a comme un voile de deuil sur l'imagination de ce pays. À mesure que s'accroissent les brutales ardeurs du matérialisme, à mesure que ce souffle de mort atteint et dessèche les sources, autrefois si fraîches, du spiritualisme et de la poésie en Allemagne, le silence ou la disparition des maîtres est un malheur plus douloureusement senti. Ils seront vengés toutefois ; l'école bruyante qui avait prétendu les faire oublier est dispersée désormais. […] La révolte ne devait pas tarder à éclater, et nous sommes heureux de pouvoir en

[57] *Id.*, « Poètes contemporains de l'Allemagne. Franz Dingelstedt », art. cit., p. 502.
[58] *Id.*, « De l'état de la poésie en Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, février 1847, p. 539.

> signaler d'irrécusables symptômes. Sans remonter jusqu'à cette école fourvoyée qui espérait endormir le XIX^e^ siècle avec les légendes du Moyen Âge, l'Allemagne, en fait de poésie, retourne à sa direction légitime ; elle essaie de rouvrir à l'imagination les sources du spiritualisme ; elle veut rendre à l'art son indépendance et sa noblesse[59].

Le choix opéré par Saint-René Taillandier dans son article de 1847 parmi les nouvelles œuvres lyriques comprend des recueils de Moritz Hartmann, Emmanuel Geibel et Karl Isidor Beck. Seul Geibel toutefois occupe une place quelque peu significative dans l'ensemble des publications françaises sur le lied. Le commentaire du rédacteur, au-delà de ses réserves, montre à l'évidence un auteur très éloigné des préoccupations politiques et sociales. Le jeune poète ne restaure pas pour autant le lyrisme de l'école souabe. De fait, le recours à un cadre étranger semble valoir chez lui pour une mise à distance de tout questionnement sérieux. Il refuse ainsi les sujets politiques, mais également l'adoption d'une attitude morale vis-à-vis d'une thématique lyrique par excellence, à savoir l'amour. Il s'éloignerait donc par là non seulement de la poésie politique, mais aussi du lyrisme antérieur :

> M. Geibel est un poète aimable, d'une humeur facile, d'une verve brillante et légère. Né dans l'Allemagne du nord, aux bords de la mer, il a écouté de bonne heure les invitations des flots voyageurs qui l'ont porté vers des régions plus douces ; c'est en Grèce et en Espagne que s'est épanouie sa muse. […] L'éternelle fiancée, que chantent depuis cinquante ans toutes les lyres germaniques, n'importunera guère ici ceux qui trouvaient cet épithalame un peu trop long ; la fiancée classique a disparu ; M. Geibel en a mille, *mille e tre*, comme don Juan[60].

L'attitude de Freiligrath au début des années 1840, c'est-à-dire avant *Glaubensbekenntnis*, est tout à fait similaire. Elle est plus audacieuse et déroutante, même, puisque le cadre oriental qu'il choisit a déjà été marqué par l'empreinte de prédécesseurs qui font autorité. La renommée d'un Rückert et même d'un Goethe ne l'empêche toutefois pas de réserver un tout autre traitement à cet univers, et de proposer ce faisant un lyrisme nouveau en Allemagne :

> Lorsque l'Allemagne s'était occupée de l'Orient, elle y avait toujours cherché un aliment aux ardeurs religieuses de son génie. La muse allemande se reconnaissait dans les contemplations profondes de la poésie indienne, dans le gracieux mysticisme de l'école persane. […] M. Freiligrath est entré d'une tout autre façon dans le monde asiatique ; personne n'est moins mystique que lui, personne ne se soucie moins des richesses invisibles amassées là depuis des siècles, de ces trésors de contemplations et de rêverie que recèlent les prodigieux systèmes de l'Inde. Il a pénétré cavalièrement dans ces sanctuaires ou les maîtres n'entraient jamais qu'avec émotion et respect. C'est là l'originalité de M. Freiligrath, et la cause de la surprise qui a accueilli ses vers, il y a quelques années. Rien n'était plus nouveau, plus inattendu, plus irrespectueux peut-être, et plus piquant. L'auteur n'aimait l'Orient que pour lui ravir ses vives couleurs, pour composer des groupes étincelants, ou pour peindre, non sans vigueur, quelque tableau du désert[61].

[59] *Id.*, « Revue littéraire de l'Allemagne. La critique. Les romans et les poésies. La littérature magyare », art. cit., p. 761-762.
[60] *Id.*, « De l'état de la poésie en Allemagne », art. cit., p. 543-544.
[61] *Ibid.*, p. 452.

Comme on peut s'en douter, le rédacteur émet des réserves vis-à-vis de la pauvreté de contenu qui caractérise cette poésie, mais c'est aussitôt pour saluer un infléchissement plus sérieux dans la production de Freiligrath. Ce dernier apparaît dès lors comme une figure très prometteuse :

> Toutefois, ces éloges, que j'ai accordés presque uniquement à l'habileté infinie du style, contiennent une condamnation de cette poésie trop extérieure. Ce monde des formes et des couleurs est bien vite épuisé ; il n'y a que l'âme et la pensée, il n'y a que le domaine des esprits qui se renouvelle éternellement. […] M. Freiligrath semble avoir été frappé de cette idée ; il paraît chercher à sortir du cercle brillant, mais borné, où s'enfermait sa muse. Il a renoncé aux lions du désert, aux girafes du Nil, aux huttes des Cafres et des Hottentots ; il chante aujourd'hui sa patrie avec beaucoup de vivacité et d'amour. Si M. Grün et M. Lenau sont les écrivains les plus distingués de l'école autrichienne, M. Freiligrath est devenu le chef de ce qu'on a appelé l'école du Rhin[62].

Saint-René Taillandier oppose ainsi au paradigme de la disparition du lied une tout autre approche, tournée au contraire vers de nouvelles réalisations poétiques. Ses chroniques sur l'actualité littéraire au-delà du Rhin prennent soin en effet de ne pas s'enfermer dans un point de vue limité au présent. Dans plusieurs de ses articles sur les poètes politiques comme sur les poètes lyriques du milieu du siècle, le rédacteur parvient à concilier un regard surplombant par lequel il situe les écrivains dans un ensemble plus large, et une perspective dynamique qui saisit dans les productions contemporaines des promesses pour l'avenir. Le genre du lied conserve ainsi par son intermédiaire une certaine actualité aux yeux des lecteurs français.

2) Le grand poète moderne : Heine

Le poète qui viendrait véritablement renouveler le lyrisme germanique, en ce milieu de XIX^e^ siècle, serait cependant Heinrich Heine ou plutôt « Henri » Heine, pour reprendre les pratiques discursives de l'époque. Parmi les poètes modernes introduits en France à partir des années 1840, il est le seul à susciter une admiration presque unanime. Une telle situation ne laisse pas d'étonner, dans la mesure où les médiateurs le présentent comme l'initiateur et un des grands modèles du groupe constitué par les poètes politiques. Établi à Paris dès 1831, il est déjà bien connu des milieux lettrés, mais presque uniquement pour ses œuvres en prose et pour les articles qu'il fait paraître dans la presse. La présence de quelques poèmes dans les *Reisebilder*, très appréciés du public à leur parution en français en 1834, ne suffit pas à imposer l'image de l'auteur comme un poète. Après quelques entreprises de traductions dans les années 1830, puis les douze lieds en version française dans les *Ballades et chants populaires* de Sébastien Albin, en 1841, le véritable engouement pour la poésie heinéenne se déclare dans la seconde partie des années 1840. Au cours de l'année 1847, Nicolas Martin propose coup sur coup dans la revue *L'Artiste* vingt traductions. Les deux médiateurs les plus importants dans le processus d'acclimatation de Heine sont pourtant Nerval et Saint-René Taillandier, auteurs non seulement de nombreuses

[62] *Ibid*., p. 460-461.

traductions, mais aussi de paratextes circonstanciés, publiés d'abord pour la plupart dans la *Revue des Deux Mondes*. Huit ans après l'éloge assez bref qu'il avait prononcé dans la « Notice » de son *Choix de ballades et poésies* de 1840[63], Nerval offre en deux livraisons des versions françaises et des commentaires de lieds issus principalement du *Buch der Lieder*, puisant en particulier dans les cycles intitulés « Lyrisches Intermezzo » et « Die Nordsee ». Quant à Saint-René Taillandier, entre 1845 et 1855, il ne consacre au poète exilé pas moins de six articles, auxquels vient s'ajouter un septième en 1870. Au total, les articles sur les lieds de Heine se succèdent à un rythme soutenu entre 1845 et 1864, jusqu'à atteindre le nombre de vingt-trois. La somme des publications en volume jusqu'à la fin des années 1860, sans tenir compte des rééditions, s'élève quant à elle à sept, si l'on se restreint aux travaux centrés sur la production lyrique du poète. Parmi ces ouvrages figurent les *Poëmes et légendes* qui en 1855 prennent place dans l'édition des œuvres complètes de Heine en français[64].

Les articles de Nerval et de Saint-René Taillandier dressent de l'écrivain un portrait dont les différents aspects seront repris à l'envi dans les décennies suivantes. Cette image est du reste en bonne partie due aux différents textes de l'écrivain allemand lui-même[65]. Sur le plan de l'histoire littéraire, Heine est considéré à la fois comme un représentant du romantisme et de l'esprit contemporain. Saint-René Taillandier rappelle les mots du poète déclarant « qu'il est le dernier des chanteurs de l'Allemagne, et que ses vers sont la dernière chanson libre et printanière de la poésie romantique, *das letzte freie Waldlied der Romantik*[66]. » Sa familiarité avec le spiritualisme, qui n'exclurait pas chez lui une sensibilité aux réalités de son temps, en feraient un emblème de la crise que traversent alors les États germaniques. Ceux-ci sont en effet divisés entre les autorités réactionnaires et les mouvements contestataires qui appellent à une modernisation dans tous les domaines. En Heine se rencontreraient la nostalgie persistante pour un passé poétique glorieux et les aspirations tendues vers un avenir de liberté, aussi bien politique que littéraire :

> Il y a pourtant un écrivain qui résume fidèlement cette agitation des vingt dernières années et en réunit en lui tous les contrastes. C'est une imagination ailée, une intelligence poétiquement railleuse, un de ces esprits subtils et hardis […]. […] Ni la philosophie ni la poésie de la période qui précède n'ont de secrets pour sa pensée. Il comprend tous les problèmes de la science, il possède tous les trésors de l'art, et il emporte gaiement ce bagage de la vieille Allemagne au milieu des expéditions révolutionnaires d'une génération

[63] Voir Gérard de Nerval, *Faust de Goethe, suivi du Second Faust. Choix de ballades et poésies…*, éd. cit., p. 308. On rappellera ici que ce *Choix de ballades et poésies*, y compris la notice qui introduit les traductions, reprend et complète l'anthologie que Nerval avait donnée en 1830 sous le titre de *Poésies allemandes. Klopstock, Goethe, Schiller, Bürger* (éd. cit.).

[64] À titre de comparaison, au cours de ces quelques vingt-cinq ans, les lieds de Goethe ne donnent lieu qu'à sept articles (le premier datant de 1857 et succédant à quinze années sans aucun titre), et à trois volumes (sans prendre en compte les anthologies générales, dans lesquelles Goethe figure presque toujours en bonne place).

[65] Voir à ce sujet, et plus largement pour ce qui concerne la réception française de Heine, Michael Werner, « La Réception de Heine en France », *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 34, 1998, p. 42-62, et Élisabeth Décultot, « La Réception de Heine en France entre 1860 et 1960. Contribution à une histoire croisée des disciplines littéraires », *Revue germanique internationale*, 1998, p. 167-190.

[66] Saint-René Taillandier, « L'État de la poésie en Allemagne », art. cit., p. 464. La citation de Heine se trouve dans *Atta Troll* (chap. XXIX).

émancipée. L'Allemagne du spiritualisme et de l'imagination semble descendue dans la tombe ; lui, il l'évoque et la confronte avec les temps nouveaux. Personne ne pouvait se jouer avec plus de grâce au milieu des ruines[67].

Heine serait ainsi le poète de la « confront[ation] » entre des valeurs inconciliables. Les tensions multiples qu'implique cette position constituent pour l'ensemble des médiateurs l'aspect le plus frappant de l'auteur lui-même et de sa poétique. Nerval rattache cette caractéristique à une posture philosophique, celle du panthéisme, qui conduirait à saisir le monde dans sa pluralité :

> Ce n'est pas un vain cliquetis d'antithèses de dire littérairement d'Henri Heine qu'il est cruel et tendre, naïf et perfide, sceptique et crédule, lyrique et prosaïque, sentimental et railleur, passionné et glacial, spirituel et pittoresque, antique et moderne, *Moyen Âge* et révolutionnaire. Il a toutes les qualités et même, si vous voulez, tous les défauts qui s'excluent ; c'est l'homme des contraires, et cela sans parti pris, par le fait d'une nature panthéiste qui éprouve toutes les émotions et perçoit toutes les images[68].

Saint-René Taillandier quant à lui appréhende ce phénomène au niveau énonciatif, en mettant en évidence la dissociation instaurée par l'auteur entre l'attitude de l'énonciateur et son énoncé :

> Est-il triste ? est-il joyeux ? Est-ce le triomphe du libre penseur qui éclate dans sa gaieté ? est-ce la tristesse du poète blessé qui se dissimule sous les accents de l'ironie ? En vérité, le doute est permis sur ce point, ou plutôt ces deux sentiments si contraires forment chez lui un merveilleux accord qui est l'originalité même de ses œuvres[69].

Ce serait de fait « le culte de l'imagination », ou « l'*humour* », c'est-à-dire l'ironie et la liberté de ton et de contenu qui la fondent, qui serait au principe de la poétique heinéenne :

> […] Je comprends désormais pourquoi ces deux inspirations se croisent si bien dans la trame de ses imbroglios ; je comprends que le fond de sa poésie n'est proprement ni l'enthousiasme idéaliste ni l'enivrement de la beauté matérielle, mais l'*humour* – l'humour ! espèce de mysticisme littéraire particulier aux esprits du Nord, forme capricieuse de l'intelligence qui cache la douleur sous la joie et la tendresse sous la moquerie, ironie gracieuse et profonde qui s'établit parfois sur les plus hautes cimes de la pensée, embrasse de là tout l'univers, et se joue élégamment du ciel et de la terre, du réel et de l'idéal[70].

Cette dialectique entre deux esthétiques et deux rapports au monde est aussi fréquemment analysée en termes d'appartenance nationale. Outre l'intériorisation de la culture allemande que l'on pourrait observer chez lui, les rédacteurs voient des traits associés à la culture française. « Si jamais écrivain allemand s'est rapproché de l'esprit et des idées de la France, c'est Henri Heine », déclare Nicolas

[67] *Id.,* « Poètes contemporains de l'Allemagne. Henri Heine, sa vie et ses œuvres », *Revue des Deux Mondes,* Nouvelle période, première série, t. XIV, avril 1852, p. 6-7.
[68] Gérard de Nerval, « Les Poésies de Henri Heine. I », art. cit., p. 225. C'est l'auteur qui souligne. On étudiera le rapport des médiateurs au panthéisme dans le chapitre sur la métaphysique du lied (2e partie, chap. I).
[69] Saint-René Taillandier, « Poètes contemporains de l'Allemagne. Henri Heine, sa vie et ses œuvres », art. cit., p. 7.
[70] *Ibid*., p. 8. C'est l'auteur qui souligne.

Martin dans ses *Poètes contemporains de l'Allemagne*[71]. Il précise que « l'esprit » auquel il fait référence est celui du XVIII[e] siècle, en le qualifiant d'« insouciant, épigrammatique et frondeur ». Il perçoit sa présence dans les « anciens fabliaux », chez Rabelais, Montaigne, La Fontaine, et surtout chez Voltaire. C'est « l'arme brillante et légère par laquelle le pouvoir absolu, les anciens privilèges, lentement minés, devaient être détruits[72] ! » « En passant par le tempérament germanique, ajoute Nicolas Martin, cette verve s'est sensiblement modifiée ; mais le vieil esprit français y domine, et à ce titre, M. Henri Heine est un poète plus français que la plupart de nos écrivains modernes[73]. » Nul doute que la mise en avant, par Nicolas Martin et par d'autres intercesseurs, des affinités de Heine avec la culture française, adoucie par la sentimentalité germanique, explique en grande partie le succès dont a joui le poète à partir des années 1840.

Sur le plan de l'écriture, enfin, Nerval salue l'« incomparable perfection plastique » des lieds heinéens. Cette maîtrise formelle le rapprocherait d'un modèle autre que celui du romantisme allemand ou du XVIII[e] siècle français, à savoir celui de l'art grec :

> Il taille comme un bloc de marbre grec les troncs noueux et difformes de cette vieille forêt inextricable et touffue du langage allemand […] – dans le vieux chêne teutonique, où l'on n'avait pu si longtemps qu'ébaucher à coups de serpe l'idole informe d'Irmensul, il a sculpté la statue harmonieuse d'Apollon […][74].

La perfection de l'expression, même si tous les intercesseurs ne la mettent pas en relation avec l'art ancien, constitue un autre atout pour Heine dans sa réception de l'autre côté du Rhin et dans son intégration au canon des poètes germaniques qui s'élabore alors progressivement, comme on va le voir.

Dès cette période d'introduction de la poésie heinéenne en France, toutes les œuvres existantes de l'auteur sont abordées, principalement grâce à Saint-René Taillandier, à qui ses relations suivies avec l'écrivain exilé permettent parfois de publier des versions françaises de Lieds au moment même où ils paraissent en Allemagne. C'est le cas pour le *Romanzero* (*Romancero*), que le rédacteur dit avoir lu « avant l'Allemagne elle-même », et dont il propose quelques traductions en octobre 1851, ce qui correspond au mois de la parution outre-Rhin. Le recueil qui retient le plus l'attention, dès les années 1840, est cependant le *Buch der Lieder* (*Livre des chants*), dont Saint-René Taillandier affirme qu'il est « dans la poésie […] le commencement d'une époque toute nouvelle pour les lettres allemandes[75]. » Plus précisément, les médiateurs retiennent en premier lieu le cycle nommé « Lyrisches Intermezzo » (« Intermède lyrique »), dont Nerval propose une traduction presque complète en 1848, laquelle est reprise dans les *Poëmes et légendes* en 1855 (ouvrage réédité dès 1857) et suivie de quatre nouvelles versions jusqu'en 1868 – sans compter les tentatives de plusieurs autres intercesseurs dans les décennies

[71] Nicolas Martin, *Poètes contemporains de l'Allemagne*, Paris, Renouard, 1846, p. 304.
[72] *Ibid*., p. 304.
[73] *Ibid*., p. 305.
[74] Gérard de Nerval, « Les Poésies de Henri Heine. I », art. cit., p. 225-226.
[75] Saint-René Taillandier, « Poètes contemporains de l'Allemagne. Henri Heine, sa vie et ses œuvres », art. cit., p. 12.

ultérieures. Cet ensemble poétique séduit les germanistes par la simplicité, la sensibilité et la maîtrise qu'ils y voient. Le cycle consiste selon Nerval dans le récit d'un amour déçu, dont la banalité même assure l'originalité de l'œuvre :

> C'est là un amour entièrement inédit, – non qu'il ait rien de singulier, car chacun y reconnaîtra son histoire ; ce qui fait sa nouveauté, c'est qu'il est vieux comme le monde, et les choses qu'on dit les dernières sont les choses naturelles. – Ni les Grecs, ni les Romains […], ni l'ingénieux Ovide, ni Dante avec son platonisme, ni Pétrarque avec ses galants *concetti*, n'ont jamais rien écrit de semblable. […] Une jeune fille d'abord aimée par le poète, et qui le quitte pour un fiancé ou pour tout autre amant riche ou stupide. Rien de plus, rien de moins […]. Cette donnée toute vulgaire, qui ne fournirait pas deux pages de roman, est devenue entre les mains de Henri Heine un admirable poème, dont les péripéties sont toutes morales ; toute l'âme humaine vibre dans ces petites pièces, dont les plus longues ont trois ou quatre strophes. Passion, tristesse, ironie, vif sentiment de la nature et de la beauté plastique, tout cela s'y mélange dans la proportion la plus imprévue et la plus heureuse […][76].

Saint-René Taillandier souligne de son côté la perfection de l'écriture atteinte dans ce cycle :

> Ce poème sans modèle est composé de soupirs, de sanglots, de rêves lamentables, parfois même de cris, réalisés, condensés, si cela peut se dire, dans quelques strophes, avec une précision incomparable. Ce sont de véritables merveilles, des diamants d'une eau limpide ; on ne saurait rien imaginer de plus accompli dans l'art des vers. La précision ici n'a rien de sec ; elle s'unit à la tendresse la plus émue, à la plus musicale inspiration[77].

Le cycle suivant, « Die Heimkehr » (« Le Retour »), serait celui dans lequel se réaliserait de la manière la plus emblématique selon le rédacteur la réappropriation savante de la poésie populaire par Heine. Dans cette entreprise, les romantiques ne seraient arrivés qu'à des résultats imparfaits, eux qui « ne faisaient que reproduire sans art la rusticité de ces vieilles chansons, ou bien, par une réaction en sens contraire, [qui] allaient se perdre dans des subtilités prétentieuses. » Au contraire,

> […] [l]'auteur du *Retour* a emprunté aux poésies du peuple ce qu'il fallait y chercher en effet, la simplicité, la clarté candide, l'expression fraîche et sincère. Il a fait disparaître l'appareil lyrique déployé par les maîtres, et l'émotion a parlé toute seule. Point d'exclamations, point d'apostrophes, point de ces procédés un peu solennels, comme il y en a chez Klopstock, chez Schiller et jusque dans les strophes harmonieuses d'Uhland. M. Henri Heine voulait que le sentiment sortît du cœur comme la source sort du rocher[78].

[76] Gérard de Nerval, « Les Poésies de Henri Heine. II. L'"Intermezzo" », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. XXIII, septembre 1848, p. 916.
[77] Saint-René Taillandier, « Poètes contemporains de l'Allemagne. Henri Heine, sa vie et ses œuvres », art. cit., p. 12.
[78] *Id.*, « Henri Heine. "Le Retour" », *Revue des Deux Mondes*, Nouvelle période, deuxième série, t. VII, juillet 1854, p. 354.

Cet éloge de l'expressivité heinéenne est tout à fait conforme aux discours des autres médiateurs, si ce n'est que ces derniers, pour la plupart, l'appliquent aussi, et sans réserve, aux auteurs romantiques et à Goethe.

Le rédacteur s'écarte plus nettement de ses confrères contemporains dans le rapprochement qu'il établit entre le traitement de la thématique amoureuse, objet traditionnellement lyrique, et le positionnement intellectuel et idéologique de l'écrivain d'outre-Rhin. On a constaté qu'il érigeait Heine en une figure représentative de la crise traversée alors par l'Allemagne. L'articulation qu'il établit entre l'individu particulier et la situation historique générale se précise au gré de ses commentaires sur les œuvres de l'écrivain. Il propose ainsi une lecture à la fois biographique et politique de « Die Heimkehr ». Ce cycle donnerait à voir selon lui la source biographique, en l'occurrence amoureuse, dans laquelle s'enracinerait le rejet par le poète des valeurs bourgeoises contemporaines :

> […] Le lien qui unit le doute dans l'amour au doute intellectuel, la plainte du cœur aux révoltes de l'esprit, n'est-il pas aussi singulièrement visible pour quiconque les lit avec attention ? – *Le Retour*, qui est pour l'Allemagne une tentative lyrique des plus curieuses, prend ainsi un intérêt plus général et peut être interrogé comme un recueil d'aveux sincères sur le mystérieux rôle que jouent parfois les souffrances intimes dans une destinée poétique[79].

Le cycle « Die Nordsee », qui clôt le *Buch der Lieder*, est traduit presque entièrement par Nerval en 1848, mais les commentaires qui l'accompagnent sont succincts. On évoquera plutôt, à ce stade, la réception du « Neuer Frühling » (« Nouveau Printemps »), qui ouvre le recueil des *Neue Gedichte* (*Nouveaux Poèmes*). Saint-René Taillandier l'aborde à deux reprises, d'abord en 1845, puis en 1855, date à laquelle il en propose une traduction complète. Les raisons du succès rencontré par cet ensemble résident dans sa ressemblance avec la veine du « Lyrisches Intermezzo ». Le littérateur y voit « une série de petites pièces toutes naïves, fines, pleines de grâce, où respire la passion la plus douce et la plus chaste. Nous retrouvons sur le seuil la jeune muse qui dictait jadis au poète de si élégantes mélodies[80]. » De nouveau, le sujet est « bien simple, mais bien riche : le réveil de l'amour dans une âme qui se croyait vouée à la négation et à une perpétuelle ironie[81]. » On peut douter du fait que Heine ait cherché à montrer une telle conversion. Néanmoins, l'interprétation symbolique du rédacteur est là encore intéressante et novatrice, par rapport aux cadres interprétatifs exploités à la même époque par les autres intercesseurs.

[79] *Ibid*., p. 355. Dans cette articulation entre la perspective individuelle (l'amour éprouvé par le poète) et la perspective culturelle (ici, le positionnement politique), on peut établir un parallèle cette fois anticipé avec les théories de Renan et Taine (voir de nouveau Élisabeth Décultot, « La réception de Heine en France entre 1860 et 1960. Contribution à une histoire croisée des disciplines littéraires », art. cit., p. 171 et 178). Néanmoins, les ouvrages de ces deux penseurs concernant la critique datent seulement de la fin des années 1850 (les *Essais de critique et d'histoire* de Taine ont été publiés en 1858, et les *Essais de morale et de critique* de Renan en 1859).
[80] *Id*., « De la littérature politique en Allemagne. III. *Poésies nouvelles* (*Neue Gedichte*) par M. Henri Heine », art. cit., p. 302.
[81] *Id*., « Nouveau Printemps. Heine », *Revue des Deux Mondes*, Nouvelle période, deuxième série, t. XI, septembre 1855, p. 1296.

Les différentes représentations de l'amour vaudraient cette fois selon lui comme autant de symboles de positionnements politiques et idéologiques divers, tantôt dissidents, tantôt conformistes :

> […] Voyez-y, si vous voulez, un symbole de M. Henri Heine lui-même et comme la poétique image des transformations que peut encore traverser son esprit. À les prendre au sens propre, ces gracieux vers nous peignent surtout le cœur régénéré de l'amant. Le poète allait partir pour la grande bataille de la liberté, mais soudain un amour jeune et frais le ramène aux printanières forêts du romantisme […][82].

Les lieds de Heine porteraient en somme la lyrique allemande à un point de perfection qu'elle aurait rarement atteint jusque-là, tout en la soumettant à un traitement complexe. Il semble en effet que l'ambiguïté de ses poèmes, fondée sur une énonciation ironique, serait propre à faire naître tout à la fois la contrariété et l'intérêt des lecteurs. En tout état de cause, il ne fait pas de doute que la découverte de Heine poète a joué un rôle décisif dans l'évolution du transfert du lied, lui donnant une place et une longévité qu'il n'aurait peut-être pas eues sans cet écrivain.

3) L'introduction d'un corpus nouveau : le *Volkslied*

a) Présence du Volkslied *dans les publications françaises*

C'est aussi dans ces années 1840 que commence à se développer l'intérêt des médiateurs pour le *Volkslied*, seulement rapidement évoqué par Mme de Staël et presque inconnu du public français jusqu'alors[83]. Avant cette période, on compte peu de traductions de poèmes populaires germaniques. En 1833, Xavier Marmier propose dans la *Nouvelle Revue germanique* une version française d'une pièce intitulée « Sehnsucht ». Deux ans plus tard, le chapitre intitulé « Traditions populaires » du *De l'Allemagne* de Heine attire certes l'attention du public français sur ce type de corpus, mais en y intégrant d'une part de nombreuses œuvres scandinaves, et d'autre part des contes. Au total, le nombre de *Volkslieder* germaniques est assez restreint. À partir de 1841, en revanche, on voit paraître coup sur coup plusieurs publications dont certaines accordent une grande place à ce genre populaire. Dans ses *Ballades et chants populaires*, Sébastien Albin n'offre pas moins d'une centaine de traductions de *Volkslieder* « proprement dits[84] », avant de donner des pièces d'auteurs savants répandues parmi les classes populaires. Peu de temps après, Blaze de Bury réserve une grande partie de son article « De la poésie lyrique en Allemagne » aux productions populaires de la culture germanique, en ponctuant son discours de quelques traductions. Xavier Marmier, toujours en 1841, fait paraître dans la *Revue de Paris* un bref essai sur les caractéristiques des traditions folkloriques, avant d'intégrer une traduction d'un *Volkslied* dans la deuxième édition de ses *Lettres sur l'Islande*, en 1844. Il faut ensuite attendre les années 1860 pour voir paraître de nouveaux travaux sur le folklore poétique germanique. L'abbé Fayet, Charles Marelle et le Chevalier de Chatelain donnent quelques traductions dans leurs anthologies. Mais

[82] *Ibid*.
[83] Nous renvoyons sur ces questions à notre précédent chapitre.
[84] Sébastien Albin, *Ballades et chants populaires (anciens et modernes) de l'Allemagne*, éd. cit., « Préface », p. I.

il convient de mentionner surtout l'*Histoire du Lied*, d'Édouard Schuré, essai paru d'abord en 1868 et réédité ensuite en 1876 et en 1903. Dans les dernières décennies du siècle, ces deux rééditions restent malgré tout assez isolées, et il semble que l'intérêt pour le *Volkslied* diminue à mesure que l'on se réapproprie le folklore national. Philippe Kuhff et Ernest Combes intègrent bien quelques pièces du *Knaben Wunderhorn* d'Arnim et Brentano, dans leurs anthologies de 1886 et 1895, respectivement, mais ils se distinguent en cela des ouvrages similaires qui paraissent à cette époque. De même, les traductions que donne la *Revue blanche* de pièces populaires germaniques en 1902 se détachent des pratiques contemporaines en matière d'importation du lied[85].

b) Le Volkslied*, vecteur d'un retour aux traditions populaires endogènes*

Le goût pour le folklore germanique s'inscrit dans un contexte de redécouverte de la chanson populaire en général. Après l'Angleterre, avec les *Reliques of Ancient English Poetry* (*Reliques d'ancienne poésie anglaise*) éditées par Thomas Percy en 1765, après l'Allemagne, qui a vu paraître entre autres les *Volkslieder* et les *Stimmen der Völker in Liedern* (*Voix des peuples dans les chansons*) de Herder, en 1778, 1779 et 1807, ainsi que les trois volumes du célèbre *Knaben Wunderhorn* d'Arnim et Brentano, entre 1805 et 1808, la France se penche tardivement sur le répertoire folklorique. Ceux qui se constituent en intermédiaires des cultures encore marquées par ce type de corpus jouent un rôle important dans ce phénomène[86]. Les *Chants populaires de la Grèce moderne*, traduits par le philologue Claude Fauriel en 1824-1825, incitent d'autres intercesseurs à offrir à leur tour des versions françaises des chansons populaires étrangères[87]. C'est ainsi qu'en 1827 Léon Halévy propose lui aussi dans ses *Poésies européennes* des chansons grecques, et qu'Élise Voïart publie en 1834 ses *Chants populaires des Serviens*. Les années 1840 voient comme on a pu le constater l'intérêt se déplacer vers les *Volkslieder* germaniques, et ce n'est sans doute pas un hasard si « Les Vieilles Ballades françaises » de Nerval paraissent en 1842. La lecture des chansons d'outre-Rhin a sans doute avivé le goût de l'écrivain germanophile pour les traditions françaises. Tel est en tout état de cause l'effet produit par la découverte des folklores étrangers sur un nombre croissant de lettrés, à partir des années 1830. Dans son article intitulé « De la poésie populaire », paru en 1841, Xavier Marmier cite déjà une assez longue liste de travaux consacrés aux traditions des diverses régions françaises, que ce soit en volume ou dans des revues. Parmi ses références figurent *Les Derniers Bretons*, d'Émile Souvestre, de 1836, et *Barzaz Breiz*, de La Villemarqué, daté de 1839. Ces investigations acquièrent en 1852 un statut officiel, avec la commande de Napoléon III auprès d'Hippolyte Fortoul, alors ministre de l'éducation, qui se voit chargé

[85] On se permettra dans cette section également quelques prolongements par rapport au cadre temporel fixé auparavant (1840-1870). Le phénomène d'importation du *Volkslied* a bien lieu principalement durant cette période, mais les échos qu'il éveille durent jusqu'au début du XX^e^ siècle, au moins.
[86] Voir dans l'*HTLF* (éd. cit.) le chapitre « Poésie » coordonné par Christine Lombez, p. 352.
[87] On pourra consulter sur cet intercesseur l'article de Christine Lombez intitulé « (Re)traduire la poésie grecque moderne en France à l'époque romantique : les exemples de Claude Fauriel et de Népomucène Lemercier », dans Christine Lombez (dir.), *Retraductions. De la Renaissance au XXI^e^ siècle*, Nantes, Defaut, coll. Horizons comparatistes, 2011, p. 121-135.

de faire collecter les chants des différentes régions françaises. Tout au long de la période, les médiateurs germanistes ne se font pas faute de faire référence à ces auteurs, même lorsqu'ils ne se livrent pas eux-mêmes à de telles entreprises, témoignant ainsi de la valeur qu'ils leur accordent. C'est le cas de Saint-René Taillandier en 1866, lorsqu'il situe les investigations de Uhland par rapport aux recherches françaises, plus tardives, et de Pottier de Cyprey, qui en 1895 encore fait l'éloge des collectes accomplies par Puymaigre dans ses *Chants populaires du pays messin*, qui remontent à 1865, et par Bujeaud, éditeur en 1866 de *Chants et Chansons populaires des provinces de l'ouest*. De fait, loin de faiblir avec les années, l'attention portée au folklore français va en augmentant. Édouard Schuré, l'auteur de l'*Histoire du Lied* et sans doute l'un des artisans de ce succès, se félicite en 1876 de « l'intérêt croissant que la poésie populaire sous toutes ses formes excite en France depuis une dizaine d'années[88]. » En 1903, date de la seconde réédition de son ouvrage, la cause est si bien gagnée qu'il donne comme sous-titre à sa nouvelle préface : « Le réveil de la poésie populaire en France (1870-1900) ».

On peut remarquer enfin que plusieurs intercesseurs germanistes jouent parallèlement un rôle significatif en tant que collecteurs de chansons en langue française. On a évoqué l'apport de Nerval. Il faut mentionner également celui de Max Buchon, traducteur de Hebel et éditeur de *Noëls et chants populaires de la Franche-Comté* en 1863. Dans son article « La Poésie populaire en France et la vie rustique », en 1878, André Theuriet revient sur les débuts précoces de son entreprise de collecte des chansons du Poitou et en donne plusieurs échantillons. Enfin, on peut mentionner les ouvrages du traducteur et folkloriste Charles Marelle, dont le goût pour la poésie heinéenne est visiblement à mettre en relation avec celui qu'il professe pour le répertoire populaire. On pourra observer en effet qu'il met l'accent dans ses traductions sur les emprunts de Heine aux pratiques folkloriques, et il publie par ailleurs plusieurs ouvrages en allemand et en français consacrés à ces dernières (on peut citer les *Contes et chants populaires français*, parus en 1876, et *« Affenschwanz » [« Queue de singe »] et cetera, variantes orales de contes populaires français et étrangers*, qui connaît une réédition en 1888[89]).

c) Enjeux idéologiques et esthétiques

Les enjeux de cette réhabilitation du folklore sont pluriels. À une époque d'industrialisation et de modernisation rapide dans bien des domaines, il s'agit pour un certain nombre d'intercesseurs de préserver des patrimoines d'autant plus fragiles qu'ils relèvent à l'origine de la transmission orale. En retraçant les débuts de son entreprise de collecte, André Theuriet oppose ainsi le « coin de province » poitevine qu'il a exploré aux zones traversées par « les chemins de fer », se félicitant que leur absence dans sa région ait permis aux « traditions populaires » de « s'y conserv[er] intactes[90]. » Les progrès techniques et les changements de modes de vie et de valeurs qu'ils entraînent au XIX^e^ siècle ne seraient

[88] Édouard Schuré, *Histoire du lied…*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1876, « Préface de la seconde édition », p. VIII.
[89] Nous n'avons pas trouvé la date de la première édition.
[90] André Theuriet, « La Poésie populaire en France et la vie rustique », *Revue des Deux Mondes*, Troisième période, t. XXI, mai 1877, p. 44.

toutefois pas les seules menaces qui pèseraient sur la perpétuation des chansons. Pour Sébastien Albin ainsi que pour Xavier Marmier, l'expansion de l'éducation scolaire impose aux enfants des zones rurales un rapport codifié et rationnel à la langue et à ses usages, loin de la pratique libre et spontanée sur laquelle se fondent les productions folkloriques. Xavier Marmier fustige ainsi les « beaux parleurs » des écoles de villages et leurs « maîtres de grammaire »,

> […] mais, grâce à Dieu, se réjouit-il, leurs leçons n'ont pas encore vaincu dans le cœur du peuple l'amour qu'il porte à son vieux dialecte, et ne le vaincront pas de longtemps, j'espère. Au sortir de la classe où il a entendu discuter sur les subtilités de la syntaxe et les raffinements du participe, l'enfant, joyeux d'échapper à cette dissection de mots, se remet tout simplement à gazouiller, comme un oiseau, l'idiome qu'il a appris sans tant d'efforts sous le toit paternel […][91].

Sébastien Albin se montre quant à elle bien moins optimiste, en parlant de la situation en Allemagne, où la capacité de créer des chants populaires aurait disparu avec la généralisation de l'instruction :

> […] le peuple, qui répète journellement ses anciens chants, n'en fait plus maintenant. On dirait qu'il a perdu la faculté poétique qu'il posséda à un si haut degré au Moyen Âge et à la renaissance. […] Cependant nulle part l'instruction n'a atteint un si haut développement qu'en Allemagne. […] Peut-être est-ce cette instruction même qui a tari les sources de l'inspiration populaire ? Jadis celui qui se sentait ému par un fait ou par un sentiment quelconque, chantait cette émotion sans l'analyser, telle qu'il l'éprouvait[92].

Et un peu plus loin :

> […] L'éducation, en éclairant [« le peuple »], a diminué la naïveté de ses sentiments et de son esprit, et s'il chante encore par habitude, et, pour ainsi dire, par héritage paternel, les vieilles chansons du passé, il est devenu trop logique pour en faire de pareilles. Jadis il pensait en chantant, maintenant il penserait avant de chanter, et l'inspiration spontanée se perdrait dans l'examen[93].

De tels propos laissent deviner des réserves d'ordre idéologique et moral vis-à-vis de l'évolution contemporaine. Rien d'étonnant dès lors à ce qu'en 1886, Philippe Kuhff, tout en concédant l'infériorité littéraire des lieds du *Knaben Wunderhorn* par rapport aux lieds savants, plaide pour leur présence dans son ouvrage scolaire en faveur de leur dimension édifiante. Il ajoute ainsi la note suivante après un poème tiré du recueil d'Arnim et Brentano : « Nous insérons cette poésie et les suivantes à titre de spécimens de la littérature populaire […]. Bien qu'elles ne soient pas du cadre scolaire, on ne voudra pas leur tenir rigueur [*sic*], en faveur de la naïveté du sentiment qu'elles expriment[94]. »

Davantage, le *Volkslied*, dans la mesure où il exprimerait l'identité et les états historiques par lesquels passe le « peuple », serait un vecteur privilégié de la double image de l'Allemagne. Il permettrait de donner à voir non seulement « la Prusse haineuse », qui domine dans les esprits français,

---

[91] Xavier Marmier, « De la poésie populaire », art. cit., p. 263.
[92] Sébastien Albin, *Ballades et chants populaires (anciens et modernes) de l'Allemagne*, éd. cit., « Introduction », p. II-III.
[93] *Ibid*., p. V.
[94] Philippe Kuhff, *Lied und Legende…*, éd. cit., p. 145, note.

à cette date, mais aussi « l'Allemagne pensive ». « Ne serait-il pas utile à nos écoliers – à nos enfants – d'entendre la chanson qui berce l'enfance allemande et l'hymne qui mena les pères au combat », demande l'auteur[95] ? La mise en évidence du basculement historique qui aurait fait passer les États germaniques de l'innocence à l'impérialisme militaire constituerait selon le pédagogue un « avertissemen[t] » salutaire contre les « illusions » que peut faire naître le premier état, et un appel à la vigilance face aux revirements possibles[96].

En 1903, Schuré s'en prend quant à lui aux valeurs véhiculées par la philosophie et la littérature alors les plus en vue, et qui s'opposent à celles portées selon lui par le répertoire populaire :

> Sous l'influence des doctrines matérialistes en philosophie et d'un réalisme outré en littérature, le sens profond de l'âme s'est oblitéré et perverti chez nos meilleurs écrivains. Aussi leurs « tranches de vie » ou leurs prétendues « planches d'anatomie » ne montrent guère que les naufrages de la conscience et les capitulations de la volonté, alors que l'art devrait mettre son ambition à nous raconter les victoires de l'âme et ses conquêtes dans le royaume de l'idéal[97].

Le choix du cadre littéraire comme terrain des réflexions sur les chansons populaires est répandu chez d'assez nombreux médiateurs, au premier chef bien entendu chez ceux qui écrivent eux-mêmes de la poésie. Les enjeux de la redécouverte du folklore ne seraient pas strictement patrimoniaux et moraux. Plus précisément, il s'agirait de régénérer la poésie savante grâce à cet apport, de manière à en faire une instance fédératrice. Des intercesseurs poètes comme Nerval, Schuré et Theuriet déplorent la scission qui s'est opérée en France, à partir des siècles classiques, entre un art de cour et les productions populaires :

> […] il est arrivé qu'en France, la littérature n'est jamais descendue au niveau de la grande foule ; les poètes académiques du dix-septième et du dix-huitième siècle n'auraient pas plus compris de telles inspirations, que les paysans n'eussent admiré leurs odes, leurs épîtres et leurs poésies fugitives, si incolores, si gourmées[98].

Cette bipartition sur le plan esthétique serait de la sorte solidaire d'un clivage social, dont Schuré rend responsables l'élitisme et l'indifférence des strates dominantes de la société :

> […] Malgré le beau mouvement qui commence en 1820 et finit en 1848, malgré les trois ou quatre hommes de génie qui lui ont donné son impulsion, notre poésie est restée trop généralement un luxe de la classe lettrée, œuvre des habiles et plaisir exclusif des délicats, un exercice de haute école dont la rhétorique et la déclamation font presque tous les frais. Elle n'a trouvé que rarement ces accents qui vont droit au cœur et transportent d'enthousiasme l'ignorant comme l'homme cultivé. […] Elle n'est pas entrée au cœur de toute la nation, parce qu'elle ne s'y est pas assez réchauffée[99].

---

[95] *Ibid*., « Avant-propos », p. V.
[96] *Ibid*. Sur la théorie des deux Allemagnes, nous renvoyons à notre introduction, p. 24-25.
[97] Édouard Schuré, *Histoire du lied…*, éd. cit., 1876, « Préface de la nouvelle édition », p. 23.
[98] Gérard de Nerval, « Les Vieilles Ballades françaises », *La Sylphide*, troisième série, t. VI, juillet 1842, p. 83-84.
[99] Édouard Schuré, *Histoire du lied…*, éd. cit., 1868, « Avant-propos », p. 16-17.

À la suite de Nerval et Schuré, Theuriet appelle lui aussi les écrivains français à un retour aux sources populaires, dans lesquelles se situeraient les racines de la culture nationale. Une nation ignorante de son folklore serait d'après lui comme coupée de son être propre, et par là inapte à renouveler sa littérature – et elle-même – au fil de l'histoire. Comme l'ont fait les poètes allemands dès la seconde moitié du XVIII[e] siècle, leurs confrères français modernes devraient ainsi se mettre à l'école des pièces populaires pour renouer avec la nature et avec les réalités de la société française :

> Je crois que, sans être grand clerc, on pourrait conseiller aussi à nos poètes de changer d'air et d'alimentation. Loin de s'enfermer dans leur milieu parisien, essentiellement artificiel, il leur faudrait voyager en province, se remettre sous les yeux les paysages si divers et si charmants de notre pays français, s'imprégner de l'odeur de la campagne, respirer la poésie là où elle pousse naturellement comme une fleur sauvage. Les légendes, les récits, les coutumes, les patois de nos provinces sont des richesses trop négligées et qui ne demandent qu'à être recueillies[100].

De fait, la poésie constituerait un moyen privilégié de la construction du devenir national, dans la mesure où elle pourrait être la caisse de résonance des aspirations contemporaines de la communauté. C'est justement ce qu'aurait réussi à faire le folklore, et la fonction que devrait se donner à sa suite la production savante. Mais pour ce faire, l'étude du modèle devrait passer par une approche elle-même esthétique et non pas scientifique, selon Theuriet. La philologie instrumentaliserait en effet le répertoire traditionnel au profit de théories détachées de l'intérêt général. C'est le travers dans lequel serait tombé le projet de collecte dirigé par Hippolyte Fortoul en 1852 :

> […] M. Fortoul, pendant son passage au ministère de l'instruction publique, conçut le projet de publier un recueil de nos chansons populaires ; mais il confia le soin d'utiliser les documents recueillis en province à des historiens et à des érudits qui n'avaient pas la foi. […]
>
> Malheureusement pour l'art, presque toutes ces tentatives sont faites par des philologues, plus préoccupés de l'intérêt de la science que de celui de la poésie. Les érudits qui se dévouent à ce travail de sauvetage y recherchent avant tout la solution de certaines théories scientifiques encore très obscures ; ils laissent négligemment à l'écart le côté esthétique du sujet. Or, en matière de poésie, je me défie un peu de tout philologue qui n'est pas doublé d'un poète. […] [« Ces terribles grammairiens »] traitent comme une chose morte cette délicate fleur ailée qu'il ne faudrait toucher que du regard[101].

En dernier ressort, c'est le lyrisme, grâce à sa charge émotionnelle, qui serait le ciment de la communauté. Or en France, selon Schuré, Theuriet et bien d'autres lettrés, le lyrisme authentique serait à chercher dans les chansons populaires :

> Y a-t-il dans la poésie des lettrés un cri plus lyrique et plus passionné que ces quatre vers d'une chanson de l'Angoumois :

[100] André Theuriet, « La Poésie populaire en France et la vie rustique », art. cit., p. 74.
[101] *Ibid*., p. 47.

Ah ! soleil, fonds les rochers !
Ah ! lune, bois les rivières !
Que je puisse regarder
Mon amant, qui est derrière[102]…

Dès lors, « c'est en s'assimilant les éléments tirés de notre propre fonds que nos poètes pourront se refaire un tempérament lyrique[103]. »

S'il ne fait pas naître un intérêt aussi durable que la poésie savante, si même il ne constitue pas une fin en soi pour une partie des médiateurs et du public, le *Volkslied* n'en joue pas moins un rôle majeur dans le transfert culturel, à plusieurs titres. À côté de la poésie heinéenne, il contribue au milieu du siècle à donner une nouvelle image du lied. Celle-ci a pour effet d'entretenir le goût du public pour le genre germanique. De plus, il participe à l'activation puis à la permanence de questions alors majeures, telles celles du progrès et du nationalisme, à une époque où commence déjà le processus d'uniformisation des puissances européennes. Sur le plan plus strictement poétique, on remarquera enfin que l'insistance sur le registre lyrique dans le *Volkslied* va dans le même sens que le changement d'orientation déjà observé dans la réception française du lied savant. Les intercesseurs retiennent plus volontiers dans les chansons traditionnelles la dimension affective et intime que la veine fantastique.

L'ensemble des infléchissements et des nouveautés qui apparaissent dans les années 1840 et 1850 est véritablement assimilé au cours de la décennie 1860, qui correspond aussi à une diminution des textes de présentation du lied comme genre. Ce dernier est désormais considéré comme familier aux lecteurs français. La distance temporelle contribue également bien sûr à ce phénomène par lequel le corpus de lieds est intégré au domaine de la littérature étrangère classique, conversion partiellement amorcée dès 1840, mais poursuivie jusqu'au début du XX^e^ siècle.

C La réception entre 1840 et 1914 ou la canonisation progressive du lied et de ses auteurs

À la suite de Mme de Staël, qui s'était employée à montrer l'importance historique du réveil de la littérature germanique, les intercesseurs des générations postérieures adoptent fréquemment une perspective surplombante. Même dans les articles de presse qui traitent de l'actualité poétique, ou dans les travaux qui se concentrent sur un unique écrivain, ils prennent le soin d'inscrire leur propos dans un ensemble plus large. C'est ainsi que se construisent progressivement dès les années 1840 une histoire

[102] *Ibid*., p. 46.
[103] *Ibid*., p. 48.

française du lied et un canon des poètes[104]. Il convient de préciser que cette histoire passe en fait en grande partie par les portraits que les médiateurs dressent des auteurs germaniques. Le corpus étudié comporte certes des essais proprement historiques, de formats et de statuts divers. On peut évoquer au début des années 1840 les *Ballades et chants populaires (anciens et modernes) de l'Allemagne*, de Sébastien Albin, et l'article de Blaze de Bury « De la poésie lyrique en Allemagne ». Vient ensuite l'*Histoire du Lied* de Schuré en 1868, avant que ne paraissent les vastes synthèses sur la littérature allemande dans son ensemble (on peut mentionner ici celles de Guillaume Alfred Heinrich en 1873 ; d'Adolphe Bossert en 1901 ; et d'Arthur Chuquet en 1909[105]). Néanmoins, les éclairages ponctuels sur un poète ou une période sont bien plus fréquents, que ce soit dans les monographies ou les anthologies. C'est sur ce type d'apport que l'on s'arrêtera ici, en montrant comment la hiérarchie établie entre les poètes, ainsi que leur caractérisation par les intercesseurs, sont au cœur du processus d'acculturation appliqué au lied dans l'espace d'arrivée.

1) Le canon français des auteurs de lieds

La place attribuée aux différents poètes germaniques, si elle s'inspire de leur réception outre-Rhin, n'en témoigne pas moins de leur degré d'appropriation dans l'espace endogène. Le poids respectif des publications relatives à chaque écrivain, ainsi que le rang qui leur est assigné dans les discours des intercesseurs, mettent en évidence aussi bien les préférences de ces derniers que celles de leur public.

a) Cadre général

Le canon français des poètes d'outre-Rhin s'appuie sur la sélection qu'avait opérée Mme de Staël, mais en procédant bien entendu à des ajouts conséquents. Goethe et Schiller, auxquels l'essayiste genevoise avait déjà consacré de nombreuses pages, continuent certes à occuper le premier rang. Bürger en revanche est relégué au second plan, pâtissant du changement de goût qui déplace l'intérêt de la ballade fantastique vers le lied lyrique. En outre, des auteurs inconnus de Mme de Staël, tels Uhland, Kerner, Rückert et surtout Heine sont présentés par les médiateurs comme des poètes déjà consacrés par leur culture, et dignes à leurs yeux de l'être par les instances critiques françaises également.

Le palmarès des poètes connaît un premier moment de stabilisation dès les années 1850. Outre les publications destinées au public d'adultes cultivés, cette période voit la parution d'ouvrages à visée éducative et/ou didactique utilisant le lied et ses plus illustres représentants comme instrument

[104] Sur la notion de canon littéraire et celle, proche, de panthéon, on pourra se reporter au chapitre de l'*HTLF* (éd. cit.) coordonné par Jörn Albrecht et intitulé « Métamorphoses du panthéon littéraire » (voir en particulier les pages 727 à 735).
[105] Voir Guillaume Alfred Heinrich, *Histoire de la littérature allemande*, t. III, Paris, Franck, 1873 ; Adolphe Bossert, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Hachette, 1901 ; et Arthur Chuquet, *Littérature allemande*, Paris, Armand Colin, 1909.

d'enseignement linguistique, littéraire et/ou moral[106]. C'est là à la fois un signe d'acculturation et d'acquisition du statut de référence poétique, c'est-à-dire de genre étranger « classique ». Ce processus se confirme dans les années 1870. Les intercesseurs, lorsqu'ils accompagnent leurs traductions de paratextes, ne prennent plus alors la peine de présenter le genre germanique, considérant apparemment ce dernier comme désormais familier aux yeux du public endogène. En ce qui concernent la hiérarchie des écrivains, les travaux situés après 1870 entérinent pour la plupart la configuration indiquée plus haut, en renforçant parfois le poids concédé à un écrivain (comme dans le cas de Lenau), ou en introduisant de nouveaux noms, au tournant du siècle (on reviendra sur ces deux phénomènes).

b) Données bibliométriques

Les deux poètes dont la canonisation est la plus consensuelle, indépendamment des divergences entre les intercesseurs sur leur caractérisation, sont Goethe et Schiller. Leur renommée outre-Rhin, jointe à l'écart temporel instauré par leur naissance au milieu du XVIII[e] siècle, à l'impact de l'Antiquité sur leurs œuvres et à la portée universelle souvent conférée à ces dernières, sont autant d'éléments qui conduisent les médiateurs à les ériger au rang de classiques[107]. Goethe est (avec Heine) l'auteur le plus représenté dans les publications sur l'ensemble de la période considérée. Entre 1840 et 1909, on compte une dizaine de monographies dont un peu moins de la moitié porte sur sa poésie uniquement, les autres ouvrages accordant à cette dernière une place conséquente. Cette partie de sa production fait l'objet de presque vingt articles, et le nombre de ses lieds traduits dépasse les deux cents. Parmi ceux qui sont les plus appréciés figurent « Der König in Thule », traduit environ trente fois, « Gretchen am Spinnrad », environ vingt fois, « Erlkönig », qui connaît une quinzaine de traductions, « Kennst du das Land », dans *Wilhelm Meister*, choisi par une dizaine de traducteurs, et les lieds insérés dans *Faust*, qui est traduit intégralement plus de dix fois. Enfin, un signe patent de l'intégration de Goethe au canon officiel des écrivains étrangers réside dans sa présence récurrente dans les ouvrages didactiques. Dans les manuels scolaires des dernières décennies du XIX[e] siècle, il se trouve très souvent aux côtés de Schiller, et dans une moindre mesure en compagnie de Heine et Uhland.

Schiller, tout en bénéficiant lui aussi du statut de poète classique, ne rencontre pas un succès aussi grand et aussi durable que Goethe. On a dénombré une centaine de pièces traduites entre 1840 et 1891.

[106] Nous n'avons pas étudié de près le corpus des manuels d'apprentissage de la langue allemande. Dans le chapitre de l'*HTLF* (éd. cit.) « Métamorphoses du panthéon littéraire », Jörn Albrecht signale cependant qu'« [à] partir de la seconde moitié du siècle », Goethe et Schiller « figurent assez régulièrement "au programme" » (p. 789-790), et l'on trouvera dans notre bibliographie une quinzaine d'ouvrages scolaires qui reproduisent des poèmes de ces deux auteurs, entre 1885 et 1914. Par ailleurs, on rappellera à la suite de l'*HTLF* que l'enseignement des langues étrangères modernes se généralise à partir des années 1840, que ce soit au niveau du secondaire, du supérieur, ou dans le cadre des concours de l'enseignement (voir « Introduction : Le siècle de la comparaison », p. 38). Rappelons également que la présence de la littérature germanique dans les manuels destinés aux élèves français au milieu du XIX[e] siècle a été étudiée par Michel Espagne, Françoise Lagier et Michael Werner dans *Philologiques II. Les Maîtres de langue. Les premiers enseignants d'allemand en France (1830-1850)*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1991.

[107] Sur le statut de classique attribué à ces deux auteurs, on pourra de nouveau consulter dans l'*HTLF* (éd. cit.) « Métamorphoses du panthéon littéraire », p. 786-787.

Une grande partie de ces traductions se situe cependant autour de 1859, date des cérémonies organisées pour le centenaire de l'auteur. Un tel phénomène montre à la fois le prestige associé au nom de Schiller et le figement assez précoce de son image dans l'espace d'arrivée. Le plus tardif des quatre articles dont il fait l'objet est daté de 1872, les trois autres se situant entre 1859 et 1864. Sur les quatre monographies consacrées à ses œuvres poétiques, trois sont publiées entre 1854 et 1862. Elles connaissent il est vrai plusieurs rééditions (trois, pour les ouvrages de Xavier Marmier et d'Adolphe Régnier, la dernière réédition ayant lieu en 1910), mais cela ne fait que confirmer l'inscription de Schiller dans le passé. On peut relever quelques exceptions, mais elles ne sont pas de nature à donner une actualité nouvelle au poète. On mentionnera ainsi l'anthologie de Roustan, en 1904, et plusieurs traductions de « Das Lied von der Glocke », qui connaît dix-sept traductions après 1840, dont trois dans les années 1890. Comme dans le cas de « Lenore » de Bürger, toutefois, il faut voir sans doute dans ce phénomène non pas un renouvellement de l'intérêt pour Schiller, mais la volonté chez les traducteurs de s'essayer à une pièce incontournable du répertoire et devenue emblématique des difficultés soulevées par la traduction de poésie.

La grande nouveauté dans le transfert du lied à partir de 1840 est sans conteste l'introduction de la poésie de Heine. D'un point de vue quantitatif, sa présence comme poète dans le paysage éditorial français dépasse celle de Goethe, avec une centaine de publications de toutes natures, dont environ trente traductions plus ou moins complètes des différents cycles de ses recueils ; les *Poëmes et légendes* (1855) et les *Poésies inédites* (1885) édités dans le cadre de ses œuvres complètes en français chez Lévy (puis Calmann-Lévy) ; un peu moins de dix anthologies centrées sur ses lieds ; trois essais biographiques et littéraires, et plus de trente articles. La hiérarchie établie entre ses recueils poétiques dès les années 1840 et 1850 se maintient par la suite, le « Lyrisches Intermezzo » connaissant sur l'ensemble de la période dix traductions complètes ou presque complètes, et « Neuer Frühling » quatre versions en français. Ce succès écrasant ne fait pas néanmoins de Heine un classique au même titre que Goethe et Schiller, ou même que Uhland. L'ambivalence fondamentale du poète suscite tantôt l'adhésion, tantôt une admiration qui n'est pas dépourvue de réserves, au moins sur le plan idéologique. Le caractère irréductiblement dissident de ses œuvres entrave une canonisation officielle, ce qui explique le fait qu'il soit moins volontiers convoqué que Goethe et Schiller dans les ouvrages didactiques, soucieux d'exemplarité non seulement linguistique et littéraire, mais aussi morale.

Face à ces trois auteurs placés au sommet de la hiérarchie des poètes germaniques figurent Uhland et tous les écrivains qui lui sont associés. On a indiqué déjà quel poids ils représentaient dans le transfert du lied du second XIX^e^ siècle. Viennent ensuite, mais à une certaine distance, les poètes politiques de 1813 et ceux de 1840. Les premiers figurent régulièrement, mais modestement, dans les anthologies, ainsi que leurs successeurs qui ont produit également des œuvres lyriques, tels Freiligrath et Dingelstedt. Les pièces politiques écrites autour de 1840 sont quant à elles présentes seulement ponctuellement, dans les articles contemporains qui traitent de l'actualité littéraire, et elles sont rarement mises en valeur,

comme on l'a constaté. On étudiera par la suite le cas des poètes du tournant du siècle, abordés seulement par une partie des intercesseurs.

2) Les critères de la canonisation

La canonisation dont bénéficient une partie des poètes germaniques résulte de différents critères, ceux-ci s'articulant à plusieurs images du lied qu'il s'agit maintenant de mettre au jour. On laissera de côté les représentations associées outre-Rhin aux auteurs et aux œuvres concernés, bien qu'elles jouent un rôle non négligeable dans le processus qui s'opère au sein de l'aire d'accueil, afin de se concentrer sur les propriétés que mettent en avant les médiateurs. Les critères auxquels ils recourent sont d'autant plus significatifs qu'ils donnent bien sûr à voir en creux le rapport des rédacteurs au système littéraire et aux normes endogènes. Dans cette étude des mécanismes de la canonisation, on s'arrêtera seulement sur quatre poètes représentatifs, auxquels les intercesseurs rattachent trois types de lied. Goethe et Schiller, très souvent comparés l'un à l'autre, sont les principaux auteurs grâce auxquels le lied est élevé au rang de genre classique étranger. La poésie de Uhland est quant à elle présentée par les médiateurs comme une incarnation littéraire de l'Allemagne romantique idéale. Heine enfin apparaît comme un emblème de la crise moderne, partagé entre sa nostalgie et son rejet du passé, et dès lors aussi séduisant qu'insaisissable.

a) Les traits classiques consensuels

On retrouve dans les essais et les paratextes sur Goethe et sur Schiller de nombreux traits communs (au-delà des différences de caractérisations, et même des oppositions que les critiques se plaisent à établir entre ces deux auteurs). La plupart de ces ressemblances vont dans le sens de leur promotion au statut de classique étranger. Les deux écrivains présenteraient en effet plusieurs propriétés qui les rattacheraient à une esthétique classique. Goethe est fréquemment loué pour sa maîtrise dans tous les domaines, qu'il s'agisse de ses mouvements intérieurs, de leur représentation dans ses œuvres et de son écriture. Il est ainsi opposé aux romantiques, dont il fuirait les passions d'après lui pathologiques[108]. Ernest Lichtenberger se fait le relais de cette pensée en abordant les poèmes à Lili de 1775. L'emprunt au syntagme « noble simplicité », utilisé en 1755 par Johann Joachim Winckelmann pour caractériser l'art grec ancien, ne laisse pas de doute sur la période littéraire à laquelle le médiateur rattache Goethe[109] :

[108] On se rappelle la formule de l'écrivain allemand, écrite vers 1822 et devenue célèbre : « Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke » (« Le classique est ce qui est sain, le romantique ce qui est malade ») (*Maximen und Reflexionen* [1833, posth.], dans *Sämtliche Werke*, première section, t. XIII, Harald Fricke (éd.), Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker, 1993, p. 239). L'auteur revient sur cette formule dans une de ses *Conversations avec Eckermann* (*Gespräche mit Eckermann*) en 1829.

[109] Ce syntagme, coordonné au groupe nominal « stille Größe », (« calme grandeur »), se trouve dans les *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (*Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*).

> On a pu aller plus loin dans la poésie comme dans la musique, ébranler les nerfs, remuer le cœur avec plus de violence, exciter les passions les plus tumultueuses ; on a pu descendre plus avant dans les régions de l'âme, hausser le ton de l'enthousiasme jusqu'au délire, pousser le cri du désespoir ou du triomphe : nous n'avons qu'à nommer Beethoven, Schumann, Byron, Heine, Musset ; mais ces notes pures et enchanteresses, ces mélodies du cœur, cette noble simplicité dans le tour et dans l'expression, ce voile de beauté qui enveloppe tous les sentiments et les transporte en une sphère idéale, cette mesure divine qui tempère l'expression de la douleur et qui attendrit le bonheur même, où les trouver ailleurs que dans les andantes de Mozart et dans les *lieder* de Goethe[110] ?

Sur le plan du style, Goethe atteindrait dans les lieds une perfection habilement dissimulée sous un naturel apparent. Blaze de Bury s'émerveille de la sorte face aux

> *Lieds* surtout, véritables chefs-d'œuvre de contre-point et de facture, délicieux motifs présentés avec un art, une mesure, une subtilité que personne avant lui n'avait soupçonnés dans la poésie allemande, et dont il semble pour toujours avoir emporté le secret. C'est surtout dans les Lieds que cette science du rythme, de l'harmonie, pour parler la langue de Beethoven, vous frappe et vous étonne. Là, chaque mot double de prix par la place qu'il occupe ; la moindre syllabe, le moindre chiffre a sa valeur, à peu près comme dans l'hiéroglyphe musical ; et nulle part le maître, chez Goethe, ne vous apparaît davantage que dans ces petites pièces d'un fini sans exemple, contextures profondes où le travail ne se sent pas, bulles de savon taillées dans le cristal de roche et le diamant[111].

Jacque Porchat souligne lui aussi le parfait accord – soit la relation de motivation – entre le contenu et l'expression des « poésies lyriques » de Goethe, dans lesquelles « le rythme est toujours soigneusement approprié au caractère du sujet et à la nature des sentiments[112]. »

Pour ce qui est de l'exemplarité morale, autre trait couramment associé aux écrivains des époques classiques, c'est surtout l'œuvre schillérienne qui est mise en valeur :

> Schiller ne choisit pas un sujet pour lui-même, pour l'intérêt poétique qu'il y trouve et les grâces qu'il se promet d'y répandre, mais pour l'idée, le sens moral, la noble et grande vérité dont cette matière peut devenir la transparente enveloppe. Ces romances ont toutes leur moralité, ou bien exprimée directement par le poète, ou clairement indiquée par le dénouement[113].

Davantage, tous les intercesseurs s'accordent à reconnaître dans Schiller le poète de l'idéal, fuyant la médiocrité et la laideur du monde réel au profit d'un surnaturel harmonieux : « L'élévation harmonieuse est le caractère de son œuvre, affirme Chasles. De cette hauteur il plane, et ne voit plus que les grandes lignes, les horizons qui fuient et le vaste espace ; ce n'est pas un peintre des hommes, c'est un chantre des nuages et des idées[114]. »

---

[110] Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, éd. cit., p. 152-153.
[111] Henri Blaze de Bury, *Poésies de Goethe*, éd. cit., « Introduction », p. III-IV.
[112] Jacques Porchat, *Poésies diverses, Pensées, Divan oriental-occidental*, dans *Œuvres de Goethe*, t. I, Paris, Hachette, 1861, « Dédicace », p. 3, note 1.
[113] Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, éd. cit., p. 308-309.
[114] Philarète Chasles, *Études sur l'Allemagne au XIX^e siècle*, éd. cit., « Frédéric Schiller étudié dans sa patrie », p. 259.

Goethe quant à lui ne s'éloignerait pas du réel, mais il parviendrait à le transfigurer, geste qui apparaît aux yeux des médiateurs comme la fin ultime de la création artistique. Ernest Lichtenberger cite à ce sujet un extrait des conversations avec Eckermann dans lequel l'écrivain lui-même énonce ce phénomène comme un principe intangible :

> […] toutes les poésies doivent être des poésies de circonstances, c'est-à-dire que c'est la réalité qui doit en avoir donné l'occasion et fourni le motif. Un sujet particulier prend un caractère général et poétique, précisément parce qu'il est traité par un poète […]. La réalité donne le motif, les points principaux, en un mot l'embryon ; mais c'est l'affaire du poète de faire sortir de là un ensemble plein de vie et de beauté.

Le rédacteur en conclut à la « rare perfection de ce génie qui imprime à la réalité le sceau de l'idéal[115]. » Avant et après lui, d'autres connaisseurs de la poésie goethéenne tels Eugène Lerminier et Charles Dollfuss tiennent des propos similaires[116]. Bécart commente de son côté « Das Lied von der Glocke » (« Le Chant de la cloche »), de Schiller, en faisant ressortir l'action réciproque des deux pôles, le réel et l'idéal :

> Dans *Le Chant de la Cloche*, Schiller entremêle avec un art infini la donnée matérielle et intellectuelle : sur le premier plan, le métal bouillonne ; derrière la fournaise, on voit se creuser de lointaines perspectives. C'est un brillant emploi d'une ressource poétique usuelle. Pour ennoblir un sujet, on met en œuvre deux procédés analogues par leur fin, mais d'une nature différente. On l'idéalise, ou l'on établit un rapport aussi direct et intime qu'on peut entre ses éléments et les questions solennelles de la vie. L'idéal transforme intérieurement les objets ; le dernier mode les élève extérieurement, sans les perfectionner eux-mêmes : il les illumine, ou les purifie et les embellit. Ils acquièrent un voisinage intéressant, une grandeur qui n'appartient pas à leur nature. Telle que la lune brillant derrière des ruines, l'éternelle question de la destinée apparaît derrière leurs formes obscures, et l'on salue cette vision chère à l'âme mélancolique[117].

Cette orientation vers l'idéal situerait les deux poètes – et indirectement le genre du lied – au-delà des contingences historiques. L'apparente insouciance de Goethe lors des troubles historiques qui ont traversé l'Allemagne durant son existence alimente des débats dans lesquels certains médiateurs justifient son détachement au nom de sa lucidité et de sa maîtrise de lui-même. Dans son article de 1846, Lerminier affirme que Goethe se serait en réalité mis au service de l'humanité, au-delà des luttes propres au contexte dans lequel il se trouvait :

> Il est une résolution dans laquelle on ne vit, à aucune époque, Goethe ni faiblir, ni changer : c'est de ne jamais donner à sa vie d'autre intérêt et de ne jamais chercher d'autres émotions que les émotions de la pensée et l'intérêt littéraire. Quelques jours avant sa mort, il disait à ses amis : « Quand un poète veut être

[115] Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, éd. cit., p. 391 et 392. On trouve des déclarations semblables aux pages 118 et 442.
[116] Voir Eugène Lerminier, « La Poésie allemande et l'esprit français », art. cit., p. 998, et Charles Dollfuss, « Étude sur Goethe », *Revue germanique*, t. X, avril 1860, p. 183.
[117] Antonin-Joseph Bécart, *Études schilleriennes. Poésies de Schiller mises en vers français. Petits poèmes et poésies diverses*, Paris, Bruxelles, Berlin, Vienne, Londres, chez les principaux libraires [*sic*], 1862 [3e éd.], « Poésies lyriques de Schiller », p. 19.

> un homme politique et se livrer à un parti, il est perdu comme poète… La patrie du poète, c'est le bon, le noble et le beau… […] » Goethe, que sa vie si digne et si calme a fait accuser d'égoïsme par l'envie, par la sottise, par l'irréflexion, était convaincu que le sentiment du beau est indispensable à l'humanité, et que le poète qui, par son génie, satisfait ce sentiment, l'empêche de s'éteindre, l'alimente, est utile au monde et paie toute sa dette[118].

De même, le philosophe qu'est Dollfuss, malgré sa position dissidente aussi bien sur le plan intellectuel que moral et politique – les trois domaines étant alors étroitement liés – salue la hauteur de vue manifestée par l'écrivain de Weimar, qui serait resté en retrait de l'agitation politique par lucidité et par aversion pour le « chaos », qui « répugnait à sa nature harmonieuse. » L'essayiste poursuit son plaidoyer en mettant en avant chez l'« olympien » des caractéristiques traditionnellement rattachées aux esthétiques classiques : « Cherchant à affermir en lui et à développer le précieux équilibre dont la nature l'avait doué, il devait se soustraire d'instinct et par la réflexion à tous les chocs violents qui eussent pu le rompre[119]. »

L'ensemble de ces discours va dans le sens d'une stature universelle prêtée à Goethe et à Schiller. L'objet de leur poésie consisterait *in fine* dans cet universel lui-même, à l'instar des auteurs classiques du passé. Ernest Lichtenberger s'emploie ainsi à montrer comment Goethe aurait congédié le modèle français et imposé une nouvelle esthétique fondée sur le naturel, ce qui lui aurait permis de dépasser les frontières culturelles : en « m[ettant] le sentiment à la place de l'esprit », en « bann[issant] la rhétorique et les amplifications banales », c'est-à-dire en mettant fin à l'imitation de la poésie française, Goethe a « établi la nécessité de la poésie personnelle, qui devint, en France et en Angleterre, aussi bien qu'en Allemagne, la règle des nouvelles générations[120]. » Adolphe Régnier et Antonin-Joseph Bécart mettent également en évidence ce dépassement chez Schiller. D'après Adolphe Régnier,

> […] Schiller, par sa manière de sentir et de dire, est le plus allemand des poëtes d'outre-Rhin ; mais par le point de vue auquel il s'élève généralement, et par ses tendances constantes, il est de tous aussi le plus humain, le plus cosmopolite, le moins enfermé dans les limites du lieu et du temps où il vit[121].

Bécart s'appuie sur un raisonnement quelque peu différent, mais formule un postulat similaire :

---

[118] Eugène Lerminier, « La Poésie allemande et l'esprit français », art. cit., p. 1002-1003. Une note relative à la citation de Goethe renvoie aux *Entretiens avec Eckermann*.
[119] Charles Dollfuss, « Étude sur Goethe », art. cit., p. 175.
[120] Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, éd. cit., p. 441.
[121] Adolphe Régnier, *Poésies de Schiller*, éd. cit., « Préface », p. II. La question de l'appartenance culturelle est une des perspectives privilégiées de la critique contemporaine. Dans son article sur Heine, Élisabeth Décultot cite à ce propos Taine et Renan (voir « La réception de Heine en France entre 1860 et 1960. Contribution à une histoire croisée des disciplines littéraires », art. cit., p. 178). On ajoutera que, pour les littérateurs germanistes, les sources du déterminisme culturel sont aussi à situer dans les travaux de Wilhelm von Humboldt puis de Mme de Staël. En outre, il faut rappeler que l'historicisme de ces deux auteurs en particulier n'exclut pas une certaine forme d'universalisme, qui ne réside plus cependant dans la raison classique, mais dans le sentiment ou l'intuition, faculté qui permettrait de se rapprocher du divin. La dialectique entre les perspectives relativiste et universalisante traverse tout le siècle et trouve à s'exprimer chez les intercesseurs germanistes sous des formes diverses, comme on peut le constater par leurs analyses.

> Comme tous les grands génies, Schiller était à la fois *dans son époque et hors de son époque*. De même que celle-ci l'influençait, il pouvait agir sur elle. Les âmes communes n'ont que la valeur de la période où elles naissent. Les intelligences élevées discernent le mal et le bien, approuvent celui-ci et censurent celui-là. Le temps les enveloppe de ses formes ; mais leur physionomie demeure libre et leurs yeux ne reculent pas devant la mesure de l'infini[122].

Il faut préciser néanmoins que, pour les médiateurs, le classicisme de Goethe et de Schiller est celui d'hommes des temps modernes, capables d'opérer une synthèse harmonieuse de leur époque et des modèles antérieurs. Blaze de Bury évoque cet aspect de l'image goethéenne, en soulignant la capacité du poète à s'approprier toutes les facettes de « l'homme » :

> […] la lyre de Goethe a toutes les cordes. L'Antiquité, le Moyen Âge, l'ère moderne, tout lui est bon ; de chaque sujet, de chaque genre et de chaque forme, il ne veut que le miel. L'homme, à son sens, est une tradition vivante […][123].

Schiller trouve comme Goethe des admirateurs qui forgent de lui l'image d'un écrivain capable de surplomber tous les clivages, et digne par là non seulement de figurer au sommet du canon français des auteurs germaniques, mais aussi d'être élevé au rang de classique. Adolphe Régnier est sans doute celui des médiateurs qui élabore avec le plus de constance et de cohérence cette représentation. Or, ce sont les ballades qui incarneraient le mieux l'équilibre atteint par l'écrivain. Parmi toutes ses œuvres, ce serait cet ensemble

> […] qu'on peut admirer et admirer partout […], sans qu'il faille être, comme pour mainte autre composition de notre poëte, ni métaphysicien, ni même Allemand. […] Ce sont, dans de petits cadres, autant de touts parfaits, qui valent seuls, on peut le dire, de longs poëmes. Unité du tableau ou du récit, accord harmonieux des parties, conduite habile et mouvement de l'action, richesse à la fois et sobriété des détails, subordonnés tous à l'ensemble, juste tempérament de l'idéal et du réel, inimitable perfection du style et du rythme, rien ne manque à ces œuvres charmantes. Des contrastes, bien ménagés, de grâce et de force, de calme et d'ardeur, de magnificence et de simplicité, en achèvent l'attrait. Elles réunissent, dans leur élégante brièveté, le mérite épique au mérite dramatique. […] quoiqu'elles soient bien de leur temps, de leur pays, de leur auteur, elles sont belles au même titre que tous les chefs-d'œuvre durables, originales sans être singulières, belles de cette beauté vraie et universelle que l'homme ne cesserait d'admirer qu'en cessant d'être humain par l'esprit et par le cœur[124].

Cette conception de la production lyrique des deux écrivains comme expression d'une synthèse harmonieuse entre des éléments apparemment peu compatibles est révélatrice d'une certaine attitude critique. Elle prend toujours place dans une entreprise de valorisation, voire de défense de l'auteur concerné contre des réserves émises par certains devanciers, et elle met en évidence ce qui constitue

[122] Antonin-Joseph Bécart, *Études schillériennes…*, éd. cit., « Esquisse d'une biographie de Schiller », p. 11. C'est l'auteur qui souligne.
[123] Henri Blaze de Bury, *Poésies de Goethe*, éd. cit., « Introduction », p. XXXV.
[124] Adolphe Régnier, *Poésies de Schiller*, éd. cit., « Vie de Schiller », p 141-142.

pour l'époque une image du grand poète classique. C'est donc entre autres celui qui, dans son œuvre, est capable de transcender les antagonismes de tous ordres pour regagner un état de stabilité et d'harmonie[125].

Telles sont les propriétés que les médiateurs – et une bonne partie de la critique contemporaine non germaniste – attribuent aux auteurs classiques de manière générale. Par des voies qui leur sont propres, mais en surmontant des difficultés similaires, Goethe et Schiller parviendraient ainsi à une forme de perfection et de vérité qui donnerait à leurs œuvres une portée universelle. Leurs concurrents dans le canon des auteurs germaniques font quant à eux l'objet d'analyses différentes, appuyées sur des fondements plus proches des valeurs romantiques.

b) Le romantisme traditionaliste

Pottier de Cyprey n'hésite pas, en 1895, à présenter Uhland comme « le plus grand poète lyrique de l'Allemagne, après Goethe et Schiller[126] ». Les autres intercesseurs qui ont écrit sur Uhland se montrent un peu plus mesurés, mais ils donnent néanmoins une place élevée à l'auteur du Wurtemberg dans le canon des poètes germaniques. On a vu quelle part représentait son œuvre dans l'ensemble des lieds importés en France. Cette situation s'explique par son statut de chef d'école, et par le fait qu'il incarne le genre du lied aux yeux de nombreux germanistes.

Si l'œuvre poétique de cet écrivain est considérée comme un emblème de l'esprit qui règne dans le lied, c'est en grande partie en raison de sa proximité avec le *Volkslied,* réalité que rappelle Nicolas Martin : « Uhland s'est préoccupé de l'idéal chevaleresque au Moyen Âge germanique, et de l'idéal de naïveté de ses fraîches chansons. C'était une âme toute allemande, de profonde loyauté bucolique ». Saint-René Taillandier ou Pottier de Cyprey se plaisent eux aussi à souligner les longues recherches du poète dans ce domaine, accréditant de la sorte la légitimité de son inspiration souvent médiévale[127].

L'attachement au Moyen Âge germanique implique de plus selon les médiateurs une grande proximité avec la nature et une morale irréprochable. Nicolas Martin met ainsi en avant la sensibilité de Uhland et son orientation morale :

> […] C'était une âme de cristal répondant par un son argentin aux moindres choses qui la touchaient. C'était une lyre suspendue au plus vieux chêne des forêts teutoniques, une lyre toujours frémissante aux

[125] Ce raisonnement n'est pas sans faire écho d'une part aux appels de Mme de Staël, dans *De l'Allemagne,* à concilier le matérialisme français et l'idéalisme allemand, et d'autre part à l'éclectisme de Victor Cousin qui entend appliquer aux doctrines philosophiques de l'histoire la pensée dialectique de Hegel. Cette posture d'harmonisation et de dépassement s'est imposée dans l'idéologie juste-milieu puis dans les partis conservateurs de manière générale. Or, de nombreux médiateurs germanistes se rattachent précisément à cette position idéologique.
[126] André Pottier de Cyprey, *Poésies choisies,* éd. cit., « Introduction », p. VII.
[127] Nicolas Martin, *Poètes contemporains de l'Allemagne,* éd. cit., p. 1-2. Pour les deux autres intercesseurs, voir Saint-René Taillandier, « Introduction », p. VI, dans Louis Demouceaux et Jacob Heinrich Kaltschmidt, *Poésies de Louis Uhland,* éd. cit. ; et André Pottier de Cyprey, *Poésies choisies,* éd. cit., « Introduction », p. XXII.

> brises embaumées de la solitude et aux éclats tonnants de la tempête. […] Mais elle aimait et célébrait surtout les choses pures et saintes […][128].

Saint-René Taillandier souligne de son côté à plusieurs reprises la « candeur[129] » du poète souabe et constitue cette dernière en qualité principale de l'Allemagne :

> […] cette poésie de la Souabe, laissez-la s'épanouir naturellement, laissez-la se reproduire comme en un miroir dans l'âme la plus limpide […], vous aurez ce merveilleux tableau où toute l'Allemagne s'est reconnue, ce tableau si pur, si varié, idéal et réel tout ensemble, intitulé simplement : *Uhland's Gedichte* [*Poésies de Uhland*][130].

Tous ces éléments font donc de Uhland un représentant exemplaire de la « bonne Allemagne[131] » aux yeux de la plupart des médiateurs. Mieux que Schiller, qui incarnait chez Mme de Staël l'image d'une Allemagne tournée vers un idéal abstrait, Uhland illustre l'idéal romantique, ramené à la sphère intime.

Le poète du Wurtemberg offrirait en fait le type du concept moderne d'universel. Là où les œuvres de Goethe et de Schiller étaient créditées d'une portée sans limites grâce à leurs propriétés de symbolisation et d'abstraction, Uhland parviendrait à un résultat similaire grâce au resserrement de son cadre sur la vie quotidienne et aux qualités morales dont il investirait son univers poétique. Saint-René Taillandier voit dans cette particularité le principe qui lui permet de toucher un public large, étendu à l'humanité : « Bourgeois, soldats, laboureurs, forestiers, étudiants, tous ses personnages sont des hommes avant d'être les enfants de l'Allemagne. […] l'humanité se reconnaît elle-même dans ces types gracieux ou robustes, empreints de la primitive candeur[132]. » Comme dans le cas de Goethe et de Schiller, les rédacteurs semblent avoir à cœur de souligner la capacité de l'auteur souabe à dépasser sa culture et à atteindre même des lecteurs étrangers à celle-ci. L'écart observé dans le contenu des éloges accordés à l'un et aux autres met en évidence cependant le changement de paradigme qui s'affirme vers le milieu du siècle au profit d'un modèle poétique de l'intimité.

La position secondaire de Uhland par rapport à Goethe, Schiller et Heine n'en fait pas pour autant un auteur moins significatif dans le phénomène du transfert de la poésie d'outre-Rhin. Plus que les deux premiers écrivains, il représente le lied tel que le conçoivent la plupart des intercesseurs dans la seconde moitié du XIX[e] siècle. Plus que le troisième, il incarne l'image de l'Allemagne romantique dont le lied serait une émanation emblématique. Le regard que portent les médiateurs sur sa poésie est ainsi une excellente pierre de touche pour saisir une des représentations majeures qu'ils se font du genre germanique.

---

[128] Nicolas Martin, *Poètes contemporains de l'Allemagne*, éd. cit., p. 1-2.
[129] Saint-René Taillandier, « Introduction », p. II, III, XVIII, dans Louis Demouceaux et Jacob Heinrich Kaltschmidt, *Poésies de Louis Uhland*, éd. cit.
[130] *Ibid*., p. IV-V.
[131] On pourra se reporter à l'introduction de cette thèse pour quelques éléments sur la théorie des deux Allemagnes.
[132] Saint-René Taillandier, « Introduction », p. XVIII, dans Louis Demouceaux et Jacob Heinrich Kaltschmidt, *Poésies de Louis Uhland*, éd. cit.

c) Les subversions de la poésie heinéenne : un emblème de la crise moderne

Si les modèles du lied représentés par les productions de Goethe et Schiller et de Uhland sont largement consensuels, au-delà de leur diversité, le corpus heinéen donne lieu quant à lui à des réactions souvent partagées entre l'admiration et le rejet. L'écrivain n'en occupe pas moins une place de tout premier plan dans le paysage éditorial de l'époque. Cette situation privilégiée n'est pas seulement due à sa maîtrise littéraire qui lui permet de compenser l'effet négatif de ses provocations sur le public français. Elle ne s'explique pas non plus uniquement par ces provocations mêmes, qui pourraient assurer à leur auteur un succès de scandale. Les raisons profondes d'une telle vogue viennent sans doute de l'intériorisation par Heine de la situation de crise propre à son époque. Dans les réflexions des intercesseurs, les dissonances constantes dans ses recueils apparaissent comme l'expression poétique de celle-ci. Le motif de l'hybridité esthétique associé aux œuvres poétiques heinéennes reste ainsi présent dans les commentaires des médiateurs bien après l'introduction de ces textes autour de 1850.

Édouard Schuré, en 1868, se distingue à cet égard de ses devanciers et de ses contemporains dans son analyse du rapport qu'entretient Heine à la poésie romantique des années 1820[133]. Il souligne plus nettement que la plupart d'entre eux l'ambivalence de l'écrivain vis-à-vis de ce corpus, et montre en quoi une telle attitude symbolise les tensions qui traversent alors le paysage littéraire mais aussi politique. Dès le début de sa carrière, le jeune poète se serait efforcé, sans succès, de se détacher entièrement de l'esthétique romantique dont il condamnerait les soubassements idéologiques. Le rédacteur passe par une fiction symbolique, développée sur environ dix pages, dans laquelle il met en scène l'irruption d'un personnage inconnu dans une fête médiévale. Celui-ci est bien entendu une figuration de Heine venant charmer mais aussi troubler l'assemblée des romantiques et de leurs appuis, à savoir l'aristocratie réactionnaire et le clergé. Schuré clôt son récit par une diatribe fictive de l'étranger dans laquelle il donne une synthèse ingénieuse des attaques de Heine contre ses prédécesseurs :

> « […] [V]otre génération […] a pour nom sottise, hypocrisie, servilisme. Avec vos pieuses cafardises, vos lâches concessions vous avez empoisonné votre religion, votre philosophie, votre vie entière. D'ailleurs, tout n'est que rêve, chimère, illusion. La poésie est aussi folle que la réalité est stupide. L'histoire est une comédie que se donne le bon Dieu pour tuer le temps. […] vous posez devant le monde, vous vous affublez de bonnets, de croix et de rubans et on vous prend pour des héros[134]. »

Les attaques de Heine contre le régime réactionnaire et autoritaire qui gouverne les États germaniques emportent certes l'adhésion du public français. Même les intercesseurs modérés sur le plan politique se posent volontiers en héritiers des idéaux de liberté et de justice défendus lors de la Révolution de 1789.

[133] Heine a dressé le portrait des poètes de cette époque dans la troisième partie de son essai *Die romantische Schule* en 1834. Une version française a été intégrée à son propre *De l'Allemagne* en 1835. Par ailleurs, en ce qui concerne ses commentateurs, il faut préciser qu'Édouard Schuré n'est pas le seul à tenter de résoudre l'étrangeté que constitue la dualité des œuvres heinéennes. Émile Hennequin, Ernest Combes ou Ludovic Roustan revendiquent la supériorité de leurs explications à cet égard. Les nuances qui distinguent leurs interprétations respectives ne sont toutefois pas assez significatives pour être exposées dans le cadre de ce travail.

[134] Édouard Schuré, *Histoire du lied…*, éd. cit., 1868, p. 446-447. Le passage fictionnel se situe entre les pages 439 et 448. L'essayiste s'appuie ici en particulier sur l'ouvrage *De l'Allemagne*, de Heine, paru en France en 1835.

En revanche, l'entreprise de dérision visant la sentimentalité souabe, et plus encore les entorses infligées aux bienséances, froissent les médiateurs conservateurs et font naître chez les auteurs avant-gardistes de la fin du siècle une certaine perplexité. Loin de nuire à l'écrivain, pourtant, cette complexité a pour effet d'entretenir durablement l'intérêt du public français et de favoriser l'activité herméneutique des critiques.

Le succès de Heine est dû également à sa longue résidence à Paris, et aux affinités qu'on lui prête avec la culture française, deux éléments repris de manière récurrente par les médiateurs au point d'en devenir des *topoï* dans les essais consacrés à l'écrivain exilé. Ernest Combes (en 1888), Adolphe Séché (en 1908) et surtout Émile Hennequin (en 1884) insistent sur cet aspect. Les voix dissidentes, telles celles de Ducros et Roustan, sont plus rares, et leurs affirmations sur la germanité de Heine s'appliquent surtout à la poésie de ce dernier, dont ils font un éloge appuyé. Cette position ne semble donc pas remettre en cause le goût pour l'œuvre poétique de Heine dans l'espace endogène[135].

Le cas de Heine est représentatif de l'évolution que connaît le transfert du lied dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Après une introduction qui établit au début de la période les caractéristiques principales de l'écrivain et de sa poétique, le processus d'acculturation et de canonisation se poursuit en renforçant et en stabilisant ces traits définitoires – avant les quelques remises en cause du tournant du siècle, on y reviendra. En tout état de cause, le poète exilé est en définitive admis dans le canon des écrivains allemands, mais à titre d'auteur insaisissable, capable certes de se conformer aux codes du lied romantique mais toujours prompt à les saper de l'intérieur par l'ironie, à l'image d'une époque travaillée par des aspirations antagonistes. Contrairement à Goethe et Schiller, réunissant dans leurs œuvres des éléments éloignés pour mieux les concilier, Heine exhiberait les relations de conflit. Compte tenu de la dimension idéologique que comporte la notion d'auteur classique dans la seconde moitié du siècle, cette posture polémique et critique le maintient à distance d'un tel statut.

À travers ces portraits et la place donnée à chaque écrivain se dessinent à la fois les grands modèles qui composent le canon des poètes germaniques, et les représentations du lied qui coexistent alors. Celui-ci est appréhendé parfois comme le genre de la perfection classique, associant la maîtrise de l'écriture à une vision du monde marquée par son élévation (chez Goethe et Schiller). Plus fréquemment, cependant, il est associé à la familiarité et à la naïveté de la poésie populaire (chez Uhland et ses disciples). Heine enfin se réapproprierait ces deux traditions en y introduisant des dissonances, par lesquelles il transpose

[135] Voir Ernest Combes, *Profils et types de la littérature allemande*, Paris, Fischbacher, 1888 ; Alphonse Séché, *Lieder ; poésies diverses ; Romancero ; Intermezzo ; le Retour ; la Mer du Nord ; Voyage dans le Harz ; Germania ; Lazare ; Atta Troll ; Mots et boutades, de H. Heine*, Paris, Michaud, 1908 ; Émile Hennequin, *Écrivains francisés : Dickens, Heine, Tourguénef [sic], Poe, Dostoïewski [sic], Tolstoï* [1884], Paris, Perrin et C^ie^, 1889 ; Louis Ducros, *Henri Heine et son temps (1799-1827)*, Paris, Firmin-Didot, 1886 ; et Ludovic Roustan, *Henri Heine*, Paris, Calmann-Lévy, Armand Colin, 1899. Sur le rattachement de Heine à l'Allemagne ou à la France dans les discours critiques, on pourra se reporter de nouveau à l'article d'Élisabeth Décultot (« La réception de Heine en France entre 1860 et 1960. Contribution à une histoire croisée des disciplines littéraires », art. cit., p. 178-182).

poétiquement les déchirements intérieurs de l'Allemagne contemporaine. Cette configuration reste dans l'ensemble assez stable au cours de la période et aboutit dès les années 1860 à une consécration des poètes concernés et du lied comme genre emblématique de la poésie lyrique. On observe néanmoins au tournant du XX^e^ siècle quelques remises en question de cet état de choses et des renouvellements du corpus, conjointement à l'évolution des représentations et de la poésie endogène.

D La réception des années 1890-1910 : renouvellements sur fond de conservatisme

La construction d'une histoire du lied et de ses auteurs par les médiateurs connaît enfin une dernière étape à partir des années 1890. Parallèlement à la triade qui rassemble Goethe, Schiller et Heine, des noms moins connus ou même nouveaux prennent une place significative. Lenau, introduit dès les années 1840 mais assez discrètement présent jusque-là dans les anthologies, prend de la sorte à la charnière du XX^e^ siècle siècle une importance certaine. Par ailleurs, l'essor de revues d'avant-garde favorise l'intérêt pour les nouveaux poètes d'outre-Rhin. On trouve de manière récurrente les noms de Richard Dehmel, de Detlev von Liliencron, et dans une moindre mesure ceux de Julius Bierbaum ou d'Arno Holz. Force est de reconnaître cependant que cette mise en lumière, bien qu'elle soit relayée par quelques ouvrages universitaires à visée historique, reste secondaire par rapport à la majorité des publications en volume, qui privilégient des poètes comme Heine et Lenau, ainsi que Goethe.

1) Remises en cause de la *doxa* critique

Sans que le canon des auteurs allemands en soit modifié, on peut observer quelques infléchissements dans l'appréhension de Heine, au tournant du XX^e^ siècle, ainsi qu'un renforcement de la faveur dont il jouissait déjà. Entre 1880 et 1914, le nombre de nouvelles publications en volume qui accordent une part significative à ses lieds dépasse la vingtaine (contre sept entre 1845 et 1869). Cette augmentation s'explique bien entendu par l'intégration du poète exilé au canon des écrivains étrangers, mais sans doute aussi par le fait qu'il permet d'interroger la *doxa* critique de l'époque. La thèse incontestée selon laquelle l'œuvre d'un auteur, et au premier chef celle de Heine, s'explique par les événements de sa vie, se voit ainsi sérieusement remise en cause par plusieurs intercesseurs. Legras et Montégut émettent des doutes quant à la validité d'une telle méthode interprétative pour le « Lyrisches Intermezzo », en particulier. Le premier fait état de modifications que l'écrivain aurait apportées à la réalité[136], tandis que le second invite à s'intéresser davantage à « la nature même de Heine » plutôt qu'à la « passion » pour sa cousine, qui ne serait qu'une « occasion révélatrice[137] ». Dans les paratextes qui

[136] Voir Jules Legras, *Henri Heine poète*, Paris, Calmann-Lévy, 1897, p. 14.
[137] Émile Montégut, « Esquisses littéraires. Henri Heine. I. Années de jeunesse – Poésies lyriques », *Revue des Deux Mondes*, Troisième période, t. LXIII, mai 1884, p. 272.

accompagnent ses traductions de « Die Heimkehr » (« Le Retour ») et d'« Angélique », Daniaux se montre plus offensif, allant jusqu'à congédier l'explication biographique. Il s'appuie pour ce faire sur une figure d'autorité, celle de Camille Selden, « qui fut la dernière amie de Heine », et dont il cite un fragment de la lettre qu'elle lui a adressée :

> Heine était beaucoup trop artiste pour aimer profondément autre chose que son art, et je crois que c'est le rabaisser que de vouloir le prendre au sérieux comme amoureux ou comme mari.
>
> L'amour pour lui n'est qu'un *motif* sur lequel, en le développant, il brode une suite de variations délicieuses. Et voici pourquoi on devrait, ce me semble, dégager enfin sa mémoire d'une vie privée où l'amour, après tout, ne figura guère, et qui se ressentit des petitesses d'une époque où l'on glorifiait la Lisette de Béranger[138].

Roustan reprend en les amplifiant ces objections contre le présupposé de la critique biographique. Il interprète en effet l'ironie violente de « Die Heimkehr » non pas comme la marque d'une souffrance lucide, mais comme un « travestissement […] qui nous cache [la] figure véritable [de Heine]. » Le recours à cette posture quelques années après la déception amoureuse serait l'indice de son statut littéraire :

> […] non seulement il [Heine] a su nous dérober le secret de sa passion, mais il nous a même donné le change sur la nature réelle de son âme. Il a posé avec tant de vérité que nous avons pris la pose pour une attitude spontanée. Si l'on remarque cependant que cette comédie tragique, la fameuse *ironie* de Heine, est venue après coup […] : on n'admettra ce jeu que comme un déguisement du poète et non pas comme une raillerie voulue et consciente de ses sentiments les plus intimes. D'ailleurs Heine a senti lui-même ce que ces dissonances avaient d'artificiel ; à lui tout d'abord elles ont apparu comme un sacrifice fait à une recherche excessive d'originalité[139].

L'œuvre n'est plus ici la mise en écriture de la vie extérieure ni même celle des réactions intérieures du poète. Elle est au contraire ce qui cache la personne réelle de l'auteur au profit d'une figure scripturaire fictive. Enfin, le symptôme le plus net de cette mise à distance du paradigme critique dominant est peut-être à voir dans le silence que garde Bailly sur l'épisode de l'amour malheureux chez l'oncle Salomon[140].

Le poids de la critique biographique dans l'interprétation de la poésie heinéenne, joint à la notoriété de Heine lui-même, fait de ce dernier un vecteur privilégié dans la contestation d'une telle méthode d'analyse littéraire[141]. Cet infléchissement est à mettre en relation avec le processus de problématisation qui affecte dans le dernier tiers du siècle la notion de sujet – et en particulier celle de sujet lyrique. Pas plus que l'individu, l'œuvre poétique ne livre son sens grâce aux événements. Dans le sillage du

[138] J. Daniaux (pseudonyme de Paul Carpentier), *Nouveau printemps. Angélique* [1893], Paris, Lemerre, 1894, p. 6. C'est l'auteur qui souligne. *Le Retour* a été publié par le même éditeur en 1890.
[139] Ludovic Roustan, *Henri Heine*, éd. cit., « Introduction », p. XVI. C'est l'auteur qui souligne.
[140] Voir Édouard Bailly, *Trois Poésies*, Paris, Hachette, 1902.
[141] Des voix s'élèvent en effet à cette époque contre le modèle de Sainte-Beuve et défendent une approche centrée sur les œuvres, au nom de la rigueur scientifique. On peut penser par exemple à la déclaration de principe qui précède l'étude de Robert de Souza sur « La Poésie populaire et le lyrisme sentimental », dans les *Études sur la poésie nouvelle*, Paris, Société du Mercure de France, 1899, p. 14-15.

symbolisme et des découvertes dans le domaine psychologique, un nombre croissant de médiateurs se convainc d'une part des transformations qu'implique la création artistique, et d'autre part de la complexité qui caractérise l'intériorité du sujet. Le rapport au lied et à certains de ses auteurs s'en trouve modifié.

2) Renouvellements du canon des poètes germaniques

Outre des approches critiques nouvelles, l'évolution du contexte endogène conduit à des changements dans le canon des auteurs de lieds. Deux phénomènes sont à signaler à cet égard, tout d'abord l'essor de la réception de Lenau, puis l'intégration – non sans réserves – des poètes contemporains.

a) Lenau

À partir des années 1890, on observe un accroissement tout à fait significatif de l'intérêt des intercesseurs pour Lenau. Quatre médiateurs lui consacrent l'intégralité d'un de leurs ouvrages entre 1892 et 1905. L'un d'entre eux, Louis Reynaud, entérine même son statut de référence poétique en choisissant sa production lyrique comme sujet de sa thèse de doctorat. En 1878, déjà, dans l'article qu'il consacre à Lenau, Theuriet le présente comme « l'homme qui, avec Henri Heine, a représenté le plus brillamment la poésie lyrique allemande de 1830 à 1844[142] ». Ludovic Roustan se montre plus modéré, en présentant Lenau non pas comme un « génie » de la littérature autrichienne (contrairement à Grillparzer), mais comme un des « talents originaux[143] » de ce répertoire. Il ne l'en juge pas moins digne de faire l'objet du long essai qu'il rédige en 1898.

Les infléchissements que connaît alors l'image de l'écrivain autrichien et de son œuvre semblent s'expliquer par l'évolution de la poésie française, qui favorise l'acculturation de cet auteur. Les changements dans les discours des intercesseurs se rapportent en effet à deux points majeurs qui entrent en résonance directe avec les transformations du paysage littéraire endogène. Il s'agit d'une part de la portée symbolique des descriptions de la nature, et d'autre part des troubles pathologiques de Lenau. À la suite de l'écrivain autrichien lui-même, on a remarqué que Nicolas Martin convoquait en 1846 la notion de symbole. Il ne la dissocie pas toutefois de la métaphore, contrairement à ce que font les philosophes et écrivains germaniques depuis le tournant du XIX^e^ siècle. Plus d'un demi-siècle après Nicolas Martin, l'analyse du même phénomène par Reynaud, pour succincte qu'elle soit, témoigne sans doute à la fois d'une meilleure information du rédacteur et d'une plus grande familiarité du public (au moins universitaire) avec le symbole, vingt ans après le manifeste symboliste. Sous la plume de Reynaud, la notion n'est plus réduite à une figure de rhétorique. C'est, dans les lieds de Lenau, le résultat de « l'union » entre « le sentiment personnel, l'idée du poète », et « les formes fournies par le monde

[142] André Theuriet, « Nicolaus [*sic*] Lenau », *Revue des Deux Mondes*, Troisième période, t. XXIX, 1878, p. 197.
[143] Ludovic Roustan, *Lenau et son temps*, Paris, Cerf, 1898, « Introduction », p. I.

extérieur », leur interaction produisant « un organisme vivant[144] ». Davantage, cette poétique ferait de l'auteur autrichien un poète supérieur aussi bien à ses prédécesseurs romantiques qu'aux poètes français « moderne[s] ». Les premiers comme les seconds se rendraient coupables d'une représentation superficielle, voire strictement sensuelle et non rationnelle des objets du monde. Lenau, au contraire, se serait « fait une idée plus juste et plus sérieuse de la poésie[145] », et si l'« impressionnisme moderne […] est […] en germe dans [son] œuvre », lui du moins aurait le mérite de n'avoir ni « proscr[it] […] l'idée de parti pris », ni « vou[é] à l'anathème l'ordonnance logique et intelligible[146]. » En cela, il pourrait constituer un nouveau modèle à suivre pour les poètes français, après celui des romantiques allemands qui est ici mis à distance.

En ce qui concerne la dimension psychologique des lieds de Lenau, son appréhension chez les médiateurs de la fin du siècle se ressent de sa progressive constitution en objet scientifique, et de sa forte présence dans la littérature contemporaine. Theuriet en 1878 déjà laisse percevoir sa sensibilité à l'égard des souffrances éprouvées par Lenau, et analyse métaphoriquement son « talent » poétique comme le résultat d'un processus chimique :

> […] Plus qu'aucun autre poète, celui-là a vécu sa poésie. Les incidents de son existence inquiète expliquent les inégalités et les obscurités de son talent original. Pour comprendre [son] œuvre […], il faut pénétrer dans l'intimité de sa vie. C'est une tragédie d'un intérêt poignant. On y voit de quelles substances ténues, délicates et facilement explosibles la nature compose un grand talent ; à l'aide de quels réactifs violents et dans quelles douloureuses conditions elle produit un vrai poète[147].

La médecine vient ainsi renouveler les outils d'analyse utilisés par la critique biographique. Quelques décennies plus tard, Roustan et Reynaud semblent s'autoriser du recul des années pour présenter les troubles psychologiques de Lenau comme un symptôme typiquement moderne – avec un certain décalage entre les pays germaniques et la France. Roustan voit ainsi en lui

> à la fois [le] produit d'une race, d'une époque particulière, d'un milieu spécial et [le] type de ces âmes malades et inquiètes de la nouvelle génération. L'histoire de sa vie et de son œuvre est en même temps l'histoire de l'évolution littéraire de l'Autriche contemporaine. De plus haut encore, on pourrait le considérer comme une personnification du *Poète* dans le développement général de la littérature de ce siècle[148].

En 1887, c'est-à-dire encore en pleine période symboliste, l'interprétation pessimiste de Descreux témoigne de son immersion dans une conception de l'homme alors très prégnante dans les cercles poétiques. La « douleur » qui aurait envahi l'écrivain autrichien l'érigerait en représentant de « l'humanité ». Cette dernière l'aurait « choisi pour lui servir d'interprète et exprimer le sentiment le

[144] Louis Reynaud, *N. Lenau, poète lyrique*, éd. cit., p. 395. On reviendra précisément dans le chapitre consacré à la sémiotique du lied sur le traitement de la notion de symbole chez les intercesseurs germanistes.
[145] *Ibid*., p. 336.
[146] *Ibid*., p. 433.
[147] André Theuriet, « Nicolaus Lenau », art. cit., p. 197.
[148] Ludovic Roustan, *Lenau et son temps*, éd. cit., « Introduction », p. I. C'est l'auteur qui souligne.

plus profond de tous, la douleur, le plus varié de tous, la douleur encore[149]. » Dans une lecture plus ancrée dans l'histoire littéraire, enfin, Reynaud rapproche implicitement Lenau de la lignée de poètes qui s'étend de Baudelaire aux symbolistes, à savoir les poètes de « l'Absolu ». D'après Roustan, chez Lenau également, c'est la « poursuite ardente et si longtemps infructueuse de l'Absolu, qui caractérise en dernière analyse [son] lyrisme[150] », et qui est la cause de sa souffrance.

L'évolution de la poésie endogène semble ainsi favoriser la compréhension de Lenau, dont la poésie est interprétée *a posteriori* à la lumière des œuvres francophones qui s'inscrivent dans un univers pensé comme proche du sien, environ un demi-siècle plus tard. Au tournant du siècle, le retentissement du lied sur la production endogène est en effet sensible, bien que souvent difficile à définir (on y reviendra). À l'inverse, et de manière plus nette, l'admiration des poètes germaniques contemporains pour le symbolisme franco-belge favorise l'intérêt d'une partie des intercesseurs pour ces nouveaux écrivains d'outre-Rhin.

b) L'histoire du lied après 1848 et les poètes contemporains

À la fin du XIX^e^ siècle, certains intercesseurs commencent à établir une périodisation pour l'ère poétique qui s'ouvre à partir de 1848. Ils délimitent trois moments, dont les deux premiers sont considérés cependant comme peu marquants. Entre les années 1850 et 1870, en effet, après le tournant introduit par la prédominance de la poésie politique de 1840, on assisterait à un retour vers l'esthétique pratiquée avant cette date. Dans son anthologie, Roustan parle ainsi d'une « période de réaction », pendant laquelle les nouveaux poètes groupés autour d'Emmanuel Geibel, tels Paul Heyse ou Friedrich von Bodenstedt, « s'isolent de leur temps, ne veulent être rien de plus que poètes[151] ». Ils se distinguent néanmoins de leurs prédécesseurs par leur « souci sévère de la forme[152]. » Cette préoccupation est toutefois taxée d'excès, d'autant plus que le contenu manquerait de substance : « Cette recherche excessive de l'effet artistique les a fait souvent sévèrement juger. On a reproché, et non sans raison toujours, à cette forme impeccable le vide de la pensée […][153]. » La place occupée par exemple par Geibel dans l'ensemble des publications relatives au lied témoigne d'un consensus des médiateurs vis-à-vis de l'importance à donner à cette période. Le poète apparaît certes assez fréquemment dans les anthologies, mais toujours à raison d'une ou deux pièces seulement, et si l'on peut compter sept articles dans lesquels sa poésie est abordée, entre 1847 et 1896, seul un d'entre eux, celui de la *Revue germanique* en 1865, lui est entièrement réservé.

[149] V. Descreux, *Lenau. Poèmes et poésies*, Paris, Savine, 1892, « Avant-propos », p. VI. L'« Avant-propos » de cet ouvrage est daté de 1887.
[150] Ludovic Roustan, *Lenau et son temps*, éd. cit., p. 347.
[151] *Id.*, *Anthologie de la littérature allemande des origines au XX^e^ siècle*, Paris, Delagrave, 1909, « Introduction », p. 49.
[152] *Ibid*., p. 50.
[153] *Ibid*.

La période suivante, qui s'étendrait de 1870 à 1885, serait plus insignifiante encore. La très volumineuse *Histoire de la littérature allemande*, d'Adolphe Bossert, ne lui accorde qu'un nombre de pages très réduit. Parmi les quelques auteurs abordés, certains en outre étaient déjà actifs auparavant. Geibel, Heyse et Gottfried Keller sont ainsi caractérisés de manière très succincte. Conrad Ferdinand Meyer bénéficie de développements un peu plus fournis, mais l'ensemble des intercesseurs qui traitent de cet après-guerre donnent raison aux critiques d'outre-Rhin eux-mêmes, lesquels déplorent le caractère très décevant de la production littéraire après les espoirs suscités par la victoire militaire et l'essor économique qui s'en est suivi.

La troisième et dernière période enfin retrouverait un rang plus digne de l'histoire de la poésie germanique. Elle s'ouvrirait du reste par l'expression d'un désir de rupture vis-à-vis des générations antérieures, et corollairement par le recours à des modèles qui tranchent avec les pratiques du passé. C'est en fait le lyrisme qui connaît un nouveau changement de paradigme, comme le suggère Henri Albert :

> […] Autrefois, au temps où florissait en Allemagne le lyrisme romantique de la fleur bleue et l'ironie attristée d'un Henri Heine, tous les bons élèves s'appliquaient à rimer selon l'esthétique d'alors. Depuis quelques années, tout comme chez nous, la poésie a voulu s'émanciper. Liliencron est venu avec ses rythmes libres, et la poésie échevelée d'un Richard Dehmel a remplacé le lyrisme sentimental des classiques allemands. Au lieu de continuer à mettre en vers leurs chagrins d'amour, les intrépides jeunes gens eux aussi ont voulu faire des poèmes cosmiques et affirmer leur unité avec la terre[154].

Henri Guilbeaux souligne quant à lui le poids de la « philosophie de Nietzsche », qui « sert d'abord de doctrine à la plupart des jeunes littérateurs » et « aide à corroder les anciennes valeurs[155]. » Roustan fait état de la diversité des emprunts opérés par les poètes contemporains, qui se tournent aussi bien vers Baudelaire que vers Verlaine, Heine ou Walt Whitman[156]. Maurice Muret, de son côté, évoque la rapide succession des différentes écoles, en commençant par le naturalisme, suivi selon lui de l'impressionnisme, du matérialisme, et enfin du symbolisme[157]. Tous les intercesseurs rendent compte de la nouveauté et de la diversité des sources d'inspiration choisies à la fin du siècle.

Cette complexité et cette attitude dissidente face à un passé canonisé par les instances d'autorité donnent lieu à des prises de position divergentes chez les médiateurs français. De fait, la poésie germanique d'après 1885 fait naître un véritable intérêt chez une partie d'entre eux, et révèle également une évolution dans la configuration du groupe composite qu'ils constituent. Il faut cependant signaler auparavant que ce sont les écrivains devenus classiques qui continuent à dominer dans le paysage éditorial endogène. Si l'on s'en tient à la décennie qui va de 1904 à 1914, pendant laquelle la présence de la poésie contemporaine atteint son sommet, le déséquilibre est patent : on compte environ trente

[154] Henri Albert, « Lettres allemandes », *Mercure de France*, t. XXXIV, n° 124, avril 1900, p. 276.
[155] Henri Guilbeaux, *Anthologie des lyriques allemands depuis Nietzsche*, Paris, Figuière et C^ie^, [1913], « Le lyrisme allemand aujourd'hui », p. 40.
[156] Ludovic Roustan, *Anthologie de la littérature allemande des origines au XX^e^ siècle*, éd. cit., p. 55.
[157] Maurice Muret, *La Littérature allemande d'aujourd'hui*, éd. cit., « Préface », p. 12.

publications en volume dans lesquelles la poésie contemporaine est absente (au profit bien sûr de la poésie devenue classique), contre sept seulement dans lesquelles elle est abordée. Encore est-ce parfois rapidement. L'anthologie de Roustan ne réserve aux poètes contemporains qu'un peu plus de dix pièces. L'essai de Paul Wiegler en 1904 est certes centré sur la littérature germanique contemporaine, mais il n'atteint pas les cent pages, et il ne se restreint pas à la poésie. Seule l'anthologie de Guilbeaux, en 1913, ne traite que de la lyrique de son temps. L'examen des histoires littéraires et de leurs rééditions aide à saisir le rapport des médiateurs à la production des nouveaux poètes : il semble qu'autour de 1910, malgré les réserves ou le manque d'intérêt d'une bonne partie des intercesseurs et du public, les poèmes d'écrivains tels Richard Dehmel, Detlev von Liliencron ou Julius Bierbaum finissent par apparaître comme incontournables. Des médiateurs conservateurs comme Arthur Chuquet et Maurice Muret l'intègrent aux ouvrages qu'ils publient en 1909, Muret allant même jusqu'à se concentrer uniquement sur la période contemporaine. Adolphe Bossert, quant à lui, après avoir occulté la poésie de la fin du siècle dans son *Histoire de la littérature allemande* lors des trois premières éditions (en 1901, 1904 et 1907), lui ménage finalement une place dans la quatrième édition, en 1913. Les périodiques, comme on peut s'y attendre, se montrent plus audacieux. Parmi les plus actifs dans cette entreprise, on peut signaler la *Revue germanique* de 1905, qui entre 1907 et 1914 réserve une rubrique annuelle aux dernières productions poétiques ; le *Mercure de France*, publié entre 1890 et 1916, et qui offre environ quinze chroniques sur ce sujet à partir de 1898 ; la *Revue franco-allemande* (1899-1901, puis 1911) ; la *Nouvelle Revue* (1879-1940) ; ou encore la *Critique internationale* (1902-1904).

L'occultation ou l'importation de la poésie germanique contemporaine constitue donc au tournant du siècle une première ligne de partage parmi les intercesseurs. On pourrait supposer que cette division coïncide avec celle qui distingue les médiateurs conservateurs et les avant-gardistes. La situation est en réalité plus complexe. On a vu que la fin du siècle était marquée par une intensification de l'intérêt pour Heine, d'une part, et pour Lenau, de l'autre. L'un comme l'autre de ces deux auteurs peuvent certes faire l'objet d'un traitement normalisant, mais on a signalé les infléchissements modernes qui se produisaient précisément à cette époque, et les résonances de l'étude de Lenau avec les nouveaux domaines de recherche telle la psychologie. L'assimilation des intercesseurs – apparemment – indifférents à la poésie contemporaine au groupe des conservateurs est donc bien entendu à nuancer. La prudence s'impose encore davantage dans l'observation des amateurs de poètes contemporains. Tous n'appartiennent pas aux avant-gardes, loin de là. Dans l'état des lieux qu'il dresse du transfert contemporain, Guilbeaux dessine deux attitudes. L'ouverture enthousiaste des uns, comme Léon Bazalgette, un des fondateurs du *Magazine international*, ou Paul Wiegler, ou encore Jacques Rouché, directeur de la *Grande Revue*, serait un héritage du cosmopolitisme de la décennie 1890[158]. On ajoutera

[158] Voir Henri Guilbeaux, *Anthologie des lyriques allemands depuis Nietzsche*, éd. cit., « Le lyrisme allemand aujourd'hui », p. 26-29. On pourra remarquer ici que cette vague cosmopolite semble avoir assez peu d'incidence sur le transfert du lied. Elle concerne surtout de fait le théâtre et le roman. Pour une étude approfondie sur ce phénomène, nous renvoyons aux travaux de Blaise Wilfert. Celui-ci étudie ces questions dans sa thèse intitulée *Paris, la France et le reste… Importations littéraires et nationalisme culturel en France, 1885-1930* (*op. cit.*), et

qu'en 1913, sous la plume du partisan du communisme qu'est Guilbeaux, le dépassement des frontières nationales en littérature s'inscrit dans une pensée plus largement politique. À l'opposé se trouveraient des intercesseurs qui abordent la poésie contemporaine avec réticence ou en privilégiant des auteurs conformistes au détriment des « novateurs incontestés ». L'anthologiste s'en prend nommément à Maurice Muret, « dont la *Littérature allemande d'aujourd'hui* est l'un des ouvrages les plus médiocres ayant paru ces dernières années. M. Maurice Muret a écrit sur Richard Dehmel des pages impardonnables[159]. » De fait, les positions de Guilbeaux et de Muret par rapport à la poésie de Dehmel sont nettement éloignées l'une de l'autre, sur le plan esthétique aussi bien que moral. Muret fustige non seulement dans celle-ci « les fautes de goût, le manque de mesure […], les hardiesses de pensée et de style », mais aussi ce qu'il considère comme une marque d'immoralité, dans « Nachtgebet der Braut » (« Prière nocturne de la fiancée ») : « La pièce qu'on vient de lire me paraît – j'ai hâte de le dire – d'un mauvais goût achevé. Cette fiancée qui prend à témoin de ses ardeurs nocturnes le soleil depuis longtemps disparu, joue un rôle non moins absurde qu'impudique[160]. » Enfin, il condamne la position idéologique dissidente de Dehmel, associée selon lui à ses licences en matière d'écriture : « […] L'absence de discipline qui préside à l'expression littéraire de sa personnalité se rencontre aussi dans la manifestation de sa pensée sociale. En religion et en politique comme en littérature, M. Dehmel est un rebelle[161]. » Dans la notice que réserve Guilbeaux au même poète, les – supposées – négligences de style deviennent au contraire des procédés originaux parfaitement maîtrisés : « Richard Dehmel, affirme le rédacteur, a fixé son rêve dans un rythme puissant et magnifique et dans une langue étonnamment concise[162]. » Quant au contenu de son œuvre, il atteindrait des vérités humaines grâce à la justesse de ses émotions : « L'œuvre de Dehmel est profondément lyrique et philosophique. Sa philosophie a sa source dans l'émotion. Sa poésie est philosophique par la grande part d'universel et de social qu'elle contient[163]. » L'anthologiste s'en prend du reste aux critiques conservateurs qui qualifient de « forcenés » ou d'« exacerbés » des écrivains tels Whitman, Dehmel ou Verhaeren, entre autres, tandis que « tels médiocres, tels attardés, sont au contraire salués du titre majestueux et rassurant de "classiques", de "traditionnalistes[164]" ».

La simplicité de cet antagonisme n'est cependant qu'apparente, à plusieurs titres. La rigueur morale de Muret n'est pas constante. Les provocations de Liliencron dans ce domaine suscitent son indulgence, voire son approbation face aux « piétistes d'Allemagne » qui ont « dénoncé à grand fracas son immoralité. » Liliencron serait de ces « audacieux qui chantent des amours qui sont de vraies amours,

dans le chapitre qu'il a coordonné au sein de l'*HTLF* (chap. IV, « Traduction littéraire : approche bibliométrique », éd. cit., p. 255-344).

[159] Henri Guilbeaux, *Anthologie des lyriques allemands depuis Nietzsche*, éd. cit., « Le lyrisme allemand aujourd'hui », p. 30.

[160] Maurice Muret, *La Littérature allemande d'aujourd'hui*, éd. cit., p. 247.

[161] *Ibid*., p. 254.

[162] Henri Guilbeaux, *Anthologie des lyriques allemands depuis Nietzsche*, éd. cit., p. 94.

[163] *Ibid*., p. 94-95.

[164] *Ibid*., p. 19-20.

qui décrivent des baisers qui brûlent et des caresses qui dévorent ! la pudibonderie germanique n'a pas pardonné à Goethe ses poésies galantes. Elle n'est pas devenue moins austère […][165]. » On peut supposer d'une part que l'expression du désir est acceptable à ses yeux lorsqu'elle émane d'un sujet lyrique masculin mais non d'une figure féminine, comme c'est le cas dans « Nachtgebet der Braut ». D'autre part, la sensualité de Liliencron serait tolérable, contrairement à celle de Dehmel, dans la mesure où elle donnerait lieu à une poésie qui est « trop près de la nature pour exercer une influence pernicieuse », et dans laquelle on ne « relève aucune trace de perversité[166]. » La posture morale de Muret est donc en somme plus complexe que celle de la plupart de ses devanciers. En dépit de ses positions très fermes, Guilbeaux lui-même peut se montrer nuancé dans ses jugements. Malgré ses réserves concernant « certaines [des] tendances » de Charles Andler, professeur à la Sorbonne, et sa méthode « un tantinet universitaire », il fait l'éloge du « cours sur la poésie lyrique allemande contemporaine » donné par celui-ci et le met au rang des « informateurs », des « "éclaireurs" » et des « hérauts » en matière de lyrique germanique contemporaine[167]. L'anthologiste se montre également modéré envers les « Lettres allemandes » d'Henri Albert, publiées dans les numéros du *Mercure de France*, là où une partie des jugements prononcés par celui-ci pourraient entraîner chez son opposant des réactions plus vives[168].

Le rédacteur du *Mercure de France* constitue un exemple particulièrement représentatif des infléchissements et des fluctuations qui se manifestent au tournant du siècle, dans plusieurs domaines. Son goût réel pour les audaces de style et pour plusieurs poètes germaniques de l'époque, parmi lesquels Dehmel et Ludwig Jacobowski, en fait un bon contributeur pour la revue, proche des symbolistes. En évoquant des « poèmes en prose aux sujets psycho-physiologiques[169] » de Stanislaw Przybyszewski, un écrivain polonais, il témoigne ainsi de son admiration pour « leur style bizarre et haletant ». La suite de son commentaire semble faire de lui un grand amateur d'expérimentations en matière d'écriture poétique :

> C'était sombre et grandiose et c'était d'une fantaisie échevelée. La langue en était si éclatante et si subtile qu'on ne se doutait pas que c'était là de l'allemand. Que l'auteur dise ses cauchemars d'érotisme mystique, ses rêves de naissance et de mort, qu'il analyse Nietzsche et Chopin ou Ola Hansson, c'était toujours la même course prodigieuse vers un au-delà d'ivresse et de folie. Ce Slave pétrissait la langue allemande jusqu'à la faire hurler, pantelante et déchirée… Maintenant qu'il voudrait écrire de façon plus pondérée, il me semble qu'il se rapetisse avec intention […][170].

De même, Henri Albert fait état de son amitié avec Richard Dehmel, dont il dit posséder « tous les premiers recueils […] en éditions originales, dont quelques-uns sur papiers spéciaux, avec dédicaces

[165] Maurice Muret, *La Littérature allemande d'aujourd'hui*, éd. cit., p. 237.
[166] *Ibid*., p. 242.
[167] Henri Guilbeaux, *Anthologie des lyriques allemands depuis Nietzsche*, éd. cit., « Le lyrisme allemand aujourd'hui », p. 29.
[168] *Ibid*., p. 28.
[169] Henri Albert, « Lettres allemandes », *Mercure de France*, t. XXIV, n° 96, décembre 1897, p. 941.
[170] *Ibid*.

amicales de l'auteur[171] ». Bien plus tôt, en 1897, il cautionne déjà sans ambages le jugement d'un autre critique selon lequel Dehmel « est le seul poète contemporain de l'Allemagne qui ait une importance européenne », avant de poursuivre : « Il a un tempérament de poète très marqué, il a de la fougue, de l'allure, il est plein d'inventions ingénieuses et il porte en lui toutes les contradictions qui font les grands poètes. » Les réserves qu'il émet immédiatement après laissent voir néanmoins que sa position apparemment avant-gardiste connaît des limites, et ne s'étend pas à tous les domaines : « Parfois il manque de mesure et tombe dans de grossières fautes de goût. Mais c'est là l'apanage de sa nationalité[172] ». Les catégories esthétiques mobilisées ici (la « mesure » et le « goût ») mettent en évidence la rémanence d'une formation classique chez le rédacteur, et le stéréotype concernant le style germanique, qui serait par nature lourd et maladroit, l'éloigne de la germanophilie symboliste. Il est vrai qu'en 1897, date de l'article, cette dernière est moins nette et moins partagée dans les cercles poétiques (sans compter le net recul des symbolistes eux-mêmes dans le paysage littéraire). Cette distance toutefois se confirme dans les années qui suivent sur deux points, d'une part le rapport à la tradition littéraire, et d'autre part le respect des règles linguistiques françaises. Henri Albert approuve Jacobowski pour la « prudence » avec laquelle

> […] il se tient loin des orgies rythmiques de ces poètes au verbe fougueux qui aimeraient secouer le monde par la cadence d'une phrase et de l'esthétisme impuissant de ces autres jeunes gens à l'œuvre silencieuse qui vont « en vêtements blancs, des boutons de fleurs dans les cheveux », pour employer une jolie expression que Mme Lou Andréas-Salomé leur a consacrée[173].

Le chroniqueur semble bien éloigné du goût qu'il professait deux ans auparavant pour le style de Przybyszewski. En tout état de cause, la condamnation sans appel qu'il prononce contre les traductions de Guilbeaux, en 1913, ne laisse aucun doute sur l'orientation conservatrice qu'il a prise, aussi bien sur le plan esthétique qu'idéologique. Là où l'anthologiste explique sa méthode de traduction littérale, Henri Albert relève de nombreux exemples de fautes de langue commises selon lui par Guilbeaux en français, affirmant que ce dernier « ne possède [pas] le sens de la langue française[174] ». Les expérimentations de Dehmel en langue allemande, déjà contestées une quinzaine d'années plus tôt, ne sauraient faire l'objet d'une recherche équivalente dans une traduction française, au nom de normes linguistiques considérées comme intangibles. C'est dire en somme combien les attitudes esthétiques, morales et idéologiques de plusieurs importateurs de poésie germanique contemporaine peuvent varier dans le temps, connaître des nuances, et ne pas se superposer les unes aux autres comme on pourrait s'y attendre. Henri Albert constitue un exemple particulièrement révélateur, mais on observe des phénomènes similaires dans les essais d'histoire littéraire d'Arthur Chuquet, d'Adolphe Bossert ou de Maurice Muret.

---

[171] *Id.*, « Lettres allemandes », *Mercure de France*, t. CVI, n° 399, février 1914, p. 640.
[172] *Id.*, « Lettres allemandes », *Mercure de France*, t. XXII, n° 89, mai 1897, p. 403.
[173] *Id.*, « Lettres allemandes », *Mercure de France*, t. XXXII, n° 119, novembre 1899, p. 553.
[174] *Id.*, « Lettres allemandes », *Mercure de France*, t. CVI, n° 399, février 1914, p. 640. On reviendra sur ce verdict dans le second des chapitres sur la traduction.

On peut signaler enfin la position distanciée adoptée par Ludovic Roustan dans son anthologie. La présentation de la poésie contemporaine dans son « Introduction » est certes assez brève, mais elle ne l'est pas beaucoup plus que celle des histoires littéraires de la même époque, et contrairement à elles, elle parvient à concilier la concision et une certaine neutralité, fait suffisamment rare alors pour être remarqué. Comme tous ses confrères, Roustan reconnaît la diversité d'inspiration qui traverse les nouveaux poètes d'outre-Rhin. Néanmoins, au lieu d'endosser la posture axiologiquement très orientée du partisan de l'ordre, qui voit dans une telle situation le signe d'un inaboutissement et d'un éparpillement regrettables, il se contente d'expliquer cette confusion et ces tâtonnements par la complexité du monde contemporain : « Dans son ensemble, l'œuvre apparaît mêlée, confuse, subtile, trop savante et trop calculée, ou volontairement trop naïve et trop fruste, mais telle que devait la produire une littérature aussi complexe dans ses origines que celle de notre temps[175]. » Telle est aussi, pourrait-on ajouter, la situation des médiateurs germanistes face à la poésie contemporaine, appréhendée selon des critères de jugement et des valeurs pluriels, changeants, à la veille du bouleversement de 1914.

Les quelques soixante-quinze ans couverts par le corpus sont scandés par des configurations historiographiques variées, qui se distinguent les unes des autres par les postures de réception des différents médiateurs, mais qui dessinent parallèlement quelques lignes continues d'une période du transfert à l'autre. Ces rapports au lied témoignent à la fois de l'évolution qui affecte le genre outre-Rhin, et de celle qui traverse l'espace endogène. Le changement de sensibilité dans les années 1840, joint à la médiocrité d'une grande partie de la production poétique française, favorise le succès du lied intimiste et les nouvelles réflexions sur la poésie lyrique. Le contexte de bouleversement général fait naître simultanément une nostalgie pour les traditions passées, en particulier pour le folklore national, vu comme le dépositaire de l'identité des cultures. La France se tourne alors notamment vers le *Volkslied* et prend exemple sur les travaux de collecte accomplis dans les États germaniques. Au tournant du siècle, Heine et Lenau font l'objet d'un regain d'intérêt en raison des traits modernes décelés chez eux, mais on observe également une inversion dans le rapport entre les deux aires culturelles. Le déclin de la poésie d'outre-Rhin à partir des années 1850 (hormis quelques exceptions) finit par amener les poètes à s'inspirer des œuvres francophones d'avant-garde, à partir des années 1880. La réaction des intercesseurs face à cette nouvelle production constitue dès lors un bon révélateur des différents groupes qui composent le paysage littéraire endogène, des conservateurs aux avant-gardistes. Enfin, plus profondément, le souci constant de situer les lieds importés dans un ensemble plus vaste et d'établir un canon des écrivains qui ont pratiqué le genre, montre bien deux phénomènes conjoints caractéristiques de la période. Celle-ci connaît à la fois une victoire des paradigmes critiques dominants, par lesquels certains rédacteurs procèdent à une acculturation de l'objet étranger ; et une ouverture – certes

[175] Ludovic Roustan, *Anthologie de la littérature allemande des origines au XX^e siècle*, éd. cit., « Introduction », p. 55.

fréquemment accompagnée de résistances – vers l'étranger, à une époque où la littérature endogène semble en déclin.

La seconde tendance se retrouve plus nettement dans les considérations critiques portant sur l'inscription du lied dans le système des genres littéraires. L'importance donnée à celui-ci dans l'institution littéraire en fait un enjeu de taille dans les prises de position relatives aux règles qui persistent en France. Rien d'étonnant dès lors à ce que les spécificités génériques du corpus d'outre-Rhin soient brandies comme des moyens de renouvellement poétique chez les médiateurs lassés des codes traditionnels.

Chapitre III : Questions de théorie littéraire : l'inscription du lied dans le système des genres

Si les approches historiques du lied laissent voir surtout une volonté d'appropriation de celui-ci par les acteurs du transfert, il n'en va pas de même dans le cas des analyses théoriques sur le rapport du corpus germanique au système des genres. Sur ce point, le décalage du lied vis-à-vis des normes françaises est patent et ne peut qu'attirer l'attention sur l'étrangeté de l'objet importé. On a vu les questions terminologiques que soulevait le lied. La polysémie du mot et la plasticité de son extension rendent son appréhension problématique, surtout pour des lecteurs français. Sur le plan du système des genres, également, le genre d'outre-Rhin s'avère difficile à circonscrire. Chez une très grande partie des médiateurs, il apparaît comme un support privilégié d'interrogation du lyrisme, à une époque où ce dernier fait l'objet de réflexions multiples. Ces redéfinitions engagent également le système générique et les conceptions de la littérature, dans la mesure où elles mettent à mal la triade des grands genres qui semblait bien établie depuis la seconde moitié du XVIII^e^ siècle[1]. Le lied, dans sa variété, est alors convoqué à l'appui de conceptions très diverses, voire antagonistes. Son origine étrangère en fait un vecteur très apprécié de remise en cause des théories traditionnelles. Il contribue de la sorte aux bouleversements qui traversent la littérature tout au long du XIX^e^ siècle.

A Le lied, point de cristallisation des réflexions sur le lyrisme

Pour bien des médiateurs, le lied est de fait une réalisation emblématique de la poésie lyrique. La proximité qu'ils établissent entre le sous-genre et le grand genre est parfois telle qu'elle apparaît dans leur propos en creux, à l'état de présupposé, si bien que les mots *lied* et *lyrisme*, ou *poésie lyrique*, sont alors utilisés de manière indifférenciée. On a pu constater qu'Ernest Lichtenberger voyait dans le lied la « forme la plus simple[2] » que pouvait prendre la poésie lyrique. Blaze de Bury perçoit dans les pays germaniques le lieu du lyrisme par excellence : « En Allemagne, […] la poésie lyrique atteint, dès sa première période, à son plus haut degré d'efflorescence[3]. » Plus largement, dans *De l'Allemagne*, Mme de Staël opérait un rapprochement entre l'attitude des « Allemands » et la poésie lyrique[4]. Chasles reprend cette association à son compte, en l'appuyant plus nettement que ne le faisait sa devancière sur la persistance de tendances poétiques anciennes :

[1] On peut voir dans *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, de Charles Batteux (Paris, Durand, 1746) le lieu d'une première formulation explicite et développée de cette triade, en France.
[2] Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, éd. cit., « Avant-propos », p. 3.
[3] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 864.
[4] « Les Allemands, réunissant tout à la fois, ce qui est très rare, l'imagination et le recueillement contemplatif, sont plus capables que la plupart des autres nations de la poésie lyrique. » (Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 2^e^ partie, chap. X, p. 265).

> Remontez aux origines scandinaves, aux sources obscures et païennes du génie teutonique ; dès lors sentiments et idées se transforment, non en ironie vive ou en règles didactiques, mais en lyrisme, – seul mot que nous puissions employer ici, – en chants ingénus qui sont l'émotion même jaillissant des profondeurs de l'humanité. Souvent la réflexion et la passion s'y confondent[5].

La « filiation de ce génie lyrique » serait « impérissable dans les races teutoniques[6] », de telle sorte que depuis cette époque reculée, les descendants des Germains auraient pu entendre « résonn[er] » presque sans interruption « la note sensible, l'accent fondamental » si caractéristiques « dans les chants énergiques de Luther, souvent même dans ceux d'Opitz et de Flemming[7] ».

La poésie germanique, et au premier chef le lied, seraient donc des incarnations privilégiées du lyrisme. Les rapprochements opérés par les intercesseurs ne sont cependant pas toujours fondés sur des perspectives strictement identiques. De fait, parallèlement à la complexité reconnue du corpus germanique, la conception de la poésie lyrique continue à évoluer dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle après les changements déjà survenus lors du demi-siècle précédent (et relevés dans *De l'Allemagne* de Mme de Staël). Or, sans prétendre établir une cartographie exhaustive de tous les paradigmes du lyrisme qui coexistent pendant la période retenue, on peut constater du moins que plusieurs d'entre eux sont étroitement liés, sinon assimilés au lied dans les textes des médiateurs germanistes. À une époque d'interrogations sur la poésie lyrique et sur la littérature dans son ensemble, le contact avec le genre d'outre-Rhin a visiblement orienté en partie le cours des réflexions poétologiques menées par les littérateurs français en fournissant un ensemble de modèles possibles.

On distinguera quatre conceptions ou ensembles de conceptions du lied et/ou du lyrisme, en commençant par le paradigme qui subsume les autres. Celui-ci érige le lied et le lyrisme en un lieu où s'exprime l'aspiration du sujet vers la spiritualité. Il s'agira ensuite de voir les différentes formes plus spécifiques qu'il peut revêtir, en fonction de l'angle d'analyse adopté par les différents médiateurs et du système littéraire auquel ils adhèrent. On évoquera ainsi un paradigme primitiviste, hérité de Herder, et informé par une approche anthropologique. On verra par la suite les analyses métaphysiques, qui s'appuient plutôt quant à elles sur la nature des référents représenté(s) ou sur le type de rapport au monde mis en œuvre dans le poème. Dans un quatrième temps, enfin, la perspective esthétique établira une dichotomie entre une poétique de l'intime et une rhétorique déclamatoire. On pourra remarquer au préalable que la plupart de ces paradigmes concernent à la fois le *Volkslied* et le lied poétique savant, même si l'une ou l'autre de ces deux catégories peut s'avérer plus représentative pour certains modèles.

[5] Philarète Chasles, *Études sur l'Allemagne ancienne et moderne*, Paris, Amyot, 1854, « Poésie lyrique », p. 197.
[6] *Ibid*., p. 202.
[7] *Ibid*., p. 197.

1) Le paradigme spirituel, à l'opposé de la « fantaisie » superficielle attribuée au romantisme français

On a déjà évoqué le paradigme spirituel à propos de chaque catégorie de lied (populaire, savante et musicale), en montrant à la fois le rôle déterminant du surnaturel idéalisant dans la définition de chaque corpus par les médiateurs, et le statut privilégié que prêtent ces derniers aux œuvres germaniques dans la réalisation de ce modèle lyrique[8]. On le convoquera de nouveau ici afin de mettre en évidence la relation antagoniste dans laquelle l'inscrivent certains intercesseurs vis-à-vis du lyrisme romantique français. Ce dernier est selon eux tout en extériorité et en sensualité. Comme on peut s'y attendre, ils se déclarent généralement en faveur du paradigme spirituel.

Dans de nombreux textes, Blaze de Bury fustige le goût des romantiques français pour la couleur locale et le trait pittoresque. Son article sur le poète allemand Rückert lui fournit l'occasion de comparer la poésie orientalisante en Allemagne et en France, en prenant pour exemples d'un côté le *West-östlicher Divan* (*Divan oriental-occidental*) de Goethe, les *Östliche Rosen* (*Roses orientales*) et les *Ghaselen* (*Ghazals*) de Rückert[9], et de l'autre les *Orientales* de Victor Hugo. Le rapide commentaire sur cette dernière œuvre mobilise un paradigme du lyrisme opposé à celui qui est associé au lied dans l'article de 1841. De fait, les « splendides qualités lyriques[10] » que présente le recueil de Victor Hugo résideraient non pas dans une posture spirituelle, mais au contraire dans une célébration uniquement sensuelle et exotique d'un ensemble d'objets associés à la culture orientale. Les « épanchements descriptifs du chantre de *Sarah la Baigneuse* et du *Feu du ciel* » se détaillent ainsi en « saphirs et diamants […] ; roses de Chiraz, tissus de Cachemire […]. Un collier qu'une indolente main de sultane égrène dans l'albâtre sonore et transparent ; un bouquet embaumé qu'on effeuille, des étoffes de soie et d'or qu'on déploie au soleil ». « [T]out cela certes vaut son prix[11] », reconnaît Blaze de Bury au terme de cette énumération. Les concessions qu'il accorde au lyrisme hugolien sont cependant loin de suffire à en contrebalancer les manques, défauts dont les recueils allemands seraient justement exempts. Le *Divan* de Goethe témoignerait ainsi de « cette analyse subtile, de cette observation métaphysique qui creuse avant tout l'être moral, et loin de s'en tenir au phénomène extérieur, va chercher au fond des consciences le secret de la vie d'un peuple[12]. » La supériorité à cet égard des deux écrivains d'outre-Rhin est du reste formulée explicitement : « Comment nier […] que le moindre ghazal de Goethe ou de Rückert vous en apprenne plus sur la physionomie originale et l'esprit de ce monde […][13] ? »

[8] Voir notre premier chapitre. Ce paradigme spirituel correspond à une très longue tradition. Il se trouve sous la plume de la plupart des rédacteurs qui écrivent au XIX^e siècle sur la poésie lyrique, comme le rappelle à de nombreuses reprises Jean-Michel Maulpoix dans sa thèse d'État intitulée *La Notion de lyrisme. Définitions et modalités (1829-1913)* (*op. cit.*).
[9] Le ghazal est à l'origine un poème d'amour persan.
[10] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne. Frédéric Rückert. II », art. cit., p. 714.
[11] *Ibid*.
[12] *Ibid*., p. 715.
[13] *Ibid*., p. 714.

Le collaborateur de la *Revue des Deux Mondes* étend cette hiérarchie à l'ensemble des productions lyriques germaniques et françaises. Il fustige de manière générale la « fantaisie » et le « dilettantisme[14] » de ses compatriotes – en s'incluant dans les reproches qu'il leur adresse – : « Nous tous tant que nous sommes, la rage du pittoresque nous tue ; peu soucieux de creuser le fond des consciences, il nous suffit d'interroger l'habit, et ce qui nous charme davantage, c'est la couleur. J'ai nommé là le grand cheval de bataille du romantisme[15]. » S'il classe malgré tout les *Orientales* et d'autres recueils dans le genre lyrique, c'est probablement en vertu de leur dimension épidictique, conformément à une longue tradition. Il s'agit là néanmoins d'un paradigme que la connaissance des lieds fait paraître de plus en plus daté et contestable – d'autant plus que dans la tradition même, l'objet de la louange appartient souvent à un univers considéré comme noble.

Dans la lyrique germanique, le principe très général d'élévation du sujet humain vers la dimension spirituelle du monde peut revêtir plusieurs formes, constituant autant de modèles que l'on pourra dire seconds. Certains d'entre eux font l'objet de débats parmi les intercesseurs, selon le rapport que chacun entretient avec le système littéraire contemporain.

2) Le paradigme primitiviste et populaire

À la suite de Herder et dans une moindre mesure de Mme de Staël, les médiateurs voient dans la poésie « primitive » la manifestation privilégiée de l'intuition du surnaturel, et dès lors la première forme d'expression lyrique, à l'origine des réalisations postérieures. Dans son essai sur Goethe, Ernest Lichtenberger évoque de la sorte « la source primitive de la poésie lyrique[16] ». Il faut préciser toutefois que ce paradigme regroupe dans l'esprit des contemporains plusieurs corpus. La poésie primitive proprement dite comprend, comme on l'a vu, des textes issus des époques archaïques et dont la date reste très incertaine dans l'état des connaissances atteint au XIX^e^ siècle. Ces traditions orales ont en outre été recueillies plusieurs siècles après leur apparition, ce qui augmente encore la difficulté de les situer historiquement. Outre ce premier ensemble d'œuvres, on a montré que les folkloristes d'outre-Rhin puis les médiateurs germanistes appliquaient aux chansons populaires du Moyen Âge et du XVI^e^ siècle les mêmes catégories d'analyse que celles utilisées dans le cas des chants anciens. Ils tendent ce faisant à fondre les deux corpus. Enfin, les lieds savants qui s'inspirent de la tradition populaire sont eux aussi rattachés au moins partiellement au modèle lyrique primitif.

[14] *Ibid*.
[15] *Ibid*., p. 716. La lecture d'autres textes de Blaze de Bury montre néanmoins qu'il distingue au moins une exception au lyrisme sensuel français, à savoir Lamartine. Les éloges décernés à ce dernier suggèrent cependant une certaine tendance à l'abstraction qui éloigne le chantre d'Elvire du panthéisme germanique : « Lamartine, toujours planant, de tout ce bric-à-brac [« contes de revenants, fabliaux et féeries »] ne connaît rien. Il s'en va, plongé dans la nue, chantant ses hymnes magnifiques, *cantica nova* » (dans *Tableaux romantiques de littérature et d'art*, Paris, Didier, 1878, p. 53). Quant aux recueils hugoliens de la période qui s'étend entre 1831 et 1840, le chroniqueur ne les évoque pas ou seulement très brièvement, sans se prononcer sur leurs propriétés lyriques.
[16] Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, éd. cit., p. 431.

Pour chacune de ces trois sous-catégories, la production germanique constituerait une illustration particulièrement représentative. On a pu observer ainsi que Chasles rattachait le lyrisme à l'état primitif de la culture d'outre-Rhin. Plusieurs passages de ses *Études sur l'Allemagne ancienne et moderne* prennent visiblement la suite des théories du tournant du XIX^e^ siècle, selon lesquelles le véritable lyrisme serait la manifestation d'un rapport à soi et au monde spontané, et dès lors inaccessible aux cultures ayant atteint un degré de civilisation élevé. Après avoir cité la traduction d'un poème scandinave ancien en le présentant comme une source d'inspiration pour les chansons germaniques plus tardives, il affirme :

> Cet élan de l'âme est naturel aux peuples « voisins de l'origine des choses », comme le dit Sénèque. Simplicité et sincérité de mouvement, libre expansion des forces sympathiques de l'humanité […]. Ce souffle lyrique fait défaut aux souvenirs lettrés de la *Provincia Romana* et aux premiers efforts littéraires des Gaulois Sidoine et Salvien.
>
> Sous la rouille et la barbarie de Jornandès et de Paul Warnefried on sent palpiter le libre esprit des races primitives, l'involontaire frémissement de leurs âmes, qui prête aux poëtes christiano-germaniques […] une couleur vive, intéressante et animée[17].

L'opposition dressée entre les écrits de culture latine et les textes des auteurs « christiano-germaniques » n'est bien sûr pas anodine. Elle est mise au service de la double thèse, historique et théorique, annoncée par Chasles dès le début de sa section sur la « Poésie lyrique ». Il postule en effet que « le lyrisme est indigène en Allemagne », et pose l'« [i]dentité du Lyrisme et du Germanisme[18] ». Or, cette « identité » semble impliquer pour lui, comme pour d'autres médiateurs, une relation exclusive. Dans la première partie du Moyen Âge, parmi les auteurs qui se seraient intéressés les premiers aux époques « primitives », seuls en effet ceux qui seraient encore marqués par la culture germanique feraient preuve de lyrisme. Les auteurs « [g]aulois » se seraient éloignés sans retour des traits primitifs après leur défaite face aux Romains, peuple civilisé par excellence, ce qui les aurait du même coup écartés du lyrisme.

Cette dichotomie entre les deux cultures, décisive pour la production littéraire, aurait eu des retentissements dans les siècles suivants et jusqu'à l'époque moderne. Le caractère « primitif » se serait en effet perpétué dans les peuples du « Nord », et au premier chef dans les pays germaniques modernes :

> Germains et Scandinaves furent longtemps, pour Tacite et ses successeurs, les barbares par excellence ; rudesse ou simplicité de mœurs qui s'est effacée très tard et qui a laissé des traces visibles jusqu'au milieu du XVIII^e^ siècle. […] Injures vaines. La foi et la sincérité allemandes, ces grandes vertus du cœur, sans lesquelles tous les dons de l'esprit sont frappés de mort, se sont conservées intactes […][19].

---

[17] Philarète Chasles, *Études sur l'Allemagne ancienne et moderne*, éd. cit., « Poésie lyrique », p. 200. Sidoine Apollinaire et Salvien ont vécu tous deux au V^e^ siècle. Jornandès, ou Jordanès, est un auteur du VI^e^ siècle, d'origine ostrogothique mais romanisé. Chasles le nomme sans doute pour son ouvrage *Getica* (*Histoire des Goths*). Quant à Paul Warnefried, plus connu aujourd'hui sous le nom de Paul Diacre, il a vécu au VIII^e^ siècle et a des origines Lombardes, les Lombards étant un peuple germanique installé en Italie à partir du VI^e^ siècle. Il a écrit en latin des poèmes et des ouvrages historiques, dont un sur les évêques de Metz.

[18] *Ibid*., p. 197. Les majuscules sont celles de l'auteur.

[19] *Ibid*., p. 208-209.

Cette permanence produirait bien sûr ses effets sur les *Volkslieder* médiévaux. On a vu comment les intercesseurs du XIX^e^ siècle, à la suite de Herder, les associaient de manière souvent confuse à la poésie primitive. En bonne logique, les chansons populaires germaniques sont louées comme des modèles de lyrisme. Schuré va de la sorte jusqu'à affirmer à leur propos qu'« [i]l n'est peut-être pas d'étude mieux faite pour nous éclairer sur l'essence du lyrisme et sur cette force intérieure par laquelle il ennoblit la vie d'un chacun et aide à l'éducation de tout un peuple[20]. »

Le paradigme primitiviste ne se réduit cependant pas aux chansons anciennes et au *Volkslied*, même si ces deux corpus entretiennent un lien privilégié avec ce modèle. La démonstration menée par Chasles laisse aisément deviner, et sans qu'une telle conclusion soit explicitement tirée, que pour lui, le lied savant est au XIX^e^ siècle le genre par excellence – sinon le seul – de la poésie lyrique. Cette situation s'expliquerait par le fait que la culture germanique est une des seules à avoir su préserver et réactualiser son héritage ancien. Certains écrivains s'efforceraient ainsi de reproduire le rapport au monde dit « primitif », en mettant à distance le filtre de la philosophie moderne. Ce serait d'après Alfred Mézières le but poursuivi par Goethe dans ses ballades :

> Au fond de toutes les ballades […] reparaît toujours la même idée, le sentiment des forces mystérieuses de la nature et de la faiblesse de l'homme primitif qui courbe la tête sous cette puissance secrète sans la comprendre ; qui, avec la naïveté d'un enfant, y découvre un sens poétique, au lieu d'en chercher l'interprétation par la science. Goethe pensait et disait que la ballade doit replacer le lecteur dans l'état d'esprit où se trouve l'humanité ignorante, lorsqu'elle se sent accablée par la nature, sans pouvoir se délivrer de son joug. Aussi, dans les poésies de ce genre, ne met-il guère en présence que deux acteurs : d'une part, l'homme primitif qui souffre et qui n'essaye même pas de lutter pour secouer sa souffrance ; de l'autre, une divinité toute-puissante qui l'écrase. Il en trouve naturellement les sujets dans les contes que se transmet la foi des populations jeunes et naïves, dans les légendes, dans les mythes populaires[21].

En France, au contraire, les écrivains et les critiques n'associent guère la poésie lyrique moderne aux traditions endogènes archaïques, en grande partie parce que celles-ci sont très peu connues et peu appréciées. C'est du moins ce que laisse entendre le commentaire de Chasles sur ceux qui auraient pu, ou dû, parmi les premiers, s'en faire les intermédiaires, à savoir Sidoine Apollinaire et Salvien. Les modèles anciens qu'invoquent les poètes et les essayistes en matière de lyrisme consistent dans des genres de l'Antiquité, d'une part, et d'autre part dans la Bible[22]. Si cette dernière constitue certes une source d'inspiration pour les œuvres poétiques, la proximité qu'établissent les auteurs avec elle n'est pourtant pas aussi étroite que celle instaurée par les auteurs d'outre-Rhin avec leurs traditions anciennes.

[20] Édouard Schuré, *Histoire du lied…*, éd. cit., 1868, « Avant-propos », p. 19.
[21] Alfred Mézières, *W. Goethe…*, t. II, éd. cit., p. 86-87.
[22] Dans sa thèse d'État déjà mentionnée (*La Notion de lyrisme…*, p. 22-27 et 709-710), Jean-Michel Maulpoix rappelle l'importance du modèle biblique dans les conceptions françaises du lyrisme au XIX^e^ siècle. Cette association est visible entre autres dans les dictionnaires, comme il le prouve. On peut penser également à la « Préface » de *Cromwell*.

Dès lors, aux yeux des médiateurs souvent gagnés aux idées primitivistes, la production française ne saurait être véritablement lyrique, faute de renouer véritablement avec la spontanéité des premiers âges.

3) Univers idéalisé, intériorité et conceptions du sujet

Un autre angle d'analyse se dégage à la lecture des textes rédigés par les médiateurs germanistes. Il regroupe plusieurs sous-catégories qui sont au cœur des réflexions de l'époque sur le lyrisme, et se fonde sur des considérations référentielles, sous-tendues par des questionnements philosophiques. On abordera successivement le couple de modèles qui oppose la représentation de l'idéal à celle du monde réel, puis les lieds centrés sur les mouvements intérieurs du sujet lyrique, avant d'en venir enfin à une approche résolument philosophique, puisqu'elle interroge de manière plus directe que ne le font les autres angles d'étude le rapport du sujet au monde.

a) Monde idéal et monde réel

La poésie lyrique étant fréquemment associée à la sphère spirituelle, il n'est guère étonnant que la double polarité constituée par l'idéal et la nature phénoménale soit un angle d'analyse important dans les discours théoriques et critiques, et au premier chef dans ceux des médiateurs germanistes. On a déjà vu une telle approche à l'œuvre à propos du paradigme surplombant, que l'on a appelé « spirituel ». La poésie d'outre-Rhin présente toutefois à cet égard une spécificité. L'ensemble des lieds n'oppose pas de manière duelle des pièces spirituelles à d'autres réduites à la sphère empirique. D'après les intercesseurs, tous les poèmes contiennent au moins une part de spiritualité, qui se manifeste à un degré et selon des modalités variables. La production lyrique de Schiller est souvent perçue comme une poésie de l'idéal pur. Dans les autres œuvres, en revanche, il conviendrait d'aborder la question en termes de dominante. On a mené une telle étude en comparant le lied savant et le *Volkslied*. On ne reviendra donc pas sur les distinctions entre ces deux derniers corpus, mais on peut s'arrêter sur une confrontation très courante sous la plume des intercesseurs, à savoir celle qui dresse face à face Schiller et Goethe (ce dernier étant situé davantage du côté de la réalité). Chaque attitude donne lieu chez les rédacteurs à des prises de position variées sur le rattachement des lieds concernés à la poésie lyrique.

Tous les médiateurs s'accordent à reconnaître dans Schiller le poète de l'idéal. D'après Chasles, « [l]'élévation harmonieuse est le caractère de son œuvre. De cette hauteur il plane, et ne voit plus que les grandes lignes, les horizons qui fuient et le vaste espace ; ce n'est pas un peintre des hommes, c'est un chantre des nuages et des idées[23]. » Or cette posture, qui témoignerait simultanément d'une aspiration vers l'idéal et d'une insatisfaction à l'égard du monde réel, serait à l'en croire typiquement lyrique. Il va jusqu'à situer Schiller à l'origine de la forme prise par le lyrisme au tournant du XIX^e^ siècle :

[23] Philarète Chasles, *Études sur l'Allemagne au XIX^e^ siècle*, éd. cit., « Frédéric Schiller étudié dans sa patrie », p. 259.

> Le caractère de notre siècle est lyrique ; et c'est Schiller qui ouvre la marche lyrique du siècle.
>
> Dans les crises de renouvellement le besoin de l'idéal naît du sentiment des maux éprouvés ; l'âme désire et aspire ; l'esprit souffre et cherche ; le cœur bat trop vite ; le sang bouillonne et se précipite. On veut plus que l'on n'a, on espère au-delà du possible. Le lyrisme domine ; il trouve toujours son expression et son accent. […]
>
> Mieux que personne Schiller est l'organe lyrique des désirs modernes ; il exprime l'ardeur de liberté, l'ennui du présent, l'inquiétude éperdue, le retour brusque vers la beauté de l'art antique […][24].

Une telle conception du lyrisme, en 1861, ne laisse pas de surprendre. Elle rappelle en effet jusqu'à un certain point les tentatives de définition de Mme de Staël dans *De l'Allemagne*, passages dans lesquels elle associe la notion à des objets idéalisés, loin des réalités quotidiennes décevantes[25]. À la fin du siècle et à la suite d'autres intercesseurs, Ludovic Roustan, ne se fait d'ailleurs pas faute de contester une telle vision, qui paraît désormais erronée plus encore que datée. Il reconnaît la « fougue » qui imprègne jusqu'aux « poèmes philosophiques » de Schiller. Cette propriété n'est pourtant pas suffisante d'après lui pour les rattacher au genre lyrique : « Pour leur élan, pour leur flamme d'enthousiasme, ces strophes peuvent s'appeler lyriques, si l'on veut ; en fait, ce sont de véritables poèmes didactiques[26] ». Une poésie trop éloignée du monde empirique ne saurait être lyrique, pour un littérateur de la fin du XIX^e^ siècle, et même pour une bonne partie des rédacteurs germanistes dès le milieu du siècle. De fait, ce changement de paradigme s'explique entre autres par le transfert du lied. D'autres modèles germaniques que celui de Schiller, un peu à part, infléchissent en effet la conception du lyrisme chez les médiateurs.

C'est le cas de Goethe, fréquemment opposé à son contemporain, notamment en ce qui concerne l'univers qu'ils représentent chacun dans leurs œuvres dites lyriques. Goethe s'attache au réel empirique, ce qui pourrait sembler l'écarter du lyrisme. Blaze de Bury salue cependant dans les poèmes du voyage en Italie (entre 1786 et 1788) l'accomplissement d'un tournant esthétique qui donne enfin une substance à un genre menacé de tomber en disgrâce en raison de son caractère désincarné :

> […] Goethe me représente ici le véritable artiste, celui-là chez lequel l'objet perçu, la chose *sentie*, trouve immédiatement son expression la plus lucide, la plus nette, sans avoir traversé la réflexion. Il tourne le dos de parti pris à toute espèce de didactique ; désormais le lied allemand ne flottera plus dans les nuages, la poésie lyrique sera rappelée de la sphère des étoiles et du royaume des airs sur le sol antique et ferme de

[24] *Ibid*., p. 257.

[25] « […] si l'on veut comprendre ce qu'elle est [la « poésie »], il faut appeler à son secours les impressions qu'excitent une belle contrée, une musique harmonieuse, le regard d'un objet chéri, et par-dessus tout un sentiment religieux qui nous fait éprouver en nous-mêmes la présence de la Divinité » (dans *De l'Allemagne*, 2^e^ partie, chap. X, éd. cit., p. 263). La perspective de Chasles est historique voire politique, contrairement à celle de Mme de Staël ici. Néanmoins, il rejoint l'essayiste genevoise dans sa conception du lyrisme puisque le contexte dans lequel prend place la poésie de Schiller donne lieu selon lui chez ce dernier à la fuite vers un idéal abstrait.

[26] Ludovic Roustan, *Schiller*, Paris, Colin, 1904, « Introduction », p. XXVI. En se fondant sur les définitions du mot *lyrisme* dans plusieurs dictionnaires de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, Jean-Michel Maulpoix met en évidence la manière dont la notion peut renvoyer à cette époque tantôt à l'idée méliorative d'élévation, tantôt à celle d'excès et d'affectation ridicule (*La Notion de lyrisme…*, *op. cit*., p. 24-26). On peut ajouter que ce qui apparaissait comme un langage élevé à la charnière des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles semble daté quelques décennies plus tard.

> la terre. Goethe vous raconte ici tout simplement ce qu'il éprouve ; sa sensation n'a que faire de la réflexion pour se traduire, il vous la donne telle quelle ! pittoresque, variée, vivante, surtout[27].

Certains intercesseurs voient même dans sa poésie le lieu d'une transfiguration du réel par l'art, comme on l'a observé précédemment. Un des premiers, en 1846, Lerminier souligne l'altération réciproque de la réalité et de l'inspiration, en commençant par paraphraser une affirmation de Goethe :

> […] la poésie est une inspiration, elle est déjà conçue dans l'âme avant qu'elle se fasse sentir. C'est vrai ; mais Goethe avait la faculté de féconder cette inspiration par une réflexion forte, profonde, et de la mettre en harmonie avec tout ce qui existait en dehors de lui. Cet homme si puissamment idéal vivait dans le réalisme le plus positif. Les yeux constamment fixés sur la nature et sur l'histoire, il en compare les objets avec les idées de son génie, et c'est seulement quand il est bien convaincu de leur accord qu'il écrit et qu'il chante. La poésie, pour lui, est la représentation idéalisée de la vie […][28].

L'idéal s'incarnerait dans le réel et le transfigurerait en retour.

Cette capacité créatrice est pensée comme intrinsèque à la poésie d'outre-Rhin, et serait par là difficile à concevoir pour des esprits français. Après avoir souligné la proximité de Rückert avec la nature empirique, laquelle lui « fournit […] une somme indicible d'images », après avoir affirmé que le poète « est initié à fond dans cette vie intime du grand tout[29] », Blaze de Bury prend soin aussitôt de distinguer deux types de rapport à la nature, correspondant selon lui aux deux cultures françaises et allemandes représentées par La Fontaine et Rückert. La nature du poète allemand est en effet idéalisée, au sens fort de ce mot. Rückert entretient un « commerce intime […] avec la nature qu'il anime et fait parler volontiers, à la manière de La Fontaine, mais d'un La Fontaine allemand, c'est-à-dire avec la bonhomie de moins et l'idéal de plus[30]. » Tel serait donc l'univers du lyrisme moderne, pour les intercesseurs de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Il s'agirait non plus d'occulter le réel, projet impossible et vain, mais de saisir la spiritualité de celui-ci et ses résonances avec l'intériorité du sujet humain.

b) L'expression des sentiments individuels

Les mouvements intérieurs du sujet constituent en effet un autre type de contenu important pour la poésie lyrique et pour le lied. En ce qui concerne la première, outre son association fréquente avec la spiritualité, elle est souvent définie comme celle dans laquelle s'expriment les sentiments du poète. On rappellera ici que cette thèse a été véritablement établie en 1746 par Charles Batteux, dans son traité *Les Beaux-arts réduits à un même principe*[31]. C'est par cette spécificité thématique que le théoricien distingue expressément la poésie lyrique des genres épique et dramatique. Johann Adolf Schlegel, père des deux chefs d'école du premier romantisme allemand et traducteur de Batteux en 1751, affirme en

[27] Henri Blaze de Bury, *Poésies de Goethe*, Paris, éd. cit., « Introduction », p. XIX.
[28] Eugène Lerminier, « La Poésie allemande et l'esprit français », art. cit., p. 998.
[29] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne. Frédéric Rückert. I », art. cit., p. 347.
[30] *Ibid*., p. 350.
[31] Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, éd. cit., 3^e^ partie, 1^ère^ section, chap. IX, « Sur la Poësie lyrique ».

outre l'authenticité des affects représentés, qui seraient ceux du poète[32]. C'est comme on le sait sa conception qui s'impose par la suite des deux côtés du Rhin, et de manière écrasante, en passant notamment par Mme de Staël, selon laquelle le poète lyrique parle en son nom : « La poésie lyrique s'exprime au nom de l'auteur même ; ce n'est plus dans un personnage qu'il se transporte, c'est en lui-même qu'il trouve les divers mouvements dont il est animé[33] ».

Ce modèle lyrique du sentiment personnel n'est pas incompatible avec le paradigme spirituel. De nombreux auteurs germaniques, parmi lesquels les romantiques de Iéna, font du sentiment ou de l'intuition la faculté qui permet au sujet humain de saisir l'existence du divin dans la sphère terrestre. Même les affects qui sont apparemment suscités par des phénomènes ou des événements empiriques auraient en fait leur source dans l'intuition du divin en l'homme. Ces théories sont relayées là encore par Mme de Staël, très proche d'August Wilhelm Schlegel. L'articulation entre les deux espaces est certes plus ou moins présente et perceptible selon les poètes et les œuvres. En tout état de cause, il n'y a pas de rupture entre eux, et tout se passe comme si la définition strictement référentielle de Batteux, en passant dans la culture germanique, se trouvait élevée à la puissance supérieure et intégrée dans une pensée qui interroge le rapport du sujet au monde, à lui-même et au divin.

Certains auteurs de lieds sont décrits comme des représentants emblématiques du lyrisme sentimental. Dans la « Notice » qui ouvre son *Choix de poésies*, Nerval évoque « Bürger, duquel date la phase la plus importante de la nouvelle poésie lyrique. » L'auteur allemand (pourtant plus connu en France pour ses ballades fantastiques) serait à l'origine d'un nouveau lyrisme : « Il porta surtout l'analyse intime dans la poésie, et sa vie était bien faite pour l'inspirer dignement. Rompant tout à fait avec le genre didactique, admiratif, et d'imitation grecque ou latine, il osa chanter ses propres sentiments, ses impressions, sa vie, ses amours[34]. » L'œuvre du jeune Goethe – avant le voyage de celui-ci en Italie entre 1786 et 1788 – est cependant bien plus souvent convoquée à propos du lyrisme personnel. Blaze de Bury cite dans sa monographie sur l'écrivain de Weimar d'assez longs extraits de ses mémoires, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (*Poésie et Vérité. Souvenirs de ma vie*), comme preuve à l'appui de cette thèse. Les lieds seraient l'extériorisation directe des réactions du jeune homme face à des situations réelles. Ils « se rapport[ent] à des sentiments qui [lui] sont personnels, à des circonstances toutes particulières ». La création poétique lui aurait seulement permis « de [se]

[32] Les informations données dans ce chapitre sur les conceptions historiques du lyrisme sont issues pour la plupart de la thèse de Jean-Michel Maulpoix (*La Notion de lyrisme…*, *op. cit.*) et de l'*Introduction à l'architexte* de Gérard Genette (Paris, Seuil, coll. Poétique, 1979). Dans *L'Impasse rhétorique* (éd. cit.), Jean-Louis Backès décrit lui aussi une évolution des conceptions relatives aux genres. Son point de vue ne correspond cependant pas au nôtre dans la mesure où il s'arrête en particulier sur le rôle joué par le roman et de manière générale par les œuvres en prose dans les transformations du système classique (chap. IV, « La division en trois grands genres », p. 53-58).
[33] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 2e partie, chap. X, p. 264.
[34] Gérard de Nerval, *Faust de Goethe, suivi du Second Faust. Choix de ballades et poésies…*, éd. cit., « Notice sur les poètes allemands », p. 300.

débarrasser, dans un lied, une épigramme, une rime, de l'affection qui [le] tenait[35] ». Dans son édition des *Œuvres Complètes*, Jacques Porchat tient un discours tout à fait semblable[36]. Ce modèle lyrique de la « confession[37] » entre de plus en résonance avec la *doxa* critique de l'époque, formulée de manière exemplaire par Sainte-Beuve qui attribue une fonction explicative à la vie des écrivains. Dès lors, presque tous les intercesseurs interrogent la relation entre la lyrique de Goethe et les expériences réelles qu'il a traversées. Ce présupposé théorique déterministe est exhibé dès le titre de l'ouvrage d'Alfred Mézières paru en 1872 : *W. Goethe. Les œuvres expliquées par la vie*. Quelques années plus tard, Ernest Lichtenberger déclare dans son « Avant-Propos » qu'une autre méthode pourrait convenir pour un autre poète, mais non pour Goethe[38].

La lecture biographique marque de manière plus forte encore la réception de Heine. Elle est assurément un des facteurs qui expliquent le succès rencontré par le cycle intitulé « Lyrisches Intermezzo » (« Intermezzo lyrique »), dans le *Buch der Lieder* (*Livre des chants*). L'élucidation de cet ensemble par « l'amour déçu » du jeune auteur pour sa cousine devient un passage presque obligé de tout propos sur Heine. Le « Lyrisches Intermezzo » semble de fait cautionner la conception de la poésie lyrique comme représentation des événements vécus par l'auteur et expression spontanée de ses réactions intérieures. À cet égard Heine serait, bien plus que Goethe, un représentant privilégié du lyrisme – au sens moderne du terme. C'est ce que laisse entendre Ernest Lichtenberger dans sa thèse de 1877 sur Goethe :

> […] Heine, lorsqu'il est ému, secoué par une passion, n'attend pas qu'elle s'apaise pour la chanter ; il répand dans ses vers son amour, sa haine, ses colères, ses enthousiasmes soudains et les brusques revanches de sa cruelle ironie, au moment où le sentiment l'agite avec le plus de force. Il suit les conseils que Goethe donnait à Eckermann avec plus de fidélité que son maître lui-même. Nous avons vu, en effet, que celui-ci est sur le point de se rendre maître de son émotion quand il chante, et qu'en l'exprimant, il achève de s'en délivrer. Aussi l'impression produite par les *lieder* de ces deux poètes est toute différente. Heine nous communique sa passion ; il nous ébranle, il nous secoue violemment ; c'est la nature, la vie elle-même qui se traduit dans ses vers. Goethe aspire moins à nous faire partager les sentiments qu'il éprouve qu'à éveiller en nous la douce et pénétrante émotion que donne une belle œuvre d'art. « Le sentiment de la beauté, a-t-il

[35] Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 2e partie, livre VII, cité dans Henri Blaze de Bury, *Poésies de Goethe*, éd. cit., « Introduction », p. VII. La traduction française est probablement de Blaze de Bury.
[36] Voir Jacques Porchat, *Poésies diverses*, éd. cit., « Dédicace », p. 3, note 1, et « Préface », p. III et V.
[37] Dans le texte source, le mot utilisé est « *Konfession* » (voir Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 2e partie, livre VII, dans *Sämtliche Werke*, première section, t. XIV, Klaus Detlev Müller (éd.), Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker, 1987, p. 310.
[38] Voir Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, éd. cit., « Avant-propos », p. 4 : « […] il ne nous est pas permis de rejeter à l'arrière-plan la réalité, les circonstances extérieures, les sentiments divers qui ont agité son âme, puisqu'il s'agit d'un poète qui a lui-même avoué que toutes ses poésies sont des œuvres de circonstance. » On a constaté néanmoins au chapitre précédent que cette doctrine critique était battue en brèche par plusieurs médiateurs à la fin du siècle.

dit lui-même, se montre avec le plus de puissance et de grandeur lorsqu'il modère et apaise, dans l'imitation de l'art, les explosions passionnées de la nature humaine […][39] ».

Le paradigme sentimental du lied connaît donc des nuances qui épousent l'évolution des mouvements littéraires et celle des connaissances sur l'intériorité du sujet humain. De manière générale, cependant, et en vertu de sa conformité au moins apparente avec la définition de la poésie lyrique consacrée par l'abbé Batteux, il fait l'unanimité sur son appartenance à ce genre.

c) La question des relations entre le sujet et l'objet

Il convient de s'arrêter à ce stade sur un ensemble de questionnements philosophiques qui sous-tendent les modèles précédemment abordés. Les intercesseurs, à l'instar des auteurs et littérateurs contemporains, adoptent certes volontiers des critères d'ordre référentiel pour statuer sur l'appartenance ou non des œuvres au genre lyrique. Leurs catégories d'analyse se fondent toutefois plus profondément sur la question du rapport qu'entretient le sujet humain ou le poète à l'univers représenté. De fait, on trouve également dans leurs textes des approches plus résolument philosophiques, centrées directement sur cette relation[40]. Or c'est celle-ci qui en dernier ressort détermine pour eux le rattachement de telle ou telle pièce à la poésie lyrique ou son exclusion du genre. En outre, dans la mesure où elle est appliquée à la poésie, cette question philosophique est bien entendu solidaire de considérations relatives aussi bien au statut des référents représentés qu'à l'énonciation. Le premier ensemble de considérations concerne le statut fictif ou authentique des référents, en particulier celui du sujet humain figuré dans le poème. Le second ensemble amène à étudier la relation entre la voix énonciative et les figures qui apparaissent dans l'énoncé. Il peut y avoir identité (au premier chef entre la voix et l'actant principal, qui se manifeste alors par le pronom de première personne) ou différence, comme dans le cas du récit à la troisième personne.

Quatre grandes catégories de sujet se dégagent ainsi des textes critiques. Il peut s'agir de la notion philosophique de sujet ; du sujet empirique individuel qu'est l'auteur ; du sujet de l'énonciation textuelle ; ou encore de l'actant figuré sous les traits d'un sujet humain. Ces quatre acceptions conditionnent bien entendu le sens donné aux notions de subjectivité et d'objectivité dans leurs applications à la poésie. Dans un premier temps, et pour s'en tenir à la poésie subjective, on pourra dire qu'elle désigne, dans la perspective philosophique, une poésie dans laquelle l'objet de la représentation est saisi à travers le regard du sujet. Selon l'approche empirique, il s'agit d'une poésie dans laquelle se manifeste un individu réel déterminé (à savoir l'auteur). L'angle d'analyse énonciatif enfin définit comme poésie subjective celle qui s'énonce à la première personne du singulier et dans laquelle le Je est l'actant principal, procédés qui produisent un « effet de sujet », pour reprendre la formule de Philippe

[39] *Ibid*., p. 444-445.
[40] On reviendra sur ce passage d'une appréhension thématique à une approche philosophique. Cet infléchissement est solidaire d'un bouleversement dans les conceptions de la littérature.

Hamon[41]. L'identification de ces différents points de vue dans les textes des intercesseurs est d'autant plus nécessaire qu'ils restent très souvent implicites sous leur plume. Leurs discours critiques, dans leurs approximations et leurs confusions mêmes, sont à cet égard de véritables creusets dans lesquels se nouent et se transforment les interrogations de leur temps, notamment pour ce qui concerne le lyrisme dans son rapport au sujet.

Il faut ajouter en outre que chacun de ces emplois et perspectives relatifs aux notions de sujet, de subjectivité et d'objectivité donne lieu bien entendu à des caractérisations diverses selon les poèmes et leurs commentateurs. On verra par exemple qu'il existe différentes approches philosophiques. Le sujet peut en effet être conçu comme un être universel (en métaphysique) ou comme un être collectif appartenant à une communauté (comme c'est souvent le cas en anthropologie). De plus, les rédacteurs peuvent privilégier une perspective au détriment des autres ou en combiner plusieurs. Le point de vue philosophique est commun à tous les écrivains et critiques, mais il n'est pas toujours expressément articulé à une appréhension discursive.

En tout état de cause, le recours aux catégories de subjectivité et d'objectivité dans les discours poétologiques est un apport venu d'Allemagne. Au tournant du XIX^e^ siècle, dans les pays germaniques, la distinction établie entre ces deux notions est structurante non seulement dans le domaine philosophique, mais aussi dans les théories et les histoires de la littérature occidentale. Friedrich Schlegel serait un des premiers en 1797 à ériger expressément ces notions en fondement théorique de son entreprise de périodisation[42]. Il est suivi par son frère August Wilhelm Schlegel, par Schelling puis par Hegel. Chez ces auteurs, et selon des logiques différentes, chacun des trois grands genres que sont les poésies épique, lyrique et dramatique est ainsi associé aux concepts de subjectivité, d'objectivité, ou à la combinaison de ces deux catégories. Cette superposition entre des genres littéraires et des concepts philosophiques prend place dans un déploiement historique, variable là encore d'un théoricien à l'autre. Dans presque tous leurs écrits, cependant, la poésie lyrique est pensée comme subjective. Quel que soit le contenu de ses œuvres, le poète investirait celui-ci de ses propres idées morales et spirituelles, contrairement aux textes objectifs qui donneraient à voir directement les objets qu'ils représentent. Le filtre subjectif qui informerait les textes – et qui n'est pas sans rappeler le processus analysé par Schiller à propos de la « poésie sentimentale[43] » – devient le contenu indirect, bien que principal, du genre lyrique. Cette organisation à la fois théorique et historique du patrimoine littéraire occidental détermine donc les propos des auteurs d'outre-Rhin.

[41] Philippe Hamon, « Sujet lyrique et ironie », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir.), *Le Sujet lyrique en question*, *Modernités*, n° 8, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p 19-20. Ce qui précède comporte également quelques emprunts à cet article, ainsi qu'au *Pacte lyrique ; configuration discursive et interaction affective*, d'Antonio Rodriguez (Sprimont, Mardaga, 2003).
[42] Voir Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, éd. cit., p. 41-42.
[43] Nous renvoyons au bref commentaire de notre premier chapitre sur l'essai de Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung* (*De la poésie naïve et de la poésie sentimentale*, paru en 1795).

Dans son *System des transzendentalen Idealismus* (*Système de l'idéalisme transcendantal*), paru en 1800, Schelling infléchit ce cadre. Alors que l'extension temporelle de celui-ci était en général très vaste, confondue avec celle d'une philosophie de l'histoire remontant à l'Antiquité, il resserre la perspective à la philosophie et à l'esthétique contemporaines. La subjectivité est associée explicitement à la pensée de Fichte, qui fait dépendre la réalité de l'activité mentale du sujet. L'objectivité est revendiquée par Schelling lui-même, qui affirme l'indépendance des objets extérieurs vis-à-vis du sujet, et plus précisément l'articulation des deux pôles dans tous les phénomènes. Or, nombre d'écrivains allemands de cette époque et des années suivantes s'intéressent de près aux nouvelles théories et sont couramment associés à l'une ou à l'autre d'entre elles[44]. Les écoles littéraires se définissent alors selon le caractère subjectif ou objectif de leur rapport au monde. Schiller poète et ses émules, partisans de Fichte, seraient des auteurs subjectifs. Au contraire, Uhland, mais aussi les frères Schlegel, Tieck, Arnim et Brentano, se rapprocheraient de l'objectivisme schellingien. Quelques décennies plus tard, en 1840 et 1841, Nerval et Sébastien Albin exposent cette époque de l'histoire littéraire germanique en mettant en avant le même couple de notions. Ils convoquent également les précurseurs de l'école objective, à savoir Bürger et Goethe. Nerval évoque dans la « Notice sur les poètes allemands » de son *Choix de ballades* la « forme subjective de Schiller » et la « forme purement objective de Goethe et d'Uhland[45] ». Sébastien Albin rappelle en le simplifiant l'antagonisme entre les deux écoles :

> C'était la fin du dix-huitième siècle : la philosophie avait continué à exercer son influence sur la poésie. Les systèmes nouveaux avaient élevé le *moi* à la dignité de Dieu, et le moi ne manqua pas de célébrer son triomphe par des chants. […] Mais, soit lassitude, soit progrès, l'inspiration sortit du *moi* pour se reporter sur les objets extérieurs. Déjà Bürger avait ressuscité la ballade ; Goethe, chez qui la sensibilité n'était qu'un des éléments du génie et ne le constituait pas en entier comme chez Schiller, opposa sa poésie d'images à la poésie d'idées et de sentiments de celui-ci, et il fraya la voie à la réaction qui eut bientôt lieu. Les poètes qui parurent au commencement du dix-neuvième siècle, formés par son exemple, s'élevèrent contre l'exaltation purement lyrique, et ils recherchèrent les moments où elle s'unissait encore à la poésie épique. Les traditions et les chants du Moyen Âge furent avidement recueillis et imités. Arnim, Brentano, Tieck et les deux Schlegel, se mirent à la tête de cette nouvelle école, qui, partant du principe de Goethe, puisa ses émotions dans le monde extérieur et dans la beauté des formes ; elle adopta les dénominations philosophiques de *plastique* et d'*objective*, et combattit à outrance la poésie précédente, toute *idéale* et *subjective*[46].

[44] On reviendra au chapitre suivant sur la réception des théories de Fichte et du jeune Schelling par les intercesseurs du lied, ainsi que sur le rattachement des différents poètes à ces philosophes.

[45] Gérard de Nerval, *Choix de ballades et poésies*, éd. cit., « Notice sur les poètes allemands », p. 307-308. Précisons que l'auteur utilise à de nombreuses reprises l'adjectif *lyrique*, quel que soit le poète considéré.

[46] Sébastien Albin, *Ballades et chants populaires*, éd. cit., « Notice historique », p. XVIII-XXIX. On peut ajouter que les théories philosophiques, au moins, sont plus ou moins bien connues des écrivains francophones non germanistes. Dans son *Journal*, en 1847, Alfred de Vigny évoque l'« idéalisme subjectif de Kant et de Fichte » et la « philosophie de la nature » de Schelling (cité dans Centre National de la Recherche Scientifique (C. N. R. S.), *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e^ et du XX^e^ siècle (1789-1960)*, Paris, Gallimard, 1992, article « Subjectif »).

Les raccourcis et les approximations dont font preuve les synthèses des deux médiateurs sont frappants. Les tableaux qu'ils dressent sont néanmoins intéressants à deux titres, au moins. D'une part, après le resserrement temporel opéré par Schelling, ils montrent une possible réduction du corpus envsagé puisque leur champ d'étude est resteint aux lieds et aux ballades. Ce glissement – qui n'est pas le seul fait de Nerval et de Sébastien Albin – donne lieu d'autre part en France à des controverses sur l'articulation de la poésie lyrique aux catégories de subjectivité et d'objectivité. Deux ensembles de positions se dégagent. L'un, que l'on traitera d'abord, découle de la définition désormais traditionnelle de la poésie lyrique comme expression des sentiments du poète. Est considéré comme lyrique un texte dans lequel le sujet est nettement présent, individualisé et assimilable à l'auteur. On a alors affaire à une poésie subjective sur plusieurs plans. C'est le sujet qui constitue l'intérêt majeur du texte, et on observe une superposition entre l'auteur, la voix énonciative qui s'exprime à la première personne et l'actant principal. L'autre ensemble de conceptions ne conteste pas l'existence du type lyrique subjectif, mais admet également la possibilité de textes lyriques dans lesquels le sujet serait moins individualisé, moins facilement assimilable à l'auteur empirique, voire apparemment absent.

À l'époque romantique et encore au-delà, la conception du lyrisme la plus répandue en France est donc celle d'une poésie dans laquelle l'auteur s'épanche à la première personne. Un des référents privilégiés de ce modèle réside dans les sentiments. Cette veine inclut des œuvres qui représentent un paysage, mais perçu à travers les sens et l'intériorité du sujet lyrique. Ce dernier est confondu avec le poète et s'exprime à la première personne. Comme dans le cas de la « poésie sentimentale » définie par Schiller, c'est en fait le sujet et sa pensée qui constituent l'intérêt majeur du texte, quand bien même le contenu du poème prendrait pour objet la nature. Ajoutons que le sujet en question est souvent issu du modèle cartésien, fondé sur des principes d'unité et de stabilité. Appuyées sur cette notion, les tendances individualistes du romantisme aboutissent au Moi que l'on trouve fréquemment dans la poésie lyrique. On peut penser aux poèmes de Lamartine comme illustration de cette catégorie[47].

Certains commentaires de lieds semblent se rattacher à ce paradigme. En évoquant les poèmes de Goethe qui décrivent un paysage, Ernest Lichtenberger met en effet en évidence les correspondances qu'établit l'auteur entre les phénomènes et lui-même en tant que sujet humain. L'importance accordée au monde extérieur n'exclurait donc pas l'investissement du poète dans son texte :

> La nature que Goethe a tant aimée, il semble qu'il ait dû souvent la chanter. Et en effet, à première vue, on trouve dans son œuvre beaucoup de poésies qui la célèbrent. Mais en y regardant de plus près, nous voyons que, dans ses *lieder*, il ne chante jamais la nature pour elle-même […]. Le poète se contente de noter une harmonie sensible entre les phénomènes de la nature et ses propres sentiments. Goethe n'a pas

[47] Sur le substrat cartésien du romantisme français, on pourra se reporter au *Pacte lyrique* d'Antonio Rodriguez (éd. cit., p. 42). Nous reviendrons sur les écarts de certaines œuvres vis-à-vis de ce tableau bien sûr très général et réducteur. C'est néanmoins sur une telle vision que s'appuient souvent les intercesseurs pour faire ressortir les spécificités du lied. Ferdinand Brunetière, également, postule la « [s]olidarité des trois termes de *Lyrisme*, *Individualisme* et *Romantisme* » dans son essai de 1894 *L'Évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle* (Paris, Hachette, t. I, 1894, p. 141).

> chanté la nature directement et d'une façon désintéressée, comme Matthisson et Lenau […]. Il avait en aversion, autant que Lessing, le genre de la poésie descriptive ; il ne voulait pas faire des paysages dans ses vers et s'exposer à une défaite assurée en face de Ruysdaël et de Claude Lorrain[48].

Ces propos s'écartent apparemment des déclarations de Nerval et de Sébastien Albin sur l'objectivité des œuvres goethéennes. Néanmoins, l'« harmonie sensible » que relève Ernest Lichtenberger entre « les phénomènes de la nature et [les] sentiments [de Goethe] » laisse supposer un équilibre entre subjectivité et objectivité. En outre, si l'essayiste s'emploie à mettre en évidence la présence du sujet dans les textes goethéens sur la nature, c'est qu'à ses yeux au moins, la subjectivité y est peu visible en surface, contrairement aux éléments du paysage. L'analyse d'Ernest Lichtenberger fait fond très probablement sur le panthéisme que tous les médiateurs associent à l'écrivain allemand. Or cette philosophie dote chaque phénomène d'une double dimension subjective et objective[49]. On perçoit donc les nuances qui, selon les médiateurs, distinguent les lieds de Goethe des œuvres lyriques de Lamartine ou de Hugo (avant les *Contemplations*). Dans ces dernières, la différenciation entre le sujet et la nature est plus nette et le premier est privilégié.

En s'appuyant également sur la proximité entre une partie des poètes d'outre-Rhin et les théories panthéistes, plusieurs intercesseurs n'hésitent pas à prendre le contrepied des conceptions françaises admises en qualifiant d'« objectifs » certains lieds, voire la lyrique d'outre-Rhin. Environ trente ans après Nerval et Sébastien Albin qui avaient adopté ce parti, Alfred Mézières propose une réflexion sur le rapport des poètes au langage. Il classe les ballades de Goethe parmi ses « poésies lyriques » et y vante « [u]n langage d'une exquise harmonie, un rythme toujours musical » qui d'après lui « y caressent l'oreille des sons les plus doux et les plus suaves[50]. » Il ne met pourtant pas ces propriétés au compte d'un investissement subjectif du langage, bien au contraire. Tout « l'art » du poète de Weimar consisterait ici à s'effacer, c'est-à-dire à libérer l'écriture poétique de tous les artifices rhétoriques qui continuent à la déformer, et qui par leur sophistication mettent en évidence la construction esthétique accomplie par l'écrivain. Corollairement, ce seraient aussi les objets représentés qui pourraient enfin apparaître tels quels, sans les voiles imposés par les codifications humaines :

> L'effet que produisent les ballades et les *Lieder* du même poëte tient, en grande partie, à la parfaite sincérité de la langue qu'il emploie. Aucune prétention, aucune recherche d'ornement. L'artiste met un grand art à dissimuler l'art. Chaque pièce ressemble à une fleur qui s'ouvrirait d'elle-même pour laisser voir à l'œil qui la regarde la diversité de ses nuances. Les beautés n'y paraissent point des beautés de rapport ajoutées après coup ; on dirait qu'elles sont organiques ; elles sortent si naturellement du sujet, qu'elles semblent d'avance en faire partie. Goethe arrive à ce merveilleux résultat, à cette ressemblance de l'art avec la nature en n'employant aucune image, aucune métaphore, aucune de ces figures de rhétorique qui trahissent la préoccupation du poëte. Il laisse les choses parler d'elles-mêmes, les événements s'accomplir

[48] Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, éd. cit., p. 432-433.
[49] Nous reviendrons plus en détail sur le panthéisme au chapitre suivant.
[50] Alfred Mézières, *W. Goethe…*, éd. cit., p. 92.

> sous nos yeux ; il se contente de nous en présenter le côté le plus pittoresque. Par cette impersonnalité de sa poésie, par cette manière toute objective de traiter les sujets, de les laisser se développer d'eux-mêmes, comme des plantes sous les yeux du public, Goethe est le premier écrivain de ballades de l'Allemagne[51].

Cette analyse rend clairement visible une des formes que prend la crise de la notion de sujet et du rapport au langage dans la seconde moitié du siècle[52]. Les mots « impersonnalité » et « objective » apparaissent comme les formulations approximatives d'une intuition pourtant juste. Mézières perçoit bien dans les ballades de Goethe une subjectivité diffuse, et différente de celle qui continue à prévaloir dans les esprits en France. Plutôt que de contester la validité de la conception dominante, cependant, il présente tout ce qui s'en écarte comme une manifestation objective.

Le commentaire de l'essayiste sous-entend l'existence de deux sous-catégories dans le corpus de pièces censément objectives. Or chacune d'elles soulève des questions différentes qu'il convient à présent de distinguer. L'une est constituée de poèmes qui représentent le monde extérieur (« les choses »), généralement la nature, en visant un certain effacement de la subjectivité ; dans l'autre, l'objet de la représentation est une action (ou des « événements ») qui engage des personnages derrière lesquels l'auteur paraît se dissimuler.

Une partie des médiateurs voient dans les lieds qui décrivent la nature une telle animation de celle-ci que le sujet lyrique se fait oublier derrière les phénomènes. C'est ce que semble suggérer le bref éloge prononcé par Nicolas Martin du pouvoir évocateur propre aux poèmes de Uhland. Chez l'auteur souabe, une vie communicative animerait les objets représentés, à l'instar des ballades de Goethe que plusieurs médiateurs rattachent pour ce motif au lyrisme, comme on l'a constaté :

> La couleur ne fera pas défaut, une couleur abondante ou discrète, suivant le sujet. […] le paysage devra se parer de verdure et de fleurs, une brise embaumée rafraîchira l'air, ou, s'il y a lieu, la foudre déchirera le nuage et la tempête mugira[53].

Tout se passe comme si les entités décrites se donnaient à voir d'elles-mêmes, sans la médiation d'un regard subjectif et d'une voix énonciative. De manière plus explicite (mais en émettant des réserves) Blaze de Bury décèle dans le *Pantheon* (*Panthéon*) de Rückert une tendance au « lyrisme […] objectif ». Conçus comme des éléments naturels, les « dieux » et les « mythes » dont il est question mettraient le sujet lyrique à l'écart :

---

[51] *Ibid*., p. 93.

[52] Le propos d'Alfred Mézières rappelle dans une certaine mesure les théories de l'art pour l'art, ainsi que les réflexions postérieures de Mallarmé sur la « disparition élocutoire du poëte, qui cède l'initiative aux mots ». Dans sa thèse intitulée *Histoire du Parnasse* (Paris, Fayard, 2005), Yann Mortelette rappelle à plusieurs reprises la fonction de modèle que les Parnassiens, en particulier, confèrent à Goethe (voir p. 39, 60-61, 147 et 419). Quant à la déclaration de Stéphane Mallarmé, elle est extraite de « Crise de vers », dans les *Divagations* [1897] (dans *Œuvres complètes*, t. II, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 211). On précisera toutefois qu'Alfred Mézières n'est pas encore entièrement détaché d'une esthétique mimétique, lui qui donne comme fin à l'art la « ressemblance […] avec la nature » – même si c'est la vérité spirituelle de cette nature que l'art doit rendre sensible.

[53] Nicolas Martin, *Poètes contemporains de l'Allemagne*, Paris, Renouard, 1846, p. 9.

> […] Là en effet tous les dieux ont leur niche ; japonais, chinois, indous et persans, tous les mythes sont évoqués, et dans ce qu'il nous donne d'original, le poète affecte certaines tendances plastiques en dehors de ses habitudes. Dans un recueil qui s'intitule *Panthéon*, le moi devait naturellement s'effacer un peu et céder la place à quelque chose se ressentant davantage du parti pris de l'art, à un lyrisme essentiellement objectif, j'ai lâché le grand mot. On m'accusera de parler allemand[54].

L'impression d'objectivité n'est cependant pas toujours la conséquence d'un effacement total du sujet. Chez Uhland comme dans le *Pantheon* de Rückert, le pronom de première personne n'est en effet pas absent. Une autre propriété les éloigne pourtant du lyrisme romantique français. Même lorsque l'énonciation passe par la première personne et se trouve associée à un actant humain, l'assimilation à l'auteur resterait difficile et l'effet de subjectivité en serait compromis. C'est ce que suggèrent les reproches que Bécart adresse à la poésie de Uhland, et ce qui motive la sentence d'exclusion du lyrisme qu'il prononce contre celle-ci : « Uhland, lyrique en apparence, ne l'est point en réalité. Sauf un petit nombre de morceaux où on le voit de loin, il se dérobe presque toujours à nos regards : il peint de charmantes aquarelles qui nous font oublier l'auteur[55]. » Le rédacteur ne développe pas davantage son argumentation, mais en s'appuyant sur les conceptions répandues à son époque, on peut émettre sans trop de risques un ensemble d'hypothèses sur la conception du lyrisme à la source de son propos. Outre la discrétion des manifestations de « l'auteur » dans ses textes, on peut supposer que le verdict de l'anthologiste est à mettre au compte de la proximité qui relie les productions de Uhland au *Volkslied*. La reprise des traits populaires implique une simplicité d'écriture, un statut collectif et un caractère familier du sujet lyrique qui entravent l'effet de présence oratoire et d'individualisation, nécessaires pour qu'un lecteur français conservateur rattache le Je au poète, et lise ainsi le texte comme une production lyrique. On s'éloignerait en fait du sujet tel que le conçoit le romantisme français, au profit d'une instance collective, celle de la chanson populaire. La position de Bécart, si elle est très peu répandue parmi les médiateurs, correspond néanmoins à une idée du lyrisme encore en vigueur au milieu du siècle et appuyée notamment sur de grands noms du romantisme français.

Dans la seconde partie du siècle, cette position est à mettre en perspective par rapport aux nouvelles conceptions du sujet et du lyrisme qui gagnent du terrain, entre autres dans les discours des intercesseurs germanistes[56]. Quelques années après Bécart, en 1866, Saint-René Taillandier semble reconnaître la présence de la subjectivité auctoriale dans les œuvres de Uhland. Il se satisfait quant à lui d'un principe subjectif abstrait, celui de la « belle âme » de l'écrivain, qui serait à la source d'un univers poétique apparemment disparate mais unifié en profondeur par cette instance complexe : « […] Personne n'a su marier avec plus d'art le réel et l'idéal, le présent et le passé, le souvenir et l'espérance : car le lien de tous ces contrastes est dans le cœur même du mélodieux rhapsode, et cet art qui nous ravit n'est que la

[54] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne. Frédéric Rückert. II », art. cit., p. 720.
[55] Antonin-Joseph Bécart, *Études schillériennes…*, « Poésies lyriques de Schiller », p. 18.
[56] Ces transformations seront étudiées dans la quatrième partie de cette thèse, dans leur dimension philosophique puis esthétique.

sincérité d'une belle âme[57]. » Le rédacteur ne se prononce pas sur le genre d'appartenance des pièces du poète souabe, mais son insistance sur l'« âme » de ce dernier, sur son investissement dans l'énoncé et sur le cadre intime que Uhland met en œuvre dans ses pièces invite à penser qu'il n'exclut pas de son côté un rattachement au lyrisme.

Au début du XX^e^ siècle, enfin, Henri Guilbeaux s'insurge dans son *Anthologie des lyriques allemands depuis Nietzsche* contre les critiques qui voient dans Maurice Barrès un auteur lyrique en vertu du fait qu'« il parle toujours de lui », selon la formule d'un critique qu'il rapporte. Dissident sur les plans politique et littéraire, il fustige l'absence d'une « notion exacte » de la poésie lyrique en France à son époque et impute le gauchissement de celle-ci aux tenants « d'une renaissance classique », « hostile[s] à toute influence étrangère ». Il propose ensuite à son tour une définition du lyrisme : « Le lyrisme est l'expression de la vie totale. Le lyrisme est dans toutes choses et l'artiste le transpose au moyen de couleurs, de sons et de mots. Le lyrisme exprime toutes les sensations cosmiques, il indique tout le monde visible et sensible[58]. » Cette conception, englobant dans un même mouvement le sujet et le monde, est mise en relation étroite avec l'« Allemagne », qui « est demeurée toujours profondément lyrique. Et son lyrisme, issu des longues et rocheuses montagnes boisées, des immenses forêts de sapins et de pins, des plaines sauvages et mystérieuses, des étangs glauques et des marécages s'est affirmé en *Weise* et en *lieder*[59]. » On assiste là encore à la défense d'un lyrisme qui redonne à l'objet une place de premier plan. Cette position est à l'évidence incompatible avec le paradigme conservateur qui domine en France, aussi bien sur le plan philosophique que discursif.

Reste à aborder la question des poèmes représentant une action, dans lesquels la figure de l'auteur est en général très peu visible. Il peut s'agir de textes relevant d'un mode de représentation narratif ou dramatique[60], mais dans les deux cas, le sujet empirique semble s'effacer derrière ses personnages. Dans les œuvres narratives, presque toujours hétérodiégétiques, la première personne n'apparaît pas, ou très peu, au profit de la troisième personne. Dans les œuvres dramatiques, l'écrivain s'efface derrière ses personnages qui prennent la parole directement. Le sujet auctorial serait alors en retrait à la fois en tant qu'actant et en tant qu'énonciateur. Ne serait-ce que pour ces raisons (sur lesquelles on reviendra), de tels poèmes ne peuvent être rattachés à la poésie lyrique, selon les normes littéraires en vigueur depuis

[57] Saint-René Taillandier, « Introduction », p. XVI, dans Louis Demouceaux et Jacob Heinrich Kaltschmidt, *Poésies de Louis Uhland*, éd. cit.

[58] Henri Guilbeaux, *Anthologie des lyriques allemands depuis Nietzsche*, éd. cit., « Le lyrisme allemand aujourd'hui », p. 21. Le mot *Weise* (au pluriel) signifie ici « airs, chansons ».

[59] *Ibid*., p. 20-21. Les italiques et la casse sont ceux du texte. Le regard porté par Guilbeaux sur les paysages d'outre-Rhin et sur le lyrisme qui en procèderait est certes moins idéalisant que celui de ses prédécesseurs germanistes. De fait, outre la source d'inspiration que constitue la nature, le renouveau lyrique outre-Rhin au tournant du XX^e^ siècle aurait été éveillé par des écrivains tels que Walt Whitman, Émile Verhaeren, Baudelaire, Verlaine ou les symbolistes. On aurait donc affaire ici à un lyrisme moins spécifiquement germanique que les modèles abordés précédemment.

[60] Nous empruntons la notion de « mode de représentation » à l'*Introduction à l'architexte*, de Gérard Genette (éd. cit.). Les deux modes peuvent se trouver dans une même œuvre. Dans la mesure où ce phénomène ne concerne pas la présente perspective, nous traiterons ici chaque mode séparément, mais on examinera par la suite leur coprésence dans certains poèmes.

la seconde moitié du XVIII[e] siècle, au moins. En 1837, dans les quelques pages sans titre qui introduisent ses *Poëmes antiques et modernes*, Vigny semble bien se fonder sur ces critères pour classer ses textes au sein des poésies épique et dramatique. De fait, ils relèvent dans leur quasi-totalité des modes de représentation relatifs à ces deux genres. Le contenu « philosophique » qu'il leur prête, ainsi que leur charge affective, auraient pu conduire un écrivain romantique à faire fi des données énonciatives et à présenter ses productions comme des œuvres lyriques. Vigny se garde pourtant bien d'étendre les limites de ce genre, témoignant par là du poids persistant des normes traditionnelles. Il reconnaît ainsi comme seul mérite à ses « compositions » « d'avoir devancé en France toutes celles de ce genre, dans lesquelles une pensée philosophique est mise en scène sous une forme Épique ou Dramatique[61] ». Ces critères de classement générique font cependant alors l'objet de remises en cause, lesquelles s'appuient entre autres sur les poèmes germaniques narratifs et dramatiques.

Les œuvres narratives comprennent surtout les ballades germaniques, sous-genre illustré de manière abondante par Uhland, et rattaché par plusieurs médiateurs au lyrisme. Immédiatement avant son éloge du mouvement qui anime la nature chez le poète souabe, Nicolas Martin vante en effet l'aspect vivant de ses personnages : « Si l'homme est en scène, le sang circulera dans ses veines, sa poitrine palpitera, ses yeux rayonneront[62]. » Les propos déjà cités de Saint-René Taillandier et ceux de Mézières, sur Goethe, traitent à la fois des poèmes de la nature et des poèmes narratifs, et ils tendent eux aussi vers l'affirmation d'un lyrisme objectif. Quant à Sébastien Albin, qui aborde également au sein d'un même développement les deux catégories de texte, elle distingue implicitement ceux qui prolongent les « traditions et les chants du Moyen Âge », c'est-à-dire principalement les ballades, en les présentant comme des réalisations à la fois lyriques et épiques.

Dans un article où il traite de la chanson populaire, en 1877, André Theuriet (qui s'est constitué par ailleurs en intermédiaire du lied) rapproche celle-ci du genre dramatique en invoquant les prises de parole directes des personnages. Cela ne l'empêche pourtant pas d'assimiler ce corpus à la poésie lyrique, en allant jusqu'à définir cette dernière comme celle dans laquelle la subjectivité auctoriale se rend invisible :

> C'est précisément dans cet effacement de l'auteur derrière les acteurs de son drame, dans cette absence de rhétorique raisonneuse, dans ce mouvement rapide et prime-sautier que consiste la poésie lyrique[63].

Le raisonnement et ses présupposés sont les mêmes que ceux de Mézières à propos de l'écriture simple des lieds goethéens. La mise à distance des procédés rhétoriques permettrait d'éviter la construction d'une subjectivité artificielle, et de retrouver par là une expression auctoriale authentique. La même

[61] Alfred de Vigny, *Poëmes antiques et modernes*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Delloye, Lecou, 1837, t. I, p. VI. Les majuscules sont de l'auteur. Dans sa thèse sur la « notion de lyrisme », Jean-Michel Maulpoix s'arrête sur une réflexion de Vigny concernant le lyrisme. On se contentera ici de renvoyer au commentaire qu'il en donne (voir *La Notion de lyrisme…*, *op. cit.*, p. 137-142), dans la mesure où la perspective adoptée par le poète n'est pas celle que nous développons dans la présente section.
[62] Nicolas Martin, *Poètes contemporains de l'Allemagne*, éd. cit., p. 9.
[63] André Theuriet, « La Poésie populaire en France et la vie rustique », art. cit., p. 73.

année, à propos de la « ballade écossaise », qui constitue un modèle majeur pour les poètes savants d'outre-Rhin, Ernest Lichtenberger livre une analyse plus approfondie. Il n'hésite pas à affirmer que ce modèle littéraire « est moins un récit qu'un drame, ou plutôt, une scène lyrique […]. Il y a des poésies où le récit est supprimé, où le dialogue seul nous fait connaître les événements : c'est un dialogue étrange où la note lyrique résonne sans cesse[64] ». De fait, le rédacteur, éclairé sans doute par les réalisations de Baudelaire ou de Verlaine, met en évidence la présence de la subjectivité auctoriale à travers un certain façonnement de la langue, et non plus grâce à une figuration romantique de l'auteur dans son énoncé. Dans son commentaire de la ballade « Edward » (« Édouard »), recueillie par Herder, il interprète les traits formels non comme des éléments associés de manière conventionnelle à la poésie lyrique, mais comme l'empreinte même des émotions du poète vis-à-vis des événements qu'il représente :

> Édouard a tué son père, à l'instigation de sa mère ; les détails du crime n'intéressent point le poète, mais il veut faire partager au lecteur l'horreur que ce forfait lui inspire.
>
> […]
>
> Les deux complices tiennent un même langage, coloré de leur propre émotion, mais empreint surtout de l'horreur que ressent le poète : de là, les constantes répétitions de mots, la monotonie des tours, et surtout l'abondance des refrains ; il y en a quatre dans chaque strophe.
>
> Cet exemple suffit à nous montrer que ces ballades ont la forme lyrique, la strophe courte, les vers inégaux, et qu'elles multiplient toutes les ressources de langage chères aux poètes primitifs du Nord, l'allitération, l'assonance, les rimes riches, le refrain[65].

Si des textes relevant des modes narratif et dramatique, et plus largement des poèmes dits « objectifs », sont considérés comme lyriques par de nombreux intercesseurs, c'est en somme en raison des affects qu'ils y décèlent dans le discret investissement émotionnel de l'écriture. La thématisation des sentiments et la figuration du sujet auctorial ne sont pas chez eux les seuls critères de classement générique. La connaissance de la lyrique d'outre-Rhin conduit en effet une grande partie d'entre eux à remettre en cause la conception dominante de la subjectivité lyrique et corollairement du genre lyrique.

4) Le paradigme esthétique : écriture de l'intime et rémanences de la déclamation

L'opposition fondamentale que l'on a étudiée entre une poésie résolument subjective et une poésie qualifiée d'« objective » a bien entendu des retentissements poétiques et esthétiques, outre ses implications énonciatives. Sur ces plans plus proprement littéraires, elle conditionne dans les jugements des médiateurs une ligne de partage qui sépare une veine simple et intimiste, d'un côté, et de l'autre un ensemble de pièces dont l'expressivité resterait marquée par la rhétorique traditionnelle. Précisons cependant que les analyses consacrées à ce couple paradigmatique s'adjoignent souvent de

[64] Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, éd. cit., p. 304-305.
[65] *Ibid*., p. 305-306.

considérations historiques, culturelles et parfois référentielles, au point qu'il est difficile d'extraire les premières des secondes. Ce double modèle existe bien pourtant en tant que tel dans les discours des intercesseurs. On examinera ainsi successivement les jugements portant sur les poèmes intimistes puis ceux qui s'attachent aux textes perçus comme des œuvres d'éloquence. On aurait affaire dans le premier cas à une esthétique moderne, proprement germanique, privilégiant un cadre familier et une expression spontanée qui serait typiquement lyrique. Le second ensemble serait quant à lui constitué d'œuvres proches de l'esthétique classique française, traitant d'objets nobles ou généraux au moyen d'une rhétorique déclamatoire qui relèverait davantage du drame que du lyrisme[66].

a) La promotion du lyrisme intimiste

Dans son article sur la « Poésie lyrique en Allemagne » de 1841, Blaze de Bury fait ainsi état du caractère « familier » et « *intime* » du lied, par opposition à l'élégie française telle que l'évoque Boileau dans son *Art poétique*, genre marqué au contraire par une posture artificielle et emphatique :

> […] l'élégie n'a rien de familier, rien *d'intime* ; elle compose ses airs et prend ses temps ; il lui faut son mausolée et ses cyprès. C'est toujours
>
> La plaintive Élégie en longs habits de deuil,
>
> la sublime pleureuse qui lance des soupirs mesurés vers le ciel, arrondit les bras et combine avec art les sanglots de sa période. L'élégie a sa pompe, sa beauté plastique, son style nombreux, et, si on l'aime, son pathos ; le lied ne devient quelque chose qu'autant que vous l'y aidez ; c'est une larme ou ce n'est rien. L'élégie se met en scène, et vous dit ses propres douleurs ; le lied, au contraire, se contente de vous donner le ton, puis laisse votre âme chanter quand elle a de la voix[67].

Un des référents récurrents de ce paradigme intimiste, comme le suggère Blaze de Bury, réside dans les sentiments, plus précisément dans les états individuels et contingents de l'énonciateur (et non dans l'aspiration à un idéal abstrait). Un extrait des mémoires de Goethe met en évidence le cadre resserré dans lequel se déploient certains lieds appartenant à ce modèle. Le poète évoque les conditions dans lesquelles se sont déroulées ses études à Leipzig, de 1765 à 1768, et leur incidence sur sa création poétique :

> La vie bornée que je menais à cette époque […] me conduisit naturellement à ne rien demander qu'à moi-même. Sentiments ou réflexions, force m'était de chercher en mon propre sein toute base à donner à mes poésies ; et quant à la représentation poétique, une contemplation immédiate de l'objet, de l'événement,

[66] Jean-Michel Maulpoix met également en avant cette tension du lyrisme entre intimisme et emphase, brièveté et amplification (voir *La Notion de lyrisme…*, *op. cit.*, p. 189-196).
[67] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 824-825. On ne commentera pas les remarques sur la nécessaire participation du lecteur à la construction du sens dans le lied. Signalons néanmoins que ce type de réflexions émaille les textes du littérateur sur la poésie germanique.

> me la fournissait sans que je sortisse jamais du cercle de mes sympathies. Je commençai par écrire dans ce sentiment certaines petites poésies en forme de lieds […][68].

Les mouvements intérieurs ne sont cependant pas le seul objet traité dans ce type de cadre, comme le laissent entendre les lignes qui précèdent. On a vu que la poésie dite « objective » de Uhland était rattachée par plusieurs médiateurs au lyrisme, en vertu de l'investissement émotionnel perceptible dans la voix énonciative. Plus encore, elle apparaît comme un emblème de la poésie intimiste, en raison du type de personnages qu'elle fait intervenir et de l'espace quotidien dans lequel ceux-ci évoluent. Saint-René Taillandier met en avant cette spécificité du poète souabe, qui ferait de son univers poétique une mise en œuvre privilégiée du lied et d'un lyrisme moderne. En donnant à voir des « [b]ourgeois, soldats, laboureurs, forestiers, étudiants », Uhland se rapprocherait du lecteur ordinaire et lui permettrait de s'identifier plus facilement aux figures fictives que dans le cas d'une poésie tendue vers un idéal abstrait : « […] l'humanité se reconnaît elle-même dans ces types gracieux ou robustes, empreints de la primitive candeur[69]. »

Sur le plan de l'écriture, ce modèle se réaliserait souvent dans des textes brefs et denses, comme c'est fréquemment le cas dans le *Volkslied*. Selon Blaze de Bury, les « ballades de Goethe dans le goût populaire » s'apparentent à un « drame […] toujours écrit de ce style des choses faites pour être retenues par cœur. […] il y a tel de ces petits chefs-d'œuvre où le chantre immortel de *Faust* a véritablement trouvé en poésie le style lapidaire[70]. » Jules Legras approfondit cette analyse, en comparant les poétiques goethéenne et heinéenne. L'intimisme et la brièveté du premier résideraient dans un processus de miniaturisation, tandis que chez le second, ils naîtraient du recours à l'allusion, forte d'un potentiel de suggestion :

> On s'explique ainsi la différence capitale qui sépare le lied de Goethe de celui de Heine – je veux dire seulement du Heine populaire, c'est-à-dire antérieur au *Romanzero*. – Le lied de Goethe est tout un monde en raccourci ; c'est une sensation ou une pensée qui naît, se développe et s'efface ; le lied de Heine, c'est une nuance de sensation, une nuance de pensée[71].

Chez le poète exilé, cette caractéristique viendrait aussi d'un goût pour la clarté et l'efficacité, et corollairement d'un rejet de l'amplification classique. L'impression d'intimité produite par son style viendrait alors de traits communs avec les formulations ordinaires, visant la simplicité : « De là cette habitude de supprimer tous les développements latéraux, toute la rhétorique habituelle du lyrisme, tout ce qui pourrait jeter des voiles déconcertants sur le sentiment ou l'idée qu'il veut fixer. De là, enfin,

---

[68] Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 2e partie, livre VII, cité dans Henri Blaze de Bury, *Poésies de Goethe*, éd. cit., « Introduction », p. VI.
[69] Saint-René Taillandier, « Introduction », p. XVIII, dans Louis Demouceaux et Jacob Heinrich Kaltschmidt, *Poésies de Louis Uhland*, éd. cit.
[70] Henri Blaze de Bury, *Poésies de Goethe*, éd. cit., « Introduction », p. XVI. On peut supposer que cette poétique de la brièveté n'est pas étrangère aux déclarations de Baudelaire sur la nécessité du poème court, même si le modèle avoué de celui-ci est Edgar Poe (voir la quatrième des *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, 1857).
[71] Jules Legras, *Henri Heine poète*, éd. cit., p. 55.

pour lui, la nécessité capitale d'être *court*[72]. » Heine aurait contribué autrement dit à l'instauration d'un lyrisme nouveau, proche de la réalité quotidienne et de son langage. Il ne serait pas parvenu pour autant à faire disparaître la « rhétorique habituelle du lyrisme », ou du moins ce paradigme semble encore très présent à l'esprit de Legras, en 1897. On le trouve également sous la plume d'autres intercesseurs qui l'opposent au lyrisme intime, souvent pour disqualifier le modèle traditionnel et mettre en valeur la veine moderne.

b) Le lyrisme déclamatoire, un contre-modèle frappé d'obsolescence

Face à cet éloge d'un lyrisme intériorisé, on rencontre en effet quelques développements sur une conception antérieure, ancrée quant à elle dans un univers souvent abstrait et usant de procédés rhétoriques anciens. En 1877, Ernest Lichtenberger fait pourtant preuve d'une certaine admiration vis-à-vis de ce modèle, qui tient pour lui du « lyrisme le plus élevé », et auquel il rattache « ces odes de jeunesse de Goethe qui traduisent les sentiments de l'homme en face des plus hauts problèmes de notre vie morale, "Les Bornes de l'humanité", "Le Divin", "Le Chant des esprits au-dessus des eaux[73]". » La plupart des intercesseurs cependant soulignent le décalage entre les deux paradigmes, donnant ainsi à voir le glissement qui s'opère progressivement au cours du XIX^e^ siècle, entre autres sous l'effet du transfert de la poésie germanique. Une frontière est alors dressée entre les écrivains d'outre-Rhin qui auraient pratiqué une esthétique classique, et ceux qui auraient suivi des voies nouvelles. En s'appuyant sur la structuration binaire présente chez Mme de Staël, qui tendait à diviser l'histoire et les œuvres littéraires en deux pans, l'un classique, l'autre romantique, Blaze de Bury voit en Klopstock un auteur classique qui aurait appliqué ses catégories littéraires à la lyrique germanique de son temps, bien que son esthétique soit « parfaitement contraire à toutes les idées, à toutes les sympathies de l'Allemagne en fait de poésie lyrique » : « Klopstock est en Allemagne le classique par excellence, l'homme de la *renaissance* littéraire, s'efforçant d'appliquer à la poésie du romantisme les catégories d'Aristote, et réduisant le lyrisme moderne aux trois uniques formes que l'Antiquité consacre : l'ode, l'hymne, le dithyrambe[74]. »

C'est toutefois Schiller qui est la cible principale des intercesseurs en ce qui concerne le rapport au lyrisme. Les griefs se précisent alors sous la plume des rédacteurs, qui s'en prennent au premier chef à « l'emphase » dont se rendrait coupable le poète de l'idéal :

> […] Schiller n'est point un lyrique dans la pure acception du mot. […] A défaut de ses lieds qui sont des odes, de ses odes qui sont des dithyrambes, de ses dithyrambes qui sont des épopées ou des symphonies avec chœurs, la critique qu'il a publiée des poésies de Bürger démontrerait clairement que l'auteur de *Wallenstein* et de *Guillaume Tell* ne se fait pas une idée du genre. Schiller déclame toujours avec pompe, avec splendeur et majesté, nous l'avouons, mais cela suffit-il ? Et le poète qui déclame peut-il s'excuser à

[72] *Ibid*., p. 53.
[73] Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, éd. cit., p. 432.
[74] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 870.

> meilleur droit que l'orateur qui chante ? Ce que la muse moderne a de pathos et d'emphase, c'est sans contredit de Schiller qu'elle le tient. Insensible au lied populaire dont Bürger se faisait l'écho, il méconnut aussi le *Minnelied*, le tendre et mélodieux *Minnelied*. Ainsi, déshérité par sa faute du double élément de toute poésie lyrique en Allemagne, Schiller dut naviguer au hasard sur l'élément fougueux de sa propre imagination, et se sentir incessamment ballotté entre l'antique et nous, qui, en fait de lyrisme à proposer à l'imitation étrangère, n'avions guère à cette époque que les odes et les cantates de Jean-Baptiste Rousseau[75].

Cette écriture artificielle et outrancière, associée à la pratique de la déclamation, rapprocherait même les poésies lyriques de Schiller du genre dramatique, selon Nerval et d'autres germanistes :

> […] Schiller est toujours dramatique, même dans ses poésies les plus lyriques. […] Il est, en outre, descriptif et toujours grand orateur. La rhétorique joue en effet un grand rôle dans ses poésies comme dans ses drames. […] Le rival de gloire de Goethe fait passer au dehors par l'expression tous les sentiments de son âme, toutes les émotions qui agitent son être[76].

Le rédacteur s'appuie là sur des conceptions de plus en plus courantes du lyrisme et du genre dramatique, ces deux catégories esthétiques s'opposant selon des couples de notions tels que l'intériorité et l'extériorisation, ou l'expression spontanée et intime et l'art oratoire. Prolongeant le jugement de Nerval, Ludovic Roustan reproche à Schiller à la fois son esthétique ostentatoire et le contenu abstrait de ses œuvres :

> Schiller a été spontanément et par besoin poète dramatique ; il ne fut poète lyrique que volontairement ou par imitation. […] À sa bouillante nature le cadre étroit et délicat du lied ne suffisait pas ; une disharmonie de l'âme avait chez lui besoin de toute l'ampleur de la tragédie pour s'exprimer. En outre son tempérament souabe répugnait à trop livrer de sa vie sentimentale. Il laissa facilement l'idée devenir le centre de sa poésie qui au lieu de fixer une impression, un sentiment, développe une réflexion, quelquefois une théorie. Il avait lui-même trop médité sur l'essence de la poésie lyrique pour ne pas sentir qu'elle devait rester étrangère à sa nature […][77].

Encore une fois, le lied est implicitement considéré comme le sous-genre emblématique du lyrisme. Loin de toute emphase, il est alors défini certes par sa visée expressive, mais conjointement aussi par son caractère intime, ainsi que par la simplicité des moyens mis en œuvre. Il constitue dès lors une excellente pierre de touche dans l'entreprise de disqualification du modèle déclamatoire traditionnel.

Du paradigme spirituel à ses différentes déclinaisons, le lyrisme tel qu'il se réalise dans le lied fait en somme l'objet de conceptions multiples, dans les propos des intercesseurs. Ces derniers contribuent de la sorte à alimenter les réflexions poétologiques de leur temps et à les orienter dans une direction nouvelle, notamment par l'adoption de points de vue extra-littéraires, qu'ils soient anthropologiques ou

[75] *Ibid*., p. 871-872.
[76] Gérard de Nerval, *Choix de ballades et poésies*, éd. cit., « Notice sur les poètes allemands », p. 303. Bécart, à plus de vingt ans d'intervalle et sans le signaler, reprend textuellement ces lignes dans ses *Études schillériennes* (éd. cit., « Esquisse d'une biographie de Schiller », p. 10).
[77] Ludovic Roustan, *Schiller*, éd. cit., « Introduction », p. XXV-XXVI.

existentiels. Le poids de ces débats sur le genre lyrique est d'autant plus notable que leur portée ne se limite pas à ce dernier. Ils ont bien entendu des incidences sur le système générique qui régit alors la littérature européenne. En confrontant les modèles traditionnels à ceux qui ont été dressés contre eux, ces discussions perturbent en effet l'ensemble de la triade, consacrée en 1746 par *Les Beaux-art réduits à un même principe*, de l'abbé Batteux, et divisant la production littéraire en œuvres épiques, dramatiques et lyriques.

B Le lyrisme et le lied, deux vecteurs conjoints de l'évolution du système des genres

Dans les bouleversements du système littéraire qui parcourent le XIX^e^ siècle, le lyrisme joue de fait un rôle majeur, en particulier par l'intermédiaire du lied. On a montré comment les différents paradigmes du lyrisme et du lied étaient appréhendés de manière récurrente selon des perspectives extra-littéraires. De telles approches sont solidaires de bouleversements imposés à la triade, et au-delà, de changements profonds dans la conception même de la notion de genre et de littérature. Les remises en cause passent fréquemment par un éloge de l'hybridation, contre l'exigence classique d'unité et de pureté. Deux mécanismes principaux apparaissent dans les discours des médiateurs. Ils soulignent d'une part dans la lyrique germanique la coprésence de traits hétérogènes tels les styles noble et bas, et d'autre part la combinaison entre des types de contenu et des modes de représentation. On verra en effet comment, d'après eux, le registre lyrique investit les modes épique et dramatique.

Il convient néanmoins de préciser que ces positions ont un caractère contestataire avant le dernier tiers du siècle, surtout. Jusqu'à cette époque, elles vont en général dans le même sens que les revendications émises par les écrivains français contre les traditions. Par la suite, le discours des médiateurs se renouvelle peu en ce qui concerne le système générique. Il s'éloigne alors des nouvelles avant-gardes endogènes, qui tendent à mettre à distance les traits narratifs et dramatiques[78]. Il présente certes avec elles un point commun important, en réservant au lyrisme la première place dans le champ littéraire, mais la teneur même de cette catégorie n'est pas identique dans les deux cas. En dernière instance, il semble que les conceptions génériques associées au lied doivent davantage leur survivance à une certaine rémanence des clivages entre les règles classiques et leur contestation issue du romantisme.

[78] Nous renvoyons aux travaux de Dominique Combe pour l'analyse précise de ce processus (*Poésie et récit ; une rhétorique des genres*, éd. cit.).

1) Le lied, un genre foncièrement hybride

On a mis en évidence dans notre premier chapitre l'entremêlement de la tradition populaire et de l'art savant, ainsi que la porosité des frontières entre les arts qu'impliquait le lied. Ces propriétés en font un objet difficile à circonscrire sur le plan générique dans l'espace d'arrivée. On imagine aisément l'aspect déroutant qu'il a dû revêtir dans les premiers temps de son transfert au sein de l'espace endogène. Son hybridité foncière s'accorde mal en effet avec l'idéal d'unité et de pureté qui persiste longtemps dans la partie conservatrice du public français. Une telle complexité joue en outre sur un autre plan. En tant que sous-genres littéraires également, le lied et le *Volkslied* paraissent difficiles à inscrire dans le système endogène traditionnel. Dans son article sur la poésie lyrique germanique, en 1841, Blaze de Bury émet le constat selon lequel « [e]n France, nous n'avons rien qui puisse donner une idée de cette poésie. » À la suite de cette déclaration, il rapproche le lied à la fois de la fable de La Fontaine, de l'« épigramme latine » de Chénier, et enfin du « couplet » de Béranger, tout en précisant qu'il ne coïncide que partiellement avec chacun de ces trois modèles :

> […] le *lied* se compose de certains éléments essentiels à chacun de ces trois genres de poésie. Ainsi, de la fable telle que nous l'entendons, il gardera la bonhomie, et la moralité moins évidente, moins palpable, se dissimulant davantage sous les contours d'une forme élaborée avec le soin le plus curieux[79].

Le lied ne correspond autrement dit à aucun sous-genre français, et l'on ne pourrait en donner une idée aux lecteurs qu'en convoquant plusieurs sous-genres avec lesquels il aurait des propriétés communes. Pour s'en tenir à ce stade à une analyse brève, et en interprétant hypothétiquement ce qui reste implicite dans les lignes citées, on peut supposer qu'aux yeux de Blaze de Bury, le lied se rapproche de la fable ou de la chanson par son style simple, de l'épigramme par sa poétique de la concision, et de la fable encore par sa fonction didactique.

Cette difficulté à situer le lied dans le système générique endogène ne s'explique cependant pas uniquement par le décalage entre les systèmes littéraires germanique et français. La lyrique d'outre-Rhin mêle en effet en elle-même des catégories que les théories admises présentent comme incompatibles, et ce à deux niveaux. Les médiateurs relèvent d'une part la coprésence de thèmes ou de styles dont la fonction ordinaire consiste précisément à distinguer les différents sous-genres dans le cadre d'un grand genre. D'autre part, les rédacteurs soulignent les perturbations infligées par les œuvres lyriques germaniques à ce que Genette appelle le « schéma d'inclusions univoques et hiérarchisées[80] », et qui prévaut en France. Certains sous-genres, en effet, ne sont pas des « spécifications » d'un grand genre unique, pour recourir de nouveau au vocabulaire de Genette, mais empruntent alternativement des traits définitoires de plusieurs grands genres.

[79] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 822.
[80] Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, éd. cit., p. 72.

a) La coprésence de thèmes et de styles hétérogènes

De nombreuses analyses mettent en évidence la complexité intrinsèque du lied, résultat de la coprésence de catégories habituellement tenues pour incompatibles. Il s'agit souvent de types de contenu que le système classique conçoit comme des traits distinctifs des différents sous-genres. Située hors de l'institution littéraire, la poésie populaire de manière générale se caractériserait selon Xavier Marmier par sa liberté thématique. Elle serait pourvue d'une « lyre où vibrent toutes les passions, où toutes les idées ont leur corde d'argent ou leur corde d'airain[81]. » Les intercesseurs soulignent dans le lied savant également la diversité des objets représentés. On a vu que dans son article sur la poésie lyrique d'outre-Rhin, Blaze de Bury traitait parfois les corpus populaire et savant de manière indifférenciée. C'est le cas entre autres au début de sa présentation, où il met en évidence dans le corpus qu'il présente l'hétérogénéité des thèmes et de l'univers de valeurs, noble ou bas, attaché à chacun d'eux :

> Le *lied* procède un peu à la manière des comédies poétiques de Shakespeare ; il s'efforce parfois de reproduire, sous des dimensions microscopiques, ces contrastes éternels que l'auteur de *la Tempête* ébauche à si grands traits. La nature a ses fous de cour, ses bouffons, ses caricatures extravagantes, qui tombent dans le domaine de la fantaisie, aussi bien que ses plus radieuses merveilles. […] Le *lied* […] plonge aussi loin qu'il le peut dans la vie de la nature ; et des phénomènes variés qu'il y surprend, compose ensuite une sorte d'épopée où l'arc en ciel joue le rôle du merveilleux, où le beau et le grotesque, le Caliban et la Miranda, sont représentés par quelque ridicule scarabée amoureux d'une rose[82].

b) La mise en œuvre alternée des grands genres

La coprésence de catégories incompatibles peut concerner également des traits définitoires associés aux grands genres. C'est le cas des plans d'énonciation, pour reprendre un outil d'analyse défini par Benveniste. En traitant de la ballade, sous-genre étroitement apparenté à celui du lied (on y reviendra), Blaze de Bury déclare de la sorte : « [S]i l'on y réfléchit, la ballade procède des deux formes : elle raconte comme l'épopée, elle vit comme le drame […][83]. » En recourant tantôt à une énonciation de récit et tantôt à une énonciation de discours, elle procède donc alternativement de l'un et de l'autre des deux grands genres, à l'encontre de l'organisation cloisonnée du système traditionnel. On peut signaler également un cas un peu plus complexe, celui de l'analyse que livre Ernest Lichtenberger du lied goethéen « Trost in Tränen » (« Consolation dans les larmes ») :

> La forme du dialogue ne nuit pas à l'unité d'impression. […] C'est un cadre dont le poète a trouvé le modèle dans les chansons populaires, où le dialogue se rapproche tantôt d'une scène dramatique, tantôt

[81] Xavier Marmier, « De la poésie populaire », art. cit., p. 254.
[82] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 822.
[83] *Id.*, *Poésies de Goethe*, éd. cit., « Introduction », p. XIV. On verra cependant que chez le rédacteur, cette alternance entre les modes épique et dramatique est subsumée en fait par le registre lyrique. Pour ce qui concerne la théorie d'Émile Benveniste, on renverra aux « Relations de temps dans le verbe français », (*Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1966, p. 237-251).

> d'une pièce lyrique, comme ici, variée, coupée, dirigée par des interruptions, des questions ou des conseils[84].

Là encore, il s'agit de montrer la double appartenance du sous-genre germanique à (au moins) deux grands genres : les poésies dramatique et lyrique. Ernest Lichtenberger semble voir dans « Trost in der Tränen » une juxtaposition fluide entre deux types de situations d'énonciation. Certains passages laissent en effet entendre la seule voix de l'auteur qui s'épanche, quand d'autres font intervenir des allocutaires, sources de tension dramatique. On peut penser aussi que le rédacteur suggère une juxtaposition des types d'objet propres au lyrisme et au drame, à savoir les sentiments et l'action (les « conseils » visant à produire un effet sur l'attitude du « poète »).

Blaze de Bury explique en outre la pratique de la ballade chez Goethe et Schiller par une volonté de renouvellement de leur part. Ce sous-genre, issu de la tradition populaire, est souvent associé en tant que tel à une posture contestataire : « Les Ballades de Goethe et les Ballades de Schiller naquirent vers le même temps et de la même inspiration, de ce besoin commun de lutte et de rénovation qui possédait les deux vainqueurs[85] ». L'hybridité générique joue bien entendu un rôle non négligeable dans la fonction qui est donnée aux œuvres produites dans ce contexte. Dans son article sur la « Poésie lyrique en Allemagne », déjà, mais en adoptant un point de vue différent, le rédacteur oppose deux types de rapports aux genres littéraires en les superposant à deux époques et deux esthétiques. Il s'agit en l'occurrence des partisans des Anciens, d'un côté, et des romantiques, de l'autre. Selon Blaze de Bury, « la poésie romantique […] recherche par nature les mélanges et la fusion tout au rebours de la poésie antique, fermement attachée au dogme des classifications, et, sur le chapitre des genres, inexorable[86]. » Ernest Lichtenberger adopte lui aussi une position réflexive vis-à-vis des théories littéraires d'outre-Rhin. Il réaffirme l'hybridité des sous-genres poétiques narratifs et dramatiques, et s'en autorise pour disqualifier toute tentative de séparation nette entre les textes auxquels on applique les étiquettes de « ballade » et ceux dans lesquels on voit des « romance[s] » :

> Les critiques et les philosophes allemands ont dépensé une grande force de dialectique pour déterminer les caractères différents de la ballade et de la romance, les limites respectives des deux genres et leur point de contact. Nous ne croyons pas que sur ce vaste terrain où se mêlent et se croisent les genres lyrique, épique et dramatique, il soit possible d'établir des divisions très marquées ; la théorie est impuissante à classer toutes les formes diverses auxquelles se plie le récit lyrique ; les caprices et les inspirations multiples des poètes brisent les moules où elle prétend les enfermer[87].

---

[84] Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, éd. cit., p. 162.

[85] Henri Blaze de Bury, *Poésies de Goethe,* éd. cit., « Introduction », p. XII. Les majuscules sont de l'auteur. Par ailleurs, la victoire à laquelle il fait allusion date de 1796. Elle solde les attaques lancées contre les représentants du classicisme de Weimar par leurs adversaires, en particulier Johann Heinrich Voß et Friedrich Nicolai.

[86] *Id.*, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 864. Le syntagme « poésie romantique » est sans doute à prendre ici dans le sens très large qui circule outre-Rhin et que relaie Mme de Staël. Il s'agirait des œuvres qui portent l'empreinte du christianisme et de la chevalerie médiévale.

[87] Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, éd. cit., p. 302. Pour une mise en rapport de l'emploi respectif des termes *ballade* et *romance*, on consultera l'article de Jean-Louis Backès « Ballade et

L'essayiste prône de fait une approche historiciste et descriptive, plus à même d'après lui de rendre justice à des pratiques marquées par leur diversité : « [I]l faut reconnaître que dans le grand nombre des narrations lyriques que nous ont laissées les différents peuples, on remarque des courants divers, des habitudes d'exposition opposées, des contrastes dans le dessin et dans le coloris[88]. »

En tant que sous-genre emblématique du lyrisme, le lied fournit en somme un support riche et efficace dans les divers projets de contestation du système traditionnel, tout au long de la période étudiée. Son hybridité intrinsèque incite les médiateurs à donner droit de cité et même à encourager les pratiques d'écriture qui mêlent les styles et les thématiques. On est passé du niveau des sous-genres que constituent le lied savant et le *Volkslied,* considérés surtout comme sous-catégories du lyrisme, à l'alternance entre des traits épiques et dramatiques dans la ballade. Il s'agit à présent de s'interroger de manière plus approfondie sur la place du lied et du lyrisme au sein du système des genres.

2) La place du lyrisme et du lied dans le système des genres

Outre les phénomènes de télescopage soulignés par les médiateurs, on observe en effet un ensemble d'infléchissements qui concernent au premier chef le niveau des grands genres et interrogent la notion même de genre. Or le lied et le lyrisme apparaissent comme des vecteurs déterminants dans les bouleversements qui atteignent le système admis. La nature des traits définitoires qui leur sont volontiers associés met en effet à mal la triade ainsi que la manière de concevoir la littérature. On a vu quelle place prenaient les critères de classement sémantiques, et en particulier philosophiques, dans le rattachement ou non d'une œuvre à la poésie lyrique. Une telle propriété éloigne cette dernière des poésies épique et dramatique, identifiées bien plutôt depuis Aristote selon leur mode de représentation, et éventuellement selon leur type d'objet. Corollairement, pourtant, cette dissymétrie des traits définitoires est aussi un phénomène qui favorise la combinaison du lyrisme avec l'épique et avec le dramatique. En tant que type de rapport au monde, il est en effet apte à investir quelque mode d'énonciation que ce soit, ou à s'emparer de types d'objet divers. Le sous-genre du lied serait là encore exemplaire de la tendance foncière du lyrisme à l'hybridité générique. Certains médiateurs adoptent même une attitude plus radicale. Ils ne se contentent pas de réhabiliter l'entremêlement des catégories, mais en viennent à faire prévaloir l'approche philosophique sur les critères habituels de classement des genres. La valeur qu'ils accordent au lyrisme les amène en effet à privilégier une appréhension existentielle de la littérature, et dès lors à ériger conjointement la poésie lyrique et le lied en catégories surplombantes par rapport aux autres membres de la triade et aux autres sous-genres, associés quant à eux au système littéraire normé.

romance. Questions de terminologie », dans Judith Labarthe et Claudine Le Blanc (dir.), *La Ballade, XVIII^e^-XIX^e^ siècles : littérature savante, littérature populaire et musique*, éd. cit., p. 117-133.

[88] Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, éd. cit., p. 303.

a) Essor du lyrisme et des critères de définition philosophiques

Dans les analyses que les intercesseurs consacrent à la poésie lyrique, on peut observer la présence sous-jacente de deux processus partiellement concomitants et finalement réunis. L'un concerne d'abord la littérature savante et tend à substituer des outils d'analyse philosophiques aux critères traditionnels ; l'autre accompagne la redécouverte des textes folkloriques et leur promotion au rang de poésie, ce corpus étant fréquemment abordé dans des perspectives également philosophiques.

Dans le paysage littéraire institutionnel du XIX^e^ siècle, les définitions courantes de la triade des genres héritent de diverses théories antérieures auxquelles elles apportent de nombreux infléchissements. La volonté de constituer un système cohérent à trois termes, mais aussi les différences irréductibles de la poésie lyrique par rapport aux genres épique et dramatique, sont symptomatiques du bouleversement qui atteint les conceptions de la littérature. Celui-ci passe en grande partie par des réflexions sur le lyrisme, notamment par l'intermédiaire du lied. En s'appuyant sur Aristote (tout en inscrivant ses catégories d'analyse dans une configuration nouvelle), Charles Batteux déjà se fonde dans *Les Beaux-arts réduits à un même principe* sur un critère thématique pour distinguer les poésies épique et dramatique d'un côté, et lyrique de l'autre. Les deux premières représentent une action, tandis que la troisième formule des « sentiments ». Quelques années plus tard, en 1751, dans les objections qu'il émet contre Batteux, Johann Adolf Schlegel affirme que le poète lyrique exprime ses propres sentiments. Un tel postulat implique une autre ligne de partage, qui réside dans le statut prêté à l'univers représenté. Contrairement au statut fictionnel traditionnellement attribué aux œuvres épique et dramatique, les sentiments exprimés dans la poésie lyrique seraient authentiques. Enfin, on peut rappeler un troisième critère, hiérarchiquement inférieur au précédent, qui lui-même est subordonné au premier dans les théories dominantes. Il s'agit du plan d'énonciation. Ce critère permet de distinguer le genre épique, qui relève d'une énonciation de récit (à la troisième personne), du dramatique et du lyrique, qui mettent en œuvre une énonciation de discours[89]. Selon ce point de vue, le lyrique n'est donc pas isolé. Néanmoins, il reste globalement marginal vis-à-vis des deux autres genres, dans la mesure où il s'en distingue sur les deux premiers plans d'analyse (l'objet et le statut référentiel[90], puisque le discours dramatique est placé dans la bouche de personnages, là où le discours lyrique est censément tenu par l'auteur lui-même).

Un tel cadre théorique, sans être entièrement congédié par les écrivains et les critiques, fait toutefois l'objet d'infléchissements plus ou moins conscients, en particulier de la part des médiateurs germanistes. On observe en effet une tendance à penser selon des traits définitoires différents les poésies épique et dramatique, d'un côté, et lyrique, de l'autre. Pour s'en tenir au lyrisme, dans un premier temps, on observera que le critère sémantique et parfois celui du statut référentiel tendent à éclipser l'approche énonciative. On a vu que l'abbé Batteux insistait sur la nature de son objet, et on a pu mesurer auparavant

[89] On observera ici que la notion de « mode de représentation », utilisée par Genette, combine en fait deux critères : celui du statut des référents représentés (fictif ou réel), et celui du plan d'énonciation benvénistien (récit ou discours).

[90] Nous attribuons cette dénomination au critère de définition déjà mentionné concernant le caractère fictionnel ou authentique de l'univers représenté dans les œuvres.

le poids acquis par cette donnée en définissant les paradigmes associés au lied. La thèse de Johann Adolf Schlegel, outre un certain statut référentiel, implique certes des modalités d'énonciation spécifiques qui ont leur importance dans les entreprises de classement générique, mais celles-ci sont parfois occultées dans les textes critiques. L'importance donnée aux approches sémantique et référentielle est très visible chez Mme de Staël, qui reprend la position de Johann Adolf Schlegel. L'idée selon laquelle la poésie lyrique exprime les mouvements intérieurs de l'écrivain apporte de fait une caution opportune à sa volonté de sortir la littérature des normes classiques, détachées du monde, afin de l'inscrire pleinement dans ce dernier. Comme dans les textes théoriques des écrivains allemands cités auparavant (Schiller, les frères Schlegel, Schelling ou encore Hegel), l'approche thématique s'élargit chez l'essayiste suisse jusqu'à des dimensions anthropologiques et spirituelles, puisque le sentiment est d'après elle la faculté qui permet à l'homme d'avoir l'intuition du divin. Or, dans les propos des médiateurs français qui lui succèdent, cette perspective philosophique constitue une autre distinction importante entre l'appréhension du lyrisme et celle des deux autres grands genres. L'œuvre lyrique apparaît de la sorte moins comme une construction esthétique que comme l'expression d'un rapport au monde ou un témoignage individuel (le postulat d'identité entre l'auteur empirique et le pronom « je » qui apparaît dans l'énoncé poétique étant néanmoins mis à mal par certains intercesseurs, comme on l'a vu[91]). Dès lors, c'est l'appréhension philosophique qui demeure, que le sentiment exprimé soit celui de l'auteur ou d'un personnage fictif, ou encore celui d'une instance diffuse dans l'univers représenté. Dès 1822, dans sa préface à l'édition originale des *Odes et ballades,* Victor Hugo proclame la suprématie d'un tel critère dans la définition de la « poésie », qui « n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes. La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout[92]. »

Parallèlement aux transformations accomplies dans le domaine savant, les auteurs qui se rattachent aux courants de pensée primitivistes adoptent eux aussi des perspectives philosophiques dans leur étude des chansons populaires (considérées comme un modèle de lyrisme). De fait, l'éloignement du corpus concerné par rapport aux normes admises explique à la fois son exclusion du système littéraire par les instances autorisées, et la propension des folkloristes à l'aborder selon des perspectives non littéraires (selon les normes de l'époque). Dans la mesure où ces textes sont perçus comme l'expression transparente de l'âme d'une communauté, voire de l'homme, l'angle choisi par les collectionneurs est d'ordre anthropologique et/ou ethnographique.

[91] Au sein de l'espace francophone, Mme de Staël est un des agents majeurs de ce déplacement de point de vue. Dans le prolongement de son essai *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, qui en 1800 plaidait pour une approche politique et idéologique du domaine littéraire, elle revendique une dizaine d'année plus tard une appréhension « philosophique » des belles-lettres : « Si l'on n'admet pas que le paganisme et le christianisme, le nord et le midi, l'Antiquité et le Moyen Âge, la chevalerie et les institutions grecques et romaines, se sont partagé l'empire de la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne » (dans *De l'Allemagne*, éd. cit., 2e partie, chap. XI, p. 269).

[92] Victor Hugo, *Odes et ballades* [1822], dans *Œuvres poétiques*, t. I, Pierre Albouy (éd.), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1964, préface de l'auteur, p. 265.

Dès lors, dans certains textes sur lesquels on reviendra, le « genre » lyrique semble en fait correspondre à un registre littéraire. On peut suivre une définition de cette notion proposée par Alain Viala, d'après lequel « [l]es registres sont des catégories renvoyant à des attitudes devant le monde ». Corollairement, « ils sont donc éminemment des catégories du sens[93] ». Ils se situent ainsi au-delà de la notion de thème ou même de thématique, même si certains types d'objet peuvent être liés de manière privilégiée à certains rapports au monde. Le contenu sentimental impliquerait de la sorte une posture existentielle affective et/ou spirituelle.

Dans un geste complémentaire, l'appréhension des poésies épique et dramatique s'opère volontiers en termes de plan d'énonciation, éventuellement combiné avec un statut référentiel et une thématique. Cette tendance s'enracine dans les théories anciennes et classiques, qui s'intéressent presque uniquement aux genres épique et dramatique. Dans la mesure où ceux-ci se distinguent l'un de l'autre uniquement selon leur plan d'énonciation (leur type d'objet, l'action, et leur statut référentiel, fictionnel, sont identiques), c'est ce critère qui leur est couramment associé. Les considérations sémantiques concernent les sous-genres, c'est-à-dire un niveau de structuration inférieur dans le système. Les grands genres sont ainsi associés à des approches d'ordre formel[94].

Le hiatus qui divise la prétendue triade semble patent dans les textes où les critiques procèdent à cette différenciation des critères de définition. Le système se maintient malgré tout, bénéficiant chez les médiateurs, entre autres, d'une absence de réflexion explicite sur la nature des principes de classement des œuvres et sur les notions de genre ou de registre. Dans leurs textes, les outils d'analyse que sont les genres (potentiellement définis par des critères de nature diverse) et les registres (qui consistent dans des rapports au monde) restent en effet souvent mal différenciés lorsqu'il s'agit de lyrisme. Le solide ancrage de la triade dans le système littéraire du XIX^e^ siècle entrave la prise de conscience d'une dissymétrie entre l'épique et le dramatique, d'un côté, et le lyrique, de l'autre. En outre, comme on l'a rappelé, le poids acquis par le critère sémantique dans les définitions de la poésie lyrique n'entraîne pas

[93] Alain Viala, « Des "registres" », dans *Histoire de la description scolaire*, *Pratiques*, n^o^ 109-110, 2001, p. 172. Quelques précisions s'imposent ici. Dans le texte introductif de leur ouvrage collectif *Les Registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques* (Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2008), Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan citent ces éléments de définition tout en relevant leur insuffisance. En s'appuyant en particulier sur *Le Pacte lyrique* d'Antonio Rodriguez (éd. cit.), et en assimilant la notion de registre à ce que celui-ci nomme « pacte », elles prônent une approche de la notion en termes de « structuration discursive » (p. 18-19). Dans le présent chapitre, on se contentera de la définition sémantique donnée par Alain Viala, avant d'interroger dans un chapitre ultérieur la manière dont les médiateurs conçoivent le rapport du poète au langage dans le lied. Par ailleurs, nous avons choisi l'étiquette de « registre » en raison de son usage assez courant dans les études littéraires. Le fait textuel auquel elle fait référence, difficile à circonscrire précisément, a été l'objet ces dernières décennies de plusieurs théories, associées ou non au lyrisme, et utilisant des dénominations variées. Par ordre chronologique, en plus des travaux déjà cités, on peut mentionner l'*Introduction à l'architexte*, de Gérard Genette (1979) ; *La Notion de lyrisme…*, de Jean-Michel Maulpoix (1987) ; « Le Romanesque », de Jean-Marie Schaeffer (2002) ; et *Le Tragique*, d'Alain Viala (2002) (nous renvoyons à la bibliographie pour les références complètes de ces ouvrages).

[94] On rappellera toutefois que plusieurs auteurs allemands (les frères Schlegel, Hölderlin, Schelling, Hegel et Goethe, avec ses *Dichtweisen* et ses *Naturformen*), mais aussi Victor Hugo, notamment dans la « Préface » de *Cromwell*, définissent les trois membres de la triade de manière homogène, et selon des critères philosophiques ou anthropologiques.

la disparition de l'approche énonciative, ce qui atténue le hiatus dans la triade. Il n'en reste pas moins que nombre de critiques, dans leurs essais, passent sans en avoir conscience du genre lyrique, déterminé par plusieurs propriétés, au seul registre lyrique. On conservera cependant ces dénominations par souci de clarté, quitte à rappeler le cas échéant les amalgames opérés par les médiateurs[95].

b) La redéfinition des outils d'analyse, source d'une réhabilitation de l'entremêlement des genres et des registres

Les deux processus de reconfiguration du système générique, l'un relatif au corpus savant et l'autre associé au corpus populaire, conjuguent leurs effets à la faveur du brouillage des frontières entre ces répertoires, d'abord dans les pays germaniques dans le dernier tiers du XVIII^e^ siècle, puis progressivement en France. Or, le recours à des critères de définition philosophiques pour le lyrisme favorise chez les théoriciens, les critiques et en particulier les intercesseurs germanistes la reconnaissance d'une articulation fréquente entre le registre lyrique et les genres épique et dramatique. On observera en effet, à la suite de Gérard Genette, que les critères sémantiques et énonciatifs se combinent entre eux[96]. L'épique et le dramatique étant définis principalement comme on l'a vu d'après des critères formels, ils apparaissent aisément comme des structures propres à accueillir un contenu de type lyrique – cette dernière catégorie se trouvant alors réduite au statut de thématique ou de registre. On peut préciser de plus que les œuvres hybrides peuvent certes contenir une action (type d'objet qui serait propre à l'épopée et au drame), mais que celle-ci est alors ressaisie par une posture existentielle affective ou spirituelle. L'entremêlement se retrouve donc au cœur du sémantisme des textes, constitué d'un type d'objet (l'action) et de son intégration dans un rapport au monde de type lyrique[97].

De tels appariements ne vont pourtant pas de soi. On a rappelé que dans les théories classiques, les grands genres étaient cloisonnés. Cependant, dans la France du XIX^e^ siècle, l'importance croissante acquise par le lyrisme, jointe à sa richesse sémantique et à sa liberté formelle, incite une partie des acteurs littéraires à valoriser les phénomènes d'entremêlement, et en particulier de combinaison entre des traits définitoires appartenant à des genres ou des sous-genres distincts. Dans les œuvres, la pratique de l'entrecroisement de ces catégories n'est certes pas nouvelle, mais les traités classiques la dépréciaient fréquemment ou l'ignoraient. L'abbé Batteux, déjà, situé à la charnière entre les théories classiques et les infléchissements qui leur sont infligés dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, qualifie de « lyriques » les « monologues de Polieucte [*sic*], de Camille, de Chimène[98] ». Le lyrisme, réduit ici

[95] Pour une analyse de l'hétérogénéité des critères de classement générique appuyée sur les œuvres et non uniquement sur les propos théoriques des auteurs et des critiques, on se reportera à *L'Impasse rhétorique* de Jean-Louis Backès (éd. cit., chap. IV, « La division en trois grands genres », p. 58-60).
[96] Voir *Introduction à l'architexte*, éd. cit., p. 72.
[97] Dans *Le Pacte lyrique* (éd. cit., p. 81-82), Antonio Rodriguez explique (dans son propre cadre théorique et terminologique) ce mécanisme, en recourant notamment à la notion de dominante, issue du formalisme russe. Il y a moins concurrence ou alternance entre l'action et la posture existentielle lyrique qu'infléchissement ou « coloration » de la première par la seconde.
[98] Voir Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, éd. cit., 3^e^ partie, 1^ère^ section, chap. IX, p. 243.

à un type d'objet (des sentiments et non pas une action), vient investir un mode de représentation (il s'agit du mode dramatique, en l'occurrence, c'est-à-dire d'une énonciation de discours confiée à un personnage fictif). On lit la description du même mécanisme dans la préface des *Rayons et les ombres*, en 1840. La réflexion qu'y mène Victor Hugo sur l'entremêlement de diverses catégories littéraires et existentielles témoigne bien, de manière générale, des brouillages qui informent alors aussi bien les genres que les outils de l'analyse littéraire eux-mêmes[99]. Dans un tel contexte, les médiateurs germanistes jouent un rôle non négligeable, compte tenu de la complexité de leur objet d'étude.

Les intercesseurs font en effet l'éloge de l'hybridité dans leurs commentaires sur les poèmes lyriques d'outre-Rhin. Les mécanismes d'entremêlement qui apparaissent à la lecture de leurs analyses se rapprochent dans une certaine mesure de celui qu'avait mis en œuvre – sans en avoir conscience – l'abbé Batteux. Sébastien Albin situe l'origine même de la poésie lyrique germanique dans une telle configuration. Elle serait née en effet en tant qu'« expression […] du sentiment », c'est-à-dire comme posture existentielle, dans le cadre du mode de représentation propre à la poésie épique (une énonciation de récit à la troisième personne dans laquelle le narrateur semble s'effacer derrière les personnages) :

> L'Allemagne n'eut pas de poésie lyrique proprement dite avant la fin du douzième siècle ; antérieurement à cette époque tous ses chants étaient épiques. […] La poésie lyrique, qui est l'expression pure et simple du sentiment, est donc à cette époque-là intimement unie à la poésie épique, et se confond même avec elle[100].

La définition de la « poésie lyrique » en termes de rapport au langage (elle est « l'expression pure et simple » de son objet), ainsi que la perspective anthropologique adoptée par ailleurs dans la notice de Sébastien Albin, incitent à créditer l'anthologiste d'une approche philosophique du lyrisme. Celui-ci ne serait donc pas réduit, comme chez Batteux, à la représentation des sentiments. Au demeurant, l'essayiste n'ignore pas bien entendu la présence d'une action, dans la « poésie épique ». Il se pourrait dès lors qu'elle fasse allusion à un mécanisme d'entremêlement selon lequel la posture lyrique viendrait à la fois donner son orientation affective et/ou spirituelle aux événements rapportés, et s'inscrire dans une énonciation de récit. La ballade et la romance constitueraient des mises en œuvre concrètes de cette hybridation à plusieurs strates. À la fin de la période créatrice du *Volkslied*, au milieu du XV^e^ siècle, « la poésie lyrique se mélangea de nouveau à la poésie épique, et cette union produisit la ballade et la romance[101] », explique ainsi Sébastien Albin. Et comme on l'a vu, à la charnière du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècles, encore, la poésie « objective », qui inclut entre autres les ballades de Bürger, Goethe et

[99] Voir *Les Rayons et les ombres*, dans *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. I, « Préface de l'auteur », p. 1017. On ne s'arrêtera pas sur tous les mécanismes d'hybridation que fait apparaître Victor Hugo dans cette préface. Ils sont parfois en effet difficiles à identifier, de même que le statut des catégories qu'il mobilise. De plus, ils ne correspondent pas toujours à ceux que l'on trouve dans les discours des intercesseurs germanistes, en grande partie parce que l'écrivain privilégie la notion de drame et non le lyrisme. Pour une analyse du système mis en place par Victor Hugo, on renverra à l'article de Ludmila Charles-Wurtz : « Le Lyrisme dans la poésie du XIX^e^ siècle », dans *La Poétique, théorie et pratique*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 869-887.
[100] Sébastien Albin, *Ballades et chants populaires*, éd. cit., « Notice historique », p. IX.
[101] *Ibid*., p. XXI.

Uhland, est un lieu dans lequel la poésie lyrique « s'uni[t] […] à la poésie épique[102] ». La ballade, et dans une moindre mesure la romance (moins pratiquée par les auteurs d'outre-Rhin), constituent en somme pour les intercesseurs une excellente illustration de l'hybridation des genres et des sous-genres telle qu'on la trouve dans la poésie germanique. Ils disposent de fait sur ce point d'une caution solide, celle des textes théoriques de Goethe, qui font de la ballade un des sous-genres (ou un des *Dichtarten*) emblématiques à cet égard[103].

Dans le contexte de transformations affectant le champ littéraire, le geste de valorisation du lyrisme et du lied accompli par les intercesseurs germanistes vaut ainsi pour une contestation des normes. En outre, l'éloge de l'hybridation générique s'inscrit parfois chez eux dans une nouvelle hiérarchie qui place ces deux catégories au sommet des autres genres et sous-genres.

c) Le lyrisme et le lied, deux catégories subsumant les genres et les sous-genres

Dans les analyses que nous avons citées et de manière générale, l'assimilation du lyrisme à un registre et des poésies épique et dramatique à des genres est presque toujours solidaire d'une hiérarchie entre ces différentes catégories. On observe parfois une rémanence du privilège accordé aux genres épique et dramatique, ainsi qu'aux données énonciatives, qui permettent de les distinguer l'un de l'autre. De fait, avant le traité de Batteux, les critères de classement de nature sémantique sont davantage associés aux sous-genres, ainsi qu'on l'a rappelé. Dès lors, le lyrisme en tant que registre est placé par certains textes critiques dans une position subalterne, comme une spécification du genre épique ou du genre dramatique. On a vu comment Sébastien Albin, par exemple, rattachait toute une partie de la lyrique germanique au genre épique. Pourtant, comme le fait observer Genette, les critères sémantiques et énonciatifs ne sont liés l'un à l'autre par aucune hiérarchie, en dépit des normes classiques[104]. Plusieurs écrivains et médiateurs ne se font d'ailleurs pas faute d'inverser ce rapport au profit du lyrisme et de la perspective philosophique à laquelle il est fréquemment associé. À l'occasion de la quatrième édition des *Odes et ballades,* en 1826, Victor Hugo précise sa pensée sur ce point dans une préface nouvelle. D'emblée, il évoque son volume comme un « recueil de compositions lyriques », malgré la présence des ballades. Ces dernières recourent principalement à une énonciation de discours, comme la poésie lyrique. Elles s'éloignent cependant de celle-ci par le fait qu'elles représentent une action fictive, l'auteur affirmant du reste qu'elles sont surtout le produit de son « imagination[105] ». S'il classe néanmoins l'ensemble de ses poèmes dans le genre lyrique, c'est qu'il évacue le critère du statut référentiel, d'une part, et qu'il fait prévaloir le registre lyrique sur le type d'objet dramatique, de l'autre. C'est donc l'approche philosophique qui l'emporte sur les outils d'analyse traditionnels. À l'inverse,

[102] *Ibid*., p. XXIX.
[103] On pourra se reporter à deux commentaires de Goethe sur ses œuvres, l'un datant de 1821 et destiné à expliquer son poème intitulé « *Ballade* » (« Ballade »), et l'autre, intitulé « *Naturformen der Dichtung* » (« Formes naturelles de la poésie »), placé en note dans le *West-Östlicher Divan* (*Divan occidental- oriental,* 1819).
[104] Voir *Introduction à l'architexte*, éd. cit., p. 64-67 et 72.
[105] Victor Hugo, *Odes et ballades* [éd. de 1826], éd. cit., « Préface de l'auteur », p. 279.

dans ses *Poëmes antiques et modernes*, Vigny se garde bien d'étendre ainsi les limites de la poésie lyrique. On peut supposer que le classement opéré par le poète se fonde ici en grande partie sur les critères traditionnels justement relégués au second plan par Victor Hugo[106].

Les positions des écrivains français sont ainsi très partagées, mais les intercesseurs germanistes empruntent souvent quant à eux la voie de la remise en question du système admis. Le lyrisme et le lied sont volontiers conçus comme des catégories qui englobent les genres et les sous-genres, respectivement. La synthèse que dresse Sébastien Albin de la poésie médiévale suit une trajectoire qui va d'une origine épique à une domination du lyrisme. À la fin du Moyen Âge, les œuvres peuvent certes encore rapporter une action, mais celle-ci est représentée par le filtre lyrique « d'un sentiment » :

> Le chant populaire marque la dernière transformation de la poésie du Moyen Âge : elle avait eu trois époques distinctes. Presque exclusivement épique à son origine, elle exprimait alors le sentiment par le fait ; plus tard, quand vinrent les *Minnesänger* et les *Meistersänger*, elle fut purement lyrique, et enfin, dans les chants du peuple, elle réunit les deux qualités, en faisant toutefois prédominer l'élément lyrique, et ne raconta plus que sous l'impression d'un sentiment[107].

On a évoqué l'analyse de Blaze de Bury concernant l'alternance des plans énonciatifs épique et dramatique dans la ballade, qui « procède des deux formes : elle raconte comme l'épopée, elle vit comme le drame[108] ». Il faut ajouter que quelques pages plus bas, il rattache par ailleurs ce sous-genre au lyrisme en parlant des ballades schillériennes, connues pour manifester une aspiration vers l'idéal, autrement dit un rapport au monde défini comme lyrique[109]. Là encore, les genres épique et dramatique ainsi que les critères énonciatifs sont dès lors subsumés par le lyrisme et la perspective existentielle. Le collaborateur de la *Revue des Deux Mondes* va jusqu'à faire de « l'épopée nationale » du *Nibelungenlied* (*La Chanson des Nibelungen*) « le plus ancien, le premier lied populaire en Allemagne[110] ». On peut supposer qu'il met ainsi implicitement l'accent sur l'investissement émotionnel perceptible dans la représentation des événements épiques. Quant à Chasles, dans son commentaire du *Panégyrique de saint Annon*, qu'il attribue visiblement à un auteur germanique, il tient conjointement pour acquises l'hybridité intrinsèque de la poésie lyrique d'outre-Rhin et sa position surplombante par rapport aux autres genres et registres. Le début de cette œuvre serait

> à la fois une ode inspirée, un récit naïf, un grave sermon, presque un drame. Le cœur entier s'ouvre ; la poésie en jaillit. Point de recherche, une sincérité grave ; un mâle abandon, un élan vigoureux. C'est la poésie lyrique elle-même. L'homme primitif se montre ; toute empreinte de civilisation est abolie[111].

---

[106] En convoquant un cadre historique et un corpus différent des nôtres, Jean-Louis Backès a analysé également le processus qui a conduit de la domination des critères de définition formels de la notion de genre à la primauté de critères sémantiques (voir *L'Impasse rhétorique*, éd. cit., chap. III, « Avatars de la théorie des genres », p. 48-50).
[107] Sébastien Albin, *Ballades et chants populaires*, éd. cit., « Notice historique », p. XXII-XXIII.
[108] Henri Blaze de Bury, *Poésies de Goethe*, éd. cit., « Introduction », p. XIV.
[109] *Ibid*., p. XVII.
[110] *Id*., « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 829.
[111] Philarète Chasles, *Études sur l'Allemagne ancienne et moderne*, éd. cit., « Poésie lyrique », p. 202. Le *Panégyrique de saint Annon* est une œuvre anonyme du XI^e^ siècle.

Après les périodes archaïque et médiévale, cette capacité intégrative du lyrisme se vérifierait surtout à l'époque moderne, c'est-à-dire depuis la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, dans la mesure où celle-ci serait dominée par l'expression du sentiment. Une telle orientation serait renforcée dans le cas du lied par l'ancrage de ce sous-genre dans des origines anciennes et populaires. En abordant les ballades de Goethe, à commencer par celles qui présentent « la senteur de terroir la plus forte », Ernest Lichtenberger affirme que ce corpus est étranger par nature aux esthétiques classiques. Celles-ci se montrent en effet soucieuses de maîtriser la représentation des émotions, contrairement au peuple qui serait porté à exprimer spontanément ses mouvements intérieurs :

> Ce genre est inconnu de l'Antiquité. Les poètes grecs et latins ne permettent pas à leur émotion de diriger le récit, d'en régler la forme, d'en ralentir ou d'en précipiter le cours […]. Herder remontait à des sources […] populaires […][112].

Dès lors, l'époque moderne serait celle du lyrisme : « Toute œuvre poétique moderne, déclare Blaze de Bury, renferme en elle plus ou moins de lyrisme inhérent à sa substance et perdu dans le torrent ou, pour mieux dire, dans l'harmonie de sa circulation[113]. »

Les intercesseurs montrent en outre les retentissements de ce phénomène sur l'écriture des œuvres. La prédominance d'une telle posture existentielle, qui privilégie dans bien des cas le sujet et son « âme », entraînerait chez les poètes une attitude de libération sur le plan formel. Dans la mesure où le principe du lyrisme résiderait dans l'extériorisation des sentiments éprouvés par le sujet, il ne saurait se conformer à des règles étrangères. C'est le raisonnement que conduit Blaze de Bury, en assimilant d'ailleurs progressivement la « poésie allemande » (c'est-à-dire en l'occurrence le lied) à la poésie lyrique :

> Si, en général, la poésie allemande revendique comme un privilège national la liberté de la forme dans l'acception la plus vaste du mot, le lyrisme, poésie indépendante de sa nature, poésie de la douleur et de la joie, poésie du sentiment, qui se passe à merveille du monde extérieur, et trouve tous ses éléments dans la seule poitrine d'où il s'échappe, le lyrisme ne manquera pas d'user du privilège librement et sans restriction. Nulle poésie, plus que la poésie lyrique, ne répugne au despotisme de la forme, à ce moule arbitraire, ode ou sonnet, qu'un certain goût national lui impose sans trop savoir pourquoi. […] Étudiez […] le lyrisme allemand chez un grand artiste, chez Goethe, par exemple, et vous serez frappé de voir l'unité subjective toucher, dans sa libre explosion, à toutes les formes, à tous les modes, à tous les rythmes de la poésie. [...] Principe élémentaire de toute poésie, le sentiment précède la description, la nouvelle, le drame ; vous le retrouvez au fond des plus simples émanations mélodieuses dont il est comme l'esprit vivifiant […][114].

On voit ici à l'œuvre non seulement la mise à l'écart des outils d'analyse formels au profit de considérations sémantiques, mais la mise à mal de certaines contraintes formelles elles-mêmes. L'approche philosophique est dès lors d'autant plus prégnante.

---

[112] Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, éd. cit., p. 303.
[113] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 864-865.
[114] *Ibid*., p. 863-864.

La domination du lyrisme sur les grands genres se retrouverait au niveau des sous-genres. Chez Blaze de Bury, le lied acquiert lui aussi une extension par laquelle il comprend la ballade et la romance, sous-genres rattachés aux poésies épique et dramatique :

> […] La ballade, et la romance irlandaise, écossaise, allemande, telle que l'imagination des peuples du Nord l'a créée et que les poètes nationaux l'ont écrite, est *lied*, non seulement en vertu de sa forme lyrique, mais à cause du sentiment qui, par une force de sympathie émouvante et profonde, attire l'épopée, du sein des siècles révolus, dans le centre même, dans la sphère immédiate de notre activité. […] De la sorte, le lied transforme par le sentiment tout sujet qu'il embrasse […][115].

Poursuivant cette logique, le rédacteur en vient à établir les catégories de « lieds dramatiques » et de « lieds épiques », à propos des « pièces où le lyrisme se marie à la narration », tout en précisant qu'il convient de les « ranger dans un ordre à part », c'est-à-dire sans doute à côté des lieds strictement lyriques[116].

L'ampleur prêtée à la catégorie du lied dans le système des sous-genres appelle quelques remarques terminologiques, car elle est bien sûr solidaire de pratiques lexicales spécifiques. On a vu précédemment que le mot *lied* recouvrait trois corpus différents (*Volkslied*, lied poétique savant et lied musical savant) et pouvait désigner soit l'un, soit deux, soit trois d'entre eux. De la même manière, du point de vue des genres, le substantif peut tantôt être pourvu d'un statut hyperonymique et renvoyer à l'ensemble des sous-genres qu'il englobe, tantôt faire référence en tant qu'hyponyme aux pièces uniquement lyriques. Ernest Lichtenberger recourt aux deux emplois. Le terme peut se rencontrer dans une énumération de sous-genres, placé alors au même niveau que les autres étiquettes mentionnées, comme dans la liste qui suit : « nous l'avons vu [Goethe] aborder tour à tour l'ode, la stance, l'élégie, la ballade, le *lied* surtout ; nous avons surpris et constaté la plénitude de ses facultés lyriques dans ces différents genres de poésie […][117]. » Mais le rédacteur lui donne parfois aussi une position supérieure, dans laquelle il comprend au moins la ballade : « la romance est un récit exposé sur un ton lyrique, la ballade un *lied* qui se revêt d'un costume épique ou dramatique[118] ». Dans les mêmes années, c'est-à-dire dans la décennie qui suit 1870, c'est cet usage qui est le plus répandu. On le trouve en effet également dans le *Grand Dictionnaire Universel* de Pierre Larousse, qui définit le lied comme une « [r]omance, chanson, espèce de ballade[119] ». Mais il existe dès le début de la période étudiée, entre autres chez Blaze de Bury qui souligne en ces termes la plasticité du lied : « Voilà donc l'idylle, la fable de tout à l'heure, le lied devenu épopée en un clin d'œil, et sans que sa nature s'altère le moins du monde, sans qu'il change de nom[120]. » C'est l'emploi hyperonymique qui prévaut en somme dans les textes, mais l'absence de réflexion sur le

[115] *Ibid*., p. 865.
[116] *Ibid*.
[117] Ernest Lichtenberger, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, éd. cit., p. 431.
[118] *Ibid*., p. 307. Dans les compilations de Herder, on trouve des pièces sous-titrées : « *Eine Romanze* » (« Une romance »).
[119] Article « Lied », dans Pierre Larousse (dir.), *Grand Dictionnaire Universel*, éd. cit.
[120] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 824.

double statut accordé au substantif est révélatrice du caractère mouvant et encore peu théorisé des transformations qui s'opèrent alors dans les conceptions de la littérature et de ses cadres et outils d'analyse.

Dans le système des genres, on assiste en somme à un renversement de la hiérarchie classique entre le critère du mode d'énonciation et le critère sémantique. En effet, l'investissement des genres épique et dramatique par le registre lyrique, dans certaines œuvres, amène non seulement un décloisonnement des catégories, mais une autre appréhension de la littérature. Malgré le maintien apparent de la hiérarchie entre la notion de genre et celle de registre, les textes des intercesseurs semblent suggérer – fût-ce inconsciemment – une inversion des valeurs au profit du registre. Là où les théories classiques donnent une grande importance aux paramètres formels, dont la codification vise à garantir la beauté des œuvres, les médiateurs saluent au contraire la liberté des poètes germaniques à cet égard et privilégient le contenu des pièces, ainsi rendu à l'authenticité. Assimilés aux normes classiques jugées artificielles et contraignantes, les critères littéraires classiques sont ainsi mis à distance – avec les nuances que l'on a signalées – au profit d'approches philosophiques qui entendent dans un même mouvement rapprocher les œuvres de la réalité empirique et de la vérité humaine. Entendue comme posture existentielle, la notion de registre peut de fait paraître englober celle de genre littéraire. Dès lors, la combinaison du contenu lyrique ou du lied avec les grands genres ou les sous-genres n'est plus expliquée comme une spécification de ceux-ci par le lyrisme, comme c'était le cas chez Batteux, mais comme leur intégration dans la catégorie englobante que constitue le lyrisme ou le lied.

Sur le plan du système générique, le lied ne pouvait que frapper les récepteurs français par la diversité de ses réalisations et par la liberté de son rapport au système des genres littéraires. Ces spécificités constituaient autant d'arguments en faveur d'un abandon des normes traditionnelles, puisque le succès rencontré par les différents modèles poétiques d'outre-Rhin était bien de nature à accréditer les entreprises de redéfinition de la poésie lyrique. Au cours du demi-siècle envisagé, les paradigmes encore marqués par le classicisme sont ainsi peu à peu supplantés par une veine que les médiateurs assimilent au romantisme germanique. Ces changements de modèle font apparaître les incohérences et le caractère arbitraire du système des genres. Le lied contribue en effet à faire admettre la possibilité d'un entremêlement des trois genres, et il participe à la promotion et au changement de statut du lyrisme. Sous la plume des intercesseurs, la poésie lyrique tend à dépasser la notion même de genre pour être assimilée à une posture existentielle, et englobe de la sorte les deux autres genres jusqu'à imprégner toute la littérature moderne. En somme, l'hybridité fondamentale du lied, observable à tous les niveaux d'analyse, est particulièrement frappante dans le contexte français, où le système littéraire reste longtemps gouverné au contraire par des principes de simplicité et de cloisonnement des catégories. Il apparaît dès lors comme l'un des vecteurs qui a mené à l'assouplissement progressif de la configuration classique des genres et de l'institution littéraire elle-même.

La situation du lied dans le paysage littéraire français entre 1840 et 1914 est complexe, à maints égards. Plusieurs facteurs expliquent cet état de fait. La pluralité des réalités recouvertes par le mot, qui peut renvoyer aux chansons populaires, à des poèmes savants ou à des compositions musicales sur ces textes, constitue une première source de diversification. L'étendue temporelle de notre étude en est une deuxième. En soixante-quinze ans, le corpus du lied outre-Rhin évolue, appelant de la part des médiateurs des réajustements réguliers de leurs présentations historiques sur le genre. Ces changements donnent lieu à des configurations historiographiques plurielles dans l'espace d'arrivée. Dans les années 1840, de nombreux intercesseurs déplorent la fin de la lyrique allemande, après la mort de Goethe et l'occupation du champ littéraire par les poèmes politiques des publicistes. On trouve néanmoins parallèlement des discours critiques qui décèlent des signes prometteurs dans la production qui va de 1840 à 1860. Ces vingt ans correspondent en effet à l'introduction du *Volkslied* et à la découverte de la poésie heinéenne, qui tient alors rapidement une place de tout premier plan. Or ce positionnement s'impose dans les décennies qui suivent, jusqu'à ériger le lied au rang de genre classique étranger. Ce mouvement se poursuit dans les dernières décennies du siècle, malgré l'irruption de nouveaux littérateurs qui contestent les modèles interprétatifs de leurs devanciers (dans le cas de Heine et de Lenau, au premier chef), et qui importent des lieds contemporains peu compatibles avec les critères de canonisation ordinaires. Les débats qui résultent de ces pratiques mettent en évidence un autre facteur de diversité dans la réception critique de l'objet étranger, à savoir la position idéologique des intercesseurs. Celle-ci est liée en outre à des revendications théoriques et esthétiques, qui se manifestent principalement dans les propos tenus sur l'appartenance générique du corpus germanique. Assimilé à la poésie lyrique, le lied décline ce genre au gré de paradigmes pluriels. L'un se distingue par ses aspirations spirituelles, l'autre par sa simplicité populaire, le troisième par les interrogations qu'il met en jeu sur les rapports du sujet au monde, et le dernier par le choix d'une poétique de l'intime. L'importance des critères extra-littéraires dans la définition de ces modèles lyriques est en elle-même significative, puisqu'elle implique une mise à distance des outils thématico-formels mobilisés dans les traités classiques sur les genres littéraires. En faisant la promotion du lyrisme du lied et de sa liberté à l'égard de la triade, les médiateurs font la critique implicite du système français issu du classicisme.

De telles approches n'ont pas de quoi surprendre, de la part de médiateurs germanistes. Les premiers romantiques allemands, entre autres, ont recouru auparavant à des outils philosophiques dans leurs théories littéraires (c'est le cas pour les trois grands genres). Mme de Staël, leur émule, a défendu de son côté des modes d'appréhension ouverts de la littérature, que ce soit dans une perspective historique, comme dans *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, daté de 1800, ou plutôt philosophique et religieuse, dans *De l'Allemagne*, publié en 1813. Les successeurs de l'essayiste genevoise ont suivi son exemple, non seulement en s'appuyant sur des notions extra-littéraires dans leurs analyses des lieds, mais aussi en étudiant les retentissements des théories métaphysiques et sémiotiques germaniques sur ce corpus littéraire.

Deuxième partie : Les soubassements philosophiques du lied

Dans les textes critiques qui participent au transfert du lied en France, les considérations philosophiques occupent une place majeure. La plupart des intercesseurs mettent le genre germanique en relation avec les théories métaphysiques et sémiotiques qui se développent outre-Rhin entre la fin du XVIII^e^ et les premières décennies du XIX^e^ siècle. Ils présupposent ce faisant l'existence d'interactions entre les œuvres littéraires importées et d'autres pans de la culture dont elles émanent. Ils suivent en cela les réflexions des membres du groupe d'Iéna, qui articulent la littérature à la philosophie, mais aussi les écrits de Wilhelm von Humboldt. En 1799, ce dernier fait paraître deux textes qui ont connu un fort retentissement en France, au premier chef auprès de Mme de Staël. Dans le premier, intitulé « Sur l'*Hermann et Dorothée* de M. Goethe », le philosophe déclare qu'« il est impossible de sentir entièrement un poète étranger[1] ». Dans le second, « Über die gegenwärtige französische tragische Bühne » (que l'on peut traduire par « Sur la scène tragique française contemporaine », mais que le premier traducteur a nommé « Considérations sur l'art des acteurs tragiques français, par un Allemand »), il complète et nuance cette affirmation en expliquant que la compréhension d'une œuvre dramatique étrangère passe nécessairement par une étude de la culture concernée, « de ses autres arts, de ses mœurs, de son caractère, de sa manière de voir, de sentir et de s'exprimer[2] ».

Dans le cas du lied, outre les relations réelles entre les textes poétiques et les avancées philosophiques contemporaines, les remarques et mises au point des rédacteurs français ont pu paraître d'autant plus utiles que la lyrique d'outre-Rhin se caractérisait là encore par son étrangeté pour le public endogène. Dans *De l'Allemagne*, en 1813, Mme de Staël expose certes longuement les doctrines métaphysiques qui ont cours au tournant du XIX^e^ siècle. Les informations qu'elle fournit constituent une base importante pour ses successeurs. Les quelques décennies qui les séparent de l'auteur genevoise suscitent cependant chez certains d'entre eux le besoin de revenir sur les théories allemandes, et de montrer les incidences de celles-ci sur l'ensemble des lieds apparus dans cet intervalle. En ce qui concerne le domaine sémiotique, l'apport de Mme de Staël est en revanche très réduit. Notre corpus est donc à cet égard spécifique de la seconde moitié du siècle. De fait, ce n'est que vers 1840 que sont introduits les travaux menés outre-Rhin sur ce que l'on appelle alors la philosophie du langage. Ce phénomène a très probablement contribué à orienter l'attention des intercesseurs sur les mécanismes du sens dans les poèmes qu'ils analysaient.

La métaphysique et la sémiotique (cette dernière se trouvant encore à un stade pré-scientifique) entretiennent à l'époque retenue des relations étroites. Traditionnellement, la première est conçue comme le lieu où sont définis les principes de fonctionnement de l'univers, notamment le rapport de

[1] Wihelm von Humboldt, « Sur l'*Hermann et Dorothée* de M. Goethe », *Le Magasin encyclopédique*, cité dans Kurt Mueller-Vollmer (éd.), *Poesie und Einbildungskraft*, Stuttgart, Metzler, 1967, p. 126.
[2] *Id*., « Considérations sur l'art des acteurs tragiques français, par un Allemand » [« Über die gegenwärtige französische tragische Bühne », 1799], trad. de l'allemand par Charles de Villers, *Le Spectateur du Nord, Journal politique, littéraire et moral*, t. XIII, 1800, p. 409.

l'homme au divin[3]. Toutes les autres connaissances sont dès lors inscrites dans ce cadre fondamental. C'est le cas des conceptions du langage, élaborées à partir des doctrines métaphysico-théologiques auxquelles adhèrent les différents spécialistes[4]. Avant les théories de Ferdinand de Saussure, à la fin du XIX^e^ siècle, ceux-ci s'appuient encore majoritairement sur une simplification de l'approche augustinienne qui réduit toute langue à un ensemble de sons, formes empiriques d'un contenu émanant quant à lui de l'esprit. Les catégories d'analyse sont celles de la métaphysique, et plus précisément ici celles de la conception chrétienne du monde. Le dualisme qui informe celle-ci détermine dès lors de nombreuses conceptions du langage. Or c'est précisément cette structuration dichotomiste que remettent en cause le panthéisme (en postulant l'identité du divin et des phénomènes) et le régime sémiotique du lied (en faisant apparaître la solidarité du contenu et de l'expression dans la construction du sens).

Dans les deux domaines, la lyrique germanique recèle ainsi un potentiel polémique, dans l'espace d'accueil. Celui-ci s'actualise pourtant de manière très inégale dans chaque cas. Le panthéisme, qui fait écho au milieu du siècle à une nébuleuse de croyances dissidentes, est condamné par les autorités officielles, tandis que le fonctionnement sémiotique discursif, souvent mal compris et moins directement lié à des questions idéologiques, donne lieu à des réactions moins vives. En tout état de cause, tous deux sont impliqués dans des débats qui agitent alors les milieux cultivés en France[5]. Ces résonances ne vont pas sans entraîner chez les intercesseurs un double mécanisme de réappropriation de l'objet étranger et/ou de tentative d'altération de leur propre culture. Leurs partis pris divers mettent en évidence leurs rapports respectifs aux autorités et aux doctrines officielles. Dans certains cas, on peut même voir dans leurs jugements autant de stratégies destinées à révéler indirectement leur position au sein de l'aire d'arrivée.

C'est en dernière instance une épistémè qui est en jeu dans chaque conception du monde et du langage. À l'époque qui nous occupe, la métaphysique est encore le domaine du savoir qui incarne de la manière la plus directe ce substrat d'une culture à un moment de son histoire. La mise au jour des homologies entre les différentes théories métaphysiques et sémiotiques pourrait permettre d'affiner l'identification de ces fondements, et dès lors de mieux éclairer les soubassements qui président à l'appréhension du lied par les médiateurs, au sein de l'espace endogène. Du même coup, l'interprétation des enjeux du transfert en serait enrichie.

---

[3] On emploie le mot *métaphysique* dans son sens large, qui renvoie à une branche de la philosophie. Celle-ci porte sur « ce qui est au-delà […] du monde tel qu'il nous est donné, et tel que les sciences positives le conçoivent et l'étudient. » (article « métaphysique » de l'*Encyclopédie Universalis*, publication en ligne. URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/metaphysique/ Dernière consultation le 30 août 2020). Cet « au-delà » n'implique pas nécessairement ici le postulat d'une transcendance.

[4] Parmi bien d'autres ouvrages, nous renvoyons pour ces questions à *Mimologiques, voyage en Cratylie* (Paris, Seuil, coll. Poétique, 1976), de Gérard Genette, et à l'article d' André Chervel intitulé « Le débat sur l'arbitraire du signe au XIX^e^ siècle » (*Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, n° 25, *Conscience de la langue*, 1979, p. 3-33). On verra qu'un germaniste tel Alfred Tonnellé relaie explicitement cette dépendance de la philosophie du langage à l'égard de la métaphysique.

[5] On abordera par exemple au cours des chapitres la querelle du panthéisme ainsi que les interrogations sur la langue originelle.

Chapitre I : Les soubassements métaphysiques et religieux

Mme de Staël, puis plusieurs médiateurs à partir des années 1820-1830, attirent l'attention sur les fondements métaphysiques de la poésie allemande et se donnent pour tâche de mettre au jour les courants philosophiques et religieux avec lesquels elle entre en résonance. Outre leur familiarité avec le modèle d'analyse proposé par l'auteur genevoise, la plupart de ses successeurs concernés ont au moins séjourné en Allemagne. Ils ont pu ainsi se convaincre par eux-mêmes de cette proximité grâce à une fréquentation assidue des productions poétiques et intellectuelles d'outre-Rhin. Lerminier martèle dans le chapitre sur la littérature d'*Au-delà du Rhin* l'existence de cette relation : « la littérature et la philosophie allemande se développèrent ensemble[1] » ; « [t]out ce qui écrit en Allemagne a l'esprit philosophique de la nation, et la métaphysique, à des degrés différents, est partout présente[2] », et encore un peu plus loin : « La période illustre de la littérature allemande commence avec Kant et finit avec Hegel. Elle trouve son caractère dans l'union de l'art et de la philosophie[3]. » Dollfus, comparant de son côté Goethe à Hegel, opère un rapprochement plus général entre la poésie lyrique et la philosophie : « Goethe occupe dans la poésie, cette métaphysique du sentiment, le rang qui appartient à Hegel dans la métaphysique, ce lyrisme de la raison[4]. » Cette généralisation ne doit cependant pas faire oublier le fait que, depuis l'essai de Mme de Staël, ce sont censément la philosophie et la poésie allemandes qui exemplifient de la manière la plus parfaite ces deux domaines si proches que seraient la « métaphysique » et le « lyrisme ». La philosophie concernée ici inclut de surcroît des questions religieuses dont le lied est souvent présenté comme la mise en forme esthétique. Mme de Staël souligne ainsi le statut presque sacré dévolu à la parole poétique en Allemagne depuis le dernier tiers du XVIII^e^ siècle :

> […] Herder, le premier, fit renaître la foi par la poésie […]. La tendance naturelle des esprits, en Allemagne, est de considérer la poésie comme une sorte de don prophétique, précurseur des dons divins ; ainsi ce n'était point une profanation de réunir à la croyance religieuse l'enthousiasme qu'elle inspire[5].

Au sujet du mysticisme, l'auteur affirme son « alliance naturelle » avec le « génie » artistique en avançant l'argument suivant : « Les mystiques ont presque tous de l'attrait pour la poésie et les beaux-arts[6] ». Un peu plus loin enfin, elle postule explicitement l'interdépendance entre « la philosophie idéaliste, le christianisme mystique et la vraie poésie », tous trois ayant, « à beaucoup d'égards, le même

[1] Eugène Lerminier, *Au-delà du Rhin, ou tableau politique et philosophique de l'Allemagne depuis Mme de Staël jusqu'à nos jours*, Paris, F. Bonnaire, 1835, VIII, p. 205.
[2] *Ibid*., p. 206.
[3] *Ibid*.
[4] Charles Dollfus et Adolphe Nefftzer, « De l'esprit français et de l'esprit allemand », *Revue germanique*, t. I, janvier 1858, p. 13.
[5] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 4^e^ partie, chapitre II, p. 724. *De l'Allemagne* est certes antérieur à la période considérée dans ce travail, mais sa perspective généraliste, ses nombreuses rééditions (dont une en 1839 par Xavier Marmier) et son impact décisif sur l'ensemble des intercesseurs du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècles justifient la place que nous lui accordons dans ce chapitre.
[6] *Ibid*., 4^e^ partie, chap. V, p. 750.

but et la même source[7] ». Quelque vingt-cinq ans après la parution de l'ouvrage staëlien, en retraçant l'histoire de la pensée allemande, Heine également avertit d'emblée son public français que le sens de la poésie germanique ne peut être saisi qu'à l'aune de la philosophie et de la religion :

> Ce n'est que par l'histoire de la réforme religieuse, proclamée par Luther, qu'on peut apprendre comment la philosophie a pu se développer chez nous, et seulement par l'exposition de nos systèmes philosophiques, on saurait apprécier cette grande révolution littéraire, qui a commencé par la théorie, par les principes d'une nouvelle critique, et qui a produit ce romantisme que vous avez tant admiré[8].

On pourrait multiplier les citations, tant les discours des médiateurs témoignent tous, même implicitement, de leur conviction concernant les retentissements de la philosophie et des croyances d'outre-Rhin sur le lied. Sur la base des relations qu'ils établissent entre ces pans de la culture germanique, on peut dégager deux paradigmes poétiques, issus du fond commun de l'idéalisme. L'un se signale par le caractère abstrait de l'univers qu'il représente, tandis que l'autre au contraire donne une expression concrète aux contenus intellectuels ou sacrés. Les deux modèles donnent lieu, dans des proportions toutefois inégales, à des prises de position par lesquelles les rédacteurs (ré)affirment leur place dans le paysage intellectuel et idéologique français.

A Panorama général de la philosophie et de la religion dans les États germaniques : idéalisme, spiritualisme chrétien et mysticisme[9]

1) La philosophie idéaliste

Les médiateurs français donnent volontiers une représentation globale de la pensée d'outre-Rhin, en mettant en avant l'homogénéité de ses grands domaines d'intérêt et de ses fondements. En ce qui concerne la philosophie, Mme de Staël fait de la métaphysique le domaine privilégié de l'ensemble des philosophes allemands : « Parmi les différentes branches de la philosophie, celle qui a particulièrement occupé les Allemands, c'est la métaphysique[10]. » Dans l'ensemble des « classes » d'objets que recouvre cette dernière, « [l]a première se rapporte au mystère de la création, c'est-à-dire à l'infini en toutes choses ; la seconde, à la formation des idées dans l'esprit humain[11] ». Autrement dit, la métaphysique comporte d'une part une conception de l'univers et une théorie de la connaissance, et elle présuppose d'autre part l'existence d'une entité irréductible à la matière (« l'infini en toutes choses »). Ces

[7] *Ibid*. On rappellera qu'aux yeux de Mme de Staël, la poésie allemande moderne est un emblème de la « vraie poésie ».
[8] Henri Heine, *De l'Allemagne* (éd. cit.), 1ère partie, I, p. 47-48.
[9] Dans le cadre de ce travail, il n'est bien sûr ni possible ni pertinent de dresser un panorama exhaustif et précis des courants de pensée germaniques au XIXe siècle. En s'appuyant sur l'essai de Mme de Staël, qui sur ce point en particulier sert de base aux médiateurs postérieurs, on retiendra les aspects qui ont pesé sur les représentations du lied lors du transfert en France.
[10] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 3e partie, chap. I, p. 560.
[11] *Ibid*.

caractéristiques en font le domaine de prédilection des doctrines rassemblées sous le nom d'« idéalisme », très prégnantes elles aussi outre-Rhin. À en croire Mme de Staël, en effet, « la tendance des esprits, en Allemagne, a toujours été vers l'idéalisme[12]. » La conception de l'univers impliquée par l'idéalisme en général n'est définie cependant ni dans *De l'Allemagne*, ni dans les textes des médiateurs plus tardifs[13]. Toutefois, le mot est souvent utilisé afin de désigner un intérêt marqué pour ce qui n'est pas matériel. En parlant de la « nouvelle philosophie[14] », qui relèverait de l'idéalisme, l'auteur affirme qu'elle « inspire le besoin de s'élever jusqu'aux pensées et aux sentiments sans bornes[15]. » Les passages qui s'emploient à définir l'idéalisme envisagent quant à eux ce dernier en tant que théorie de la connaissance. Placé devant la triple hypothèse suivante :

> les idées viennent-elles par les sens, ou naissent-elles dans notre âme, ou bien sont-elles un mélange de l'action des objets extérieurs sur nous et des facultés intérieures que nous possédons[16] ?

l'idéalisme embrasse la seconde proposition, affirmant l'autonomie des idées par rapport aux sens. Ce postulat aurait reçu sa formulation décisive avec Leibniz, dans un contexte de rivalité avec la doctrine sensualiste de Locke :

> Leibniz a combattu avec une force dialectique admirable le système de Locke, qui attribue toutes nos idées à nos sensations. On avait mis en avant cet axiome si connu, qu'il n'y avait rien dans l'intelligence qui n'eût été d'abord dans les sensations, et Leibniz y ajouta cette sublime restriction, « si ce n'est l'intelligence elle-même ».
>
> De ce principe dérive toute la philosophie nouvelle qui exerce tant d'influence sur les esprits en Allemagne[17].

[12] *Ibid*., 3e partie, chap. X, p. 639.
[13] Selon le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* d'André Lalande (Paris, PUF, 2010, « Idéalisme », p. 435), l'idéalisme est « la tendance philosophique qui consiste à ramener toute existence à la pensée, au sens le plus large du mot *pensée* » – ce sens « large » pouvant recouvrir selon les philosophes des entités comme l'instance divine ou l'esprit humain, en particulier.
[14] Comme le substantif *idéalisme* et d'autres utilisés par Mme de Staël, les syntagmes « philosophie nouvelle » ou « nouvelle philosophie » sont investis de contenus notionnels variables selon les occurrences. Dans *Kulturtransfer als Diskurstransformation : Die Kantische Ästhetik in der Interpretation Mme de Staëls* (*Le Transfert culturel comme transformation de discours : Madame de Staël interprète de l'esthétique kantienne*), Heidelberg, Winter, « Studia romanica », vol. 120, 2004, Julia von Rosen élucide quelques-uns de ces termes. En ce qui concerne la « philosophie nouvelle », pour reprendre l'expression la plus fréquente, elle correspond soit à la période de la philosophie allemande qui commence à Kant, soit à celle qu'ouvrent ses successeurs, à savoir principalement Fichte et Schelling, pour Mme de Staël. Ici, le syntagme peut recouvrir les deux acceptions. Il désigne en fait de manière très large l'idéalisme contemporain des deux séjours de Mme de Staël (en 1803-1804 et 1808), idéalisme sur lequel Kant exerce encore un poids important.
[15] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 3e partie, chap. IX, p. 634.
[16] *Ibid*., 3e partie, chap. I, p. 561.
[17] *Ibid*., 3e partie, chap. V, p. 594.

2) La religion : spiritualisme et mysticisme

Mme de Staël souligne par ailleurs l'articulation étroite, voire l'identité entre ces tendances philosophiques et le spiritualisme chrétien[18]. Elle rapproche ainsi deux entreprises menées par Leibniz, l'une visant à « démontrer la spiritualité et l'activité de l'âme », l'autre s'employant à défendre la « doctrine idéaliste[19] ». En toute logique, le spiritualisme entrerait donc lui aussi en résonance avec la culture germanique :

> […] il est certain que la spiritualité de l'âme et toutes les pensées qui en dérivent ont été facilement naturalisées chez les nations du Nord, et que parmi ces nations les Allemands se sont toujours montrés plus enclins qu'aucun autre peuple à la philosophie contemplative[20].

Au-delà du spiritualisme, « l'idéalisme en philosophie » aurait même « beaucoup d'analogie » avec cette forme extrême de la foi chrétienne qu'est le « mysticisme » : « l'un place toute la réalité des choses de ce monde dans la pensée, et l'autre toute la réalité des choses du ciel dans le sentiment[21]. » En plus de leur tendance au spiritualisme, les Allemands selon Mme de Staël seraient de la sorte particulièrement perméables au mysticisme : « De toutes les nations, celle qui a le plus de penchant au mysticisme c'est la nation allemande[22]. » Ce courant est issu selon l'auteur des doctrines chrétiennes et ne serait « qu'une manière plus intime de sentir et de concevoir le christianisme[23] ». Elle en vient vite cependant à distinguer parmi les mystiques deux catégories, dont la première présente un caractère dissident par rapport aux dogmes chrétiens. Il s'agit des mystiques que Mme de Staël nomme les « *théosophes*, c'est-à-dire ceux qui s'occupent de la théologie philosophique, tels que Jacob Böhme, Saint-Martin, etc.[24] ». Ces derniers « veulent pénétrer le secret de la création », tandis que les mystiques de la seconde catégorie « s'en tiennent à leur propre cœur[25]. » C'est ainsi que Jakob Böhme

> considère en général [la nature] comme un emblème des principaux dogmes du christianisme ; partout il croit voir dans les phénomènes du monde les traces de la chute de l'homme et de sa régénération, les effets du principe de la colère et de celui de la miséricorde […][26].

Davantage,

[18] Le spiritualisme chrétien se distingue néanmoins de l'idéalisme dans la mesure où il identifie de manière exclusive le concept d'essence ou d'être à Dieu (et indirectement à l'âme humaine). En outre, il inscrit l'essence et la matière non seulement dans une métaphysique, mais aussi dans une idéologie qui glorifie la première et peut aller jusqu'à condamner la seconde.
[19] « [Le système de Leibniz] s'attachait à démontrer la spiritualité et l'activité de l'âme, le libre arbitre, enfin toute la doctrine idéaliste », Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 3e partie, chap. VI, p. 600.
[20] *Ibid*., 3e partie, chap. V, p. 590.
[21] *Ibid*., 4e partie, chap. V, p. 748.
[22] *Ibid*., p. 747.
[23] *Ibid*., p. 740.
[24] *Ibid*., p. 739. Nous nous attacherons de préférence dans ce chapitre à cette catégorie car elle semble correspondre davantage aux représentations du mysticisme que l'on trouve chez les médiateurs postérieurs.
[25] *Ibid*.
[26] *Ibid*., 4e partie, chap. VII, p. 761.

> la révélation a paru à quelques hommes un miracle continuel qui pouvait se renouveler pour chacun d'eux, et quelques-uns ont cru sincèrement qu'une divination surnaturelle leur était accordée, et qu'il se manifestait en eux des vérités dont ils étaient plutôt les témoins que les inventeurs[27].

La connaissance humaine n'aurait donc pas de limite, aux yeux des théosophes, contrairement à ce qu'affirment les dogmes chrétiens. L'humanité pourrait non seulement déchiffrer son histoire dans les phénomènes naturels, mais elle serait aussi à même d'y lire l'énigme de l'univers, dont elle serait elle-même un reflet, puisque « [l]es écrivains mystiques […] voient dans l'homme l'abrégé du monde[28] ».

Idéalisme, spiritualisme et mysticisme, tels sont les courants de pensée principaux que Mme de Staël – puis ses successeurs – reconnaît outre-Rhin et auxquels elle rattache la poésie. En deçà de ces lignes de structuration très larges, on rencontre toutefois des approches plus précises qui distinguent sur ce fond commun plusieurs écoles. Or celles-ci conditionnent des univers poétiques spécifiques. Deux grands paradigmes se dégagent dans les écrits des intercesseurs, l'un qui tend vers une certaine abstraction et se trouve associé à une poésie coupée de la nature empirique ; l'autre qui intègre au contraire la réalité concrète et donne lieu à un univers poétique incarné dans les phénomènes[29].

B L'idéalisme et ses excès

1) La critique de l'idéalisme radical

a) Critique de la philosophie idéaliste

D'après les médiateurs, l'idéalisme et le spiritualisme conduisent aisément à négliger les sens et la matière pour se tourner vers les facultés mentales et l'essence divine, laquelle constituerait leur horizon privilégié. Presque tous, à partir de Mme de Staël, s'accordent de la sorte à mettre au jour la tendance à l'abstraction qui travaille une partie de la pensée outre-Rhin. Le spiritualisme, « en fortifiant la puissance de la réflexion, a séparé davantage l'homme des influences physiques[30] », selon l'auteur de *De l'Allemagne*. On se situe donc là dans une pensée qui oppose en les hiérarchisant l'âme et le corps, l'essence et la nature. L'idéalisme extrême, comme le spiritualisme chrétien, se manifesterait ainsi de manière privilégiée dans le cadre d'une métaphysique dualiste. Il convient cependant de ne pas oublier

[27] *Ibid*., p. 760.
[28] *Ibid*., 4e partie, chap. IX, p. 770.
[29] On a exclu de cette étude des modèles très marginaux comme ceux de la poésie catholique et de la poésie jeune hégélienne, traités chacun dans un unique article de Saint-René Taillandier, et représentés respectivement seulement par un et deux poètes. Ces derniers sont en outre très rarement évoqués par les autres rédacteurs.
Par ailleurs, le paradigme du lied ancré dans la nature occupe dans les discours des médiateurs une place beaucoup plus grande et s'avère bien plus complexe que le lied abstrait. Néanmoins, compte tenu de leur mise en parallèle assez fréquente dans les textes, ils se trouvent ici placés sur le même plan, malgré leur poids très inégal.
[30] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 3e partie, chap. X, p. 648.

Fichte qui, bien que moniste, est souvent présenté lui aussi comme un penseur abstrait. Ses tendances subjectivistes le couperaient en effet de la réalité :

> Fichte ne considère le monde extérieur que comme une borne de notre existence, sur laquelle la pensée travaille. Dans son système, cette borne est créée par l'âme elle-même, dont l'activité constante s'exerce sur le tissu qu'elle a formé[31].

Dollfus va jusqu'à assimiler sa pensée à une nouvelle forme de dualisme. D'après lui, l'« idéalisme » fichtéen « ébranl[e] la foi naturelle à l'homme dans la réalité du monde extérieur » et « cré[e], bien que sous une forme nouvelle, un dualisme irréparable entre le phénomène et le principe, entre l'apparence et l'être[32] ».

Cette tendance à l'abstraction fait l'objet de critiques chez tous les médiateurs. Dans la France du XIX^e^ siècle, en effet, une des orientations majeures et constantes réside dans la volonté d'articuler l'esprit et la matière. Depuis le début du siècle, cette posture est en général désignée par l'étiquette de « spiritualisme », bien qu'elle ne coïncide pas exactement avec le spiritualisme chrétien évoqué plus haut[33]. Au-delà des différences significatives qui les distinguent, l'ensemble des intercesseurs convoqués ici s'inscrivent dans cette mouvance, même si c'est à des titres divers.

De fait, une des causes principales défendues par Mme de Staël dans *De l'Allemagne* est celle d'une pensée qui réunirait « l'âme » et la « nature ». Elle n'a de cesse de renvoyer dos à dos le « matérialisme » (ou le « sensualisme ») français et un certain « idéalisme » allemand, qui les séparent[34]. Fichte fait les frais de ce reproche :

> Le matérialisme absorbe l'âme en la dégradant, l'idéalisme de Fichte, à force de l'exalter, la sépare de la nature. Dans l'un et l'autre extrême, le sentiment, qui est la véritable beauté de l'existence, n'a point le rang qu'il mérite[35].

Chez Fichte, le rejet des phénomènes va jusqu'au dédain :

> Il méprise singulièrement toutes les expressions un peu substantielles, l'existence est déjà un mot trop prononcé pour lui. […] On dirait qu'il craint le contact des choses réelles, et qu'il tend toujours à y échapper. À force de le lire ou de s'entretenir avec lui, l'on perd la conscience de ce monde, et l'on a besoin […] de rappeler en soi les souvenirs de la vie[36].

---

[31] *Ibid*., 3^e^ partie, chap. VII, p. 620.
[32] Charles Dollfus, « Étude sur Goethe », art. cit., p. 190.
[33] Ce type de spiritualisme, qui peut être associé à des doctrines très différentes dont on abordera certaines par la suite, est appelé aujourd'hui « spiritualisme français ». On recourra à cette dénomination pour éviter les confusions avec le spiritualisme chrétien, le cas échéant.
[34] Sur ce que Pierre Macherey appelle l'« esprit multinational » ou l'« imaginaire cosmopolite » de Mme de Staël, on se reportera au chapitre consacré à l'auteur genevoise dans *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, éd. cit., p. 47-84. Par ailleurs, selon lui, Mme de Staël s'est donné notamment pour tâche de faire en philosophie « la synthèse entre les nouvelles valeurs de la sensibilité et de l'enthousiasme, et la démarche progressive et rationnelle propre à la pensée des lumières, sans non plus sacrifier à l'une l'autre de ces références. » (p. 63-64).
[35] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 3^e^ partie, chap. VII, p. 621.
[36] *Ibid*.

Cette vision binaire de la philosophie européenne du XVIII^e^ siècle[37], ainsi que son dépassement proposé dans une prise en compte des deux dimensions du monde, sont des modèles de pensée que l'on retrouve pendant tout le siècle et chez des penseurs aussi différents que Cousin ou les théoriciens socialistes. Selon Michel Espagne, en effet, le spiritualisme français ne « domin[e] » pas seulement la « philosophie officielle » « durant la majeure partie du XIX^e^ siècle[38] ». Son impact s'étend sur l'ensemble de « la philosophie française du XIX^e^ siècle » qui, « y compris dans sa dimension sociale, reste habitée par une idée de religion nouvelle […][39]. » Lerminier, proche du saint-simonisme, s'en prend lui aussi au caractère abstrait et artificiel du système fichtéen, qui méconnaît la nature véritable du genre humain :

> Le genre humain embarrassait la métaphysique de cet homme, et bien qu'il l'enveloppât dans l'égoïsme du *moi,* il sentait avec un douloureux frémissement les efforts de l'humanité pour briser cette artificielle prison[40].

Dollfus, partisan également d'un certain socialisme, élargit quant à lui l'accusation d'idéalisme excessif à l'ensemble de l'Allemagne. Les avancées en métaphysique se seraient accomplies au prix d'une occultation du monde empirique :

> Pour elle [l'Allemagne], penser, c'est vivre. Portée par la plus immense et la plus noble curiosité, armée d'une hardiesse naïve et loyale, elle a plongé au fond de toutes les questions, elle a plané sur les hauteurs les plus vertigineuses, elle a communié avec l'infini, et de cette communion sont sortis les grands métaphysiciens et les grands poëtes dont les œuvres illuminent son front d'une divine auréole.
>
> Mais tout ce grand travail s'est accompli hors du monde réel ; il n'a pas marqué son empreinte, à peine l'a-t-il effleuré de son souffle. On dirait que l'Allemagne a eu peur de compromettre l'idée par l'alliage de la réalisation, car nulle idée ne passe dans les faits qu'elle ne transige avec eux et ne se courbe plus ou moins sous leur joug […]. La pensée nourrie d'elle-même et ne développant qu'elle-même ne peut produire que l'idéalisme. L'Allemagne a donc été idéaliste[41].

b) L'impact de l'idéalisme abstrait sur la littérature : le lied, une poésie désincarnée ?

L'idéalisme excessif se retrouve d'après les intercesseurs dans tout un pan de la poésie allemande, qu'ils soumettent dès lors aux mêmes reproches. Dans *De l'Allemagne*, Mme de Staël critique l'obscurité qu'on y rencontre « trop souvent » en rejetant la faute sur sa trop grande proximité avec une philosophie tournée vers des objets difficilement accessibles à la connaissance :

[37] Dans son ouvrage *En deçà du Rhin…*, Michel Espagne fait de l'opposition entre le « sensualisme et le « spiritualisme » une des « lignes de partage […] décisives » du paysage philosophique français au XIX^e^ siècle (éd. cit., p. 17).
[38] *Ibid*., p. 299.
[39] *Ibid*., p. 100.
[40] Eugène Lerminier, *Au-delà du Rhin…*, éd. cit., p. 83.
[41] Charles Dollfus et Adolphe Nefftzer, « De l'esprit français et de l'esprit allemand », art. cit., p. 14-15. Bien qu'Adolphe Nefftzer ait participé à la rédaction de cet article, on n'évoquera pas son nom directement dans ce chapitre, dans la mesure où il n'a rien écrit sur la métaphysique du lied.

> l'habitude de creuser dans les mystères les plus cachés de notre être donne du penchant pour ce qu'il y a de plus profond et quelquefois de plus obscur dans la pensée. Aussi les Allemands mêlent-ils trop souvent la métaphysique à la poésie[42].

Dans son article de 1841, Blaze de Bury affirme lui aussi que « l'essence de cette poésie est le vague, l'indéfinissable, et qu'il faut que notre âme, comme dans certaines phrases de la musique, y trouve l'expression du sentiment qui l'affecte[43]. » Schiller est incriminé de manière récurrente pour ses œuvres rendues trop abstraites en raison de leur obédience à certaines philosophies idéalistes. Lerminier affirme ainsi l'existence de « traits de ressemblance[44] » entre Schiller et Fichte. Il dénonce entre autres dans l'omnipotence accordée au Moi une mise à l'écart de la raison scientifique au profit d'une imagination coupée de la réalité empirique. D'après lui, l'« âme » de Schiller

> avait une impétuosité lyrique qui l'empêchait de réfléchir fidèlement le spectacle des choses humaines. Même dans le drame, Schiller est souvent poussé hors de la réalité par les élans de son imagination[45].

Dans toute une partie de son œuvre, Lenau représente lui aussi aux yeux de Theuriet

> le poète subjectif, au cerveau embrumé par les fumées de la philosophie allemande ; le rêveur s'égarant à la recherche de subtilités métaphysiques, analysant ses sensations et ses sentiments comme on coupe un cheveu en quatre, et, à force de regarder en dedans de lui-même, finissant par perdre la perception claire des choses du dehors, absolument comme un homme qui a trop vécu dans une cave, et que la lumière du grand jour éblouit[46].

En somme, le primat donné à l'imagination présente l'inconvénient de produire un univers poétique à la fois désincarné, déroutant par son irrationalité, et proche du délire. À en croire Blaze de Bury, dans ses poésies, Schiller

> obéit à je ne sais quelle effervescence instinctive qui ne manque pas de l'entraîner souvent jusqu'aux régions de l'emphase. Dans le délire du moment, toute objectivité disparaît à ses yeux : […] de là des apparitions flottantes, des âmes et des sentiments au lieu de personnages et d'action[47].

Heine quant à lui indexe expressément la qualité d'une œuvre littéraire à son ancrage dans la réalité. Pour illustrer son propos, il compare Novalis et E. T. A. Hoffmann, représentant respectivement le degré minimal et maximal de cet attachement :

> Comme le géant Antée devenait plus vigoureux et invincible quand il touchait du pied la terre, sa mère, tandis qu'il perdait ses forces quand Hercule le soulevait en l'air, ainsi le poëte est puissant tant qu'il n'abandonne pas le terrain de la réalité, et devient faible dès qu'il s'élève en rêvant dans l'espace[48].

---

[42] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 3e partie, chap. IX, p. 633.
[43] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 823.
[44] Eugène Lerminier, « La poésie allemande et l'esprit français », art. cit., p. 1004.
[45] *Id.*, *Au-delà du Rhin…*, éd. cit, p. 90.
[46] André Theuriet, « Nicolaus Lenau », art. cit., p. 208.
[47] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 870.
[48] Henri Heine, *De l'Allemagne*, éd. cit., p. 228.

À sa suite, Schuré étend cette erreur à l'ensemble des poètes « romantiques », plus précisément en fait aux membres du groupe d'Iéna. Leur conception – et leur pratique – de la poésie pècherait par abstraction :

> Leur grande erreur fut de considérer la poésie comme une chose supérieure à la nature, indépendante de la réalité[,] qui peut et qui doit s'en passer. […] au commencement de notre siècle les romantiques avaient perdu presque entièrement cette intelligence directe de la vie […][49].

Theuriet, enfin, après avoir déploré chez Lenau l'invasion progressive de la « généreuse sève naturaliste » par « l'abstraction métaphysique », en vient à formuler une mise en garde à l'adresse de tous les poètes :

> Malheur aux poètes qui permettent à la philosophie d'envahir le domaine sacré de l'art. Leur poésie y perd sans retour sa jeunesse et ses plus fraîches couleurs. Ils se laissent séduire par cette illusion de pousser l'art sur des sommets plus élevés et moins accessibles au vulgaire, et ils oublient que la muse n'est pas organisée pour respirer sur ces cimes glaciales et nues. […] La philosophie vit de syllogismes et d'idées abstraites, la poésie vit d'images et de sentiments[50].

L'abstraction qui caractériserait une partie de la poésie allemande fait donc l'objet d'une critique générale de la part des médiateurs, quelles que soient l'époque à laquelle ils écrivent et leur position idéologique. Ils formulent leurs griefs au nom d'une nécessaire articulation entre l'esprit et la matière, qui serait non seulement l'unique option valide théoriquement, mais aussi et corollairement la garante pour les œuvres d'une valeur esthétique.

2) Nécessité d'une articulation de la matière et de l'esprit

Les lieds sont ainsi évalués entre autres selon leur degré de conformité aux conceptions qui prévalent en France. À l'opposé des poèmes taxés d'abstraits ou de vagues, ceux qui articulent les deux dimensions du monde s'attirent tous les éloges[51]. Après sa critique du premier romantisme allemand, Schuré passe en revue différents auteurs de lieds qui ont su éviter l'écueil de l'idéal absolu. Il s'agit également de poètes romantiques, mais postérieurs au groupe d'Iéna, tel Eichendorff :

> Il aime la nature ; voilà ce qui rend sa poésie vraie et vive. Le mystique Novalis en voulant monter au ciel se perd dans le vide, Eichendorff non moins croyant trouve cependant que la terre est belle, il fait passer les anges sur les moissons dorées sous le voile du crépuscule et nous fait entendre le souffle de Dieu dans

[49] Édouard Schuré, *Histoire du lied…*, 1868, chap. IX, p. 413-414. (Nous ajoutons une virgule, signalée entre crochets, sans laquelle la syntaxe de la proposition est difficile à comprendre.)
[50] André Theuriet, « Nicolaus Lenau », art. cit., p. 208.
[51] Cette catégorie de poèmes correspond au deuxième paradigme, étudié plus loin. On se permet ici une brève anticipation dans le but de montrer, de manière très générale, le modèle poétique cautionné par le spiritualisme français.

> le murmure des grands bois. Il préfère à tout autre séjour les hautes forêts solennelles, silencieuses, remplies seulement d'un religieux frémissement[52].

Wilhelm Müller également célèbre la nature, tout en rendant sensible son attache à la sphère divine :

> Comme eux [« les compagnons d'autrefois »], il chante la saison du renouveau, mais dans ses hymnes au printemps on entend les frémissements de l'être universel, la fête du monde entier, les fiançailles du ciel et de la terre[53].

Heine enfin est celui qui serait parvenu à pénétrer au cœur même de la nature et à saisir ainsi son « âme » :

> Heine semble vouloir pénétrer plus avant que ses devanciers dans la vie cachée de la nature. Chez lui tout vibre, tout palpite, tout parle. L'étoile cligne malicieusement des yeux, les violettes chuchotent sous l'herbe […].
>
> Quand l'homme se retrouve ainsi dans le monde végétal, ne semble-t-il pas que les énergies secrètes, qui dorment dans les plantes aux mille formes, se traduisent dans le langage de la poésie et que l'âme de la nature se révèle[54] ?

L'éloge des lieds qui appréhendent le monde dans sa totalité procède d'un positionnement philosophico-religieux dont certains médiateurs énoncent quelques traits. D'après Mme de Staël, tout processus de connaissance devrait nécessairement prendre en compte la complexité du monde, composé d'une dimension divine et d'une dimension empirique liées entre elles[55] :

> Les phénomènes de la nature ne doivent pas être compris seulement d'après les lois de la matière, quelque bien combinées qu'elles soient ; ils ont un sens philosophique et un but religieux[56].

À cette fin, l'homme devrait mobiliser à la fois ses facultés rationnelles et intuitives, les unes permettant d'analyser scientifiquement les phénomènes, les autres étant à même de saisir l'esprit au principe de la matière :

> […] s'il fallait choisir, pour le [« l'univers »] concevoir, de l'imagination ou de l'esprit mathématique, l'imagination approcherait davantage de la vérité. Mais encore une fois, il ne faut pas choisir, puisque c'est la totalité de notre être moral qui doit être employée dans une si importante méditation[57].

Plus précisément, Dieu serait le principe qui unifie l'apparente diversité de l'univers, ce qui appelle non seulement une mobilisation des différentes facultés humaines, mais leur mise en relation : « la connexion qui existe entre tous les objets de la nature doit avoir lieu de même dans les idées de

[52] Édouard Schuré, *Histoire du lied…*, éd. cit., 1868, p. 436.
[53] *Ibid*., p. 470.
[54] *Ibid*., p. 458.
[55] La nature de ces deux dimensions, ainsi que le type de relations qu'elles entretiennent, sont définis de manières diverses selon les courants de pensée auxquels se rattachent les médiateurs. Nous y reviendrons dans la suite de ce chapitre.
[56] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 4e partie, chap. IX, p. 778.
[57] *Ibid*., 3e partie, chap. X, p. 651.

l'homme[58] », affirme Mme de Staël. Tout en se situant sur un plan plus philosophique et conceptuel, Dollfus ne dit pas autre chose dans l'article qui compare l'esprit français et l'esprit allemand. Il y oppose deux modes d'appréhension du réel, à savoir la synthèse (allemande) et l'analyse (française), incomplets tous les deux faute de prendre en considération les différents aspects du monde :

> L'effort suprême de l'idéalisme est la conception synthétique de l'unité. Les esprits analytiques sont frappés, avant tout, des aspects multiples et divers de la nature ; le côté de l'unité les préoccupe moins, souvent il leur échappe entièrement. Ils pourront se montrer admirables dans leur aptitude à suivre la nature à travers la variété infinie de ses apparitions, mais la sensation les domine ; ils succombent aisément sous le poids des distinctions qu'ils ont accumulées, et s'exposent à perdre, dans le sentiment des différences, la notion des rapports et celle de l'harmonie universelle. En revanche, il faut reconnaître aussi que les esprits portés avec trop de puissance vers la synthèse courent le risque d'aboutir en sens contraire à une conséquence également exclusive. Préoccupés de rechercher l'unité dans la nature, et n'observant en conséquence les faits qu'au point de vue de leur relation, ils perdent aisément le sens de la diversité[59].

Par conséquent, il prône lui aussi l'usage combiné des méthodes et des facultés qui s'appliquent à chaque dimension de l'univers :

> […] l'univers est l'unité multiple, et pour que la pensée arrive à le comprendre dans son existence totale, il faut qu'elle apprenne à l'embrasser simultanément sous ses deux aspects, et à passer, ainsi qu'il le fait lui-même dans son incessante activité, de l'unité à la diversité et de la diversité à l'unité. Cela revient à dire que synthèse et analyse sont des procédés alternatifs, mais non indépendants. La science doit les employer tous les deux, si elle veut reproduire dans l'entendement, sous la forme de notion, l'univers extérieur que la sensation lui révèle. L'alliance des deux procédés constitue la méthode, et la méthode seule peut donner la vraie philosophie, c'est-à-dire la généralisation la plus élevée des sciences particulières, et la plus complète représentation de l'univers dans l'homme à un moment donné de son développement intellectuel[60].

Dans la France spiritualiste du XIX^e^ siècle, l'idéalisme abstrait qui informe l'univers de certains lieds ne peut que soulever contre lui une critique unanime et apparemment univoque. À y regarder de plus près cependant, ce consensus n'est que superficiel. Si l'ensemble des médiateurs prônent une nécessaire articulation entre la matière et l'esprit, la relation qu'ils présupposent entre les deux entités n'est pas du même ordre chez tous. Les divergences apparaissent au grand jour lorsqu'il est question d'une autre catégorie de lieds, associée quant à elle au panthéisme et à un certain mysticisme. Ces deux tendances vont en effet à l'encontre de la philosophie et de la religion françaises officielles sur deux points, à savoir la relation entre l'esprit et la matière, d'un côté, et les limites de la connaissance humaine, de l'autre. Dès lors, en dépit des mérites reconnus à la pensée et aux lieds panthéistes qui prennent en

[58] *Ibid*., p. 641.
[59] Charles Dollfus et Adolphe Nefftzer, « De l'esprit français et de l'esprit allemand », art. cit., p. 11-12.
[60] *Ibid*., p. 12.

compte la réalité extérieure, toute une partie des discours tenus sur ce pan de la poésie germanique deviennent le lieu de prises de position directement ancrées dans les débats français, et porteuses d'une dimension axiologique prononcée.

C Le panthéisme, pensée de l'alliance entre la nature et le divin ou négation du divin en faveur de la nature ?

Dans l'ensemble des textes sur la métaphysique du lied, c'est en fait le paradigme panthéiste qui domine très largement. Dès l'ouvrage de Mme de Staël, il est assimilé à « l'école moderne », par opposition à la veine antérieure issue de Klopstock, qui cultiverait un idéal abstrait[61]. Si tous les médiateurs ne s'accordent pas exactement sur les limites chronologiques de ces deux périodes[62], ils soulignent tous la modernité du modèle panthéiste en le situant à un tournant de l'histoire littéraire. On a vu comment Sébastien Albin érigeait pour sa part la poésie de Goethe en pivot de l'évolution poétique outre-Rhin. À partir des œuvres poétiques goethéennes, le panthéisme ou idéalisme « objectif » supplanterait en littérature l'idéalisme « subjectif » issu de Fichte. Dès lors, les poètes qui favorisent l'essence divine ou l'intériorité humaine au détriment de la réalité phénoménale sont souvent relégués par les intercesseurs dans les marges du lied, cédant la place à des auteurs tournés vers la nature empirique, et considérés par là comme plus en prise avec le présent.

1) La philosophie panthéiste selon les médiateurs

Pendant presque tout le siècle, le panthéisme allemand suscite en France un vif intérêt, que ce soit en bonne ou en mauvaise part. Dans le contexte endogène, son étrangeté motive pendant longtemps des entreprises de vulgarisation menées par les intermédiaires germanistes. Ces derniers montrent ainsi comment, dans l'Allemagne des dernières décennies du XVIII^e^ siècle, sont apparus des courants de pensée qui se dressaient contre la tendance excessive à la désincarnation, tout en proclamant la spiritualité de la matière.

Dans les discours français qui portent sur le lied depuis Mme de Staël, le grand représentant du panthéisme allemand est le jeune Schelling[63]. Comme celle de Fichte, la pensée de ce dernier est une

[61] Voir Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 2^e^ partie, chap. XII.

[62] Heine situe comme on le verra le point de bascule au premier romantisme allemand (celui qui a fréquenté le jeune Schelling), tandis que Schuré reproche à ce courant son abstraction et loue de son côté des auteurs du romantisme tardif (Wilhelm Müller et Eichendorff) pour leur proximité avec la nature.

[63] Bien que Hegel acquière une importance majeure dans le paysage philosophique français à partir des années 1820, avec Victor Cousin, il est très rarement mentionné dans les textes critiques sur le lied, contrairement à Schelling. Ce dernier garde de plus un poids certain aux yeux des philosophes grâce à sa philosophie de la nature qui en fait un penseur panthéiste marquant. Cousin lui-même lui reconnaît volontiers ce rôle, lui qui écrit dans sa préface à la deuxième édition de 1833 des *Fragments philosophiques* : « J'ai passé un mois entier avec lui [Schelling] […] à Munich, en 1818 et c'est là que j'ai commencé à voir un peu plus clair dans la philosophie de la nature » (cité dans Michel Espagne, *En deçà du Rhin…*, éd. cit. p. 30-31). Michel Espagne précise en outre que,

pensée moniste, et c'est dans cette perspective que la situe tout d'abord l'essayiste, en commençant par l'opposer au dualisme de Kant : « Le système de Kant parut insuffisant à Schelling comme à Fichte, parce qu'il reconnaît deux natures, deux sources de nos idées, les objets extérieurs et les facultés de l'âme[64]. » Or « Schelling […], de même que Fichte, […] a pour but de réduire l'existence à un seul principe[65]. » Ce principe unique n'est cependant pas du même ordre chez les deux philosophes, puisque selon la philosophie de la nature de Schelling, l'essence n'est pas identifiée au Moi mais à un Dieu-nature. Tandis que Fichte ne reconnaît que l'existence de l'âme, Schelling lui demeure résolument dans le monde :

> […] pour arriver à cette unité tant désirée, pour se débarrasser de cette double vie physique et morale, qui déplaît tant aux partisans des idées absolues, Schelling rapporte tout à la nature, tandis que Fichte fait tout ressortir de l'âme[66].

Dans son propre essai sur l'Allemagne, Heine précise la manière dont s'articulent la nature et le divin dans la conception panthéiste :

> […] le Dieu des panthéistes est dans le monde même, non pas qu'il le pénètre de sa divinité, comme jadis saint Augustin essaya de l'expliquer, quand il comparait Dieu à un grand lac et le monde à une éponge qui nage au milieu et se gonfle de divinité : non, le monde n'est pas seulement gonflé et imprégné de Dieu ; il est identique avec Dieu[67].

La doctrine schellingienne procèderait de deux sources. En premier lieu, elle est présentée par l'ensemble des médiateurs comme l'héritière du panthéisme spinozien. Mme de Staël déjà établit une telle filiation en affirmant que « [l]e système de Schelling […] rentre nécessairement dans celui de Spinoza[68] ». Parallèlement au philosophe hollandais, ce système est également rattaché par Heine aux paganismes de l'Antiquité et des anciennes croyances germaniques :

> M. Schelling […] restaura cette grande philosophie de la nature que nous trouvons déjà chez les anciens philosophes grecs, avant Socrate. Il restaura cette grande philosophie de la nature qui, germant sourdement de la vieille religion panthéiste des Allemands, annonça dès les temps de Paracelse, les fleurs les plus belles, mais fut étouffée par l'introduction du cartésianisme[69].

De fait, l'ancrage profond du panthéisme ancien dans les croyances des Germains lui aurait permis de se perpétuer malgré l'instauration du christianisme, celui-ci s'avérant incapable de le faire entièrement disparaître. Dans les nations de l'ancienne Germanie,

---

pendant une grande partie du XIX^e^ siècle, « on ne connaît […] [de Schelling] que la première philosophie, la "philosophie de la nature" » (p. 232). Cette période schellingienne s'étend environ de 1797 à 1807 et comprend notamment les *Idées pour une philosophie de la nature* (*Ideen zu einer Philosophie der Natur*, 1797) et le *Système de l'idéalisme transcendantal* (*System des transzendentalen Idealismus*, 1800).

[64] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 3^e^ partie, chap. VII, p. 623.

[65] *Ibid*., p. 622.

[66] *Ibid*., p. 623.

[67] Henri Heine, *De l'Allemagne*, éd. cit., p. 89.

[68] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., p 623.

[69] Henri Heine, *De l'Allemagne*, éd. cit., p. 150.

> les prêtres chrétiens ne rejetaient pas comme des songes vides les vieilles divinités nationales, […] ils leur accordaient une existence réelle ; en assurant toutefois que les dieux étaient autant de diables et de diablesses, qui avaient perdu leur pouvoir sur les hommes par la victoire du Christ, et qui cherchaient maintenant à les attirer à eux de nouveau, par la ruse et la volupté[70].

Près de trente-cinq ans plus tard, Schuré reprend le développement heinéen :

> Depuis l'ère chrétienne les hommes n'avaient plus vécu en paix avec la nature. Comme tous les peuples du monde, les Germains l'avaient divinisée autrefois dans leur mythologie. Survint l'Église chrétienne qui proclama un seul Dieu invisible et fit à toutes les divinités païennes une guerre d'extermination […]. Une grande lutte dut se livrer dans l'âme inquiète du peuple […]. Le Dieu invisible triompha, les dieux germains furent détrônés et dès lors la nature changea de face pour l'homme. […]
>
> Et pourtant on l'aimait toujours, car les vieux dieux n'étaient pas morts. […] ainsi, les dieux du Walhalla, les anciens maîtres du monde, tombèrent de génération en génération au rang de divinités secondaires […][71].

Schelling a donc selon Heine le mérite d'avoir restauré l'harmonie détruite par le spiritualisme chrétien : « il voulut une réconciliation entre l'esprit et la nature, il chercha à les réunir tous deux dans l'éternelle âme du monde[72]. » Comme le rappelle Verónica Estay Stange dans son ouvrage *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme*, le motif de « l'âme du monde » est en effet l'un des substrats mythiques de cette philosophie. Dans une perspective cosmique, le mythe rapporte le mélange dont est issue cette âme du monde, constituée à la fois de l'essence et de la matière, réunies en un tout unifié. Toujours selon Verónica Estay Stange, « [l]a dialectique entre le même et l'autre […] définit les *correspondances horizontales*, rapports établis entre les êtres et les choses pour constituer, au-delà de leur individualité et de leurs différences, une totalité homogène[73]. » Mais la croyance dans l'harmonie universelle repose également sur un autre type de correspondances d'après lequel les phénomènes, « l'âme humaine » et « l'univers » sont structurés selon le même modèle, dans une relation d'inclusion spéculaire. Ce principe est exposé par Mme de Staël lorsqu'elle évoque les scientifiques allemands qui appliquent dans leur domaine la philosophie de la nature de Schelling :

> Deux grandes vues générales leur servent de guide dans l'étude des sciences : l'une, que l'univers est fait sur le modèle de l'âme humaine et l'autre, que l'analogie de chaque partie de l'univers avec l'ensemble

[70] *Ibid*., p. 54.
[71] Édouard Schuré, *Histoire du lied…*, éd. cit., 1868, p. 97-98.
[72] Henri Heine, *De l'Allemagne*, éd. cit., p. 150.
[73] Verónica Estay Stange, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 126. L'auteur commence ainsi son résumé du mythe en reprenant la version qu'en donne *Timée ou Sur la nature*, de Platon (dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, trad. Luc Brisson, 2008) : « le dieu constitua l'âme du monde par un mélange des trois éléments primordiaux : l'être, le même et l'autre » (p. 123). L'« autre » renvoie à la nature empirique, qui est de la sorte une composante de l'âme universelle. On reviendra plus en détail sur ce mythe dans le chapitre suivant, consacré à la sémiotique du lied. Nous renvoyons pour l'instant aux pages 122 à 128 du livre de Verónica Estay Stange.

est telle que la même idée se réfléchit constamment du tout dans chaque partie, et de chaque partie dans le tout[74].

Par conséquent, l'homme étant identique à la nature, le processus de connaissance du sujet humain qui prend le monde pour objet se résorbe dans une relation de communion où l'intuition prévaut. C'est une théorie que soutiendrait également Schelling, dans une reformulation de Lerminier :

> […] l'homme a l'intuition directe du un, de l'absolu ; lui-même en fait partie. Les différences entre l'objet et le sujet ne sont qu'apparentes ; l'organisme universel est l'expression une d'une substance unique et éternelle[75].

Si ces croyances n'impliquent pas nécessairement un rapport mystique au monde, le jeu des correspondances et le postulat d'identité entre Dieu et la nature ne peuvent que favoriser une forme de mysticisme. Mme de Staël souligne du reste que Fichte et Schelling ont cherché eux aussi à dépasser la connaissance du monde empirique pour atteindre l'essence divine. De même qu'ils se sont dressés contre la bipartition de l'univers imposée par le dualisme, ils ont récusé les limites assignées par Kant à la connaissance humaine :

> L'un et l'autre sont sortis de la sphère de nous-mêmes, et ont voulu s'élever jusqu'à connaître le système de l'univers. Bien différents en cela de Kant, qui a mis autant de force d'esprit à montrer ce que l'esprit humain ne parviendra jamais à comprendre qu'à développer ce qu'il peut savoir[76].

À cet égard, la philosophie panthéiste aurait des affinités avec le mysticisme, de la même manière que l'idéalisme abstrait serait proche du spiritualisme chrétien.

L'alliance postulée par la philosophie de la nature entre les phénomènes et l'essence divine est en tout état de cause d'après les médiateurs un modèle propice à la création poétique. Ils soulignent ainsi à l'envi les affinités entre les théories schellingiennes et l'univers mis en œuvre par le lied moderne.

2) Le lied panthéiste, une poésie à la fois incarnée et idéale

Dans son essai sur les écrivains romantiques allemands, Heine établit un lien direct entre les poètes romantiques et la philosophie du jeune Schelling :

> [L]'élan imprimé par sa philosophie donna de plus vives idées aux poëtes, et les porta à jeter un coup d'œil plus profond sur la nature. Quelques-uns se plongèrent dans cette contemplation avec toutes les forces

[74] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 3e partie, chap. X, p. 642. Dans *Sens et musicalité…* (éd. cit.), Verónica Estay Stange établit une typologie des correspondances. Elle nomme « correspondances enchâssées » le type abordé ici, dans la mesure où il consiste en une relation d'inclusion réciproque entre une totalité (le cosmos, souvent) et ses parties (les phénomènes). Cette catégorie se rapproche des correspondances « verticales », mais elle s'en distingue dans la mesure où ces dernières n'impliquent pas l'inclusion du tout dans ses composantes. Pour un exposé général des différents types de correspondances, voir dans la première partie de l'ouvrage de Verónica Estay Stange les pages 121 à 224. La section qui porte spécifiquement sur les correspondances enchâssées se trouve aux pages 195 à 212.
[75] Eugène Lerminier, *Au-delà du Rhin…*, éd. cit., p. 134.
[76] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 3e partie, chap. VII, p. 618.

> de leur âme ; d'autres retinrent quelques formules d'enchantement, à l'aide desquelles on pouvait faire sortir de la nature des sentiments et un langage plus humains qu'on ne l'avait fait jusqu'alors[77].

Blaze de Bury, tout en soulignant ailleurs dans son article de 1841 l'aspiration du lied vers l'idéal, met en garde dès les premières pages contre l'erreur qui consisterait à voir seulement dans le genre allemand une poésie située hors du monde : « Le *lied* allemand, si vaporeux qu'il puisse paraître au premier abord, a bien aussi son côté réel, humain[78] ». Il présente lui aussi les correspondances entre la nature, l'âme humaine et l'essence comme un trait des tendances à la fois panthéistes et mystiques manifestes chez un grand nombre de poètes allemands : le lied serait une « chanson » « pleine de je ne sais quel mysticisme où le dieu de Spinoza se révèle sans cesse, rapportant toute chose à l'idéal[79] ». Le rédacteur passe en revue dans son article sur Kerner les implications principales de cette théorie qui informe la poésie germanique. Celle-ci serait en effet « travaill[ée] » par un « irrésistible besoin d'animation », et se donnerait pour but de

> trouver un sens mystique aux larmes du cep, un effet sympathique à la floraison, de créer entre la plante et son essence, l'âme et le corps, de vivaces et mystérieuses relations, en un mot de céder aux lois imprescriptibles du panthéisme allemand[80].

L'« animation » des phénomènes matériels, de même que leur « sens mystique » et leurs « effets sympathiques » s'expliqueraient bien entendu par la présence du divin en eux, c'est-à-dire par l'existence de « mystérieuses relations », soit de correspondances, entre l'esprit et la matière. Blaze de Bury fait état également du lien de communion entre l'homme et la nature divinisée :

> [Le lied] est l'expression d'un pays où les sources élémentaires de la poésie coulent encore, où l'homme vit en communion avec l'être universel, où les cascades qui bouillonnent, les acacias en fleur, le ciel étoilé, signifient encore quelque chose, où la porte donnant sur la nature n'a point été murée[81].

Il met enfin en évidence l'harmonie universelle induite par un système qui entend dépasser l'apparente diversité du monde en saisissant l'identité fondamentale des êtres. L'« idéalisme » de Rückert est ainsi défini comme une pensée de la résorption des différences :

> Quiconque parvient à s'élever jusqu'à la contemplation de cette vie universelle jouit de la félicité parfaite. Pour celui-là, plus de contradictions, plus de dissonances dans le monde, plus de luttes ni de combats ; il nage au sein des océans de l'être. Tel est, si je ne me trompe, l'idéalisme de Rückert[82].

Dollfus formule à propos de Goethe la théorie de la connaissance propre à une telle « contemplation ». Chez celui qui est généralement considéré comme le poète panthéiste par excellence,

[77] Henri Heine, *De l'Allemagne*, éd. cit., p. 227.
[78] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 821-822. C'est l'auteur qui souligne.
[79] *Ibid*., p. 823.
[80] *Id*., « De la poésie lyrique en Allemagne. Le docteur Justinus Kerner. II », art. cit., p. 630.
[81] *Id*., « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 823.
[82] *Id*., « De la poésie lyrique en Allemagne. Frédéric Rückert. II », art. cit., p. 721.

le sentiment religieux permettrait de saisir le divin dans la nature, de représenter poétiquement celui-ci, et enfin d'en donner une formulation conceptuelle :

> Sans mêler la science, la poésie et la foi, il s'entendait à les unir […]. En toute sa philosophie se glissait sans doute et s'infiltrait profondément la veine poétique. C'est ainsi que dans ses recherches scientifiques, Goethe est resté profondément poëte. Mais chez lui, privilège rare, la poésie résultait d'une union si large et si intime avec la nature, qu'elle ne faisait, en se traduisant par la réflexion, que changer de langage sans changer d'essence, et sans sortir de la nature, qui est la vérité même. Pour lui, le passage de la poésie à la philosophie n'était en réalité qu'une transposition ; avant de formuler le vrai dans la notion, il l'avait auguré dans le sentiment ; avant de réfléchir la nature dans l'idée, elle s'était livrée à lui spontanément dans l'instinct d'une communion inaltérée[83].

Au-delà de Goethe, la pensée panthéiste imprègnerait d'autant plus les lieds qu'elle serait en fait intrinsèque à « l'esprit » des poètes. Les ouvrages philosophiques ne feraient que formuler conceptuellement une sensibilité latente chez les écrivains allemands :

> Goethe n'est pas devenu panthéiste parce qu'il avait lu Spinoza, mais il sut le comprendre et le goûter, parce que lui-même avait un génie naturellement panthéiste. Le panthéisme n'est pas seulement le résultat de la réflexion ; il est aussi une disposition naturelle de l'esprit, et chez plusieurs, notamment chez les poètes, il n'est pas moins une croyance que chez d'autres une induction ou un raisonnement. Poète et naturaliste, Goethe trouva dans la métaphysique de Spinoza un appui secret qui le fortifiait sans le gêner[84].

Le panthéisme allemand revêt cependant au tournant du XIX^e^ siècle des formes diverses, et fait l'objet en poésie de mises en œuvre variées, dans lesquelles l'équilibre des forces penche davantage du côté de la matière ou de l'esprit. La poésie orientalisante de Rückert, marquée tour à tour par Djalâl ad-Dîn Rûmî et Hafez qui se situent aux deux extrémités de cette tension, donnerait à voir selon Blaze de Bury les deux visages du panthéisme poétique. Dans le recueil des *Ghazals*,

> [c]'est au plus grand, au plus exalté des poètes mystiques persans, à Djalâl ad-Dîn Rûmî que s'adresse Rückert. Tout à l'heure, dans les *Östlichen Rosen*, nous verrons notre Allemand saisir l'autre point de vue de la poésie orientale, le côté sensuel, voluptueux, badin, que le viveur Hafez chansonne de si joyeuse humeur en vidant son verre. — En attendant c'est à l'ascétisme qu'il en veut, à la contemplation effrénée d'un pontife du soleil ivre de son Dieu ; l'ivresse, s'il y en a, sera divine et point terrestre. En mettant le pied sur le sol oriental, Rückert devait son premier hommage au coryphée splendide du panthéisme indien, quitte à se dédommager ensuite de tant d'énervantes extases à la coupe de l'amour et du printemps[85].

[83] Charles Dollfus, « Étude sur Goethe », art. cit., p. 188.
[84] Eugène Lerminier, « La poésie allemande et l'esprit français », art. cit., p. 1001.
[85] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne. Frédéric Rückert. II », art. cit., p. 709. Dans ce propos se dessine une troisième source du panthéisme germanique moderne (outre la pensée de Spinoza et le paganisme), à savoir les philosophies orientales. Ces dernières sont cependant moins fréquemment mentionnées et associées plus spécifiquement aux poètes qui se sont intéressés de près à l'Orient, tels le savant Rückert et, dans une moindre mesure, Goethe à l'occasion du *West-östlicher Divan* (*Divan oriental-occidental*).

Cette opposition est fréquemment superposée à celle qui distingue le panthéisme ancien et le panthéisme moderne, le premier trouvant encore un véhicule privilégié dans les chansons populaires, et le second nourrissant la poésie savante à partir des dernières décennies du XVIII[e] siècle[86]. Comme l'affirme Blaze de Bury à propos de la poésie folklorique :

> Dans l'imagination populaire, la superstition se mêle toujours au dogme, en Allemagne surtout, où l'antique religion de la nature est loin d'avoir déposé toute autorité primitive. De là une poésie bizarre, hétérogène, où les éléments les plus contraires se heurtent et se confondent ; poésie de mystères et d'incantations […][87].

Le rédacteur fait état de la tendance populaire à donner une figuration sensible aux notions abstraites afin de mieux les comprendre. Il insiste simultanément sur l'interaction constante que les textes folkloriques maintiennent entre les deux dimensions concernées. Il distingue deux grandes catégories de lieds populaires, l'une qui reprend les sujets religieux en les revêtant d'une forme humaine, et l'autre qui choisit ses thèmes dans le domaine empirique (matériel ou affectif). Dans le « lied terrestre » qui traite de l'amour humain, la spiritualité reste présente :

> Ce n'est pas que nous devions nous attendre à perdre de vue tout à fait les sources religieuses, à ne plus retrouver trace de l'influence catholique. Les rayons dorés de la légende nous frapperont encore çà et là, mais moins vifs, car nous sommes sur la terre, moins saisissables, car ils auront à percer désormais à travers le nuage des passions et des calamités humaines. L'amour terrestre remontera plus d'une fois jusqu'aux sources de l'amour divin pour s'y vivifier ; comment ferait-il différemment ? La légende est aussi indispensable à son existence que la nature, autre élément dont nous le verrons disposer à son gré et qui lui servira à rendre sensibles les affections du cœur, comme l'autre, l'élément divin, à les épurer[88].

En définitive, on a affaire ici à un panthéisme qui incarne l'essence spirituelle dans les phénomènes, sans nier pour autant la présence de celle-ci.

Le panthéisme de la poésie savante moderne est conçu dans une certaine mesure comme un retour aux croyances traditionnelles germaniques. Derrière le goût des romantiques d'Iéna pour les « croyances populaires » médiévales, Heine met au jour l'attirance des écrivains pour l'ancien panthéisme :

> Dans le fait, nos premiers romantiques agirent par un instinct panthéistique qu'eux-mêmes ne comprirent pas. […] Leur respect, leur prédilection pour les traditions du Moyen Âge, pour les croyances

[86] On se gardera bien sûr d'opérer une superposition stricte entre ces différentes catégories et plans d'analyse, ne serait-ce qu'en raison de l'importance des traditions anciennes pour les pensées et pratiques modernes. On peut observer cependant la proximité entre ces questions et une autre ligne de partage, qui passe entre ce que Verónica Estay Stange appelle « l'esthétique du sentiment », caractéristique des Lumières tardives, et l'esthétique spirituelle définie par le romantisme d'Iéna. Alors que le premier ensemble de conceptions s'en tient surtout à la sphère empirique, le second s'ouvre vers une dimension spirituelle en redéfinissant le « sentiment » comme la faculté qui permet l'intuition du divin (voir *Sens et musicalité…*, éd. cit., p. 181 pour la citation, et p. 181 à 186 pour le passage qui traite de ces deux approches de l'art).

[87] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 835. On aura reconnu dans ces lignes, comme dans les citations qui suivent, l'impact des courants primitivistes, représentés entre autres par Rousseau et par Herder.

[88] *Ibid*., p. 841.

> populaires, pour la diablerie, la magie et la sorcellerie, tout cela ne fut qu'un amour réveillé subitement et à son insu pour le panthéisme des vieux Germains [...][89].

On a mis auparavant en évidence les nuances qui distinguaient néanmoins les corpus savant et populaire dans leur réappropriation des croyances et des doctrines philosophiques[90]. Le premier non seulement accorderait sa prédilection à la dimension spirituelle, mais il se caractériserait en outre par sa position réflexive. D'après Schuré, la « vraie poésie » donne une claire vision de l'idéal et élève ce faisant les sentiments vers « une région supérieure ». Le lecteur trouverait dans les textes des poètes « la nature refondue par l'esprit, mais qui ne cesse pas d'être la nature[91] ». Les lieds savants feraient ainsi apparaître l'essence qui anime les phénomènes matériels. Mieux qu'une simple illustration de la philosophie panthéiste, le genre serait en somme d'après les médiateurs le lieu de son actualisation dynamique. Dans l'univers qu'il représente, par les relations qu'il met en évidence entre les différents aspects du monde et le sens qu'il leur donne, les principes du panthéisme seraient rendus sensibles.

Si les intercesseurs reconnaissent l'importance de ce paradigme poétique en Allemagne, si même ils le créditent d'un intérêt et de qualités certaines, le lied panthéiste n'en est toutefois pas moins un objet problématique dans le contexte français. À l'évidence, la philosophie de la nature est de fait incompatible avec le christianisme et au premier chef les dogmes catholiques, vigoureusement défendus par une Église encore puissante.

3) Positionnements des médiateurs vis-à-vis du panthéisme et du mysticisme

a) Un contexte philosophico-religieux très tendu

Dès la fin des années 1820, en effet, l'institution religieuse française commence à percevoir une menace dans l'intérêt manifesté pour la philosophie panthéiste. Cette inquiétude n'est pas infondée, dans la mesure où le panthéisme germanique moderne entre en résonance avec certains courants philosophiques présents en France. Il ne s'agit certes pas de pensées reconnues au niveau institutionnel et la plupart d'entre elles sont même condamnées à la clandestinité, mais leur importance n'en est pas moins réelle, en particulier parmi les cercles romantiques puis chez les symbolistes, environ un demi-siècle plus tard. En s'appuyant sur les travaux de Paul Bénichou[92], Verónica Estay Stange rappelle la proximité entre les philosophies idéalistes germaniques et l'illuminisme, qui prend également vers la fin

[89] Henri Heine, *De l'Allemagne*, éd. cit., p. 135.
[90] Voir notre premier chapitre, p. 46-48.
[91] Édouard Schuré, *Histoire du lied…*, éd. cit., 1868, p. 43.
[92] Dans sa démonstration de « l'importance du spiritualisme et de l'illuminisme dans la constitution du romantisme français », la chercheuse renvoie aux ouvrages de Paul Bénichou, *Romantismes français*, Paris, Gallimard, 1996, t. I : *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement du pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, notamment le chap. III : « Illuminisme et poésie. Louis Claude de Saint-Martin ». On pourra se reporter également aux travaux suivants : Auguste Viatte, *Les Sources occultes du Romantisme. Illuminisme – Théosophie. (1770-1820)*, Paris, Champion, 1928, ainsi que « L'illuminisme et la genèse du romantisme français », dans *Revue d'histoire de l'Église de France*, vol. 14, n° 65, Paris, 1928 ; et Jean-Claude Fizaine, « Les aspects mystiques du romantisme français. État présent de la question », dans *Romantisme*, n° 11, Paris, Armand Colin, 1976.

du XVIII[e] siècle un réel essor grâce à Louis Claude de Saint-Martin puis à ses disciples[93]. Elle fait état des « échanges directs » qui « opèrent dans les deux sens » et engagent de nombreux philosophes de part et d'autre du Rhin :

> […] si les postulats des romantiques allemands sont « introduits » en France par Mme de Staël, ces derniers, à leur tour, reprennent des éléments des théosophes français qui les précèdent. Ainsi, Franz von Baader écrit *Les Enseignements secrets de Martinès de Pasqually* et fait connaître en Allemagne la philosophie de Saint-Martin qui, traduit par Gotthilf Heinrich Schubert, devient une référence importante pour l'idéalisme allemand dans son ensemble[94].

Dans le domaine scientifique également, des théories fondées sur ces doctrines circulent. En 1830, la « querelle des analogues » oppose ainsi le rationaliste Georges Cuvier à Geoffroy Saint-Hilaire, qui défend une conception du monde appuyée sur le postulat de correspondances surnaturelles entre les choses et les êtres. Les deux camps mettent en évidence les similitudes entre cette dernière position et les théories germaniques établies dans le sillage de la philosophie de la nature ou chez un savant comme Goethe. Ce dernier intervient du reste dans la controverse pour confirmer ces affinités[95].

L'Académie des sciences prend certes fait et cause pour Cuvier, mais le grand public cultivé, qui suit les débats, est quant à lui plutôt favorable à Geoffroy Saint-Hilaire. Bien plus tard, Brunetière rapporte le jugement prononcé alors par un chimiste partisan des théories analogistes :

> Personne n'a mieux résumé le caractère [de ce débat] que le chimiste Dumas quand il a dit : « Dans la forme, tout était contre Geoffroy Saint-Hilaire, et pourtant le public, avec son admirable instinct du vrai, ne s'y trompa pas. Dès le premier jour du débat, chacun se prit à souhaiter que les vues de Geoffroy Saint-Hilaire fussent confirmées, chacun comprit que l'esprit humain allait faire un grand pas. » Et en effet, c''était l'idée d'évolution qui entrait ce jour-là dans la science[96].

Dans certains groupes artistiques et savants, l'intérêt pour l'illuminisme se prolonge jusqu'à la fin du XIX[e] siècle. Les ouvrages qui en témoignent

> configurent une trame de références si vaste que les rapports historiques ou philologiques effectifs, devenant de plus en plus diffus, finissent par se fondre dans ce que l'on appelle un « esprit d'époque », une « sensibilité du temps » ou, dans des termes plus opératoires du point de vue théorique, une « *épistémè*[97] ».

Verónica Estay Stange mentionne à ce propos, outre Louis-Claude de Saint-Martin, son prédécesseur Martinès de Pasqually, le pythagoricien Fabre d'Olivet, les illuminés plus tardifs Papus et Stanislas de Guaïta, et enfin les occultistes Éliphas Lévi, le Sâr Péladan et Henri Delaage[98]. Tous les courants de

[93] Plusieurs cercles ont pris le nom d'*illuminés* ou d'*illuminati* à différentes époques et dans différents lieux. Nous faisons ici référence au courant fondé en France en 1754 par Martinès de Pasqually.
[94] Verónica Estay Stange, *Sens et musicalité…*, éd. cit., p. 243.
[95] Voir le même ouvrage, p. 238-240.
[96] Ferdinand Brunetière, *L'Évolution de la poésie lyrique en France au XIX[e] siècle* [1894], cité dans Verónica Estay Stange, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme*, éd. cit., p. 241.
[97] Verónica Estay Stange, *Sens et musicalité…*, éd. cit., p. 242.
[98] *Ibid*.

pensée liés à ces noms puisent de fait à des sources communes « dont Paracelse, Cornelius Agrippa, Swedenborg, Jacob Böhme ; et encore Mesmer, la philosophie kabbalistique, le platonisme et le pythagorisme[99] ». On y ajoutera les croyances orientales, étudiées par des savants et certains poètes allemands, tels Rückert et Goethe, et par des écrivains français comme Nerval. En somme, pendant environ un siècle, tout un ensemble de conceptions du monde et de l'homme entrent en tension ou même en contradiction avec les dogmes catholiques. Elles instaurent en profondeur de nouvelles catégories d'appréhension des choses, comme l'affirme Verónica Estay Stange : « des notions, des tendances et des *topoï* généraux de la culture […] se constituent, aussi bien en France qu'en Allemagne, en pré-conditions de la connaissance, en grille de lecture partagée du monde et des phénomènes[100]. »

Fortement ébranlée par la Révolution de 1789, l'Église française a certes retrouvé une place à la faveur du Concordat de 1801, sans toutefois regagner son autorité passée. L'introduction du panthéisme germanique, qui vient grossir le nombre des philosophies et des croyances dissidentes, ne peut dès lors que susciter sa réprobation. De fait, à en croire Michel Espagne, la philosophie allemande prend à cette époque dans le paysage français une place croissante, à tel point que selon lui, « [l]e XIX^e^ siècle est à bien des égards dans l'histoire de la vie intellectuelle française un siècle allemand[101] ». À partir de la fin des années 1820, le clergé exerce ainsi une surveillance sur les intellectuels germanistes[102]. Le sommet est atteint autour de 1840. En 1839, l'abbé Maret publie son *Essai sur le panthéisme dans les sociétés modernes*. Après avoir défini les fondements du panthéisme de la manière suivante : « Il n'y a qu'une existence où rien n'est déterminé, distinct ; dont on ne peut rien affirmer ni rien nier ; qui n'est ni être, ni manière d'être ; qui n'a ni substance, ni attributs, ni qualités[103] », l'auteur dénonce nommément les intellectuels français qu'il considère comme des partisans de cette doctrine :

> MM. Cousin, Michelet, Lerminier, les saint-simoniens, reproduisent tous, avec des modifications diverses, cette idée fondamentale qui appartient, comme nous venons de le voir, aux panthéistes allemands[104].

À la suite de cet essai, qui contribue à faire nommer l'abbé Maret à la faculté de théologie de Paris[105], d'autres ouvrages similaires paraissent, parmi lesquels l'*Histoire abrégée de la philosophie*[106] de l'évêque du Mans Jean-Baptiste Bouvier en 1841. La querelle se poursuit pendant plusieurs années.

---

[99] *Ibid*., p 242-243.
[100] *Ibid*., p. 243.
[101] Michel Espagne, *En deçà du Rhin…*, éd. cit., p. 12.
[102] Comme le signale Jean-Pierre Cotten, dès « la fin de la Restauration […], une certaine prudence était déjà de mise » à cet égard (voir « Victor Cousin et la "mauvaise métaphysique de l'Allemagne dégénérée" », dans Jean Quillien (dir.), *La Réception de la philosophie allemande en France aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. Philosophies, 1994, p. 89).
[103] Cité par Michel Espagne dans *En deçà du Rhin…*, éd. cit., p. 217. Outre ces griefs, les adversaires de la pensée panthéiste reprochent également à celui-ci d'« anéant[ir] la responsabilité ainsi que la personnalité de l'homme » (Jean-Pierre Cotten, « Victor Cousin et la "mauvaise métaphysique de l'Allemagne dégénérée" », art. cit., p. 102), et, comme on le verra, de conduire au matérialisme et à l'athéisme.
[104] Cité par Michel Espagne dans *En deçà du Rhin…*, éd. cit., p. 217-218.
[105] *Ibid*., p. 217.
[106] *Ibid*., p. 90.

Dans un article qui porte sur les rapports de Nerval au panthéisme, Brian Juden rappelle ainsi le contexte dans lequel se trouve l'écrivain au cours des années 1840 et 1850. La posture combative du clergé est alors attisée par différentes circonstances d'ordre politique et institutionnel. En 1843 et 1844, l'Église est engagée dans une lutte visant à obtenir « la liberté d'enseignement promise à l'article 69 de la Charte de 1830. Un projet de loi, le troisième depuis 1836, attend d'être débattu par les Chambres ; comme avant chaque reprise la *milice catholique* s'efforce d'intimider et d'influencer l'opinion publique[107]. » Les adversaires de l'enseignement religieux sont à chercher entre autres parmi les universitaires, tels Edgar Quinet et Jules Michelet, ce dernier étant nommé comme on l'a vu dans la diatribe de l'abbé Maret. Brian Juden fait état de la « hargne » et de la « violence peu ordinaires » qu'atteignent les attaques menées par le clergé : « À la manière du père Barruel, les publicistes catholiques accusent l'Université de diriger un complot contre l'Église et l'État, de fomenter l'esprit de révolution et, pour faire bonne mesure, de semer la terreur[108]. » Or ces vices seraient fondés sur la philosophie panthéiste :

> […] le parti clérical emploie comme arme massue les néologismes *panthéiste* et *panthéisme*, nés vers 1705 de la polémique entre spinozistes et sociniens et chargés d'un passé lourd d'injures et de véhémence. […] Les abbés Bautain, Goschler et Maret étendent l'anathème de *panthéiste* à l'ensemble des activités intellectuelles, à la philosophie, à la théorie sociale, comme aux arts et aux sciences[109].

Le conflit philosophico-religieux s'articule à une opposition politique. D'une part, les adversaires de l'Église au sein de l'Université sont souvent des partisans du libéralisme et du régime républicain. D'autre part, les démocrates et les socialistes « annoncent la disparition prochaine de la religion catholique sinon du christianisme[110] », et prônent de nouvelles religions parfois inspirées de la philosophie de la nature schellingienne, à l'instar des saint-simoniens (cités du reste eux aussi par Maret).

En ce qui concerne les milieux savants, l'attitude frondeuse compromet fortement les chances d'une carrière universitaire[111]. Avec le mouvement de réaction qui s'installe dès juin 1848, puis à partir de la prise de pouvoir par Louis-Napoléon Bonaparte, le clergé voit en effet son pouvoir accru. Son combat contre les philosophies et les idéologies dissidentes connaît plusieurs succès décisifs qui contribuent à affaiblir ses adversaires. En 1851, Michelet, parmi d'autres universitaires, est destitué[112]. L'Église accomplit alors une véritable purge qui vise le panthéisme mais aussi le « paganisme » :

> Jusqu'à la fin de l'année se poursuit le nettoyage de l'enseignement en même temps que Monseigneur Dupanloup et ses collègues intensifient leur campagne contre la survie des choses païennes et font

[107] Brian Juden, « Nerval et la crise du panthéisme », dans Jean Richer (dir.), *L'Herne Gérard de Nerval*, 1980, p. 275.
[108] *Ibid*., p. 276.
[109] *Ibid*., p. 275.
[110] *Ibid*., p. 276 (voir aussi p. 279).
[111] À cette époque, explique Michel Espagne, « s'adonner à la traduction de Schelling […], c'est se condamner à rester en province ou au mieux dans un lycée parisien. » (*En deçà du Rhin…*, éd. cit., p. 387)
[112] Voir Brian Juden, « Nerval et la crise du panthéisme », art. cit., p. 276.

> multiplier le genre de tirade que l'abbé Gaume dirige contre « le ver rongeur des sociétés modernes, ou le paganisme dans l'éducation[113] ».

La lutte contre le panthéisme perd certes ensuite de son actualité, mais elle ne disparaît pas pour autant. Celui-ci fait ainsi l'objet d'une condamnation par le pape en 1864[114].

Dans un tel contexte, les étiquettes « panthéisme » et « panthéiste » sont investies d'une acception élargie qui permet au clergé français de condamner sous un seul nom l'ensemble de ses adversaires. Cette extension sémantique est favorisée en outre par la polémique que soulèvent à partir de 1848 les projets de fresques du Panthéon. Brian Juden rappelle en effet que le 15 avril de cette année, Ledru-Rollin, alors ministre de l'Intérieur, « signe l'arrêté confiant à Paul Chenavard la tâche de décorer le Panthéon et approuve le vaste projet palingénésique et encyclopédique représentant l'histoire sociale, philosophique et religieuse du génie humain sous toutes ses faces[115]. » Le monument a repris « son vieux nom républicain et révolutionnaire[116] » après février 1848 et le gouvernement provisoire s'approprie à cet égard l'héritage des Lumières. Face à cette nouvelle attaque contre la religion institutionnelle, le clergé réitère ses droits sur ce qui était sous l'Ancien Régime une église consacrée à sainte Geneviève, avant d'être métamorphosé en « lugubre mausolée de l'athéisme[117] ». Il est clair néanmoins que le terme de *panthéisme*, couramment utilisé dans les deux camps pour caractériser un tel projet, ne renvoie pas, ou pas seulement, aux philosophies qui portent ce nom outre-Rhin. Brian Juden situe plus largement cette disposition « palingénésique » dans un engouement renouvelé pour les croyances anciennes et évoque l'« élan mythologique et païen » qui « s'empare de l'ensemble du gouvernement provisoire. » Il rappelle à cette occasion l'inspiration païenne de la fête de la République en avril 1848, sur le modèle des célébrations officielles mises en scène en 1793[118]. Dès 1844, Nerval met en évidence cette confusion opérée entre autres par le clergé français :

> […] peut-être l'Église, engagée aujourd'hui dans une lutte imprudente [contre le « panthéisme »], a-t-elle à trembler davantage de cette mystérieuse invasion des idées païennes qui s'accroît depuis quelque temps[119].

Il faut préciser – ce que fait du reste Nerval dans d'autres textes – que cet attrait pour le paganisme ne s'enracine pas directement dans l'Antiquité classique mais dans les croyances de la période tardive telles qu'elles ont été revues lors de la Renaissance. Selon Bertrand Marchal,

---

[113] *Ibid*., p. 284.
[114] Il s'agit du pape Pie IX qui énumère dans son *Syllabus* les « principales erreurs des temps modernes », parmi lesquelles se trouve le panthéisme (voir *Encyclopédie Larousse*, article « Syllabus », publication en ligne. URL : https://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/le_Syllabus/145653 Dernière consultation le 13 septembre 2020).
[115] Brian Juden, « Nerval et la crise du panthéisme », art. cit., p 278.
[116] *Ibid*., p 282.
[117] *Ibid*. L'auteur de l'article précise un peu plus loin que Chenavard est chassé du Panthéon, « qu'on appelait déjà l'église Sainte-Geneviève », en mars 1851 (p. 284).
[118] *Ibid*., p. 278 et 282.
[119] Gérard de Nerval, « Odéon. *Antigone* » (compte rendu publié dans *L'Artiste* en mai 1844), dans *Œuvres complètes*, t. I, Jean Guillaume et Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 801-802.

> […] [i]l ne s'agit pas tant [pour Nerval et ses coreligionnaires] de revenir au paganisme antique tel que le présente la culture classique qu'à un paganisme plus tardif, épuré et régénéré par les philosophes « néo-platoniciens qui avaient remplacé le culte extérieur des dieux par une doctrine spiritualiste dérivée des mystères d'Éleusis et des initiations égyptiennes ». C'est ce néopaganisme alexandrin qui devait inspirer, à la fin du IV^e^ siècle, dans un empire romain désormais christianisé, la courte réaction polythéiste de Julien l'Apostat, et qui devait resurgir au XV^e^ siècle, en Italie, pour susciter la Renaissance proprement dite[120].

Il s'agit ainsi de courants souvent situés entre la sensualité païenne et le spiritualisme chrétien. Au demeurant, plutôt que de s'attacher précisément à une doctrine, les partisans de ces philosophies en retiennent souvent des orientations assez vagues issues de différentes sources, dans une tendance syncrétique. Le projet de Chenavard est emblématique à cet égard. À la différence de la philosophie de la nature de Schelling, qui d'après les intercesseurs germanistes sous-tend la plupart des lieds, la nébuleuse à laquelle adhèrent de nombreux artistes et écrivains français ne repose pas sur des postulats théoriques affirmés comme l'est le monisme. Les différentes croyances sont plus volontiers appréhendées en tant qu'accréditations de l'existence du surnaturel et modèles symboliques d'explication du monde[121].

Dans cet ensemble confus, le panthéisme germanique occupe une place variable selon les connaissances et le positionnement des locuteurs qui y font référence. Il peut faire l'objet d'un traitement spécifique, comme dans la plupart des textes des médiateurs germanistes, ou être associé de manière plus ou moins étroite aux autres courants dissidents, que ce soit par ignorance ou par opportunisme. Dans sa lutte pour la pleine restauration de l'autorité catholique, le clergé fait fond sur les sources communes au panthéisme germanique et aux autres croyances présentes en France (le pythagorisme, le néoplatonisme, le mysticisme, les théories de Swedenborg ou encore, parmi d'autres, la philosophie kabbalistique) pour ignorer leurs différences et les confondre dans un même ensemble. On peut supposer en outre que l'origine étrangère de la plupart de ces philosophies, combinée à l'amalgame opéré avec le

---

[120] Bertrand Marchal, « Nerval et la chimère du retour des dieux. Fortune d'une métaphore », dans Gabrielle Chamarat et Sylvain Ledda (dir.), *Études nervaliennes et romantiques*, XV, *Nerval écrivain. Hommage à Jacques Bony*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2019, p. 195. La citation de Nerval se trouve dans « Cagliostro » (*Les Illuminés*, 1852), dans *Œuvres complètes*, t. II, Jean Guillaume et Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 1119. On peut rapporter également cette déclaration du même Nerval dans « Isis » : « Il est évident que dans les derniers temps le paganisme s'était retrempé dans son origine égyptienne, et tendait de plus en plus à ramener au principe de l'unité les diverses conceptions mythologiques » (dans *Œuvres complètes*, t. III, Jean Guillaume et Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 619). Ce principe de l'unité cher à Plotin est celui qu'incarne pour Nerval la figure d'Isis, ou la nature mère.

[121] Brian Juden rappelle à ce propos (p. 277 de l'article déjà cité) qu'un bon connaisseur de la culture germanique comme l'était Benjamin Constant, très proche de Mme de Staël, reproche au panthéisme allemand son dogmatisme et le privilège qu'il accorde à la dimension spirituelle du monde, dans une tendance à l'abstraction (voir *De la religion*, paru en 1828, et *Du polythéisme romain*, daté de 1833). Le critique cite également une brève remarque de Nerval qui témoigne de sa part d'une certaine adhésion à ce jugement. Le panthéisme ne serait en effet selon lui « que le polythéisme dépouillé de culte et de symboles » (lettre au directeur de la *Revue et gazette des théâtres*, écrite entre le 13 et le 16 mai 1844, dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 1413). On verra du reste dans la dernière partie de ce travail une illustration caractéristique de la position néopaïenne en abordant plus précisément le cas de Nerval.

panthéisme moderne d'outre-Rhin, a pu servir jusqu'à un certain point l'entreprise de condamnation menée par le clergé français. Si l'on se rappelle en outre que le jeune Schelling et ses adeptes sont protestants, tout comme Hegel, on perçoit encore un autre levier sur lequel ont pu jouer les catholiques pour fustiger le « panthéisme ». Chez leurs adversaires, on s'accorde à reconnaître dans le néopaganisme de la Renaissance un ensemble de sources auxquelles auraient puisé les différents courants dissidents contemporains. Nerval accrédite à plusieurs reprises cette reconstruction de l'histoire en faisant de la philosophie spinozienne, de la Révolution française, ainsi que de la Réforme et du panthéisme allemand autant d'héritiers des pensées développées entre la fin du XIV^e^ et la fin du XVI^e^ siècles, en Italie mais aussi en France :

> C'est par un caprice joyeux, peut-être, que les poètes de la *Pléiade* sacrifient un bouc à Bacchus, mais ne vont-ils pas transmettre leur âme et leur pensée intime aux épicuriens du grand siècle, aux spinozistes et aux gassendistes, qui auront aussi leurs poètes, jusqu'à ce qu'on voie apparaître au-dessus de ces couches fécondées par l'esprit ancien, l'Encyclopédie toute armée, achevant en moins d'un siècle la démolition du Moyen Âge politique et religieux[122] ?

C'est aussi le néopaganisme de la Renaissance qui aurait « sem[é] en Allemagne les germes du panthéisme à travers les transitions de la Réforme[123] ». C'est lui en somme qui le premier aurait « porté un coup mortel à l'ancien dogme et à la sainte austérité de l'Église avant que la Révolution française en [*sic*] balayât les débris[124] ».

Dans ces circonstances, les médiateurs du lied eux aussi se voient presque contraints d'afficher leur position, que ce soit pour se conformer au discours catholique ou au contraire pour le fronder. De fait, si la querelle produit surtout ses effets concrets au niveau institutionnel, elle a aussi des répercussions plus larges qui lui font atteindre notamment les intercesseurs du lied. Deux groupes se dessinent alors, qui se superposent au moins partiellement aux deux camps structurant le paysage intellectuel et politique pris dans son ensemble : certains discours sur le genre poétique font l'éloge de ses qualités esthétiques tout en mettant à distance ses soubassements philosophiques et religieux, tandis que les autres font de l'arrière-plan panthéiste une arme au service de leur critique des valeurs admises. La plupart d'entre eux tiennent néanmoins des positions nuancées en ce qui concerne la poésie allemande[125].

---

[122] Gérard de Nerval, « Quintus Aucler », *Les Illuminés*, éd. cit., p. 1159. Nous respectons la casse et la police du texte de Nerval.
[123] *Ibid*.
[124] *Ibid*., p 1137.
[125] La posture intermédiaire que l'on trouve chez un assez grand nombre de médiateurs a sa source dans l'héritage staëlien, d'une part, et d'autre part dans l'attitude liée à la politique du juste milieu, parti au pouvoir pendant la monarchie de Juillet. Le très influent Victor Cousin, qui « domine l'enseignement philosophique en France », selon Lucie Rey, lui-même visé par l'Église, entend établir « un enseignement consensuel, à la fois indépendant de la théologie et compatible avec la religion dominante » (voir « L'héritage de Victor Cousin dans l'enseignement de la philosophie en France », *Skhole.fr*, 2014, non paginé. URL : http://skhole.fr/l-heritage-de-victor-cousin-dans-l-enseignement-de-la-philosophie-en-france-par-lucie-rey Dernière consultation le 6 juillet 2017).

b) Des discours orthodoxes ?

Chez les médiateurs, les détracteurs du panthéisme – quel que soit le périmètre qu'ils assignent à ce nom – sont les plus nombreux. Ils ne constituent pas cependant un groupe homogène, dans la mesure où les griefs qu'ils nourrissent contre cette pensée ne sont pas identiques. Ils procèdent tantôt à leur invalidation théorique, tels Mme de Staël et Dollfus, tantôt à leur condamnation au nom des dogmes chrétiens ou de la foi, à l'instar de Blaze de Bury, Quinet et Duesberg, tantôt enfin ils voient dans le panthéisme allemand une rémanence de l'ancienne Germanie barbare, comme le montre un compte rendu de Saint-René Taillandier.

L'ouvrage de Mme de Staël sur l'Allemagne, très antérieur à la polémique suscitée en France par le panthéisme, peut toutefois être convoqué ici pour le rôle de modèle idéologique qu'il exerce encore dans les milieux lettrés à l'époque de la querelle et plus tard, sous le second Empire et la III^e^ République[126]. Plus que celle de tous les autres intercesseurs, l'attitude de Mme de Staël à l'égard du panthéisme et du mysticisme se caractérise par sa complexité. À plusieurs reprises elle émet en effet des réserves vis-à-vis de ces courants d'un point de vue théorique, mais elle remet en cause son propre discours dans d'autres passages, et elle éprouve une sympathie manifeste pour ces pensées tournées vers l'idéal.

Persuadée de l'existence autonome de l'esprit et de la matière – conformément aux conceptions rationalistes et chrétiennes – Mme de Staël ne peut adhérer théoriquement au monisme du panthéisme d'outre-Rhin. Elle convoque pour étayer sa position le postulat de Kant, opposé aux théories monistes jugées plus simples et séduisantes :

> Kant avait séparé d'une main ferme les deux empires de l'âme et des sensations ; ce *dualisme* philosophique était fatigant pour les esprits qui aiment à se reposer dans les idées absolues. Depuis les Grecs jusqu'à nos jours, on a souvent répété cet axiome, *Que tout est un*, et les efforts des philosophes ont toujours tendu à trouver dans un seul principe, dans l'âme ou dans la nature, l'explication du monde. J'oserai le dire cependant, il me semble qu'un des titres de la philosophie de Kant à la confiance des hommes éclairés, c'est d'avoir affirmé, comme nous le sentons, qu'il existe une âme et une nature extérieure, et qu'elles agissent mutuellement l'une sur l'autre par telles ou telles lois. Je ne sais pourquoi l'on trouve plus de hauteur philosophique dans l'idée d'un seul principe, soit matériel, soit intellectuel ; un ou deux ne rend pas l'univers plus facile à comprendre, et notre sentiment s'accorde mieux avec les systèmes qui reconnaissent comme distincts le physique et le moral[127].

[126] Il faut rappeler en outre que si Mme de Staël n'a pas pu connaître la polémique française, elle était nécessairement au fait de la querelle allemande qui a sévi de 1785 à 1815 environ. La controverse s'est centrée sur l'interprétation de la pensée théologique spinozienne. Les différents auteurs et philosophes qui l'ont soutenue (parmi lesquels Lessing, Goethe, Herder, Fichte et Schelling) ont été vivement attaqués pendant cette période par Friedrich Heinrich Jacobi puis par les autorités officielles, qui l'assimilaient à l'athéisme. Les enjeux étaient tout aussi importants qu'en France quelques décennies plus tard, puisque c'est à cette occasion que Fichte fut contraint de démissionner de son poste à l'Université d'Iéna, en 1799. Ce contexte a pu inciter Mme de Staël à exprimer d'autant plus explicitement sa position à l'égard du panthéisme.

[127] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 3^e^ partie, chap. VII, p. 618.

Mme de Staël récuse également la théorie de la connaissance mystique. D'après cette dernière, la vérité de l'univers ne pourrait être approchée par la raison. Seul le sentiment pourrait avoir l'intuition de son existence, sans toutefois en saisir la teneur. Aux yeux de l'essayiste, les théosophes qui ont prétendu arriver à la connaissance suprême ont donc fait fausse route :

> […] Jacob Böhme, en Allemagne, Saint-Martin, en France, et bien d'autres encore, ont cru trouver dans la révélation du christianisme des paroles mystérieuses qui pouvaient servir à dévoiler les lois de la création. Il faut en convenir, quand on commence à penser il est difficile de s'arrêter […]. Mais comment peut-on se flatter de donner quelque consistance à ces pensées, qui, semblables aux éclairs, replongent dans les ténèbres après avoir un moment jeté sur les objets d'incertaines lueurs[128].

Parallèlement à ces témoignages d'orthodoxie religieuse, cependant, Mme de Staël adopte dans un certain nombre de passages des positions beaucoup plus nuancées, voire ambivalentes ou même audacieuses. Celles-ci tendent à invalider, ou du moins à faire vaciller les propos plus conformistes qu'elle peut tenir par ailleurs. L'essayiste adhère ainsi aux théories des correspondances entre l'essence divine et les phénomènes, et au sein même des phénomènes. Plusieurs fois elle affirme en son nom propre l'existence de ces analogies. Le rapport de créateur à créature qui existe entre Dieu et la nature impliquerait entre ces deux entités une relation spéculaire (mais non une identité ontologique). Corollairement, les objets de la nature présenteraient des similitudes du fait de leur origine commune :

> Les analogies des divers éléments de la nature physique entre eux servent à constater la suprême loi de la création, la variété dans l'unité, et l'unité dans la variété. […]. Chaque plante, chaque fleur contient le système entier de l'univers ; un instant de vie recèle en son sein l'éternité, le plus faible atome est un monde, et le monde peut-être n'est qu'un atome. Chaque portion de l'univers semble un miroir où la création tout entière est représentée, et l'on ne sait ce qui inspire le plus d'admiration, ou de la pensée, toujours la même, ou de la forme, toujours diverse[129].

La poésie allemande rendrait sensible quant à elle les analogies entre l'intériorité de l'homme et les phénomènes extérieurs grâce à la proximité des poètes avec la nature :

> […] on croit souvent reconnaître dans la poésie allemande ces miracles de la sympathie entre l'homme et les éléments. Le poëte allemand comprend la nature, non pas seulement en poëte, mais en frère ; et l'on dirait que des rapports de famille lui parlent pour l'air, l'eau, les fleurs, les arbres, enfin pour toutes les beautés primitives de la création.
>
> […] l'homme renferme en lui-même des sensations, des puissances occultes qui correspondent avec le jour, avec la nuit, avec l'orage : c'est cette alliance secrète de notre être avec les merveilles de l'univers qui donne à la poésie sa véritable grandeur. Le poëte sait rétablir l'unité du monde physique avec le monde moral : son imagination forme un lien entre l'un et l'autre[130].

[128] *Ibid*., 4e partie, chap. VII, p. 759-760.
[129] *Ibid*., 3e partie, chap. X, p. 643.
[130] *Ibid*., 2e partie, chap. XIII, p. 302.

Mme de Staël s'écarte visiblement dans ces lignes de la théologie officielle[131]. Certaines déclarations laissent même supposer une attirance de sa part pour la philosophie de la nature, au nom de sa quête de l'idéal. Cette dernière semble de fait donner à ses yeux une légitimité morale au panthéisme schellingien :

> […] au lieu de faire descendre l'âme jusqu'à la matière, comme cela s'est pratiqué de nos jours, Schelling tâche d'élever la matière jusqu'à l'âme ; et quoique sa théorie dépende en entier de la nature physique, elle est cependant très idéaliste dans le fond, et plus encore dans la forme[132].

De la même manière, en ce qui concerne le mysticisme, elle se montre partagée entre une perspective théorique selon laquelle elle disqualifie la volonté de connaître le divin, et une perspective morale qui la conduit à admirer l'élévation dont fait preuve cette ambition :

> L'énigme de l'univers a été l'objet des méditations perdues d'un grand nombre d'hommes, dignes aussi d'admiration, puisqu'ils se sentaient appelés à quelque chose de mieux que ce monde[133].

Cette ambivalence peut conduire l'essayiste à énoncer des hypothèses audacieuses, dans lesquelles elle remet en cause l'impossibilité pour l'homme d'approcher le mystère de l'univers. Les savants de l'Antiquité auraient fait ainsi d'« étonnantes découvertes », à l'instar de Pythagore, lequel

> avait soutenu que les planètes étaient entre elles à la même distance que les sept cordes de la lyre, et l'on affirme qu'il a pressenti les nouvelles planètes qui ont été découvertes entre Mars et Jupiter. Il paraît qu'il n'ignorait pas le vrai système des cieux, l'immobilité du soleil, puisque Copernic s'appuie à cet égard de son opinion […][134].

« Il y a eu peut-être dans l'Antiquité des rapports plus intimes entre l'homme et la nature qu'il n'en existe de nos jours[135] », avance Mme de Staël en guise d'explication et de caution apportée à ces théories. La source de la différence entre les « Anciens » et les scientifiques contemporains résiderait dans les méthodes employées par les premiers, qui « marchaient hardiment éclairés par le génie. Ils se servaient de la raison, sur laquelle repose l'intelligence humaine ; mais ils consultaient aussi l'imagination, qui est la prêtresse de la nature[136]. » Pareil encouragement à concilier la raison et l'imagination implique une critique du spiritualisme chrétien, qui a poussé les modernes à faire un usage séparé de leurs facultés :

> Le spiritualisme, en fortifiant la puissance de la réflexion, a séparé davantage l'homme des influences physiques, et la réformation, en portant plus loin encore le penchant vers l'analyse, a mis la raison en garde contre les impressions primitives de l'imagination : les Allemands tendent vers le véritable

[131] Sur les rapports complexes entre les théories des correspondances et la théologie chrétienne, on se reportera à la première partie de l'ouvrage de Verónica Estay Stange, *Sens et musicalité…*, éd. cit., p. 122-126.
[132] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 3e partie, chap. VII, p. 623.
[133] *Ibid*., 3e partie, chap. I, p. 561.
[134] *Ibid*., 3e partie, chap. X, p. 649.
[135] *Ibid*., p. 648.
[136] *Ibid*., p. 649.

> perfectionnement de l'esprit humain, lorsqu'ils cherchent à réveiller les inspirations de la nature par les lumières de la pensée[137].

Les réserves de Mme de Staël vis-à-vis des dogmes chrétiens sont donc manifestes. Si elle demeure convaincue par la théorie dualiste qui distingue l'ontologie divine de celle des phénomènes, elle s'écarte de la doctrine officielle par d'autres points. Dans le commentaire qu'elle donne du « Pêcheur » de Goethe, l'« âme » dont elle investit la nature, la fonction organisatrice qu'elle lui attribue, rappellent la religion naturelle des Lumières :

> […] L'âme de la nature se fait connaître à nous de toutes parts et sous mille formes diverses. La campagne fertile, comme les déserts abandonnés, la mer, comme les étoiles, sont soumises aux mêmes lois […][138].

En dernier ressort, Mme de Staël en vient à défendre la « religion des Allemands » que « [p]lusieurs personnes trouvent […] trop vague », et dont les détracteurs recommandent de s'éloigner pour « se rallier sous l'étendard d'un culte plus positif et plus sévère[139]. » Face à ces critiques, l'essayiste émet l'hypothèse – et le souhait – d'une évolution du christianisme par laquelle celui-ci dépasserait les clivages théologiques au profit d'une religion centrée sur l'homme et conciliant tous les domaines de la vie humaine :

> […] peut-être sommes-nous à la veille d'un développement du christianisme qui rassemblera dans un même foyer tous les rayons épars, et qui nous fera trouver dans la religion plus que la morale, plus que le bonheur, plus que la philosophie, plus que le sentiment même, puisque chacun de ces biens sera multiplié par sa réunion avec les autres[140].

Face aux fondements du panthéisme et du mysticisme, Mme de Staël se montre donc très partagée, oscillant entre des déclarations orthodoxes et des positions qui au contraire s'éloignent des dogmes.

Dollfus, tout en congédiant explicitement pour sa part le christianisme[141], n'en conteste pas moins la possibilité de connaître l'essence divine et d'entrer dans un rapport de fusion mystique avec elle[142]. Il se place lui aussi sur un terrain théorique pour proposer une conception de Dieu qui est selon lui

> cette évidence cachée que la nature nous révèle et que la nature nous dérobe […] ; cette éternité toujours présente qui nous remplit des effusions de l'idéal et se retire devant nous comme le flot vers sa source […] ;

---

[137] *Ibid*., p. 648.
[138] *Ibid*., 2e partie, chap. XIII, p. 302. L'opposition entre les notions de « religion positive » (c'est-à-dire institutionnelle) et de « religion naturelle » (fondée sur la nature et les facultés humaines), est issue des Lumières. La religion naturelle a été soutenue notamment par Rousseau, très admiré par Mme de Staël. Rien d'étonnant dès lors à ce que l'auteur genevoise encourage dans *De l'Allemagne* une telle forme de croyance, adoptée et diffusée ensuite par bon nombre de romantiques français. À des degrés divers, tous les intercesseurs abordés dans ce chapitre sont attirés par ce rapport au divin, y compris ceux qui rejettent le panthéisme.
[139] *Ibid*., 4e partie, chap. I, p. 713.
[140] *Ibid*., p. 714.
[141] Voir son compte rendu de *Dieu dans l'histoire*, de Christian Carl Josias Bunsen (*Revue germanique*, t. XII, novembre 1860, p. 344-362).
[142] On verra qu'il cautionne en revanche une certaine forme de panthéisme.

> ce Dieu enfin que l'on sent et que l'on ignore, qui nous jette tour à tour dans l'angoisse de ne le pouvoir saisir et dans la joie de l'éprouver ; ce Dieu impossible à fuir, impossible à atteindre […][143].

Goethe aurait su « imprégner ses œuvres devenues immortelles » de cette « évidence » « qu'il a contemplée dans la science comme il l'a exprimée dans la poésie[144] », contrairement à Lenau qui n'aurait pu se résoudre à accepter le paradoxe du rapport au divin. Faute de pouvoir se contenter d'un « commerce immédiat » mais strictement émotionnel entre la « nature » et « l'ardente fantaisie de son cœur », le poète autrichien aurait été condamné à « cherch[er] jusqu'à la fin une réconciliation durable entre son sentiment et sa pensée. » C'est que,

> [p]our réaliser cet accord, il eût fallu une âme plus virile que la sienne et capable de s'imposer à elle-même, en présence des problèmes insolubles de l'esprit, l'inévitable limite du renoncement. Cette hygiène morale que Goethe pratiqua avec un si rare discernement, et dont le poëte surtout ne saurait se passer, Lenau en comprit peut-être l'importance, mais l'énergie lui fit défaut pour l'appliquer[145].

À côté de ces discours qui interrogent la validité théorique du panthéisme et du mysticisme se trouvent des prises de position plus polémiques dans le contexte français des années 1840 et 1850. Certains médiateurs réprouvent en effet ces deux courants en raison de leur déviance par rapport au christianisme officiel, voire pour leur proximité avec l'athéisme.

Comme Mme de Staël, Blaze de Bury attire l'attention sur le mode de rapport au divin impliqué par le panthéisme, à savoir une croyance fondée sur l'intuition du sujet humain. À la différence de sa devancière, néanmoins, il oppose moins l'intuition à la raison qu'à la reconnaissance de l'autorité du « dogme ». C'est dans cette perspective qu'il dénonce implicitement la conception du monde qui informe la poésie de Rückert :

> Dirons-nous maintenant sur quoi repose un tel système, et que l'animation, la divinité du tout en forme la base principale, en tant que cette omnipotence divine sera plutôt sentie que démontrée par la théorie appuyée sur le dogme[146] ?

C'est que les poètes germaniques, et notamment Rückert, seraient très sensibles aux mouvements de la nature. Blaze de Bury s'étonne de l'effet produit sur eux par le printemps : « En vérité, ces Allemands ont d'étranges ivresses, le printemps leur monte au cerveau comme un vin », avant d'opérer un rapprochement entre cette disposition et une tendance mystique, leur « enthousiasme » étant « toujours un peu enclin à tourner au mysticisme[147] ». Cette ivresse, effet d'un sentiment de communion avec la nature et Dieu, serait condamnable d'un point de vue à la fois moral et religieux : « Le panthéisme, en confondant ainsi, par orgueil humain peut-être, le sujet et l'objet dans la même pensée, me semble

[143] Charles Dollfus, « Étude sur Goethe », art. cit., p. 195.
[144] *Ibid*.
[145] *Id*., « Nicolas Lenau », *Revue germanique*, t. VIII, octobre 1859, p. 124-125.
[146] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne. Frédéric Rückert. II », art. cit., p. 722.
[147] *Id*., « De la poésie lyrique en Allemagne. Frédéric Rückert. I », art. cit., p. 335.

amoindrir singulièrement l'œuvre de Dieu dans la création. » De fait, Blaze de Bury voit dans l'attrait pour les pensées panthéiste et mystique le symptôme d'un état de « crise » qu'il avoue avoir connu :

> En sortant des steppes arides de Kant, on aime parfois à côtoyer les plaines quelque peu luxuriantes de la philosophie de la nature, à se perdre, ne fût-ce que pour un temps, à travers les grands bois mystérieux de Jacob Böhme. Il arrive un moment alors où, la contemplation intellectuelle ne suffisant plus, on en vient à recourir au regard surnaturel du visionnaire, à ce coup d'œil qui plonge au sein de la Divinité et dans les profondeurs de la nature ; on mettrait volontiers Jacob Böhme au-dessus de Schelling, et pour Kant, peu s'en faut qu'on ne le prenne en pitié, tant on a de peine à comprendre, dans cette passion pour la philosophie du sentiment, comment il se fait qu'on ait besoin de tant d'artifices et de détours méticuleux pour arriver à la connaissance des choses, lorsqu'il est si facile d'entrer en rapport immédiat avec la vérité. Qui de nous n'a traversé une semblable crise[148] ?

Blaze de Bury n'en vient pas cependant à condamner entièrement le lied panthéiste. Il y voit moins en effet une menace sérieuse pour la religion qu'un objet esthétique produit par l'imagination de poètes somme toute inoffensifs. Davantage, à l'instar de nombreux médiateurs, il salue en Goethe l'auteur qui a accompli la réunion de la matière et de l'esprit, dans un mouvement de spiritualisation de la matière. L'éloge qu'il fait de *Faust* à cet égard met même en évidence son attrait pour le panthéisme goethéen. *Faust* est

> le chant du naturalisme, l'évangile du panthéisme, mais d'un panthéisme idéal qui élève la matière jusqu'à l'esprit, bien loin d'enfouir l'esprit dans la matière, proclame la raison souveraine, et donne le spectacle si beau de l'hyménée des sens et de l'intelligence[149].

Bien qu'il n'adhère pas au catholicisme, le jeune Quinet endosse une posture beaucoup plus univoque vis-à-vis du panthéisme et du mysticisme, et investit la poésie d'enjeux idéologiques majeurs[150]. Dualiste convaincu, il affirme la supériorité ontologique de Dieu. La permanence de la vie, au-delà de la précarité des phénomènes particuliers, prouverait l'existence d'une cause supérieure, distincte du monde empirique :

> […] de ce concours de choses incertaines et flottantes, je tire avec une irrésistible foi l'idée d'une cause première, immuable autant que supérieure à la durée. […] Je me dirais : où tout périt ne cherchons

[148] *Id.*, « De la poésie lyrique en Allemagne. Le docteur Justinus Kerner. I », art. cit., p. 885.
[149] *Id.*, *Le Faust de Goethe*, Paris, Charpentier, 1840, « Essai sur Goethe et le second *Faust* », p. LXXV.
[150] Les paratextes rédigés par Quinet pour les *Idées sur la Philosophie de l'Histoire de l'humanité* [*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784-1791], de Herder (Paris, Levrault, 1827-1828) témoignent d'une sensibilité qui mêle le christianisme et un certain déisme (voir à ce sujet Victor Laprade, *Appréciations littéraires. II. Edgar Quinet. Allemagne et Italie, Ahasvérus, Napoléon, Prométhée*, Lyon, L. Boitel, 1839 ; Eugène Lerminier, « *L'ultramontanisme ou l'Église romaine et la société moderne*, par M. Edgar Quinet », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. VII, août 1844, p. 449-466 ; Emmanuel Des Essarts, « Portraits de maîtres. X. Edgar Quinet », Paris, Perrin et C[ie], 1888 ; et Émile Faguet, « Edgar Quinet », *Revue des Deux Mondes*, Troisième période, t. CXIV, novembre 1892, p. 170-201). On rappellera que le déisme affirme l'immanence de Dieu, s'opposant ainsi au dogme chrétien de la transcendance. Il voit dans l'instance divine un principe d'organisation de la nature (voir *Dictionnaire de la philosophie, Encyclopædia Universalis*, Paris, Albin Michel, 2006, article « Déisme »). Quinet s'en prend au panthéisme en tant que pensée moniste qui, en allant jusqu'à identifier le divin et la nature empirique, tendrait en fait vers le matérialisme et l'athéisme.

> pas l'être […]. Mais l'ombre suppose l'objet, l'accident suppose la substance, et je ne vois rien, je n'entends rien à ces empires épars […], si je n'aperçois au-dessus d'eux, différente d'eux, une cause suprême et permanente qui les renferme dans son sein pour en faire un seul tout[151].

Si l'homme ne peut connaître la « cause première », son expérience et sa raison lui prouvent l'existence de celle-ci. Or le fondement rationnel de la foi serait menacé par les mystiques, « qui s'en vont renverser la raison pour fonder sur la raison je ne sais quel arbre mystique sans racine et sans sève[152] ! » De la même manière, la poésie panthéiste tendrait à substituer « l'image » à « l'idée », aboutissant à un effacement imperceptible du divin remplacé par un idéal séducteur mais illusoire. Ce glissement se serait opéré selon lui en Allemagne au tournant du XIX^e^ siècle :

> La poésie […] n'était pas un luxe dont on pût se passer. Elle se donnait pour la religion qu'elle avait remplacée ; et elle imitait en effet à s'y méprendre son air et ses rigueurs. L'église [*sic*] était tombée, mais on avait gardé l'hymne. Novalis chantait dans la nuit ; et le moyen alors de croire à une ruine quand la voix qui l'habitait était encore si mélodieuse et si jeune ? C'est ainsi que, remplaçant toujours la foi par la poésie, et l'idée par l'image, et le dieu par son ombre, l'Allemagne a pu sans secousse endormir son passé sur ses genoux et l'emmailloter dans la mort, ce vieil enfant, sans qu'il se réveillât[153].

Dans l'introduction qui précède sa traduction des *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, de Herder, il expose plus précisément la manière dont il conçoit l'articulation entre la philosophie panthéiste et la poésie, et le rapport à l'univers qu'elles engagent. Selon Quinet, non seulement le panthéisme efface sans qu'il y paraisse la foi véritable, mais il a aussi « pour caractère de substituer des présomptions à la science, et de faire succéder par degré à la certitude l'espérance, et enfin le doute absolu[154] ». La poésie, du fait de l'univers fictif qu'elle crée, serait un des principaux truchements de l'opération de substitution :

> […] parce qu'en se jouant elle [la philosophie panthéiste] fait alliance avec la poésie, comme elle prête des couleurs animées aux formes les plus insaisissables, comme l'imagination la devance dans le champ illimité des inductions, elle séduit les âmes qui sacrifient plus à l'abandon qu'à la méthode[155].

Cette confiance que s'acquiert la doctrine panthéiste la rend d'autant plus néfaste que, dans l'incapacité où elle est de « fonder les grandes lois de la destinée, ces étonnants problèmes qui épouvantent et glacent le cœur d'effroi », elle ne laisse à ses adeptes que l'illusoire soutien de la poésie devant les questions qui exigeraient les plus solides théories :

> La poésie, qui n'était d'abord qu'un instrument plein de séduction, devient l'instrument principal auquel il faut se confier. Des allégories, des analogies, des pressentiments secrets, des prodiges de

[151] Edgar Quinet, *Idées sur la Philosophie de l'Histoire de l'humanité*, t. III, éd. cit., « Étude sur le caractère et les écrits de Herder », p. 535.
[152] *Ibid*., p. 516-517.
[153] *Id*., « Poètes de l'Allemagne. I. Henri Heine », art. cit., p. 357.
[154] *Id*., *Idées sur la Philosophie de l'Histoire de l'humanité*, éd. cit., p. 51.
[155] *Ibid*., p. 52.

> divination, voilà ce qui nous reste. Mais cet éclat éphémère, ces fêtes de l'imagination, ne sont plus qu'un leurre décevant et sans empire, quand l'abîme de Pascal est devant nous, et que nous en sommes avertis[156].

Quelques années plus tard, dans un article de 1834 sur les « Poètes allemands », il s'en prend à Goethe qui aurait lui aussi participé à la destruction de la foi en Allemagne, non pas en célébrant un dogme hétérodoxe, mais par le processus d'indifférenciation auquel il soumet toutes les croyances contemporaines :

> Il n'attaque rien, il ne défend rien. Il traite toutes les croyances et tous les enthousiasmes comme ces momies qu'Aristote recevait d'Asie, et qu'il classait dans son académie. Lui aussi, dans son église, il classe tous les cultes et met tous ces morts face à face l'un de l'autre. L'infinité du doute se cache en lui sous l'infinité de la foi. C'est en apparence tout le contraire de Voltaire, le même mot au fond. Il n'exclut rien, lui. Il admet jusqu'au moindre fantôme ; et cette universalité de croyances est en même temps l'universalité du scepticisme, et cette affirmation sans borne l'absolue négation. Voltaire était l'analyse ; lui, il est la synthèse du néant […][157].

On retrouve environ vingt ans plus tard une interprétation assez proche dans un article de Duesberg, qui voit dans la poésie allemande du début du XIX^e^ siècle « une orgie, un carnaval de la pensée[158] », « un monde où, de quelque côté que vous regardiez, vous avez le vertige, où toute chose perd sa forme vraie, où les termes changent d'acception, où les idées, renversées de leur base logique, roulent pêle-mêle et flottent indécises et effacées[159] ». Duesberg dénonce pourtant moins le détachement des poètes vis-à-vis de la foi que leur promotion d'une croyance excessivement syncrétique. De fait, sa cible n'est pas Goethe mais les poètes romantiques. Ces derniers auraient « prêch[é] un nouvel Évangile poétique » dans lequel se seraient enchevêtrées de multiples croyances parmi lesquelles les paganismes grec et germanique figurent en bonne place :

> Voici le panthéon universel ; à côté de la croix du Sauveur marche l'étendard du Prophète ; plus loin, c'est le dieu tonnant de l'Olympe ; les géants d'Odin brandissent leur épée de six pieds au milieu des troupes légères des nymphes et dryades mêlées aux chœurs des enfers et des gnomes[160].

Le panthéisme savant ne serait pas non plus en reste, puisque, au terme de son énumération, Duesberg fait de Schelling l'une des sources du romantisme allemand[161]. Il aboutit à la même conclusion accusatrice que Quinet, en dénonçant dans ce « panthéon universel » un « temple érigé à l'athéisme, et dont le grand prêtre [est] l'orgueil humain[162] ».

La condamnation la plus nette du panthéisme se rencontre cependant sous la plume d'un autre intercesseur, à savoir Saint-René Taillandier. Celui-ci en effet n'incrimine pas seulement cette

---

[156] *Ibid*., p. 52-53.
[157] *Id*., « Poètes de l'Allemagne. I. Henri Heine », art. cit., p. 357-358.
[158] Joseph Duesberg, « Mouvement littéraire de l'Allemagne », *Revue de Paris*, t. XXV, avril 1855, p. 78.
[159] *Ibid*., p. 77.
[160] *Ibid*., p. 78.
[161] *Ibid*., p. 77 : « il [« le romantisme en Allemagne »] remonte aux écrits […] de Schelling ».
[162] *Ibid*., p. 78.

philosophie pour la voie qu'elle ouvre vers l'athéisme, mais, conformément à l'image qu'en donne Heine, en raison de sa violence intrinsèque. Le courant est assimilé et réduit à l'état de barbarie attribué aux anciens Germains, état qui se perpétuerait inlassablement d'une époque à l'autre :

> Il y a une tendance morale bien allemande, une tendance qui se manifeste dès les âges les plus reculés des races germaniques, et qui reparaît à chaque siècle de leur histoire : c'est un sensualisme mêlé d'exaltation, c'est le culte des forces naturelles et la religion de la vie. Rappelez-vous le barbare avant que le christianisme l'eût dompté : voilà le type primitif qui se reproduit sans cesse dans le développement de la pensée allemande, on le voit renaître à toutes les époques et au milieu même des entreprises les plus contraires. Ni le mysticisme du Moyen Âge, ni la révolution religieuse du XVI^e^ siècle, ni cette brillante civilisation littéraire que domine le nom de Goethe, ne l'ont rejeté dans l'ombre ; toujours l'inspiration primitive est là, revendiquant la libre expansion des forces humaines et protestant contre le joug de l'esprit. On ferait une curieuse histoire de ces traditions du culte d'Odin au sein des lettres germaniques. Lorsque Henri Heine s'écrie, dans son livre sur *l'Allemagne*, que le dieu Thor se lèvera un jour armé de son marteau gigantesque et démolira les cathédrales, il est l'interprète de ces sourdes fureurs scandinaves, et il faut reconnaître que bien des penseurs, bien des poètes, bien des historiens même, dès qu'ils s'abandonnent à une veine naturelle, poussent des cris du même genre. On dirait les subites explosions de l'esprit barbare mal étouffé par le christianisme[163].

Néanmoins, Saint-René Taillandier décèle dans l'époque contemporaine les signes d'un mouvement des poètes vers le christianisme. Il annonce ainsi la conversion à venir de Daumer, dont la poésie, en dépit d'inspirations hétérodoxes, est toujours empreinte de ferveur religieuse :

> Au milieu des contradictions de cet esprit qui va ainsi de Novalis à M. Feuerbach, et des extases du Moyen Âge aux impiétés de l'athéisme hégélien, on sent de mystiques tendresses qui porteront leurs fruits. Le poète qui a trouvé de si doux accents pour glorifier la mère de Dieu ne chantera pas toujours, sous le costume d'Hafez, l'hymne exalté de la matière. À cette alliance du sensualisme et des instincts religieux succédera une inspiration plus pure […][164].

Plus largement, c'est l'ensemble de l'Allemagne qui se dirigerait vers une soumission au christianisme :

> Quant à ces fureurs antichrétiennes dont le scandale a affligé si longtemps le pays des ferveurs spiritualistes, si elles reparaissent encore sur certains points, il est évident qu'elles sont obligées de prendre un masque, et cette timidité, indice d'une transformation secrète, n'est pas un des signes les moins curieux du travail des esprits[165].

En 1853, lorsque Saint-René Taillandier publie sa série de comptes rendus, il figure parmi les très rares médiateurs qui conçoivent une telle image de l'Allemagne, même dans son aspect panthéiste. Il se rapproche malgré tout des autres germanistes dans la mesure où il nourrit encore l'espoir que la Germanie « barbare » dont il dresse le tableau rentre bientôt dans les rangs de la civilisation.

---

[163] Saint-René Taillandier, « Mouvement littéraire de l'Allemagne. II. La poésie allemande », *Revue des Deux Mondes*, Nouvelle période, deuxième série, t. II, avril 1853, p. 382.
[164] *Ibid*., p. 385.
[165] *Ibid*., p. 391.

Même lorsque le panthéisme n'est pas associé à la violence guerrière, cependant, il fait l'objet de critiques nombreuses auxquelles la polémique suscitée par l'Église n'est certainement pas étrangère (bien qu'elle ne soit pas évoquée). En faisant part de leur condamnation ou au moins de leurs réserves à l'égard de ce courant philosophique, les intercesseurs des années 1830 aux années 1850 se rapprochent de l'idéologie officielle. De manière générale, jusqu'à la fin du siècle, les prises de position vis-à-vis du panthéisme sont déterminantes pour la place occupée par chacun d'entre eux dans le paysage intellectuel et idéologique. Dans le cas des médiateurs dissidents, surtout, l'attitude adoptée à ce sujet revêt une dimension stratégique. Elle participe à la construction d'un *ethos*[166] contestataire – ou reçu comme tel par les autorités religieuses, parfois même politiques.

c) Les discours dissidents

Les auteurs qui se situent en opposition par rapport à l'Église[167], même s'ils n'adhèrent pas tous au panthéisme, défendent celui-ci en vertu de son caractère subversif[168]. Ce courant philosophique est intégré à leur entreprise de contestation selon deux orientations complémentaires : l'une a pour but de dénoncer le spiritualisme chrétien dans une visée de réhabilitation de la matière et du corps, plus largement même de l'homme ; l'autre s'en prend plus radicalement encore aux religions institutionnelles en promouvant un nouveau culte proche de la nature humaine.

Parmi ceux qui font du panthéisme une arme au service de leur critique du spiritualisme, Heine se montre le plus virulent. Il confronte explicitement les deux partis, en se rangeant du côté des panthéistes et en invalidant le système de valeurs de l'adversaire :

> Les spiritualistes nous ont toujours reproché que, dans les idées panthéistiques, toute distinction cessait entre le bien et le mal ; mais le mal, d'une part, n'existe que dans leur fausse manière d'envisager le monde, et de l'autre, il n'est réellement qu'un produit de leur propre arrangement des choses ici-bas. D'après leur

[166] Sur cette notion issue de la *Rhétorique* d'Aristote, nous renvoyons aux deux ouvrages de Dominique Maingueneau qui en ont proposé une première théorisation en tant qu'outil d'analyse du discours littéraire : *Genèses du discours* (Liège, Mardaga, 1984) et *Nouvelles Tendances en analyse du discours* (Paris, Hachette, 1987).

[167] On a vu que Lerminier et les saint-simoniens (auxquels on peut supposer que Heine se trouvait associé) étaient expressément visés dans l'ouvrage de l'abbé Maret en 1839. Dollfus également constitue une cible pour les courants catholiques conservateurs à partir de 1851, date à laquelle paraissent ses *Lettres philosophiques* qui revendiquent une position déiste (voir Georges Pariset, *La* Revue germanique *de Dollfus et Nefftzer (1858-1868), d'après la correspondance inédite des deux directeurs*, Paris, F. Alcan, 1906, p. 1-2). Quant à Schuré, la notoriété qu'il acquiert à la suite de l'*Histoire du lied* est associée à une réputation d'anticléricalisme (voir Alphonse Roux et Robert Veyssié, *Édouard Schuré : son œuvre et sa pensée. Étude précédée de « La confession philosophique » d'Éd. Schuré*, Paris, Perrin et C[ie], 1914).

[168] Michel Espagne attire l'attention sur ce phénomène : « Plusieurs fois au cours du XIX[e] siècle l'instrumentalisation de l'histoire de la philosophie allemande est opérée au nom d'une philosophie de l'émancipation politique ou sociale. » (Mais aussi religieuse et métaphysique, pourrait-on ajouter.) Il cite l'exemple du *De l'Allemagne* de Heine et du saint-simonisme, dans la mouvance duquel se situe Lerminier – et Heine, dans une moindre mesure.

> point de vue, la matière est mauvaise par elle-même et en elle-même, ce qui est en vérité une calomnie, un affreux blasphème contre Dieu[169].

Dans une brève profession de foi panthéiste, il proclame de manière provocatrice l'identité ontologique de l'esprit et de la matière, dans un monde où Dieu est tout :

> Dieu, que Spinoza nomme la substance unique, et les philosophes allemands l'absolu, « est tout ce qui est, » il est la matière autant que l'esprit ; tous les deux sont également divins, et quiconque insulte la Matière Sainte est impie tout autant que celui qui pèche contre le Saint-Esprit[170].

D'autres médiateurs gardent leurs distances avec le panthéisme mais lui reconnaissent le mérite d'avoir donné sa place à la matière tout en la spiritualisant. C'est le cas par exemple de Dollfus qui, sur un ton plus modéré que celui de son prédécesseur allemand, salue en Spinoza celui qui a « vaincu, dans une conception qui les unit sans les confondre, le dualisme de la matière et de l'esprit[171] ». Ce postulat d'une interaction entre les deux dimensions de l'univers intéresse directement la poésie allemande, dans la mesure où celle-ci représente la nature et l'homme. Or le « dualisme suranné » « soustrait à la nature la force qui agit en elle, et de la création fait un mécanisme inerte, mû du dehors par le fantôme d'un Dieu superflu[172]. » Dollfus fait l'éloge de Goethe qui, en « amoureu[x] des formes vivantes[173] », doué du « profond sentiment de l'harmonie universelle », ne peut concevoir et représenter dans ses œuvres qu'une nature animée : « Dieu apparaissait au poëte dans la nature, la nature en Dieu[174]. » L'admiration de Dollfus pour Goethe porte donc au moins autant sur la dimension esthétique de ses œuvres que sur la conception de l'univers dont elles témoignent, ces deux facettes étant conçues comme inséparables.

Bien que, comme Dollfus, il ne soit pas moniste, Schuré reprend sur ces questions la même ligne que Heine. Dans le cadre d'une réflexion sur la métaphysique qui sous-tend différentes traditions poétiques en Allemagne, il dénonce à son tour l'image que « la poésie latine de l'Église catholique[175] » donne d'un « Dieu unique et tout-puissant », « [v]ision imposante, où le chrétien n'a plus conscience de lui-même que dans le saint des saints ! » Les chants d'église médiévaux incitent en effet le fidèle à condamner, et même à nier tout un pan du réel et de sa propre humanité : « Fuir hors de la nature, échapper à la vie réelle pour s'abîmer dans la grandeur de Dieu est l'effort constant de ces hymnes[176] . »

---

[169] Henri Heine, *De l'Allemagne*, éd. cit., p. 92. Brian Juden rappelle du reste qu'un peu plus tard, dans les années 1840, l'Église catholique établit sur les mêmes fondements sa différence par rapport au panthéisme, en inversant bien entendu la polarité axiologique affectée à la matière d'une part, et à l'esprit de l'autre (voir « Nerval et la crise du panthéisme », art. cit., p. 279). En revanche, des écrivains comme Gautier et Nerval partagent la position heinéenne (p. 277 et 279).

[170] Henri Heine, *De l'Allemagne*, éd. cit., p. 89.

[171] Charles Dollfus, « Étude sur Goethe », art. cit., p. 197. De fait, en tant que déiste, Dollfus n'est pas moniste mais il affirme la présence de Dieu dans le monde et l'interdépendance entre la matière et l'esprit. Dans cette même « Étude sur Goethe », il se dit adepte d'un panthéisme « dans le grand sens de ce mot, où il ne signifie pas l'absorption du fini dans l'infini ou de l'infini dans le fini, mais le rapport indissoluble entre les deux aspects sous lesquels l'univers, toujours identique et complet, se présente alternativement aux sens ou à l'esprit. » (p. 190)

[172] *Ibid*., p. 194.

[173] *Ibid*., p. 190.

[174] *Ibid*., p. 194.

[175] Édouard Schuré, *Histoire du lied…*, éd. cit., 1868, p. 274.

[176] *Ibid*., p. 268-269.

L'impossibilité d'une telle entreprise entraîne un sentiment d'infériorité et de culpabilité aussi infondé qu'irrépressible :

> […] à ces extases succède fatalement le réveil, et tout ce qui reste à l'âme de ses sublimes élévations, c'est le sentiment de son impuissance. Plus elle s'est prosternée devant le Dieu tout-puissant, plus elle se trouve misérable. Plus elle a vu sa pureté éblouissante, plus elle se trouve impure et coupable. Elle est flétrie par la faute originelle. Le Dieu pur esprit lui commande de mortifier la chair, mais le désir la transperce de flèches enflammées[177].

Le « peuple » aurait su cependant se prémunir contre de telles conceptions, en cherchant dans la nature une autre forme de croyance :

> […] le peuple s'en tient rarement au récit biblique. Il a sa révélation à lui, ses miracles, ses apparitions. Dans les cathédrales, la voix des prêtres étouffe son âme, mais dans le silence des bois, il écoute la voix de son cœur[178].

Cette valeur accordée à la nature empirique est comme on l'a vu selon Schuré une rémanence des anciennes croyances panthéistes. Ce sont elles qui caractérisent la poésie folklorique, par opposition à la poésie liturgique :

> Le peuple allemand […] adore la nature dans sa poésie. Tantôt il se plonge dans son sein avec les génies des eaux et des forêts, tantôt il la célèbre dans l'ivresse du vin et dans le débordement de ses passions, tantôt il la divinise dans ses chants d'amour. Ces refrains graves ou folâtres, rieurs ou attendris sont autant de défis jetés à l'ascétisme chrétien[179].

Schuré n'hésite pas au terme de son analyse à formuler nettement son adhésion, sinon au panthéisme, du moins à une religion du sentiment exprimée par une poésie qui contemple le divin en adoptant un point de vue humain :

> Ce n'est point qu'il [le peuple] rabaisse l'histoire biblique au niveau des vulgaires aventures. Loin de là ; devant les douces figures de Jésus et de Marie, il s'agenouille, il se sent en présence de quelque chose de divin. Mais dans la reine du ciel, dans le fils de Dieu, il ne voit que le côté humain, l'amour infini, la douleur profonde, le sacrifice sans bornes. Voilà ce qu'il adore, sans s'inquiéter du dogme et de l'Église, et voilà aussi le fond éternel et vraiment divin de la pensée religieuse.
>
> Si la poésie de l'Église catholique est une perpétuelle élévation de l'âme vers le ciel, celle du peuple ramène sans cesse le ciel sur la terre[180].

Au-delà du spiritualisme chrétien, c'est en fait le christianisme lui-même qui est remis en cause par les médiateurs dissidents. Tous contestent les religions « positives » au profit d'une croyance « naturelle » à la fois plus proche de l'homme et plus intériorisée – même si la teneur de la religion prônée par chacun n'est pas identique.

---

[177] *Ibid*., p. 269.
[178] *Ibid*., p. 277-278.
[179] *Ibid*., p. 276
[180] *Ibid*.

Schuré prend pour cible les cantiques liturgiques composés au XIX^e^ siècle par des théologiens qu'il accuse à la fois de sécheresse et de dogmatisme :

> Au dix-neuvième siècle, la décadence est complète. Les modernes théologiens qui en composent encore [des cantiques], ont passé leur vie à s'emporter contre Goethe et ses disciples, à réfuter Hegel, Strauss et Feuerbach. […] jusque dans leurs cantiques ils font de la philosophie, ils discutent et sentent le besoin de démontrer leur foi. Leur poésie est devenue dogmatique, c'est-à-dire qu'elle n'est plus de la poésie[181].

Ses griefs se situent donc plus spécifiquement sur le terrain esthétique, le christianisme institutionnel étant critiqué pour ses effets néfastes sur la poésie. Le combat contre les représentants du panthéisme et leurs héritiers aurait produit des cantiques en forme de débats théologiques – et exacerbant probablement les tendances spiritualistes du christianisme. À l'inverse, Schuré salue dans les écrivains germaniques les initiateurs d'une religion et d'une poésie du sentiment, attachées non pas à des dogmes mais au monde dans son idéalité :

> De plus larges horizons se sont ouverts aux esprits. Herder, Goethe, Schiller et leurs disciples ont parlé, ils ont remué les hommes de toute Église et de toute conviction. Ils ont été les premiers représentants de cette poésie philosophique et largement humaine qui, en dehors de toute confession et de tout surnaturel, élève, purifie l'âme par le spectacle de tout ce qu'il y a de grand dans l'humanité. Cette poésie, qui n'a d'autre temple que le monde, d'autre religion que la sympathie, a déjà remplacé la poésie chrétienne[182].

La poésie évoquée ici, placée sous le patronage de « Herder » et « Goethe », entre autres, est bien sûr associée au moins partiellement à la métaphysique panthéiste. En tant qu'expression d'un rapport spontané au monde, elle constitue dans l'argumentation de Schuré un contre-modèle efficace face à la doctrine catholique, qui serait marquée quant à elle par une négation de la nature humaine.

Dans les différentes parties d'*Au-delà du Rhin*, Lerminier également accompagne ses exposés de nombreux commentaires dans lesquels il livre sa philosophie et ses croyances. Celles-ci sont issues à l'évidence de différentes pensées allemandes et du saint-simonisme, auquel il a adhéré un temps[183]. Le panthéisme, en particulier dans son expression poétique, occupe dans la pensée du juriste une place décisive puisque, par le rapport que cette doctrine établit avec la nature, elle « prépare une révolution religieuse[184] » que Lerminier appelle de ses vœux. Ce bouleversement doit aboutir finalement au

[181] *Ibid*., p. 306.
[182] *Ibid*.
[183] En fait, la proximité entre les idées philosophiques et religieuses énoncées dans *Au-delà du Rhin*, d'un côté, et de l'autre la pensée et la religion saint-simoniennes, est due à des apports réciproques. Lerminier a été membre du groupe en 1830, puis il a conservé dans les années suivantes des contacts avec le mouvement. Il compte parmi ceux qui étaient en mesure de satisfaire l'intérêt des saint-simoniens pour la philosophie allemande, notamment pour ce qui concerne le panthéisme. Dans son article intitulé « La religion saint-simonienne » (*Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. LXXXVII, 2003, p. 23-37), Antoine Picon évoque les « relations ambiguës qu'entretient la religion saint-simonienne avec le catholicisme, le déisme des Lumières et le panthéisme » (p. 23). Outre le panthéisme de Spinoza, il affirme que « [l]a vision saint-simonienne de la divinité s'inspire également des thèses de l'Idéalisme [*sic*] allemand » (p. 32).
[184] Eugène Lerminier, *Au-delà du Rhin*…, éd. cit., p. 145.

« mysticisme de l'infini[185] », conçu comme « l'enveloppe sacrée de la vérité » que la « faiblesse humaine » ne peut « voir face à face[186] ». Un cryptage serait donc nécessaire. Or, depuis les origines de l'histoire de l'homme, c'est la poésie qui aurait accompli cette opération. En recourant à des « symboles », elle révèlerait la présence du sacré dans les phénomènes tout en préservant le mystère de celui-ci :

> Le genre humain fit son éducation dans le temple, puis dans l'école. Dans le temple habitait la poésie, cette devineresse des choses invisibles, cette magicienne inspirée, qui change les phénomènes de la nature en symboles, qui peuple les temples d'images, et qui élève les cultes comme des autels consacrés à l'Eternel[187].

En d'autres termes, selon Lerminier,

> [l]a religion n'est pas autre chose que la poésie de l'esprit humain ; par elle l'homme devine et prophétise ce qu'il désire et ne sait pas ; par elle l'hypothèse devient lyrique et s'écrit en traits de flamme.[188]

Schelling et Novalis auraient donné tous deux une actualisation de cette poésie religieuse en « célébr[ant] la nature, l'histoire et l'homme par une ode ontologique[189] ». Le penseur et le poète, investis d'une même mission, sont en fait eux-mêmes Dieu, avance Lerminier. Plus exactement, la figure de l'homme pensant est Dieu, et elle se réalise de manière privilégiée dans les poètes :

> La pensée est l'échelle de Jacob, par laquelle nous allons de la terre au ciel et du ciel à la terre. L'homme pense Dieu naturellement, parce qu'il est Dieu lui-même […].
>
> […]
>
> Il n'y a pas de milieu : l'idée n'est pas, ou elle est Dieu même. L'homme dans la plénitude de sa force ne conçoit ni ne pense à demi : or la pensée pure et complète n'est autre chose que Dieu même.
>
> Que les poètes nous disent si dans leur inspiration ils étaient Dieu à demi […][190].

Là encore, comme chez Heine, Dollfus et Schuré, une pensée très hétérodoxe passe pour se faire connaître par la référence au panthéisme et à la poésie qui le met en œuvre, en se présentant cette fois comme leur prolongement.

---

[185] *Ibid*., p. 192.
[186] *Ibid*., p. 179.
[187] *Ibid*., p. 7. Cette relation établie entre la religion et la poésie est très proche elle aussi de celle que définit le saint-simonisme entre la religion et l'art. Selon Antoine Picon, « […] l'art de l'avenir ne peut être dissocié d'une religion censée exprimer l'essence même de la vie sociale. Plus précisément, aux yeux des auteurs de la *Doctrine* [saint-simonienne], l'artiste des périodes organiques peut s'assimiler à une sorte d'adjoint du prêtre chargé de donner une forme sensible aux vérités abstraites du dogme afin de favoriser sa réception. […] À l'instar de la religion dont il contribue à asseoir l'empire, l'art organique des saint-simoniens doit exalter à la fois l'esprit et la matière dans le droit fil d'un dogme panthéiste qui prétend les réconcilier. » (« La religion saint-simonienne », art. cit., p. 33)
[188] Eugène Lerminier, *Au-delà du Rhin…*, éd. cit., p. 7-8.
[189] *Ibid*., p. 137.
[190] *Ibid*., p. 5.

À côté des textes consacrés exclusivement à la philosophie d'outre-Rhin, les discours qui s'élargissent à la poésie ou qui se centrent même sur cette dernière comportent donc eux aussi des enjeux intellectuels et idéologiques importants. À un premier niveau, ils contribuent à diffuser la pensée allemande en France en présentant – même si c'est de manière oblique – ses grands courants. Cependant, le déplacement contextuel dont fait l'objet le lied lors du transfert impose un second niveau d'analyse. Celui-ci permet conjointement de préciser ou de saisir la position de chaque intercesseur par rapport aux milieux savants et officiels, et de mettre au jour les présupposés dont il investit la métaphysique du lied. Dans une culture profondément marquée par la pensée dualiste, et à une époque où l'Église catholique s'emploie à maintenir son influence sur le pouvoir politique, le panthéisme ne peut qu'être rejeté par les autorités officielles. La violence de ces dernières est d'autant plus grande que cette doctrine exerce une grande attraction auprès de nombreux germanistes, en particulier par l'intermédiaire du lied.

Le panthéisme tel qu'il apparaît dans la lyrique germanique semble certes inoffensif à plusieurs intercesseurs pourtant conservateurs, mais il n'en repose pas moins sur une épistémè qui se manifeste dans d'autres domaines, et dont les propriétés sont fort peu compatibles avec les valeurs admises en France. Les différents types de correspondances qui définissent, d'après les médiateurs, les conceptions du monde dans le lied, se retrouvent en effet dans leurs propos sur le fonctionnement sémiotique des œuvres. De manière analogue, l'enjeu consiste à saisir les relations inédites qu'établissent les poèmes étrangers entre les différents plans des textes.

Chapitre II : Sémiotique du lied

Parallèlement aux métaphysiques qui informent l'univers poétique d'outre-Rhin, les régimes sémiotiques mis en œuvre dans les lieds suscitent un vif intérêt parmi les intercesseurs. Leurs remarques sur ce sujet sont souvent succinctes, mais quelques-uns d'entre eux donnent un certain développement à leurs observations. Un consensus se dégage de ces écrits concernant le fonctionnement motivé des œuvres poétiques importées. Le plan de l'expression y serait une manifestation du plan du contenu[1] et non un instrument de communication transparent, comme le serait au contraire l'usage français ordinaire. On se trouverait autrement dit face à des textes cratyliens. Mais il convient de distinguer immédiatement deux niveaux d'analyse. La relation de motivation à proprement parler se situe à l'intérieur du signe, entre le contenu et l'expression. Une autre relation de correspondance est établie à un autre niveau, extérieur au signe, celui-là. Il s'agit des phénomènes que Tzvetan Todorov regroupe sous la dénomination de « sens indirect », ce syntagme désignant tous les procédés par lesquels un signe, outre son sens direct, se voit attribuer un second – voire plusieurs autres – contenu(s)[2].

Dans les deux cas, mais au gré de différents mécanismes, on a affaire dans l'esprit de nombreux médiateurs à une relation entre une entité empirique (que ce soit l'expression ou le sens direct, ce dernier étant en général assimilé à un référent empirique), et une entité non empirique (le contenu ou le sens indirect, assimilé à un référent immatériel, voire divin). Le régime sémiotique est donc la plupart du temps corrélé à une certaine conception du monde. Le rattachement de la science du langage et de l'herméneutique des textes à la philosophie et à l'exégèse, depuis l'Antiquité, a entraîné de fait une approche non linguistique du sens. Cet amalgame se poursuit chez les penseurs allemands de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle qui, tout en bouleversant les doctrines dualistes contemporaines, articulent plus que jamais ces différents pans du savoir.

La poésie constitue un des points majeurs de leurs réflexions, et devient corollairement le lieu de pratiques d'écriture nouvelles. Dans la seconde partie du XIX^e^ siècle, les germanistes français sont ainsi frappés par un fonctionnement sémiotique qui tranche avec les pratiques endogènes dominantes. Conjointement à l'intérêt soulevé par le panthéisme, cette confrontation provoque dans l'aire d'accueil une réévaluation progressive des relations postulées auparavant entre l'écriture poétique et le monde ou le divin. Le lied étaie d'après de nombreux textes critiques le cratylisme traditionnel, mais il fait aussi naître l'intuition de la consubstantialité du contenu et de l'expression, en particulier dans l'énoncé poétique. À chaque niveau d'analyse, interne et externe au signe, on verra alors comment s'esquisse, sur

[1] Dans ce chapitre et dans les suivants, nous reprenons les principaux concepts sémiotiques de Louis Hjelmslev (dans *Prolégomènes à une théorie du langage*, paru en 1943). Certains sont empruntés à Ferdinand de Saussure, et ont été exploités ensuite par l'école sémiotique de Paris ou encore par Umberto Eco. Il n'est pas nécessaire d'exposer en détail les théories de Hjelmslev. Nous donnerons au fur et à mesure de notre démonstration les quelques définitions qui seront utiles.

[2] Voir Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.

fond de doctrines philosophiques, une prise en compte des textes comme discours, c'est-à-dire comme espaces d'une actualisation singulière de la langue, productrice d'un sens qui lui est propre[3].

A Le contenu et l'expression : motivation naturelle ou effet de motivation ?

Pendant toute la seconde moitié du XIX^e^ siècle, l'ensemble des médiateurs s'accordent à souligner le lien étroit qu'ils saisissent dans le lied entre le contenu et l'expression. Selon Henri Blaze de Bury, le « rythme » et la « mélodie » des *Volkslieder* sont « deux éléments constituants […], partie intégrante de l'idée, du sentiment », et ce dernier « ne saurait se faire jour sans les entraîner avec lui, attendu qu'il existe entre l'idée, la mélodie et le rythme, membres harmonieux de la trinité poétique, une indivisible union, une simultanéité solidaire[4] ». Alfred Michiels et Antonin-Joseph Bécart livrent des commentaires tout à fait semblables, le second faisant d'ailleurs visiblement écho au premier. Quelques années après Blaze de Bury, Alfred Michiels déclare qu'« [u]n morceau lyrique peut se travestir, mais non se traduire : la finesse de l'expression, le choix des termes, le mouvement de la phrase, l'harmonie de la période et la cadence rhythmique lui sont absolument nécessaires ; il leur doit presque tout son intérêt[5]. » Et le second, environ quinze ans plus tard : « La plupart des morceaux lyriques ne peuvent se traduire : la finesse de l'expression, le choix des termes, le mouvement de la phrase, l'harmonie de la période et la cadence rythmique leur sont absolument nécessaires ; ils leur doivent presque tout leur intérêt[6] ». La même année, Adolphe Régnier affirme au sujet des poésies lyriques de Schiller que « la construction, les images, les figures de tours et de mots, toutes les hardiesses de style, sont fréquemment le fond à la fois et la forme de la pensée et du sentiment[7] ».

[3] On adoptera dans l'ensemble de ce chapitre un terme aujourd'hui répandu, celui de *discours*, pour désigner toute actualisation singulière du système de la langue lors d'un acte d'énonciation. Rappelons toutefois que Saussure, le premier à avoir établi théoriquement ce type de distinction, utilise le mot *parole* et non *discours*. Pour une synthèse sur l'histoire de la notion après Saussure, on pourra consulter l'article de Christian Puech, « L'émergence de la notion de "discours" en France et les destins du saussurisme », dans *Langages*, 2005, n° 159, *Linguistique et poétique du discours. À partir de Saussure*, p. 93-110. Dans le cadre de notre étude, les actes d'énonciation envisagés consistent bien entendu dans des textes poétiques, qui constituent certes une catégorie spécifique de discours. Comme l'ont montré de nombreux théoriciens jusqu'à aujourd'hui, cette catégorie se caractérise par l'importance qu'elle donne à la fonction poétique (selon Jakobson), ou esthétique. Néanmoins, tout discours construit des effets de sens singuliers, irréductibles aux signifiés de la langue et aux référents extérieurs qu'il représente. François Rastier (qui utilise quant à lui le terme de *texte*) affirme ainsi qu'« expression et contenu restent indissolubles », et que « [l]a sémiosis s'établit en effet au palier des textes et non des signes » (François Rastier, « Linguistique interprétative et traduction », dans Tatiana Milliaressi (éd.), *De la linguistique à la traductologie. Interpréter / traduire*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p. 37 et 40). On rappellera en outre dès à présent que les théorisations modernes de la différence entre la langue et le discours font fortement écho aux réflexions d'auteurs comme Schelling, Schleiermacher et Wilhelm von Humboldt, de cent ans antérieures, environ.

[4] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 830.

[5] Alfred Michiels, *Études sur l'Allemagne renfermant une histoire de la peinture allemande*, t. I [1840], Bruxelles, A. Vandale, 1845, p. 374.

[6] Antonin-Joseph Bécart, *Études schillériennes…*, éd. cit., p. 20.

[7] Adolphe Régnier, *Poésies de Schiller*, éd. cit., « Introduction », p. XI.

On pourrait multiplier les exemples semblables, au moins pour ce qui concerne le deuxième tiers du siècle. Durant les décennies qui suivent, à quelques exceptions près, la relation de motivation mise en œuvre dans les lieds fait moins l'objet de démonstrations qu'elle n'est présupposée ou abordée de façon oblique. C'est désormais un point acquis, comme l'est du reste le genre d'outre-Rhin, devenu suffisamment familier dans le paysage littéraire français pour se passer d'exposés explicatifs sur ses différents aspects. La dimension sémiotique est cependant presque toujours présente dans les textes critiques, ce qui témoigne de son importance persistante[8]. Le poids de ces questionnements montre en effet d'une part l'apport que constitue le lied à cet égard dans l'espace d'accueil, et d'autre part l'existence d'un contexte intellectuel qui rend les germanistes sensibles aux relations entre le contenu et l'expression.

Leurs attitudes sur ce point sont relativement homogènes, dans leurs flottements mêmes. Il faut rappeler à ce sujet qu'il s'agit dans presque tous les cas de textes de vulgarisation, émanant de littérateurs non spécialistes. À une époque de réflexions denses, les textes de présentation sur le lied apparaissent comme une caisse de résonance des différentes doctrines, qui se trouvent entremêlées et déformées. Ces confusions apportent pourtant un éclairage précieux sur la lente évolution des notions de sens et de langage, ainsi que sur leurs relations, et en particulier sur le passage très progressif d'une appréhension linguistique dualiste de la poésie à une perspective discursive unifiante.

1) Persistance des théories de l'imitation et de l'expression dans les textes poétologiques

Le lied est un vecteur d'interrogations sur le caractère arbitraire ou motivé du signe, au milieu du siècle. Le contexte endogène s'y prête, de fait, puisque André Chervel montre que le débat entre les tenants de ces deux positions atteint son « apogée » au XIX^e^ siècle, justement. Parmi les données qui expliquent cette situation, il mentionne en bonne place le « mouvement romantique », qui « suscite un renouveau d'intérêt pour la question de l'origine du langage », et il cite, selon un angle d'approche élargi, Rousseau, Herder, Fichte, Schelling et Wilhelm von Humboldt[9]. Dans le domaine strictement linguistique, la grammaire comparée allemande, qui se diffuse en France à partir des années 1840, joue un rôle de premier ordre[10]. Les penseurs d'outre-Rhin marquent donc ce champ d'investigation, ce qui explique en partie l'attention que lui portent les intercesseurs du lied, bien que la plupart d'entre eux n'aient pas de compétences spécifiques à cet égard. Ils ont tous cependant reçu une formation, même minimale, sur les problèmes soulevés par les rapports entre le contenu et l'expression. En France aussi, en effet, cette articulation éveille l'intérêt des linguistes et des philosophes, au point qu'en philosophie,

[8] Les réflexions sur la traduction, en particulier, s'appuient bien entendu sur des conceptions sémiotiques plus ou moins explicitement formulées, et ce pendant toute la période considérée. On se contentera dans ce chapitre de dresser un tableau représentatif des positions conceptuelles contemporaines, avant d'aborder dans les chapitres suivants leur rôle dans le domaine de la traduction.
[9] André Chervel, « Le débat sur l'arbitraire du signe au XIX^e^ siècle », art. cit., p. 4.
[10] *Ibid*., p. 19.

la « théorie du langage […] sera, tout au long du siècle, une matière d'enseignement dans les collèges, inscrite dès 1840 dans le premier programme du baccalauréat[11] ». S'il est très hasardeux de spéculer sur les lectures précises qu'ont pu faire les médiateurs, il est certain en revanche qu'ils ont tous été confrontés à ces interrogations. Or, André Chervel signale que « le cratylisme est sous-jacent à (presque) toute la grammaire comparée allemande (et française) avant 1880[12]. » Avant même le transfert des essais germaniques en France, « dès la première moitié du siècle », « [l]e thème de la motivation est largement répandu, et accepté, dans l'opinion cultivée », *via* des théoriciens de la seconde partie du XVIII^e^ siècle comme le Président de Brosses et Court de Gébelin, « qui conservent jusque vers 1850 un certain prestige[13]. » Quelques germanistes, spécialistes de l'étude des langues, contribuent eux-mêmes à véhiculer avec plus ou moins de rigueur ce type de conceptions. Dans ses *Études sur l'Allemagne ancienne et moderne*, Philarète Chasles relaie des propos de Boerne qui vantent les qualités mimétiques de la langue allemande :

> C'est l'interprète fidèle de toutes les langues que parlent le ciel et la terre, les airs et les eaux. Le grondement du tonnerre, les murmures de l'amour, les mille bruits de la journée et le silence des nuits ; les teintes d'émeraude, d'or et d'argent que sème l'aurore, et les méditations profondes des rois de la pensée ; le babil de la jeune enfant, le gazouillement de la source paisible et le sifflement du reptile ; les ébats et les cris joyeux de l'enfant et la sourde parole du rêveur qui se dit à lui-même : *le moi, c'est le* MOI ! – tout ce que l'homme peut comprendre et sentir, la langue allemande le traduit, l'explique, le développe et l'embellit[14].

Il faut ajouter enfin qu'à partir de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle et jusqu'aux dernières décennies du XIX^e^ siècle au moins[15], les traités de poétique et de rhétorique français s'emparent de ces questions qui concernent bien sûr au premier chef la littérature, et en particulier la poésie. Les prescriptions qui

[11] *Ibid*., p. 4.
[12] *Ibid*., p. 18. Si l'on restreint la perspective aux milieux littéraires, la grammaire comparée et le cratylisme continuent même à produire leurs effets après 1880. *Les Mots anglais* de Mallarmé, marqués par ces théories, sont publiés en 1877 mais ils exposent des idées qui perdurent au-delà chez cet auteur, et qui imprègnent la pensée des symbolistes, comme le rappelle Emmanuelle Kaës dans deux contributions : « Remy de Gourmont : une linguistique entre science et mythe » (dans Jean-Claude Larrat et Gérard Poulouin (dir.), *Modernité de Remy de Gourmont*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2010, p. 180-195. Actes du colloque de l'Université de Caen tenu en novembre 2008) ; et « Claudel et les savoirs linguistiques : l'exemple de la grammaire comparée » (dans Emmanuelle Kaës et Didier Alexandre (dir.), *La linguistique de Claudel : histoire, style, savoirs*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 91-118). L'ouvrage de Mallarmé a en outre fait l'objet d'une étude approfondie dans *Mimologiques…,* de Gérard Genette (éd. cit., chapitre intitulé « Au défaut des langues », p. 257-314).
[13] André Chervel, « Le débat sur l'arbitraire du signe au XIX^e^ siècle », art. cit., p. 19 pour cette série de citations. Sur les deux auteurs mentionnés, voir Gérard Genette, *Mimologiques…*, éd. cit., les chapitres intitulés « Peinture et dérivation » (p. 85-118) pour de Brosses, et « L'hiéroglyphe généralisé » (p. 119-148) pour Court de Gébelin.
[14] Philarète Chasles, *Études sur l'Allemagne ancienne et moderne*, éd. cit., p. 32-33.
[15] On peut citer entre autres, par ordre chronologique, l'ouvrage de L.-J.-M. Carpentier, *Gradus français ou Dictionnaire de la langue poétique*, Paris, Alexandre Johanneau, 1822 (cet ouvrage a été partiellement repris dans le *Traité de la versification française*, Bruxelles, Al. De Mat, 1838), la *Prosodie française, ou Règles de la versification française* de Charles Héguin de Guerle (Paris, V^ve^. Maire-Nyon, 1836), et les *Thèses de grammaire* de Bernard Jullien ([1846], Paris, Hachette, 1855). Tous les traités ne s'accordent pas sur les différentes catégories de l'harmonie imitative. Sans entrer dans le détail de leurs divergences, on exposera ici celles qui sont utiles à notre propos et qui font l'objet d'un relatif consensus.

gouvernaient jusqu'alors l'« harmonie » sont ainsi complétées par des observations touchant l'« harmonie imitative ». En 1873, dans l'article « Harmonie », le *Grand Dictionnaire universel* de Larousse précise sa définition de la manière suivante, après avoir donné une première approximation de la notion : « Elle consiste encore, et c'est là son plus grand mérite, en une sorte de concordance intime entre l'expression et l'idée à exprimer, de rapport entre le rhythme, le nombre et la pensée[16]. »

Ces théories forment au total un ensemble complexe, comportant de nombreuses variantes selon les époques et le positionnement disciplinaire ou idéologique des auteurs[17]. Les aperçus qu'en donnent les intercesseurs du lied composent cependant un corpus assez homogène. L'examen de leurs écrits conduit à distinguer entre les deux plans du langage deux grands modes de rapport, nullement exclusifs l'un de l'autre, et sur lesquels semble régner un consensus. Il s'agit de l'imitation et de l'expression.

a) L'imitation verbale du réel empirique

Quelques textes critiques signalent dans les lieds des procédés qui relèvent de l'harmonie imitative, selon les catégories de pensée françaises contemporaines. La « concordance » dont fait état le *Grand Dictionnaire* de Larousse entre « l'expression et l'idée à exprimer » consisterait plus précisément en un rapport d'imitation, conformément à ce qu'indique l'adjectif qui qualifie le nom *harmonie*. L'objet à imiter est la réalité empirique, ou, comme l'explique par exemple L.-J.-M. Carpentier, l'impression sensible qu'elle produit sur le sujet qui en fait l'expérience : « On appelle en poésie, et généralement en littérature, *mot*, *phrase*, *harmonie imitative* un mot, une phrase, une réunion de termes qui affectent l'oreille par des sons conformes à l'impression que produirait sur les sens l'objet représenté, s'il était actuellement présent[18]. » Dans ce cas, l'écrivain n'imite donc pas nécessairement le bruit produit par le phénomène représenté, mais peut chercher à transposer sur le plan sonore un aspect non auditif de la chose. Plusieurs moyens s'offrent à lui, selon le sens sollicité par l'objet. La simple reproduction d'un bruit passe par l'onomatopée, c'est-à-dire l'exploitation de la matérialité sonore de la langue. La transposition d'autres propriétés sensibles peut quant à elle avoir recours en plus aux possibilités

[16] Article « Harmonie », dans le *Grand Dictionnaire Universel* de Pierre Larousse (dir.), éd. cit.

[17] Pour une étude panoramique des différentes théories depuis l'Antiquité, et en complément de l'article d'André Chervel, on consultera l'ouvrage de Gérard Genette, *Mimologiques…*, éd. cit. On trouvera également des analyses restreintes aux XVIII[e] et XIX[e] siècles dans *Théories du symbole* de Tzvetan Todorov (Paris, Seuil, 1977, chap. IV, « Les infortunes de l'imitation », p. 141-159 ; chap. V, « Imitation et motivation », p. 161-178 ; et chap. VI, « La crise romantique », p. 179-260), et dans l'article de Gabriel-Robert Thibault, « L'harmonie imitative. Essai historique et anthropologique », dans *Dix-huitième Siècle*, n° 23, 1991, *Physiologie et médecine*, p. 357-368.

[18] L.-J.-M. Carpentier, rubrique « Imitatif » du *Gradus français ou Dictionnaire de la langue poétique*, éd. cit. Alfred Tonnellé, traducteur de Wilhelm von Humboldt et de quelques lieds, établit la même distinction à la fin des années 1850 dans son « Analyse de l'opuscule sur la diversité dans la constitution des langues » (dans Wilhelm von Humboldt, *De l'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idées* [*Über die Entstehung der grammatischen Formen und ihren Einfluss auf die Ideenentwicklung*, 1822], éd. cit., p. 57. Observons que ces changements dans la nature des objets représentés par l'œuvre d'art sont solidaires de changements dans le domaine métaphysique. On assiste à un glissement du rationalisme classique au sensualisme, qui appréhende la réalité à travers les perceptions et les émotions qu'en retire le sujet. On abordera dans ce qui suit les prolongements de ces glissements de paradigme dans le fonctionnement sémiotique des textes.

rythmiques de la prosodie, ou aux ressources qu'offrent les règles métriques. Ce sont les éléments qu'expose successivement Charles Héguin de Guerle dans sa *Prosodie française,* en 1836 :

> Il y a deux manières de rendre l'harmonie imitative :
>
> 1° En employant des mots qui, à eux seuls, imitent le son de l'objet qu'ils expriment, comme *tonnerre, torrent, cliquetis, sifflement, mugissement, glouglou,* etc. ; c'est ce que l'on appelle des *onomatopées*[19].

Et il cite aussitôt quelques lignes du *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises* de Charles Nodier : « L'*onomatopée,* dit M. Charles Nodier, est d'un grand secours aux poètes, puisqu'elle est comme l'âme de l'harmonie pittoresque et de la poésie imitative[20] ».

La suite de ses explications est plus confuse, comme bien d'autres textes similaires lorsqu'ils sortent de la catégorie de l'onomatopée[21]. Les exemples que convoquent alors les auteurs, joints aux interprétations qu'ils en donnent, amènent cependant à comprendre qu'ils attribuent des traits sémantiques propres à certains segments phoniques, prosodiques et métriques (c'est-à-dire en général à la quantité[22] ou à l'intensité des syllabes), ainsi qu'à leur combinaison, en vertu d'une relation mimétique prédéfinie entre ces segments et des unités du contenus. Commentant la fin de l'*Oraison funèbre du prince de Condé*, l'article « Harmonie » du *Grand Dictionnaire* de Larousse montre comment la longueur des périodes suit « une progression descendante et va, pour ainsi dire, en mourant », pour représenter justement le « néant[23] » auquel est voué l'être humain.

Ce sont bien de telles théories qui sous-tendent le commentaire de Blaze de Bury sur l'écriture en vers de Schiller dans *La Cloche,* « ce vers sonore, nerveux, malléable, puissant, qui se prête si bien aux effets d'imitation calculés avec tant d'art, ce vers à la fois impétueux, fluide, incandescent, métal qui bout, éclair qui luit, feu qui flamboie, poutre qui rompt et craque[24]. » Dans son article sur Rückert, également, il souligne l'efficacité avec laquelle le poète exploite les ressources phoniques à sa disposition : « On ne saurait penser d'ailleurs combien cette diction musicale et rhythmique sert au microcosme du poète ; cela chuchote, jase, murmure, frôle, grésille et siffle. À lire ces causeries mystérieuses du rossignol et de l'étoile, on croirait presque à la poésie imitative[25]. » Dans les deux cas, la relation d'imitation est explicitement formulée, et passe aussi bien par des onomatopées (la « poutre qui rompt et craque », ou les bruits mentionnés dans la poésie de Rückert), que par la sémantisation

---

[19] Charles Héguin de Guerle, *Prosodie française, ou Règles de la versification française*, éd. cit., p. 89.
[20] *Ibid.*
[21] L'auteur définit de la sorte la seconde « manière » d'imiter la réalité par le langage : « 2° Indépendamment des onomatopées nombreuses que renferme notre langue, le poète a un autre moyen d'harmonie imitative dans l'emploi de certains mots qui, sans être imitatifs par eux-mêmes, produisent par leur rapprochement une imitation parfaite. » (*Ibid.*)
[22] Au XIX^e^ siècle, les avis concernant l'existence d'un paramètre de longueur dans la langue française sont partagés. Les traités que nous citons l'intègrent aux différentes ressources qui s'offrent aux écrivains.
[23] Article « Harmonie », dans le *Grand Dictionnaire Universel* de Pierre Larousse (dir.), éd. cit.
[24] Henri Blaze de Bury, « Poètes et romanciers modernes de la France : MM. Émile et Antoni Deschamps », *Revue des Deux Mondes*, quatrième série, t. XXVII, 1841, p. 554-555.
[25] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne. Frédéric Rückert. II », art. cit., p. 735.

métaphorique d'unités phoniques ou de leur agencement (les jeux rythmiques permettraient par exemple de transposer verbalement l'impression produite par un « éclair qui luit »).

b) L'expression des émotions

Pour les médiateurs néanmoins, l'imitation n'est pas le seul mode possible du langage motivé. Ce type de cratylisme est même souvent jugé mineur et inférieur, dans leurs textes de présentation, dans la mesure où l'objet privilégié du lied n'est selon eux ni la prosaïque réalité matérielle, ni même l'impression sensible qu'elle peut produire sur le sujet, mais l'intériorité de ce dernier. Dans son article sur la traduction de poésie, André Theuriet va jusqu'à disqualifier l'effet esthétique de l'imitation sonore de type réaliste. Il passe par une analogie avec la musique pour prôner la recréation des « émotions » éprouvées par le sujet plutôt que la reproduction des bruits de la nature :

> Certains compositeurs ont cherché dans leur musique à exprimer, à l'aide de combinaisons harmoniques, les bruits de la nature : chants d'oiseaux, frissons de feuilles, gazouillements de sources ; ils n'ont réussi qu'à obtenir une imparfaite et misérable imitation. C'est par d'autres combinaisons et par des effets moins matériels que la musique produit ses illusions et ressuscite pour notre imagination les émotions que nous avions directement éprouvées en face de la nature[26].

Le type d'objet visé par la représentation est étroitement attaché ici à un certain type de motivation – même si Theuriet donne très peu de précisions sur les moyens qu'il préconise pour s'affranchir de l'imitation.

Dans l'harmonie imitative, la mimésis ne se réduit certes pas à une reproduction – censément – objective du réel. Elle reste malgré tout ancrée dans la sphère sensible. Gabriel-Robert Thibault pose un rapport de solidarité entre le mode de signification qu'elle met en œuvre et la pensée sensualiste française : « Dans l'harmonie imitative, la dimension acoustico-verbale est privilégiée ; le réel est pensé à partir du corps. L'harmonie imitative soutient un système de symboles construit à partir des impressions sensorielles[27]. » Du point de vue des courants intellectuels, « [l]'intérêt porté, à la fin du XVIII^e^ siècle, à l'harmonie imitative est lié à l'avènement d'une nouvelle sensibilité dont la philosophie de Condillac et la querelle du *Télémaque* sont une manifestation[28]. » Or la restitution des émotions, qui constitue un des aspects importants du lied au yeux des médiateurs, éloigne le lyrisme d'outre-Rhin du sensualisme, aussi bien sur le plan métaphysique que sémiotique. Le lyrisme du genre germanique reposerait sur la transparence du sujet à lui-même, sur sa posture affective et sur la sincérité de son entreprise de dévoilement. Chaque lied serait dès lors l'extériorisation directe et spontanée des mouvements intérieurs du sujet, dans un passage sans solution de continuité entre les émotions

[26] André Theuriet, « De la traduction des poètes, à propos de quelques nouvelles tentatives », *Revue des Deux Mondes*, Troisième période, t. XIX, 1877, p. 686-687. Mme de Staël déjà prononçait un jugement tout à fait semblable, en le présentant en outre comme une opinion couramment admise : « L'on est généralement assez d'accord, je crois, pour exclure la musique imitative » (*De l'Allemagne*, éd. cit., 2^e^ partie, chap. XXXII, p. 555.
[27] Gabriel-Robert Thibault, « L'harmonie imitative. Essai historique et anthropologique », art. cit., p. 367.
[28] *Ibid*., p. 364. La ponctuation est celle de l'article.

éprouvées par l'individu empirique qu'est l'écrivain (ou le peuple, dans le cas du lied populaire) et l'énoncé poétique. Telles sont les conditions d'un certain rapport de motivation entre les états intérieurs de l'énonciateur et ce qui est considéré comme leur « expression[29] ». Tout se passe comme si le lecteur assistait à une « expression pure et simple du sentiment », selon une formule de Sébastien Albin qui s'applique à la fois au lied et à la poésie lyrique de manière générale[30]. Louis Lacombe recourt quant à lui à la métaphore de la source pour évoquer le processus dont seraient issues non seulement les œuvres germaniques, mais la langue allemande tout entière. À l'en croire, celle-ci « sort, comme une source vive, pour ainsi parler, des profondeurs les plus intimes de l'être[31] ».

La mise en avant de la motivation expressiviste[32] dans le lied se situe dans le sillage des courants de pensée primitivistes. On sait que ceux-ci voient dans les catégories sociales populaires la continuation de l'état originel, naturel de l'homme, c'est-à-dire d'un état régi par les sens et les affects. Cette situation conditionnerait un régime motivé du langage, expression des émotions[33]. Les primitivistes donnent en outre à la chanson et à la poésie (de plus en plus assimilée à la poésie lyrique) les mêmes traits définitoires qu'au langage originel, à commencer par la fonction d'extériorisation spontanée d'un contenu émotionnel. Dans le cadre des langues modernes, régies par la convention, l'harmonie et le contenu affectif des textes en vers permettraient parfois de renouer avec le langage naturel. Herder est

[29] L'extension réduite qui est donnée aux notions d'imitation et d'expression dans notre propos ne représente pas bien entendu la complexité qu'elles revêtent dans l'ensemble des écrits esthétiques et poétiques contemporains. Le mot *expression* surtout connaît de nombreux emplois, dont certains relèvent de l'usage ordinaire, très approximatif à cet égard. On peut cependant relever chez Mme de Staël, par exemple, un emploi plus précis, et expressément opposé au mot *imitation*, à propos de la représentation esthétique : « L'imitation et l'expression diffèrent extrêmement dans les beaux-arts. » (*De l'Allemagne*, éd. cit., 2e partie, chap. XXXII, p. 555). La ligne de partage se situe sur le plan sémiotique. En ce qui concerne les objets de la représentation, la typologie qui ressort des théories contemporaines est quant à elle plus complexe. Elle va du phénomène à l'intuition du divin qu'il peut faire naître chez le sujet, en passant par les perceptions sensibles et les émotions de celui-ci. Par ailleurs, on aura remarqué que le nom *expression* est utilisé également par Hjelmslev. Cette homonymie n'est toutefois pas un obstacle, dans la mesure où le référent des deux emplois est ici équivalent. Dans le lied, l'extériorisation des émotions (qui sont assimilables au contenu, d'après les théories contemporaines) passe en effet selon les médiateurs par l'actualisation des potentialités sensibles du plan de l'expression. On s'efforcera cependant de distinguer nettement les deux emplois en recourant au syntagme *plan de l'expression* pour désigner le second.

[30] Sébastien Albin, *Ballades et chants populaires de l'Allemagne*, éd. cit., « Préface », p. IX.

[31] Louis Lacombe, « À propos du *Faust* de MM. Jules Barbier et Michel Carré, et de la musique de M. Gounod », *Revue germanique*, t. VI, 5e livraison, 1859, p. 404-405.

[32] Nous empruntons ce néologisme à Charles Taylor, qui l'applique aux théories métaphysiques allemandes du tournant du XIXe siècle dans son essai *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne* (*Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, 1989, trad. de l'anglais par Charlotte Melançon, Paris, Seuil, 1998, section intitulée : « Le tournant expressiviste », p. 461-489).

[33] Parmi les essais importants qui défendent cette position, on citera d'abord l'*Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* de Rousseau [1781 (posthume)]. Herder aborde des questions similaires dans son *Traité sur l'origine de la langue* [*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1772], et dans ses *Idées sur la Philosophie de l'Histoire de l'humanité*, ouvrage traduit comme on l'a vu par Edgar Quinet et publié en 1827-1828. On trouve dans *De l'Allemagne* de Mme de Staël des prolongements de ces deux auteurs. Enfin, il faut mentionner les travaux de Nodier auxquels Gérard Genette consacre le chapitre « Onomatopoétique » de *Mimologiques…* (éd. cit., p. 149-182), c'est-à-dire le *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises* [1808] (Jean-François Jeandillou (éd.), Genève, Droz, coll. Langues et cultures, 2008), et les *Notions élémentaires de linguistique ou Histoire abrégée de la parole et de l'écriture : pour servir d'introduction à l'alphabet, à la grammaire et au dictionnaire* [1834] (Jean-François Jeandillou (éd.), Genève, Droz, coll. Langues et cultures, 2005).

l'un des plus vigoureux partisans de ces conceptions, dans lesquelles prend place sa redécouverte des *Volkslieder*[34]. Rien d'étonnant à ce que les médiateurs français de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, encore héritiers de cette tradition intellectuelle, y inscrivent à leur tour le lied, en premier lieu sous sa forme populaire. Sébastien Albin attribue ainsi plus spécifiquement au lied folklorique la fonction d'« exprim[er] » ou de « reflét[er] dans le cristal de son miroir[35] » « [c]e que des milliers d'hommes ressent[ent] au fond du cœur[36] ». Près de trente ans plus tard, Édouard Schuré tient le même discours en parlant des *Volkslieder* comme d'« œuvres lyriques très individuelles, très variées, où des enfants de la nature ont répandu le trop-plein de la sève riche qui débordait en jets de musique et de poésie[37] ». La ligne de partage entre un fonctionnement sémiotique motivé et un fonctionnement conventionnel se superposerait dès lors à la distinction entre poésie et genres en prose, du moins dans la culture allemande. L'opposition énoncée par Adolphe Régnier entre ces deux types d'écriture relève à l'évidence d'une telle attitude :

> Dans les ouvrages en prose, d'histoire et de philosophie, l'exposition des faits, d'une part, et, de l'autre, les idées, la suite des idées, le raisonnement, sont le principal, et ces écrits garderaient, en grande partie, leur intérêt et leur valeur dans une traduction, même sans ce respect scrupuleux du style et de ses nuances qui est de rigueur dans la version des poésies[38].

Les théories primitivistes de l'expression sont de plus renforcées au XIX^e^ siècle par les découvertes de la grammaire comparée. L'étude de l'indo-européen, notamment, permet de faire apparaître des racines lexicales communes aux langues européennes modernes. L'indo-européen étant conçu jusque vers la fin du siècle comme une langue proche de la langue originelle, ces morphèmes sont présentés comme des mots primitifs. Étant donné leur forme monosyllabique, les savants en concluent à un monosyllabisme originel. Or, derrière ce « dogme de la grammaire comparée », « c'est bien au cri quasi animal de l'homme primitif que chacun pense[39] », autrement dit à l'extériorisation d'une sensation ou d'une émotion. C'est ce qu'expliquent en France un philosophe spiritualiste tel Adolphe Garnier, proche du tout-puissant Victor Cousin, et le linguiste Frédéric Baudry. Dans un ouvrage de 1852, le premier se dresse, comme l'explique André Chervel, contre « l'ancienne classification des signes, commune à la scolastique et au sensualisme[40] » : « Nous pensons que les sons articulés font aussi partie des signes naturels, c'est-à-dire de ceux que l'âme produit par la faculté motrice sous l'influence de certains

[34] Voir le premier chapitre de cette thèse. En Allemagne, avant Herder, Hamann a érigé la poésie ou plutôt la chanson folklorique en langage originel de l'humanité. Gérard Genette rappelle même dans *Mimologiques…*, éd. cit., qu'il s'agit là en fait de la réactivation d'un « topos » qui « remonte (au moins) à Strabon et Plutarque » (p. 178).
[35] Sébastien Albin, *Ballades et chants populaires de l'Allemagne*, éd. cit., p. 832.
[36] *Ibid*., p. 830.
[37] Édouard Schuré, *Histoire du lied…*, chap. I, éd. cit., 1868, p. 46.
[38] Adolphe Régnier, *Poésies de Schiller*, éd. cit., « Introduction », p. XII.
[39] André Chervel, « Le débat sur l'arbitraire du signe au XIX^e^ siècle », art. cit., p. 16.
[40] *Ibid*., p. 20.

sentiments ou de certaines pensées[41] », déclare-t-il. En 1864, le second renchérit. Il affirme en substance, d'après une reformulation d'André Chervel, que « c'est l'interjection, et non l'onomatopée qui est à l'origine des racines[42]. » Le fonctionnement expressiviste perçu dans le lied entre donc directement en résonance avec les discours des philosophes et des linguistes qui, durant toute la période considérée, occupent dans l'opinion une position autorisée. Le genre germanique est à la fois le vecteur d'une accréditation et d'une diffusion de ces conceptions, qui en retour favorisent son acculturation parmi les cercles cultivés.

Reste à examiner la mise en œuvre de cette poésie de l'expression dans les textes, autrement dit les répercussions de ce régime sémiotique sur la poétique des lieds. Tout en émettant le désir d'un rapport de motivation autre que l'imitation dans la représentation artistique, André Theuriet reste vague, comme on a pu le constater, sur les moyens poétiques à mettre en œuvre. Il se contente d'allusions à d'« autres combinaisons [que celles produites dans le discours musical par les harmonies] » et à des « effets moins matériels ». Compte tenu de la complexité des théories contemporaines, il serait hasardeux d'établir des conjectures sur les procédés auxquels pense le rédacteur. D'autres intercesseurs néanmoins se sont employés à mettre en évidence plusieurs des mécanismes d'écriture à la source de la motivation de type expressiviste. De manière générale, l'immédiateté de l'expression se réalise selon eux dans le refus d'une écriture affectée. Blaze loue dans « Der Wirtin Töchterlein » de Uhland « [l]a simplicité de la forme, le ton naïf sous lequel les choses se présentent », autrement dit le recours à une forme poétique populaire et à un registre de langue ordinaire[43]. Le contre-modèle visé est bien sûr celui de la rhétorique classique, laquelle représenterait au contraire le contenu de façon détournée, artificielle. Citant à nouveau Boerne, Chasles souligne la « candeur » des écrivains allemands : « la coquetterie des paroles leur déplaît ; ils regardent comme un crime de parer et de déguiser l'idée sous les draperies de la phrase[44]. » On a vu également comment, pour lui, la richesse de la langue allemande la rendait apte à montrer toutes les nuances de la pensée.

Un des vecteurs majeurs de la motivation résiderait dans la syntaxe, définie par Adolphe Régnier comme « ce qui est relatif à la combinaison des mots, à la structure des propositions, des phrases », ainsi que comme l'étude de la « combinaison des propositions entre elles[45] ». Pour les médiateurs, en effet, l'ordre et l'agencement des unités linguistiques, de même que leur organisation sémantico-logique,

[41] Adolphe Garnier, *Traité des facultés de l'âme* [1852], cité dans André Chervel, « Le débat sur l'arbitraire du signe au XIX^e^ siècle », art. cit., p. 20.
[42] André Chervel, « Le débat sur l'arbitraire du signe au XIX^e^ siècle », art. cit., p. 21. L'auteur résume ainsi une thèse d'un article de Baudry intitulé « De la science du langage et de son état actuel » (*Revue archéologique*, 1864).
[43] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne. Le docteur Justinus Kerner. II », art. cit., p. 827. Là encore, on trouve l'éloge de caractéristiques semblables chez Herder, qui s'appuie lui-même sur les descriptions des œuvres anciennes par Winckelmann pour fonder la « noblesse » et la « simplicité » de l'art authentique sur sa forme naturelle.
[44] Philarète Chasles, *Études sur l'Allemagne ancienne et moderne*, éd. cit., p. 29.
[45] Adolphe Régnier, *Étude sur l'idiome des Védas et les origines de la langue sanscrite*, t. I, Paris, typographie de Ch. Lahure, 1855, « Introduction », p. VIII.

restituent dans les lieds la structure des représentations mentales du sujet[46]. Louis Lacombe reconnaît le pouvoir qu'exercent sur lui de tels procédés :

> Comment, lorsque Faust a laissé tomber de ses lèvres la coupe empoisonnée en entendant les chants sacrés qui ont réveillé en lui la foi des jeunes années, comment, disons-nous, rendra-t-on ce vers, expression sublime des sentiments qui bouleversent l'âme de Faust :
>
> « Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder ! »
>
> *Wieder*, placé à la fin du vers, acquiert en cet endroit une étonnante puissance. Il exprime parfaitement l'intensité du bonheur qu'éprouve Faust à presser encore de ses genoux qui ont fléchi et de ses mains avides notre mère commune, la terre ; et il y a tant d'aspirations dans cet impétueux retour aux émotions de la vie, que je ne puis lire ou entendre déclamer cette phrase si simple sans me sentir ému jusqu'aux larmes[47].

Chasles met en évidence les ressources qu'offre le caractère synthétique de la langue allemande : « Grâce à ces […] flexions l'allemand est à son gré inversif ou soumis à l'ordre logique[48] ». L'ordre des mots est de fait moins contraint dans la langue allemande que dans la langue française, analytique quant à elle. Cette souplesse permettrait aux locuteurs de conformer leur expression à l'ordre des mouvements de l'âme qu'ils veulent communiquer, selon des conceptions très répandues dès le XVIII^e^ siècle[49]. Adolphe Régnier renchérit sur celles-ci en dépassant leur seule application dans l'ordre des mots pour les inscrire dans les relations syntaxico-logiques propres au système de la langue. Les langues anciennes ou populaires se définissent justement d'après lui – et conformément toujours aux théories primitivistes – par leur faiblesse en la matière. Son analyse de la langue des Védas, à l'origine du sanscrit, se présente comme révélatrice du fonctionnement linguistique originel :

> […] elle [la « [l]angue des Védas »] ne sait point encore ce que c'est qu'une phrase, une période ; il est rare qu'elle joigne et combine les propositions […]. […] si, au lieu des mots et de leurs éléments, nous considérons cette unité plus complexe qui s'appelle la proposition, elle en est encore bien souvent à juxtaposer, au lieu de joindre et de coordonner. […] cette faiblesse, ou plutôt […] cette inexpérience, est bien le caractère distinctif, le cachet de la langue que le peuple seul parle et chante, de la langue qui a toujours été uniquement populaire. Le peuple est comme l'enfant : pour les détails de la pensée, pour le premier mouvement, la conception, tantôt gracieuse, souvent profonde, sublime même à son insu, le savant, l'artiste en fait de langage, n'ont rien à lui apprendre et peuvent souvent beaucoup apprendre de lui ; mais ne demandez ni à l'enfant ni au peuple de combiner, de développer, de suivre un long raisonnement,

[46] Cette forme de cratylisme se rencontre auparavant en Allemagne chez Wilhelm von Humboldt, et en France dès la fin du XVII^e^ siècle. Gérard Genette traite de ces questions dans le chapitre « Blanc bonnet *versus* bonnet blanc » de *Mimologiques…*, éd. cit., p. 183-226.
[47] Louis Lacombe, « À propos du *Faust* de MM. Jules Barbier et Michel Carré, et de la musique de M. Gounod », art. cit., p. 405.
[48] Philarète Chasles, *Études sur l'Allemagne ancienne et moderne*, éd. cit., p. 26.
[49] De nouveau, en effet, Herder, mais aussi d'autres théoriciens français antérieurs comme Condillac, Batteux, Diderot ou Rousseau, voient dans l'inversion syntaxique des mots et des propositions une manifestation des réactions psychologiques naturelles du sujet, qui échappent à l'ordre de la raison (pour les théoriciens français, on se reportera au chapitre déjà mentionné de *Mimologiques…* de Gérard Genette : « Blanc bonnet *versus* bonnet blanc », éd. cit., p. 183-226).

> d'enchaîner entre elles beaucoup d'idées : la suite en toutes choses, dans la pensée comme dans la conduite, est le propre de la maturité, et en général, pour le langage, le peuple, je le répète, est enfant[50].

Les *Volkslieder*, en tant que continuation d'un état ancien de la langue, procèderaient eux aussi d'un système linguistique que l'on pourrait dire pré-syntaxique, et qui serait la marque d'un état de société naturel, donc peu rationnel. Sébastien Albin, entre autres, reprend cette thèse en soulignant le « caractère d'irréflexion et de désordre[51] » du répertoire populaire germanique.

Enfin, et c'est là bien sûr un point capital, la poésie de l'expression mobilise les ressources de la dimension phonique du langage[52]. Les sonorités, ainsi que les rythmes prosodiques et métriques, sont investis d'une charge sémantique. Par les jeux d'assonances et les rapports de durée et/ou d'intensité qu'ils instaurent dans l'énoncé, ils donneraient à entendre les mouvements de l'âme dans leur déploiement et leur relief. Dans la « Préface » des *Poésies diverses* de Goethe, Jacques Porchat souligne combien dans les vers lyriques de l'auteur allemand, « le rhythme est toujours soigneusement approprié au caractère du sujet et à la nature des sentiments[53]. » De leur côté, Louis Lacombe et Louis de Fourcaud mettent en avant une propriété de l'allemand qui faciliterait ce processus de sémantisation, à savoir la différence de quantité des voyelles, là où le français ne disposerait que des paramètres de timbre et d'intensité. « Nous n'avons pas, comme les Allemands, un arsenal complet de mesures prosodiques[54] », regrette Louis de Fourcaud, tandis que Louis Lacombe fonde sur cette distinction une partie du jugement qu'il porte sur une traduction de *Faust* par Nerval :

> Nous estimons particulièrement la belle traduction en prose et en vers du pauvre Gérard de Nerval, et nous sommes persuadé qu'il a traduit à peu près aussi fidèlement que possible le livre de Goethe. Mais […] la langue française, malgré sa simplicité, son extrême précision, ne se prête guère à la reproduction des hardiesses de la langue allemande, si énergique, si lyrique (par le mélange des longues et des brèves) […][55].

Les écrivains français seraient quant à eux incapables de réactiver cette part incarnée du plan de l'expression. Édouard Schuré développe un jugement partagé par d'assez nombreux germanistes :

---

[50] Adolphe Régnier, *Étude sur l'idiome des Védas et les origines de la langue sanscrite*, éd. cit., « Introduction », p. I-II.
[51] Sébastien Albin, *Ballades et chants populaires de l'Allemagne*, éd. cit., « Préface », p. VI.
[52] Pour Herder, un trait caractéristique de la poésie originelle réside dans la pulsation, qui allie les mouvements intérieurs et le langage corporel.
[53] Jacques Porchat, *Poésies diverses*, éd. cit., « Préface », p. 3, note 1.
[54] Louis de Fourcaud, « Préface » à Édouard Pesch, *Le Chant de la cloche (Schiller) et Lénore (Bürger)*, Paris, W. Hinrichsen, 1891, p. XIV.
[55] Louis Lacombe, « À propos du *Faust* de MM. Jules Barbier et Michel Carré, et de la musique de M. Gounod », art. cit., p. 404. De manière générale, suivant en cela Mme de Staël, d'assez nombreux médiateurs continuent à adhérer au stéréotype selon lequel la prosodie et le matériel phonique de la langue française, ainsi que la métrique qui en découle, manquent de relief. Cette idée est renforcée avec l'essor des méthodes comparatives, qui conduisent souvent à la certitude d'un contraste fort entre le système français et les systèmes étrangers, à cet égard (voir Gilles Philippe, *Le Français, dernière des langues : histoire d'un procès littéraire*, Paris, PUF, 2010, chap. I, « Un ramage subtil et faible », p. 21-58, chap. II, « Le partage de l'Europe », p. 59-96, et chap. VI, « Une marche naturellement un peu raide », p. 213-251).

> […] la vraie poésie ne se manifeste dans sa puissance divine que par la vraie musique. Voilà ce que les poètes oublient trop facilement aux âges de réflexion et de critique. Il est incontestable qu'un grave défaut de la poésie lyrique en France, c'est d'être trop près de la rhétorique, et trop loin de la musique. Ce n'est pas à dire que toute poésie doive être chantée. Une grande partie du lyrisme moderne échappera toujours à l'interprétation musicale. Mais on peut regretter que dans l'œuvre de nos grands poètes, il n'y ait pas un plus grand nombre de chants susceptibles de composition. Car les vers chantés sont la partie la plus vivace de la poésie. La musique force le poète au tour naturel, à la sobriété de l'expression, à l'harmonie, à la proportion du développement, en un mot à l'unité de la forme et du fond […][56].

Ces lignes offrent en outre une synthèse des différents traits des la poétique lyrique germanique. Le modèle musical favoriserait chez les poètes la simplicité du lexique et de la syntaxe, l'euphonie, et l'équilibre de la forme dans son ensemble. Blaze de Bury adresse le même reproche aux poètes français, en s'arrêtant plus précisément sur la dimension phonique. Même lorsqu'ils s'emploient à tirer parti des ressources de celle-ci, ils n'aboutiraient pas à une véritable proximité entre la forme et le contenu de sens de leur texte. Pour le critique, les recherches en matière de rime, par exemple, auraient suscité des déploiements de virtuosité gratuite, loin de l'expressivité du lied. C'est ainsi qu'en évoquant un poème d'Émile Deschamps, il s'en prend à cette pratique revendiquée par les romantiques français :

> Je soupçonne la rime d'être au moins pour moitié dans les vers, pleins de grâce du reste, que M. Émile Deschamps adresse à son ami. Avec de pareilles fantaisies, on en vient à donner au mot le pas sur l'idée, à se payer de sons, de vains bruits, d'un cliquetis plus ou moins agréable à l'oreille. […] à l'enthousiasme, au sentiment, à la vérité poétique, on substitue je ne sais quel art de décadence, quel jeu mesquin et puéril qui touche de plus près aux manœuvres d'un casse-tête chinois qu'au divin travail de la pensée. Et la poésie dégénère, la poésie s'en va […][57].

En définitive, le vain artifice mis en œuvre par les romantiques français entrerait en opposition avec la motivation naturelle du lied.

Les commentaires font valoir en somme dans le lied l'investissement sémiotique de la syntaxe et de la dimension phonique de l'expression. Par là, cette dernière obéirait à un fonctionnement motivé. Mais il convient d'examiner de plus près la manière dont celui-ci est perçu. On observe en effet des nuances qui pourraient témoigner de l'émergence progressive de la notion de discours, sur fond de cratylisme.

2) Une intuition de la notion de discours ?

Qu'ils traitent de l'imitation de la réalité extérieure ou de l'expression des sentiments, la plupart des propos qui précèdent établissent la relation de motivation entre un élément de la réalité (phénomène, situation ou émotion) et une unité de la langue (lexème ou syntagme) ou du système métrique.

[56] Édouard Schuré, *Histoire du lied…*, éd. cit., 1868, « Conclusion », p. 510.
[57] Henri Blaze de Bury, « Poètes et romanciers modernes de la France : MM. Émile et Antoni Deschamps », art. cit., p. 557.

Conformément à la tradition, les composantes de la langue, et *a fortiori* du mètre, sont réduites à des substances sonores. Cette approche procède de la définition du signe qui domine en France jusqu'à Saussure, que ce soit dans le camp des partisans du cratylisme ou chez ceux qui défendent le caractère conventionnel du signe. André Chervel rappelle que le signe linguistique est souvent conçu jusqu'au tournant du XX^e^ siècle comme « "l'indice, ce qui est la marque d'une chose" : c'est-à-dire essentiellement un son (le sens est extérieur au signe) et accessoirement l'évocation d'une "chose[58]" ». Évoquant de son côté « [l]'opposition entre les deux plans du langage » (ou entre le « son » et la « chose », donc), François Rastier affirme qu'elle « doit beaucoup à l'opposition entre le sensible et l'intelligible[59]. » Il souligne ce faisant la relation de détermination longtemps admise entre les différentes conceptions de l'univers et les théorisations de la langue. En l'occurrence, il met en évidence le fondement dualiste de la conception classique de la langue encore prégnante dans la France du XIX^e^ siècle. Un médiateur germaniste comme Alfred Tonnellé, traducteur de Wilhelm von Humboldt, relaie en effet ces théories. Dans des notes posthumes parues en 1859, il dresse un parallèle entre les rapports qui relient l'âme et le corps de l'homme, et ceux qui associent la pensée au langage humain :

> L'homme sortant des mains de Dieu s'est servi naturellement de la parole comme il s'est servi de ses sens. La parole est à la pensée ce que les sens sont à l'âme.
>
> Dieu a donné à l'homme, en lui donnant la pensée, la forme matérielle, condition nécessaire de l'existence de cette pensée ; de même qu'à l'âme ses sens, condition nécessaire de son existence au milieu de ce monde[60].

Jean-René Ladmiral met au jour quant à lui l'arrière-plan théologique qui sous-tend le rapport du sujet humain à toute forme d'écrit. Les différentes religions, par le statut qu'elles attribuent à leurs textes sacrés, conditionnent selon lui une « théologie du langage[61] » et une « théologie de la réception[62] ». Si l'on applique ces thèses à la définition cratylienne du signe et de son rapport au sens, on peut postuler une homologie structurelle entre le cratylisme et le déisme (dans la variante qui correspond à la religion naturelle[63]). Tout comme le divin transcendant témoigne de son existence dans les phénomènes

---

[58] André Chervel, « Le débat sur l'arbitraire du signe au XIX^e^ siècle », art. cit., p. 7. La citation est extraite de la 4^e^ édition du *Dictionnaire de l'Académie*, datée de 1762. Cette conception du signe est très présente dans la France du XIX^e^ siècle, même si ce n'est bien sûr pas la seule. Wilhelm von Humboldt, mais aussi Pierre Fontanier en France ou même avant eux Nicolas Beauzée, annoncent dans certains de leurs écrits la notion hjelmslévienne de forme du contenu (l'équivalent du signifié saussurien) (voir dans *Théories du symbole*, éd. cit., de Tzvetan Todorov, les chapitres VI, « La crise romantique », p. 203-206, pour Humboldt, et III, « Fin de la rhétorique », p. 90-93, pour Beauzée et Fontanier). La forme du contenu articulée à la forme de l'expression (l'équivalent du signifiant chez Saussure) constitue le signe linguistique. Au niveau du discours, Hjelmslev établit les catégories de substance du contenu et substance de l'expression.

[59] François Rastier, « Linguistique interprétative et traduction », art. cit., p. 37, note 7. On trouve des analyses similaires chez Antoine Berman dans *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* [1985] (Paris, Seuil, 1999), ou dans *Poétique du traduire* de Henri Meschonnic (Lagrasse, Verdier, 1999).

[60] Alfred Tonnellé, *Fragments sur l'art et la philosophie*, Guillaume Alfred Heinrich (éd.), Tours, Mame, 1859 [posth.], p. 6.

[61] Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*, 3^e^ partie, chap. X, Paris, Les Belles lettres, coll. Traductologiques, 2014, p. 277.

[62] *Ibid*., p. 108.

[63] Voir le chapitre précédent.

terrestres, qu'il a créés, le contenu de sens autonome est formulé naturellement dans des unités appartenant aux systèmes linguistique et/ou métrique, qui émanent de lui. Jean-René Ladmiral signale en outre une tendance présente dans la culture allemande depuis la traduction de la Bible par Luther, et consistant à sacraliser sa propre langue. Cette attitude revient à créditer celle-ci d'un rapport motivé au sens. La parole sacrée serait en effet celle qui incarne la vérité dans le langage. Au vu des louanges proférées par les médiateurs sur la valeur de la forme dans le lied, on est en droit de supposer chez eux une adhésion – certes plus ou moins assumée et laïcisée – à ce mouvement de sacralisation[64]. Les rapprochements opérés entre ladite langue allemande et certaines langues anciennes (le grec, l'indo-européen ou la langue des Védas), censément proches de la langue originelle, vont également dans le sens de son assimilation à une langue naturelle, c'est-à-dire liée à un sens originel. L'homologie entre ces différents niveaux d'analyse – métaphysico-théologique et sémiotique – reste la plupart du temps implicite chez les intercesseurs. La parenté de structure qui se dégage dans leurs textes critiques entre ces deux strates n'en est pas moins nette.

Que l'on adopte une perspective métaphysique ou théologique, le régime sémiotique que les rédacteurs relèvent dans le lied serait informé par la pensée dualiste. Cela ne laisse pas de surprendre pour un genre qu'ils rattachent volontiers au panthéisme. Le dualisme conserve certes encore en France un poids très fort, ce qui explique la rémanence chez eux d'une prise en compte du contenu comme entité autonome par rapport au plan de l'expression, même si le second est envisagé comme la formulation naturelle du premier. Néanmoins, il semble qu'on puisse percevoir chez quelques-uns l'intuition d'un autre fonctionnement. On peut déceler du moins dans le commentaire précédent de Blaze de Bury sur Rückert l'amorce d'une mise à distance de l'harmonie imitative. La « diction musicale et rhythmique » du poète conduirait « *presque* » à « croir[e] […] à la poésie imitative[65]. » À la même époque, un grammairien comme Bernard Jullien conteste explicitement le fondement cratylien traditionnel sur lequel repose l'harmonie imitative. La motivation naturelle n'est pour lui qu'une « illusion », produite par l'art (par une performance d'acteur, en l'occurrence) : « Quand nous lisons des vers dont nous comprenons d'ailleurs la signification, nous cherchons par le renflement ou l'adoucissement de la voix à y mettre un caractère matériel en rapport avec le sens. […] Il n'y a dans tout cela qu'une différence de prononciation[66]. » Et l'auteur ajoute dans une note que cette remarque n'est pas inédite : « C'est une observation qui avait déjà été faite par La Motte […]. "Par une illusion naturelle, dit-il, les mots semblent se parer à notre oreille de l'agrément des choses mêmes, et ils ne sont sonores le plus souvent que d'une harmonie tout à fait étrangère aux syllabes[67]." » Un texte en vers ne

[64] Jean-René Ladmiral ajoute du reste que le « fantasme d'une sacralisation de la langue allemande » n'est pas seulement le fait des Allemands eux-mêmes, mais d'une « projection imaginaire chez certains intellectuels français » actuels (voir *Sourcier ou cibliste*, éd. cit., 3e partie, chap. X, p. 273).
[65] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne. Frédéric Rückert. II », art. cit., p. 735. Nous soulignons.
[66] Bernard Jullien, *Thèses de grammaire*, éd. cit., p. 364.
[67] *Ibid*. La citation d'Antoine Houdar de La Motte est tirée de ses *Réflexions sur la critique* [1715].

pourrait donc réaliser l'ensemble de ses potentialités que dans le cadre d'une profération, faute de quoi une partie de ses valeurs, ou de son sens, resterait lettre morte. Autrement dit, le sens dans sa globalité ne préexisterait pas à sa manifestation empirique. Cette dernière actualise ce qui sans elle demeurerait virtuel[68]. On reconnaît cette fois le fonctionnement du cosmos selon la philosophie panthéiste, qui envisage en effet l'univers comme l'espace d'une production incessante, dans lequel le principe de l'Être s'accomplit en créant en permanence des phénomènes qui lui sont ontologiquement identiques.

Dans le cadre restreint des considérations sémiotiques portant sur le lied, pour identifier aussi précisément que possible les mécanismes de la motivation mise en œuvre selon les intercesseurs, trois points peuvent être interrogés. On peut tenter de saisir le statut que donnent les médiateurs au contenu représenté (en premier lieu aux émotions), au plan de l'expression du texte, et cerner le rapport qu'ils perçoivent entre ces deux éléments. Les poètes allemands aborderaient-ils les émotions comme des objets extérieurs au langage (réduit alors au seul plan de l'expression) ou comme un contenu immanent à celui-ci ? Le plan de l'expression dans les lieds serait-il justiciable d'une lecture strictement linguistique ou serait-il propre à chaque écrivain, voire à chaque poème ? La relation de motivation perceptible dans les lieds serait-elle naturelle ou ne serait-ce qu'un effet propre à un texte donné, c'est-à-dire une illusion de motivation construite dans et par l'écriture ? En d'autres termes, se situerait-elle au niveau du système de la langue ou dans une réalisation discursive singulière ?

L'attention manifestée par de nombreux intercesseurs au plan de l'expression des lieds montre l'importance qu'ils lui accordent dans l'élaboration du texte et dans l'effet que produit celui-ci sur le lecteur. Mme de Staël, déjà, insiste sur le travail indispensable à la représentation poétique des émotions : s'il y a selon elle « de la poésie dans tous les êtres capables d'affections vives et profondes ; l'expression manque à ceux qui ne sont pas exercés à la trouver », car « [l]e don de révéler par la parole ce qu'on ressent au fond du cœur est très rare ». Seul le « poëte » serait capable de « dégager le sentiment prisonnier au fond de l'âme », en procédant à un travail sur la langue[69]. C'est par ce travail qu'August Wilhelm Schlegel serait parvenu à faire entendre dans *Mélodies de la Vie* « la musique intérieure de l'âme. L'émotion la trouve sans réfléchir, et le talent qui réfléchit en fait de la poésie[70] ». L'importance majeure de l'ouvrage de Mme de Staël pour ses successeurs autorise à voir dans cette conception un arrière-plan plus ou moins conscient sur lequel s'élaborent leurs propres réflexions. Blaze de Bury se montre très sensible à l'organisation textuelle des lieds de Goethe, « véritables chefs-d'œuvre de contre-point et de facture », dans lesquels « chaque mot double de prix *par la place qu'il occupe* ; la moindre

[68] On est proche ici de la notion de signifiance, dans son usage courant (comme pour la notion de discours, on n'entrera pas ici dans le détail des différentes théories modernes qui recourent à cette catégorie. Voir notamment à ce propos l'article de Roger Sauter, « La signifiance en poésie est-elle traduisible ? », dans *Transfer(t)*, Montpellier, Praxiling – Université de Montpellier III, 2004, n° 1, *Poésie, traduction retraduction*, textes réunis par Christine Lombez, Cahier coordonné par Roger Sauter).
[69] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 2e partie, chap. X, p. 263.
[70] *Ibid*., chap. XIII, p. 312.

syllabe, le moindre chiffre a sa valeur ». Il revendique l'utilisation d'un vocabulaire issu de la musique dans son éloge de la « science du rythme, de l'harmonie, pour parler la langue de Beethoven[71] ».

À ce stade, il faut pourtant se garder d'en conclure à une réintégration certaine du contenu dans le langage, et à une conception moderne de celui-ci comme lieu de l'articulation d'un plan du contenu et d'un plan de l'expression. Les propos qui précèdent peuvent s'accommoder du cratylisme défendu entre autres par les primitivistes, qui conçoivent souvent le contenu comme autonome (c'est le cas des grammairiens allemands – à l'exception notable de Wilhelm von Humboldt –, ainsi que de Nodier). Chez Nodier, par exemple, l'écriture en vers est valorisée comme on l'a dit dans la mesure où le travail qu'elle opère sur la langue moderne, devenue conventionnelle, permet de réactiver un état ancien – naturellement motivé – de la langue analysée comme forme. La poésie est donc abordée dans une perspective qui se veut linguistique et non pas discursive. Dans son chapitre sur Nodier, Genette prend le soin de souligner le caractère « primaire » de son cratylisme : « c'est bien la langue elle-même qui, et dans tous les sens, *fait* poésie. Au fond, pour Nodier, il n'y a pas de poètes, il y a des états de langue plus ou moins poétiques […]. Les deux traits constitutifs de toute poésie, *harmonie* et *figure*, sont également constitutifs de la langue naturelle. » Et un peu plus loin :

> […] la poésie n'est rien d'autre qu'une *langue* harmonieuse et figurée ; non un ensemble d'*œuvres*, mais un état de langage. D'où ce concept capital de *langue poétique* […] qui annonce, mais trompeusement, le concept « moderne » (si l'on peut dire) de *langage poétique*. Annonce trompeuse, car il n'y a pas pour Nodier, comme pour d'autres plus tard, un « langage dans le langage » [c'est-à-dire une actualisation de la langue dans des discours] réservé à, ou plutôt élaboré par l'expression poétique : la poésie, c'est la langue elle-même […][72].

Philarète Chasles, dont on a vu qu'il louait les propriétés mimétiques de la langue allemande, vante conjointement sa valeur intrinsèquement poétique. Grâce à sa plasticité, corollaire de son fonctionnement synthétique, elle laisserait une grande liberté à l'invention du poète : « La suprême loi, le principe vital de la langue allemande comme de la langue grecque est la synthèse, l'analogie, la composition, la fécondité incommensurable et harmonique[73]. » L'« idiome » germanique rendrait possible de la sorte la représentation de tous les objets, et ce dans toutes leurs nuances. Il est selon Chasles « [i]ncomparablement vaste et souple, infini de modifications et de ressources », et « Boerne a raison de dire que "c'est le Truchement naturel et l'universel interprète de tous les sentiments et de toutes les idées[74]" ».

---

[71] Henri Blaze de Bury, *Poésies de Goethe*, éd. cit., « Introduction », p. III pour les trois citations. Nous soulignons.
[72] Gérard Genette, *Mimologiques…*, éd. cit., p. 180-181 pour ces deux citations. Le critique désigne la croyance dans la motivation naturelle par l'étiquette de « cratylisme primaire ». En toute logique, il nomme « cratylisme secondaire » son pendant « moderne », qui situe comme on va le voir la motivation – ou plutôt une illusion de motivation – dans le discours (voir *Mimologiques…*, éd. cit., p. 36, notamment).
[73] Philarète Chasles, *Études sur l'Allemagne ancienne et moderne*, éd. cit., p. 25.
[74] *Ibid*., p. 29-30. La majuscule se trouve dans le texte.

À côté de cette posture naturalisante, les médiateurs héritent aussi cependant d'une autre approche, plus nuancée, selon laquelle les émotions et leur expression n'ont pas un statut universel ou général, mais se caractérisent par leur pluralité, si ce n'est par leur singularité. Dès les premières années du XIX^e^ siècle, l'Idéologue Destutt de Tracy affirme en effet d'après Gérard Genette qu' « il y a mille passions, ou "manières d'être affecté et préoccupé" […], et mille constructions [syntaxiques], mais toutes "aussi naturelles, suivant les circonstances[75]" ». Un tel pluralisme s'accorde difficilement avec le cratylisme primaire, fondé sur un système de correspondances préétablies qui suppose un nombre fini de composantes et de relations entre elles. On peut percevoir un écho de cette position dans la sensibilité de Blaze de Bury aux « détails » des lieds goethéens, « des œuvres de marqueterie qui n'existent la plupart du temps que par les détails ou les nuances, choses fragiles s'il en fut[76] ». Davantage, chez le même critique, l'intuition d'une singularité des textes se lit dans sa mise en avant du style d'auteur. Blaze de Bury attribue ainsi clairement à Goethe les qualités qu'il salue dans ses lieds, « délicieux motifs présentés avec un art, une mesure, une subtilité que personne avant lui n'avait soupçonnés dans la poésie allemande, et dont il semble pour toujours avoir emporté le secret[77]. » Dans une perspective plus large, à la fin de son article sur le lied, il assimile la « subjectivité » à l'individualité du poète : « [L]a faculté lyrique est ce qu'il y a au monde de plus individuel, de plus *subjectif*[78] ». Les principes poétiques du lyrisme ne se situeraient pas dans la conformité à des règles extérieures, mais dans les dispositions propres de l'auteur. Le poète ne peut obéir qu'à des règles internes :

> […] le lyrisme, poésie indépendante de sa nature, poésie de la douleur et de la joie, poésie du sentiment […], se passe à merveille du monde extérieur, et trouve tous ses éléments dans la seule poitrine d'où il s'échappe […]. Nulle poésie, plus que la poésie lyrique, ne répugne au despotisme de la forme, à ce moule arbitraire, ode ou sonnet, qu'un certain goût national lui impose sans trop savoir pourquoi[79].

Ce constat trace bien sûr une ligne de partage entre les pratiques allemandes et françaises, même si les secondes ne sont pas mentionnées. Un des principaux facteurs d'explication des différences entre les poésies française et allemande serait alors à chercher dans la liberté accordée aux écrivains allemands, d'un côté, et inversement de l'autre côté dans les contraintes qui continuent à peser en France, en dépit des conquêtes romantiques. La liberté de l'écriture serait un trait identitaire germanique : « en général, la poésie allemande revendique comme un privilège national la liberté de la forme dans l'acception la plus vaste du mot[80] ». L'exemple de Goethe confirmerait en outre cette conjonction entre subjectivité, liberté de l'écriture et lyrisme : « Étudiez […] le lyrisme allemand chez un grand artiste, chez Goethe par exemple, et vous serez frappé de voir l'unité subjective toucher, dans sa libre explosion, à toutes les

[75] Destutt de Tracy, *Éléments d'Idéologie* [1803], cité dans Gérard Genette, *Mimologiques…*, éd. cit., p. 220. On rappellera ici que Mme de Staël a appartenu au groupe des Idéologues, ce qui établit bien entendu un lien entre ces derniers et les médiateurs germanistes convoqués ici.
[76] Henri Blaze de Bury, *Poésies de Goethe*, éd. cit., « Introduction », p. IV.
[77] *Ibid*., p. III.
[78] *Id*., « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 875. C'est l'auteur qui souligne.
[79] *Ibid*., p. 863-864.
[80] *Ibid*., p. 863.

formes, à tous les modes, à tous les rythmes de la poésie[81]. » C'est bien cette liberté qui rendrait possible la sincérité de l'expression poétique, garante de la motivation du texte. Il s'agirait néanmoins d'une motivation non plus prédéfinie, mais propre à un auteur individuel, voire à un poème. Le plan de l'expression se confondrait dès lors avec les sentiments dont il serait une extériorisation spontanée : « Quel poète n'a eu de ces inspirations où *sa* nature se révèle ? Il ne s'agit plus alors de théorie et de manière ; l'idée entraîne avec elle la forme, et l'épanouissement s'accomplit selon les lois les plus simples[82]. » La distinction présupposée par Adolphe Régnier dans son essai sur la langue des Védas établit elle aussi une relation étroite entre l'écrivain et son style, et tend à prouver de la sorte qu'il s'agit là d'une conception admise : pour « bien connaître » un idiome, il faut en effet « séparer nettement les habitudes communes, et le génie de la langue, des licences, des caprices, des tournures propres à chaque auteur en particulier[83] ». À la même époque, Alfred Tonnellé témoigne d'une conscience plus précise encore de la différence entre le système de la langue et ses actualisations discursives. Dans son « Analyse de l'opuscule sur la diversité dans la constitution des langues », il fait état de la relation dialectique qui s'établit entre les normes propres à chaque langue et les infléchissements qu'apportent les usages de celle-ci :

> […] On sait combien chacun empreint la langue de sa personnalité ; on sait que tout grand écrivain se fait sa propre langue ; et cela n'empêche cependant point cette langue, comparée aux autres, d'être toujours la même, et de conserver, pour ainsi dire, sa personnalité au milieu des variations innombrables auxquelles elle se prête pour chaque individu. Comment cela se fait-il ? c'est que le mot ne renferme pas en lui un concept tout fait ; il est seulement le signe qui excite l'esprit à le former, et alors dans chaque esprit le même concept est éveillé, mais d'une façon différente, dépendante de la nature de cet esprit[84].

Il souligne un peu plus loin combien « le langage est soumis à la subjectivité[85]. »

Les deux attitudes adoptées par les médiateurs, universalisante et particularisante, ont donc une incidence directe dans la relation de motivation posée entre le contenu et son expression. Le statut universel ou même culturel du sentiment implique son autonomie par rapport à tel auteur et à tel poème singuliers. Par conséquent, l'écriture elle aussi se situerait au-delà de la singularité individuelle. Chez certains rédacteurs, au contraire, le triple postulat du caractère individuel du sentiment, de la spécificité de chaque style auctorial, et du rapport de motivation qui les unit, paraît mener vers la notion de discours. Dans une telle configuration, du moins, le contenu n'est plus conçu comme une entité autonome mais comme le produit d'une création qui articule indissolublement des substances du contenu et de

[81] *Ibid*., p. 864.
[82] *Ibid*., p. 872. C'est nous qui soulignons.
[83] Adolphe Régnier, *Étude sur l'idiome des Védas et les origines de la langue sanscrite*, éd. cit., « Introduction », p. VIII.
[84] Alfred Tonnellé, « Analyse de l'opuscule sur la diversité dans la constitution des langues », dans Wilhelm von Humboldt, *De l'origine des formes grammaticales…*, éd. cit., p. 64-65.
[85] *Ibid*., p. 66.

l'expression, produisant un *effet* de motivation dans le cadre de l'énoncé concerné[86]. Dans les années 1840, un philosophe tire ainsi argument de la singularité de toute expérience ou de tout état de l'individu pour poser avec une netteté frappante la singularité corollaire de sa représentation dans l'œuvre d'art. Il s'agit d'Antoine Charma qui, en 1844, à l'occasion d'une controverse publique sur la traduction, reprend la thèse héraclitéenne selon laquelle « on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve[87] », et postule chez l'auteur de génie, au moins, l'élaboration simultanée du contenu et de son expression. Il s'inscrit vigoureusement en faux contre les allégations de son contradicteur, qui reprend à son compte la séparation classique des deux plans :

> Comme si, mon cher collègue, dans le travail de la composition originale, les mots marchaient d'un côté, les pensées de l'autre ! Comme si, au contraire, mots et pensées n'arrivaient pas en même temps, ne s'organisaient pas du même coup[88] !

Dès lors, « [d]ans le monde de l'art […], il n'y a qu'une forme pour une pensée ; et cette forme, elle ne se produit qu'une fois[89] ». C'est dire que l'œuvre d'art dépasse la distinction théorique entre la « pensée » et la « forme », et qu'il ne saurait être question entre ces deux dimensions d'une motivation naturelle, puisque celle-ci présuppose justement cette distinction.

Force est de reconnaître néanmoins que le degré de lucidité et de modernité atteint par Charma est bien rare parmi les médiateurs du lied. Un assez grand nombre des remarques émises dans les textes critiques s'en tiennent à un flou prudent. La difficulté des intercesseurs à identifier les mécanismes du sens se manifeste souvent dans leur propension à adopter plus volontiers le point de vue de la réception, et dans l'effet qu'ils prêtent aux lieds. Faute de mieux, ils s'en tiennent à des allusions ou à des métaphores pour représenter leur intuition d'une motivation aussi parfaite qu'impossible à analyser. On retrouve cette tendance dans l'ouvrage de Blaze sur les poésies de Goethe, de nouveau, « ces petites pièces d'un fini sans exemple, contextures profondes où le travail ne se sent pas, bulles de savon taillées dans le cristal de roche et le diamant[90]. » De la même manière, pour Nerval, les images poétiques de

---

[86] La notion de discours présuppose l'intégration de la forme du contenu (ou du signifié saussurien) dans la langue. Celle-ci est définie par l'articulation des deux formes, celle du contenu et celle de l'expression. Dans sa définition du signe linguistique ou de la « forme-sens » saussurienne, François Rastier insiste sur l'apport de Saussure en la matière : « Alors que depuis des millénaires on opposait la pensée au langage, la signification au signe, etc., Saussure met fin au dualisme entre le sensible et l'intelligible par sa théorie de l'unité linguistique. Cette nouveauté radicale n'a guère été comprise, et le dualisme demeure la règle dans les conceptions logicistes et cognitivistes du langage. Cependant, la théorie saussurienne de la « forme-sens » reconnaît une dualité non-antinomique entre ces niveaux […]. Le caractère indissociable des deux faces du signe et des deux plans du langage a été pensé comme celui d'un recto et d'un verso, selon les termes du *C[ours] de L[inguistique] G[énréale]*, ou comme une présupposition réciproque (selon les termes de Hjelmslev). » (François Rastier, « Linguistique interprétative et traduction », éd. cit., p. 37, note 7). Comme on l'a signalé plus haut, néanmoins, cette appréhension moderne du signe est perceptible bien avant Saussure chez des théoriciens tels que Nicolas Beauzée, Pierre Fontanier et surtout Wilhelm von Humboldt.

[87] Pierre-Laurent Maillet-Lacoste et Antoine Charma, *Polémique sur la traduction*, dans Pierre-Laurent Maillet-Lacoste, *Mélanges littéraires* [1844], Paris, Firmin-Didot, 1845, p. 52.

[88] *Ibid*., p. 32-33.

[89] *Ibid*., p. 33.

[90] Henri Blaze de Bury, *Poésies de Goethe*, éd. cit., « Introduction », p. III-IV.

Heine « sont taillées et ciselées dans le plus pur marbre antique, et cela sans fatigue, sans travail apparent, sans que jamais la forme gêne la pensée. » Et il poursuit en parlant des lieds heinéens comme d'une « plastique intellectuelle[91] ». La tendance est visible aussi dans la préface de Charles Marelle aux *Poésies choisies de Henri Heine*. Tout en s'efforçant d'indiquer les aspects de la langue exploités par le poète, le traducteur convoque la notion classique de « je ne sais quoi ». Il fait l'éloge du « charme, [de] ce je ne sais quoi, essentiellement, qui, dans la poésie, résulte du choix des mots, de leur arrangement, de leur son, de leur accentuation[92] ».

Même lorsque les médiateurs adoptent un point de vue plus technique, il est souvent malaisé de trancher en faveur de l'une ou l'autre des deux conceptions possibles. La question d'une émergence ou non de la notion de discours dans leurs textes critiques se pose de manière aiguë dans les interprétations qui concernent des phénomènes syntaxiques. Les soubassements conceptuels de ces propos sont de fait difficiles à identifier. Comme l'explique Gérard Genette, le cratylisme syntaxique « est en chaque occurrence un fait de parole » (contrairement au cratylisme phonique ou lexical cantonné à la langue), mais « les schémas syntaxiques qu'il exploite sont aussi des faits de langue[93] ». Dès la fin du XVII^e^ siècle, certains théoriciens défendent une expressivité naturelle de l'ordre des mots. Les émotions sont fréquemment conçues comme autonomes et le rapport de motivation prédéterminé en langue[94]. Leur perspective est en somme plutôt linguistique, tout comme l'est celle des courants expressivistes du XVIII^e^ siècle et celle des primitivistes, qui reprennent ces positions à leur compte. Mais là encore, on peut observer des nuances dans le paysage intellectuel des intercesseurs du lied. Le linguiste Adolphe Régnier, qui se réclame entre autres de Wilhelm von Humboldt, dépasse ainsi la question de l'ordre des mots pour s'interroger sur les effets de leur combinaison dans la production du sens. Il déclare que « c'est surtout par leur réciproque influence, […] c'est surtout quand ils sont combinés, que les mots prennent toute la vie dont ils sont capables. » Et il renchérit aussitôt sur sa propre affirmation en parlant plus spécifiquement des langues analytiques, dans lesquelles les « parties du discours », « [i]nanimées quand elles sont prises à part et détachées, […] se vivifient mutuellement, […] se raniment dès qu'elles entrent en contact[95]. » Cette analyse d'Adolphe Régnier, qui met en évidence dans une perspective dynamique la cohésion des unités de l'énoncé sur l'axe syntagmatique, évoque fortement la notion moderne de discours.

---

[91] Gérard de Nerval, « Les Poésies de Henri Heine. I », art. cit., p. 917.

[92] Charles Marelle, « Poésies de Henri Heine » [1858], *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, LXII, 1879, « Préface », p. VI [en fait p. VII]-VIII. On rappellera que le syntagme est utilisé pour la première fois comme substantif dans les *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* du Père Bouhours, en 1671, pour renvoyer à une émotion (en particulier esthétique) dont on ne parvient pas à définir la cause.

[93] Gérard Genette, *Mimologiques…*, éd. cit., p. 225.

[94] Dans le chapitre « Blanc bonnet *versus* bonnet blanc » de *Mimologiques…*, éd. cit., comme on l'a dit, Gérard Genette retient entre autres pour la variante expressiviste du cratylisme « syntaxique » (p. 184) les noms de Condillac, Batteux, Diderot et Rousseau.

[95] Adolphe Régnier, *Étude sur l'idiome des Védas et les origines de la langue sanscrite*, éd. cit., « Introduction », p. XII-XIII. L'éloge de Humboldt se trouve à la page XIV.

Les remarques des médiateurs sur la poétique du lied sont à lire dans l'espace qui se déploie entre ces deux paradigmes. Dans son article sur Lenau, André Theuriet s'attarde sur la structure grammaticale des lieds du poète. La poésie de ce dernier « tire une partie de sa valeur du choix et de l'arrangement des mots, de la coupe musicale des vers, du retour savamment amené de certaines rimes[96] ». En l'absence de toute précision sur les mécanismes de la relation qu'il suppose entre la « valeur » des poèmes de Lenau et « l'arrangement des mots », on ne peut trancher avec certitude en faveur d'une adhésion à la thèse de la motivation naturelle ou d'une intuition de la notion de discours. De la même manière, et bien qu'il s'agisse d'un phénomène qui pourrait laisser penser à une perspective discursive, le commentaire d'Alphonse Darnault sur des procédés de répétition peut relever des deux options théoriques. Dans un passage de sa « Préface » qui porte sur la ballade « Lenore » de Bürger, il prolonge une interprétation de Mme de Staël :

> La Lénore est un poème épico-lyrique, riche surtout d'harmonie imitative : « Les syllabes, les rimes, tout l'art des paroles et de leurs sons est employé pour exciter la terreur. […] » Il y a dans la répétition, ménagée avec art, de certaines formules de phrases, quelque chose de monotone comme la fatalité ; cette chute des mêmes rimes rappelle la chute uniforme des grains de sable qui tombent un à un, à intervalles égaux, de l'urne de verre du sablier[97] !

Comme l'avait fait sa devancière au sujet d'une autre ballade de Bürger, « Der Wilde Jäger » (titre que Mme de Staël traduit par « Le Féroce Chasseur »), Darnault interprète dans « Lenore » les répétitions comme une manifestation de la « fatalité[98] », assimilée ici à une scansion du temps. La relation mimétique est explicitée, et Darnault se réclame tout aussi explicitement de l'« harmonie imitative ». La teneur de l'imitation, qui ne réside pas cette fois dans le référent mais dans une représentation métaphorique de celui-ci, et qui plus est dans une action et non pas un objet, montre cependant que l'on se situe au-delà des formes les plus sommaires du cratylisme. Il n'est toutefois pas possible de se prononcer davantage sur les soubassements conceptuels du rédacteur.

L'oscillation – souvent impensée – entre les deux attitudes intellectuelles est patente dans la « Préface » de Louis de Fourcaud à la traduction de deux ballades allemandes par Édouard Pesch. Dans sa présentation de cette version française qui reproduit le schéma accentuel des textes sources, il postule le caractère motivé de l'écriture en vers, ou plutôt de sa structuration prosodique et métrique. Il fustige ainsi les traducteurs qui délaissent « l'expressive et changeante particularité des rythmes, […]

[96] André Theuriet, « Nicolaus Lenau », art. cit., p. 210.
[97] Alphonse Darnault, *Le Cantique des cantiques de Salomon ; La Lénore, Le Féroce Chasseur, de Bürger, Poésies*, Nantes, impr.-libr. L. Guéraud, 1849, « Préface », p. 95-96. Une note précise que la citation est issue du *De l'Allemagne* de Mme de Staël (éd. cit., 2e partie, chap. XIII, p. 305).
[98] Voir dans *De l'Allemagne*, éd. cit., le même chapitre XIII de la 2e partie, p. 307 : « Les Anciens et les poètes du Moyen Âge ont parfaitement connu l'effroi que cause, dans de certaines circonstances, le retour des mêmes paroles ; il semble qu'on réveille ainsi le sentiment de l'inflexible nécessité. Les ombres, les oracles, toutes les puissances surnaturelles, doivent être monotones ; ce qui est immuable est uniforme ; et c'est un grand art, dans certaines fictions, que d'imiter, par les paroles, la fixité solennelle que l'imagination se représente dans l'empire des ténèbres et de la mort. »

l'ondoiement, infiniment divers, des cadences », et « n'ont plus, dès lors, qu'un vague et froid argument du poème original, un programme, un cadavre[99]. » Il leur oppose ceux qui « n'admettent pas qu'on traduise des vers autrement que par des vers », car, « [l]orsqu'un poète a équilibré des vocables d'une certaine façon, c'est, apparemment, en vue d'impressionner ses lecteurs d'une certaine manière[100]. » La réduction du cadre de la motivation au vers, qui plus est traditionnel[101], oriente vers une motivation située sinon en langue, du moins dans un système, celui de la métrique. Le préfacier paraît en outre présupposer l'autonomie du contenu, en évoquant la « sensibilité des paroles au contact des idées[102] ». La mise en valeur des unités de la chaîne phonique s'accomplirait grâce à leur investissement par un contenu indépendant du langage. La relation ne joue pourtant pas à sens unique, puisque Fourcaud condamne la lecture strictement sémantique de la poésie, et que, selon lui, les « deux éléments distincts […] tendent à s'identifier[103] ». Les flottements contemporains peuvent se résumer dans cette dernière formule, qui donne à lire les hésitations d'une pensée partagée entre les catégories traditionnelles et le sentiment de leur insuffisance.

Des thèses allemandes et nodiéristes aux déclarations les plus modernes de Blaze de Bury et d'Adolphe Régnier, on assiste en somme à l'évolution des conceptions du langage qui traverse le XIX^e^ siècle. Sous la plume de certains rédacteurs, différentes formes de cratylisme primaire sont mises à distance. On voit chez eux émerger l'idée selon laquelle ce sont les poètes qui recréent l'effet ou l'illusion de la motivation naturelle par leur usage spécifique de la langue.

Nous nous sommes penchée dans ce qui précède sur plusieurs manières d'envisager l'articulation entre le plan du contenu et celui de l'expression. On peut constater chez les médiateurs l'existence d'un consensus sur le caractère motivé de la relation entre ces deux éléments, dans les lieds. Ce rapport peut cependant s'établir selon des modalités variées et se fonder sur des appréhensions différentes du sens. Le contenu représenté est en effet perçu comme autonome ou – encore obscurément – comme immanent au signe. Dans ce dernier cas, il semble que l'on puisse déceler une intuition de la notion de discours. Pour compléter les analyses qui précèdent, il convient maintenant d'aborder les approches du sens poétique selon un autre point de vue, qui envisage le signe de l'extérieur. Il s'agit d'examiner les phénomènes de signification indirecte, auxquels les intercesseurs se montrent également très sensibles, même si leurs textes critiques restent fort vagues sur ce point la plupart du temps. Le sens indirect constitue néanmoins un poste d'observation privilégié dans l'étude des conceptions sémiotiques et de leur évolution, en raison des mécanismes qu'il met en œuvre.

[99] Louis de Fourcaud, « Préface » à Édouard Pesch, *Le Chant de la cloche (Schiller) et Lénore (Bürger)*, éd. cit., p. VI.
[100] *Ibid*., p. VII.
[101] Louis de Fourcaud loue le traducteur d'avoir respecté les « règles naturelles » de la poésie française et le « génie [des] traditions » (*Ibid.*, p. XIV).
[102] *Ibid*., p. VIII.
[103] *Ibid*., p. VI.

B Le sens indirect

Au-delà du sens direct lié à la motivation expressiviste, plusieurs germanistes voient donc dans de très nombreux poèmes un second, voire un troisième niveaux de sens, indirects, ceux-là. L'enjeu d'un tel choix de la part des poètes résiderait en dernière instance dans la représentation – implicite – d'un contenu lié à la spiritualité. De fait, dans le lied, l'univers de référence du sens direct est souvent la dimension empirique du monde, tandis que celui du sens indirect est généralement tendu vers le divin[104]. On peut émettre sur ce point deux remarques : d'une part, cette distinction coïncide avec la double polarité du panthéisme, qui tantôt privilégie les émotions humaines pour elles-mêmes, tantôt aspire à une plus grande spiritualité[105]. D'autre part, on observe entre le domaine sémiotique et le domaine métaphysique une superposition qui était présente mais moins prégnante dans les analyses sur l'articulation des deux faces du signes – même lorsqu'elles situaient celle-ci entre les sons des mots et les choses. Un tel amalgame est favorisé par le fait que ce sont alors surtout les différentes strates de sens qui sont placées au centre de l'intérêt, d'où le glissement accru d'une perspective linguistique (même pré-scientifique) vers une perspective métaphysique. On traitera dès lors les phénomènes de sens indirect sous ces deux aspects, conjointement. Ce double point de vue permettra de mettre en évidence les structurations communes qui informent l'appréhension métaphysique et sémiotique du lied chez les germanistes. Ces schémas de pensée s'éclairent et se complètent réciproquement, engagés dans un même mouvement de mise à distance de la pensée dualiste.

L'examen du corpus considéré amène à distinguer, en épousant l'angle de vue des intercesseurs, deux types de contenus implicites – qui se superposent à des catégories proprement sémiotiques. Le premier type de contenu réside dans les émotions, comme dans les énoncés expressivistes, à première vue. À la différence de ces derniers, cependant, il fonctionne sur le modèle du sous-entendu[106]. On montrera de plus que la représentation implicite des émotions s'accompagne fréquemment d'un autre sens indirect, qui fait signe quant à lui vers le divin. Il s'agit de la notion de symbole, dans l'acception qu'en ont donnée plusieurs auteurs allemands de la fin du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècles[107].

---

[104] Friedrich Schlegel postule une telle superposition. Il reprend ce faisant des théories anciennes, comme le rappelle Tzvetan Todorov dans *Théories du symbole*, chap. VI, éd. cit., p. 229-230.

[105] Sur la double polarité du panthéisme, voir le chapitre de la présente thèse sur la métaphysique du lied (2^e^ partie, chap. I). Plus largement, en ce qui concerne la coexistence de ces deux tendances en littérature et le glissement progressif de l'une à l'autre au tournant du XIX^e^ siècle allemand, on pourra se reporter à l'ouvrage de Verónica Estay Stange, 1^ère^ partie, p. 181-186.

[106] Dans *L'Implicite* ([1986], Armand Colin, Paris, 1998), Catherine Kerbrat-Orecchioni fait du sous-entendu une des grandes catégories du sens implicite (voir p. 20). Il s'agit d'une « classe » « englob[ant] *toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif* » (p. 39). C'est l'auteur qui souligne.

[107] En reprenant cette fois les analyses de Tzvetan Todorov dans *Symbolisme et interprétation* (éd. cit., p. 37-39), on précisera de plus que les deux types de sens indirect pris en compte ici sont de nature propositionnelle. C'est l'organisation sémantico-logique des propositions qui fait l'objet d'une interprétation, et non des unités lexicales isolées, comme dans le cas des tropes. Les différents niveaux de sens coexistent, à l'inverse là aussi des tropes, qui remplacent le sens propre par le sens figuré.

1) La représentation des émotions : de l'expression à l'allusion

Un premier niveau sémantique du sens indirect a donc pour objet les émotions. Celles-ci en effet ne font pas toujours l'objet d'un mode de signification expressiviste, mais peuvent être suggérées. La présentation puis la traduction d'un *Volkslied* dans la « Préface » aux *Ballades et chants populaires* de Sébastien Albin en fournissent un exemple :

> Souvent […], dans les chants populaires, le sujet est à peine exprimé ; il faut le deviner par les détails. Ce manque de clarté vient de l'improvisation ; il paraît clair alors que celui qui chantait l'émotion était en même temps celui qui l'éprouvait, et qu'il jugeait inutile d'établir un sujet qu'il connaissait si bien. Un petit chant très répandu et très aimé dans toute l'Allemagne en est un exemple frappant. Il fut sans doute composé par un jeune garçon qui perdit son amoureuse dans une inondation[108].

L'essayiste propose la traduction suivante du « petit chant » en question :

> Sur le pont de Coblentz [*sic*] était une grande neige ; la neige a fondu, l'eau coule dans la mer.
>
> L'eau coule dans le jardin de ma chérie, personne n'y demeure. Je pourrais attendre encore longtemps ; ce serait toujours en vain. Deux petits arbres y murmurent seuls.
>
> Leur tête verte sort et regarde au-dessus de l'eau ; ma chérie doit y être, je ne puis aller la trouver.
>
> Quand Dieu me salue dans l'air bleu et dans la vallée, ma chérie me salue du fond du fleuve.
>
> Elle ne passe pas sur le pont où passent tant de belles dames ; celles-là me regardent beaucoup, mais je ne veux pas les voir[109].

L'élucidation des événements du poème nous paraît certes aujourd'hui fort peu problématique et les stratégies employées somme toute assez banales. Toutefois, l'effet de réticence qu'elles contribuent à créer dans la représentation des émotions garde un certain pouvoir suggestif. En tout état de cause, l'intérêt que soulève le sens implicite chez Sébastien Albin est doublement éclairant, historiquement. D'une part, il laisse entendre que ce type de fonctionnement est alors considéré en France comme peu courant, et par là digne d'attention. D'autre part et surtout, il donne un aperçu de l'attitude adoptée par les rédacteurs non spécialistes vis-à-vis des phénomènes de sous-entendu. Or ces derniers induisent une lecture discursive des poèmes.

Force est de reconnaître que la présentation donnée par Sébastien Albin est inégale, sur le plan de l'étude sémiotique du texte. On a affaire non pas à une « improvisation », mais à un ensemble de sous-entendus, et plus précisément d'allusions, qui portent à la fois sur les événements évoqués (la mort de la bien-aimée lors d'une inondation) et sur les répercussions affectives qu'ils ont eues chez l'énonciateur[110]. En soulignant l'aspect elliptique du texte, la rédactrice montre néanmoins qu'elle a bien

[108] Sébastien Albin, *Ballades et chants populaires de l'Allemagne*, éd. cit., « Préface », p. III-IV.
[109] *Ibid*., « Préface », p. IV.
[110] Dans *L'Implicite* (éd. cit.), Catherine Kerbrat-Orecchioni assimile l'allusion à une sous-catégorie du sous-entendu. Parmi les acceptions qu'elle donne à la notion, on peut retenir celle qui l'associe à des « énoncés faisant implicitement référence à un ou plusieurs faits particuliers connus de certains des protagonistes de l'échange verbal et d'eux seuls, ou d'eux surtout, ce qui établit entre eux une certaine connivence » (p. 46). Le commentaire de Sébastien Albin laisse entendre qu'elle interprète dans ce poème comme des allusions les propositions qui se

saisi le rapport de complémentarité sémantico-logique qui allie le sens direct et le sens indirect, et la nécessité pour le lecteur de procéder par inférence à partir du cotexte. Tzvetan Todorov parle dans ce cas d'« indices » et de « contexte » d'évocation « syntagmatiques[111] ». Au sein du discours, les deux niveaux de sens sont liés par un rapport de présupposition réciproque[112]. L'élucidation des contenus implicites passe par la mise en relation des syntagmes porteurs du sens direct, celui-ci étant laissé incomplet. La chaîne syntagmatique dans son intégralité est pensée comme une totalité cohérente, dans laquelle tous les éléments interagissent, en vertu de leur appartenance à l'unité englobante du discours qui les intègre. Comme le souligne Tzvetan Todorov, le sens indirect est donc bien un phénomène proprement discursif[113]. Il prend place dans le cadre d'une actualisation singulière de la langue dans laquelle les potentialités de l'axe paradigmatique se réalisent dans l'axe syntagmatique. Dès lors, on peut supposer qu'une germaniste telle que Sébastien Albin, même si les outils d'analyse qu'elle utilise sont très insuffisants, a l'intuition du statut proprement discursif du *Volkslied* qu'elle convoque pour illustrer le sens implicite.

Cette hypothèse est de surcroît corroborée par l'amalgame que l'on a déjà relevé entre l'approche métaphysique du lied, assimilé alors à l'univers qu'il représente, et l'approche sémiotique, qui examine les mécanismes du sens. La confusion revêt une valeur heuristique, dans la mesure où les réflexions des essayistes dans l'un des deux domaines peuvent aider à mieux comprendre les propos qu'ils tiennent dans l'autre. Les insuffisances de leurs descriptions sémiotiques sont ainsi partiellement compensées par leur meilleure connaissance de la conception du monde qui sous-tend les référents visés. Le fonctionnement du sous-entendu est en effet identique à celui de la nature telle que la conçoit le panthéisme. Plus exactement, il est homologue à ce que Verónica Estay Stange nomme les « correspondances horizontales », et qu'elle définit comme les « rapports établis entre les êtres et les choses pour constituer, au-delà de leur individualité et de leurs différences, une totalité homogène[114] ». De même que le sous-entendu s'éclaire grâce à un contexte syntagmatique qui relie entre elles les unités de la chaîne verbale, les différents phénomènes du monde sont unifiés par leur rattachement commun à la Totalité. La connaissance qu'ont les rédacteurs de cette structuration, dans son application au monde réel, induit la possible existence chez eux d'un pressentiment de la cohérence verbale en discours. On remarquera enfin que, à l'instar du cratylisme traditionnel étudié dans les pages qui précèdent, la relation d'analogie implique le statut motivé de l'énoncé, même s'il s'agit d'un autre type de motivation. Le

rapportent aux événements. Il s'agit cependant plus exactement de formulations – intentionnellement – déformées de la situation censée donner lieu à la prise de parole de l'énonciateur. Il est vrai néanmoins que l'effet produit est très semblable à celui qu'engendreraient des allusions *stricto sensu*, dans la mesure où le décalage entre la substance de l'expression et le référent vise à représenter ce dernier de manière détournée et atténuée.

[111] Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, éd. cit., p. 28 à 30 pour le passage portant sur les indices du sens indirect, et p. 63 à 65 pour celui qui est consacré au contexte de l'évocation.

[112] Voir la formule de Louis Hjelmslev réutilisée par François Rastier (p. 216, note 86).

[113] Voir Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, éd. cit., p. 11.

[114] Verónica Estay Stange, *Sens et musicalité…*, p. 126. Voir déjà notre chapitre précédent (2e partie, chap. I, p. 170).

poète n'entend pas extérioriser des émotions ou imiter leur succession, mais appliquer à son écriture le principe de cohérence à l'œuvre dans la nature[115].

Au-delà de l'organisation des phénomènes naturels ou des unités syntagmatiques, certains médiateurs voient en outre dans de nombreux lieds une représentation symbolique de la sphère spirituelle, qui n'apparaît qu'à l'horizon du sens indirect en contexte syntagmatique. De fait, l'homologie entre les correspondances horizontales, qui concernent en particulier les phénomènes[116], et ce type d'implicite, semble inviter les poètes à choisir des référents sensibles. Le sens indirect en contexte syntagmatique est de surcroît structurellement inscrit dans un processus narratif et/ou logique propice également à des référents ancrés dans une dynamique temporelle. C'est le cas dans le *Volkslied* convoqué, qui donne à lire une expérience dans son aspect empirique. Reste dès lors à aborder l'autre niveau de sens indirect, qui s'articule au premier tout en le dépassant et en achevant d'accréditer son emploi.

2) Des émotions à l'intuition du divin : le sens symbolique

Mieux que la brève analyse de Sébastien Albin, le commentaire d'un lied de Uhland par Blaze de Bury permet de comprendre ce prolongement du sens implicite. Comme le *Volkslied* cité plus haut, « La Fille de l'hôtesse » a pour objet la perte de la femme aimée. De plus, Uhland lui aussi aurait recours à des procédés de non-dit qui investissent son poème d'un niveau de sens second. Après avoir appris la mort de celle qu'il aimait, un jeune homme déclare brièvement son amour au cadavre de la défunte : « – Je t'ai toujours aimée, je t'aime encore, et je t'aimerai dans l'éternité[117]. » La suggestion joue à plein dans ce court poème qui se clôt sobrement sur ces paroles du personnage, sans commentaires pathétiques de la voix narrative. Blaze de Bury s'émeut devant cette pièce qui « compren[d] en ses dimensions restreintes tout un passé d'amour, tout un avenir de désespoir, une somme infinie d'ardeur et d'afflictions […]. […] un seul moment est mis en jeu par le poète, moment éternel[118]. » Il souligne à plusieurs reprises dans son article des procédés d'atténuation similaires qui rendent possible la mise en œuvre de telles suggestions. Comme dans le *Volkslied* précédemment cité, les lacunes sémantico-logiques appellent de la part du lecteur un travail d'inférence appuyé sur les informations discursives. Mais il y a plus, comme l'indique le choix de l'adjectif « éternel ». Les deux poèmes abordent l'expérience du deuil, et plus largement les états affectifs qu'elle engendre. Or dans la pensée allemande,

[115] Voir pour cette analogie entre l'axe syntagmatique du discours et l'aspect temporel des correspondances horizontales *Théories du symbole* de Tzvetan Todorov, chap. VI, éd. cit., p. 210-219. On signalera toutefois que ces pages n'abordent pas la question spécifique du sens indirect en contexte syntagmatique.
[116] Selon Verónica Estay Stange, les correspondances horizontales envisagent le cosmos sous deux angles différents : la première approche est globale et spatiale, c'est le cosmos ou le discours considérés dans leur ensemble. La seconde, qui nous intéresse davantage ici, est une « "image mobile" », c'est-à-dire temporelle et empirique, de cette « structure éternelle ». Elle concerne donc au premier chef les phénomènes naturels (Verónica Estay Stange, *Sens et musicalité…*, éd. cit., p. 124 pour les citations).
[117] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 827.
[118] *Ibid*.

la mort comme les mouvements de l'âme sont couramment associés à l'intuition de la dimension spirituelle du monde. Cette intuition passe nécessairement selon la philosophie panthéiste par l'expérience sensible, dans laquelle le sujet peut saisir la présence du divin, sans jamais parvenir à le connaître directement. Les deux exemples poétiques mentionnés fonctionnent en partie sur ce modèle, transposé au domaine sémiotique. Ils représentent en effet une situation empirique, mais de manière elliptique, laissant deviner non seulement l'intensité des émotions, mais surtout un surplus de sens ineffable. Le spectacle de la mort et l'expérience du deuil ne pourraient en définitive être mieux représentés que dans un discours fondé lui aussi sur l'incomplétude, le non-dit. L'expérience de lecture rejoindrait alors, sur un plan sémiotique et fictif, l'expérience existentielle. Dans un article sur Heine, Gustave Kahn met d'ailleurs expressément la poétique de la brièveté et de la suggestion en rapport avec le sentiment de la mort – éprouvé cette fois directement par le poète :

> […] Heine ne mettait pas en œuvre avec autant de persévérance et d'apparat qu'Hugo ou Wagner. [...] Il indique beaucoup et ne s'occupe point de dresser en amas de pierres, les esquisses de ses palais. Et d'ailleurs n'écrivit-il point la moitié de son œuvre, des limbes de la douleur, des confins de la mort, ne sachant pas lequel de ses poèmes serait son testament[119].

Bien que le mot ne soit prononcé ni par Sébastien Albin ni par Blaze de Bury dans les passages cités, on se trouve ici devant un fonctionnement symbolique, lequel relève d'un type de sens indirect différent de celui envisagé plus haut. D'un point de vue métaphysique, le symbole vise un contenu spirituel, là où l'allusion permet seulement de faire deviner les mouvements émotionnels du sujet – qui constituent certes la voie d'accès vers l'Être. D'un point de vue sémiotique, le sens symbolique complète moins les autres niveaux de sens qu'il n'ajoute une strate supplémentaire au texte. Indépendamment de lui, le discours est parfaitement compréhensible, mais il demeure superficiel. Le contenu symbolique en révèle la profondeur, tout comme l'intuition de la présence de l'essence dans les phénomènes révèle selon le panthéisme leur vérité cachée. Selon Tzvetan Todorov, les indices et le contexte d'évocation du symbole s'inscrivent dans l'axe paradigmatique. Au référent sensible correspond un référent spirituel, pour les lecteurs qui adhèrent – ou au moins qui sont capables de se référer – à la philosophie panthéiste[120]. Il s'oppose en cela aux allusions précédemment analysées, puisqu'elles procèdent de l'axe syntagmatique. Là encore, l'ancrage du symbole s'avère structurellement identique à un type de correspondances entre des constituants du cosmos. Il s'agit dans ce cas des correspondances enchâssées, selon Verónica Estay Stange. Les deux dimensions concernées, c'est-à-dire l'Être et la nature, entretiennent une relation d'inclusion réciproque. L'Être est la force créatrice qui engendre les phénomènes, tandis que ces derniers sont la manifestation d'une puissance qui sans eux resterait purement virtuelle. Dans le discours, ce sont les référents direct et symbolique qui se présupposent

[119] Gustave Kahn, « Revue critique. La statue d'Henri Heine », *La Nouvelle Revue*, 1901, p. 304-305. Nous avons respecté la ponctuation du texte.
[120] Tzvetan Todorov précise, dans *Symbolisme et interprétation* que le contexte d'évocation paradigmatique mobilise le « savoir partagé d'une communauté » (éd. cit., p. 28).

mutuellement, sur l'axe paradigmatique[121]. L'événement particulier que constitue la mort d'un personnage renvoie ainsi à la notion existentielle de mort. Là aussi, on peut voir un rapport de motivation entre les différents niveaux de sens. Le discours reproduit en le transposant le double processus permanent de création et de manifestation de l'univers, conformément à la pensée du premier romantisme allemand qui attire l'attention sur la relation entre l'acte de production et ses différents produits. Telle est de fait la conception du symbole qui ressort des écrits de Goethe, déjà, puis du groupe d'Iéna (entre autres Schelling, les frères Schlegel et Novalis[122]). Ces auteurs soulignent en outre le fonctionnement symbolique de toute œuvre d'art authentique, et au premier chef de la poésie.

Rien d'étonnant dès lors à ce que, en 1813, on lit également chez Mme de Staël des réflexions sur ces questions. En évoquant des œuvres d'art de l'Antiquité, et notamment des statues, elle affirme : « Tout est symbolique dans les arts, et la nature se montre sous mille apparences diverses dans ces statues, dans ces tableaux, dans ces poésies […], où l'extérieur doit révéler le fond de l'âme, où l'existence d'un instant doit être éternisée[123]. » Edgar Quinet avance quant à lui que le symbole est « le principe sur lequel vi[t] [au début du XIX^e^ siècle] toute la pensée allemande », et sur lequel repose même « toute la vie allemande[124] ». La fonction de révélation symbolique attribuée à la poésie est explicitement relayée par Blaze de Bury lorsqu'il parle de Kerner. La poésie serait *in fine* le moyen utilisé par le poète allemand dans sa quête du mystère :

> […] c'est vers ce sens prophétique, révélateur, que sa nature sentimentale et contemplative, que son individualité l'entraîne. De là une poésie d'inspiration plutôt que de fiction, une poésie dénuée de manière, d'éclat, mais fortement empreinte d'un caractère de vérité, et toujours, ouvertement ou par symbole, parlant à l'âme. Sous ce point de vue, la direction poétique de Kerner et sa tendance magnétique se confondent ; et si sa philosophie a pour but de rechercher partout le principe spirituel, mystique, ignoré ou méconnu, et de l'attirer dans le cercle de notre activité prosaïque, sa poésie est-elle autre chose qu'une plainte monotone, le chant douloureux de l'âme qui languit dans la nuit ou l'ombre et soupire vers la lumière, la délivrance ? De bonne heure ce penchant vers la sympathie et le magnétisme se fait sentir dans ses productions poétiques, comme, en revanche, la poésie intervient dans ses spéculations démoniaques[125].

La figure du mineur dans le folklore germanique fournit à Blaze de Bury l'occasion de donner un exemple de symbole poétique. En démarquant un épisode du roman *Heinrich von Ofterdingen* qui s'inspire de cette tradition et intègre deux lieds, il explique comment le sens mystique que le personnage

[121] Les correspondances enchâssées sont abordées dans cette thèse au premier chapitre de cette deuxième partie (voir p. 171, note 74 pour une explication sur notre mise à l'écart des correspondances verticales, bien qu'elles présentent des similitudes avec les correspondances enchâssées). Dans son ouvrage, Verónica Estay Stange montre l'analogie entre ces correspondances et le symbole romantique (voir *Sens et musicalité…*, éd. cit., p. 195 à 212). Tzvetan Todorov tient un propos tout à fait similaire dans *Théories du symbole*, chap. VI, éd. cit., p. 210-219.

[122] Pour une synthèse sur ce point, on pourra consulter notamment les pages 235 à 249 de *Théories du symbole* (éd. cit.) de Todorov, au chapitre VI.

[123] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, 2^e^ partie, chap. VI, éd. cit., p. 242.

[124] Edgar Quinet, *Allemagne et Italie. Philosophie et poésie*, t. I, section « Allemagne », chap. III, Paris et Leipzig, Desforges et C^ie^, libraires, 1839, p. 70 et 71.

[125] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne. Le docteur Justinus Kerner. II », art. cit., p. 640.

du mineur associe à son activité donne lieu dans ses « chants » à un propos à double sens. Le premier consiste en une description du travail dans la mine, tandis que le second fait de cette tâche une image de la quête spirituelle menée par l'homme :

> L'homme de la montagne accomplit une œuvre mystérieuse et va parcourant les profondeurs de la terre à la recherche des pierres fines et des métaux ; la Providence le guide, il l'invoque et croit en elle […] et […] ne manque pas, dans ses chants, de faire de sa besogne le symbole de l'histoire universelle du cœur humain[126].

En somme, les différents types de sens indirect, associés à la métaphysique panthéiste, donnent aux médiateurs le sentiment d'une profondeur mystérieuse. « On rencontre à chaque pas dans Goethe de ces petites pièces qui vous ouvrent tout un monde[127] », écrit Blaze de Bury. Or on observe sur ce point encore une assimilation entre la poétique de l'implicite et la culture allemande, d'un côté, et la clarté et la culture française, de l'autre. L'insistance de Sébastien Albin concernant les allusions dans le *Volkslied* précédemment étudié témoigne bien du décalage qui existe à son époque entre les normes françaises et les mécanismes à l'œuvre dans le genre germanique. Avant Kahn, Blaze de Bury fait de l'écriture allemande le contraire de celle de Victor Hugo. La poésie de ce dernier s'opposerait au lied par son aspect ostentatoire. Victor Hugo donnerait en effet une représentation grossissante des éléments qu'il décrit : « Victor Hugo, taillé dans le granit pour l'hyperbole, n'a jamais connu le mot simple[128] ». Plus profondément, en privilégiant la clarté, c'est-à-dire le niveau de sens direct, il ne laisserait aucune place à un quelconque mystère qui pourrait susciter l'introspection et l'élévation du lecteur. Vigny, au contraire, programmerait par son écriture poétique une lecture très proche de celle du lied :

> Le vers d'Alfred de Vigny a de ces coups d'aile, mais seulement par intervalles ; d'habitude il est plus discret, plus voilé. Avec Hugo, tout de premier mouvement, tout en surface, on ne discute pas, on est enlevé. Chez Vigny, tout en profondeur, il y a de quoi rêver ; son vers a des *dessous*, des mystères qu'il faut pénétrer pour en bien jouir[129].

Comme Lamartine, Vigny est cependant situé par Blaze de Bury en dehors des modes romantiques françaises sur bien des points. Dans ses *Souvenirs*, où il attire l'attention sur les différences personnelles et littéraires entre les auteurs romantiques, il le présente comme un « dissiden[t] », un romantique « désabus[é][130] », et salue celui dont le salon « se distinguait par la tenue et la modération[131]. » Le positionnement du critique lui-même transparaît dans ces éloges. Comme d'autres germanistes, il témoigne de l'attrait qu'exerce sur lui le régime indirect associé à la poésie allemande.

---

[126] *Id*., « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 857.
[127] *Ibid*., p. 826.
[128] *Id*., « Mes souvenirs de la *Revue des Deux Mondes* ». *Revue Internationale*, t. XVII, janvier-mars 1888, p. 161.
[129] *Id*., *Tableaux romantiques de littérature et d'art*, éd. cit., p. 39. On peut rappeler ici la relation que perçoit Blaze de Bury entre le lied et son lecteur : le lied « vous donn[e] le ton, puis laisse votre âme chanter quand elle a de la voix. Pour peu que la mélancolie des lieux et le penchant de votre humeur s'y prêtent, le lied va vous ouvrir une porte sur l'infini. Grâce à lui, vous rêverez sans fin » (« De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 824-825).
[130] *Id*., « Mes souvenirs de la *Revue des Deux Mondes* », art. cit., p. 324.
[131] *Ibid*., p. 164.

La perspective discursive qu'engage ce fonctionnement sémiotique vient confirmer l'hypothèse selon laquelle certains médiateurs auraient eu l'intuition d'une construction du sens poétique dans et par le discours. En France, il faut bien sûr attendre les déclarations de Mallarmé sur le « double état de la parole », et surtout Saussure, pour trouver une formulation consciente et explicite de la différence entre les notions de langue et de discours[132]. Néanmoins, en dépit de – ou grâce à – leur faiblesse conceptuelle, les considérations des rédacteurs sur le sens dans le lied sont très représentatives des transformations qui informent la pensée linguistique et sémiotique durant tout le siècle, aux deux niveaux que l'on a distingués : la mise en valeur du plan de l'expression constitue le genre en support privilégié pour aborder la question de la motivation ; d'un point de vue externe au signe, la lyrique germanique favorise également l'étude des mécanismes discursifs par l'importance qu'y revêt le niveau de sens indirect.

Les commentaires un tant soit peu développés sur les propriétés sémiotiques du lied indépendamment de la traduction sont certes relativement peu courants, dans notre corpus. Ils n'en sont pas moins révélateurs, dans la mesure où ils constituent une base précieuse dans l'éclairage des soubassements de l'ensemble des textes critiques. À plusieurs titres, le genre étranger apparaît de la sorte comme un objet propice aux réflexions sur le sens, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Ces questionnements sont solidaires de visions du monde véhiculées également par la lyrique d'outre-Rhin, et qui retiennent tout autant l'intérêt des médiateurs. Plusieurs d'entre eux, et souvent des personnalités importantes comme Edgard Quinet, Eugène Lerminier ou Heinrich Heine, s'emploient par leurs explications à rendre plus accessible cette poésie étrangère aux lecteurs. Il s'agit d'éclairer la métaphysique du lied en la resituant dans son contexte d'origine, d'après la méthode adoptée dès 1800 par Mme de Staël dans *De la littérature*. L'essai fournit un modèle d'analyse des productions intellectuelles qui aborde ces dernières à l'aune de la culture où elles sont apparues. Une dizaine d'années plus tard, *De l'Allemagne* reprend cette perspective en l'infléchissant au profit de la philosophie et de la religion[133]. De l'autre côté du Rhin, ces dernières structureraient les esprits de telle sorte qu'elles se retrouveraient également au fondement des ouvrages relevant d'autres domaines de la pensée.

[132] La formule de Mallarmé se trouve dans « Crise de vers » (éd. cit., p. 212). On ne s'arrêtera pas dans ce travail sur les nuances entre les théories saussuriennes (qui recourent au terme *parole*) et celles qui les ont suivies. Par ailleurs, comme on l'a dit, des penseurs allemands comme Schelling, Friedrich Schlegel ou Wilhelm von Humboldt établissent déjà cette distinction à partir du tournant du XIX^e^ siècle. Dans *Mimologiques…* (éd. cit., p. 205-206), Gérard Genette voit également dans la *Lettre sur les sourds et muets* [1751] de Diderot une première formulation claire de celle-ci.

[133] Pour plus de détails sur ce glissement méthodologique, on se reportera à l'ouvrage de Julia von Rosen, *Kulturtransfer als Diskurstransformation…* (éd. cit.), et au chapitre que Pierre Macherey consacre à l'auteur suisse dans son essai *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire* [1990], Paris, Hermann Éditeurs, 2013, p. 47-84 (ce chapitre est une version remaniée d'un article antérieur intitulé « Culture nationale et culture cosmopolite chez Mme de Staël », paru dans l'ouvrage collectif dirigé par Michel Espagne et Michaël Werner : *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e^- XIX^e^ siècle)*, éd. cit., p. 409-426).

Les intercesseurs ne s'en tiennent pas cependant à cette entreprise de contextualisation de l'objet étranger. Ils prennent en effet position à l'égard des théories d'outre-Rhin qu'ils exposent. La validité de celles-ci est donc jugée aussi en fonction de la situation endogène. La littérature germanique est prise de la sorte dans un mouvement double et contradictoire de rattachement à son contexte d'origine et de recontextualisation dans l'environnement intellectuel des médiateurs, voire dans leur système de valeurs personnel. L'évolution du transfert allemand en France, marquée par une méfiance croissante de l'Église vis-à-vis du panthéisme germanique dès la fin de la Restauration, les amène souvent à se positionner sur cette question de manière plus nette que ne l'avait fait Mme de Staël. Dans le domaine sémiotique, la progression des recherches permet à certains d'avoir l'intuition de la notion de discours à l'œuvre dans les lieds. Ils se rapprochent par là d'une appréhension scientifique et non plus théologique du langage.

La métaphysique et le fonctionnement sémiotique de la lyrique germanique dessinent une épistémè dans laquelle la transcendance est disqualifiée, et ramenée dans le monde. L'attention peut dès lors se tourner davantage vers l'homme et ses facultés afin d'explorer la complexité de leurs mécanismes internes, qui articulent des données matérielles et une activité mentale. Or, dans la mesure où les intercesseurs du lied sont aussi la plupart du temps traducteurs, un tel déplacement de perspective se produit également dans les conceptions et les pratiques de la traduction. Les interrogations sur l'organisation de l'univers et sur le fonctionnement du sens poétique concernent directement celle-ci, en effet. Elle les fait même ressortir avec une acuité particulière, étant placée face au défi de restituer la teneur du texte étranger en le faisant passer dans une nouvelle culture.

Troisième partie : Conceptions et pratiques de la traduction

Dans une étude sur le transfert culturel du lied, la question de la traduction constitue à l'évidence un élément crucial. C'est en elle en effet que se manifestent de la manière la plus visible et la plus aiguë les tensions engendrées par le contact entre deux cultures différentes, tensions inévitables compte tenu des normes qui pèsent encore au XIX^e^ siècle sur le système français. C'est elle qui fait apparaître le plus concrètement la position des médiateurs sur l'axe qui s'étend de l'altération du système d'arrivée par l'objet étranger à l'acculturation de ce dernier par le contexte d'accueil. On rappellera que cette appréhension de la traduction, que l'on peut qualifier d'« idéologique », existe depuis l'Antiquité et surtout le Moyen Âge. Les auteurs qui tentent alors de définir cette tâche l'inscrivent fréquemment dans une perspective axiologique structurée selon le couple notionnel de fidélité et de liberté vis-à-vis du texte source[1]. Cette orientation reste très prégnante dans la traductologie moderne, sous des formes certes diverses et parfois sous un angle très critique. Quoi qu'il en soit, une approche historique du phénomène de la traduction ne peut passer sous silence ce qui a longtemps été la ligne de clivage majeure invoquée dans la plupart des textes sur la traduction. Outre George Steiner et Antoine Berman, que l'on a mentionnés, on la trouve ainsi chez des traductologues tels que Henri Meschonnic ou Jean-René Ladmiral. Il faut citer aussi, dans le cadre plus précis des transferts culturels, les ouvrages d'Itamar Even-Zohar et de Gideon Toury[2]. Ces chercheurs s'emploient en effet à mettre au jour l'incidence du contexte d'arrivée, sous tous ses aspects, dans les choix de traduction. Le spectre s'étend de la situation politique au paysage littéraire, en passant par la conjoncture sociale ou économique, entre autres. Pour les traductions de lieds, de la même manière que l'on a restreint l'angle de vue lorsqu'on a abordé d'autres formes du transfert concerné, on se contentera ici de mettre en évidence la position des traducteurs par rapport aux systèmes linguistique et littéraire germaniques et francophones[3]. Les considérations sociales ou économiques, par exemple, seront laissées de côté, mais la dimension idéologique ne sera pas absente, dans la mesure où les conceptions de la langue et de la littérature en sont inséparables, à l'époque qui nous occupe.

[1] Voir par exemple l'histoire de la traduction que tracent des traductologues comme George Steiner dans *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction* ([*After Babel : Aspect of Language and Translation*, 1975], trad. de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de l'Évolution de l'humanité, 1998) en particulier au quatrième chapitre, p. 275 ; et Antoine Berman dans *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (éd. cit., p. 31-32).

[2] Nous renvoyons à *Poétique du traduire* (éd. cit.) et *Éthique et politique du traduire* (Lagrasse, Verdier, 2007), de Henri Meschonnic ; *Sourcier ou cibliste* (éd. cit.), de Jean-René Ladmiral ; *Literature and Translation* (éd. cit.) et *Polysystem Studies* (*op. cit.*) d'Itamar Even-Zohar ; et *In Search of a Theory of Translation* (éd. cit.), ainsi que *Descriptive translation studies and beyond* (éd. cit.), de Gideon Toury.

[3] Pour cette partie, nous avons été amenée à intégrer des traducteurs belges et suisses. Le cadre spatial s'étend donc de la France à l'espace francophone européen.

La perspective idéologique ne constitue pas bien entendu à elle seule la « position traductive » des intercesseurs, pour reprendre une formulation de Berman[4]. Il convient de convoquer immédiatement un autre pan de celle-ci, que l'on a déjà abordé, et auquel elle est du reste presque toujours associée dans les textes théoriques. L'attitude du traducteur est en effet conditionnée également par la manière dont il perçoit le fonctionnement du sens, que ce soit dans le texte source ou dans le système d'arrivée. On a pu constater le poids que revêtait cette question dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, et au premier chef parmi les médiateurs germanophones. Dans cette perspective, que l'on dira donc « sémiotique », se dessine un autre axe, qui s'enracine lui aussi dans des réflexions anciennes sur la traduction. Il s'agit cette fois des catégories antagonistes nommées en français « lettre » et « esprit », ou « mot » et « idée », ou encore « mot à mot » et « sens[5] ». Le sémantisme très approximatif de ces étiquettes rend cependant difficile une étude rigoureuse et suffisamment nuancée des traductions. Ces dénominations traditionnelles ne font pas apparaître explicitement les théories du sens qui les sous-tendent. Ces dernières sont en revanche mises au jour par de nombreux traductologues modernes, tels Antoine Berman, Henri Meschonnic ou Jean-René Ladmiral, déjà cités. Dans les traductions de lieds, l'attachement à la « lettre » témoigne semble-t-il d'une attitude souvent marquée, bien qu'à des degrés divers, par le cratylisme (selon lequel le sens se manifeste de manière motivée dans le plan de l'expression). Le privilège donné à l'« esprit » résulterait quant à lui la plupart du temps d'une conception conventionnaliste (d'après laquelle le sens réside uniquement dans le plan du contenu, et peut être transposé de manière satisfaisante *via* une substance de l'expression nouvelle).

Pour l'approche sémiotique comme pour l'approche idéologique, on préfèrera à la structuration binaire impliquée par les couples de notions antagonistes une approche plus nuancée et recourant à l'image de l'axe. Le nombre des positions idéologiques et sémiotiques possibles ne se réduit pas à deux dans chaque domaine. On verra que différents degrés de proximité ou d'éloignement vis-à-vis du texte source existent, ainsi que différentes conceptions sémiotiques. Le conventionnalisme, les formes de cratylisme abordées dans le chapitre précédent, ainsi que l'intuition de la notion de discours, constitueraient de la sorte autant de positionnements possibles sur un axe sémiotique qui se déploierait de l'attention exclusive à la forme du contenu jusqu'à l'intuition de la sémiosis textuelle, c'est-à-dire de la notion de discours (ce dernier étant produit conjointement par les substances du contenu et de l'expression). Au sein d'une même traduction, on peut en outre remarquer des positions hétérogènes, d'un aspect du texte source à l'autre, ou d'un segment à l'autre. Tel trait d'écriture ou telle unité peut faire l'objet d'un calque, tandis que d'autres seront transposés très librement. Il s'agit surtout semble-t-

[4] Voir Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995 [posth.], p. 73-75.

[5] Pour cet angle d'approche, on pourra se reporter par exemple aux travaux de Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions* [1992], Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 40 (sur Cicéron), p. 46-47 (sur saint Jérôme), p. 57-58 (sur Boèce) ; et à la rapide synthèse historique que dresse Meschonnic dans *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, p. 362-363.

il de dominantes. Il est certes nécessaire de saisir la hiérarchie que dresse une traduction entre les paramètres du texte source, mais l'occultation des aspects relégués au second plan pourrait conduire à négliger tout un pan du travail du traducteur, tout aussi révélateur que le sont ses choix les plus saillants.

Les deux axes d'analyse qui viennent d'être rappelés doivent bien sûr être envisagés dans les articulations et les rapports hiérarchiques qui les relient chez les différents intercesseurs. Depuis Cicéron, la fidélité est souvent associée à la traduction de la lettre du texte source, et la liberté à l'esprit de celui-ci. Un troisième couple de notions est couramment greffé sur ces associations : la fidélité, c'est-à-dire la méthode littérale, serait d'obédience cratylienne tandis que la liberté, transposant l'esprit, procèderait d'une position conventionnaliste. Outre les positions idéologiques et les méthodes de traduction, la tradition tend donc à superposer les deux axes d'analyse de la traduction, idéologique et sémiotique[6]. En ce qui concerne la hiérarchie établie entre eux, elle est variable : la position idéologique peut prévaloir et déterminer dans un second temps la position sémiotique du traducteur, comme c'est le cas pour Cicéron. Chez l'orateur latin, c'est la priorité accordée à la réception par le public endogène qui conditionne une lecture conventionnaliste du sens dans le texte source, conformément à la superposition que l'on a mise en évidence. Au contraire, chez saint Jérôme, pour prendre un autre exemple bien connu, c'est le régime sémiotique attribué au texte source (la Bible) qui détermine la fidélité ou la liberté de la traduction vis-à-vis de celui-ci. Les textes sacrés sont crédités d'un fonctionnement motivé qui imposerait une attitude de fidélité à la lettre, là où l'expression conventionnelle des textes profanes autoriserait l'intercesseur à transposer uniquement le contenu, ou l'esprit, en s'éloignant de la lettre.

Dans l'espace francophone européen de la seconde partie du XIX^e^ siècle, les contraintes linguistiques et littéraires continuent à peser lourdement sur les productions écrites, même si les traductions bénéficient d'une liberté un peu plus grande, du fait de leur position mineure dans le système endogène[7]. En tout état de cause, l'axe idéologique constitue une ligne de clivage forte dans les positions traductives. En outre, plus encore que pendant les siècles classiques, on observe une tendance fréquente à la superposition de l'axe idéologique et de l'axe sémiotique. Cette confusion procède des conceptions du lied et du système français déjà abordées précédemment à propos du lyrisme et de la sémiotique du

[6] Pour ce qui concerne les relations entre les deux axes d'analyse des traductions, on pourra se reporter de nouveau aux textes de Cicéron et saint Jérôme cités notamment par Michel Ballard dans *De Cicéron à Benjamin…* (éd. cit., p. 40 et 46-47). La superposition ici établie n'est toutefois pas la seule existante. Elle coexiste entre autres avec la revendication d'une fidélité au sémantisme global du texte source. Néanmoins, il semble bien que ce soit elle qui domine, dans les représentations du travail traductif, si bien que de nombreux traducteurs partisans de l'« esprit » conçoivent leur propre position comme celle d'une certaine liberté vis-à-vis du texte source. On en trouvera des exemples dans le corpus retenu.

[7] Sur la permanence des contraintes imposées par le système français et les tentatives de certains traducteurs pour les mettre à distance à partir des années 1840, surtout, voir le chapitre intitulé « Poésie » qu'a coordonné Christine Lombez dans l'*HTLF*, éd. cit., p. 429-432, et l'ouvrage de cette même chercheuse intitulé *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e^ siècle…* (éd. cit.), p. 114 et 115. On pourra se reporter également à ce dernier essai pour ce qui concerne la liberté relative dont bénéficient les traducteurs de poésie par rapport aux poètes (p. 115, 122).

genre germanique[8]. Le lied se définirait principalement comme on l'a vu par sa capacité à investir sémantiquement la substance de l'expression, en particulier les niveaux que la convention n'associe à aucun contenu, telle la dimension phonique, par exemple. C'est ainsi que se définirait en grande partie son esthétique, et cette propriété contribuerait fortement à l'ériger en emblème de la poésie lyrique moderne[9]. Or, à en croire aussi de nombreux traducteurs, le système français serait inapte à mettre en œuvre une telle sémiosis. Il ne saurait en effet ni surmonter le manque de relief de ses phonèmes et de sa prosodie, ni la rigidité de sa syntaxe, ni, corollairement, s'affranchir entièrement d'une langue fondée sur des conventions. Au mieux, il pourrait prêter une fonction ornementale à certaines unités répertoriées de la substance de l'expression[10].

Dès lors, les traducteurs qui renoncent au fonctionnement sémiotique du texte source s'éloigneraient de ce qui fait l'essence du lied au nom du respect dû aux normes françaises, tandis que ceux qui relèveraient le défi du lyrisme germanique se rapprocheraient par ce seul fait du texte allemand. Cette bipartition correspond aux deux principaux types de « projets traductifs[11] » tels qu'ils sont exposés dans les paratextes. On les abordera l'un après l'autre dans les deux chapitres qui composent cette partie[12], tout en montrant néanmoins les décalages fréquents entre les déclarations d'intention et les traductions elles-mêmes.

[8] Voir le deuxième chapitre de la partie précédente, sur la sémiotique du lied selon les médiateurs.

[9] Dans le cas de la traduction du lied, cette superposition est surdéterminée (du moins chez une partie des traducteurs) : outre les motifs mis au jour ici, une deuxième explication réside dans le statut spécifique attribué par de nombreux Allemands et Français à la langue germanique (voir le chapitre précédent et l'ouvrage de Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*, éd. cit., 3e partie, chap. X, p. 272-273). Enfin, et d'un point de vue structurel, Jean-René Ladmiral montre que le dispositif même de la traduction invite à un tel amalgame : « D'abord, bien sûr, n'est jamais "élue", c'est-à-dire sacrée, que la langue-source. Il y a à cela des raisons pour ainsi dire linguistiques, qui tiennent au dispositif pratique de la traduction elle-même […]. La traduction fonctionne en quelque sorte comme un dispositif de *sacralisation* de la langue-source. Ce qui est constant dans cette attitude […], c'est que la langue de l'autre vaut mieux que la mienne : je dresse le constat de mon impuissance linguistique. » (3e partie, chap. X, p. 269). On verra toutefois que cette thèse ne peut s'appliquer à tous les auteurs de notre corpus, dont certains adhèrent encore à l'idée classique d'une supériorité de la langue et de la littérature françaises.

[10] Pour ces griefs imputés à la langue française depuis le XVIIIe siècle, au moins, on renverra à un ouvrage de Gilles Philippe : *Le Français, dernière des langues…*, éd. cit. La relation de motivation n'est pourtant pas absente des stéréotypes sur le français. On a parlé ainsi au chapitre précédent des théories de l'harmonie imitative. Néanmoins, les auteurs des traités eux-mêmes apportent des restrictions à ce procédé, et les traducteurs « libres » de notre corpus semblent avoir peu exploité ce type de ressource, s'en tenant plus volontiers à une posture conventionnaliste.

[11] Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, éd.cit., p. 75-78.

[12] Ce principe de structuration qui oppose deux positionnements idéologiques est couramment utilisé dans les études modernes sur la traduction en général et sur la traduction de poésie en particulier. En revanche, les spécificités de notre corpus nous ont incitée à accorder dans ce chapitre et dans le suivant un poids plus important que d'ordinaire aux perspectives sémiotiques et linguistiques. Le nombre significatif de textes critiques, ainsi que la place qu'y occupent les considérations sur le sens, le langage et la traduction, nous ont en effet conduite à interroger avec une précision accrue les soubassements théoriques qui informent les réflexions et les pratiques des traducteurs. Pour ces raisons, nous nous sommes écartée des typologies proposées par Efim Etkind dans *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique* (Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982), et par Christine Lombez dans *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIXe siècle…* (éd. cit.). Une chercheuse comme Pauline Galli-Andreani s'intéresse elle aussi à l'articulation entre les conceptions du langage et les approches de la traduction, en restreignant toutefois son étude à trois auteurs (dans *Mallarmé, Valéry et Claudel traducteurs*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2016).

Chapitre I : Les tendances ethnocentriques

Tout un ensemble de traducteurs de lieds se déclarent persuadés qu'il est impossible, voire inconvenant, de préserver l'allure populaire et les effets phoniques des textes sources dans leurs traductions. Certains, à l'instar de Xavier Marmier, Saint-René Taillandier ou Henri Albert, vont jusqu'à déclarer les poèmes germaniques intraduisibles. Selon ce dernier, ce serait le cas de poèmes de Stefan George : « Avec leur langue précise et condensée, leur prosodie régulière aux harmonies calculées, ces pièces sont tout à fait intraduisibles[1]. » La valeur acquise par la substance de l'expression dans le lied mettrait en échec toute tentative de transposition dans un autre système. Dans son excès même, cette déclaration est éclairante car elle confirme le fait que pour une très grande partie des traducteurs de lieds, le genre allemand se définit justement par sa fonction esthétique beaucoup plus que par sa fonction informative, ou du moins que la seconde ne peut aller sans la première.

Les tendances ethnocentriques des intercesseurs germanistes engagent plusieurs domaines telles les théories du langage, la littérature, la métaphysique et l'idéologie. Elles ont également une incidence sur de nombreux paramètres du langage. Ce sont tous ces aspects qu'il s'agira d'éclairer et d'articuler. On s'attachera d'abord à préciser quels aspects du système français sont déclarés intangibles dans les discours sur la traduction, avant de s'intéresser aux différents projets traductifs qui se manifestent dans la pratique.

A Conceptions fixistes de la langue et de la littérature françaises

Dans l'espace francophone de la seconde partie du XIX^e^ siècle, le versant idéologique de « l'horizon traductif[2] » est souvent conditionné davantage par le rapport du traducteur au système d'arrivée que par son appréhension du texte source. Depuis le XVIII^e^ siècle se sont succédé des débats sur les propriétés prétendument intrinsèques de la langue française[3]. En outre, la supériorité et le caractère normatif que les instances au pouvoir attribuent à celle-ci et à la littérature conduisent une partie des traducteurs à envisager les règles instituées comme intangibles, inhérentes au français et aux œuvres littéraires francophones. Or, ces règles trancheraient avec les autres systèmes modernes[4]. La langue et la littérature endogènes apparaissent alors comme un ensemble de contraintes qui entravent l'activité du traducteur et dressent des obstacles insurmontables à toute réussite en matière de traduction. Dans *Fleurs des bords du Rhin*, le chevalier de Chatelain fait ainsi état du « désavantage du costume Français qui ne vaudra jamais pour des Poëtes Anglais ou Allemands le costume national, porté avec tant d'aisance et de naturel

[1] Henri Albert, « Lettres allemandes », *Mercure de France*, t. XXVII, n^o^ 105, septembre 1898, p. 858.
[2] Nous empruntons de nouveau cette notion à Antoine Berman dans *Pour une critique des traductions : John Donne*, éd. cit., p. 78-82.
[3] Voir Gilles Philippe, *Le Français, dernière des langues…*, éd. cit.
[4] *Ibid*., chap. II, p. 59-95.

dans les deux pays[5]. » Cette représentation métaphorique et très générale de deux pratiques de la poésie se détaille dans les autres textes critiques selon les trois approches suivantes : les médiateurs peuvent comparer les langues, c'est-à-dire les formes du contenu et de l'expression. Étant donné l'écriture versifiée des lieds, leur attention se porte également sur les pratiques françaises et allemandes en matière de versification. Enfin, ils se fondent sur les œuvres françaises existantes pour évaluer la possibilité qu'auraient les traducteurs de restituer ou non la part de création littéraire des textes sources. Ces trois perspectives sont très souvent entremêlées dans les considérations critiques, dans la mesure où ce que les médiateurs appellent fréquemment le « génie » de la langue détermine selon eux non seulement les formes du contenu et de l'expression, mais aussi la substance de ces deux plans. On suivra donc ces différents niveaux d'analyse, en montrant l'articulation établie entre eux, et en mettant en lumière celui qui domine les autres, le cas échéant.

1) Des formes du contenu et de l'expression immuables et contraignantes

Au milieu des années 1870, dans le cadre d'un débat qui l'oppose à Henri-Frédéric Amiel et Marc Monnier, le critique Edmond Scherer souligne l'éloignement du français par rapport aux « langues germaniques, où le mot a d'autres racines et où, par suite, il apporte avec lui des nuances, très souvent même des sens, pour lesquels nous n'avons pas d'équivalents[6] ». Cette différence entre les formes de l'expression et du contenu des deux langues apparaît déjà au début des années 1860 chez Adolphe Régnier, spécialiste de Wilhelm von Humboldt. Dans son introduction à la traduction des *Poésies* de Schiller, il applique en effet au français et à l'allemand la théorie des langues comme émanation d'une culture et de sa conception du monde (on reviendra sur cette théorie, déterminante dans les conceptions de la traduction). Contrairement au grammairien allemand, cependant, il semble présupposer le caractère figé des idiomes, d'une part, et le point de vue relativiste aboutit chez lui d'autre part à la certitude d'une incompatibilité des contenus véhiculés par chacun d'eux :

> Le mieux serait sans doute de repenser en français tout ce qu'on traduit, je veux dire d'amener l'idée, le sentiment, l'image, à la forme qu'ils auraient s'ils avaient pris naissance dans notre idiome, dans un esprit pensant en français, mais cela est simplement impossible. Les langues, selon leur diversité de nature, placent les esprits sur des pentes diverses, et il y a telle conception, telle alliance d'idées, tel mouvement

[5] Chevalier de Chatelain, *Fleurs des bords du Rhin*, Londres, Rolandi, 1865, « Préface », p. XXXV.
[6] Edmond Scherer, « De la traduction en vers », dans *Études critiques sur la littérature contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, t. V, chap. X, 1876, p. 327. Au début de son étude, le rédacteur évoque les réserves qu'il a émises l'année précédente sur la valeur des traductions en vers (nous n'avons pas trouvé d'essai de Scherer qui pourrait correspondre à cette allusion. Il n'est pas exclu qu'il s'agisse d'un propos tenu oralement et en privé, l'auteur parlant de « boutade » (p. 319)). Marc Monnier aurait été le premier à réagir, dans une réponse écrite inédite mais citée par Scherer. Amiel s'est ensuite manifesté à son tour dans la dédicace des *Étrangères. Poésies traduites de diverses littératures* (Paris, Neuchâtel, Genève, Sandoz et Fischbacher, 1876, p. 1-4). En ce qui concerne la notion d'équivalence, on y reviendra au chapitre suivant.

> de pensée, naturels et légitimes dans l'une, dont jamais vous n'aurez dans une autre l'inspiration ou la tentation[7].

Plus précisément, il regrette « les sévères exigences » du « génie de notre langue », qui « se prêt[e] moins à l'étrange, aux excès de tout genre[8] ». Les normes imposées par le système linguistique français sont ainsi essentialisées par Adolphe Régnier, indexées au « génie » de la langue, et par là même impossibles à remettre en cause dans les réalisations littéraires. En outre, les contraintes ne pèseraient pas seulement sur le contenu, mais aussi, bien entendu, sur l'expression :

> Vues à travers sa limpide netteté, certaines licences de conception et de forme, certaines espèces de mauvais goût déplaisent davantage aux regards de l'esprit. C'est là une belle qualité de notre idiome, mais, le dirai-je ? peut-être aussi, à certains égards, une imperfection. Un frein puissant empêche sans doute les écarts, mais ne risque-t-il pas, s'il n'est pas manié par une main très habile, de réprimer plus qu'il ne faut l'élan et la vigueur[9] ?

Confronté aux « témérités » du jeune Schiller, Adolphe Régnier demande de la sorte l'indulgence des lecteurs français pour « certains emplois de mots qui peuvent étonner, des tours dont on ne s'aviserait pas si l'on écrivait en français, et particulièrement des inversions trop libres, trop fréquentes[10] ». Le traducteur s'est certes permis certaines entorses (d'ordre syntaxique, entre autres), mais il les présente comme des infractions ponctuelles, dépourvues de toute visée réformatrice, et sa mauvaise conscience est palpable. À la polarisation axiologique de cette « Introduction », on devine du reste sans qu'ils soient énoncés explicitement les enjeux idéologiques du propos. La trop grande liberté du poète allemand ne peut convenir au (bon) « goût » français, celui des classes dirigeantes, qui pèse de tout son poids sur la langue et ses usages. Les « écarts » de Schiller l'éloignent donc des pratiques admises sur la rive opposée du Rhin.

2) Une versification incompatible avec la poésie étrangère

Dans leurs réflexions sur la traduction du lied, les intercesseurs se montrent également attentifs aux effets de la langue française sur les pratiques d'écriture en vers. Là encore, la première restreindrait les possibilités de réalisation poétique, d'une part, et d'autre part la comparaison entre les versifications française et allemande ferait apparaître un écart maximal entre elles. Amiel souligne à cet égard les difficultés accrues qu'il a rencontrées dans ses traductions de poèmes allemands : « […] pour la

[7] Adolphe Régnier, *Poésies de Schiller*, éd. cit., « Introduction », p. XIII.
[8] *Ibid*., p. X-XI.
[9] *Ibid*., p. XI. On rappellera en outre que la thèse d'un substrat intangible des langues peut se trouver également chez les tenants d'une approche historicisante, à commencer par Humboldt. Ils postulent cependant – et appellent de leurs vœux – une évolution au sein de ce cadre premier, là où Adolphe Régnier plaide coupable pour ses audaces, encore soumis aux normes classiques.
[10] *Ibid*., p. XI-XII. La certitude concernant le caractère rigide de la syntaxe française est très prégnante au XVIII[e] siècle. On renverra comme dans le chapitre précédent aux travaux de Genette (*Mimologiques…*, éd. cit., « Blanc bonnet *versus* bonnet blanc », p. 183-226) et de Gilles Philippe (*Le Français, dernière des langues…*, éd. cit., chap. VII, p. 253-289).

traduction en vers français, aucune peut-être des langues européennes n'est plus réfractaire et plus incommode que celle d'outre-Rhin ; les obstacles sont là redoublés et multipliés comme à plaisir[11]. » Après avoir abordé le rapport de la versification française avec celles qui sont pratiquées dans d'autres langues latines, Scherer insiste lui aussi sur l'étrangeté radicale que constitue la poésie allemande : « […] nous voici arrivés en face de l'allemand, et c'est maintenant que la difficulté va nous apparaître dans tout ce qu'elle a d'inexorable[12]. » Il incrimine notamment la syntaxe :

> Il y a des rapports étroits entre la grammaire et la métrique : ce sont les ressources d'une syntaxe qui font l'aisance d'une versification. Le français, analytique et logique à l'excès, se meut lentement et lourdement, traînant avec lui toute une queue d'explications là où l'allemand est plus concis, par conséquent aussi plus lyrique[13].

Ludovic Roustan semble aller dans le même sens, lorsqu'il affirme l'impossibilité d'une traduction satisfaisante de la poésie heinéenne :

> […] Heine a profité avec une entière liberté et avec le plus grand bonheur du privilège d'une langue qui est encore aux mains de l'artiste comme une matière qu'il peut pétrir à son gré. C'est dans ses vers surtout qu'on sent la distance profonde qui sépare de l'allemand plus libre et plus souple notre français immobilisé dans ses formes.
>
> Que deviendra tout cet art ingénieux dans une langue étrangère, surtout dans une langue romane ? on en devine le triste aveu. Heine, qui s'est beaucoup occupé de la traduction de ses poésies en français, qui même y a mis la main, s'est tour à tour félicité et moqué du résultat de ces tentatives. Ses moqueries étaient plus sincères que les compliments adressés à ses interprètes. Il faut avoir la franchise d'en convenir : les traductions des vers de Heine seront toujours une entreprise voisine du ridicule, du « clair de lune empaillé », pour rappeler un mot courant[14].

Outre la syntaxe comprise comme ensemble de règles gouvernant les relations entre les constituants lexicaux, l'écriture en vers est bien sûr conditionnée par la prosodie de la langue et par les règles métriques qui s'exercent dans chaque système littéraire. Edmond Scherer s'en prend de la sorte aux manques du système français à ces deux niveaux :

> […] la versification française, qui est particulièrement ingrate, est, de plus, en désaccord avec celle de toutes les autres langues. Celles-ci ont la quantité des syllabes et l'accent tonique sur les mots, et elles en font les éléments de leur rythme poétique, tandis que nous manquons, en français, de ces conditions prosodiques. Elles y sont, du moins, trop peu marquées, trop peu sensibles à l'oreille, pour servir de base à notre vers. La conséquence en est que nous avons été obligés de demander la cadence poétique à des éléments inférieurs, tels que le nombre des syllabes, la césure et la rime. Ainsi notre vers n'a pas les mêmes

[11] Henri-Frédéric Amiel, *Les Étrangères…*, éd. cit., « Dédicace », p. 4. Ces « obstacles » ne freinent pas ses expérimentations traductives (on en verra certaines), mais il adhère au postulat d'une différence marquée entre la métrique des deux littératures.
[12] Edmond Scherer, « De la traduction en vers », art. cit., p. 329.
[13] *Ibid*., p. 331.
[14] Ludovic Roustan, *Henri Heine*, éd. cit., « Introduction », p. XLIII.

> qualités mélodiques que le vers étranger, il n'en rend pas le son, il n'en traduit pas la sensation, bref, sous ce premier et capital rapport, il ne le reproduit pas[15].

Dans les dernières années du siècle, encore, Fourcaud recourt aux mêmes arguments, pour rejeter cette fois avec virulence toute velléité d'atteinte au mètre français :

> Notre versification se base sur le nombre des syllabes, sur le rythme et sur la rime, non sur des valeurs de quantité. Qui l'a voulu ainsi ? Le génie de la langue, le goût immémorial de la nation. Voici, toutefois, qu'on veut absolument retrouver dans nos mots toutes les combinaisons classiques des brèves et des longues […]… C'est à frémir ! […]
>
> Et savez-vous pourquoi nos traditions n'ont point capitulé ? Uniquement parce que la décomposition de nos vocables en pieds métriques est arbitraire ; qu'il y faut un continuel raisonnement et que le vers ne s'accommode pas des valeurs de quantité non immédiatement et instinctivement saisies par l'oreille. Vous abolissez le pied syllabique dont nous avons le secret ; vous le remplacez par un pied de plusieurs syllabes, conventionnellement classées ; par surcroît, vous substituez à nos rythmes familiers des rythmes de pur artifice. Votre poésie ne chante plus pour nous. Nous ne comprenons plus ce que vous voulez nous dire. L'ordonnance que vous êtes conduit à donner à vos phrases achève de nous dérouter. Laissez-nous tranquilles avec vos Romains et vos Grecs ! Ces gens ne sont point d'ici[16].

La posture défensive du préfacier laisse deviner quelle hiérarchie il établit implicitement entre les métriques françaises et allemandes. Alors que les propos de Scherer semblaient déplorer l'infériorité du système français par rapport au système allemand, il s'agit ici surtout de défendre les intérêts du premier, qui résideraient dans la protection d'un « génie » immuable. On peut observer que cette position tranchée est le fait d'un littérateur qui n'a pas traduit de lieds. Néanmoins, l'autorité attribuée par les traducteurs eux-mêmes à ce « génie » invite à se prononcer avec prudence sur leur position vis-à-vis de celui-ci. Les réserves qu'ils émettent témoignent certes d'une certaine distance critique, mais l'exemple d'Adolphe Régnier montre bien simultanément la persistance chez eux d'un rapport conformiste aux normes endogènes.

3) Un système littéraire apoétique ?

L'incompatibilité entre les deux versifications s'avère d'autant plus problématique que, comme l'affirment les rédacteurs, l'écriture du lied est porteuse d'effets sémantiques, autrement dit le plan de l'expression est inséparable du plan du contenu. Une telle articulation se dégage d'un commentaire d'André Theuriet sur « Le Postillon » de Lenau :

[15] Edmond Scherer, « De la traduction en vers », art. cit., p. 324-325.
[16] Louis de Fourcaud, « Préface » à Édouard Pesch, *Le Chant de la cloche (Schiller) et Lénore (Bürger)*, éd. cit., p. XI-XIII.

> […] Pour en faire comprendre toute la tendresse rêveuse, toute l'intimité, il faudrait pouvoir le traduire avec ce mouvement harmonieux que donne le rythme du vers ; malheureusement notre versification française ne se prête pas toujours à cette opération délicate[17].

Le climat du texte source, c'est-à-dire l'ensemble de ses connotations, est mis ici principalement au compte de sa dimension phonique[18]. Le peu de ressources offertes par le système français à ce niveau empêcheraient le traducteur de l'investir d'une charge sémantique, ou du moins d'un sémantisme proche de celui qui informe le texte allemand.

Chasles oppose quant à lui non pas deux exploitations des possibilités sonores et rythmiques, mais deux styles qu'il juge typiques de chaque système littéraire :

> L'habitude d'orner le discours a envahi les écrivains français, et nous avons des physiciens, des minéralogistes, des botanistes rhéteurs, écrivant sur leur science comme Scudéry ou l'abbé de Pure sur les femmes. Celle de rêver, de rapporter toutes les connaissances à un idéal supérieur a pénétré et comme saturé le style allemand d'un mysticisme lyrique dont les géomètres et les naturalistes ne sont pas exempts. Un Français, la plume à la main, se fait homme de salon ; un Allemand devient pythonisse ; il a sa baguette divinatoire, ses trépieds et ses vapeurs magiques. Nous donnons trop au monde, et les Allemands trop peu[19].

Dans des réflexions publiées à titre posthume, Alfred Tonnellé souligne également la divergence non seulement stylistique mais idéologique qui distingue l'« homme de salon » du « rêv[eur] ». Il en montre de son côté les effets sur le plan du contenu, en particulier dans les valeurs axiologiques présentes au niveau lexical de chacune des deux langues. Là où la culture française construit deux univers étanches, l'un noble, l'autre trivial, et leur associe des usages discursifs spécifiques, la culture allemande serait capable de saisir la « poésie », c'est-à-dire ici le caractère élevé, des objets banals. Corollairement, le lexique germanique ne serait pas clivé axiologiquement, et le discours ordinaire ne se différencierait pas radicalement du discours poétique :

> Le grand désavantage du français, c'est qu'une foule de mots de la langue usuelle ne sont pas susceptibles [d'un] double sens. (Langue noble, langue dédaigneuse.) Il y a une séparation nette et tranchée entre la langue oratoire, soutenue, et la langue vulgaire.
>
> En allemand, c'est le contraire ; le peuple a le sentiment vif de la poésie qui existe dans les objets familiers et simples, dans les choses et les sentiments de chaque jour ; il l'y découvre sans cesse, de telle façon que les mots qui désignent pour lui ces objets simples, ont aussi pour lui une acception élevée, peuvent faire partie de la langue poétique. Cela donne de la fraîcheur et de la vie à leur poésie ; cela les rend capables de poésie lyrique, et maîtres en lyrisme.
>
> Pour nous, au contraire, nos termes poétiques ne sont pas spontanés ; ils sont comme de seconde main, comme des produits de la réflexion. La poésie jaillit naturellement de la réalité dans toutes les expressions

[17] André Theuriet, « Nicolaus Lenau », art. cit., p. 213.
[18] On regroupe sous l'adjectif *phonique* les phénomènes relatifs aux sonorités, à la prosodie et à la métrique, trois paramètres des textes qui font l'objet d'une attention particulière chez nos rédacteurs. La prosodie et la métrique ne se réduisent certes pas au niveau phonique du langage, mais c'est surtout dans cette perspective qu'ils sont abordés par les médiateurs germanistes, et la présente étude ne nécessite pas de rectification sur ce point.
[19] Philarète Chasles, *Études sur l'Allemagne ancienne et moderne*, éd. cit., p. 238.

allemandes ; pour nous, il semble que nous l'ayons extraite des choses pour la mettre dans un terme, et que certains mots soient désignés pour être poétiques.

De là le caractère abstrait, froid, parfois didactique de notre langue poétique. Le mot noble analyse l'objet, le présente sous une forme particulière, ne le montre plus dans la réalité de sa vie complète. […] Le plus souvent aussi, le mot poétique n'existant pas, et le mot existant n'étant pas poétique, on a recours nécessairement à la périphrase, qui, encore plus analytique et abstraite, ne produit jamais l'impression poétique immédiate du mot propre.

[…] De tout cela résulte l'absence de lyrisme, le grand vers, la tirade, la sentence fréquemment employée, la maxime qui renferme une vérité morale analysée et exprimée. Le français n'a ni la poésie des mots familiers, ni celle des locutions et des tournures familières[20].

On retrouve, sous-jacente à ces propos, la ligne de partage sémiotique qui sépare un fonctionnement cratylien expressiviste, celui de la poésie allemande, et un fonctionnement conventionnaliste, celui de la poésie française :

Dans les siècles de maturité et de déclin, l'esprit, habitué à des retours continuels sur lui-même, à des procédés d'examen et d'analyse, a peine à trouver des expressions qui rendent naïvement et simplement ce qu'il sent ou ce qu'il voit ; il ne peint plus. […] au lieu d'un sentiment coulé tout d'un jet, tout ardent et tout frémissant dans le moule de la parole, on n'a qu'une mosaïque de petites pièces curieusement et artistement assorties ; mais qui a fait disparaître l'émotion et la fraîcheur, qui a disséqué la pensée au lieu de la faire vivre.

Les langues jeunes sont plus souples. Comparez à cette sèche analyse la fraîcheur des tableaux de la nature et des sentiments simples de l'homme dans les *Volkslieder* ou les poëmes primitifs[21] !

Comme on a pu le voir précédemment, une tendance assez forte des médiateurs consiste à opposer les poésies allemande et française selon la ligne de partage qui passe entre l'activation de la fonction esthétique du discours, d'un côté, et le privilège donné à la fonction référentielle, de l'autre[22]. La poésie française serait au mieux ornementale, s'insérant dans un rapport hiérarchique qui, dans ces propos de Tonnellé, penche en faveur de la poésie allemande.

Quel que soit leur jugement vis-à-vis des systèmes français et allemand, tous ces médiateurs postulent le caractère intangible des normes endogènes, et de ce fait le fossé infranchissable qui les sépare du lied. Le traducteur serait alors contraint de sacrifier la germanité du texte source pour se conformer aux règles de la sphère d'arrivée.

[20] Alfred Tonnellé, *Fragments sur l'art et la philosophie*, éd. cit., p. 23-25.
[21] *Ibid*., p. 36.
[22] Voir le 3e chapitre de la 1ère partie, sur le lyrisme.

B Les positions traductives normalisantes

La certitude d'une incompatibilité du système français avec la poétique du lied donne lieu dans le corpus étudié à deux positions traductives. L'une des positions entend préserver l'existence d'une visée esthétique, tout en recourant cependant aux codes endogènes. Ce choix peut l'amener à prendre des libertés avec la lettre bien entendu, mais aussi avec le contenu d'ensemble du texte source. Il s'agit là d'une rémanence des belles infidèles, dont les pratiques se rencontrent encore couramment dans les traductions du XIX^e^ siècle. Cette tradition est malgré tout combattue par de nombreux traducteurs, qui déclarent souvent abandonner toute dimension esthétique et s'en tenir uniquement au contenu. Dans le contexte contemporain, un tel renoncement est souvent la conséquence d'un refus d'embellir le texte source, ce processus étant taxé d'artificiel et surtout d'infidèle, comme en témoigne le nom attribué à la pratique classique.

La ligne d'opposition entre les traductions à visée esthétique et les traductions à visée informative constitue un clivage majeur, à en croire de nombreux paratextes contemporains sur la traduction. Comme on peut le déduire de ce qui précède, elle est souvent confondue avec la distinction entre le plan de l'expression (qui constituerait le principal support de la visée esthétique) et le plan du contenu (lequel est volontiers réduit à sa fonction référentielle). Cette bipartition est impliquée plus largement dans un ensemble de confusions entre différents plans et catégories d'analyse. Un grand nombre de textes critiques l'assimilent en effet au clivage qui sépare l'écriture en vers et l'écriture en prose, au gré d'une superposition tenace entre ces deux types d'écriture, des genres littéraires (respectivement la poésie lyrique et les autres genres, à savoir le récit, le théâtre et l'essai), et des types de discours (le discours lyrique, d'un côté, et le discours informatif, argumentatif ou descriptif, de l'autre[23]). Dans sa « Préface » aux traductions d'Édouard Pesch, Fourcaud associe de la sorte le plan du contenu à l'écriture en prose. Seule l'écriture en vers permettrait au traducteur de rendre aussi le plan de l'expression, et en particulier sa dimension phonique :

> Il y a deux sortes de traducteurs : ceux qui vulgarisent et ceux qui descendent, amoureusement, au profond des œuvres. Les premiers – de beaucoup les plus nombreux – estiment suffisant de rendre le sens précis des mots, le mouvement général des conceptions, sans tenir un compte scrupuleux du génie des langues, de l'expressive et changeante particularité des rythmes, de l'ondoiement, infiniment divers, des cadences. On discerne, en toute poésie, deux éléments distincts et qui tendent à s'identifier : l'image et la musique. Les vulgarisateurs dépouillent l'image de la musique et n'ont plus, dès lors, qu'un vague et froid argument du poème original, un programme, un cadavre. La prose leur est bonne à travestir également les plus beaux vers, quelles que soient leur trame et leur métrique […]. […] Ils ont respecté la lettre du texte […] ; la donnée littéraire subsiste ; le ressort esthétique de l'œuvre est brisé. Je ne dis pas qu'ils aient fait

[23] Sur la ligne d'opposition tracée par les traducteurs entre la prose et le vers, et sur les catégories d'analyse qu'elle structure au XIX^e^ siècle, on pourra se reporter notamment à *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e^ siècle…* de Christine Lombez, éd. cit., p. 16-18, et au chapitre « Poésie » de l'*HTLF*, éd. cit., p. 358-359 et 428.

besogne inutile pour le commun des hommes ; j'affirme qu'ils sont restés en dehors des véritables conditions de l'art. […]

Les autres, à tous égards plus judicieux et de goût meilleur, n'admettent pas qu'on traduise des vers autrement que par des vers. Lorsqu'un poète a équilibré des vocables d'une certaine façon, c'est, apparemment, en vue d'impressionner ses lecteurs d'une certaine manière. L'artiste précipite ou retient ses adjectifs et ses substantifs […]. Son style a cette vie nerveuse, toute en suggestions, qui résulte de la sensibilité des paroles au contact des idées. Rien n'est abandonné au hasard : partant, tout a son rôle et son importance. Modifiez les détails, la physionomie en reste altérée. Brouillez les nuances, les sensations se dénaturent. Négligez un accent, vous rompez la subtile harmonie par laquelle les signifiances se prolongent. De là, pour les traducteurs sincèrement artistes, la loi de ne jamais plier à la prose un poème qui doit au vers son rayonnement et sa magie. Le vers seul fraternise avec le vers et lui répond, d'une littérature à une autre, se prêtant aux intimités de chaque poésie et en propageant l'émotion[24].

Dans une perspective tout à fait similaire, Tonnellé associe le vers à la poésie et à l'art, en allant jusqu'à suggérer le statut motivé de ce type d'écriture, tandis que la prose serait un instrument conventionnel au service de la connaissance objective des phénomènes :

Toutes deux [« la poésie et la prose »] cherchent le même but par des voies différentes ; car toutes deux partent de la réalité pour atteindre quelque chose qui est en dehors et au-dessus d'elle. La poésie cherche dans la réalité le phénomène sensible qui, soumis au travail de l'imagination, l'élève à la contemplation d'un idéal artistique. La prose cherche dans la réalité les lois qui lient entre eux les phénomènes. Aussi la poésie, dans sa véritable essence, est-elle inséparable de la musique ; la prose, au contraire, s'attache au langage exclusivement articulé. […]

[…] La poésie et la prose, profondément distinctes dans leur essence, le sont aussi dans leurs rapports avec le langage, dans le choix de leurs expressions et de leurs formes grammaticales, dans leur syntaxe ; chacune a son domaine particulier.

Il y a un moment dans le développement de l'esprit où, cessant de se satisfaire d'aspirations vagues et d'hypothèses, il cherche la connaissance nette et précise ; c'est le moment où naît la science. Ce moment est d'une grande importance pour la langue, car c'est aussi celui du développement de la prose, seul langage vraiment approprié à la science. […] Ce travail donne à la langue sa dernière netteté par la détermination et la fixation exacte des notions[25].

On a vu une position très proche chez Adolphe Régnier au chapitre précédent, et Bécart ne prend pas même la peine d'une quelconque justification lorsqu'il évoque « [l]e véritable traducteur d'un poète, c'est-à-dire un traducteur en vers[26] ». Pourtant, les réalisations des traducteurs en prose dessinent un ensemble beaucoup plus hétérogène que ne le prétendent les déclarations théoriques ou critiques. On observera successivement les traductions conçues comme esthétiques et les traductions conçues comme

[24] Louis de Fourcaud, « Préface » à Édouard Pesch, *Le Chant de la cloche (Schiller) et Lénore (Bürger)*, éd. cit., p. VI-VIII.
[25] Alfred Tonnellé, « Analyse de l'opuscule sur la diversité dans la constitution des langues », dans Wilhelm von Humboldt, *De l'origine des formes grammaticales…*, éd. cit., p. 66-67.
[26] Antonin-Joseph Bécart, *Études schillériennes…*, éd. cit., « Esquisse d'une biographie de Schiller », p. 14.

référentielles, en mettant en évidence dans chaque cas les limites de ces catégorisations et en faisant apparaître les présupposés théoriques et idéologiques sur lesquels elles se fondent.

1) Rémanence de la tradition des belles infidèles

Comme le faisaient les belles infidèles, bien qu'à des degrés divers, les traductions de la seconde moitié du XIX^e^ siècle continuent très souvent à se plier à un ensemble de normes propres au système français. Pour les contemporains, les pratiques traductives qui incarnent cette tendance de la manière la plus visible relèvent d'une catégorie qu'ils appellent en général, jusque vers la fin du siècle, « imitation », même si l'étiquette de « belle infidèle » peut se trouver encore sous leur plume. Dans de nombreux textes critiques sur la traduction de poésie, le terme d'*imitation* est opposé à celui de *traduction* (utilisé dans un sens restreint), ce dernier désignant une version française qui serait quant à elle fidèle au texte source, ou du moins à son contenu, au détriment de son expression. La réalité des productions, tout comme les dénominations, est en fait bien plus approximative et fluctuante que ne le laissent croire certains discours théoriques ou critiques. Sans s'attarder sur des questions de terminologie historique[27], on se contentera de rappeler ici que même les traductions en vers qui ne se présentent pas comme des imitations, ainsi que les traductions en prose (on y reviendra ultérieurement), comportent la plupart du temps des traits caractéristiques des belles infidèles, entendues comme pratique ethnocentrique. C'est cette persistance plus ou moins diffuse de l'ethnocentrisme esthétique qui fera l'objet des pages suivantes.

Parmi les contraintes auxquelles se plient les traducteurs on s'attachera donc ici aux normes relatives au genre de la poésie dans l'espace francophone, normes particulièrement importantes pour un projet traductif qui vise la production de textes esthétiques dans le système d'arrivée[28]. L'écart, voire l'incompatibilité entre les poétiques germanique et française entraîne une nette mise à distance des traits d'écriture rencontrés dans les lieds. En 1844, dans la section consacrée à la traduction qui figure dans son *Histoire de la poésie française à l'époque impériale*, Bernard Jullien revendique de manière générale la traduction libre comme seule méthode pour produire un texte conforme au goût de la culture d'accueil. Sa démonstration s'appuie plus précisément sur la traduction de la poésie latine, cette dernière présentant plusieurs similitudes avec la traduction de poésie allemande (à commencer par le fonctionnement synthétique de la langue et le schéma métrique fondé sur des données rythmiques). Il parvient à sa conclusion à l'occasion d'une comparaison entre deux traductions d'une ode d'Horace, l'une, « très littérale », de Pierre Daru, l'autre de La Harpe, qui « l'a aussi traduite, mais si librement, que c'est moins une traduction proprement dite, qu'une imitation, ou, si on l'aime mieux, une paraphrase

[27] On renverra là encore aux deux ouvrages déjà mentionnés : *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e^ siècle...*, de Christine Lombez (éd. cit., p. 14-15), et au chapitre intitulé « Théories » qu'a coordonné Frédéric Weinmann dans l'*HTLF*, éd. cit., p. 61 et 67-68.

[28] Les belles infidèles respectent également les conceptions métaphysiques et morales du système endogène, mais on s'en tiendra ici aux choix de traduction qui témoignent surtout des préoccupations esthétiques des traducteurs. Les autres aspects seront abordés lors de l'examen des traductions à prétention référentielle.

de l'ode latine ». Or les « vers » de La Harpe « ont bien une autre grâce et une autre poésie que ceux de [Daru[29]] », à tel point que Jullien s'écrie, après avoir cité la version libre : « Combien toute la pièce, et la fin surtout, est supérieure, soit par les idées, soit par l'harmonie et par la terminaison, à l'ode de Daru, plus rapprochée cependant du texte. » La leçon ne se fait pas attendre :

> La conclusion à tirer de là, c'est […] qu'il faut au poète une certaine latitude lorsqu'il veut rendre en français les idées d'un poète étranger : le mot d'Horace
>
> *Nec verbum verbo curabis reddere fidus*
>
> *Interpres*
>
> doit être sa devise, sans quoi il verra presque toujours disparaître les images et se faner les fleurs de son modèle[30].

La liberté, ici entièrement assumée, constitue donc le mot d'ordre de tout un ensemble de traducteurs. Reste à définir précisément les niveaux du texte source auxquels elle s'applique, ainsi que les principes qui président à la transposition opérée par l'imitateur. Cet examen permet de commencer à montrer l'inexactitude des outils d'analyse contemporains et les différences méthodologiques d'un rédacteur à l'autre.

On a vu que l'imitation était fréquemment associée au plan de l'expression. Ce dernier constitue certes un enjeu important de cette pratique. Néanmoins, les commentaires de Jullien mettent en évidence l'existence au milieu du siècle – et bien sûr au-delà – de conceptions de la poésie et du sens plus complexes que celles d'un Fourcaud, par exemple. L'amalgame entre la visée esthétique et le plan de l'expression, d'un côté, et la visée référentielle et le plan du contenu, de l'autre, est absent de chez Jullien. Sa pensée, comme celle d'autres intercesseurs, s'avère plus complexe, en particulier dans sa reconnaissance d'une possible « poésie » du contenu. La supériorité du texte de La Harpe résiderait en effet dans la « grâce » et la « poésie » qui en imprègnent aussi bien les « idées » que l'« harmonie ». En termes modernes, la dimension esthétique (la « grâce » et la « poésie ») concernerait les deux plans de la substance, le contenu (les « idées ») et l'expression (l'« harmonie »). De fait, le plan du contenu n'est pas réductible à la seule fonction référentielle. Dans son ouvrage intitulé *La Connotation,* Catherine Kerbrat-Orecchioni met en évidence les différents modes de signification possibles d'un énoncé en distinguant la dénotation et la connotation :

> Nous appellerons « dénotatif » le sens qui intervient dans le mécanisme référentiel, c'est-à-dire l'ensemble des informations que véhicule une unité linguistique et qui lui permettent d'entrer en relation avec un objet extralinguistique […]. Toutes les informations subsidiaires seront dites connotatives[31].

---

[29] Bernard Jullien, *Histoire de la poésie française à l'époque impériale, ou exposé par ordre de genres de ce que les poëtes français ont produit de plus remarquable depuis la fin du XVIII^e^ siècle jusqu'aux premières années de la Restauration*, Paris, Paulin, t. I, 1844, p. 147.

[30] *Ibid*., p. 148-149.

[31] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation* [1977], Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984, p. 15. Dans ce chapitre et dans le suivant, nous nous appuyons sur cet ouvrage pour toutes les considérations sur la connotation et ses mécanismes.

Le contenu de connotation n'a donc pas de fonction référentielle, mais il est bien porteur d'informations. Il faut alors préciser sur quels objets peuvent porter les différents sens connotatifs. D'après la linguiste, il peut s'agir du référent, mais dans ce cas, l'« actualisation [des "informations connotatives"] est subordonnée à celle des contenus dénotatifs – subordonnée au sens logique du terme[32] ». Autrement dit, lorsqu'il porte sur le référent, le sens connotatif s'appuie sur la dénotation en l'enrichissant d'un complément d'information. La dimension phonique est un support privilégié de ce type de contenu connotatif. Le sens y est « suggéré, et son décodage est plus aléatoire » qu'il ne l'est dans la dénotation, où « le sens est posé explicitement, de manière irréfutable[33] ». L'objet sur lequel porte l'information peut consister aussi dans « tout autre chose que ce que dénote la séquence : le locuteur, la situation de communication, le type de discours choisi, etc.[34] ». Le registre de langue, ou l'axiologie, par exemple, donnent des indications sur ces éléments.

En tout état de cause, les contenus connotatifs apportent toujours une dimension subjective à l'énoncé dans lequel ils se situent. On sait que la connotation est un mode de signification primordial en littérature – même si elle se trouve aussi dans d'autres types de discours – et qu'elle fait souvent partie intégrante des définitions modernes de la littérarité. C'est déjà le cas, de manière certes confuse, au XIX^e^ siècle et même auparavant, bien que la notion n'ait été théorisée que dans les années 1930 par Leonard Bloomfield[35]. Indéniablement, la conscience d'une strate du contenu justiciable d'une appréhension esthétique est manifeste chez de nombreux rédacteurs de notre corpus. Pour un partisan de l'imitation comme Jullien, il convient ainsi de prendre en compte la part esthétique que comporte le contenu, en plus du plan de l'expression à adapter au système français. Plus précisément même, il semblerait que l'imitateur, faute de pouvoir rester proche de l'expression étrangère, doive s'efforcer de restituer plus fidèlement cet aspect du contenu, en se conformant aux codes d'expression endogènes. D'après les extraits cités, les objets à traduire dans le texte source sont surtout en effet les « idées » et les « images », et c'est dans ce but que l'imitateur est invité à s'accorder « une certaine latitude », en lieu et place de la traduction mot à mot ou « très littérale » telle que la pratique Daru.

Cette conception de l'imitation s'appuie certes sur certaines intuitions pertinentes, en reconnaissant l'existence possible d'une dimension esthétique du contenu. On remarquera néanmoins que, même dans le cadre de cette appréhension esthétique du texte, elle envisage séparément les plans du contenu et de l'expression. La « poésie » de l'expression résiderait dans son euphonie, et celle du contenu dans le sème général d'élévation. En somme, les connotations portées par le plan de l'expression feraient passer

[32] *Ibid*., p. 18.
[33] *Ibid*., p. 17. Voir aussi p. 36-37.
[34] *Ibid*., p. 18.
[35] Sur les articulations établies par la critique moderne entre la notion de texte littéraire, la connotation et la dénotation, on pourra se reporter à la discussion menée par Catherine Kerbrat-Orecchioni dans *La Connotation*, éd. cit., p. 201-208. Avant le XIX^e^ siècle, en France, on trouve dans *Les Beaux-arts réduits à un même principe* de l'abbé Batteux une théorisation de la poésie lyrique comme imitation des mouvements de l'âme. Enfin, on doit à Leonard Bloomfield la première entreprise de théorisation de la notion de connotation (dans *Language*, New York, 1933).

ce dernier du statut d'instrument de la dénotation à celui d'ornement, et les connotations attachées au contenu se grefferaient sur le sens dénotatif en l'ennoblissant. La reconnaissance d'une dimension esthétique du contenu ne vient pas remettre en cause chez Jullien la posture conventionnaliste. On a vu du reste que celle-ci, appliquée à la poésie en français, se maintenait en France au XIX^e^ siècle, à côté du cratylisme. Dans la traduction, la part esthétique du contenu pourrait être conservée, mais non celle de l'expression.

Cette conception s'avère cependant très inexacte, et ne permet pas de décrire correctement les pratiques des imitateurs. On s'appuiera dès lors sur les théories modernes pour définir celles-ci, tout en faisant apparaître dans le même temps les confusions présentes dans les commentaires de notre corpus. Dans la mesure où les imitations privilégient la strate connotative, il importe de revenir sur le fonctionnement de celle-ci et sur les différents types qu'elle comporte, pour mieux définir les objets des belles infidèles. En suivant toujours l'ouvrage de Catherine Kerbrat-Orecchioni, les faits de connotation articulent en fait les deux plans du langage, comme les faits de dénotation. La linguiste propose ainsi les notions de « connoté » et de « connotant » pour décrire les mécanismes de la connotation. Le nom *connoté* désigne l'effet de sens (soit le contenu) produit par un *connotant*, c'est-à-dire par un segment situé sur le plan de l'expression. Les connotants peuvent être de différente nature[36]. Or, ce sont ces distinctions qui permettent de comprendre la séparation opérée abusivement par certains rédacteurs entre une dimension esthétique qui serait propre au contenu et une autre associée à l'expression. Dans le lied, les connotants se répartissent principalement entre deux catégories. Certains appartiennent au niveau phonique, comme dans le cas des ressources sonores et rythmiques (prosodiques ou métriques) exploitées par les poètes ; les autres regroupent les constituants les plus apparents de la langue, c'est-à-dire les lexèmes et les constructions syntaxiques. Or, selon la perspective conventionnaliste qui est celle des traductions étudiées ici (indépendamment de la manière dont les traducteurs envisagent le régime sémiotique du texte source, on l'a vu), le niveau phonique de la langue et des textes francophones n'est pas ou peu articulé à un contenu. C'est en effet le cas pour ce qui concerne la dénotation, laquelle constitue la strate de sens privilégiée, voire unique, des théories conventionnalistes[37]. D'un point de vue dénotatif, les données phoniques se situent uniquement sur le plan de l'expression, contrairement aux unités lexicales et aux constructions syntaxiques, qui articulent l'expression à un contenu. Cette bipartition n'est toutefois pas valide pour ce qui concerne la strate connotative. Celle-ci peut en effet investir n'importe quel niveau de l'énoncé, y compris les phénomènes phoniques. Autrement dit, là où les contenus dénotatifs ne peuvent prendre pour support qu'un petit nombre de constituants, les contenus

[36] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, éd. cit., p. 19 et 25-78.

[37] Catherine Kerbrat-Orecchioni souligne en effet cette préférence des conceptions conventionnalistes, qui tendent à réduire le sens à la dénotation, et les supports de signification au lexique et à certaines constructions syntaxiques. Le niveau phonique est ainsi exclu des processus de signification, et se trouve assimilé au seul plan de l'expression. Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, éd. cit., p. 17. Il convient de faire une exception pour la prosodie, au moins à l'échelle des syntagmes. Dans ce cadre, les accents affectent des constituants porteurs d'informations importantes. Néanmoins, de manière générale, la prosodie joue dans l'élaboration du contenu un rôle secondaire, par rapport aux signifiés de ces mêmes constituants.

connotatifs ont la particularité d'exploiter aussi les éléments sonores ou rythmiques. Les médiateurs reconnaissent ce fonctionnement dans le lied, mais beaucoup plus rarement dans la poésie endogène. Pourtant, dans le système littéraire très codifié du XIX^e^ siècle francophone, ces paramètres sont riches de connotations, même si la teneur de ces dernières est souvent éloignée des connotations phoniques du lied. Dans le système francophone, tout un ensemble de traits d'écriture est en effet étroitement associé à certains genres littéraires, certaines catégories sociales et certaines valeurs idéologiques, entre autres. Des faits de nature aussi différente que les mètres réguliers, le registre de langue élevé ou l'emphase connotent ainsi par exemple l'appartenance d'un texte au genre de la poésie lyrique. Ils sont donc bien tous porteurs d'un contenu, même si ce dernier ne concerne pas nécessairement le référent, mais donne des informations sur le genre, le type de discours ou l'énonciation, comme on l'a vu précédemment. À la suite de Catherine Kerbrat-Orecchioni, on peut parler ainsi de connotés stylistiques, sociologiques ou encore idéologiques[38]. Les connotants phoniques associés à la poésie ne sont donc pas réductibles à un ornement auditif, comme le laisse entendre notamment Bernard Jullien.

Cette propension à occulter les connotés associés aux unités phoniques des textes poétiques francophones met en évidence le statut de norme accordé aux codes littéraires contemporains. Les valeurs attachées à ces derniers, considérées comme évidentes et naturelles, tendent à être oubliées par les rédacteurs, selon des mécanismes plus ou moins conscients d'essentialisation des règles traditionnelles. C'est bien le connoté stylistique de « poésie lyrique », et non le connotant, que conservent malgré tout les traducteurs imitateurs. Dans la mesure où ils entendent maintenir la fonction esthétique du lied tout en postulant l'incompatibilité entre les systèmes germanique et français, ils remplacent en effet les connotants du texte source par d'autres connotants qui seuls, d'après eux, sont à même de préserver dans l'esprit des lecteurs francophones le statut générique du poème traduit.

Ces confusions théoriques étant élucidées, il s'agit maintenant d'examiner, pour chaque trait d'écriture saillant dans les imitations de lieds, les mécanismes sémiotiques qui sont à l'œuvre et la manière dont les intercesseurs les conçoivent. On s'attachera d'abord aux éléments que ces derniers assimilent au plan de l'expression, en examinant le traitement réservé à la métrique des textes germaniques. On s'arrêtera ensuite sur la question majeure des registres de langue, qui associent de manière plus évidente le contenu et l'expression, avant d'évoquer brièvement la question des contenus implicites.

a) Le niveau métrique

Le traitement de la métrique[39] apparaît comme le cas le plus simple, puisque celle-ci, relevant du niveau phonique, se situe à première vue uniquement sur le plan de l'expression. Cette impression partagée par de nombreux médiateurs est sans doute renforcée par l'aspect étranger du système

[38] *Ibid*., p. 91, 94-112 et 208-233.
[39] En réalité, la métrique allemande ne se réduit pas à un fonctionnement unique. Il existe plusieurs systèmes métriques, mais nous n'évoquons ici que le plus couramment utilisé dans les lieds retenus par nos traducteurs.

germanique, très différent des principes français, ce qui ne pouvait qu'attirer leur attention sur la réalité sonore des mètres allemands. On a constaté que plusieurs intercesseurs francophones opposaient le fonctionnement syntaxique et prosodique des deux langues, y voyant le fondement des incompatibilités entre les deux systèmes métriques. On rappellera brièvement que la métrique allemande, comme bien d'autres dans les systèmes poétiques européens d'alors, suit un principe accentuel : elle ne se fonde pas sur un nombre fixe de syllabes par vers, mais sur un certain nombre d'appuis, le remplissage bénéficiant d'une marge de liberté (entre une et deux syllabes, la plupart du temps). La place des accents peut donc varier d'un vers à l'autre. Dans le système français, étendu à l'aire francophone européenne, chaque mètre se définit au contraire par le nombre de syllabes qu'il comporte et par la position de son accent (ou de ses deux accents, dans le cas des mètres qui excèdent huit syllabes). Dans leurs fondements mêmes, les deux systèmes paraissent de la sorte difficilement compatibles[40].

Cet écart ne réside cependant pas seulement sur le plan de l'expression, loin s'en faut. Pour conserver le connoté stylistique général de « poésie lyrique », comme on l'a dit, les imitateurs français bouleversent d'autres connotés, en agissant sur le connotant métrique. De fait, tout semble opposer les valeurs associées au lyrisme de part et d'autre du Rhin. Les connotés énonciatifs (en particulier sociologiques) et idéologiques que la tradition française y rattache tranchent tous en effet avec ceux qui informent le genre germanique. Dans une perspective sociologique, le rythme rapide et marqué qu'on trouve fréquemment dans le lied étant souvent utilisé aussi dans les chansons populaires francophones, il est considéré par les imitateurs comme incompatible avec la poésie lyrique canonique, apanage des catégories sociales élevées. Ils s'emploient donc à inverser le connoté populaire en recourant à un mètre régulier et souvent complexe (c'est-à-dire plus long que l'octosyllabe), conformément aux pratiques de l'élite sociale en matière de poésie. Le ton noble associé à la versification classique va en outre contre le rapport au monde spontané construit par les poètes d'outre-Rhin. La valorisation implicite de la culture bourgeoise savante comme culture unique et seule légitime prend ainsi à rebours la réhabilitation du répertoire populaire à l'œuvre dans le genre germanique. Considéré comme unité de l'expression, ou connotant, le mètre est donc bien porteur de tout un ensemble d'informations, dans le cadre d'un système très codifié. Dès lors, les imitateurs veillent à la régularité de leurs vers et de leurs schémas de rimes.

En ce qui concerne les structures métriques, pour s'en tenir à l'exemple unique mais représentatif des *Poésies d'un voyageur* de Marmier, on peut observer un lissage fréquent des dissymétries présentes dans les textes sources, joint au choix récurrent de l'alexandrin, mètre à la fois commode par sa longueur et bénéficiant d'une place privilégiée dans le système français traditionnel. Sur les onze poèmes traduits de l'allemand que compte le recueil, sept adoptent ainsi ce mètre, bien qu'il soit généralement plus long que celui (ou ceux) du texte source. Même pour une pièce comme « Mignon », issue d'un poème de

[40] Pour un exposé détaillé du fonctionnement des deux systèmes, on pourra consulter d'une part la thèse de Gottfried Marschall, *Métrique et musique en allemand. De la poésie à l'opéra*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2000 ; et d'autre part *La Versification*, de Jean-Michel Gouvard (Paris, Presses Universitaires de France, 1999).

Goethe, Marmier adopte des sizains équimétriques alors que le texte source se compose de septains dans lesquels les cinquième et sixième vers sont beaucoup plus courts que les autres (ils ne comptent que deux accents au lieu de cinq) :

« Mignon », J. W. v. Goethe	« Mignon », traduction X. Marmier
Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn, Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn, Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht, Kennst du es wohl? Dahin ! Dahin Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn. […]	Connais-tu la contrée où les citrons fleurissent, Où croît l'orange d'or, sous un feuillage obscur ? Là souffle un vent léger, le vent d'un ciel d'azur ; Là, près des myrtes verts, les beaux lauriers grandissent ;] La connais-tu ? Dis-moi, mon bien-aimé, dis-moi, C'est là que je voudrais m'en aller avec toi. […][41]

La nécessité et les contraintes de la rime sont volontiers invoquées pour justifier les écarts de la traduction par rapport à la versification du texte source, comme on peut le lire sous la plume du chevalier de Chatelain : « […] on conçoit que lorsque le Poëte original ne prend pas la peine de rimer, mais écrit en vers blancs, nous avons dû à notre tour prendre avec lui quelques libertés[42] », c'est-à-dire introduire des rimes. Émile Deschamps sacrifie lui aussi à la rime, d'autant plus qu'il a été un des romantiques les plus impliqués dans l'instauration d'une nouvelle poétique, et que celle-ci s'est concentrée en particulier sur la richesse des rimes, comme on sait. Dans l'article qu'il consacre entre autres à cet écrivain, Blaze de Bury fustige une telle tendance en mettant en évidence les compensations malvenues qu'elle appelle à d'autres niveaux. Il lui reproche ainsi d'introduire dans son « imitation » du *Romancero* des unités de contenu qui tranchent avec l'univers représenté dans les textes sources :

> […] M. Émile Deschamps voit des *pliants* et des *duchesses* à la cour du roi Goth, absolument comme s'il était à Versailles en plein Louis XV :
>
> Viens, ou je vais mourir… je veux que les *duchesses*
> Sur *leurs pliants dorés* pâlissent à ma cour,
> Et détestent leur rang, leurs pages, leurs richesses,
> En voyant tes grands yeux, ta gloire et mon amour.

[41] Xavier Marmier, *Poésies d'un voyageur*, Paris, impr. F. Locquin, 1844, p. 98. Deux poèmes de Goethe portent le titre de « Mignon ». Il s'agit ici de la pièce intégrée à la section « Balladen » du volume *Gedichte* dans la dernière édition revue par l'auteur, en 1827. Dans ce chapitre et le suivant, nous plaçons au-dessus des citations de lieds en allemand les indications minimales permettant d'identifier chacun d'eux. En ce qui concerne les traductions, l'éventuelle absence de titre s'explique par le fait que le traducteur n'en a pas donné. Enfin, sauf mention contraire, les italiques et les syllabes en gras sont de nous.

[42] Chevalier de Chatelain, *Fleurs des bords du Rhin*, éd. cit., « Préface », p. XXXIV.

> Autant vaudrait affubler le chef barbare d'une perruque à l'oiseau royal et mettre des mouches à Florinde. C'est là, du reste, le seul passage où le traducteur ait sensiblement travesti l'original. Ô la rime[43] !

b) Les registres de langue

Le mètre n'est toutefois pas le seul niveau où s'exercent les contraintes du système français. Les traducteurs désireux de se soumettre aux normes traditionnelles se montrent également très soucieux du registre de langue de leurs traductions. Cette préoccupation est d'autant plus sensible que le ton des lieds est souvent volontairement familier, comme on l'a constaté, et dès lors jugé incompatible avec les exigences ennoblissantes du système français. En suivant toujours Catherine Kerbrat-Orecchioni, la notion de registre de langue est impliquée dans plusieurs types de connotés. Ceux-ci relèvent principalement des connotés énonciatifs, et plus précisément de la sous-catégorie sociologique, que l'on a abordée rapidement à propos du mètre, et qui révèle certaines propriétés de l'énonciateur et de la situation d'énonciation. Ils appartiennent également à l'ensemble des connotés stylistiques, en rapprochant les lieds du folklore populaire[44]. Les intercesseurs n'ont alors de cesse d'atténuer ces effets de sens véhiculés par l'expression simple, voire presque grossière du texte source, dans certains cas. Cette démarche peut aller jusqu'à l'ennoblissement de l'énoncé germanique par la modification de l'expression du texte source, ce qui entraîne corrélativement une modification du contenu en infléchissant la posture énonciative.

Paradoxalement, une telle attitude se retrouve chez des traducteurs qui font par ailleurs l'éloge de la simplicité germanique. Dans plusieurs de ses ouvrages, Xavier Marmier va ainsi jusqu'à approuver l'usage du parler populaire, qui permettrait une plus grande spontanéité et sincérité :

> […] à l'écart du bruit de la foule et des discours académiques, le dialecte des champs se perpétue sous son humble forme, avec ses harmonies méprisées par les beaux-esprits, mais chéries de ceux qui les connaissent. C'est la langue du cœur et des doux souvenirs […] ; la langue touchante et fidèle […]. Voilà qu'à présent chaque village a son école, ses beaux parleurs, ses maîtres de grammaire : mais, grâce à Dieu, leurs leçons n'ont pas encore vaincu dans le cœur du peuple l'amour qu'il porte à son vieux dialecte, et ne le vaincront pas de longtemps, j'espère. Au sortir de la classe où il a entendu discuter sur les subtilités de la syntaxe et les raffinements du participe, l'enfant, joyeux d'échapper à cette dissection de mots, se remet tout simplement à gazouiller, comme un oiseau, l'idiome qu'il a appris sans tant d'efforts sous le toit paternel […][45].

Dans ses *Souvenirs d'un voyageur*, le même rédacteur dit apprécier chez Uhland son « aimable simplicité de forme et de langage », qui est « en parfait accord avec le caractère de ses poésies[46]. » De

[43] Henri Blaze de Bury, « Poètes et romanciers modernes de la France : MM. Émile et Antoni Deschamps », art. cit., p. 573, note 3. C'est l'auteur qui souligne.
[44] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, éd. cit., p. 100-105.
[45] Xavier Marmier, « De la poésie populaire », art. cit., p. 263.
[46] *Id.*, *Souvenirs d'un voyageur*, Paris, Didier, 1867 [2e éd.], p. 116.

fait, les poètes allemands, contrairement aux français, resteraient accessibles aux catégories sociales les moins instruites :

> Nos poëtes les plus aimés ne descendent jamais au-dessous d'un certain niveau social. Les *Méditations* de Lamartine, les *Feuilles d'automne* de Victor Hugo, les *Hymnes* de M. de Laprade n'ont point pénétré dans la mansarde de l'artisan ni dans la maison du laboureur. La popularité même de Béranger me paraît une popularité très restreinte, une popularité flottante entre les hautes classes de la société, qui réprouvent la plupart des œuvres du chantre de *Lisette*, et le peuple proprement dit, qui n'en apprécie pas les plus nobles inspirations. En Allemagne, au contraire, les odes guerrières de Th. Körner, les chansons de Müller, les ballades d'Uhland, sont répandues de toutes parts et universellement comprises. L'étude des poésies nationales entre dans le programme d'enseignement des écoles élémentaires et se continue par les lectures du soir, cette noble habitude de la famille allemande[47].

Dans ses traductions, pourtant, Marmier procède la plupart du temps à un lissage, voire à un déplacement idéologique des lieds qu'il traduit. Dans son article « De la poésie populaire », il parle d'ailleurs de « notre langue littéraire » en termes élogieux, bien que la « noble et majestueuse parure » dont il la crédite soit incompatible avec la langue poétique populaire qu'il vise à réhabiliter[48].

« Der Wirtin Töchterlein », de Uhland, dont Marmier a donné trois versions légèrement différentes, offre une bonne illustration de sa tendance à représenter les référents du texte source sous un angle jugé plus conforme aux codes poétiques :

« Der Wirtin Töchterlein », L. Uhland	« La Fille de l'aubergiste », traduction X. Marmier
Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein, Bei einer Frau Wirtin, da kehrten sie ein :	Trois voyageurs, errant le long des bords du Rhin, Sur le seuil d'un hôtel s'arrêtent en chemin.
« Frau Wirtin, hat Sie gut Bier und Wein ? Wo hat Sir Ihr schönes Töchterlein ? » –	« Ici, la bière est fraîche et le bon vin pétille ; Mais, notre hôtesse, où donc est votre jeune fille ? »
« Mein Bier und Wein ist frisch und klar, Mein Töchterlein liegt auf der Totenbahr'.»	« Ma bière est bien choisie, et mes vins sont connus ; Quant à me jeune fille, hélas ! elle n'est plus. »
Und als sie traten zur Kammer hinein, Da lag sie in einem schwarzen Schrein.	– Les voyageurs alors s'en vont chercher dans l'ombre, Et découvrent la morte avec son voile sombre.
Der erste, der schlug den Schleier zurück Und schaute sie an mit traurigem Blick :	L'un d'eux lui dégageant la tête du linceul, Et sur elle arrêtant un triste et long coup d'œil :

[47] *Id.*, *Un été au bord de la Baltique et de la mer du Nord*, Paris, Hachette, 1856, p. 282.
[48] *Id.*, « De la poésie populaire », art. cit., p. 262.

« Ach, lebtest du noch, du schöne Maid !	« Que ne puis-je, dit-il, ranimer ce corps blême,
Ich würde dich lieben von dieser Zeit. »	Enfant ? et je voudrais t'aimer à l'instant même. »
Der zweite deckte den Schleier zu	Le second replaça ce voile de douleurs,
Und kehrte sich ab und weinte dazu :	Et s'en alla dehors les yeux baignés de pleurs.
« Ach, dass du liegest auf der Totenbahr' !	« Ah ! cria-t-il, pourquoi quittes-tu cette terre ?
Ich hab' dich geliebet so manches Jahr. »	Combien voilà déjà de temps que tu m'es chère ! »
Der dritte hub ihn wieder sogleich	L'autre la découvrant pour la voir reposer,
Und küsste sie an den Mund so bleich :	Et sur sa bouche pâle imprimant un baiser :
« Dich liebt' ich immer, dich lieb' ich noch heut'	« Je t'aimais, lui dit-il, je te restai fidèle,
Und werde dich lieben in Ewigkeit. »	Et je t'aime à présent pour la vie éternelle[49]. »

Le diminutif « *Töchterlein* », qui apparaît dès le titre et qui est typique du ton populaire dans la poésie allemande n'est pas conservé. Marmier le traduit par le syntagme courant « jeune fille ». L'énallage personnel de la deuxième strophe est bien rendu lors de la première occurrence (par « notre hôtesse »), mais la seconde occurrence est supprimée, remplacée par l'emploi normalisant du pronom de quatrième personne. Le substantif familier « *Bursche* » fournit quant à lui un aperçu révélateur de l'évolution de Marmier. Contrairement aux deux items[50] précédents, il fait l'objet de traductions différentes au gré des versions françaises successives. Marmier le traduit d'abord par « voyageurs », puis par « compagnons » et enfin par « honnêtes garçons[51] ». Le choix de « compagnons » marque une légère amélioration par rapport à la première proposition, mais la troisième revient à une version convenue. Cette pratique normalisante s'observe *a fortiori* dans les cas, certes plus rares, où le texte source atteint un registre de langue proche de la grossièreté. Les lieds de Heine en offrent quelques exemples. Confronté à ces éléments, Saint-René Taillandier recourt en général à une stratégie d'occultation qui évacue de la traduction toute déviance lexicale. Les formes verbales « *krepiren* » et « *verrecke* », sont toutes deux rendues par le verbe français *mourir* et non pas par le mot familier *crever*[52].

[49] *Id.*, *Lettre sur l'Islande* [1837], Paris, Delloye, 1844, p. 388.

[50] Nous empruntons à Jean-René Ladmiral cet usage du « concept » d'« item ». Le traductologue le définit ainsi : « […] le concept d'*item* me permet de désigner ici tout élément de réalité linguistique isolable : un mot, une expression ou un syntagme quelconque, un idiotisme, une connotation ou une tonalité stylistique, un effet poétique ou une pratique rhétorique, un archaïsme ou un jeu de mot, un non-dit, un implicite culturel, une nuance modale, un aspect verbal ou une construction syntaxique propres à une langue, etc. Un item, ce serait en somme l'accroche, repérable au niveau du signifiant, des unités de traduction sémantiques » (dans *Sourcier ou cibliste*, éd. cit., 3e partie, chap. VIII, p. 180, note 6).

[51] Ces trois traductions se trouvent dans les *Lettres sur l'Islande*, éd. cit., p. 388 ainsi que dans les *Poésies d'un voyageur*, éd. cit., p. 42 (pour la première), le *Voyage pittoresque en Allemagne*, Paris, Morizot, t. I, 1859-1860, p. 42 (pour la deuxième), et *Prose et vers*, Paris, A. Lahure, 1890, p. 231 (pour la troisième).

[52] Saint-René Taillandier, « Henri Heine. "Le Retour" », LVIII (LXIV), art. cit., p. 371 ; et « Henri Heine. "Le Livre de Lazare" », IX, *Revue des Deux Mondes*, Nouvelle Période, seconde série, t. VIII, novembre 1854, p. 550. Saint-René Taillandier n'ayant pas traduit toutes les pièces de « Die Heimkehr » (« Le Retour ») et des *Gedichte 1853-*

Au-delà du procédé qui ramène les énoncés familiers à un registre de langue défini comme courant, on peut observer des pratiques d'embellissement qui s'inscrivent plus résolument encore dans une conception traditionnelle de la poésie. Les entités représentées, même si elles ne sont pas considérées comme nobles en elles-mêmes, sont alors rehaussées par ce moyen. La traduction par Saint-René Taillandier du lied de Heine connu sous le nom de « Lorelei », dans le *Buch der Lieder*, témoigne de ce qui est une tendance persistante chez les intercesseurs français. En voici les trois premières strophes :

« Die Heimkehr », II, H. Heine

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Das ich so traurig bin ;
Ein alten Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein ;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.
[…]

« Le Retour », II, traduction Saint-René Taillandier

Je ne sais ce que veut dire cette tristesse qui m'accable ; il y a un conte des anciens temps dont le souvenir m'obsède sans cesse.

L'air est frais, la nuit tombe, et le Rhin coule en silence ; le sommet de la montagne brille des dernières clartés du couchant.

La plus belle vierge est assise là-haut comme une apparition merveilleuse ; sa parure d'or étincelle ; elle peigne ses cheveux d'or.
[…][53]

Des syntagmes comme « cette tristesse qui m'accable » et « dont le souvenir m'obsède sans cesse » (pour « *Daß ich so traurig bin* » et « *Das kommt mir nicht aus dem Sinn* », strophe 1) ; comme « des dernières clartés du couchant » (« *Im Abendsonnenschein* », strophe 2) ; ou encore l'amplification de « *wunderbar* » par « comme une apparition merveilleuse » (strophe 3), changent profondément la connotation générale du texte source, beaucoup plus simple et économe dans ses modes de désignation. Le décalage est plus sensible encore dans la version de « Vineta » proposée par Marmier. Dans la

1854 (*Poèmes de 1853-1854*), la numérotation qu'il donne pour chacune d'entre elles ne correspond pas toujours à celle de Heine. Nous indiquons après le titre des articles du traducteur le numéro de la version française, puis entre parenthèses celui du texte source, le cas échéant. Il faut préciser en outre que le titre « Le Livre de Lazare » est créé par Saint-René Taillandier, d'après la section « *Zum Lazarus* » des *Gedichte 1853-1854*. La pièce concernée par notre exemple ne se trouve cependant pas dans cette section.

[53] *Id.*, « Henri Heine. "Le Retour" », II, art. cit., p. 357. On reviendra par la suite sur cette préoccupation du registre de langue dans une traduction en prose, et non en vers. Par ailleurs, la mise en page des traductions en prose est variable. Dans ce chapitre et le suivant, nous insérons systématiquement un saut de ligne entre les paragraphes afin de réduire le décalage entre les deux versions de chaque texte.

deuxième strophe, le syntagme « *Fluten Schoß* » est rendu par la formule « noble métropole », très ennoblissante. La troisième strophe se situe dans la même veine :

« Vineta », W. Müller	« Vineta », traduction X. Marmier
[…]	[…]
Und der Schiffer, der den Zauberschimmer	Pour voir dans son cercle enchanté,
Einmal sah im hellen Abendrot,	Dans l'Océan qui la recèle,
Nach derselben Stelle schifft er immer,	Cette ville qui fut si belle
Ob auch rings umher die Klippe droht.	Le pêcheur conduit sa nacelle
[…]	À travers l'écueil tant redouté.
	[…][54]

On mentionnera enfin un exemple tiré d'une traduction de Saint-René Taillandier, qui atteint un écart maximal entre le registre de langue bas du texte source et l'élévation que lui impose la traduction : le syntagme « *daß ich stinken thu'* » devient en effet : « que j'exhale de mauvaise odeur[55] ».

Dans les énoncés cités jusqu'ici, le niveau dénotatif n'est pas ou très peu modifié, seules les connotations le sont. Dans le dernier exemple donné, on peut s'étonner que le traducteur ait maintenu le sens dénotatif, pourtant en lui-même jugé apoétique par les bienséances françaises, car trivial. De fait, comme le rappelle Catherine Kerbrat-Orecchioni, chaque culture ou communauté attribue aux objets du monde certaines valeurs, en général axiologiques[56]. Il arrive ainsi que la dénotation soit affectée par l'entreprise d'ennoblissement poétique, comme le montrent certains aspects des traductions de Nicolas Martin, notamment. Les procédés utilisés consistent souvent dans le choix d'un registre soutenu, ou dans l'ajout de traits sémantiques qui infléchissent l'univers de référence représenté dans le texte source. Dans l'adaptation du sonnet de Heine « An meine Mutter B. Heine », le mouvement ascensionnel accompli par l'esprit de la dédicataire ([*Dein Geist*] « *[…]* ***blitzend sich*** *zum Himmels****lichte schwinget*** ») voit sa connotation noble renforcée par plusieurs ajouts et modifications du niveau dénotatif du texte source. L'esprit maternel désormais « […] s'élève d'une aile lumineuse jusqu'aux célestes hauteurs ». Le sème d'ascension est renforcé par le verbe *s'élever*, qui remplace la notion de flottement contenue dans le verbe allemand *schwingen*, et l'esprit est doté en français d'une « aile ». Dans la strophe suivante, « *Das schöne Herz* » devient « ce noble et tendre cœur[57] », les deux adjectifs

[54] Xavier Marmier, *Prose et vers*, éd. cit., p. 214.
[55] Saint-René Taillandier, « Henri Heine. "Le Livre de Lazare" », XIII, art. cit., p. 555. On dispose cependant d'une seconde version française, plus tardive et révisée par Heine lui-même. Il s'agit de la leçon fournie par les *Poëmes et légendes* (dans *Œuvres complètes*, Paris, Lévy, t. VIII, 1855), qui reproduit le registre de langue du texte source en proposant : « que je pue » (p. 369).
[56] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, éd. cit., p. 100-103.
[57] Nicolas Martin, « Sonnets et chansons de Henri Heine », *L'Artiste. Revue de Paris*, quatrième série, t. X, septembre 1847, p. 205.

français étant porteurs de traits sémantiques différents de celui du texte source, en particulier l'adjectif « noble » qui contribue à idéaliser l'univers poétique représenté.

On notera ici, avant d'y revenir, que certains des exemples convoqués dans cette section sont des traductions en prose. Or, on aura pu constater que pour tout ce qui concerne les connotations à support lexical ou syntaxique, elles ne présentent pas de différence par rapport aux imitations en vers. C'est là un premier signe de la porosité des frontières entre les deux types d'écriture, en dépit d'une opinion encore tenace au XIX^e^ siècle.

c) Modification des mécanismes du sens : de l'implicite à l'explicite

Un dernier ensemble de procédés notables utilisés dans le cadre de l'ethnocentrisme esthétisant réside dans un niveau supérieur aux précédents, à savoir dans le mode d'interprétation du texte. Là où les lieds favorisent le sens indirect, sous les différents aspects que sont l'allusion ou le symbole, nombre de traductions françaises bannissent au contraire l'implicite au profit d'une explicitation de la charge émotionnelle contenue dans le texte source. On observe ainsi dans « La Fille de l'aubergiste » de Marmier des effets de dramatisation et de pathos absents du texte source :

« Der Wirtin Töchterlein », L. Uhland	« La Fille de l'aubergiste », traduction X. Marmier
[…]	[…]
« Mein Bier und Wein ist frisch und klar, Mein Töchterlein liegt auf der Totenbahr'. »	« Ma bière est excellente et mes vins sont connus, Quant à ma *brave* fille, *hélas ! elle n'est plus !* »
Und als sie traten zur Kammer hinein, Da lag sie in einem schwarzen Schrein.	Les voyageurs alors *s'en vont chercher dans l'ombre*, Et *découvrent la morte* avec son *voile sombre*.
[…]	[…][58]

L'énoncé allemand ne comporte aucune trace d'affectivité. Le lecteur est confronté à une succession de faits et d'actions auxquels il lui revient d'associer certaines émotions. La version française au contraire exhibe la charge affective de la scène au moyen de stéréotypes poétiques. On peut relever à cet égard l'effet de dramatisation obtenu grâce à l'aspect tensif de la tournure « s'en vont chercher » ainsi qu'à la succession des actions, allant de la quête à la découverte. L'adoption du point de vue des jeunes hommes renforce aussi bien sûr le registre pathétique affectant la scène, de même que l'insistance sur l'obscurité, qui s'étend du cercueil à toute la pièce mortuaire. On notera également, parmi les moyens rhétoriques,

[58] Xavier Marmier, *Voyage pittoresque en Allemagne*, t. I, éd. cit., 1859-1860, p. 42.

l'emploi de l'interjection « hélas[59] ! », la ponctuation forte, et le recours à des procédés poétiques rebattus associés au registre dramatique ou pathétique, telle la rime qui associe les mots « ombre » et « sombre ». Autant de traits d'écriture ajoutés par le traducteur et qui programment chez le lecteur des réactions tout aussi stéréotypées, là où l'allemand laissait une entière liberté.

Cette rémanence des pratiques propres aux belles infidèles montre que les stéréotypes classiques continuent à marquer non seulement les productions poétiques mais aussi toute une partie des traductions de poésie, à l'époque considérée. Les imitations occupent de fait une place intermédiaire dans le système littéraire français. Elles visent à effacer leur statut de traduction afin d'être assimilées au corpus lyrique endogène. Dans ce but, elles instaurent une connotation générale d'élévation, comme l'exigent les codes contemporains. Les procédés d'ennoblissement ne reposent pas seulement sur le soin accordé au plan de l'expression, en dépit de ce que prétendent un certain nombre de paratextes. Dans une culture qui associe étroitement les objets réels eux-mêmes à des valeurs axiologiques, le plan du contenu fait partie intégrante de l'identité générique d'un texte. Le lyrisme passe donc également par la représentation de référents considérés comme nobles et/ou présentés sous un aspect mélioratif. Dès lors, il est d'autant moins étonnant que ce type de pratiques se rencontre également dans des traductions en prose, même si les imitations recourent plus fréquemment au vers.

Dans la pensée contemporaine, les traductions en prose sont de fait plus volontiers rattachées à une position traductive qui se dresse contre les imitations, à certains égards. C'est cette posture qu'il convient à présent d'examiner, en mettant au jour là encore les décalages entre les déclarations paratextuelles et les réalisations, ainsi que les confusions théoriques des médiateurs.

2) Des traductions exclusivement référentielles ?

a) L'entremêlement des visées référentielle et esthétique

En réaction contre les libertés multiples prises par les belles infidèles, et persuadés eux aussi du caractère intangible du système français et de son incompatibilité avec la sémiosis du lied, plusieurs intercesseurs déclarent renoncer à transposer tout un pan des connotations et s'en tenir à la fonction référentielle, ou du moins donner à celle-ci la priorité. Cette position motive d'après eux le choix de la traduction en prose, qui seule permettrait d'atteindre le but visé. La comparaison entre deux traductions de « Schäfers Klagelied » de Goethe par Blaze de Bury semble accréditer jusqu'à un certain point cette conception :

[59] Même si l'on s'en tient aux seules *Poésies d'un voyageur*, l'interjection *hélas* apparaît dans cinq traductions de lieds sur onze, alors même que le texte original ne comporte pas d'équivalent (dans « *Sehnsucht* », « Le Bon Camarade », « Souvenir », « La Fille de l'aubergiste », « Le Sommeil »).

Traduction H. Blaze de Bury

Là-haut sur la montagne
Je me tiens bien souvent,
Et j'abaisse en rêvant
Mes yeux vers la campagne ;
Mes brebis vont paissant,
Mon chien les accompagne,
Et me voilà rendu
Au pied de la montagne,
Sans m'en être aperçu.

Là, mille fleurs dans l'herbe
Viennent, – c'est un plaisir,
Et, quand j'ai fait ma gerbe,
J'ignore à qui l'offrir.

Sous un arbre j'essuie
La tempête et la pluie,
Et la porte, là-bas,
Reste fermée ; hélas !
Tout est songe en la vie !

Je vois sur sa maison
L'arc-en-ciel, comme une aile ;
Mais elle est partie, elle,
Elle a fui du vallon.

Elle a traversé plaine,
Et mer peut-être aussi.
Passez, troupeaux ; ici
Le pâtre a tant de peines !

« Plainte du pâtre », traduction H. Blaze de Bury

Là-haut, sur la montagne, je me tiens bien souvent penché sur mon bâton, et je regarde en bas dans la vallée.

Puis je suis mon troupeau qui va paissant ; mon chien le garde, et me voilà arrivé en bas sans savoir moi-même comment.

Là, de belles fleurs la prairie entière est couverte. Je les cueille sans savoir à qui je dois les donner.

Tandis que j'essuie sous un arbre la pluie, l'orage et la tempête, la porte là-bas reste fermée ; hélas ! tout est un rêve !

Sur la maison, un arc-en-ciel se penche ; mais elle, elle s'en est allée bien loin dans le pays.

Bien loin dans le pays, et plus loin encore, peut-être au-delà de la mer. Passez, brebis, passez, le pâtre est si chagrin[60] !

[60] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 853-854, pour la version en vers ; et *Poésies de Goethe*, « Plainte du pâtre », éd. cit., p. 27, pour la version en prose. Nous avons reproduit la mise en page de la version en vers. Nous donnons ici le lied de Goethe :
Da droben auf jenem Berge,
Da steh' ich tausendmal
An meinem Stabe gebogen
Und schaue hinab in das Tal.

Dann folg' ich der weidenden Herde,
Mein Hündchen bewahret mir sie.

La version en prose est à l'évidence plus proche du contenu référentiel que la traduction en vers, et apparemment beaucoup moins soucieuse de la visée esthétique (même si les structures strophique et rimique classiques sont malmenées dans le texte en vers). Elle ne comporte presque aucun des procédés d'embellissement que nous avons souligné dans les vers. De manière générale, dans le corpus retenu, l'importance accordée au contenu n'est cependant pas une garantie de fidélité sémantique. Assez souvent, au contraire, elle entraîne chez les traducteurs l'utilisation de procédés de clarification. On retrouve ainsi le processus d'acculturation opéré par les imitations, même si les aspects du sens concernés ne sont pas toujours strictement identiques[61]. Sont affectés au premier chef les référents ou leurs relations sémantico-logiques. De fait, la littérature allemande moderne est perçue par les Français comme trop « vague ». C'est un des mots – alors couramment associé à cette littérature[62] – que reprend Xavier Marmier à propos de Jean-Paul Richter, « le plus Allemand des auteurs allemands ». Tout en faisant un éloge appuyé de l'écrivain, il met en évidence les raisons pour lesquelles il ne peut être compris en France :

> Il n'est point apprécié en France à sa juste valeur, et peut-être il ne le sera jamais, en raison de ses défauts, et en raison même de ses qualités particulières. [...] Il est vague et diffus ; il a des rêveries qui s'égarent dans les espaces imaginaires […], des conceptions grandioses, étranges, mais parfois trop nuageuses[63].

Ich bin herunter gekommen
Und weiß doch selber nicht wie.

Da stehet von schönen Blumen
Die ganze Wiese so voll.
Ich breche sie, ohne zu wissen,
Wem ich sie geben soll.

Und Regen, Sturm und Gewitter
Verpaß' ich unter dem Baum.
Die Türe dort bleibet verschlossen
Doch alles ist leider ein Traum.

Es stehet ein Regenbogen
Wohl über jenem Haus !
Sie aber ist weggezogen,
Und weit in das Land hinaus.

Hinaus in das Land und weiter,
Vielleicht gar über die See.
Vorüber, ihr Schafe, vorüber !
Dem Schäfer ist gar so weh.

[61] Sur ce décalage entre la visée informative souvent alléguée par les traducteurs qui choisissent la prose et les écarts réels de leurs productions, voir le chapitre intitulé « Théories » de l'*HTLF*, éd. cit., p. 73 ; et dans le même volume, le chapitre « Poésie », p. 358 et 435.

[62] On en trouve plusieurs occurrences dans *De l'Allemagne* de Mme de Staël (éd. cit.), puis chez les médiateurs qui lui succèdent à partir des années 1830 (Eugène Lerminier, Henri Blaze de Bury, Saint-René Taillandier parmi bien d'autres).

[63] Xavier Marmier, *Voyage pittoresque en Allemagne*, t. II, éd. cit., 1859-1860, p. 407.

Les quatre premières strophes d'une traduction de Dingelstedt par Saint-René Taillandier illustrent plusieurs procédés caractéristiques de cette tendance :

« Christ-Nacht », F. Dingelstedt

Die Stunde schlägt. Jetzt eben zündet man
Das erste Licht am Weihnachtsbäumchen an
[…].

Wie ? Träum' ich, wach' ich ? Ist das nicht Paris ?
Dort liegt der Cirque, die Boulevards sind dies ;
Ach ja, zu meiner Seite schwirrt und schwärmt
Ein fremdes Volk, und fremde Sprache lärmt,
Und fremder Himmel wölkt sich über mir.
Ich bin allein, verlassen bin ich hier,
Und Niemand kommt mich Freundlich zu geleiten
Als Schattenbilder aus vergang'nen Zeiten.

Heut' zwanzig Jahr ! Damals war ich ein Kind –
Glücklich die Wenigen, die's ewig sind
[…].

Und sieh, auf meinem Teller, – lächelt nur, –
In Moos verdeckt lag eine Taschenuhr,
Mein Christgeschenk, sammt einem seid'nen Band,
Das prächtig auf der Sonntagsweste stand ;
Der Vater ließ mich das Getriebe sehn,
Er zog sie aus, so, sprach er, mußt du drehn,
Ich aber schrie vor Freude, sprang und blickte
Sie trunken an und horchte, wie sie pickte.

[…]

Traduction Saint-René Taillandier

L'heure sonne. C'est maintenant qu'on allume la première bougie au petit arbre de Noël. […]

Quoi est-ce un rêve ? suis-je bien éveillé ? n'est-ce point Paris ? Voici les théâtres, voici les boulevards. Oui, hélas ! autour de moi s'agite et bourdonne un peuple étranger, parlant une langue qui n'est pas la mienne. C'est un ciel étranger dont j'aperçois la voûte au-dessus de ma tête. Je suis seul, abandonné ; personne qui vienne amicalement à mes côtés, comme un fantôme des jours qui ne sont plus.

Il y a aujourd'hui vingt ans ! J'étais enfant alors. Heureux ceux-là (mais combien sont-ils ?) qui le demeurent éternellement ! […]

Et là, sur mon assiette, – souriez si vous voulez, – je trouvai une montre cachée dans la mousse, c'était mon, présent de Noël, avec un ruban de soie qui brillait merveilleusement sur mes habits de fête. Mon père m'expliquait le mouvement de la montre, il la montait et me disait de faire comme lui Et moi, Je poussais des cris de joie, je sautais ; tout ravi, j'examinais la montre et j'écoutais le tic-tac du ressort. […][64]

À plusieurs reprises, Saint-René Taillandier procède à une traduction augmentative en décomposant les traits sémantiques concentrés dans un segment bref du texte source, et en les redistribuant dans un segment plus long. À la troisième strophe, la proposition « *Glücklich die Wenigen* » (« *Glücklich die Wenigen, die's [ein Kind] ewig sind* ») est déployée sur deux syntagmes : « J'étais enfant alors. Heureux *ceux-là* (*mais combien sont-ils ?*) qui le demeurent éternellement ! » Le pronom démonstratif « ceux-

[64] Saint-René Taillandier, « Poètes contemporains de l'Allemagne : Franz Dingelstedt », art. cit., p. 506.

là » se contente d'isoler du substantif le trait sémantique minimal [animé humain], puis l'interrogation rhétorique permet de sous-entendre la faible quantité que représente selon l'énonciateur ces « [h]eureux ». Saint-René Taillandier explicite cependant plus souvent les sous-entendus qu'il n'en ajoute, et ce même lorsque le contexte permet de deviner aisément la teneur des contenus implicites. « [L]e mouvement *de la montre* » traduit de la sorte « *Getriebe* », de même que « le tic-tac *du ressort* » rend le verbe « *pickte* », dans la quatrième strophe. Ces procédés de dilution du sens sont caractéristiques du mouvement de prosaïsation opéré ici par Saint-René Taillandier. Là où le sens poétique, appuyé sur une expérience sensible et affective du monde, se caractérise par son immédiateté et sa densité, la prose à visée référentielle rétablit les données contextuelles et les relations entre les éléments.

À ce type de modifications, très répandu, vient s'ajouter en effet comme on l'a signalé une tendance tout aussi courante au renforcement des articulations sémantico-logiques entre les référents. La représentation fragmentée de l'agitation parisienne, que l'émigré allemand perçoit successivement par son mouvement puis par les sonorités de la langue étrangère (« *[…] zu meiner Seite schwirrt und schwärmt / Ein fremdes Volk, und fremde Sprache lärmt* »), fait l'objet d'un traitement unifiant qui explicite la relation entre le domaine kinésique et le domaine auditif : « autour de moi s'agite et bourdonne un peuple étranger, *parlant* une langue qui n'est pas la mienne. » Ce mode d'élucidation des relations logiques se rencontre fréquemment chez un intercesseur comme Nicolas Martin, qui traduit en 1847 plusieurs poèmes de Heine. Comme plusieurs de ses confrères, il va souvent jusqu'à établir un rapport logique déterminé là où le texte source ménage une indétermination, au moyen de la parataxe ou de la conjonction *und*. La cinquante-cinquième pièce du cycle « Lyrisches Intermezzo », qui appartient comme « Die Heimkehr » au recueil *Buch der Lieder*, est emblématique à cet égard. Le Je lyrique y fait état d'une série de trois rêves sur la femme aimée. Les deux premiers sont marqués par un caractère dysphorique et suivis des pleurs du dormeur lors de son réveil. Le troisième rêve assure au contraire celui-ci de son bonheur en amour mais, comme pour les songes précédents, son retour à l'état de veille s'accompagne de larmes. En dépit de ce paradoxe, le texte source ne porte aucune trace lexicale d'un quelconque rapport de tension logique. L'ensemble du cycle poétique construit de fait un sujet lyrique complexe, en partie opaque, loin de toute simplification psychologique. La traduction de Nicolas Martin rétablit précisément les schémas de pensée ordinaires en utilisant l'adverbe adversatif « pourtant » dans la troisième strophe :

« Lyrisches Intermezzo », LV, H. Heine	Traduction N. Martin
Ich hab' im Traum geweinet, Mir träumte, du lägest im Grab. Ich wachte auf, und die Träne Floß noch von der Wange herab.	J'ai pleuré pendant mon sommeil : je rêvais que tu gisais dans la tombe. Je me réveillai, et pourtant les larmes coulèrent encore le long de mes joues.

Ich hab' im Traum geweinet, Mir träumt du verließest mich. Ich wachte auf, und ich weinte Noch lange bitterlich.	J'ai pleuré pendant mon sommeil : je rêvais que tu m'abandonnais. Je me réveillai, et pourtant je versai longtemps encore des larmes amères.
Ich hab' im Traum geweinet, Mir träumte, du bliebest mir gut. Ich wachte auf, und noch immer Strömt meine Tränenflut.	J'ai pleuré pendant mon sommeil : je rêvais que tu continuais d'être bonne pour moi. Je me réveillai, et pourtant le torrent de mes larmes s'élance plus abondant toujours[65].

Davantage, comme on peut le constater, Nicolas Martin recourt à l'adverbe d'opposition dès les deux premières strophes. Ce faisant, il ajoute une relation de tension qui n'a quant à elle rien d'évident entre les mauvais rêves et le réveil. Le rapport causal entre ces deux états du Je semble tout à fait admissible, mais la traduction introduit un nouveau paradoxe, dont les présupposés viennent accréditer l'hypothèse d'une tendance des intercesseurs français à la rationalisation. L'opposition portée par l'adverbe « pourtant » entre l'état du dormeur et celui du personnage éveillé s'appuie sur une distinction nette entre l'activité onirique et le retour à la conscience qui lui succède : le réveil devrait rassurer le personnage en le ramenant à la raison. D'après ce raisonnement sous-jacent, la traduction souligne ici comme une anomalie l'impuissance de la raison à chasser les images fantasmatiques, chez Heine. Cette insistance sur le pouvoir de l'imagination chez l'auteur allemand met en évidence les divergences anthropologiques qui informent les choix des traducteurs français au XIX^e^ siècle.

Le renforcement de la cohésion sémantique du texte source joue également à un autre niveau, chronologique, celui-là. Le déroulement temporel est précisé dans un souci manifeste de clarté, là encore. Il s'agit de soumettre au lecteur des situations aisément représentables. C'est ainsi que Nicolas Martin, à nouveau, accentue la fonction de clôture prêtée à la dernière pièce du « Lyrisches Intermezzo », de même qu'il souligne ses étapes successives :

« Lyrisches Intermezzo », LXV, H. Heine	Traduction N. Martin
Die alten, bösen Lieder, Die Träume schlimm und arg, Die laßt uns jetzt begraben, Holt einen großen Sarg.	*Il est temps* d'en finir avec les vieilles, les perfides chansons ; *il est temps* de les enterrer avec les rêves trompeurs et funestes. – Allez donc me chercher un grand cercueil !
Hinein leg ich gar manches, Doch sag ich noch nicht was ;	J'ai mainte chose à y déposer ; ne me demandez pas quoi encore. – Ce cercueil doit être plus grand, plus grand encore que le tonneau d'Heidelberg.

[65] Nicolas Martin, « Sonnets et chansons de Henri Heine », art. cit., p. 204.

Der Sarg muß sein noch größer Wie ’s Heidelberger Faß.	*Puis*, apportez une civière formée de planches épaisses et dures. – Elle aussi doit être plus longue, plus longue encore que le pont de Mayence.
Und holt eine Totenbahre, Von Brettern fest und dick ; Auch muß sie sein noch länger, Als wie zu Mainz die Brück’.	*Enfin*, allez me quérir douze géants ; ayez bien soin que ces géants soient plus robustes encore que le saint Christophe que l’on voit dans le dôme de Cologne au bord du Rhin.
Und holt mir auch zwölf Riesen, Die müssen noch stärker sein Als wie der heil’ge Christoph Im Dom zu Köln am Rhein.	C’est eux qui devront porter le cercueil et l’ensevelir dans la mer profonde ; car pour un si grand cercueil il faut un grand tombeau.
Die sollen den Sarg forttragen Und senken ins Meer hinab, Denn solchem großen Sarge Gebührt ein großes Grab.	*Maintenant*, voulez-vous savoir pourquoi ce cercueil devra être si grand, et ce qui le rendra si lourd ? – C’est que j’y placerai mon amour, c’est que j’y placerai ma douleur[66].
Wißt ihr, warum der Sarg wohl So groß und schwer mag sein ? Ich legt auch meine Liebe Und meinen Schmerz hinein.	

L’adverbe « *jetzt* » de la première strophe se trouve développé dans la locution « Il est temps de », répétée à peu d’intervalle ; la conjonction « *Und* » des troisième et quatrième strophes est remplacée par les adverbes « Puis » et « Enfin » qui scandent l’action ; et Nicolas Martin ajoute dans la dernière strophe l’adverbe « Maintenant », qui achève de construire une temporalité vectorisée par la résolution du suspens initial. La progression cumulative du lied heinéen, qui joue surtout sur un processus d’intensification affective, est convertie en une structure dramatique, fondée sur un cadre temporel rationnel.

Parallèlement, on peut observer dans de nombreuses traductions en prose un glissement du type de discours lyrique vers un type narratif. Outre l’insistance sur les marques temporelles, cet infléchissement peut passer par un resserrement de la traduction sur les éléments dramatiques, parfois même au prix d’omissions lorsque certains segments apparaissent comme inutiles ou redondants. Quelques années après Nicolas Martin, Louis Ratisbonne traduit « Die Grenadiere » de Heine. Il suit de près la version

[66] *Id.*, « Chanson de H. Heine », *L’Artiste. Revue de Paris*, quatrième série, t. IX, mai 1847, p. 207. Précisons que la page où figure la traduction de Nicolas Martin comporte une double coquille : le texte français est intitulé « Une page de Hebel », tandis que la seconde traduction qui se trouve plus bas a pour titre « Chanson de H. Heine ». Nous avons corrigé dans nos indications bibliographiques ce problème d’attribution.

de son prédécesseur, mais supprime plusieurs syntagmes, témoignant par là clairement de son projet traductif, à savoir la restitution de la dimension narrative qui informe la « romance » allemande :

« Die Grenadiere », H. Heine

Nach Frankreich zogen zwei Grenadier',
Die waren in Rußland gefangen.
Und als sie kamen ins deutsche Quartier,
Sie ließen die Köpfe hangen.

Da hörten sie beide die traurige Mär :
Daß Frankreich verlorengegangen,
Besiegt und zerschlagen das große Heer –
Und der Kaiser, der Kaiser gefangen.

Da weinten zusammen die Grenadier'
Wohl ob der kläglichen Kunde.
Der eine sprach : « Wie weh wird mir,
Wie brennt meine alte Wunde ! »

[…]

« Was schert mich Weib, was schert mich Kind,
Ich trage weit beßres Verlangen ;
Laß sie betteln gehn, wenn sie hungrig sind –
Mein Kaiser, mein Kaiser gefangen !

Gewähr mir, Bruder, eine Bitt' :
Wenn ich jetzt sterben werde,
So nimm meine Leiche nach Frankreich mit,
Begrab mich in Frankreichs Erde.

Das Ehrenkreuz am roten Band
Sollst du aufs Herz mir legen ;

Traduction L. Ratisbonne

Deux grenadiers, qui avaient été faits prisonniers dans la campagne de Russie, dirigeaient leurs pas vers la France. En touchant aux quartiers allemands, ils apprirent la douloureuse aventure, comment la grande armée était en déroute, l'empire français détruit et l'Empereur, l'Empereur prisonnier.

À cette lamentable nouvelle, les deux grenadiers versèrent bien des larmes. L'un d'eux s'arrête en soupirant : « Quel mal affreux je ressens ! Comme mes anciennes blessures me cuisent !

[…]

« – Que me font femme et enfants ? J'ai bien un autre souci. Qu'ils aillent mendier, s'ils ont faim. Mon Empereur, mon Empereur prisonnier !

Ami, promets-moi d'exaucer ma prière. Si, comme je l'espère, je vais bientôt mourir, enterre-moi dans la terre de France. Place mon fusil dans ma main, mon sabre à mon côté, ma croix d'honneur sur ma poitrine.

[…][67].

[67] Louis Ratisbonne, « Henri Heine », *Revue contemporaine*, t. XIX, mai 1855, p. 663-664. Dans son article (p. 645), le rédacteur cite le titre de l'anthologie de Nicolas Martin, ouvrage dans lequel se trouve notamment une traduction de « Die Grenadiere » (« Les deux Grenadiers », dans *Poètes contemporains de l'Allemagne*, éd. cit., p. 327-328).

Die Flinte gib mir in die Hand,
Und gürt mir um den Degen.

[…]

Ratisbonne ne montre aucun souci de restituer la substance de l'expression, hormis la répétition de l'exclamation « l'Empereur », ou « mon Empereur ». Les deux premières strophes sont condensées en une seule, délaissant la première notation concernant la réaction attristée des grenadiers. On peut supposer que le traducteur l'a jugée superflue, dans la mesure où la troisième strophe revient sur celle-ci. De la même manière, les strophes qui énoncent la requête d'un des deux soldats à l'autre (les sixième et septième) sont réduites à une seule. L'étape du rapatriement du corps est omis, ou présent à l'état de présupposé dans la demande d'un enterrement en France. Quant à la mise en scène héroïque du mort, elle est transposée dans un raccourci qui lui ôte sa dimension de rituel solennel. La succession d'actions propres à chaque accessoire militaire est ramassée dans un groupe verbal unique dans lequel le seul verbe « place » régit les trois compléments relatifs au « fusil », au « sabre » et à la « croix d'honneur ».

Plus largement, ces procédés relèvent d'un projet traductif qui favorise les situations d'énonciation singulières et par là facilement assimilables à une expérience concrète, loin de la désactualisation qui peut caractériser le type de discours lyrique. La traduction de « Christ-Nacht » par Saint-René Taillandier offre des exemples de ce glissement. La phrase exclamative averbale « *Heut' zwanzig Jahr !* » (troisième strophe), est transformée au moyen du présentatif « Il y a » (« Il y a aujourd'hui vingt ans ! »), qui permet une actualisation du groupe adverbial. Les constructions détachées sont également évitées, dans la mesure où elles sont elles aussi coupées de la situation d'énonciation, et porteuses par là d'une impression d'abstraction pour le lecteur. Dans son essai sur la traduction en vers, Edmond Scherer condamne d'ailleurs l'usage de l'apposition, qui relève de cette catégorie grammaticale : « rien ne répugne davantage au génie de notre langue, rien n'a plus l'air de la contrainte […], que ce rapport établi sans construction entre deux substantifs[68]. » Selon lui, seules les contraintes imposées par la métrique peuvent expliquer sa présence dans une traduction. Saint-René Taillandier semble adhérer lui aussi à une telle position en réduisant quelque peu le nombre de ces constructions dans la quatrième strophe du poème de Dingelstedt. Le groupe nominal qui ouvre le troisième vers (« *[eine Taschenuhr,] / Mein Christgeschenk* ») est de nouveau intégré à une construction utilisant un présentatif : « [une montre cachée dans la mousse,] *c'était* mon présent de Noël ».

Ces différents procédés montrent la manière dont certains traducteurs conçoivent la notion de sens : il ne s'agirait pas de la représentation singulière que donne le discours poétique d'une certaine matière, mais de cette matière elle-même. On a affaire à une conception dualiste, dans laquelle le sens est pensé comme autonome par rapport au langage qui serait son outil d'expression. Le traducteur aurait pour

[68] Edmond Scherer, « De la traduction en vers », art. cit., p. 336-337.

tâche de donner au lecteur une image objective et rationnelle de l'univers construit dans le texte source, quel que soit le degré de précision et de rationalité de ce dernier.

b) Les normes morales et idéologiques, concurrence au projet traductif référentiel

La tendance ethnocentrique des traductions en prose ne relève pas seulement d'une perspective épistémique. Les écarts par rapport au texte source s'expliquent souvent également par des considérations morales et idéologiques. Là aussi, les productions de Saint-René Taillandier sont emblématiques de cette attitude fréquente chez les traducteurs. Comme dans les imitations, mais au nom de considérations qui ne seraient pas directement esthétiques, les référents jugés grossiers ou triviaux subissent un traitement normalisant qui peut passer par divers procédés. Un premier ensemble de ces moyens consiste à remplacer le mode de désignation direct du référent dysphorique par un mode de désignation indirect. La formulation euphémisante est sans doute la stratégie la plus courante. Un énoncé tel que « *Er schafft mir zu essen !* » devient chez le collaborateur de la *Revue des Deux Mondes* : « c'est à lui que je dois de n'avoir pas succombé[69] ». Nicolas Martin recule lui aussi *a fortiori* devant la crudité avec laquelle Heine évoque la réalité de la mort. Le rapprochement frappant entre une plante odoriférante et l'odeur d'un cadavre est atténué au moyen de l'allusion et d'un ennoblissement de l'image végétale : « Pourquoi le calice des fleurs embaumées n'exhale-t-il qu'une vapeur funèbre ? » traduit ainsi l'interrogation prosaïque du texte source : « *Warum steigt denn aus dem Balsamkraut / Hervor ein Leichenduft ?* » (« Pourquoi une odeur de cadavre monte-t-elle de l'herbe embaumée[70] ? »)

Un autre procédé, récurrent également, va quant à lui jusqu'à modifier le référent du texte source. Confronté de nouveau à l'imaginaire macabre de Heine, Nicolas Martin transforme l'image du lied pour ménager son lecteur. Là où la femme aimée propose au Je blessé par un tir de combler l'ouverture causée par la balle en y introduisant ses cheveux (« *Mit meinen Locken, Heinrich, / Stopf' ich des Hauptes Wund', / Und* ***drängt zurück*** *den* ***Blutstrom*** » ; « Avec les boucles de mes cheveux, Heinrich, je vais combler ta blessure à la tête, et le flot de sang cessera de couler »), le personnage de la version française envisage d'utiliser sa chevelure comme un linge pour essuyer le sang : « Avec mes cheveux, Henri, je veux panser la blessure de ta tête, et soudain ton sang cessera de couler et les forces te reviendront[71]. » Chez Saint-René Taillandier, le vomissement (« *Erbrechen* ») du onzième poème de « Die Heimkehr » est transformé en « cris[72] ». Mais ce sont surtout les notations érotiques qui sont édulcorées. Le substantif *Lust* (désir) est très souvent privé du trait sémantique sexuel actualisé dans les lieds heinéens et traduit

[69] Saint-René Taillandier, « Henri Heine. "Le Retour" », LVIII (LXIV), art. cit., p. 371.
[70] Nicolas Martin, « Sonnets et chansons de Henri Heine », art. cit., p. 204 (Heinrich Heine, « Lyrisches Intermezzo », XXIII, *Buch der Lieder*). La traduction que nous proposons entre parenthèses, comme les suivantes, s'attache à la dimension sémantique des vers cités.
[71] *Ibid*. (Heinrich Heine, « Lyrisches Intermezzo », LXIV, *Buch der Lieder*).
[72] Saint-René Taillandier, « Henri Heine. "Le Retour" », XI, art. cit., p. 360.

par des noms tels que *joie*[73], ou *félicité*[74]. Les deux mêmes traducteurs rendent les gestes amoureux désignés par le verbe *kosen* au moyen du verbe français *causer*, qui est proche du contresens[75]. Plus ponctuellement, c'est le spectacle de la nudité qui est déplacé : les seins découverts dans la douzième pièce de « Die Heimkehr » (« *Die weiße Brüste quellen / Hervor aus dem Schleiergewand* » ; « Les seins blancs jaillissent de son voile ») deviennent des épaules (« Ses blanches épaules sortent de ses voiles entrouverts »). Quant à l'image de l'idylle lourdement sensuelle avec une vachère imprégnée de l'odeur du fumier (« *Eine beßre Wärme gibt / Eine Kuhmagd, die verliebt / Uns mit dicken Lippen küßt / Und beträchtlich riecht nach Mist* » ; « Une vachère qui, amoureuse, nous embrasse de ses grosses lèvres et sent terriblement le fumier procure une meilleure chaleur »), elle est réduite à l'évocation suivante « Mieux valent, pour nous réchauffer, les lourdes caresses d'une vachère amoureuse[76] ».

Un dernier procédé, certes peu courant, réside simplement dans l'omission. La non traduction du gérondif « *Fluchend* » (« jurant »), dans la cinquième pièce de « Die Heimkehr », s'explique sans doute elle aussi par le souci qu'a eu Saint-René Taillandier de ne pas heurter le lecteur[77].

En définitive, malgré leurs déclarations dans les paratextes, les traducteurs qui affirment choisir la prose par souci de fidélité au sémantisme du texte allemand s'éloignent presque toujours de celui-ci, ce qui les rapproche corollairement des imitations. Les tendances déformantes que l'on peut observer dans cette partie du corpus seraient alors autant de prolongements de la tradition classique des belles infidèles. Les traductions à visée référentielle paraissent certes laisser de côté le niveau phonique du plan de l'expression, et les modifications apportées sont motivées d'abord par des préoccupations épistémiques et morales. Néanmoins, on a vu que les traits définitoires du genre lyrique comportaient des éléments relevant du contenu, notamment des considérations morales. Les deux catégories de traductions envisagées dans ce chapitre présentent donc des caractéristiques communes.

Pour achever de mettre en évidence les confusions théoriques qui informent les textes critiques du corpus, il faut enfin revenir brièvement sur la différence établie entre les traductions en vers et en prose. Dans de très nombreuses traductions en prose, on peut déceler un projet traductif hybride, dans lequel coexistent des traits révélant une visée esthétique, et d'autres témoignant d'une importance accordée à la dénotation stricte. Même au XIX^e^ siècle, les traductions en vers ne sont donc pas les seules à se préoccuper de la dimension esthétique du texte source.

---

[73] Voir Saint-René Taillandier, « Poètes contemporains de l'Allemagne : Henri Heine, sa vie et ses œuvres », art. cit., p. 17 (Henrich Heine, « *Aus der Harzreise* », « *Bergidylle* », II) ; et plusieurs pièces traduites du cycle « Neuer Frühling » des *Neue Gedichte* dans « Henri Heine. "Nouveau Printemps" » : « *Prolog* », p. 1297 ; II, p. 1298 ; et XL, p. 1306 (*Revue des Deux Mondes*, Nouvelle Période, seconde série, t. XI).

[74] Nicolas Martin, « Sonnets et chansons de Henri Heine », art. cit., p. 204 (Heinrich Heine, « Lyrisches Intermezzo », LXIV, *Buch der Lieder*).

[75] Saint-René Taillandier, « Henri Heine. "Le Retour" », VIII, art. cit., p. 359 ; Nicolas Martin, « Sonnets et chansons de Henri Heine », art. cit., p. 204.

[76] Saint-René Taillandier, « Henri Heine. "Le Retour" », XII, art. cit., p. 360 ; et « Henri Heine. "Le Livre de Lazare" », XIX (XXIII), art. cit., p. 558.

[77] La traduction du poème concerné se trouve dans Saint-René Taillandier, « Henri Heine. "Le Retour" », V, art. cit., p. 358.

3) Présence d'une visée esthétique dans les traductions en prose et d'une visée référentielle dans les traductions en vers

Il convient en effet de poursuivre le travail de déconstruction des cadres intellectuels contemporains en achevant de mettre en évidence la caducité de l'amalgame entre la visée référentielle, les traductions en prose et le plan du contenu, d'un côté ; et de l'autre la visée esthétique, les traductions en vers et le plan de l'expression. On rappellera tout d'abord que la substance du contenu, à laquelle s'attacheraient principalement les traductions en prose, ne se réduit pas à une fonction strictement référentielle. Plusieurs strates de sens connotatives participent en effet dans les lieds et leurs traductions d'une visée esthétique, comme on l'a montré en examinant les imitations. Davantage, le registre de langue élevé, et même le choix de référents considérés comme nobles, peuvent avoir une incidence sur plusieurs strates de sens, aussi bien sur la dénotation que sur la connotation, stylistique, en particulier. Dans la mesure même où la poésie française se définit alors notamment par le choix d'un univers de référence idéalisé, il ne saurait être pertinent de tracer une frontière étanche entre la visée référentielle et la visée esthétique. Du reste, certains traducteurs attirent l'attention sur leurs efforts pour rendre l'effet littéraire des lieds. Dans l'introduction à son recueil de poèmes goethéens traduits en prose, Blaze de Bury fait ainsi état de la volonté qui a été la sienne de préserver le « sentiment » des textes sources : « à défaut du rythme, de la partie musicale et de pure *facture*, nous avons essayé de donner le sentiment[78]. » En termes modernes, même s'il n'essaie pas de conserver les connotants phoniques, Blaze de Bury entend transposer les connotés émotionnels et stylistiques, en utilisant des supports principalement lexicaux, ainsi qu'il le reconnaît lui-même. Dans la section consacrée aux imitations, on a vu quelques exemples de traductions en prose dont plusieurs choix s'alignaient sur ceux des versions en vers, au moins pour ce qui concernait les connotations à connotant lexical ou syntaxique. Dans le chapitre suivant, on verra que l'on rencontre également des traductions en prose qui exploitent la dimension phonique et en tirent des connotations poétiques. De fait, ces procédés ne sont pas l'apanage de l'écriture en vers et ne se limitent pas à la métrique. D'autres niveaux comme les rythmes prosodique, textuel, ou les jeux de sonorités, sont communs à l'écriture en prose et en vers, et constituent autant de supports possibles pour l'actualisation de la fonction esthétique dans un énoncé. On peut annoncer enfin dès à présent que le souci esthétique se trouve aussi bien dans des traductions en prose ethnocentriques, comme on l'a montré, que dans des traductions tournées au contraire vers le texte source. On se permettra donc de reporter au chapitre qui suit les nouvelles analyses de traduction en prose à visée esthétique.

À l'inverse, les traductions en vers se montrent visiblement très attentives aux référents à représenter. Cette préoccupation peut être motivée soit par la volonté de rester proche du sens dénotatif du lied (on évoquera des exemples au chapitre suivant), soit par un souci de conformité aux normes françaises moralisantes, le sens référentiel étant comme on l'a vu porteur d'enjeux stylistiques. Un littérateur comme Bernard Jullien fait de la sorte l'éloge des imitations en vers de La Harpe pour

[78] Henri Blaze de Bury, *Poésies de Goethe*, éd. cit., « Introduction », p. V.

l'élévation de leur « idées », c'est-à-dire sans doute de leur sens aussi bien dénotatif que connotatif. Parmi les traducteurs en vers attentifs à la fois à l'expression et au contenu des textes sources figure le chevalier de Chatelain, qui en dernière instance déclare mettre le choix de ses unités de traductions au service de la « pensée » représentée par les lieds : « Plusieurs des poèmes traduits sont rendus vers pour vers, stances pour stances, avec d'autres nous avons été forcé pour en exprimer plus complètement la pensée de changer le mètre[79] ». Parmi les traductions concernées, on peut relever « Le Nix », qui en effet ramène les distiques de « Der Wassermann » de Kerner à un bloc unique, et ajoute en outre huit vers. La lecture de la version française laisse penser que le choix des alexandrins et les difficultés de la rime ne sont pas étrangers à ces transformations de la facture du texte source. Néanmoins, le motif invoqué par Chatelain lui-même est également à prendre en compte et de fait, à plusieurs reprises, il semble bien vouloir compléter la « pensée » du lied de Kerner en éclairant ses zones d'ombre. Il ne s'agit plus seulement de respecter les bienséances, mais aussi de garantir la clarté de l'énoncé, préoccupation que l'on a rencontrée surtout dans les traductions en pose censément référentielles. Les vers qui correspondent aux quatre premières strophes du texte allemand en témoignent :

« Der Wassermann », J. Kerner	« Le Nix », traduction chev. de Chatelain
Es war in des Maien mildem Glanz,	C'était fête, c'était le gentil mois de Mai,
Da hielten die Jungfern von Tübingen Tanz.	De Tübingen l'essaim le plus fou, le plus gai,
	Donc s'escrimait au bal. Dessous la verte allée
Sie tanzten und tanzten wohl allzumal	Tout autour d'un tilleul, sautillait l'assemblée
Um eine Linde im grünen Tal.	Des filles de l'endroit. Lors un noble étranger
	Ayant beaux vêtement, esprit vif et léger,
Ein fremder Jüngling in stolzem Kleid	Vint bientôt s'adresser des filles à la perle,
Sich wandte bald zu der schönsten Maid ;	Et dans un langage doux autant qu'un chant de merle,
	L'invita pour danser, malgré son regard fier
Er reicht ihr dar die Hände zum Tanz,	Plaçant sur ses cheveux guirlande vert de mer.
Er setzt ihr aufs Haar einen meergrünen Kranz.	[…][80]
[…]	

Le traducteur ajoute la mention de la fête, souligne l'animation des danseurs, et développe sur trois vers et demi le portrait du nix et l'invitation orale qu'il adresse à la jeune fille, là où Kerner n'y consacrait que deux vers. À l'évidence, on a affaire là encore à une imitation en vers, qui se signale entre autres par l'importance qu'elle accorde à la clarté du sens dans le texte d'arrivée.

[79] Chevalier de Chatelain, *Fleurs des bords du Rhin*, éd. cit., « Préface », p. XXXIV.
[80] *Ibid*., p. 116.

Les pratiques d'écriture parfois marginales que l'on rencontre dans les traductions en prose, en particulier, invitent à s'interroger sur les rapports entre le vers et la prose à l'époque considérée. Pour ne pas empiéter sur une partie ultérieure de cette étude, on se contentera pour l'heure d'énoncer quelques réflexions sur cette question[81]. Un tel brouillage de la séparation traditionnelle entre les types d'écriture s'inscrit bien entendu dans une évolution qui remonte au moins aux dernières décennies du XVIII^e siècle[82]. Les frontières entre le vers et la prose sont alors assouplies par certains auteurs au profit de la prose, dans laquelle ils actualisent des niveaux de la substance habituellement associés uniquement au vers. En tirant parti elle aussi des connotations et des images, sur le plan du contenu, ou encore de certaines ressources offertes par le plan de l'expression, la prose s'approprierait des traits poétiques. Aux côtés des réalisations en prose poétique et des poèmes en prose, les traductions de lieds contribuent à cet élargissement des ressources de la prose en direction de la poésie.

Mais il y a plus. Dans la direction inverse, le lied amène également plusieurs médiateurs à infléchir leur conception de la poésie. On a vu que la fréquentation des lieds avait amené nombre d'entre eux à redéfinir le lyrisme par la mise à distance des procédés classiques, au profit d'un registre simple qui laisse de côté les figures rhétoriques galvaudées[83]. Or, cette spontanéité de la poésie allemande la rapproche de la prose telle qu'on la conçoit traditionnellement en France. C'est ainsi que certaines traductions en prose semblent bien relever d'un projet esthétique, même si la substance de l'expression qu'elles mettent en œuvre ne relève pas des codes poétiques admis dans l'espace endogène.

Les traductions ethnocentriques, malgré la typologie bipartite que leur appliquent les médiateurs dans leurs textes critiques, constituent en définitive un ensemble assez homogène. Au-delà même de leur position idéologique identique, fondée sur une essentialisation du système français, toute une partie des choix et des stratégies mises en œuvre par les traducteurs sont communs. L'amalgame fréquent entre, d'un côté, la visée esthétique, le plan de l'expression et la traduction en vers ; et de l'autre la visée référentielle, le plan du contenu et la traduction en prose, s'avère abusif pour peu que l'on regarde d'un peu près les réalisations effectives. L'intrication des domaines linguistique, littéraire, métaphysique et moral dans la culture française est en grande partie responsable des fortes ressemblances entre les imitations proprement dites et les traductions prétendument fidèles au sémantisme du texte source. Les normes françaises incluent en outre un certain fonctionnement sémiotique, suivi également par cet ensemble de traductions. La relation de motivation que mettraient en œuvre les énoncés des lieds est abandonnée au profit du conventionnalisme, celui-ci étant consubstantiel à la langue française d'après la plupart des médiateurs mentionnés ici.

[81] On s'arrêtera plus longuement sur ces rapports dans la partie consacrée à l'appropriation du lied par les poètes francophones.
[82] Le sujet a été traité par Nathalie Vincent-Munnia dans *Les Premiers Poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du XIX^e siècle français*, Paris, Champion, 1996.
[83] Voir le chapitre sur le lyrisme du lied (1ère partie, chap. III).

Tout autre est la position des traducteurs qui poursuivent une visée esthétique dans le but de restituer la dimension poétique propre au lied. Ils procèdent en effet à des choix idéologiques et sémiotiques souvent audacieux, afin de rester plus proches du texte source et de son fonctionnement sémiotique. Ce type de positionnement correspond plus généralement à la direction que prend le phénomène traductif dans l'espace francophone à partir du milieu du siècle.

Chapitre II : Vers une restitution de la poétique du lied ?

Dans la seconde partie du XIX^e^ siècle, des conceptions et des pratiques de la traduction jusque-là très marginales prennent une importance croissante, en particulier dans le cas de la traduction du lied. Elles se montrent sensibles à la sémiosis du genre germanique, lequel se fonderait sur un fonctionnement motivé du langage. Contrairement à leurs confrères qui s'en tiennent au conventionnalisme censément intrinsèque au système linguistique et littéraire français, les traducteurs plus soucieux de la poéticité germanique s'emploient à préserver le statut motivé de certains traits d'écriture allemands. Cela suppose de leur part un tout autre rapport au système d'arrivée que celui des traducteurs ethnocentriques. Tout en reconnaissant le pouvoir des normes contemporaines, ils refusent de les constituer en lois absolues et voient dès lors souvent dans leur travail sur les lieds un moyen de renouveler la langue et la littérature endogènes. C'est cette attitude historicisante que l'on mettra brièvement en évidence dans un premier temps, avant de s'arrêter plus longuement sur les différents choix sémiotiques adoptés par les médiateurs germanistes de l'époque étudiée.

A Conceptions historicisantes et descriptives du système français

Dans des lignes où il déplore la faiblesse des traductions en vers françaises, André Theuriet esquisse deux attitudes face à la langue et à la littérature francophones :

> Ce défaut de bonnes traductions en vers tient-il à un singulier dédain des littératures étrangères, que nous avons tous puisé plus ou moins dans notre éducation universitaire, trop classique et trop exclusive ? ou plutôt est-il dû surtout à l'insuffisance de notre langue poétique et de notre versification[1] ?

La dénonciation du sentiment de supériorité français vis-à-vis des « littératures étrangères », jointe au constat d'une insuffisance en matière de poésie, suggère chez Theuriet une posture relativiste qui va contre le gallocentrisme persistant. De fait, si tous les médiateurs s'accordent à voir dans la langue et la littérature françaises dominantes un système très strict, certains se refusent à ériger celui-ci en une donnée intangible, que ce soit en constatant des évolutions dans les pratiques, ou en mettant en évidence le caractère réversible d'un tel état de fait. Leurs démonstrations s'appuient soit sur une perspective diachronique qui fait apparaître des transformations indéniables, soit sur le constat de phénomènes d'hybridation entre les différentes cultures, ou encore sur une combinaison de ces deux approches.

[1] André Theuriet, « De la traduction des poètes, à propos de quelques nouvelles tentatives », art. cit., p. 675.

1) Les systèmes linguistico-littéraires, des entités en devenir

Alfred Tonnellé, tout en proposant des réflexions synchroniques sur certaines langues, fait siennes les théories de Wilhelm von Humboldt sur l'ancrage des langues dans le devenir humain. À ce titre, il conteste la possibilité même d'une langue figée, en prenant comme cible exemplaire de sa réfutation la « langue bien faite » de Condillac. Comme le philosophe français – et comme Humboldt –, Tonnellé postule l'identité entre la structuration de la pensée et celle de la langue, mais comme le second penseur, seulement, il adopte une perspective historicisante qui l'amène à affirmer le caractère inévitable et indispensable de la variabilité de l'une et de l'autre au cours du temps :

> Lorsque Condillac parlait de *sa langue bien faite*, il rêvait une chimère et une impossibilité. Il méconnaissait l'essence même du mot, qui est sa faculté d'expansion, d'extension, de développement, de modification. Il méconnaissait la loi, la condition nécessaire de toutes les choses humaines, loi qui fait leur grandeur et leur faiblesse, qui est d'être toujours perfectibles et jamais parfaites. Il prétendait arrêter ce travail incessant de l'esprit sur le langage, qui ne le laisse jamais dans un même état, mais en assouplit, pour ainsi dire, et en façonne sans cesse toutes les parties à son image. Le langage n'est pas une forme roide, arrêtée, mais fluide, variable, un moule élastique se dilatant et se rétrécissant, changeant de forme sans cesse. […]
>
> […] Ce n'est qu'à la condition d'être sensible aux nuances, aux modes changeants, croissants ou décroissants de l'esprit, que la langue peut l'exprimer, le refléter. Chaque emploi d'un mot en étend ou en resserre les bornes, en agrandit ou en rétrécit le sens. Le sens se modifie ou s'efface par des transitions successives, insensibles, que l'usage sans cesse renouvelé du mot amène. Et la condition du mot c'est de se prêter à ce changement ; dès que ses bornes seraient fixes et ne pourrait plus se reculer, il ne répondrait plus à son but, ou plutôt il ne serait plus[2].

Or, l'évolution d'une langue serait surtout amenée par le travail que les œuvres littéraires opèrent sur elle, dans un mouvement d'aller-retour entre les innovations littéraires et leur intégration progressive à la langue :

> […] il y a dans les langues deux choses : leur grammaire et leur littérature, et personne ne contestera que ce soit dans la littérature que se manifeste le mieux leur esprit. Une fois la langue formée et l'instrument tout prêt, la nation commence à s'en servir. Quelques chants, quelques prières, quelques récits, sont le

[2] Alfred Tonnellé, *Fragments sur l'art et la philosophie*, éd. cit., p. 32-33. C'est l'auteur qui souligne. En toute rigueur, il convient de relever un autre extrait de Tonnellé qui semble contredire la présente citation. Dans le passage précédemment convoqué sur les différences entre les systèmes français et allemand, il déclare en effet que le caractère dichotomique du premier « est dans la nature et dans le génie de la langue française. Elle ne saurait guère changer ; son développement s'est fait en ce sens. » (p. 24) Dans son « Analyse de l'opuscule sur la diversité dans la constitution des langues » (éd. cit.), il explique de fait la dialectique qu'instaure toute langue entre une structure initiale et la multiplicité des possibilités qu'elle offre, à l'intérieur de ce cadre premier : « Bien qu'elle se compose d'éléments formés et fixés, et que ces éléments soient comme une masse morte, cette masse porte en elle le germe, si l'on peut parler ainsi, d'une *déterminativité* (*Bestimmbarkeit*) sans fin. Elle offre comme un fonds inépuisable où l'on découvre toujours quelque côté nouveau, quelque point à percevoir ou à sentir d'une manière neuve ; au-delà de ce qui est exploré et acquis, elle montre toujours comme un domaine encore inconnu. » (p. 54) On a évoqué cette dialectique au chapitre précédent, à propos d'Adolphe Régnier, dont le propos soulignait au contraire le poids du « déterminisme » initial des langues.

> fondement de sa littérature. Ainsi la langue arrive entre les mains des poëtes et des philosophes, qui l'animent et la vivifient, tandis que les grammairiens proprement dits mettent la dernière main au perfectionnement de son organisme ; la langue prend une âme tandis que son corps achève de se former. La langue doit être dans un mouvement et comme dans un courant perpétuel, remontant du peuple aux écrivains et aux grammairiens, et redescendant d'eux au peuple[3].

En d'autres termes, ce sont les substances du contenu et de l'expression, lorsqu'elles sont pleinement créatrices, qui amènent les formes de la langue à s'enrichir. Pour Tonnellé, les contenus nouveaux apportés par une réalisation poétique pourraient être assimilés par le système linguistique, à condition que celui-ci ne soit pas figé, comme le voudrait Condillac – et, ajoutera-t-on, comme le prétendent les tenants d'une essence de la langue française : « Une langue rigoureuse, mathématique, ne laisserait aucune latitude à l'esprit, et bannirait la poésie du langage, en ôtant la liberté de donner au mot, à côté de son sens précis, un sens étendu ou figuré[4]. » Autrement dit, cette souplesse se trouverait dans les langues ordinaires, quoi qu'en pense le parti adverse.

Dès lors, le caractère normatif de la poésie française serait à la fois contingent et arbitraire, et sa prétendue immuabilité ne serait qu'une illusion résultant d'une construction idéologique. Édouard Schuré met ainsi au jour les facteurs historiques qui ont conduit selon lui à l'établissement des normes encore en vigueur vers 1870. Ce faisant, il est amené à remettre en cause les soubassements idéologiques qui les cautionnent, et dans lesquels il dénonce une facette de la domination sociale des classes riches et savantes sur les classes « populaire[s] » (dont on a vu qu'elles étaient associées à un état « naturel » du langage[5]) :

> Malgré le beau mouvement qui commence en 1820 et finit en 1848, malgré les trois ou quatre hommes de génie qui lui ont donné son impulsion, notre poésie est restée trop généralement un luxe de la classe lettrée, œuvre des habiles et plaisir exclusif des délicats, un exercice de haute école dont la rhétorique et la déclamation font presque tous les frais. Elle n'a trouvé que rarement ces accents qui vont droit au cœur et transportent d'enthousiasme l'ignorant comme l'homme cultivé. Trônant dans les salons et dans les cercles littéraires, elle ne s'est pas assez promenée sous le grand ciel. N'hésitons pas à dire qu'elle est restée jusqu'ici un art de haute fantaisie et n'a pas su devenir une religion universelle et sacrée pour tous. Or, voilà justement ce qu'elle est en Allemagne. D'où vient cette différence ? Pourquoi manquons-nous en vers de ce naturel, de cette forme spontanée, musicale et parlante qui se grave pour toujours dans l'esprit comme une simple et belle mélodie ? Ce défaut serait-il inhérent à l'esprit français, ferait-il partie de notre vie morale et de l'organisme de notre langue ? Je ne le crois pas. Mais si notre poésie manque de simplicité, si nous avons trop de beaux vers et pas assez de beaux chants, ce défaut provient surtout du profond oubli dans lequel on a laissé languir notre poésie populaire et du dédain dont les hommes de lettres l'ont accablée pendant longtemps[6].

[3] *Id*., « Analyse de l'opuscule sur la diversité dans la constitution des langues », éd. cit., p. 63-64.
[4] *Id*., *Fragments sur l'art et la philosophie*, éd. cit., p. 33.
[5] Cette opinion des contemporains est exposée dans le chapitre sur la sémiotique du lied.
[6] Édouard Schuré, *Histoire du lied*, éd. cit., 1868, « Avant-propos », p. 16-18.

Schuré congédie ainsi la tendance persistante à l'essentialisation au profit d'une appréhension historicisante qui admet les transformations du système. Il devient alors envisageable de rompre avec les normes et de transposer le lyrisme germanique dans la culture d'arrivée, sans pour autant en détruire les structures profondes. Comme Blaze de Bury, et avant eux Mme de Staël, il donne explicitement pour fonction à l'importation du lied la régénération de la poésie française.

Quelques années auparavant, déjà, le traducteur schillérien qu'est Bécart, tout comme son confrère Adolphe Régnier, fait état de certaines entorses qu'il a infligées au système endogène pour ne pas occulter l'audace des connotations présentes dans le texte source. Le statut de « convention » qu'il prête aux règles françaises le conduit cependant à une posture de revendication bien loin du discours apologétique de son prédécesseur :

> Quant à notre traduction en vers, il faut observer que la poésie allemande, aussi riche et féconde en expressions hardies et d'un choix heureux qu'en tableaux variés, abondants et réellement pittoresques, on ne saurait aucunement se restreindre dans l'espace limité, dans les bornes de convention qui appartiennent spécialement à la poésie française. Il faudrait sacrifier trop de belles et fertiles pensées ; il faudrait laisser dans l'ombre trop de brillantes images, trop de comparaisons nobles, originales et poétiques, pour lesquelles la langue française, malgré tant de richesses empruntées au grec et au latin, manque le plus souvent même d'expressions convenables ou équivalentes et identiques[7].

Du reste, à mesure que le siècle avance et que les expérimentations se succèdent, des voix s'élèvent parmi les intercesseurs pour mettre en évidence l'évolution en matière de versification. À la même époque qu'Adolphe Régnier et Bécart, c'est-à-dire à l'occasion du centenaire de la naissance de Schiller, Henri-Frédéric Amiel propose une traduction qui reproduit le schéma accentuel de « Das Lied von der Glocke ». On l'a vu souligner dans *Les Étrangères*, en 1876, l'écart entre la langue et la métrique française et allemande. Environ quinze ans plus tôt, sa confiance dans l'évolution possible du système français semble encore intacte. Il affirme de la sorte le caractère novateur et audacieux de sa tentative, tout en reconnaissant sa dette envers les assouplissements amenés selon lui par les romantiques français :

> Si, de fortune, j'avais, malgré l'oracle très imposant de madame de Staël, réussi dans une certaine mesure à reproduire en français, avec sa physionomie caractéristique, le chef-d'œuvre de Schiller, il serait aisé de voir ce qui m'a permis de le faire. L'impossibilité de 1814 aurait cessé d'exister en 1859, parce que, entre ces deux dates, je n'ai garde de l'oublier, un magnifique mouvement littéraire, suscité en partie par l'influence même de madame de Staël, a renouvelé soit le goût du public, soit la langue poétique de la France[8]…

[7] Antoine Joseph Bécart, *Études schillériennes…*, éd. cit., « Esquisse d'une biographie de Schiller », p. 14 (nous reproduisons la syntaxe du texte). On remarquera que Bécart situe dans la langue même une partie des contraintes de la poésie française.

[8] Henri-Frédéric Amiel, *La Cloche, poème de Schiller* [1859], Genève, H. Georg, 1860, « Introduction ». Nous n'avons pu trouver cette édition, mais l'« Introduction » est reproduite dans Bernard Bouvier (éd.), *Henri-Frédéric Amiel. Essais critiques* [1931], Paris, Sandre, 2006, p. 222-225. L'extrait cité ici se situe p. 225. En ce qui concerne le rapport d'Amiel à la langue et à la littérature française, on renverra à un chapitre de l'ouvrage de Gilles Philippe : *Le Français, dernière des langues…*, éd. cit., chap. III, p. 97-136.

Après avoir cité les propos désabusés d'Edmond Scherer sur l'impossibilité de la traduction française en vers, Theuriet rappelle lui aussi les apports du romantisme :

> […] C'est de cette versification du XVIII^e^ siècle qu'on peut dire qu'elle est ingrate et de chétive tournure. Mais, depuis lors, André Chénier a redonné du sang au vers français, Victor Hugo a remis en honneur les formes et les rythmes créés par les poètes de la Pléiade, et à l'époque actuelle surtout, on serait mal venu à se plaindre de l'insuffisance de notre instrument poétique. Il s'est merveilleusement perfectionné dans ces vingt dernières années, et, si aujourd'hui l'invention poétique est moins puissante, si son haleine est devenue plus courte, les poètes en revanche ont acquis un indiscutable talent de virtuoses. Jamais la forme n'a eu plus de relief et de précision, jamais l'art de l'enjambement, de la césure mobile, de la rime riche et des coupes savantes n'a été poussé aussi loin. Tous les gens du métier savent qu'à l'heure présente le vers français, alerte, nerveux, flexible, débarrassé de l'emploi solennel et de la fausse poétique du XVIII^e^ siècle, est apte à tout exprimer, depuis les choses les plus familières jusqu'aux sentiments les plus raffinés et aux nuances les plus changeantes. Le souffle peut manquer aux exécutants, mais l'instrument est admirable[9].

Jules Milliot-Madéran, dans le contexte qui est le sien en 1909, dresse un constat similaire bien qu'un peu plus nuancé. En tout état de cause, il salue les innovations de son temps :

> […] le vers français connaît aujourd'hui des libertés qu'on n'admettait point naguère encore et qui en adoucissent la tyrannie. Mon travail a certainement bénéficié de cette évolution un peu tardive de notre prosodie ; si d'ailleurs j'ai recouru, après bien d'autres, à quelques-unes des libertés nouvelles, ce n'est point pour la commodité qu'elles m'offraient, mais parce qu'à mes yeux elles sont légitimes[10].

À la veille de la Première Guerre mondiale, enfin, Guilbeaux propose une histoire très inhabituelle du système français. Il oppose les traditions celtes et germaniques, propices au lyrisme[11], à l'héritage grec et latin, socle de la période classique européenne. L'identité de la littérature française se fonderait selon lui sur l'époque antérieure à la romanisation, laquelle n'aurait marqué que superficiellement et ponctuellement le « patrimoine » païen :

> La France a été, durant tout le XVII^e^ siècle, et une partie du XVIII^e^, sauf exception, a-lyrique. Elle est redevenue lyrique tout à la fin du XVIII^e^ siècle. Cet a-lyrisme est une réaction de l'influence latine. Mais, comme je l'ai noté quelque part[12], « nous avons été vaincus par les Romains, d'une certaine manière, c'est entendu. Nous avons adopté leur langue, ou plutôt notre idiome a fusionné avec la langue latine, mais nous avons conservé intact notre patrimoine ; l'addition de quelque sang latin ne l'a modifié que très légèrement.

[9] André Theuriet, « De la traduction des poètes, à propos de quelques nouvelles tentatives », art. cit., p. 676. Les propos de Scherer dont il est question ont été cités dans le chapitre précédent, p. 236.
[10] Jules Milliot-Maderan, *Heine Heine. Choix de poésies traduites en vers français*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1909, p. 8.
[11] Voir Henri Guilbeaux, « Le lyrisme allemand aujourd'hui », dans *Anthologie des lyriques allemands contemporains depuis Nietzsche*, éd. cit., p. 20-21 : « L'Allemagne, elle, a toujours suivi la même tradition […] de par sa constitution celte et germaine, elle est demeurée toujours profondément lyrique. Et son lyrisme, issu des longues et rocheuses montagnes boisées, des immenses forêts de sapins et de pins, des plaines sauvages et mystérieuses, des étangs glauques et des marécages s'est affirmé en *Weise* et en *lieder* [*sic*]. »
[12] Une note donne les références suivantes : « *Berliner Tageblatt*, 7 mai 1909. "Die französische Kultur". »

> La poésie, les cathédrales et la peinture durant tout le Moyen Âge l'attestent. L'influence latine – par le clergé, les grammairiens, et les savants – et aussi l'influence grecque se sont parfois manifestées, mais toujours je l'affirme, d'une façon défavorable[13]. »

L'approche diachronique de la langue et de la littérature françaises commune à ces différents médiateurs fait en somme apparaître le caractère abusif des normes que les littérateurs les plus influents continuent à vouloir imposer. Mais d'autres arguments contribuent à faire vaciller les codes traditionnels.

2) Porosité des frontières entre les différents systèmes linguistico-littéraires

L'inscription des langues et de leurs usages dans le devenir humain rend possibles également des interactions avec des systèmes propres à d'autres cultures. Une partie des médiateurs intègre même ces échanges dans le processus de transformation général. Dans ses notes de réflexion, Alfred Tonnellé déclare qu'« [i]l s'établit entre les différentes langues des courants mutuels d'influences qui les mélangent et les transforment[14] ». Adolphe Régnier lui-même, malgré ses allégations sur le génie de la langue dans ses *Œuvres* de Schiller, explique quelques années plus tôt les mécanismes d'hybridation des langues, dans le contexte des conquêtes anciennes. Les peuples vaincus n'adoptent pas selon lui la langue du vainqueur sans y apposer la marque de leurs propres pratiques langagières :

> […] à la dispensation et à l'économie de ce trésor qu'ils empruntent et s'approprient, ils appliqueront leurs facultés propres et natives ; ils sauront, autant que l'exigera la tournure de leur esprit, le degré de leur civilisation, et autant que le permettront la nature et la forme des termes qu'ils emploient désormais, modifier le cadre nouveau qui s'offre à leur pensée, les types et les règles de construction employés par ceux dont ils adoptent le dictionnaire[15].

Ces altérations réciproques des usages linguistiques peuvent s'étendre aux pratiques littéraires. Blaze de Bury fait fond sur la littérature française de la Renaissance et sur la perméabilité qui caractérise l'époque contemporaine pour espérer une intégration du modèle poétique allemand dans le système endogène :

> […] Dans un temps où la littérature admet toute réforme, tout rajeunissement venu du dehors, le lecteur ne nous saura point mauvais gré d'avoir protesté en faveur d'un genre que des modifications intelligentes ne tarderont pas à naturaliser chez nous, en faveur d'un genre qui pourrait bien n'être pas si étranger dans

[13] Henri Guilbeaux, « Le lyrisme allemand aujourd'hui », éd. cit., p. 20.
[14] Alfred Tonnellé, *Fragments sur l'art et la philosophie*, éd. cit., p. 41.
[15] Adolphe Régnier, *Étude sur l'idiome des Védas et les origines de la langue sanscrite*, éd. cit., « Introduction », p. XII. Ce hiatus entre les deux positions successives d'Adolphe Régnier peut sans doute s'expliquer par les mêmes facteurs que dans le cas déjà examiné de Tonnellé. On ajoutera ici que la relation de tension entre une approche théorique critique et une approche essentialisante appliquée spécifiquement au système français en dit long sur les contradictions internes aux deux médiateurs, d'une part, et sur la rémanence des normes françaises à leur époque, de l'autre.

le pays de Clotilde de Surville et de Marot, et d'avoir mêlé une goutte de rosée allemande au sang nouveau que la Muse d'aujourd'hui se laisse si volontiers infuser dans les veines[16].

Marc Monnier loue quant à lui expressément la traduction pour l'enrichissement qu'elle apporte dans la culture d'arrivée, en particulier en matière de versification :

[…] Une traduction est un service qu'on rend à une langue ; on l'enrichit toujours un peu en empruntant quelque chose à l'étranger. Rappelez-vous ce qu'a fait Luther pour l'allemand en traduisant la Bible […]. Pour moi, cet exercice est avant tout un travail sur la langue, et surtout sur le vers français ; je le crois capable de tout et je le prouve en l'employant, non pas à l'expression de mes propres idées, qui n'exigent pas un grand effort, une grande virtuosité musicale, mais à l'interprétation des idées difficiles[17].

Dans la lignée de Mme de Staël, tous ces intercesseurs adhèrent à une conception relativiste des différents systèmes linguistiques et littéraires. Or, en matière de traduction, cette attitude rend possibles des modifications du système endogène qui ne sont pas perçues comme des dénaturations ou des transgressions, mais comme des manifestations du caractère évolutif de celui-ci[18]. Il s'agit donc à présent de mettre au jour plus précisément les conceptions et les pratiques de la traduction chez les médiateurs concernés.

B Pour une traduction de la poétique du lied

Les traducteurs préoccupés par l'esthétique du texte source constituent un groupe complexe, dont les conceptions sémiotiques sont plurielles. Tous postulent conjointement le statut motivé de l'expression dans les lieds et la possibilité de transposer la sémiosis germanique dans le système français. Sur ce fond commun, on observe malgré tout d'importantes divergences concernant le cadre dans lequel s'exerce la relation de motivation, ces désaccords ayant bien entendu des incidences majeures sur les positions traductives. On retrouve une ligne de partage rencontrée dans le chapitre sur la sémiotique du lied, à savoir la distinction entre le cratylisme et l'intuition de la notion de discours. On verra cependant qu'il convient ici d'ajouter un troisième paradigme, le corpus de traductions faisant apparaître une variante du cratylisme qui restait peu perceptible dans les propos des médiateurs sur le langage ou le sens. Il s'agit d'une forme que l'on pourrait qualifier de culturelle ou de relativiste, par opposition au cratylisme traditionnel dont la perspective est universalisante. C'est par le point de vue universalisant que l'on ouvrira ce panorama des traductions soucieuses de la poéticité germanique, avant d'en venir à

[16] Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », éd. cit., p. 828-829.
[17] Marc Monnier, texte inédit, cité par Scherer dans *Études critiques sur la littérature contemporaine*, éd. cit., p. 320-321.
[18] On peut rappeler ici que Mme de Staël expose sa position historicisante concernant les langues et surtout les littératures dans *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (éd. cit.), puis dans *De l'Allemagne* (éd. cit.). En ce qui concerne la traduction, on mentionnera son article « De l'esprit des traductions » [1816] (dans *Œuvres complètes*, série I, t. II, Christine Pouzoulet (éd.), Paris, Champion, coll. L'âge des Lumières, 2013, p. 595-605).

la posture cratylienne culturelle, puis à l'émergence possible d'approches modernes qui verraient dans la traduction la recréation de la sémiosis discursive du texte source.

1) Les traductions issues du cratylisme universalisant

On a vu quel poids exerçait le cratylisme traditionnel dans les réflexions sur le langage et le sens, au XIX^e^ siècle. Cet ensemble de théories imprègne toute une partie des textes critiques sur le lied et se retrouve corollairement dans les traductions, chez les intercesseurs qui admettent le caractère évolutif du système endogène. Les médiateurs qui postulent le caractère universellement motivé de l'expression sont conduits d'une part à prendre de préférence ce plan pour objet de leur tâche, et d'autre part à privilégier le texte source, sous peine de laisser échapper le sens. L'attribution d'un contenu universel à une unité donnée de l'expression procède en fait d'une confusion entre la substance, propre à un discours singulier, et la forme, qui relève du système linguistique. Cet investissement sémantique prédéfini du plan de l'expression donne lieu en traduction à ce que l'on appelle couramment la pratique du « calque[19] ». S'il est bien évident que la position cratylienne ne peut pas s'appliquer à toutes les unités de l'expression du texte source, mais seulement à une sélection opérée parmi elles, on parlera néanmoins de traduction cratylienne lorsque la position théorique du traducteur a une incidence sur une part importante de de son projet traductif.

Plusieurs mises au point préalables s'imposent sur la notion et le terme même de *calque*. Dans les paratextes du corpus aussi bien que dans les essais traductologiques modernes, l'un comme l'autre font l'objet d'approches diverses et souvent confuses. Une proposition de définition est d'autant plus nécessaire ici que toutes les acceptions du mot *calque* ne relèvent pas du cratylisme universalisant. Il convient donc de distinguer les différents contenus attribués à cette étiquette et de mettre en évidence les théories qui les sous-tendent.

Les linguistes actuels font du calque un type d'emprunt linguistique. Dans l'ouvrage qu'elle consacre à cette dernière notion, Christiane Loubier la définit comme une « [u]nité ou trait linguistique d'une langue qui est emprunté intégralement ou partiellement à une autre langue[20]. » Le processus de l'emprunt réside ainsi dans l'intégration au sein de la langue endogène d'une unité linguistique issue d'une langue étrangère. Dans la plupart des cas, outre le contenu, la forme de l'expression étrangère est conservée au moins en partie, en particulier lorsque c'est une unité lexicale qui est importée. Le calque quant à lui se distingue des autres types d'emprunts par le fait qu'il procède à une traduction du segment concerné. Autrement dit, il reprend non pas le support d'expression de ce dernier, mais ce que le traducteur définit comme le contenu de celui-ci. Selon cette définition, le calque ne procède pas des

[19] Frédéric Weinmann consacre à l'essor du calque dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle une section entière du chapitre qu'il a coordonné sur les théories de la traduction (dans Yves Chevrel, Lieven D'hulst et Christine Lombez (dir.), *HTLF*, éd. cit., p. 116-125 pour la section concernée).
[20] Christiane Loubier, *De l'usage de l'emprunt linguistique*, [Montréal], Office québécois de la langue française, 2011, p. 10.

théories cratyliennes traditionnelles puisqu'il ne conserve pas le support d'expression du segment étranger. On reviendra ultérieurement sur les soubassements possibles de cette pratique ainsi considérée. Notons pour l'heure que ce sont les autres formes d'emprunt, celles qui importent à la fois le contenu et l'expression des unités exogènes, qui découlent d'une position cratylienne universalisante. Il faut rappeler toutefois que le terme *calque* a une extension plus large, dans les ouvrages traductologiques actuels tout comme dans les textes critiques du XIX^e^ siècle. Outre l'acception qu'attribue Christiane Loubier à la notion, celle-ci recouvre dans ces textes les acceptions données au substantif *emprunt*, revêtant ainsi un statut hyperonymique. Certaines de ses sous-catégories seraient donc d'obédience cratylienne universalisante, mais non la totalité d'entre elles. Dans le cadre de cette section, on ne retiendra que celles qui reproduisent le support de l'expression.

La discontinuité engendrée par l'importation d'un segment étranger dans un énoncé en français pourrait laisser croire à une identification aisée des calques dans les traductions étudiées. C'est pourtant loin d'être toujours le cas, pour plusieurs raisons. En premier lieu, l'opération nécessite l'adoption d'un angle d'approche non seulement théorique mais historique, qui prend comme référence le contexte linguistique dans lequel se situe la traduction concernée. À partir de ce point d'ancrage, il est possible de distinguer les unités qui dans l'énoncé s'écartent du système, étant issues d'une reproduction du texte source. On s'appuiera pour cela sur les commentaires qui accompagnent assez souvent les traductions et prennent position sur cette question. Une remarque s'impose cependant : le statut de calque ou de traduction littérale (notion souvent conçue comme équivalente, on va y revenir) est attribué de manière bien plus large dans la seconde partie du XIX^e^ siècle qu'il ne l'est actuellement. Dans notre corpus, il n'est pas rare en effet de voir qualifiée de « littérale » une traduction qui témoigne certes d'efforts manifestes pour se rapprocher de l'expression du texte source, mais qui reste éloignée de ce but. Lorsque l'analyse porte sur des aspects précis des deux textes en présence, il est de fait possible de la comparer avec ceux-ci, toujours au regard des normes contemporaines. Comme on pourra le constater dans les exemples qui vont suivre, l'écart est souvent patent. La proclamation d'une posture sourcière s'explique sans doute en partie par une stratégie promotionnelle en faveur du traducteur et de son travail, mais il est fort probable qu'elle révèle aussi une certaine élasticité prêtée à la définition du processus de calque au XIX^e^ siècle. Il semble en fait que la seule préoccupation de fidélité, quel que soit son degré d'accomplissement, puisse suffire à situer le traducteur à l'extrémité sourcière de l'axe idéologique. On reviendra sur certains enjeux de cette conception élargie du calque, mais on peut y déceler dès à présent un effet du binarisme qui existe alors dans les textes critiques de certains médiateurs : l'axe idéologique est implicitement réduit dans leurs propos à deux pôles extrêmes, à savoir le calque et l'annexion, pratiquée dans les imitations. Tout traducteur qui n'adopterait pas une posture ethnocentrique serait à situer du côté du calque. On mettra donc en évidence, dans les exemples concernés, les tensions entre le discours paratextuel et la réalisation écrite[21].

[21] Voir à ce propos le chapitre intitulé « Poésie » coordonné par Christine Lombez dans l'*HTLF*, éd. cit., p. 358 et 435.

De surcroît, outre la conception approximative du calque, et au-delà également du contexte linguistique qui conditionne historiquement le statut de tel ou tel segment d'une traduction, il convient de s'interroger sur la perspective dans laquelle est inscrite la notion même de calque, à l'époque qui nous concerne. L'angle d'approche est aujourd'hui souvent linguistique. Or, dans la période et le genre littéraire qui nous occupent, et en raison de la dimension esthétique que les traducteurs cratyliens prêtent à leur tâche, les calques sont souvent dotés d'une fonction littéraire. Dès lors, il est nécessaire d'élargir le point de vue de la langue au système littéraire contemporain. Précisons toutefois que l'angle d'analyse est bien toujours celui de la forme, et non celui de la substance (au sens que donne Hjelmslev à ces deux termes). Autrement dit, le cratylisme peut s'appliquer non seulement à la langue, mais aussi au système littéraire encore dominant. Les formes de l'expression y sont répertoriées et généralement associées – dans une relation censément motivée – à des formes du contenu elles aussi préétablies. L'écriture en vers, par exemple, serait comme on l'a vu associée naturellement à un contenu connotatif préexistant, qui consisterait dans le caractère élevé de la posture énonciative et corollairement dans l'idéalisation des référents représentés[22]. Dans un tel cadre, tout segment ou tout aspect d'une traduction qui s'éloigne des normes littéraires contemporaines pour suivre le texte source est alors conçu comme un phénomène de calque, quand bien même les règles de la langue endogène seraient respectées.

Dans notre corpus, la plupart des calques reproduisent ainsi des traits d'écriture considérés comme déterminants dans la poéticité du lied source. Cette pratique est régie par une position sémiotique cohérente, dans la mesure où tous les traits d'écriture jugés caractéristiques sont analysés et traduits en fonction d'un même cadre théorique, celui du cratylisme universalisant. Il s'agit pour le traducteur d'identifier ces traits et de les restituer, en respectant leur fonctionnement sémiotique. Pour reprendre les catégories de Catford, on peut parler de traduction « *unbounded* », c'est-à-dire d'un travail traductif qui choisit ses unités selon une interprétation du sens du texte[23].

Il convient d'ajouter cependant que ce type de calque se rencontre également dans des traductions qui par ailleurs relèvent d'une position tout autre. En effet, les traductions dites « littérales », c'est-à-dire celles qui procèdent par décomposition du texte source en unités brèves, peuvent présenter ponctuellement des choix cratyliens. Dans cette catégorie, les unités concernées peuvent être de nature linguistique, ou encore appartenir au système littéraire (il s'agit souvent du mot, de la phrase, ou encore

[22] Nous reprenons à ce propos le point de vue de Catherine Kerbrat-Orecchioni, selon laquelle les faits de connotation ne relèvent pas nécessairement de la substance, et ne sont dès lors nullement incompatibles avec la forme (les termes *substance* et *forme* étant utilisés dans l'acception que leur donne Hjelmslev, toujours), qu'il s'agisse d'une langue ou d'un système littéraire (voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, éd. cit., p. 14). Par ailleurs, on peut préciser que, si le cratylisme comme le conventionnalisme associent des connotés spécifiques aux différents faits littéraires, ils se distinguent bien sûr l'un de l'autre par la manière dont ils perçoivent la relation entre l'expression et le contenu : celle-ci est motivée pour l'un, et conventionnelle pour l'autre.

[23] Voir John Cunnison Catford, *A Linguistic Theory of Translation : An Essay in Applied Linguistics*, Londres, Presses Universitaires d'Oxford, 1965, p. 24-26.

du vers). Cette position est qualifiée de « *rank-bounded* » par Catford[24]. À première vue, elle vise en général à restituer le contenu, et non l'expression des unités sources. Elle découle ainsi de la notion de calque telle que la définit Christiane Loubier, c'est-à-dire du calque non cratylien. La conception du sens sous-jacente est apparemment cohérente. Elle postule que le sens global du texte source résulterait de la somme des contenus associés à chacune de ces unités. On montrera néanmoins que dans la pratique, les soubassements théoriques de la traduction littérale peuvent varier selon la nature des unités traduites, et coïncider ponctuellement avec le cratylisme universalisant. Ce phénomène est bien plus rare que celui des traductions cratyliennes « *unbounded* », mais il est révélateur de la complexité atteinte par la question de la traduction, dans la seconde partie du XIX^e^ siècle.

Avant de passer aux études de cas, il faut revenir brièvement sur des considérations terminologiques. Outre l'extension donnée au mot *calque* dans les textes critiques du XIX^e^ siècle, on peut remarquer une tendance à l'indifférenciation entre les étiquettes « calque » et « traduction littérale ». On vient d'affirmer pourtant que la zone de superposition entre les deux pratiques n'était que partielle. Elle est toutefois probablement suffisante pour expliquer cette confusion. En 1849, un traducteur comme Alphonse Darnault ajoute le sous-titre « Traduction littérale[25] » à ses versions de « Der Wilde Jäger » et de « Lenore », de Bürger, dont on verra que la seconde au moins s'attache davantage aux procédés phoniques du texte source qu'au contenu de chaque mot. Emmanuel de Saint-Albin semble sous-entendre de son côté une relation explicative entre la victoire des « traductions littérales » à la fin du siècle, et l'adoption de la méthode du « décalqu[e] » dans ses propres traductions : « Le goût du siècle est, avec raison, aux traductions littérales. Je me suis attaché à décalquer mes textes aussi exactement que possible[26]. » Il conviendra dès lors de distinguer dans l'étude des exemples qui vont suivre les positions traductives qui, pour les aspects jugés saillants du texte source, relèvent du cratylisme universalisant, et celles qui s'appuient de manière seulement ponctuelle sur cette conception.

a) Les traductions à prétention cratylienne

Dans la catégorie la plus répandue du calque, c'est-à-dire celle qui donne la priorité à certains traits d'écriture, le choix du paramètre à reproduire s'explique bien entendu par le rôle important que lui attribue le traducteur concerné dans le fonctionnement du sens. Il faut préciser en outre que, par définition, ces traits d'écriture poétiques valent surtout, voire seulement, pour leur valeur connotative. Quels que soient les phénomènes retenus, il s'agit de reproduire le connotant pour faire passer le connoté dans le texte d'arrivée. On a pu constater que pour les traducteurs, la poétique du lied résidait dans la métrique accentuelle, les jeux de sonorité, le registre de langue populaire, l'organisation sémantico-logique qui imiterait la configuration des mouvements intérieurs, et enfin le recours fréquent à

[24] La traduction littérale est une traduction mot à mot, ou du moins une pratique qui délimite des unités de traduction restreintes (voir John Cunnison Catford, *A Linguistic Theory of Translation…*, éd. cit., p. 25).
[25] Alphonse Darnault, *Le Cantique des cantiques de Salomon…*, éd. cit., page de titre.
[26] Emmanuel de Saint-Albin, *Le Livre des ballades allemandes*, Paris, librairie de la Société bibliographique, 1882, « Avant-propos », p. XVIII.

l'implicite[27]. Là encore, dans l'étude des exemples du corpus, on s'efforcera de rendre compte des conceptions décelables chez les différents traducteurs, tout en mettant à distance les outils d'analyse utilisés par les théories cratyliennes au profit de ceux que fournissent la linguistique et la sémiotique modernes.

Comme dans la section du chapitre précédent sur les imitations, une première ligne de partage peut être située entre les faits dont le contenu reste très vague, et qui par là sont plus facilement identifiables en termes d'expression, d'un côté, et d'un autre côté les unités qui articulent de manière plus perceptible un support d'expression et un contenu. C'est l'opposition que dresse un auteur comme Chasles, lorsqu'il évoque le littéralisme de Ronsard, qu'il juge « trop attentif à décalquer la forme et l'idée des poésies italienne et grecque[28]. » En termes modernes, il s'agit plus exactement d'une bipartition entre les faits de connotation à connotant phonique et les faits de connotation à connotant lexical ou syntaxique (ainsi que les faits de dénotation, auxquels nous ne nous intéresserons pas dans cette section), tous étant en réalité constitués non seulement d'un support d'expression, mais aussi d'un contenu connotatif, comme on l'a montré précédemment. Il faut rappeler cependant que l'imitation s'appuie sur une approche conventionnaliste des signes, et qu'elle s'oppose à cet égard au postulat de motivation qui fonde la conception cratylienne. Par définition, le calque d'un connotant phonique témoigne de l'importance que lui accorde le traducteur en termes de contenu, puisque c'est ce dernier qui serait à la source de son support d'expression. Force est de constater néanmoins que, lorsqu'on a affaire à un support de nature phonique, le contenu censément exprimé n'est pas toujours aisément identifiable, et que les paratextes eux-mêmes restent souvent très vagues sur ce point. On a pu constater dans le chapitre sur la sémiotique du lied l'importance que donnaient les médiateurs à cette dimension phonique, détaillée dans les notions de « rythme » et de « mélodie » ou d'« harmonie », c'est-à-dire d'euphonie. On a vu également qu'ils s'inscrivaient ainsi dans le double héritage des théories sur l'harmonie imitative et sur l'extériorisation verbale des mouvements de l'âme. Or, ces deux ensembles de réflexions assignent des contenus de sens définis à certaines unités phoniques[29]. Il semblerait pourtant que souvent, les médiateurs de notre corpus en retiennent davantage le principe que la teneur précise, et qu'ils reproduisent certaines données matérielles du texte source pour conserver un effet qu'ils ne perçoivent que confusément dans ce dernier[30]. Dans cet assouplissement de la relation entre le contenu et l'expression d'une unité, relation

[27] Voir le 2e chapitre de notre 2e partie, consacré aux conceptions sémiotiques des intercesseurs. On fera observer de nouveau que tous ces faits sont envisagés par les traducteurs, que ce soit consciemment ou non, comme des phénomènes de connotation.

[28] Philarète Chasles, *Études sur l'Antiquité*, Paris, Amyot, 1847, p. 261.

[29] Outre les essais qui qui relaient ces conceptions, plusieurs théoriciens et/ou écrivains proposent tout au long du XIXe siècle des systèmes qui articulent des unités phoniques à des unités de contenu. On peut penser par exemple au *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises* de Nodier, éd. cit., ou au *Traité du Verbe* de René Ghil (voir Tiziana Goruppi (éd.), *Traité du Verbe, états successifs (1885-1886-1887-1888-1891-1904)*, Paris, Nizet, 1978).

[30] On a rappelé au chapitre précédent les explications que fournit à ce sujet Catherine Kerbrat-Orecchioni. D'après elle, ce type de connotants est en général porteur de connotés qui viennent redoubler ou renforcer le contenu dénotatif. Leur mécanisme sémiotique est dès lors difficile à saisir, et tout se passe aux yeux des médiateurs comme s'ils étaient porteurs d'un sens très vague, entretenant un rapport indéfini avec la dénotation (voir *La Connotation*, éd. cit., p. 17-18).

toujours conçue comme motivée mais dont la teneur est désormais floue, on peut voir une des prémices du processus qui a abouti à la reconnaissance des textes comme substances singulières. Dans la substance, en effet, l'articulation entre les deux faces des signes est nouvelle, imprévisible, et parfois difficile à définir. Dès lors, la position flottante des traducteurs témoignerait à la fois d'une mise à distance des certitudes propres au cratylisme traditionnel, et de l'insuffisance des outils théoriques contemporains pour décrire correctement les mécanismes du sens littéraire. Toujours est-il que l'on peut distinguer parmi les objets de traduction de notre corpus les unités dont le support est phonique, et qui sont les plus vagues d'un point de vue sémantique, et les unités dont le support est associé à un sémantisme plus précis.

Dans le lied, les connotants phoniques peuvent consister dans des sonorités, ou dans des structures rythmiques, soit prosodiques, soit métriques. Il peut s'agir en outre d'unités simples, comme dans le cas des onomatopées, ou bien de phénomènes complexes, c'est-à-dire d'un ensemble de connotants structurés selon une construction précise (tel le schéma accentuel des vers, ainsi que le schéma de rimes). Quoi qu'il en soit, la matérialité de ces faits les constitue en un ensemble de données particulièrement repérables sur le plan de l'expression, et à ce titre ils sont l'objet d'une attention spécifique de la part des traducteurs cratyliens. Ils véhiculent la plupart du temps des connotés qui peuvent être stylistiques, sociologiques, axiologico-idéologiques et émotionnels.

Le phénomène le plus évident est sans doute l'onomatopée. Guilbeaux reproduit à l'identique les onomatopées d'un poème du recueil *Haidegänger*, de Liliencron, présupposant – consciemment ou non – qu'elles produiront le même effet sur le lecteur français que sur le lecteur allemand. Il s'agit en l'occurrence d'imitations très approximatives des sons produits par les différents instruments évoqués :

« An Hugo Wolf », D. v. Liliencron	« À Hugo Wolf », traduction H. Guilbeaux
[…]	[…]
Einem Flötenbläser winkt' ich,	Je fis signe à un flûtiste
Der einsam im Kinderkreise blies ;	Qui, solitaire, jouait dans un cercle d'enfants.
Und er kam und ging mit :	Et il vint et m'accompagna :
Duidldidum, duidldidum.	Duidlidum, duidlidum.
Einem Zinkenisten winkt' ich	Je fis signe à un joueur de cornet à bouquin
Aus einer Gassenmusik ;	Qui, avec d'autres, jouait dans une ruelle,
Und er kam und ging mit :	Et il vint et m'accompagna :
Tatara ta, Tatara ta.	Tatara ta, tatara ta.
Einem Beckenschläger winkt' ich,	Je fis signe à un cymbalier
Der einem Bärenzeiger gesellt stand ;	Qui accompagnait un montreur d'ours,
Und er kam und ging mit :	Et il vint et m'accompagna :

Dschingdada, Dschingdada.	Dschingdada, dschingdada.
[…]	[…][31]

Indépendamment même du caractère peu réaliste de ces onomatopées, le seul recours à de tels procédés, ainsi que la place qu'ils occupent (chaque onomatopée s'étend sur un vers entier), constituent des emprunts au folklore populaire et une mise à distance du « bon goût ». En 1846, dans ses *Thèses de grammaire*, Bernard Jullien montre ses réserves vis-à-vis de l'exploitation par les poètes des ressources phoniques d'un énoncé : « Sans doute, dans quelques circonstances, les poëtes ou les orateurs n'ont pas été fâchés de rencontrer ces hasards heureux où le son s'accordait assez bien avec l'idée ; mais c'est les rabaisser beaucoup, ce me semble, de croire qu'ils s'y sont attachés autant qu'on nous le dit[32]. » Environ trente ans plus tard, dans la rubrique « Harmonie » du *Grand Dictionnaire Universel*, le rédacteur invite à une utilisation parcimonieuse de ce type de procédé, alors même qu'il y est moins défavorable que Jullien. Selon lui, lorsque l'« harmonie imitative » est « [r]echerchée pour elle-même et afin d'obtenir des effets bizarres, elle est absolument puérile », jugement qui peut s'appliquer à l'onomatopée. Il signale du reste un reproche alors courant à l'encontre des « disciples » de Victor Hugo, à savoir l'« attach[ement] à la forme *harmonique*, au détriment de la pensée et du sentiment. » En 1913, le lectorat francophone conservateur ne pouvait qu'être encore heurté par les audaces ou du moins le manque de goût manifesté par Guilbeaux, là où le public d'outre-Rhin était davantage familiarisé avec ces pratiques d'écriture. On rappellera à ce propos que le traducteur était un militant de gauche très actif, d'une part, et d'autre part que la coprésence de l'univers savant (représenté par Hugo Wolf, malgré son statut controversé) et l'univers populaire (sous la forme de la musique de rue) ne pouvait que renforcer la provocation burlesque produite par ces calques.

Le poème qui a sans doute le plus sollicité l'ingéniosité des traducteurs par ses onomatopées est cependant bien antérieur. Il s'agit de « Lenore » de Bürger[33]. Dans sa traduction de 1849, Alphonse Darnault conserve lui aussi une grande partie des nombreuses onomatopées de la ballade allemande, comme en témoigne cet extrait :

[31] Henri Guilbeaux, *Anthologie des lyriques allemands contemporains depuis Nietzsche*, éd. cit., p. 218-219.
[32] Bernard Jullien, *Thèses de grammaire*, éd. cit., p. 363.
[33] On peut citer de nouveau les travaux déjà mentionnés (dans la première partie de cette thèse) sur les traductions de cette ballade : Lieven D'hulst y a consacré un article intitulé : « Sur la poésie traduite et ses enjeux au XIX^e siècle : Le dossier des traductions françaises de la "Lénore" de Bürger », art. cit. Christine Lombez a étudié spécifiquement le traitement des onomatopées dans « Onomatopées et traduction poétique : les onomatopées allemandes dans les premières versions françaises de la *Lénore* de Bürger » (art. cit. Le passage consacré à Darnault se situe aux pages 236 et 237). Enfin, Frédéric Weinmann a livré deux articles : « Une chevauchée fantastique entre l'Allemagne et la France. (2) Naissance, triomphe et mort de la *Lénore* française » (art. cit.) ; et « Retraduction et toilettage chez Nerval. La "traduction littérale" de *Lenore* » (art. cit.).

« Lenore », G. A. Bürger	« Lénore », traduction A. Darnault
Und außen, horch ! ging's trap trap trap,	Écoutez ! Au dehors, quel bruit a frappé l'air ?
Als wie von Rosseshufen ;	Trap trap trap… un cheval au pied des murs s'arrête,
Und klirrend stieg ein Reiter ab,	Un cavalier, avec un cliquetis de fer,
An des Geländers Stufen ;	Monte sur le perron ; le cordon de sonnette
Und horch ! und horch ! den Pfortenring	De toute sa longueur subitement tiré,
Ganz lose, leise, klinglingling !	S'ébranle : Klingklingkling ! la sonnette a vibré[34] […].

Le traducteur souligne dans sa préface le phénomène d'« harmonie imitative » très présent dans le poème de Bürger, et fait sienne l'analyse de Mme de Staël selon laquelle « [l]es syllabes, les rimes, tout l'art des paroles et de leurs sons est employé pour exciter la terreur[35]. » Se conformant à la logique du cratylisme universalisant, il revendique non sans fierté l'usage du calque dans sa version française : « […] jusqu'ici notre prose et nos vers ont essayé vainement de lutter contre l'original. Venu le dernier, avons-nous été plus heureux que les traducteurs nos devanciers ? Nous osons l'espérer. Ce n'est point une traduction, dans le sens vulgaire du mot, mais bien le calque exact de l'original que nous offrons au public[36]. »

En dépit de cette déclaration, et même si l'on s'en tient au seul niveau phonique qu'elle met en avant, la technique de calque pratiquée par Darnault n'est pas « exact[e] ». Au-delà des deux onomatopées frappantes qu'il contient (« Trap trap trap », dans le deuxième vers de l'extrait traduit, et « Klingklingkling », au dernier vers), cet exemple offre en fait une très bonne illustration de l'élasticité donnée à la notion de calque au XIX^e^ siècle. Si ce dernier est en effet indéniable pour les onomatopées rencontrées ici, ce n'est pas le cas pour toutes celles de la ballade, et encore moins pour les autres jeux de sonorité. À l'évidence, le germaniste a certes bien identifié les procédés mis en place par Bürger. Le nom « cliquetis » peut évoquer le son métallique provenant des accessoires du cavalier, tout comme le gérondif allemand « *klirrend* ». On peut également entendre dans l'assonance de la voyelle nasale *-on-* (« Monte sur le perron ; le cordon de sonnette ») une transposition satisfaisante de la rime en [ufen], dont le son *-u-* long, associé au contenu, produit aisément une impression lugubre. Néanmoins, les sonorités allemandes ne sont pas ici calquées mais transposées au moyen de ce que l'on peut appeler des équivalents (on reviendra par la suite sur cette notion). Comme on l'a signalé, plusieurs explications peuvent rendre compte de l'approximation terminologique de Darnault, courante à son époque. Étant donné d'une part le rôle qui est attribué à la dimension phonique dans l'effet produit par la poésie germanique, et d'autre part la valorisation croissante de la « fidélité » en traduction, ce niveau de l'expression constitue un enjeu de taille dans l'importation du lied. Dès lors, plusieurs commentaires de

[34] Alphonse Darnault, *Le Cantique des cantiques de Salomon…*, éd. cit., p. 106-107.
[35] *Ibid*., « Préface », p. 96. Chez Mme de Staël, le passage se trouve dans la 2^e^ partie, chap. XIII, p. 305 (*De l'Allemagne*, éd. cit.).
[36] Alphonse Darnault, *Le Cantique des cantiques de Salomon…*, éd. cit., « Préface », p. 95.

traduction mettent en avant le respect par le traducteur du mètre allemand, ou du rythme des vers, quand bien même la version française est éloignée du texte source à cet égard. Mais au-delà de la rhétorique argumentative, la prétention au « calque exact » serait autorisée par l'orientation sourcière du traducteur, rendue visible conjointement par la proximité plus ou moins grande de la dimension phonique de son texte avec celle du texte source, et par son écart vis-à-vis des normes stylistiques françaises. Enfin et surtout, cette formule montre une confusion entre le connoté et le connotant. En l'état des théories contemporaines sur le langage, et compte tenu en outre des faibles compétences du non-spécialiste qu'est Darnault, le phénomène de la connotation reste très mal identifié. Dès lors, l'objet retenu par le traducteur peut être tantôt le connotant, tantôt le connoté, sans qu'une distinction nette soit établie entre les deux options. Celles-ci procèderaient d'une même intention et seraient par là plus ou moins assimilables, au moins pour certains intercesseurs. On verra pourtant que c'est précisément cette différence qui trace une frontière entre le calque et la recherche d'un équivalent.

Le traitement des unités phoniques par les traducteurs jette un éclairage précieux sur leurs pratiques et les théories qui les sous-tendent. En ce qui concerne ces phénomènes, le calque strict se cantonne cependant souvent aux onomatopées, et il reste relativement peu pratiqué par les traducteurs. Il est rare du reste que les poètes germaniques recourent autant que Bürger à l'imitation sonore des référents représentés. Le niveau métrique des textes sources est quant à lui l'objet d'un intérêt plus constant. L'ensemble des traducteurs voient de fait dans la métrique allemande une des pierres de touche de la poétique du lied, tout en constatant simultanément son incompatibilité avec le système français admis. On a vu en outre les réserves des rédacteurs conservateurs vis-à-vis de toute exploitation trop sensible de la dimension phonique du langage. Ces réticences sont valables aussi bien pour les sonorités que pour l'accent d'intensité. Quelques intercesseurs entendent toutefois dépasser cet éloignement et intégrer ces aspects étrangers dans l'écriture en vers savante. En reprenant l'extrait de la « Lénore » française proposée par Darnault, on pourra remarquer que ce dernier a décalqué plusieurs aspects du schéma métrique. Là encore, il ne conserve pas la matérialité même du texte source, mais reprend certains traits de la structure métrique, tels le schéma de rimes et la présence de quatre accents par vers. Dans la traduction comme dans la ballade en allemand, on a affaire à des rimes croisées qui s'ouvrent sur une rime masculine (dans l'extrait retenu), et les tétramètres de Bürger sont rendus par des vers comportant quatre accents, même si le schéma accentuel et le nombre de syllabes sont différents de ceux du texte source. La comparaison du premier vers de chaque version suffit à montrer le projet du traducteur (les syllabes en gras sont les syllabes accentuées). Le vers iambique « *Und **au**ßen, **horch** ! ging's **trap** trap **trap*** » est rendu par l'énoncé suivant, dont la distribution accentuelle est beaucoup moins régulière : « Écou**tez** ! Au de**hors**, quel **bruit** a frappé **l'air** ? ». Le rythme est certes moins perceptible, mais la ponctuation expressive souligne les premier et dernier accents. L'effet produit est celui d'un investissement émotionnel de l'énonciateur et d'une forme d'oralité qui rapprochent cette traduction des genres populaires.

En évoquant ce type de projet de traduction, on ne peut passer sous silence le nom d'Henri-Frédéric Amiel, qui en est l'un des meilleurs représentants (on mentionnera aussi par la suite André Van Hasselt et Jules Abrassart). Cette ambition du calque métrique jalonne sa carrière de traducteur, de sa transposition de « Das Lied von der Glocke » de Schiller en 1859, à son anthologie de traductions *Les Étrangères*, parue en 1876, qui porte comme sous-titre « Reproduction exacte des Rythmes [*sic*] originaux », en passant par *La Part du rêve*, qui en 1863 rassemble quelques tentatives dans cette voie[37]. Le diariste s'attribue d'ailleurs dans son journal intime le mérite d'avoir introduit une telle pratique dans l'espace francophone avec sa première traduction de « Das Lied von der Glocke » : « Ma traduction sera d'une fidélité sans exemple dans notre littérature, rendant […] l'effet musical (rythme, métrique, mouvement, harmonie imitatrice [*sic*]), avec le même nombre de vers, de pieds et de syllabes[38]. » Sa version est moins parfaite qu'il ne le proclame, mais elle fait preuve malgré tout d'une grande habileté, qui suscite l'émulation de quelques autres traducteurs dans les décennies suivantes. Avant d'examiner la traduction de l'un d'entre eux, on relèvera une particularité de quelques traductions d'Amiel, à savoir le calque de certains schémas de rimes irréguliers au regard des règles françaises[39]. Des notes situées en fin de volume dans *La Part du rêve* et dans *Les Étrangères* signalent ce qui est encore une véritable audace dans trois traductions de l'allemand. Il s'agit du « Roi des Aulnes » (dans *La Part du rêve*), du « Vrai Barbier », d'après Chamisso, et du « Bon Camarade », d'après Uhland (dans *Les Étrangères*). « Le Vrai Barbier », pour ne citer que cet exemple, donne ainsi à lire des septains dans lesquels le phonème final du dernier vers reste orphelin :

« Der rechte Barbier », A. v. Chamisso	« Le Vrai Barbier », traduction H.-F. Amiel
« Und soll ich nach Philisterart	« Puisqu'il me faut en philistin
Mir Kinn und Wange putzen,	Porter rase la joue,
So will ich meinen langen Bart	Que ma barbe, encor ce matin
Den letzten Tag noch nutzen ;	Du moins, fasse la roue.
Ja ! ärgerlich, wie ich nun bin,	D'humeur colère, ventrebleu !
Vor meinem Groll, vor meinem Kinn,	Faisons pour m'égayer un peu,
Soll mancher noch erzittern. »	Trembler quelque maroufle[40] ! »

[37] Pour les références d'édition qui correspondent à ces différents titres, on se reportera à la bibliographie générale. Signalons seulement ici que, d'après Christine Lombez, la première version de « Das Lied von der Glocke » proposée par Amiel a été réalisée en fait au début des années 1850 (*La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e^ siècle…*, éd. cit., p. 130, note 104).

[38] Henri-Frédéric Amiel, *Journal*, 15 novembre 1859, cité dans Bernard Bouvier (éd.), *Henri-Frédéric Amiel. Essais critiques*, éd. cit., p. 221.

[39] On s'arrêtera volontairement peu dans ce chapitre sur Amiel, dont la traduction de « Das Lied von der Glocke », notamment, est étudiée dans l'ouvrage de Christine Lombez (*La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e^ siècle…*, éd. cit., p. 130-131). Par ailleurs, on se contentera d'évoquer ici la portée polémique de ces calques pour y revenir de plus près dans la partie consacrée à l'évolution de la poésie française.

[40] Henri-Frédéric Amiel, *Les Étrangères*, éd. cit., p. 151 (la traduction s'étend jusqu'à la page 155, et la note se situe page 271). La traduction par Amiel de « Erlkönig » a été publiée pour la première fois dans *La Part du rêve*,

Dans le texte source, et plus encore dans la traduction, cette liberté prise avec les règles classiques sonne comme une transposition phonique de l'attitude provocatrice du personnage à l'égard des « philistin[s] » bourgeois. Autrement dit, elle est encore une fois porteuse de connotés à la fois stylistiques et idéologiques, rejetant les règles savantes et les valeurs qui les sous-tendent au profit d'une posture qui se veut plus spontanée et ancrée dans la réalité ordinaire.

Si Amiel a fait quelques émules, c'est cependant surtout pour sa pratique du calque rythmique. En 1890, Édouard Pesch propose lui aussi une traduction qu'il qualifie d'« équimétrique » et « équirythmique[41] » de « Das Lied von der Glocke ». Cette œuvre apparaît de fait comme emblématique, à cet égard. De même que « Lenore » de Bürger confronte le traducteur à des effets sonores multiples, le poème de Schiller le met au défi de transposer une structure métrique très spécifique. C'est du moins sous ce jour que Mme de Staël a introduit les deux œuvres dans *De l'Allemagne*, et Amiel déjà ne manque pas de citer longuement l'analyse qu'elle propose de « Das Lied von der Glocke ». On peut rappeler le commentaire de l'essayiste genevoise sur les jeux de contraste entre les vers longs et les vers courts :

> […] Peut-on avoir l'idée d'un poëme de ce genre par une traduction en prose ? c'est lire la musique au lieu de l'entendre ; encore est-il plus aisé de se figurer, par l'imagination, l'effet des instruments que l'on connaît, que les accords et les contrastes d'un rythme et d'une langue qu'on ignore. Tantôt la brièveté régulière du mètre fait sentir l'activité des forgerons, l'énergie bornée, mais continue, qui s'exerce dans les occupations matérielles ; et tantôt, à côté de ce bruit dur et fort, l'on entend les chants aériens de l'enthousiasme et de la mélancolie[42].

Au niveau métrique, la version de Pesch est bien plus proche d'un calque strict que ne l'est celle de Darnault pour « Lenore ». Néanmoins, le critique du *Temps* Johannès Weber ne se fait pas faute, dans son compte rendu, de lui reprocher les entorses que présente sa réalisation par rapport aux principes exhibés dans le sous-titre du volume. Il compare à titre d'exemple les deux versions des premiers vers de l'œuvre :

« Das Lied von der Glocke », F. Schiller	« Le Chant de la cloche », traduction E. Pesch
Fest ge**mau**ert **in** der **Er**den,	**Enchâs(sé)** com**me un**e **ro**che
Steht die **Form**, aus **Lehm** ge**brannt** :	**Dans** le **sol**, le **moul**e at**tend** :
Heute **muss** die **Glo**cke **wer**den !	**Ho**là **donc** ! fon**dons** la **clo**che,
Frisch, Ge**sel**len, **seid** zur **Hand** !	**Com**pa**gnons**, voi**ci** l'ins**tant** !
Von der **Stir**ne **heiss**,	**Haut** le **cœur** ! Cou**ra**ge !

Genève, Cherbuliez, 1863, p. 107-108 (voir p. 139-140 pour la note), et celle de « *Der gute Kamerad* » dans *Les Étrangères*, éd. cit., p. 159-160 (note p. 271).

[41] Édouard Pesch, *Le Chant de la cloche (Schiller) et Lénore (Bürger)*, éd. cit., page de titre.

[42] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 2e partie, chap. XIII, p. 295-296. Amiel cite cet extrait dans le paratexte qu'il rédige à l'occasion de la deuxième édition de sa traduction, en 1860 (voir Bernard Bouvier (éd.), *Henri-Frédéric Amiel. Essais critiques*, éd. cit., p. 223).

Rinnen **muss** der **Schweiss**,	Su**ons** faisons **ra**ge,
Soll das **Werk** den **Meis**ter **lo**ben,	**Et** qu'une **œuv**re **sans** dé**faut**
Doch der **Se**gen **kommt** von **O**ben.	**Nais**se, **s'il** plaît au Très-**Haut** !
[…]	[…][43]

Les vers français comportent le même nombre de syllabes et d'accents que le texte source, mais force est de reconnaître que ces accents ne sont pas toujours placés sur la même syllabe, bien que le traducteur parvienne en général à respecter le schéma accentuel allemand. Après avoir rappelé la structure trochaïque des vers schillériens, Johannès Weber ne manque pas de constater que « [le]s trochées de M. Pesch ne sont pas irréprochables ; le premier vers commence même par un spondée et si la dernière syllabe de "enchâssé" est comptée comme une longue parce qu'elle est accentuée, il en résulte un molosse[44]. » Il s'autorise en fait de ces imperfections pour accréditer sa critique du calque métrique, à l'instar d'autres littérateurs, comme Scherer ou Fourcaud :

> Je reconnais l'habileté dont a fait preuve M. Pesch ; mais à l'impossible nul n'est tenu. À la contrainte de la rime et d'un nombre de syllabes déterminé il a ajouté celle de faire des vers métriques auxquels la langue française se prête mal et qu'on n'obtient même pas en allemand sans user de licences[45].

On reviendra dans une partie ultérieure sur les enjeux du calque métrique, mais on peut remarquer dès à présent que cette pratique est presque exclusivement le fait de traducteurs situés à la périphérie du centre que constitue alors Paris ou même la France, si l'on prend en compte les espaces francophones européens. Parmi ceux qui adoptent ce procédé – certes de manière peu fréquente – se trouvent en effet des intercesseurs belges tels Pesch, Van Hasselt et Abrassart, ainsi que des traducteurs suisses, à l'instar d'Amiel[46].

En réalité, hormis quelques réalisations expérimentales destinées à la lecture, cette pratique est spécifique aux adaptations pour le chant – sans être dominante. La fonction dévolue à ce type de traduction, à savoir la réalisation d'un texte qui puisse être chanté sur la ligne mélodique préexistante, incite l'adaptateur à respecter au mieux le schéma accentuel de celle-ci. Dans les œuvres de musique vocale, la structure métrique musicale est en effet beaucoup plus perceptible que celle du poème. Dès lors, toute syllabe atone placée sur un temps fort de la ligne de chant est affectée d'un accent aprosodique qui non seulement perturbe les règles d'accentuation du texte, mais rend en plus ce dernier difficilement exécutable pour le chanteur et compréhensible pour l'auditeur. Les compositeurs de lieds ont du reste

[43] Johannès Weber, « Critique musicale », supplément au *Temps*, 22 décembre 1890, non paginé. Nous faisons apparaître en gras les syllabes « longue[s] », selon le chroniqueur, en plaçant entre parenthèse la dernière syllabe du mot « enchâssé », dont Johannès Weber remet en doute le statut métrique.
[44] *Ibid*.
[45] *Ibid*.
[46] La critique moderne s'accorde à reconnaître l'audace particulière des traducteurs situés à la « périphérie » du système linguistique et littéraire francophone, localisé alors à Paris. Voir à ce sujet Christine Lombez, *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e^ siècle…*, éd. cit., p. 116, et le chapitre sur la poésie de l'*HTLF*, éd. cit., p. 434. Nous empruntons la notion de « périphérie » et celle de « système » à Itamar Even-Zohar dans *Polysystem Studies* (*op. cit.*).

bien saisi l'importance d'une conformité entre le rythme du poème et celui de la musique. Leurs pièces suivent donc en général le texte, sur ce point, et le choix du syllabisme (c'est-à-dire la correspondance entre une syllabe et une note) contribue à la clarté et à la cohésion de l'ensemble. Cependant, là où le fonctionnement accentuel commun aux métriques allemande et musicale favorise cette superposition, il en va tout autrement de la métrique française, comme on l'a vu au chapitre précédent. Dès lors, plus encore que dans la traduction pour la lecture, le traducteur pour le chant est placé entre deux ensembles de contraintes dont le respect est tout aussi décisif, quoique pour des raisons différentes : le décalage entre les accents poétiques et mélodiques rend le texte difficilement exécutable et compréhensible, d'un côté, mais les normes de la versification française pèsent encore lourdement sur les esprits des adaptateurs, de l'autre[47].

Le corpus examiné donne ainsi à voir des positions de négociation qui penchent souvent en faveur des règles endogènes. On observe néanmoins des tentatives audacieuses de calques métriques, chez des auteurs qui de manière générale s'intéressent aux possibilités de l'écriture poétique. Parmi les quelques traducteurs qui illustrent cette tendance, on retiendra André Van Hasselt (qui travaille avec son collaborateur le compositeur Jean-Baptiste Rongé) et un de ses disciples, Jules Abrassart. Les traductions des *30 Mélodies de Schubert* publiées par Van Hasselt et Rongé réussissent très souvent à épouser le schéma accentuel de la ligne de chant – moyennant des entorses d'ordre sémantique assez nombreuses mais mineures. L'adaptation de « Der Tod und das Mädchen », de Matthias Claudius, représente bien les caractéristiques générales de cette anthologie musicale :

« Der Tod und das Mädchen », M. Claudius	« La Jeune Fille et la mort », traduction A. Van Hasselt et J.-B. Rongé
[*Das Mädchen*]	[*La jeune fille*]
Vo**rü**ber ! ach, vo**rü**ber !	Bien **vi**te, passe, **pas**se !
Geh, **wil**der **Knoch**en**mann** !	O **mort** [*sic*], é**loi**gne-**toi**.
Ich **bin** noch **jung**, geh **Lie**ber !	Je **suis** si **jeu**ne. O **spec**tre,
Und **rüh**re **mich** nicht **an**.	de **grâ**ce **Lais**se-**moi**,
Und **rüh**re **mich** nicht **an**.	De **grâ**ce **Lais**se-**moi** !

[47] Les questions de prosodie poético-musicale et de traductions pour le chant ont été précisément étudiées dans divers travaux, durant ces dernières décennies. Nous renvoyons à *Métrique et musique en allemand* de Gottfried Marschall (éd. cit.) pour ce qui concerne le domaine allemand. Les problèmes de prosodie poético-musicale en français ont été étudiés notamment par Michel Gribenski dans sa thèse de doctorat *Le Chant de la prose dans l'opéra (France, Italie, Allemagne) 1659-1902 : éléments de poétique, d'esthétique et d'histoire du goût*, soutenue à l'Université de Paris-Sorbonne en 2008 sous la direction de Jean-Louis Backès. Parmi les travaux sur la traduction dont le corpus est similaire au nôtre, on retiendra un chapitre des *Essais d'histoire de la traduction…*, de Lieven D'hulst, intitulé : « *Erlkönig* en Belgique. De quelques traductions intersémiotiques » (éd. cit., p. 173-198) ; ainsi que des études de Christine Lombez qui figurent dans *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e^ siècle…* (éd. cit., p. 150-172), et dans le chapitre sur la poésie de l'*HTLF*, éd. cit., p. 422-428.

[*Der Tod*]	[*La Mort*]
Gib deine **Hand**, du **schön** und **zart** Ge**bild** !	**Donne** ta **main**, ô **bel**le et **dou**ce en**fant** !
Bin **Freund**, und **kom**me **nicht** zu **strafen**.	Sur **toi** d'un **œil** ja**loux** je **veille**.
Sei **gu**tes **Muts** ! Ich **bin** nicht **wild**,	Sois **sans** ef**froi**. Je **t'ai**me **tant**.
Sollst **sanft** in **mei**nen **Ar**men **schlafen** !	Chez **moi** tout **cœur** si **bien** som**meille**[48].

Les négligences typographiques qui parcourent le texte dans la partition (erreurs du reste fréquentes, dans l'édition musicale contemporaine) rendent parfois difficile l'identification des limites de chaque vers. La retranscription proposée ici, en dépit des bizarreries qu'elle comporte, correspond très probablement à la structuration choisie par les deux traducteurs. Ce point n'est toutefois pas décisif, dans la mesure où Van Hasselt et Rongé se préoccupent avant tout de faire coïncider leurs paroles avec le rythme mélodique, et non pas de publier un texte en vers autonome. À l'audition, la structure qui est perçue est celle de la musique, et non celle des vers. Or le texte français se superpose parfaitement au schéma accentuel du lied schubertien, y compris là où Schubert accentue une syllabe atone (mais il s'agit alors d'une accentuation légère, correspondant au second temps fort des mesures concernées). Les deux adaptateurs belges conservent de fait dans tous les vers le même nombre de syllabes, la valeur rythmique de ces dernières et le genre des rimes. De la même manière, le poids de la mélodie devait masquer les perturbations infligées au schéma rimique (les premier et troisième vers de la première strophe restent ainsi sans rime). Au niveau sémantique, si Van Hasselt et Rongé prennent quelques libertés, ils cherchent manifestement à transposer les traits de sens importants du poème. Les dénégations de la Mort concernant la violence que les hommes lui attribuent (« *[Ich] komme nicht zu strafen* » ; « *Ich bin nicht wild* ») sont transformées dans la traduction par des énoncés qui disent les bonnes intentions du visiteur envers la jeune fille (« Sur toi d'un œil jaloux je veille » ; « Je t'aime tant »). Compte tenu des contraintes imposées par le rythme musical, on peut considérer ces transformations comme minimes.

Jules Abrassart, proche disciple de Van Hasselt et adepte comme lui d'une métrique accentuelle dans la poésie francophone, s'est essayé également à quelques adaptations pour le chant. Parmi les huit pièces que l'on peut compter dans l'ensemble de sa production, on examinera ici « Mélancolie de jeune fille », qui traduit les paroles de « Mädchen-Schwermut » de Schumann, d'après un poème de Lily Bernhard :

« Mädchen-Schwermut », L. Bernhard	« Mélancolie de jeune fille », traduction J. Abrassart
Kleine **Trop**fen, **seid** ihr **Thrä**nen	**Fraî**ches **gout**tes **de** ros**é**e,
An den **Blu**men**kel**chen **da** ?	Seriez-**vous** des **pleurs** aus**si** ?

[48] Jean-Baptiste Rongé et André Van Hasselt, *30 Mélodies choisies de Fr. Schubert*, Braunschweig, Henry Litolff's Verlag, s. d., p. 34-35. Le texte allemand reproduit ici est celui de la partition. Nous avons respecté la casse de la traduction française. Par ailleurs, dans les deux textes, nous avons fait apparaître en gras les syllabes placées sur les temps forts musicaux.

Oder **war's** des **Her**zen's **Seh**nen,	**Quel**que **fleur** trop **tôt** bri**sé**e
Das die **Blu**men **wei**nen **sah** ?	Vous ré**pand** sans **dou**te ain**si**…
Frühlings**säus**eln, **weh'st** die **Kla**gen	**Toi**, zé**phi**re, **sous** l'om**bra**ge
In das **zar**te **jun**ge **Grün** ?	Pourquoi **sem**bles-**tu** gé**mir** ?
Oder **hör'** nur **ich** es **fra**gen :	**Tu** me **plains** en **ton** lan**ga**ge :
Wo, **wo** sind deine **Freu**den **hin** ?	**Ah** ! **vais**-je bien**tôt** mou**rir** ?...
Gottes **Au**gen seid ihr **nim**mer,	**Mort** qui **n'é**pargnes per**son**ne,
Sternlein **in** dem **Him**mels**zelt** !	**Prends**-moi **dans** ton **lin**ceul **noir** ;
Ach, es **strahlt** kein **Tros**tes**schim**mer	**Car** nul **as**tre **ne** ra**yon**ne
in die **freu**den**lo**se **Welt**,	Sur mon **cœur** pri**vé** d'es**poir**,
in die **freu**den**lo**se **Welt** !	**Sur** mon **cœur** pri**vé** d'es**poir**[49] !

La page de titre de ces « Adaptations musicales » promet un calque métrique parfait. Les pièces concernées seraient autant d'« [é]tudes de l'accentuation prosodique en concordance avec les temps forts de la mesure. » Il s'agirait de « [t]extes à trame irrégulière assujettis au même nombre de syllabes que celui des poèmes originaux et rythmés pour la musique de Robert Schumann[50] ». Si Abrassart parvient effectivement à reproduire le même nombre de syllabes dans tous les vers (à l'exception du dernier vers de la deuxième strophe), ainsi que le schéma de rimes, il n'évite pas quelques accents aprosodiques en français. De fait, le rythme trochaïque, fondé sur des cellules de deux syllabes, est très difficile à tenir, les accents étant en général moins fréquents dans un énoncé français que dans un énoncé allemand. Il faut noter cependant que la mise en musique par Schumann atténue un certain nombre d'accents, ce qui facilite quelque peu la tâche du traducteur. Dans le segment mélodique qui correspond au deuxième vers de la première strophe, par exemple (« *An den Blumenkelchen da ?* »), Schumann place le premier temps fort sur la troisième syllabe et non sur la première. Dans les paroles françaises, la première syllabe du vers « Seriez-vous des pleurs aussi ? » n'est donc pas marquée non plus, ce qui le rend plus conforme à la prosodie de la langue. Le même type de phénomène se rencontre dans plusieurs vers pairs de chaque strophe (sauf au dernier vers de la deuxième strophe, ainsi qu'aux deuxième et dernier vers de la troisième strophe). Restent, pour ne relever que quelques exemples, les accents placés sur des mots grammaticaux ou des mots faibles sémantiquement (aux premier et troisième

[49] Jules Abrassart, *Poésies, Les Ailes de la lyre*, « Adaptations musicales », « Quatre Mélodies de Robert Schumann », t. II, Liège, Vaillant-Carmanne, 1894, p. 67-68. Dans sa « Notice sur la vie et l'œuvre de Jules Abrassart », Ferdinand Loise affirme que « [l]es transcriptions rythmiques adaptées à la musique de Schumann […] furent accueillies avec une ferveur marquée, quand elles parurent à Leipzig, en 1875. [Elles] ont permis à nos amateurs de Belgique et de France d'apprécier, en même temps que les œuvres posthumes du grand compositeur allemand, l'art du poète qui mettait en si complète harmonie la musique et les paroles, comme si Robert Schumann avait appliqué ses mélodies à l'accent même de la poésie française. » (*Poésies, Les Ailes de la lyre*, t. I, p. 30-31).
[50] Voir la page de titre des « Adaptations musicales » dans le volume *Poésies, Les Ailes de la lyre*, t. II, éd. cit., p. 59.

vers de la deuxième strophe, ou aux deuxième, troisième et cinquième vers de la troisième strophe) ; et, perturbation plus marquante, les syllabes atones coïncidant avec un temps fort. Dans la dernière strophe, les premier et deuxième vers accumulent ce type de maladresse :

> **Mort** qui **n'é**pargnes per**son**ne,
> **Prends**-moi **dans** ton **lin**ceul **noir**

Le segment verbal « n'épargnes » est entièrement remodelé sur le plan prosodique, dans la mesure où sa première syllabe, atone, est placée sur le temps fort de la mesure, tandis que la seconde, tonique, coïncide avec un temps faible. La même inversion se produit dans les segments « Prends-moi » et « linceul ». En somme, et malgré des efforts visibles, l'adaptation livrée par Abrassart est moins réussie que celle de Van Hasselt, ne serait-ce que sur le plan fonctionnel. Le contenu sémantique est en outre très malmené. Alors que le lied allemand disqualifie l'idéal romantique de fusion avec la nature, on assiste dans le texte français à l'expression d'un désespoir assez conventionnel, d'une part, et de l'autre, l'appel à la mort apparaît comme une extrapolation du traducteur. Son adaptation apparaît dès lors bien plus comme un prolongement du texte source que comme une transposition de celui-ci.

Que ce soit dans la traduction pour la lecture ou pour le chant, le niveau métrique des lieds occupe en définitive une place prépondérante parmi les phénomènes phoniques. Il cristallise de fait des enjeux pluriels et décisifs aux yeux des traducteurs qui, de manière plus ou moins rigoureuse, s'emploient à restituer le schéma accentuel du texte source. On a évoqué ici la sensibilité des intercesseurs cratyliens au rythme, et, dans une moindre mesure, aux jeux de sonorité. Ils perçoivent dans ces traits poétiques un effet aussi confus que puissant. On s'arrêtera dans une partie ultérieure sur les perspectives qu'ouvre une telle poétique, à une époque où les règles de la versification paraissent pour certains de plus en plus artificielles et obsolètes[51]. Il convient auparavant d'examiner le traitement réservé aux constituants lexicaux et syntaxiques.

Étant donné leur nature, les unités de l'expression qui relèvent de ces catégories sont plus clairement articulées par les traducteurs à des unités du contenu. Dès lors, les implications épistémiques et idéologiques de leurs choix paraissent plus conscientes, et les connotés stylistiques, sociologiques et axiologiques plus apparents. Dans la plupart des cas, il s'agit à nouveau de faire pénétrer dans le système français canonique un style alors associé au parler et à l'*ethos* populaires. Les connotants concernés consistent là encore soit dans des unités restreintes et localisables (c'est le cas des morphèmes diminutifs, des apocopes ou de certaines constructions syntaxiques), soit dans la structuration de plusieurs unités, à une échelle plus large (qu'il s'agisse d'une répétition lexicale ou de l'organisation sémantico-logique du texte).

Pour commencer par l'étude des segments restreints, on rappellera que dans le lied, le style de la chanson populaire se manifeste par divers faits linguistiques qui relèvent d'un registre de langue

[51] Cette question sera traitée dans la partie consacrée aux retentissements du lied dans la poésie francophone.

familier. Les traducteurs cratyliens s'attachent à en calquer certains, parmi lesquels les morphèmes diminutifs, les apocopes (bien que beaucoup plus rarement), et certaines tournures syntaxiques.

Les intercesseurs reconnaissent à juste titre dans les diminutifs un trait caractéristique du lied et de son ancrage populaire. Ces unités lexicales, obtenues en général par dérivation suffixale à partir d'un substantif déjà existant, véhiculent donc des connotés stylistiques et sociologiques, mais également des connotés émotionnels. Outre le trait sémantique dénotatif [petit], elles sont en effet souvent porteuses de la valeur hypocoristique [attendrissant]. Dans le système français, les diminutifs existent bien en langue, mais ils restent peu utilisés dans le cadre des codes dominants en poésie. Le traitement que leur réserve Charles Marelle dans les poèmes heinéens offre un nouvel exemple de la conception littéraire du calque à son époque. La forme « mainine » pour « *Händchen* » ne soulève pas de problème d'analyse. Il s'agit à l'évidence d'un calque, à la fois morphologique et sémantique. Il crée donc une dissonance aussi bien en langue que du point de vue poétique. En revanche, « petons », « fillette » et « bouchette », qui traduisent respectivement « *Füsschen* », « *Mädchen* » et « *Mündchen*[52] », existent en langue mais sont marginaux au regard des codes poétiques endogènes. À ce titre, ces segments peuvent donc être appréhendés eux aussi en termes de calque. L'identification précise de la nature de l'objet calqué s'avère dès lors très éclairante en ce qui concerne l'attitude traductive de Marelle. L'élucidation de cette apparente hétérogénéité permet de mettre au jour chez lui une posture de lecteur-traducteur capable de dépasser, ne serait-ce qu'intuitivement, un angle purement linguistique, au profit d'une approche littéraire.

Un autre trait rattaché au registre de langue familier réside dans les apocopes, qui tranchent sans doute avec les normes françaises de manière plus nette encore que les diminutifs. Alfred Tonnellé est un des très rares intercesseurs à faire preuve de ce qui est dans les années 1850 une véritable audace. Il est toutefois approuvé par son ami et éditeur scientifique Guillaume Alfred Heinrich, qui livre ce commentaire sur sa traduction de « Der Wirtin Töchterlein », de Uhland :

> Il [Tonnellé] avait aussi essayé de reproduire le caractère familier et populaire de quelques chants d'étudiants ou de compagnons. Les vers qu'on va lire sont la traduction littérale d'un *Lied* d'Uhland […]. Pour serrer de plus près le texte et conserver exactement la mesure, il a été contraint d'imiter quelques-uns de ces retranchements de syllabes, fréquents dans les vers allemands, mais que tolère difficilement notre poésie ; et cependant, malgré ces licences et cette allure négligée, les vers ne manquent pas de grâce[53].

Suit la traduction, qui présente effectivement des apocopes frappantes :

[52] Les noms « mainine », « fillette » et « bouchette » se trouvent dans Charles Marelle, « Poésies de Henri Heine », art. cit., p. 245. Ils sont issus d'une traduction de la cinquantième pièce de « Die Heimkehr ». Le substantif « petons » est situé page 249. Il traduit un diminutif présent dans « Maria Antoinette » (Premier livre du *Romanzero*).

[53] Guillaume Alfred Heinrich, « Introduction » à Alfred Tonnellé, *Fragments sur l'art et la philosophie*, éd. cit., p. XXIV.

« La Fille de l'hôtesse », traduction A. Tonnellé

Trois étudiants un jour le Rhin passèrent ;
Chez une hôtesse en chantant ils entrèrent.

« Madam' l'hôtesse, avez-vous du vin vieux ?
Et comment va votre fille aux doux yeux ?

– Mon vin est vieux, est bon, fraîche est ma bière ;
Ma fille est prête à porter au cim'tière. »

Et quand leurs pieds eurent franchi le seuil,
Elle était là, couchée en son cercueil.

L'un d'eux leva le drap jeté sur elle ;
Triste il sourit à la morte si belle :

« Si dans ton sein ton cœur encor battait,
Le mien, ô bell', dès ce jour t'aimerait. »

L'autre aussitôt rabattit le suaire,
Et, se tournant, essuya sa paupière :

« Ah ! faut-il donc te perdre sans retour,
Toi que j'aimai d'une si longue amour ! »

Et d'une main tremblante le troisième
La découvrit, baisa sa lèvre blême :

« Je t'aimai, t'aime et toujours t'aimerai,
O douce ami', jusqu'au jour que j'mourrai[54]. »

Les allégations de Guillaume Alfred Heinrich, qui invoque la volonté de rester proche du niveau métrique du lied pour expliquer l'usage des apocopes, ne sont pas entièrement convaincantes, puisque le traducteur ne s'astreint pas à un calque du schéma accentuel. La motivation de Tonnellé a été sans doute liée au moins autant au registre de langue et aux connotations émotionnelles qu'aux données

[54] Traduction d'Alfred Tonnellé citée par Guillaume Alfred Heinrich dans son « Introduction » aux *Fragments sur l'art et la philosophie* d'Alfred Tonnellé, éd. cit., p. XXV. Le texte allemand est reproduit dans le chapitre précédent, p. 250-251.

métriques. Les quelques lignes qui suivent la traduction orientent d'ailleurs plutôt dans cette direction, contrairement au commentaire introductif de l'éditeur :

> C'est bien là le caractère rêveur, tendre et passionné, qu'il est si difficile de faire passer en français avec la naïve simplicité de l'allemand. La passion prend en général chez nous un ton solennel qui nous prive presque toujours de saisir dans une traduction la véritable inspiration des poëtes du nord[55].

Parmi les traits assignables à un registre familier, on peut évoquer également certaines constructions syntaxiques. Outre les diminutifs, Marelle reproduit ponctuellement des constructions présentes dans le texte allemand et incorrectes en français moderne :

« Lyrisches Intermezzo », LXIV, H. Heine	Traduction Ch. Marelle
[…]	[…]
Es bat so sanft, so lieblich	Elle priait si doux, si tendre
[…]	[…][56]

Les adjectifs dans la traduction valent ici pour des adverbes, comme dans le texte allemand. On a donc affaire en l'occurrence à une opération de conversion. Là encore, il est fort peu probable que Marelle ait procédé à cette entorse dans le seul but de décalquer la syntaxe du texte source en tant que telle. Ses motifs ont sans doute été d'ordre poétique, la construction reproduite étant créditée implicitement d'un effet littéraire. De fait, cette utilisation d'un adjectif là où l'on attendrait un adverbe est très répandue en ancien et en moyen français. Elle est donc porteuse d'une valeur archaïsante propre à évoquer aux oreilles des lecteurs du XIX^e^ siècle un univers populaire[57].

Parmi les connotants complexes, la répétition lexico-sémantique constitue un phénomène révélateur, dans la mesure où son usage est plus contraint dans le système français que dans le système allemand. L'analyse de « Lenore » par Darnault, citée plus haut, met en évidence la charge connotative, poétique et dès lors potentiellement légitime, que les médiateurs français reconnaissent à cette figure : « Il y a dans la répétition, ménagée avec art, de certaines formules de phrases, quelque chose de monotone comme la fatalité[58] ». On s'intéressera ici à quelques exemples de calques de cette figure qui s'écartent des prescriptions d'élégance pour mieux rendre l'absence d'apprêts associée à la poétique des textes sources. Dans sa traduction du lied heinéen « Ich hab' im Traum' geweinet,… », déjà cité, Louis Ratisbonne n'hésite pas à adopter la scansion narrative structurée par une succession d'états du Je lyrique introduits trois fois par des énoncés identiques :

---

[55] *Ibid*., p. XXVI.
[56] Charles Marelle, « Poésies de Henri Heine », art. cit., p. 251.
[57] Voir l'article de Martin Hummel, « La structure "verbe + adjectif". Parler vrai, dire juste, faire simple *et compagnie* », *Revue Romane*, vol. 53/2, 2018, p. 265.
[58] Alphonse Darnault, *Le Cantique des cantiques de Salomon…*, éd. cit., « Préface », p. 96.

Traduction L. Ratisbonne

J'ai pleuré en rêve : je rêvais que tu étais couchée dans la tombe. Je me réveillai en pleurant encore.

J'ai pleuré en rêve : je rêvais que tu m'abandonnais. Je me réveillai, et je pleurai longtemps encore amèrement.

J'ai pleuré en rêve : je rêvais que tu me restais bonne et fidèle. Je me réveillai, et mes larmes coulaient à torrents, et coulent encore et toujours sans pouvoir s'arrêter[59].

Davantage, dans la version française de « Nachtgedanken » proposée par Nicolas Martin, la conservation des répétitions, en particulier celles des syntagmes qui renvoient à la mère du sujet lyrique, préservent non seulement l'allure spontanée de la formulation, mais surtout le caractère obsessionnel de l'image maternelle :

« Nachtgedanken », H. Heine

Denk ich an Deutschland in der Nacht,
Dann bin ich um den Schlaf gebracht,
Ich kann nicht mehr die Augen schließen.
Und meine heißen Tränen fließen.

Die Jahre kommen und vergehn !
Seit ich die Mutter nicht gesehn,
Zwölf Jahre sind schon gegangen ;
Es wächst mein Sehnen und Verlangen.

Mein Sehnen und Verlangen wächst.
Die alte Frau hat mich behext,
Ich denke immer an die alte,
Die alte Frau, die Gott erhalte !

Die alte Frau hat mich so lieb,
Und in den Briefen, die sie schrieb,
Seh ich, wie ihre Hand gezittert,
Wie tief das Mutterherz erschüttert.

Die Mutter liegt mir stets im Sinn.
Zwölf lange Jahre flossen hin,
Zwölf lange Jahre sind verflossen,
Seit ich sir nicht ans Herz geschlossen.

« Pensées nocturnes », traduction N. Martin

Si je pense à l'Allemagne pendant la nuit, c'en est fait de mon sommeil ; je ne puis plus fermer les yeux, et mes larmes brûlantes coulent.

Les années viennent et s'en vont ! Depuis que je n'ai plus vu ma mère, douze années déjà se sont écoulées. Je sens croître mon désir et mon impatience.

Mon désir et mon impatience augmentent. La vieille femme m'a ensorcelé. Je pense toujours à la vieille, à la vieille femme – que Dieu protège !

La vieille femme m'aime tant ! et dans les lettres qu'elle m'écrit il est si facile de voir comme sa main tremble, combien profondément son cœur maternel est ému !

Ma mère ne me sort pas de l'esprit. Douze longues années se sont écoulées, douze longues années, depuis la dernière fois que je la pressai sur mon cœur.

[59] Louis Ratisbonne, « Henri Heine », art. cit., p. 665.

Deutschland hat ewigen Bestand, Es ist ein kerngesundes Land ; Mit seinen Eichen, seinen Linden, wird ich es immer wiederfinden.	L'Allemagne vivra toujours ; c'est un pays plein de sève ; je suis sûr de le retrouver toujours avec ses chênes, avec ses tilleuls.
Nach Deutschland lechzt' ich nicht so sehr, Wenn nicht die Mutter dorten wär ; Das Vaterland wird nie verderben, jedoch die alte Frau kann sterben.	Je n'aurais pas une telle soif de revoir l'Allemagne, si ma mère ne s'y trouvait : la patrie ne périra jamais, mais la vieille femme peut mourir…
[…]	[…][60]

Enfin, à l'échelle plus large du texte dans son ensemble, on rencontre des traductions qui s'efforcent de reproduire l'organisation sémantico-logique de ce dernier. Cette organisation se matérialise dans des mots grammaticaux (ou dans leur absence), dans des constructions syntaxiques ou dans la ponctuation. À l'opposé de la tendance des belles infidèles à la clarification, il arrive ainsi que des intercesseurs aillent contre le rationalisme prôné par les normes endogènes pour restituer le « caractère d'irréflexion et de désordre[61] » du texte source, d'après les mots de Sébastien Albin. La traduction de « Wassersnoth », un poème de *Des Knaben Wunderhorn*, donne à voir la position de la traductrice sur ce point :

« Wassersnoth », A. v. Arnim et C. Brentano	Traduction S. Albin
Zu Koblenz auf der Brücken Da lag ein tiefer Schnee, der Schnee der ist verschmolzen, das Wasser fließt in See.	Sur le pont de Coblentz était une grande neige ; la neige a fondu, l'eau coule dans la mer.
Es fließt in Liebchens Gartens, da wohnet niemand drein, ich kann da lange warten, es wehn zwey Bäumelein.	L'eau coule dans le jardin de ma chérie, personne n'y demeure. Je pourrais attendre encore longtemps ; ce serait toujours en vain. Deux petits arbres y murmurent seuls.
Die sehen mit den Kronen Noch aus dem Wasser grün,	Leur tête verte sort et regarde au-dessus de l'eau ; ma chérie doit y être, je ne puis aller la trouver. Quand Dieu me salue dans l'air bleu et dans la vallée, ma chérie me salue du fond du fleuve.

[60] Nicolas Martin, « Chansons de H. Heine », *L'Artiste. Revue de Paris*, quatrième série, t. XI, novembre 1847, p. 45. Cette traduction se trouve déjà dans l'anthologie de 1846, *Poètes contemporains de l'Allemagne*, éd. cit., p. 326-327.
[61] Sébastien Albin, *Ballades et chants populaires de l'Allemagne*, éd. cit., « Préface », p. VI.

mein Liebchen muβ drin wohnen, ich kann nicht zu ihr hin.	Elle ne passe pas sur le pont où passent tant de belles dames ; celles-là me regardent beaucoup, mais je ne veux pas les voir[62].
Wenn Gott mich freundlich grüβet Aus blauer Luft und Thal, aus disem Flusse grüβet, mein Liebchen mich zumal.	
Sie geht nicht auf der Brücken, da gehen viel schöne Fraun, sie thun mich viel anblicken, ich mag die nicht anschaun.	

Hormis un procédé de simplification de la syntaxe (« la neige a fondu » pour « *Der Schnee, der ist verschmolzen* », dans le premier paragraphe), et une ponctuation plus forte que celle du texte source (le remplacement de plusieurs virgules par des points-virgules), Sébastien Albin suit de près la construction paratactique, elliptique du lied allemand. Si, ce faisant, elle peut sembler attachée surtout à une approche linguistique, c'est en dernier ressort au bénéfice du fonctionnement sémiotique implicite de la pièce qu'elle traduit. Le trouble intérieur du sujet lyrique, placé sous le régime de l'allusion[63], se manifeste notamment dans la perturbation de la syntaxe. C'est donc un aspect majeur de la poétique du lied que Sébastien Albin reproduit ici, en suivant pour cela scrupuleusement l'organisation sémantico-logique de « Wassersnoth ».

b) Les traductions littérales, ponctuellement cratyliennes universalisantes

À côté de ces calques qui témoignent d'une analyse cratylienne du sens poétique dans le lied, on rencontre une autre approche dans le corpus étudié. Bien plus rare, elle procède elle aussi d'une volonté de fidélité vis-à-vis de l'expression du texte source, mais elle s'appuie sur des segments prédéfinis issus des catégories de la langue ou du système littéraire, indépendamment du texte à traduire. À cet égard, cette pratique s'inscrit comme on l'a dit, dans l'ensemble des traductions littérales (mais on va voir qu'elle s'en éloigne, sur d'autres points). Aux yeux de ses adeptes, la traduction littérale garantit la restitution de toutes les unités de sens, sans suppression ni ajout, et dans l'ordre prévu par le poète. Dans son bref commentaire de la traduction d'Homère proposée par Voss, Mme de Staël décrit de la sorte les conséquences de cette méthode (à propos de laquelle elle recourt à l'image du calque) : « La traduction de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* par Voss fit connaître Homère, autant qu'une copie calquée peut rendre l'original ; chaque épithète y est conservée, chaque mot y est mis à la même place[64] ». Dans bien des

[62] *Ibid*., p. IV.
[63] Voir le chapitre sur la sémiotique du lied.
[64] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 2e partie, chap. XII, p. 286.

cas, c'est la conservation du contenu de chaque unité qui est visée, et non celle de l'expression. Le projet du traducteur, fondé sur une conception atomiste du sens des énoncés, consiste souvent à restituer le sens global en respectant les segments qui le composeraient ainsi que leur succession. On va voir toutefois que, selon la nature de l'unité concernée, la traduction littérale peut reproduire de manière ponctuelle des unités du plan de l'expression. Dans cette section consacrée aux traductions d'obédience cratylienne universalisante, c'est même à ces seuls phénomènes que l'on s'attachera.

La forme la plus aisément identifiable de la traduction littérale est le mot à mot. Une traduction strictement lexicale est difficilement envisageable, mais on appelle ainsi depuis Cicéron (dans des formulations très proches d'une langue à l'autre) toute transposition qui s'appuie sur des unités brèves du texte source. L'anthologie d'Henri Guilbeaux en offre de nombreux exemples. Conformément à cette pratique, et comme l'indiquent les paratextes de ce volume, son projet de traduction réside en grande partie dans la restitution du contenu de chaque mot :

> En ce qui concerne les adaptations, elles serrent le texte le plus possible. Je n'ai pas voulu « arranger » les images et le rythme en choisissant un mètre et une rime arbitraires – lesquels, toujours, modifient et faussent notablement le sens. Je préfère, à tout prendre, que l'on reproche aux adaptations quelques germanismes, quelque obscurité, plutôt que l'apprêt et la façon[65].

À première lecture, il semble ainsi que Guilbeaux énonce une position incompatible avec le cratylisme universalisant : tout en proposant des traductions en vers, il renoncerait à toute préoccupation concernant l'expression afin de préserver le « sens », n'hésitant pas à aller jusqu'aux « germanismes », c'est-à-dire jusqu'aux impropriétés ou aux constructions incorrectes qui résultent de l'approche mot à mot. Davantage, il oppose de manière récurrente dans ses paratextes ce qu'il nomme la « forme » ou les « "procédés" » des « rimeurs » et des « rhéteurs » (en termes hjelmsléviens, le plan de l'expression), à la « substance » ou au couple notionnel de « pensée » et d'« image » (soit le plan du contenu, toujours selon la terminologie de Hjelmslev). Plusieurs niveaux du plan de l'expression sont donc dévalués, tandis que le plan du contenu est valorisé. L'intérêt de Guilbeaux pour l'expression des lieds est pourtant bien réel. L'anthologiste rappelle en effet à plusieurs reprises son souci de traduire le « rythme » en tant qu'élément essentiel à la poésie : « J'avoue aussi bien que je me suis efforcé de maintenir le rythme – le rythme sans quoi il n'est pas de poésie à proprement parler. » Deux aspects du plan de l'expression sont en fait implicitement opposés, et font l'objet de traitements différents de la part du traducteur. La « forme » est volontairement laissée de côté, tandis que le « rythme » est considéré comme un élément à transposer. Ce clivage se fonde en dernier ressort sur deux fonctionnements sémiotiques différents. Guilbeaux reproche à l'un son caractère artificiel et conventionnel, en se félicitant que la traduction permette de débarrasser le texte source de tout un appareil superflu :

[65] Henri Guilbeaux, « Avant-propos », dans *Anthologie des lyriques allemands contemporains depuis Nietzsche*, éd. cit., p. 16.

> Tout poète, donc, ou du moins tout écrivain qui a pu faire un instant illusion par le charme musical de ses vers, sera trahi, châtié par la traduction. La traduction jugera sévèrement et sans appel les rimeurs, les rhéteurs et les décadents. Tout « procédé » tombera anéanti. La traduction est donc au total une excellente pierre de touche[66].

Le « rythme » au contraire serait une émanation du contenu, avec lequel il entretiendrait dès lors un rapport motivé. Guilbeaux cite à ce propos Emerson :

> […] Ce ne sont pas les rythmes, mais la pensée, créatrice du rythme, qui fait le poème ; une pensée si passionnée, si vivante, que, comme l'esprit d'une plante ou d'un animal, elle a une *architecture qui lui est propre*, elle orne la nature d'une chose nouvelle[67].

En matière de « rythme », Guilbeaux est donc bien cratylien. Le choix de la traduction mot à mot n'est pas motivé chez lui par la seule volonté de restituer le contenu du texte source, mais aussi par celle de reproduire le « rythme » de celui-ci. Il ne précise pas quels paramètres du texte portent à ses yeux ce phénomène. Toutefois, son rejet des normes prédéfinies, associé au choix du vers libre dans ses traductions, permet de comprendre qu'il ne s'agit pas du rythme métrique mais bien plutôt du rythme prosodique, issu de la succession des lexèmes et des constructions syntaxiques. Il faut certes reconnaître que les traductions de Guilbeaux sont loin d'être systématiques. L'ordre des mots est ainsi souvent modifié. On peut relever néanmoins d'assez nombreuses reproductions de constructions syntaxiques. La traduction de « Aus banger Brust », de Richard Dehmel, en offre un exemple. Guilbeaux reprend en effet deux fois l'inversion du sujet dans le groupe verbal « *kämst du doch* », proposant ainsi en français la version « viens-tu donc[68] » (première et troisième strophes, quatrième vers).

En décalquant ce fait d'expression, outre le rythme, c'est sans doute aussi le connoté d'insistance qu'entend restituer le traducteur, comme c'était le cas chez Marelle lorsqu'il reprenait la construction [verbe + adjectif]. Certaines tournures syntaxiques sont créditées d'un contenu intrinsèque qui impose leur maintien dans la traduction. Dans « Ohnmacht », du même poète, le procédé est très net, dès la première strophe :

« Ohnmacht », R. Dehmel	« Sans puissance », traduction H. Guilbeaux
Doch als du dann gegangen,	Mais quand tu es allée,
da hat sich mein Verlangen	Alors totalement
ganz aufgetan nach dir.	Mon désir a surgi vers toi.
Als sollt ich dich verlieren,	Comme je devais te perdre,
schüttelte ich mit irren Fingern	Avec mes doigts hagards

[66] Henri Guilbeaux, « Le lyrisme allemand aujourd'hui », dans *Anthologie des lyriques allemands contemporains depuis Nietzsche*, éd. cit., p. 23.
[67] *Ibid*., p. 24. C'est l'auteur qui souligne.
[68] *Ibid*., « Or les roses brillent encore… », p. 98 et 99.

deine verschlossene Tür.	J'ai secoué ta porte close.
[…]	[…][69]

Les vers médians s'efforcent visiblement de conserver la syntaxe allemande. L'ellipse du quatrième vers (« *Als [ob] sollt ich dich verlieren* » rendu par « Comme [si] je devais te perdre ») est sans doute jugée propre à rendre le connoté d'oralité. La tournure des troisième et quatrième vers, qui mêle une personnification du désir, occupant grammaticalement la fonction de sujet (« *mein Verlangen* » / « Mon désir »), et une complémentation du verbe très inhabituelle (« *[hat sich] aufgetan nach dir* » / « a surgi vers toi »), serait quant à elle le seul moyen de signifier l'intensité du désir ressenti par le sujet lyrique. Là encore, ces procédés ne s'expliquent pas sans une position – au moins partiellement – cratylienne du traducteur.

Chez Emmanuel de Saint-Albin, également, l'objet de la traduction et ses soubassements théoriques s'avèrent pluriels. Mais il y a plus. Non seulement, comme chez Guilbeaux, on peut hésiter à voir chez lui au premier abord une position cratylienne, mais la présence même de calques dans ses traductions ne relève pas de l'évidence, que ceux-ci portent d'ailleurs sur l'expression ou sur le contenu du texte source. On peut donc hésiter à voir chez lui une pratique littéraliste. De fait, là où les « germanismes » de Guilbeaux, ainsi qu'il les désigne lui-même, ne soulèvent pas de problème d'identification en tant que calques du contenu, au moins, l'analyse est plus complexe, chez Saint-Albin. Le choix d'une unité de traduction de format moyen telle que le vers (les limites de chaque vers étant matérialisées dans les versions françaises par des tirets) rend possible en effet une conformité aux règles françaises plus grande que dans le cas du mot. Sur le plan strictement linguistique des syntagmes, les traductions de Saint-Albin ne présentent ainsi pas d'anomalie comme celles de Guilbeaux. Le vocabulaire qu'il utilise dans son paratexte insiste pourtant sur son adhésion à la traduction littérale ou au « décalque », termes qu'il emploie indifféremment, comme on l'a vu. Une lecture un peu plus attentive de ses traductions permet de comprendre que, s'il conçoit malgré tout celles-ci comme des calques, c'est qu'elles enfreignent le système d'arrivée à d'autres niveaux que le système de la langue. De fait, l'unité de traduction retenue est complexe. Le vers est la réalisation d'un schéma métrique à partir de données linguistiques. Il tient donc à la fois du système linguistique et du système littéraire. De plus, les motivations avancées par Saint-Albin pour justifier le choix du vers comme unité de traduction se situent dans une perspective esthétique. Le « décalqu[e] » est mis au service de la poétique du texte source :

> Le goût du siècle est, avec raison, aux traductions littérales. Je me suis attaché à décalquer mes textes aussi exactement que possible. Les poètes soucieux de certaine élégance de forme n'auront perdu que ce que je n'aurai pas su leur conserver, et je n'ai pas cherché à farder la simplicité des autres. J'ai poussé le scrupule jusqu'à conserver – non sans quelques tours de force, parfois – la coupe des vers allemands, ce

[69] *Ibid*., p. 103.

qui m'a, mieux qu'une traduction en prose courante, permis de reproduire quelque chose du rythme, les formes du style et les inversions poétiques[70].

Dans « Les trois chansons », lied traduit de Uhland, Saint-Albin reproduit ainsi le procédé de répétition variée qui occupe l'intégralité du quatrième vers dans les deuxième, troisième et cinquième strophes :

« Die drei Lieder », L. Uhland	« Les Trois Chansons », traduction E. de Saint-Albin
In der hohen Hall saß König Sifrid : « Ihr Harfner ! wer weiß mir das schönste Lied ? » Und ein Jüngling trat aus der Schar behende, Die Harf in der Hand, das Schwert an der Lende.	Dans la haute salle siégeait le roi Sifrid : – « Harpistes, qui me dira la plus jolie chanson ? » – Un jeune homme sort vivement de la foule, – la harpe à la main, l'épée au côté :
« Drei Lieder weiß ich ; den ersten Sang, Den hast du ja wohl vergessen schon lang : Meinen Bruder hast du meuchlings erstochen ! Und aber : hast ihn meuchlings erstochen !	« Je sais trois chansons. La première, – tu l'as sans doute oubliée depuis longtemps : – tu as frappé mon frère en assassin, – oh ! mais, tu l'as frappé en assassin.
Das andre Lied, das hab ich erdacht In einer finstern, stürmischen Nacht : Mußt mit mir fechten auf Leben und Sterben ! Und aber : mußt fechten auf Leben und Sterben ! »	La seconde chanson, je l'ai rêvée – par une nuit de ténèbres et de tempête : – tu dois te battre avec moi à la vie, à la mort, – oh ! mais, tu dois te battre à la vie, à la mort. »
Da lehnt' er die Harfe wohl an den Tisch, Und sie zogen beide die Schwerter frisch Und fochten lange mit wildem Schalle, Bis der König sank in der hohen Halle.	Alors il dépose sa harpe sur la table – et tous deux tirent aussitôt leurs épées. – Longtemps ils se battent avec un bruit terrible, – jusqu'à ce que le roi tombe dans la haute salle.
« Nun sing ich das dritte, das schönste Lied, Das werd ich nimmer zu singen müd ; König Sifrid liegt in seim roten Blute ! Und aber : liegt in seim roten Blute ! »	« Et maintenant, j'entonnerai ma troisième et ma plus belle chanson, – que je ne me lasserai jamais de répéter : – le roi Sifrid gît dans son sang rouge, – oh ! mais, gît dans son sang rouge[71]. »

Bien plus qu'une fonction sémantique, les répétitions remplissent ici un rôle de renforcement de la structuration du poème, en introduisant un effet de clôture dans certaines strophes. Elles contribuent ainsi au rythme d'ensemble du texte dans un jeu distancié avec la forme à refrain, courante dans la chanson populaire allemande aussi bien que francophone. Pour reprendre les catégories de Catherine Kerbrat-Orecchioni, on a affaire ici à un connotant complexe, c'est-à-dire constitué d'un ensemble de

[70] Emmanuel de Saint-Albin, *Le Livre des ballades allemandes*, éd. cit., « Avant-propos », p. XVIII-XIX.
[71] *Ibid*., p. 74.

segments qui fonctionnent en réseau[72]. Le procédé revêt ici une valeur stylistique, en instaurant un lien subtil avec la chanson. Dès lors, on a bien affaire à un calque, et à un calque de l'expression, pratique nécessairement cratylienne. On remarquera en outre que cette traduction fournit un nouvel exemple de traduction en prose soucieuse d'esthétique (mais contrairement aux traductions évoquées au chapitre précédent, il s'agit cette fois de restituer la poétique du texte source, et non de se conformer aux règles littéraires endogènes).

« Der Wirtin Töchterlein », dont on a traité déjà certaines versions françaises, donne à voir le statut poétique et l'importance qu'accorde Saint-Albin à un autre aspect des textes germaniques, à savoir l'organisation sémantico-logique – comme le faisait Sébastien Albin :

> « La Fille de l'hôtelière », traduction E. de Saint-Albin
>
> Trois compagnons avaient passé le Rhin – et s'étaient rendus chez une hôtelière.
> « Dame hôtesse, avez-vous bonne bière et bon vin ? – Qu'avez-vous fait de votre jolie fillette ? »
> « Ma bière et mon vin sont frais et clairs. – Sur une civière est couchée ma fille. »
> Et ils entrèrent dans la chambre : – elle était là, étendue dans un cercueil noir.
> Le premier écarta le linceul – et la contempla d'un air attristé.
> « Ah ! que ne vis-tu encore, belle fille, – de ce moment je voudrais t'aimer ! »
> Le second la recouvrit du linceul, – et se détourna, et sanglota :
> « Hélas ! te voilà couchée dans ton cercueil ! – Et je t'avais aimée pendant tant d'années ! »
> Le troisième à son tour releva le linceul, – et la baisa sur sa bouche si blême :
> « Je t'aimai toujours, et je t'aime maintenant encore, – et je t'aimerai pour l'éternité[73]. »

Contrairement à Xavier Marmier, le traducteur du *Livre des ballades allemandes* conserve le caractère paratactique et elliptique du texte source. Il maintient également la répétition de la conjonction de coordination « *und* », allant même jusqu'à ajouter des occurrences de son équivalent français *et* là où le lied de Uhland n'en présente pas (dans les première, huitième et dernière strophes). Avec l'organisation sémantico-logique, c'est un connotant complexe qu'il conserve, se situant encore une fois par là dans une perspective cratylienne universalisante.

Tout en revendiquant et en appliquant une méthode de traduction littérale destinée à transposer le contenu du texte source, Guilbeaux et Saint-Albin s'en éloignent ponctuellement pour reproduire certaines unités du plan de l'expression. Ils rejoignent sur ce point certains de leurs confrères, même si ces derniers adoptent une position plus résolument cratylienne, dans la mesure où ils recourent systématiquement au calque pour tout un ensemble de traits poétiques souvent aisément identifiables.

Les notions de calque et de littéralisme appliquées à notre corpus articulent étroitement les deux axes d'étude de la traduction. Sur l'axe sémiotique, elles procèdent (partiellement, dans le cas du

[72] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, éd. cit., p. 75-77.
[73] Emmanuel de Saint-Albin, *Le Livre des ballades allemandes*, éd. cit., p. 86. Nous avons conservé la mise en page.

littéralisme) du cratylisme, lequel implique sur l'axe idéologique une position sourcière radicale – du moins pour ce qui concerne les données du texte source privilégiées par la traduction, les autres paramètres pouvant être traités plus librement. De fait, on a adopté dans cette section un angle d'analyse sémiotique, mais la plupart des traducteurs sont tout à fait conscients des enjeux idéologiques de leur démarche. Ils revendiquent même souvent leur positionnement polémique, dans leurs textes critiques. Leur objectif ne consiste pas seulement à rester proches du texte original et de son fonctionnement, mais aussi à renouveler les principes esthétiques encore en vigueur dans l'espace francophone. Les entorses qu'ils infligent au système endogène sont alors fréquemment assimilées par eux à un geste créateur. De fait, ils donnent naissance à toute une production littéraire certes écrite en langue française, mais éloignée à la fois des canons stylistiques et métriques. On verra que les adeptes du calque métrique sont souvent les plus explicites quant aux enjeux expérimentaux et au caractère novateur de leur pratique. Même un critique modéré comme Scherer approuve les propositions d'Amiel en matière de versification[74] :

> […] Les *Étrangères* se recommandent à l'attention à une époque où l'on s'occupe si curieusement de rechercher les lois de la versification française et d'en étendre les ressources. M. Amiel s'est montré aussi ingénieux qu'infatigable dans ses tentatives en tout sens pour accroître nos moyens d'expression rhythmique. […] Je n'ignore pas quel est le préjugé qui s'élève tout d'abord contre les innovations de ce genre, mais je n'en crois pas moins les propositions de M. Amiel dignes d'être prises en considération […][75].

Néanmoins, tout en gagnant un terrain certain dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, les pratiques du calque rencontrent aussi de nombreux détracteurs. Ceux-ci adoptent une position plus ou moins normative, les discours allant de la condamnation radicale des traductions, incriminées au nom de principes tenus pour incontestables, à la discussion sur la pertinence sémiotique du littéralisme.

Curieusement, c'est un critique du tournant du siècle, Henri Albert, qui tient en 1914 les propos les plus marqués idéologiquement. Le compte rendu qu'il livre de l'*Anthologie des lyriques allemands contemporains depuis Nietzsche* est une attaque en règle contre la méthode d'adaptation mise en œuvre par Guilbeaux. Pour s'en prendre à celle-ci, il s'autorise de normes endogènes qui, en vertu de l'évidence qu'elles semblent revêtir dans son esprit, ne sont pas même mentionnées. Il se contente de prendre à parti le lecteur de son article, sûr qu'il est de son adhésion. Son réquisitoire prend d'abord pour cible « Sans puissance », déjà cité :

> Écoutez plutôt. C'est une des pièces les moins compliquées, prises au hasard, parmi beaucoup d'autres qui sont d'un aspect plus rébarbatif :
>
> Mais quand tu es allée
> Alors totalement

[74] On reviendra sur la teneur de ces suggestions dans la partie sur les apports du lied dans la production francophone.
[75] Edmond Scherer, *Études critiques sur la littérature contemporaine*, éd. cit., p. 339.

Mon désir a surgi vers toi.
Comme je devais te perdre,
Avec mes doigts hagards
J'ai secoué la porte close.
[…]

Comparez, dès le premier vers, l'original et la traduction. « *Als du dann gegangen* », un élève de première année traduirait : « Lorsque tu es partie ». Il est vrai que M. Guilbeaux fait des « transpositions[76] » !

Quelques lignes plus bas, la locution « par à travers » est taxée de « vicieuse », et le compte rendu se poursuit au gré de remarques qui renforcent l'assimilation de Guillbeaux à un mauvais élève corrigé par son professeur. Endossant ce dernier rôle, Henri Albert lui reproche donc de nombreux « contresens », et clôt ironiquement son propos par la mise en évidence d'une « bien jolie perle » (« Oh ! viens-tu donc ! » pour « *O kämst du doch*[77] »).

À la suite de Fourcaud, l'auteur de l'« Introduction » aux deux traductions de l'allemand d'Édouard Pesch, Johannès Weber, dans son compte rendu de ce même ouvrage, voue à l'échec toute tentative de calque métrique :

> […] Une telle traduction suppose d'ailleurs un nouvel essai de prosodie française. Il est de droit que, dans le vers français, on ne tient compte que du nombre des syllabes, de la césure et de la rime ; la langue a des syllabes longues et des brèves, accentuées ou non accentuées, mais elles n'entrent pas en compte pour la versification comme cela se faisait en grec et en latin, et aujourd'hui encore dans certaines langues comme l'allemand, par exemple. On a fait bien des essais, et l'on en fait encore pour établir une versification française ayant quelque analogie avec celle du latin ou de l'allemand, c'est-à-dire tenant compte des éléments négligés comme je viens de le dire ; jamais on n'a pu résoudre le problème d'une manière satisfaisante[78].

Edmond Scherer s'appuie quant à lui sur des arguments esthétiques, qui présupposent une réfutation du cratylisme universalisant. Il déplore en effet la vanité du calque métrique accompli par Amiel. Cette prouesse technique n'entraîne selon lui aucun bénéfice poétique, contrairement à ce que prétendent les traducteurs cratyliens, sûrs que la poéticité du lied réside dans sa structure métrique. Plus exactement, on peut supposer que d'après Scherer, en se concentrant sur le mètre au détriment des autres aspects des textes sources, Amiel aurait réduit son objet à un moule dépourvu de tout effet :

> Nées de préoccupations essentiellement techniques, ses traductions ont gardé quelque chose de cette origine. On y sent moins l'inspiration que la science. Ce sont des œuvres de versification plutôt que de poésie. Il y a de l'art, il y en a infiniment, mais de l'art au sens inférieur que le mot a pris aujourd'hui, l'art qui brille par la facture. On a constamment, en lisant M. Amiel, le sentiment qu'on assiste à un tour de

[76] Henri Albert, « Lettres allemandes », *Mercure de France*, t. CVI, nº 399, février 1914, p. 640.
[77] *Ibid.*, p. 640 et 642.
[78] Johannès Weber, « Critique musicale », art. cit.

> force. L'écrivain a fait une gageure, il s'en tire, il la gagne, mais au prix de combien d'efforts et même de combien de violences. Que voulez-vous. Il est à l'étroit dans la forme qu'il s'est imposée ; il lutte pour y entrer, il est forcé de rogner ici, d'ajouter là, et, ma foi, au milieu de ces prodiges de talent, la poésie ne laisse pas d'être quelquefois en souffrance[79].

De manière plus consciente, Adolphe Régnier remet en cause le statut universel de la relation de motivation qui fonde les théories cratyliennes traditionnelles. Il reconnaît le décalage entre l'impression produite par les poèmes de Schiller et l'effet de ses traductions, malgré le soin qu'il a eu de rester aussi proche que possible de différentes données poétiques des textes sources. Le calque, même assoupli, s'avère inefficace selon lui, car un même fait poétique est investi de valeurs différentes selon les systèmes culturels :

> […] Nous nous sommes fait un devoir, quant au fond, et, ce qui est presque aussi important, au moins dans les parties poétiques, quant à la forme, de la fidélité la plus scrupuleuse […]. […] nous avons dû tâcher de le suivre [Schiller] […], au début [de sa carrière], dans ses violences de pensée et de style, ses témérités, sa déclamation. Notre langue se prêtant moins à l'étrange, aux excès de tout genre, notre fidélité même nous rend ici parfois, malgré nous, infidèles, quelque mesure que nous ayons voulu garder, parce que le français, lors même qu'on tente de diminuer le relief, fait ressortir davantage ce qui est choquant, enflé, exagéré en quelque genre que ce soit[80].

La « fidélité la plus scrupuleuse » envers la forme s'avère vaine en définitive, dans la mesure où les différences entre les deux systèmes empêchent une traduction d'être à la fois « fidèle » au texte source et à l'effet qu'il produit.

2) Le tournant du cratylisme culturel dans le domaine de la traduction

Le tiraillement d'Adolphe Régnier entre l'attrait du calque et les résultats décevants qu'il produit se retrouve, de manière légèrement différente, chez Charles Marelle. Soucieux lui aussi de rendre les textes sources dans tous leurs aspects, il reconnaît cependant avoir privilégié les normes endogènes :

> J'ai tâché de reproduire aussi fidèlement que possible la pensée de mon modèle, son style concis et pittoresque, le ton et le mouvement de sa phrase et la coupe de ses stances ; et peut-être y ai-je quelquefois réussi. Mais j'ai dû employer une autre construction, un autre rythme et enfin une tout autre versification […][81].

La reconnaissance d'une réussite relative témoigne de la position indécise de Marelle, partagé entre le regret de n'avoir pas assez recouru au calque et l'acceptation d'analogies – à défaut d'identité – entre les éléments des deux systèmes. Ses traductions mêlent de fait le recours aux ressources de sa langue et

[79] Edmond Scherer, *Études critiques sur la littérature contemporaine*, éd. cit., p. 335.
[80] Adolphe Régnier, *Poésies de Schiller*, éd. cit., « Introduction », p. X-XI.
[81] C. M. Nancey (pseudonyme de Charles Marelle), *Poésies choisies de Henri Heine, suivies de diverses autres poésies allemandes*, Berlin, Behr, 1858, p. VI (la pagination comporte ici une erreur, cette page devrait être numérotée VII).

le calque. Cette position traductive apparemment instable se rattache en fait à une forme de cratylisme qui se répand au XIX^e^ siècle, entre autres chez les traducteurs du lied, et que l'on peut qualifier de culturelle ou de relativiste. Comme le cratylisme universalisant, la variante culturelle postule l'existence d'un contenu indépendant du langage, mais qui trouverait dans celui-ci (réduit au plan de l'expression) sa manifestation motivée. Cette théorie tend donc elle aussi à confondre la forme et la substance, en abordant les énoncés selon une approche qui la conduit à associer en système des unités qui relèvent en réalité des substances de l'expression et du contenu. Le cratylisme culturel se distingue néanmoins de son homologue traditionnel par l'étendue restreinte qu'il prête à la relation de motivation. Celle-ci ne se situerait pas en effet dans une ou plusieurs langue(s) dotée(s) d'un statut universel, mais potentiellement dans chaque langue historique. Chacune, au moins à l'origine, serait l'expression de l'appréhension du monde propre à chaque culture. Cet état de fait induirait d'une langue à l'autre des formulations différentes pour représenter des objets identiques (ou pensés comme tels au regard de la supposée vérité universelle[82]). On reconnaît bien entendu dans cette réflexion sur l'articulation entre la dimension universelle et la dimension culturelle les préoccupations du tournant du XIX^e^ siècle concernant les différences entre les cultures et leur rattachement originel à la nature[83]. Lecteur assidu et traducteur de Wilhelm von Humboldt, Alfred Tonnellé souligne la consubstantialité entre chaque langue et la culture à laquelle elle est liée : « Chaque langue enferme dans ses mots cette manière particulière d'un peuple de voir les objets qui s'appelle son génie ou sa nature. Il y a déjà toute une philosophie de la chose dans la manière dont on la nomme[84]. » Quelques pages plus haut, il montre à quel point les schémas de pensée qui informent les cultures investissent d'un contenu sémantique différent des données linguistiques qui semblent pourtant dépasser les disparités culturelles, tel le temps grammatical du futur en français et en anglais :

> Comme une impression toute faite modifie la conception, la notion que notre esprit se fait d'un objet ! Par exemple, qui vous dit que pour l'Anglais le futur, exprimé par *he will have*, se présente exactement sous le même aspect que pour le Français qui dit : *il aura*. C'est bien la même chose, mais qu'on se représente différemment à cause de la diversité du point de vue d'où l'on est habitué à la regarder[85].

« Chaque langue enferme le système qu'une partie de l'humanité s'est construit du monde, le microcosme, le modèle des choses, conçu par l'intelligence d'un peuple[86] », conclut-il.

---

[82] Pour cette catégorie spécifique de cratylisme, on se reportera à *Mimologiques…*, de Gérard Genette (éd. cit.), qui l'aborde notamment à travers les exemples de Nodier dans son chapitre « Onomatopoétique », p. 150-181, et de Renan dans « Langues du désert », p. 241-255.

[83] On peut penser entre autres à des travaux aussi différents que ceux de Herder sur le folklore, ceux de Wilhelm von Humboldt sur la grammaire comparée sur les langues, ou encore aux nombreuses théories des climats, qui s'emploient à expliquer l'identité de chaque culture par des données géographiques.

[84] Alfred Tonnellé, *Fragments sur l'art et la philosophie*, éd. cit., p. 31. On a vu cependant que la position de Tonnellé était complexe, et il faut se garder de faire de lui – et *a fortiori* de Humboldt – un champion du cratylisme relativiste. On reviendra ultérieurement sur ce point. Néanmoins, le postulat d'une motivation inhérente à chaque langue, défendu déjà en France par Nodier, a très certainement fourni un cautionnement précieux aux traducteurs partisans de l'« équivalence ».

[85] *Ibid*., p. 28.

[86] *Ibid*., p. 29.

Cette théorie implique bien entendu une conception de la traduction très différente de celle qui est induite par le cratylisme universalisant. Dans les deux cas, le plan de l'expression est considéré comme la manifestation motivée du contenu, et le traducteur a pour tâche de saisir les unités et les niveaux du texte source porteurs de sens. Mais là où la perspective universalisante prescrit une attitude sourcière mise en œuvre dans le calque de l'expression, le point de vue culturel impose au contraire la recherche d'un équivalent du contenu dans le système d'arrivée. Cette méthode est exposée par Tonnellé dans les *Fragments* :

> Le but de toute traduction est de rendre non pas les mots, mais le sens ; non la lettre, mais l'esprit qu'elle renferme et qui l'anime ; c'est d'éveiller dans l'esprit placé devant l'œuvre les mêmes idées et la même impression à l'aide des ressources d'un langage différent. Étant donné deux ordres de signes, d'instruments divers, faire, soit en se tenant près de l'original, soit en s'en écartant, que l'on produise un effet identique, que l'on mette l'âme dans un état semblable. Il y a donc là un travail indépendant, personnel et réfléchi. Ce n'est pas un calque servile, c'est une libre transformation ; un seul but, deux moyens différents[87].

Theuriet lui aussi y insiste dans son article sur des traductions de poèmes :

> […] Il faut demander à une traduction, non d'avoir l'exactitude matérielle d'une photographie, mais la fidélité et les qualités d'exécution d'une bonne gravure. On doit chercher avant tout à donner au lecteur une impression analogue à celle que produirait sur son esprit le texte original, s'il pouvait le comprendre […][88].

Il ajoute un peu plus loin, en parlant d'une traduction réalisée par Sainte-Beuve :

> Sainte-Beuve ne s'est point préoccupé du la question du *décalque* matériel ; en sa qualité de maître critique et d'artiste, il savait bien que là n'est pas le point capital. Il a cherché, tout en serrant de près le texte, à rendre le sentiment, le mouvement et la couleur de l'élégie italienne par des valeurs équivalentes que lui fournissait notre langue poétique dont il connaissait à fond toutes les ressources[89].

Le système que constitue la « langue poétique » française fournirait à celui qui le maîtrise les équivalents des traits poétiques mis en œuvre dans le texte source.

De fait, le calque de l'expression ne permettrait qu'une fidélité illusoire, comme le déplore Adolphe Régnier, puisque le rapport de motivation ne relie pas un contenu à une unité de l'expression supra-culturelle, mais à une unité en tant qu'elle s'enracine précisément dans une culture. Loin d'aboutir à une vision particulariste, néanmoins, le cratylisme culturel préserve comme on l'a dit la possibilité du passage d'une culture et d'une langue à l'autre. Il maintient en effet l'affirmation d'une vérité universelle des choses, en ajoutant que chaque culture en saisit une facette différente. Dans le travail de traduction, il s'agirait alors d'identifier les contenus universels représentés dans le texte source et d'identifier dans

[87] *Ibid*., p. 57.
[88] André Theuriet, « De la traduction des poètes, à propos de quelques nouvelles tentatives », art. cit., p. 676.
[89] *Ibid*., p. 680.

le système français la représentation qui y est attachée et les unités de l'expression correspondantes. Le système d'arrivée n'est donc pas altéré, mais au contraire conforté par la certitude selon laquelle il dispose de ressources propres à transposer au moins partiellement le sens d'un texte étranger.

Pour analyser le corpus des adaptations issues principalement d'une perspective culturelle, on reprendra de nouveau une ligne de structuration fondamentale adoptée dans les sections consacrées aux imitations et aux traductions cratyliennes universalisantes. On distinguera ainsi les unités de traduction que les contemporains rattachent généralement au plan de l'expression (c'est-à-dire ici les contenus appuyés sur des données phoniques), et celles qu'ils associent davantage au sens (les contenus exprimés par le lexique et les constructions syntaxiques[90]). De plus, là encore et compte tenu de la perspective littéraire des traducteurs, on sera amenée la plupart du temps à laisser de côté les faits dénotatifs au profit des faits connotatifs.

a) Connotations à connotant phonique

Dans l'examen des traductions de connotés à connotants phoniques, on s'arrêtera de nouveau sur les sonorités et les faits d'ordre métrique. Contrairement aux traductions cratyliennes universalisantes qui restituaient les connotants, les traductions sous-tendues par le cratylisme culturel s'emploient à identifier les connotés significatifs et à trouver dans le système cible les connotants qui leur correspondraient. Dans les textes critiques, l'opposition entre les deux postures traductives est toutefois loin d'être nette, comme on a pu le remarquer. Plusieurs phénomènes viennent en effet complexifier leur articulation. On a vu le décalage qui pouvait exister entre les revendications de calque exhibées dans les commentaires des traductions et ces dernières elles-mêmes. Il arrive que ce qui est défini comme un calque soit en réalité un – supposé – équivalent. En outre, un même traducteur, parfois dans une même traduction, peut appliquer la méthode du calque à certains traits d'écriture, et celle des équivalents à d'autres. Il semble donc plus pertinent de chercher dans chaque traduction une tendance dominante, ou bien de préciser que l'on s'attache à un nombre restreint de paramètres que l'on peut classer dans une catégorie ou dans l'autre.

Dans une note à sa traduction de « Das Lied von der Glocke », Paul Demeny donne clairement à voir la posture culturelle – bien que mal assumée – qui a été la sienne au niveau phonique : « Par la rime *al* et *ale*, on a voulu rendre (mais on craint d'avoir peu réussi) l'harmonie imitative du glas funèbre, que Schiller a rencontrée si heureusement[91]. » Les vers concernés sont les suivants :

[90] Après les explications que nous avons fournies sur les traductions littérales dans la section portant sur le cratylisme universalisant, nous n'avons pas cru nécessaire de consacrer de nouveau au littéralisme un développement autonome.
[91] Paul Demeny, *Le Lied de la cloche*, Paris, Lemerre, 1872, p. 38, note 9.

« Das Lied von der Glocke », F. Schiller	« Le Lied de la cloche », traduction P. Demeny
[…]	[…]
Von dem Dome, Schwer und bang, Tönt die Glocke Grabgesang. […]	Du beffroi fatal, La cloche exhale Un chant sépulcral, Lent comme un râle. […][92]

Le traducteur semble ici avoir renoncé au calque, même si c'est à regret. La meilleure, ou plutôt la moins mauvaise solution dans la traduction des effets de sonorités consisterait non pas dans leur reproduction stricte, mais dans la recherche d'un équivalent, si décevant soit-il. La même attitude apparaît ponctuellement chez Marelle, comme on a pu le constater dans son introduction, et comme le confirme le traitement qu'il réserve aux jeux phoniques d'un lied de Heine :

« Die Heimkehr », XXII, H. Heine	Traduction Ch. Marelle
Die Jungfrau schläft in der Kammer, Der Mond schaut zitternd hinein ; Da draußen singt es und klingt es, Wie Walzermelodei'n.	La belle dort dans sa chambrette, La lune y lorgne en clignotant ; Dehors graille, grince et cliquette Un air de valse inquiétant.
[…]	[…]
Es fiedelt und tänzelt und hüpfet, Und klappert mit seinem Gebein, Und nickt und nickt mit dem Schädel Unheimlich im Mondenschein. […]	Il racle et gigotte [*sic*] et sautèle, Craquète, cliquette et glapit, Et du crâne l'appelle, et rit, Au clair de lune, évidé, grêle… […][93]

En ce qui concerne le niveau métrique, Paul Demeny, toujours à propos de sa traduction de « Das Lied von der Glocke », se montre plus satisfait de ses propositions que dans le cas des jeux de sonorités. Il présente le pentasyllabe comme un équivalent approprié pour les vers ou sous-vers iambiques à deux accents de Schiller : « Les vers de cinq syllabes, qui sont en usage dans la poésie lyrique, ont semblé bien convenir à ce morceau[94]. » Le « morceau » en question est le suivant :

[92] *Ibid*., p. 27.
[93] C. M. Nancey, *Poésies choisies de Henri Heine…*, éd. cit., p. 245.
[94] Paul Demeny, *Le Lied de la cloche*, éd. cit., p. 38, note 8.

« Das Lied von der Glocke », F. Schiller	« Le Lied de la cloche », traduction P. Demeny
[…]	[…]
Pfosten stürzen, Fenster klirren,	Les solives craquent,
Kinder jammern, Mütter irren,	Les fenêtres claquent,
Tiere wimmern	Tout roule en croulant
Unter Trümmern,	Dans l'ardent Tartare ;
Alles rennet, rettet, flüchtet,	La mère s'égare
Taghell ist die Nacht gelichtet	En longs errements,
[…].	Les enfants gémissent ;
	Sous les tas fumants
	Les bêtes mugissent.
	[…][95]

L'uniformisation des mètres, qui s'éloigne de l'alternance présentée par le texte source entre des dimètres et des tétramètres, pas plus que les transformations apportées à l'ordre des segments, ne semble embarrasser Demeny. Au début de ses notes, du reste, il reconnaît certes son éloignement par rapport à l'expression du texte allemand, mais il ne s'en félicite pas moins d'avoir laissé transparaître celle-ci dans sa version française, en particulier au niveau métrique :

> L'auteur de cette traduction en vers n'a pas eu la prétention de donner un démenti au jugement de Mme de Staël qui déclare « intraduisible » ce chef-d'œuvre de Schiller. Il a simplement mis un mot à mot poétique sous les vers du poëte allemand : presque partout, le lecteur reconnaîtra et sentira l'original, jusque dans la coupe des vers et les nombreux mètres des strophes. C'est en quoi cet essai diffère essentiellement des rares traductions en vers de ce *lied*, et en particulier de celle d'Émile Deschamps[96].

Cet énoncé pourrait paraître contradictoire si l'on ne tenait pas compte des présupposés cratyliens culturels qui semblent l'informer. Comment affirmer à la fois qu'un texte est intraduisible et qu'il peut se reconnaître comme par transparence sous le palimpseste de la version française ? La croyance en l'existence d'un système de correspondances entre les deux langues et littératures éclaire le propos de Demeny : le poème de Schiller ne serait certes pas traduisible (si l'on entend par là une reproduction strictement décalquée de ses effets phoniques), mais cela n'empêcherait pas qu'il soit reconnaissable en filigrane dans la traduction, en vertu de ces correspondances préétablies.

L'anthologie d'Édouard Wacken présente elle aussi des traductions qui visent l'équivalence métrique, tout en s'attribuant quant à elles le mérite du calque : « J'ai traduit littéralement quand j'ai cru pouvoir rendre à la fois la pensée, les termes et le rythme de l'original », affirme-t-il, avant de préciser qu'il a donné la priorité notamment au « nombre », c'est-à-dire à des données telles que le nombre de syllabes ou le nombre d'accents dans chaque vers : « Inutile d'ajouter que j'ai surtout respecté

[95] *Ibid*., p. 24-25.
[96] *Ibid*., p 37.

l'harmonie et le nombre ; sans cela je n'eusse pas écrit en vers[97]. » Son biographe, Hippolyte Barella, renchérit en affirmant de son côté que dans cette même anthologie, une « grande partie » des poèmes est traduite « vers pour vers et dans le rythme de l'original[98]. » Confrontées à la lecture des traductions, néanmoins, ces déclarations ont de quoi surprendre. Mais il faut prendre en compte le correctif qui suit immédiatement cet éloge, et qui montre bien encore une fois le caractère approximatif prêté au terme de *calque* à l'époque du rédacteur : « Cependant on voit que l'auteur a surtout cherché à faire ce qu'eussent fait les originaux s'ils avaient écrit en français, et à donner à ces traductions le charme des poésies originales[99]. » Le calque est ici déplacé du cratylisme universalisant vers le cratylisme culturel. « La Promenade », présentée par Barella « comme un modèle[100] » de traduction, donne un bon exemple de cette position peu rigoureuse mais alors répandue parmi les commentateurs de traduction :

« Der Spaziergang », F. Schiller	« La Promenade », traduction É. Wacken
Sei mir gegrüßt, mein Berg mit dem rötlich strahlenden Gipfel !]	Salut à la montagne, aux cimes enflammées,
Sei mir, Sonne, gegrüßt, die ihn so lieblich bescheint !]	Au soleil qui les dore, aux plaines animées,
Dich auch grüß ich, belebte Flur, euch, säuselnde Linden,]	Aux tilleuls murmurants que remplit de concerts
Und den fröhlichen Chor, der auf den Ästen sich wiegt,]	Le joyeux chœur d'oiseaux balancés dans les airs !
Ruhige Bläue, dich auch, die unermeßlich sich ausgießt	Ciel tranquille, enfermant dans ton azur sans bornes
Um das braune Gebirg, über den grünenden Wald,	Les grands ombrages verts, les monts aux teintes mornes,]
Auch um mich, der endlich entflohn des Zimmers Gefängnis]	J'ai fui de ma prison, j'ai fui d'un pied léger
Und dem engen Gespräch freudig sich rettet zu dir.	Pour contempler ta gloire et pour t'interroger.
[…]	[…][101]

L'écart entre le rythme de chacune des versions est patent dès les premiers vers. Face aux longs vers de Schiller, qui comprennent cinq ou six accents répartis sur un nombre de syllabes allant de treize à quinze, Wacken choisit l'alexandrin. Il s'agit certes du plus long vers dans le système français canonique. Ses douze syllabes et ses quatre accents par vers restent toutefois loin de l'ampleur qui caractérise les vers schillériens. Le respect des normes endogènes, perceptible aussi dans la présence et la régularité des rimes, là où le texte allemand pratique le vers blanc, a manifestement entravé la volonté de rester proche

[97] Édouard Wacken, *Fleurs d'Allemagne et poésies diverses*, Bruxelles, imprimerie de A. Labroue et C[ie], 1850, p. 20.
[98] Hippolyte Barella, *Les Écrivains belges contemporains. Édouard Wacken*, Gand, Vanderhaeghen, 1860, p. 24.
[99] *Ibid*., p. 24.
[100] *Ibid*., p. 25.
[101] *Ibid*., p. 107.

du texte de départ. Néanmoins, il semble que la transposition soit suffisamment satisfaisante aux yeux du commentateur pour apparaître comme un équivalent, c'est-à-dire ici comme la traduction la plus fidèle possible.

On retrouve un décalage similaire entre la traduction et son analyse dans l'éloge que livre Guillaume Alfred Heinrich des traductions d'Alfred Tonnellé. « Le Roi de Thulé », entre autres, serait « rendu dans le même mètre » que chez Goethe. Tout au plus l'éditeur concède-t-il que les « nécessités de la rime et le caractère analytique de notre langue ont seulement exigé quelques légères additions[102] ». Ces « légères additions » ne représentent pas moins de cinq strophes, et elles ne s'expliquent pas par les contraintes liées au respect du mètre allemand. Là encore, et nonobstant la recherche visible d'une proximité avec les vers goethéens, les vers français sont en effet loin de leur source germanique :

« Der König in Thule », J. W. v. Goethe	« Le Roi de Thulé », traduction A. Tonnellé
Es **war** ein **Kö**nig in **Thu**le	À Thu**lé**, loin du **mon**de,
Gar **treu** bis **an** das **Grab**,	Un **roi** jadis ré**gna**,
Dem **ster**bend **sei**ne **Buh**le	Qui d'une a**mour** pro**fon**de
Einen **gol**dnen **Be**cher **gab**.	Jusqu'à la **tom**be aim**a**.
[…]	[…][103]

Les hexasyllabes de Tonnellé tentent à l'évidence de rendre les vers de chanson écrits par Goethe. Les deux accents des vers français ne peuvent pourtant prétendre préserver le rythme des trimètres allemands. Il s'agit là encore d'un équivalent – en admettant le système de correspondances des contemporains –, mais non d'un calque au sens strict.

On observe un autre type de tentative dans le domaine métrique chez le traducteur néerlandais Charles Beltjens. Ce dernier ne cherche pas un équivalent des mètres rencontrés dans les lieds qu'il traduit, mais s'emploie à intégrer dans le système français les principes métriques germaniques, sans pour autant congédier les règles endogènes. Dans sa traduction du « Lyrisches Intermezzo », il utilise à plusieurs reprises des alexandrins, en général réguliers, mais qui ménagent la possibilité d'une lecture accentuelle en tétramètres. C'est le cas par exemple de la cinquième pièce :

« Lyrisches Intermezzo », V, H. Heine	« Intermezzo lyrique », V, traduction Ch. Beltjens
Dein Angesicht so lieb und schön,	Dans un **rê**ve j'ai **vu** rayon**ner** ton vi**sa**ge ;
Das hab ich schon im Traum gesehn,	Tous les **an**ges du **Ciel** l'admi**raient** au pas**sa**ge ;

[102] Guillaume Alfred Heinrich, « Introduction » à Alfred Tonnellé, *Fragments sur l'art et la philosophie*, éd. cit., p. XXIV.
[103] Traduction d'Alfred Tonnellé citée dans Guillaume Alfred Heinrich, « Introduction » à Alfred Tonnellé, *Fragments sur l'art et la philosophie*, éd. cit., p. XXVI.

Es ist so mild und engelgleich,	Et cepen**dant**, sous sa pâ**leur**
Und doch so bleich, so schmerzenbleich.	Vague**ment** se de**vi**ne on ne **sait** quel mal**heur**[104].

Ce placement d'un accent prosodique sur les troisième et neuvième syllabes, en plus des sixième et douzième qui portent aussi les accents métriques, n'a certes rien d'inhabituel[105]. Dans le recueil de Beltjens, toutefois, cette cadence retient l'attention par sa grande fréquence, qui incite le lecteur à privilégier le rythme prosodique par rapport au rythme métrique. Il s'agit là d'un renversement ou du moins d'un lissage de la hiérarchie qui tend à rapprocher le vers de la prose, et qui peut aussi rappeler à d'autres titres la tendance des chansons populaires aux vers accentuels. C'est bien là l'effet que vise le traducteur, très certainement, à une époque où les lieds, et au premier chef ceux du « Lyrisches Intermezzo », sont appréciés pour leur caractère enlevé, associé au répertoire du folklore[106].

b) Connotations à connotant lexical ou syntaxique

Ce sont des connotés similaires que visent les traductions appuyées sur des supports lexicaux ou syntaxiques. Dans sa traduction d'une pièce des « Junge Leiden », Charles Marelle s'efforce ainsi de maintenir le registre de langue familier de Heine et le caractère moqueur du portrait représentant le personnage décrit. Il ne s'astreint pas cependant à maintenir le sens premier de chaque métaphore, préférant exploiter des images disponibles dans le système endogène :

« Junge Leiden », IV, H. Heine	Traduction Ch. Marelle
Im Traum sah ich ein Männchen klein und putzig,	Je vis en rêve un bout d'homme cocasse,
Das ging auf Stelzen, Schritte ellenweit,	Se pavanant sur ses ergots guindés,
Trug weiβe Wäsche und ein feines Kleid,	Pompant, luisant, de linge fin bardé,
Inwendig aber war es grob und schmutzig.	Mais au-dedans grossier, puant la crasse.
Inwendig war es jämmerlich, nichtsnutzig,	Au-dedans plat, propre à rien, vil paillasse
[…]	[…]

[104] Charles Beltjens, *Henri Heine, Intermezzo lyrique*, Bruxelles, de Tracy, coll. Bibliothèque Populaire des Littératures Étrangères, première série, n° 5, 1888, p. 2. Le raisonnement que nous proposons pour les alexandrins pourrait être appliqué également à l'octosyllabe, divisé ici, comme celui de la seconde strophe, en deux segments égaux.

[105] On rappellera que les accents prosodiques relèvent de la langue (du lexique et surtout de la syntaxe, en français), tandis que les accents métriques sont prédéterminés par la structure du mètre utilisé, à savoir les deux hémistiches de six syllabes, pour l'alexandrin.

[106] Le schéma rythmique des lieds du cycle heinéen est cependant loin d'être aussi régulier, mais il semble que Beltjens cherche avant tout un moyen terme entre un mètre canonique et un mètre qui évoque la chanson. Le système accentuel évoque la chanson dans la mesure où c'est notamment celui de la musique, en particulier du répertoire vocal populaire. Des médiateurs comme Van Hasselt et Schuré, entre autres, ont une conscience aiguë de ces phénomènes. On y reviendra dans la partie sur les réappropriations du lied par les poètes français.

Certaines modifications s'expliquent sans doute en partie par les contraintes de la versification française, mais il n'en demeure pas moins que dans cet extrait, Marelle a visiblement cherché à proposer des « équivalents » propres à toucher son public. Le substantif « paillasse » constitue une invention par rapport au texte heinéen, qui n'utilise pas de métaphore dans le vers concerné. On peut considérer néanmoins qu'il s'inscrit dans le ton général de ce lied, en évoquant un personnage sans consistance, tout en éveillant l'imaginaire spécifiquement francophone d'un être effectivement « plat », au sens propre et figuré (le nom *Hanswurst*, qui désigne en allemand une figure similaire, étant associé à d'autres images). Davantage, la métaphore du coq ne pouvait que susciter le sourire attendu chez un lecteur français, plus précisément, en renvoyant à un emblème gaulois lui-même probablement objet d'une distance amusée. La charge heinéenne est en somme bien rendue, mais au moyen de ressources puisées dans la culture d'arrivée, et en prenant des libertés mesurées avec les normes admises (à l'exception sans doute du verbe « puer », qui s'en écarte plus nettement).

c) Connotation stylistique : la transposition du genre du lied

Le cratylisme culturel s'exerce plutôt cependant à une échelle plus large et complexe, celle du genre littéraire, qui réunit les différentes catégories d'analyse abordées précédemment. Jacques Porchat, éditeur d'une traduction des œuvres complètes de Goethe, suit une opinion répandue parmi les médiateurs en rapprochant le lied du genre français de la chanson :

> *Lied* et, au pluriel, *Lieder*, n'a proprement point d'équivalent en français : c'est un court poëme lyrique, où domine la grâce, et qui est destiné à être chanté : on voit du moins qu'il peut avoir beaucoup de rapport avec la chanson. Plusieurs de celles de Béranger : *Si j'étais petit oiseau*, *l'Exilé*, *ma Nacelle*, etc., etc., et bien d'autres chansons et chansonnettes françaises, seraient des *Lieder* en Allemagne[107].

C'est également la position d'Édouard Schuré, qui s'inspire de la chanson populaire française pour traduire les *Volkslieder* germaniques :

> Disons une fois pour toutes que je ne me suis point astreint dans toutes les traductions aux règles de la prosodie française dont quelques-unes, soit dit en passant, sont très arbitraires ; par exemple, la rime pour les yeux. Rendre l'original, en donner la sensation vive autant qu'il m'a été possible, tel était mon but unique. Me trouvais-je en face d'une poésie correcte et rigoureuse dans la forme, je me suis efforcé de la rendre sous une forme analogue. Rencontrais-je au contraire une chansonnette rustique et court vêtue, je n'ai point hésité à lui conserver sa toilette négligée. Quand j'avais à présenter une bergère, je ne l'ai point habillée en princesse. Il est d'ailleurs une autorité que j'invoque, en ma faveur, c'est celle de la chanson populaire française. Mes hérésies sont les siennes. Il m'est arrivé de faire comme elle, de me contenter de simples assonances, ou même de ne rimer qu'une fois sur quatre vers[108].

[107] Jacques Porchat, *Poésies diverses*, éd. cit., « Préface », p. 7, note 1. Dans son article sur les onomatopées dans « Lenore », Christine Lombez évoque la « vogue de popularité dont jouit Béranger [dans les années 1830] […] en Allemagne » (« Onomatopées et traduction poétique », art. cit., p. 239).
[108] Édouard Schuré, *Histoire du lied…*, éd. cit., 1868, p. 151-152, note 1.

Conçue comme le genre correspondant dans l'espace francophone au lied allemand, ou du moins au *Volkslied* qui l'inspire, la chanson populaire fournirait à en croire ces intercesseurs tout un ensemble de ressources propres à produire sur le lecteur un effet « analogue » à celui de l'original, et cela sans sortir des pratiques endogènes. Ce raisonnement appelle quelques remarques. Dans la mesure où le répertoire folklorique se situe en dehors des normes littéraires françaises, le rattachement des traductions qui la prennent pour modèle à la pratique des équivalents peut paraître problématique. Le traducteur n'utiliserait pas en effet des traits d'écriture reconnus comme familiers, mais définis au contraire comme étrangers, du moins par les instances officielles. Mais les normes établies sont précisément de plus en plus contestées au cours du siècle, ce qui entraîne des fluctuations dans le statut accordé aux textes. Chez Schuré, la chanson occupe ainsi une place ambivalente dans le système français. Les « hérésies » qu'elle comporte n'empêchent pas le rédacteur de l'invoquer comme une « autorité ». Du reste, ses traductions témoignent d'une position intermédiaire, cherchant une solution de compromis entre les pratiques ethnocentriques et le calque. D'après André Theuriet, déjà, la version qu'il donne de la cinquante-neuvième pièce du « Lyrisches Intermezzo » est caractéristique de cette attitude. La dimension phonique rendrait de manière satisfaisante la légèreté du texte source, mais le vocabulaire sacrifierait au goût de l'élite francophone conservatrice : « le mouvement y est, et aussi le charme mélodique. On désirerait seulement que le traducteur se fût moins facilement contenté du mot convenu, de l'épithète banale ». Les deux premières strophes accréditent en effet ce jugement :

« Lyrisches Intermezzo », LIX, H. Heine	Traduction É. Schuré
Es fällt ein Stern herunter	La belle étoile tombe
Aus seiner funkelnden Höh' !	De son brillant séjour ;
Das ist der Stern der Liebe,	Elle a trouvé sa tombe,
Den ich dort fallen seh.	L'étoile de l'amour.
Es fallen von Apfelbaume	Le doux pommier frissonne ;
Der Blüten und Blätter viel !	Tombez, feuilles et fleurs,
Es kommen die neckenden Lüfte	Dépouilles de l'automne,
Und treiben damit ihr Spiel.	Jouets des vents moqueurs.
[…]	[…][109]

[109] André Theuriet, « De la traduction des poètes, à propos de quelques nouvelles tentatives », art. cit., p. 684.

On pourrait en somme parler d'équivalence du point de vue générique, en considérant que Schuré s'est efforcé de rendre des aspects jugés importants de l'esthétique heinéenne, mais en ménageant ses lecteurs francophones, en l'occurrence en lissant certaines aspérités du modèle de la chanson.

En suivant Theuriet toujours, Nerval aurait été plus heureux et plus audacieux dans ses emprunts au genre populaire lorsqu'il travaillait à une de ses traductions de « Der König in Thule ». La supériorité de cette version sur celles d'autres traducteurs s'expliquerait par son goût pour le folklore français : « Tout pénétré du charme de nos vieilles chansons, qu'il étudiait avec amour, il s'est merveilleusement assimilé le sentiment du poète qu'il interprétait[110] ». Les deux dernières strophes fournissent un aperçu révélateur de l'ensemble :

« Der König in Thule », J. W. v. Goethe	« Le Roi de Thulé », traduction G. de Nerval
[…]	[…]
Dort stand der alte Zecher,	Sous le balcon grondait la mer.
Trank letzte Lebensglut,	Le vieux roi se lève en silence ;
Und warf den heil'gen Becher	Il boit, – frissonne, et sa main lance
Hinunter in die Flut.	La coupe d'or au flot amer.
Er sah ihn stürzen, trinken	Il la vit tourner dans l'eau noire,
Und sinken tief ins Meer.	La vague en s'ouvrant fit un pli,
Die Augen täten ihm sinken ;	Le roi pencha son front pâli…
Trank nie einen Tropfen mehr.	Jamais on ne le vit plus boire[111].

Si Nerval ne pèche pas par les mêmes travers que Schuré, son texte se présente toutefois moins lui aussi comme une chanson que comme une stylisation du genre à la manière des romantiques. Quoi qu'il en soit, la priorité qu'il accorde au paramètre générique est manifeste, en premier lieu dans le choix de mètres octosyllabiques. Les quatrains pourraient être invoqués aussi, mais ils sont présents déjà dans l'original. Néanmoins, leur conservation par le traducteur est significative également, puisqu'il est ainsi amené à privilégier la facture, donc indirectement le genre qui lui est associé, par rapport au contenu sémantique. La démarche adoptée, qui consiste à proposer un texte analogue à l'original envisagé comme illustration d'un genre, est pleinement assumée par Nerval. Il va en effet jusqu'à ajouter quelques effets de dramatisation, exploitant de la sorte un procédé courant dans la chanson française. Dans sa version, la mer « grond[e] », ce qui fait écho en outre aux motifs eux aussi dysphoriques du « flot amer » et de « l'eau noire ». Le « silence », absent du texte allemand, accroît encore la tension.

[110] *Ibid*., p. 682.
[111] Sous le titre « Le roi de Thulé », Nerval a traduit plusieurs fois ce lied de Goethe, tiré du premier *Faust*. La version donnée par Theuriet est celle de *La Bohême galante* ([1852], Paris, Lévy, 1855, p. 58), au chapitre « Musique », avec l'indication « *Faust*. Musique de Berlioz ».

Comme dans le cas des phénomènes phoniques et lexico-syntaxiques, on a affaire dans ces exemples à des positions traductives qui tiennent à la fois des pratiques sourcières et ethnocentriques – bien qu'elles s'apparentent davantage aux premières qu'aux secondes, au moins en intention. Les audaces des traducteurs, certes mesurées, sont toutefois à relever dans la mesure où elles témoignent d'une approche assouplie du système endogène, à une époque où existent encore des conceptions bien plus normatives. Mais il faut revenir sur la perspective sémiotique. Outre l'évolution d'ordre idéologique, la pratique des équivalents incite en effet à interroger à nouveaux frais la manière dont les intercesseurs envisagent le fonctionnement du sens dans le lied et dans leurs traductions.

3) Du cratylisme culturel à l'émergence d'une conception discursive de la traduction

Dans la section qui précède, on a assimilé la recherche des équivalents aux conceptions cratyliennes culturelles. De fait, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, les positions traductives qui tiennent compte de l'esthétique germanique s'inscrivent dans un ensemble de théories qui s'étend comme on l'a vu de Nodier et de la grammaire comparée allemande, illustrée notamment par Wilhelm von Humboldt, à l'acculturation de celle-ci dans l'espace francophone, en passant par les réflexions de Mme de Staël sur les langues, les littératures et la traduction. On a rappelé également les propos d'André Chervel selon lesquels « le cratylisme est sous-jacent à (presque) toute la grammaire comparée allemande (et française) avant 1880[112]. » Ce contexte, joint à la recherche d'« équivalents » ou d'« analogies » revendiquée par plusieurs traducteurs, nous a amenée à saisir plus précisément dans leurs traductions des soubassements cratyliens *culturels*. Au terme de nos analyses, plusieurs facteurs incitent néanmoins à nuancer ce rattachement théorique. Le point à sonder réside précisément dans l'interprétation par les traducteurs de l'articulation entre les différents plans des unités qu'ils transposent en français. Trois conceptions peuvent se présenter, dans le corpus : la relation entre les plans de l'unité concernée est perçue comme motivée dans le cadre du système linguistique et/ou littéraire. C'est le postulat cratylien culturel sous sa forme la plus simple (on reviendra sur les formes plus complexes). De leur côté, les médiateurs conventionnalistes considèrent d'ordinaire cette relation comme conventionnelle. Enfin, comme on l'a montré dans le chapitre portant sur la sémiotique du lied, on peut déceler chez certains germanistes l'intuition d'une motivation qui serait propre à chaque poème, construite par le poète à partir d'un fonctionnement linguistique conventionnel.

[112] André Chervel, « Le débat sur l'arbitraire du signe au XIX^e^ siècle », art. cit., p. 18. Voir le chapitre sur la sémiotique du lied. On a précisé également à cette occasion que le cratylisme continuait à imprégner l'imaginaire linguistique et littéraire d'auteurs comme Mallarmé et ses émules symbolistes, en mentionnant à ce propos, parmi d'autres, les travaux de Gérard Genette (*Mimologiques…*, éd. cit., chapitre intitulé « Au défaut des langues », p. 257-314) et d'Emmanuelle Kaës (« Remy de Gourmont : une linguistique entre science et mythe », art. cit. ; et « Claudel et les savoirs linguistiques : l'exemple de la grammaire comparée », art. cit.).

a) Le cratylisme culturel, source de confusions entre relation motivée et relation conventionnelle

Il convient dès lors de préciser les cadres dans lesquels se déploient ces positions, et les raisons de leur relative indifférenciation dans le contexte contemporain. Pour reprendre les niveaux d'analyse adoptés au cours de cette étude, les phénomènes phoniques peuvent être abordés sous les trois angles que nous venons d'énumérer. Cette diversité se trouve du reste de manière assez courante chez un même traducteur. Paul Demeny, par exemple, semble tenir pour acquis le statut motivé des sonorités utilisées par Schiller en les assimilant à des « harmonie[s] imitative[s] » : « Par la rime *al* et *ale,* on a voulu rendre (mais on craint d'avoir peu réussi) l'harmonie imitative du glas funèbre, que Schiller a rencontrée si heureusement[113]. » En revanche, le commentaire qu'il donne concernant son choix du pentasyllabe paraît s'appuyer quant à lui sur une relation conventionnelle. L'association ordinaire – bien que non motivée – entre le genre lyrique et le mètre de cinq syllabes, dans le système français, suffirait à justifier le procédé et à lui garantir une pleine efficacité : « Les vers de cinq syllabes, qui sont *en usage* dans la poésie lyrique, ont semblé bien convenir à ce morceau[114]. » Force est de reconnaître que cette divergence, déterminante théoriquement, semble ne pas avoir d'incidence sur les choix de Demeny. Dans les deux cas, les solutions proposées auraient pu être identiques s'il avait attribué un statut conventionnel aux sonorités, et un statut motivé au mètre. Il en va de même pour ce qui concerne l'articulation entre l'expression et le contenu des faits lexicaux, syntaxiques, et plus largement de l'organisation sémantico-logique.

De fait, en toute rigueur, les traductions par équivalents soulèvent des problèmes pour l'analyste. Sont-elles bien sous-tendues par le cratylisme culturel ? Ne serait-ce pas plutôt par le conventionnalisme ? Dans l'étude d'une traduction, comment savoir en effet si les unités d'expression utilisées sont conçues par l'intercesseur comme pleines et motivées ou transparentes et conventionnelles ? Dans un cas comme dans l'autre, les choix traductifs peuvent souvent être identiques. Au XIX^e^ siècle, les deux positions partagent en effet plusieurs postulats. Tout d'abord, le sens véhiculé par un énoncé est considéré comme indépendant du langage, lequel est réduit à une dimension phonique. De plus, ce sens est conçu soit comme universel, soit comme partiellement variable d'une culture à l'autre, mais il conserve toujours une part commune aux différentes cultures, c'est-à-dire en dernier ressort universelle. En ce qui concerne le plan de l'expression, ses données phoniques sont propres à chaque langue. En revanche, dans chaque langue suffisamment développée, la structuration du matériel lexical et syntaxique serait au moins partiellement isomorphe à la structuration du contenu universel. Corollairement, il y aurait isomorphie partielle entre les plans de l'expression des différentes langues. En somme, les deux conceptions sémiotiques (cratylienne culturelle et conventionnaliste) admettent l'existence d'équivalents lexicaux et syntaxiques d'une langue à l'autre. La seule différence significative – mais difficilement perceptible dans une traduction – réside dans la relation postulée entre

[113] Paul Demeny, *Le Lied de la cloche*, éd. cit., p. 38, note 9.
[114] *Ibid*., p. 38, note 8. Nous soulignons.

le contenu et l'expression, et corollairement dans l'importance donnée à l'expression. En tant que telles, ces différences n'ont cependant aucune incidence sur le système d'équivalences établi par les traducteurs. Il est vraisemblable que, à l'instar de Paul Demeny, un certain nombre d'entre eux ont eu une position mal déterminée sur ces questions. C'est probablement d'autant plus vrai dans les dernières décennies du XIX^e^ siècle, époque à partir de laquelle le cratylisme culturel cède la place au conventionnalisme comme *doxa* théorique, d'après André Chervel.

Cette complexité, source de confusions chez les non spécialistes que sont la plupart des germanistes, est encore accrue par d'autres facteurs. Il faut préciser en effet que le cratylisme culturel se déploie à plusieurs niveaux, qui engagent des strates sémiotiques plurielles. Le niveau minimal est celui du signe linguistique (éventuellement envisagé dans une perspective esthétique). La relation de motivation unit dans cette première strate le plan de l'expression et le plan du contenu. C'est cette perspective que nous avons adoptée dans la plupart de nos exemples, en particulier dans le cas des connotations à connotant phonique. Le *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises* de Nodier relève de ce modèle, en assignant aux sonorités des différentes langues des unités de contenu spécifiques aux cultures correspondantes. Mais d'autres angles d'approche existent, tels ceux que nous avons examinés dans le chapitre sur la sémiotique du lied. Les phénomènes sémiotiques du sous-entendu ou du symbole établissent une seconde relation entre le contenu premier et le contenu indirect (pour reprendre la terminologie de Todorov) ou connoté, ou encore implicite (selon Catherine Kerbrat-Orecchioni[115]). Les métaphores utilisées par Charles Marelle (le « paillasse » dressé sur ses « ergots ») relèvent de cette strate. Pour s'en tenir à l'image du coq sur ses ergots, c'est bien la relation entre le sens direct et le sens indirect qui retient l'attention du traducteur dans le texte source. Il s'agit visiblement pour lui de transposer dans la culture francophone l'association établie chez Heine entre la notion de vanité et l'image des échasses (« *Stelzen* »). La métaphore du coq semble offrir à ses yeux un équivalent satisfaisant, comme emblème de la caractéristique morale visée. Là encore, il est difficile de savoir si cette association est pour lui naturelle, ou s'il y voit une construction culturelle.

En outre, cette deuxième strate sémiotique augmente les sources possibles de confusion théoriques chez nos médiateurs. Elle vient en effet s'ajouter à la première sans qu'une distinction claire soit toujours établie entre elles. Or, la nature de l'articulation entre les deux plans de chaque strate ne préjuge pas de l'articulation entre les plans de l'autre. Dans notre exemple, Marelle peut être certain qu'une relation naturelle unit le coq au caractère vaniteux tout en considérant le signifiant *coq* (ou ici *ergots*, par métonymie) comme conventionnel. Le statut motivé ou conventionnel du signe linguistique est alors

[115] Chez Catherine Kerbrat-Orecchioni, les notions d'« implicite » et de « connotation par association », dont il est question ici, ne se recoupent pas entièrement. Dans la mesure où ce sont ici leurs points communs qui nous intéressent, nous ne reviendrons pas sur leurs différences. Par ailleurs, les deux théoriciens mentionnés – ainsi que d'autres linguistes et sémioticiens – divergent dans leur analyse de ces phénomènes. Une des questions fondamentales consiste à savoir comment définir le rôle qu'y tient le plan de l'expression. La réponse n'étant pas déterminante pour notre propos, nous n'approfondirons pas non plus ce point.

indifférent. L'articulation significative est celle qui unit les contenus direct et indirect. On conçoit que face à cette relative complexité, la position des intercesseurs puisse être très vague dans bien des cas.

C'est d'autant plus probable si l'on examine le troisième angle d'approche souvent adopté par le cratylisme culturel. Plus complexe encore, il englobe les deux précédents. À un niveau d'analyse supérieur, c'est en effet la langue ou l'énoncé dans sa globalité (c'est-à-dire dans son plan de l'expression *et* du contenu) qui peut être perçue comme l'expression motivée de l'« esprit » ou du « génie » de la culture correspondante. Ce postulat est porté par Humboldt et relayé en France par Mme de Staël ainsi que par Alfred Tonnellé, entre autres. Là encore, les mécanismes internes au signe linguistique premier ne sont pas déterminants. Ils peuvent être aussi bien motivés que conventionnels. Dans le chapitre de *De l'Allemagne* qu'elle consacre à « […] la langue allemande, dans ses rapports avec l'esprit de conversation », Mme de Staël oppose ainsi l'usage ordinaire de la langue allemande, dont les « paroles […] sont encore dans toute leur vérité et dans toute leur force », c'est-à-dire motivées, à la « conversation » française qui ne recule pas devant les « mensonges », phénomène exemplaire du divorce entre l'expression et le contenu[116]. Le français n'en est pas moins pourvu à ses yeux d'un statut motivé dans la relation qui l'unit aux « mœurs et [aux] habitudes nationales », comme le suggère le début de son chapitre, situé sur un plan très général : « En étudiant l'esprit et le caractère d'une langue, on apprend l'histoire philosophique des opinions, des mœurs et des habitudes nationales, et les modifications que subit le langage doivent jeter de grandes lumières sur la marche de la pensée[117] ».

Ces différentes perspectives adoptées par le cratylisme culturel sont présentes dans l'espace francophone sans être toujours clairement définies ni différenciées. Elles induisent dès lors une position hybride chez plusieurs traducteurs soucieux de saisir la poétique du texte source qu'ils entendent transposer. Pour le chercheur moderne, un moyen de trancher en faveur d'une conception sémiotique ou de l'autre réside, comme on l'a dit, dans des données extérieures aux traductions, c'est-à-dire dans les textes critiques ou dans les connaissances que l'on peut avoir sur tel ou tel traducteur et sur l'arrière-plan théorique dans lequel il s'inscrit. Encore faut-il faire la part des décalages possibles entre les déclarations d'intention et la réalité des pratiques. Un autre moyen réside cependant dans l'observation de ces pratiques traductives. Si les données théoriques strictes ne permettent pas en général d'identifier l'arrière-plan d'une traduction qui procède par équivalents, les tendances auxquelles chaque théorie est associée rendent possibles des hypothèses au moins vraisemblables. Le conventionnalisme s'applique en effet en premier lieu au système de la langue, et, comme on l'a signalé au précédent chapitre, Catherine Kerbrat-Orecchioni rappelle que les ouvrages relevant de cette position s'intéressent surtout aux phénomènes de dénotation et non à la connotation[118]. Le cratylisme, au contraire, pour justifier son postulat de motivation, fait volontiers apparaître des sens seconds, indirects, c'est-à-dire connotatifs. En

[116] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 2e partie, chap. XII, p. 161. On pourrait objecter que le mensonge dissocie plus précisément le signe et le référent, mais la distinction entre les notions de référent et de contenu est alors mal établie, et elle n'a pas d'incidence dans cette démonstration.
[117] *Ibid*., p. 159.
[118] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, éd. cit., p. 17.

outre, même si l'on reconnaît l'existence d'une approche conventionnaliste du système littéraire (comme celle des imitations étudiées au chapitre précédent, par exemple), celle-ci privilégie nécessairement dans le texte source les éléments de contenu, et en particulier ceux qui s'appuient sur des supports d'expression dûment répertoriés par les codes linguistiques ou littéraires. Cette attitude tend ainsi plus aisément vers un certain conformisme et vers une hiérarchie qui favorise le système d'arrivée. Le cratylisme, par la valeur qu'il accorde à l'expression du texte source, est conduit quant à lui à adopter une position plus modérée sur l'axe idéologique, et à trouver le cas échéant dans le système cible des ressources qui sortent des pratiques dominantes. Enfin, l'intérêt exclusif du conventionnalisme pour le contenu incite davantage à traduire le sens global de l'énoncé, là où l'attention portée à l'expression favorise chez les partisans du cratylisme une lecture et une traduction qui procèdent soit par traits d'écriture, soit par unités restreintes.

Compte tenu de ces tendances opposées associées respectivement au conventionnalisme et au cratylisme culturel, on a donc pu situer les exemples qui précèdent dans la section sur le cratylisme culturel. Ce classement, bien que probablement pertinent, reste cependant hypothétique, en toute rigueur, et à nuancer. On pourra observer par ailleurs qu'il correspond aux superpositions établies par les discours anciens sur la traduction, même si ces derniers recourent à des catégories d'analyse un peu différentes des catégories modernes utilisées ici[119].

Ces flottements conceptuels amènent enfin à s'interroger sur l'émergence possible chez certains traducteurs d'une pratique qui restituerait le texte source en tant que discours. On s'est contentée jusqu'ici d'évoquer rapidement cette hypothèse et de mettre davantage en évidence l'incertitude de l'analyste moderne entre le cratylisme culturel ou le conventionnalisme de certains intercesseurs. En fait, il se pourrait bien que les flottements entre ces deux positions théoriques soient une des sources d'où est issue la notion de discours, dans la mesure où celle-ci concilie précisément le postulat du fonctionnement conventionnel de la langue et celui d'une motivation, ou plutôt d'un effet de motivation, qui se situerait désormais au niveau de l'écriture mise en œuvre dans chaque texte. Le passage d'une approche systémique et normative de la littérature à son appréhension comme ensemble d'œuvres historiquement marquées serait une deuxième condition de cette évolution.

b) Vers une conception « poïétique » de la traduction ?

On qualifiera de « poïétique » la position traductive qui s'emploie à recréer les effets de sens singuliers du texte source, sans recourir à de supposés équivalents[120]. De fait, parallèlement à

[119] Voir à ce sujet le début de notre précédent chapitre.

[120] À la fin du XX^e^ et au début du XXI^e^ siècle, de nombreux ouvrages traductologiques se penchent sur le sens discursif dans le travail de traduction, et la terminologie est variée. Outre les travaux déjà cités d'Henri Meschonnic, on peut mentionner, parmi d'autres, les articles d'Annie Brisset : « Poésie : le sens en effet : Étude d'un translème » (*Meta*, n^o^ 29 (3), 1984, p. 259-266) ; de Fortunato Israëli : « Traduction littéraire et théorie du sens » (dans Marianne Lederer (éd.), *Études traductologiques. Textes réunis en hommage à Danica Seleskovitch*, Paris, Lettres Modernes, 1990, p. 29-43) ; de Roger Sauter : « La signifiance en poésie est-elle traduisible ? » (art. cit.) ; et celui de Pierre Cadiot et Florence Lautel-Ribstein : « Traduire les "somptueuses ironies" des formes

l'émergence de la notion de discours, qui distingue la forme (c'est-à-dire le système linguistique ou littéraire) de la substance (l'actualisation du système dans un énoncé), on peut percevoir chez quelques traducteurs l'idée naissante d'un geste traductif qui consisterait à recréer au moyen des ressources endogènes le rapport qu'entretient le texte source (en tant que substance) avec la langue et le système littéraire dont il est issu. Comme les partisans du cratylisme culturel, les médiateurs qui ont l'intuition du discours visent à traduire les connotés et non les connotants. Ils se différencient cependant sur plusieurs points, notamment dans leur conception des mécanismes du sens en littérature. Les premiers appréhendent la littérature comme un système dont les éléments sont investis d'un sens préalablement codifié, tandis que les seconds envisagent le sens des discours comme le produit d'une création singulière, dont l'interprétation n'est ni univoque ni entièrement stable. On a vu en outre que le cratylisme culturel attribuait à la forme de l'expression de certaines langues et/ou de certaines littératures un statut motivé. Sans congédier entièrement la relation de motivation, ceux qui conçoivent l'existence de la substance mettent à distance la prétendue naturalité de la motivation au profit d'un effet construit dans et par le processus sémiotique de chaque énoncé. En somme, à l'instar des théories conventionnalistes, l'appréhension discursive des textes affirme le caractère conventionnel de la relation entre le contenu et l'expression dans les cadres formels de la langue et du système littéraire. En revanche, elle postule la possibilité d'un effet de motivation dans la substance que constitue un texte (en particulier poétique). Dans le travail de traduction, les positions cratylienne culturelle et poïétique donnent lieu toutes deux en général à une transposition des connotés grâce à des connotants de même nature que ceux du texte source, faute d'être identiques. Un connoté appuyé sur une configuration rythmique sera ainsi souvent traduit au moyen d'une configuration rythmique, même si cette dernière n'est pas la même que celle du texte source. Mais là où le cratylisme s'appuie sur une relation préétablie de biunivocité entre les items des deux langues et/ou des deux littératures, la traduction poïétique invente pour chaque unité de traduction les moyens de restituer au mieux la sémiosis des segments sources.

Néanmoins, là aussi, ces lignes de partage théoriques ne sont pas toujours aisées à appliquer aux traductions. La relation logique entre un geste traductif fondé sur un système d'équivalences et un geste de recréation relève davantage d'un continuum que d'une opposition nette. Le traitement de certaines connotations chez Guilbeaux illustre bien l'indéfinition de plusieurs traductions à cet égard. L'anthologiste évoque en effet dans un de ses paratextes la « magie de tel mot » qui charmerait les poètes : « Les grands lyriques, par suite de leur éducation et de leur culture, ont parfois été séduits par la magie de tel mot[121]. » Il recourt à deux exemples : Verlaine, d'abord, « de qui […] les vrais poèmes

sémantiques : à propos d'un fragment de Marcel Jouhandeau » (dans Mohammed Jadir et Jean-René Ladmiral (dir.), *L'expérience de traduire*, Paris, Champion, 2015, p. 173-192). Enfin, dans les monographies, on retiendra l'ouvrage d'Umberto Eco : *Dire presque la même chose. Expériences de traduction* ([*Dire quasi la stessa cosa : Esperienze di traduzione*, 2003] trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset et Fasquelle, coll. Biblio essais, 2006).

[121] Henri Guilbeaux, « Le lyrisme allemand aujourd'hui », dans *Anthologie des lyriques allemands contemporains depuis Nietzsche*, éd. cit., p. 23.

[…] subsisteront parce [qu'] il y a de l'émotion ». Quant à Verhaeren, s'il « emploie un vocable peu usité ou s'il crée une expression *sui generis*, ce mot, cette expression ne lui servent qu'à colorer sa poésie ou à en renforcer le rythme. (Exemples : halluciner, fou, hagard, or, colossal, tumultueux, tumultuaire, dites ! par à travers, par au-dessus, etc[122]…) » La charge affective qu'attribue Guilbeaux aux phénomènes dont il fait part signale qu'il s'intéresse ici à la strate connotative du sens. Le mot de « magie » est quant à lui une métaphore probable du fonctionnement sémiotique motivé qu'il prête à ces faits connotatifs : au-delà de la dénotation régie par la convention, les connotations qu'il relève fonctionneraient d'une manière spécifique et mystérieuse. Certains supports d'expression lexicaux seraient associés à des émotions dans un rapport « magi[que] », autrement dit très probablement pour Guilbeaux, motivé. Reste à savoir si cette motivation est pour lui naturelle ou construite. L'attribution de la « magie » à « tel *mot* » laisse supposer qu'il s'agit d'une motivation en langue, c'est-à-dire prétendument naturelle. Toutefois, ce sont des écrivains singuliers qui sont crédités de la capacité d'actualiser le potentiel de motivation qui resterait virtuel en langue. Il serait donc possible que la position de Guilbeaux soit flottante, et qu'il ait l'intuition de la notion de discours.

La pratique traductive de l'anthologiste complexifie encore cette question. Il opère en effet des emprunts récurrents au vocabulaire de Verhaeren, en particulier aux termes cités plus haut. On a déjà rencontré l'adjectif *hagard,* dans « Sans puissance ». On peut mentionner également le premier syntagme du « Train-Éclair » : « Par à travers l'Europe » (« *Quer durch Europa* »), qui reprend lui aussi une locution adverbiale du poète belge[123]. Le traducteur utilise visiblement ces segments en raison du pouvoir évocateur que leur donnerait leur statut motivé. On peut émettre trois hypothèses sur sa conception de la motivation. On a vu les deux premières : la motivation se situerait en langue et serait exploitée par les poètes ; ou bien elle résulterait d'une création de ces mêmes poètes. Mais la deuxième hypothèse peut donner lieu à une autre interprétation. Une fois créé par un écrivain, un rapport de motivation entre une unité de l'expression et une unité du contenu pourrait être perçu comme une nouvelle propriété de la langue (ou du système littéraire). Il occuperait de la sorte une position intermédiaire entre la relation censément naturelle et l'association ponctuelle. De fait, si Guilbeaux reprend les unités de connotation de Verhaeren, c'est qu'il considère celles-ci comme des ressources à sa disposition en tant que traducteur, indépendamment de leur contexte d'origine. On se situerait donc là à mi-chemin entre le recours à des équivalents et un processus de création verbale destiné à rendre la poéticité du texte source.

Cette tension vers une approche poïétique se retrouve chez d'autres traducteurs, tout au long de la période considérée. Dans son article sur la traduction de poésie, André Theuriet souligne la nécessité pour le traducteur de saisir toutes les strates de sens de l'œuvre source, et cela en s'identifiant au poète :

[122] *Ibid*.
[123] *Ibid*., « Le Train-Éclair », p. 213 (Detlev von Liliencron, « Blitz-Zug », dans le recueil *Bunte Beute*, pour le texte source).

> [D]eux maîtresses qualités qu'on doit exiger d'un bon traducteur : une vive intelligence du texte et une sorte d'intuition, de divination des sentiments qui animaient l'auteur du morceau qu'on traduit. C'est surtout lorsqu'il s'agit d'interpréter un poète que ces deux qualités sont nécessaires ; on peut même affirmer qu'alors la seconde devient la principale. Le traducteur est tenu de s'assimiler complètement son auteur, et, pour parler la langue des coulisses, d'entrer dans sa peau de façon à comprendre tout ce que le poète a dit, et à deviner tout ce qu'il a sous-entendu. Il faut donc qu'il y ait, entre le poète et son interprète, une intimité profonde, une sorte de mariage de sentiments et de pensées. C'est là, et non pas dans des différences de rythme et de sonorité, qu'est la difficulté capitale[124].

L'insistance sur l'individualité du poète laisse supposer qu'aux yeux de Theuriet, le sens littéraire d'une œuvre est propre à cette dernière. Dans cette perspective, le processus de fusion auquel est invité le traducteur pourrait investir ce dernier des mêmes propriétés que l'écrivain étranger. Sa traduction serait alors une recréation, qui tirerait parti elle aussi des ressources offertes par les systèmes d'arrivée dans le but de créer des effets de sens inédits. C'est ce que semble indiquer une formule synthétique qui se situe vers la fin de l'article : « En résumé, les bons poètes seuls font de bons traducteurs[125] ». Au début des années 1840, déjà, en parlant des traductions de Dante par Antoni Deschamps, Blaze de Bury loue également chez ce dernier la capacité à entrer en « communion » avec son auteur, au-delà du niveau de sens premier de l'œuvre source :

> Si le texte n'est pas toujours bien rigoureusement exprimé dans ses vers, si l'interprétation littérale pèche en maint endroit, du moins peut-on avancer que M. Antoni Deschamps a su racheter ces défauts par des qualités d'un ordre supérieur. Entre le sentiment véritable du génie d'un grand maître, entre cette force d'intuition par laquelle on se met en communion avec les chefs-d'œuvre de la pensée humaine, et la reproduction fidèle, irréprochable, mais incolore et froide, du texte original, nous n'hésitons pas un seul instant, et nous donnerons toujours à l'ébauche poétique le pas sur la version grammaticale […]. […] C'est le propre des natures poétiques de pouvoir s'élancer d'un bond au cœur même d'une littérature, et de s'identifier spontanément avec l'esprit des siècles […][126].

On peut citer enfin le jugement d'Henri Albert sur des traductions de lieds de Heine, par André-Élie Clot :

> Certains vers de M. Clot ont beaucoup d'allure. Dans son « essai d'imitation poétique » il a peut-être mieux *senti* le génie particulier de Henri Heine que ne l'a fait M. Maurice Pellisson. On se rend compte qu'il a éprouvé les mêmes sensations et qu'il s'est véritablement appliqué à recréer l'âme du voyageur. « La Mer du Nord », telle que nous la présente le traducteur lyonnais, n'est pas un travail de savant, c'est l'œuvre d'un poète qui s'est ignoré longtemps et dont le rythme de Henri Heine a fait vibrer la lyre[127].

---

[124] André Theuriet, « De la traduction des poètes, à propos de quelques nouvelles tentatives », art. cit., p. 676-677.
[125] *Ibid*., p. 686.
[126] Henri Blaze de Bury, « Poètes et romanciers modernes de la France : MM. Émile et Antoni Deschamps », art. cit., p. 560.
[127] Henri Albert, « Lettres allemandes », *Mercure de France*, t. LXXXV, n° 310, juin 1910, p. 750. C'est l'auteur qui souligne.

La prudence est néanmoins de mise dans l'interprétation de ces propos, sur plusieurs points. En 1841, le recours qu'opère Blaze de Bury à la notion de génie est bien sûr à rattacher à l'acception que les romantiques donnent à celle-ci. On a vu que les penseurs allemands y voyaient une capacité à saisir l'universel, tandis que les médiateurs français tendaient à réduire le génie à une faculté individuelle. Ici, Blaze de Bury paraît se situer entre ces deux extrêmes, lui qui évoque tour à tour et comme s'ils étaient placés sur le même plan le « génie » de Dante et « l'esprit des siècles ». On a vu pourtant que dans son article sur le lied, paru également en 1841, il faisait de l'œuvre poétique lyrique l'expression d'un individu singulier[128]. Sa conception de la création poétique – et corollairement de la traduction – s'avère ainsi flottante, tantôt issue des théories cratyliennes culturelles, tantôt proche de l'appréhension moderne du sens en discours. En ce qui concerne les propos d'Henri Albert, leur confrontation avec les traductions de Clot les éloigne semble-t-il d'une approche discursive. Cet « essai d'imitation poétique » se replie en effet visiblement sur les règles françaises, en choisissant une écriture en vers réguliers pour rendre les vers libres de « Die Nordsee ». Il renonce il est vrai aux strophes égales, mais cet écart ne paraît pas suffisant pour voir dans ce recueil un autre soubassement théorique que le cratylisme culturel, au mieux. Toutefois, l'insistance de ces différents médiateurs sur la proximité entre l'écrivain étranger et son traducteur a bien pu favoriser l'émergence d'une conception moderne de la traduction poétique, caractérisée à la fois comme créatrice et respectueuse du texte source.

André Theuriet, enfin, occupe lui aussi une place indécise, dans laquelle on peut cependant peut-être déceler une intuition du sens discursif. Il ne prône certes pas une libération franche des poètes ou des traducteurs vis-à-vis des pratiques contemporaines. On a vu toutefois qu'il évoquait très favorablement les audaces poétiques mises en œuvre depuis Chénier. En outre, dans un geste apparemment paradoxal, il loue une traduction en prose de Heine par Nerval en raison de sa proximité avec la poétique du lied source, écrit en vers réguliers :

> Dans sa traduction en prose, Gérard de Nerval a rendu avec un goût plus délicat et une fidélité plus intime [qu'Édouard Schuré] les détails de cette petite pièce :
>
> « Le cygne chante dans l'étang, – il s'approche et s'éloigne du rivage, – et toujours chantant plus bas, – il plonge dans sa tombe liquide. – Tout, à l'entour, est calme et sombre, – feuilles et fleurs sont emportées ; – l'étoile a tristement disparu dans sa chute, – et le chant du cygne a cessé[129]. »

Nerval s'attache visiblement à restituer les unités de sens dans leur succession et leurs lacunes. Ce faisant, il préserve une partie des mécanismes sémiotiques de ce lied, lourd de sous-entendus. Davantage, il introduit des effets de rythme grâce à ce qui pourrait être des vers blancs. Les délimitations par des tirets permettent de compter plusieurs groupes de huit syllabes (« Le cygne chante dans

[128] Dans le chapitre sur la sémiotique du lied. On peut rappeler ici que dans l'espace francophone, cette individualisation de l'écrivain et de sa poétique prend toute son ampleur avec Mallarmé et les symbolistes.
[129] André Theuriet, « De la traduction des poètes, à propos de quelques nouvelles tentatives », art. cit., p. 684. La traduction de Nerval a été publiée pour la première fois dans un article intitulé « Les Poésies d'Henri Heine. II » (art. cit., p. 926). Dans la numérotation de Nerval, qui ne traduit pas la totalité du « Lyrisches Intermezzo », le poème est numéroté LIII. Il s'agit en fait chez Heine de la pièce LIX.

l'étang » ; « Tout, à l'entour, est calme et sombre », segment dont la dimension rythmique est en outre appuyée par la ponctuation ; « feuilles et fleurs sont emportées » ; « et le chant du cygne a cessé »), et un segment de douze syllabes divisé symétriquement en deux groupes de six syllabes (« l'étoile a tristement [/] disparu dans sa chute »). La conjonction entre le souci manifeste de restituer des traits poétiques importants du lied heinéen, le refus de recourir pour ce faire au calque, et la liberté vis-à-vis des règles endogènes incite à voir dans cet extrait de traduction la réalisation d'un projet poïétique.

Dans sa propre pratique de traducteur, Theuriet s'efforce d'appliquer ces principes. C'est ainsi que dans sa version du dernier poème des *Schilflieder* de Lenau, il s'emploie à créer un univers poétique à la fois cohérent et proche du lied source :

Schilflieder, V, N. Lenau	*Chansons des roseaux*, V, traduction A. Theuriet
Auf dem Teich, dem regungslosen,	La lune luit parmi les branches
Weilt des Mondes holder Glanz,	Sur la calme fraîcheur des eaux ;
Flechtend seine bleichen Rosen	Elle mêle des roses blanches
In des Schilfes grünen Kranz.	Aux longs cheveux des roseaux.
Hirsche wandeln dort am Hügel,	Là-haut, dans la nuit qui se lève
Blicken in die Nacht empor,	Les cerfs cheminent à pas lents ;
Manchmal regt sich das Geflügel	Un oiseau léger comme un rêve
Träumerisch im tiefen Rohr.	S'enfonce dans les joncs tremblants.
Weinend muß mein Blick sich senken ;	Je marche en pleurant, tête basse,
Durch die tiefste Seele geht	Et dans l'intime reposoir
Mir ein süßes Deingedenken,	De mon cœur ton souvenir passe,
Wie ein stilles Nachtgebet !	Doux comme un angélus du soir[130].

Cette traduction peut certes paraître bien en-deçà des préceptes énoncés, plus d'un siècle plus tard. Néanmoins elle témoigne d'un projet assez ambitieux dans le contexte contemporain, puisqu'il s'agit de rester proche de l'effet produit en allemand en faisant pour cela œuvre de poète – articulation périlleuse de deux exigences traditionnellement conçues comme antagonistes. Quelques commentaires livrés par Theuriet sur le cycle de lieds de Lenau permettent d'éclairer l'interprétation qu'il en fait, et corollairement ses choix de traducteur. Il insiste en particulier sur le caractère onirique des poèmes :

> Il [Lenau] parvient à rendre plastiquement les impressions les plus fugitives, les nuances les plus délicates. Il comprend la mystérieuse musique de la nature, et il l'exprime avec la supériorité d'un virtuose. […] Dans ces *lieder* savamment composés, la physionomie mélancolique des grandes étendues d'eau à la tombée de la nuit, la grâce échevelée des arbres riverains des étangs, le souffle léger de la brise à travers

[130] André Theuriet, « Nicolaus Lenau », art. cit., p. 210.

> les herbes mouillées, la marche fuyante des nuages, le frisson des branches au passage d'un chevreuil anuité, le sentiment de tristesse indéfinissable qu'on éprouve en face de cette nature aux formes indécises, les souvenirs du passé qu'on évoque doucement, tous ces détails sont indiqués avec une délicatesse de touche, une habileté et une justesse merveilleuses.
>
> […]
>
> Un détail curieux à noter : c'est presque toujours pendant les heures nocturnes que se passent les scènes décrites par Lenau dans ses pièces lyriques. Le rêve n'a-t-il pas surtout la nuit pour domaine, et les ténèbres ne doublent-elles pas l'intensité de l'hallucination[131] ?

On retrouve bien cette dimension hallucinatoire – peut-être même forcée, par rapport au lied de Lenau – dans la traduction. On passera sur la présence de quelques stéréotypes pour se concentrer sur les procédés qui témoignent d'une recherche poétique chez le traducteur. La première strophe met en place d'emblée un dense réseau d'images (la lune, les branches, les cheveux). Cette densité dépasse même celle du texte allemand, mais la lecture des autres pièces du cycle amène à comprendre que le traducteur concentre dans le dernier poème des éléments présents dans les lieds qui précèdent. Il reste en cela proche de l'œuvre source, tout en favorisant l'impression poétique de son adaptation. Le caractère irréel de la description s'accroît dans la deuxième strophe, au moyen d'un déplacement des cerfs, désormais situés « Là-haut, dans la nuit qui se lève », et surtout par le statut onirique prêté aux oiseaux (là où l'allemand se contentait de les montrer dans un état rêveur). Sur le plan phonique, on peut relever par exemple dans la première strophe l'allitération de la chuintante *–ch–* qui participe au climat nocturne par le bruit sourd qu'elle évoque aisément pour les lecteurs francophones.

En définitive, la déréalisation opérée par le regard du sujet lyrique est plus forte dans la traduction que dans le lied de Lenau, mais cette surtraduction témoigne bien de la visée traductive, en dépit de sa réalisation imparfaite. Il s'agit manifestement pour Theuriet de construire un univers très unifié du point de vue de l'écriture, des images et de l'atmosphère, de manière à plonger le lecteur dans un état semblable à celui qu'aurait recherché le poète autrichien par son lyrisme. Comme chez Nerval, cette unité est construite au niveau du discours poétique, et non pas située dans la langue même. La forte individualité prêtée au poète germanique, c'est-à-dire ici Heine ou Lenau, semble induire une différenciation progressive entre le système et ses actualisations singulières, entraînant secondairement une évolution des conceptions et des pratiques traductives.

Les tâtonnements des traductions pensées comme sourcières en direction d'une méthode poïétique s'ancrent dans un contexte de réflexions denses sur le langage, le sens, la littérature et leurs relations. Le genre germanique favorise en outre ces recherches, puisque la poétique qu'y décèlent les médiateurs vient nourrir ces interrogations en frappant de caducité les catégories traditionnelles de l'analyse linguistique et littéraire dans l'espace francophone. Le cratylisme universalisant, et surtout la nébuleuse

[131] *Ibid*., p. 210-211.

que constitue sa variante culturelle, sont autant de théories sur lesquelles s'appuient les traducteurs dans leur tentative de restituer le fonctionnement du lied.

Si des pratiques antagonistes perdurent pendant toute la période, donnant lieu à des réalisations de type ethnocentrique, il n'en est pas moins certain que la traduction de la lyrique d'outre-Rhin est un terrain d'expérimentation privilégié pour d'autres appréhensions des textes germaniques. Elle représente un des corpus traductifs dans lesquels s'opère une évolution du phénomène, allant jusqu'à proposer des ébauches de traductions poïétiques. Celles-ci parviennent à se rapprocher d'une neutralisation de l'axe idéologique au profit d'une recréation du régime sémiotique qui gouverne l'œuvre source.

Les conceptions et les pratiques de la traduction dans notre corpus sont solidaires des représentations du lied véhiculées par les textes critiques des médiateurs. Dans la mesure où la fonction d'une traduction consiste à se substituer à une œuvre étrangère, c'est dans ce domaine que se font jour le plus nettement les écarts entre la source et sa transposition, que ce soit sur le plan du contenu, de l'expression, ou du fonctionnement sémiotique dans son ensemble. Les théories métaphysiques, (pré-) linguistiques et les traductions entretiennent dès lors des liens étroits. L'homologie entre les deux premiers domaines est revendiquée dès l'Antiquité par les théologiens et les théoriciens du langage. Ce que Hjelmslev nomme le plan du contenu est assimilé à la vérité divine ou du moins à la connaissance humaine du monde, tandis que le plan de l'expression est considéré dans son aspect phonique, c'est-à-dire matériel. Le langage est donc inscrit dans les différentes appréhensions du monde qui distinguent une dimension spirituelle ou intellectuelle et une dimension matérielle. Sur ces bases, plusieurs combinaisons sont possibles, engageant de plus chacune une conception de l'homme, une idéologie et une littérature spécifiques. C'est en définitive une épistémè qui se fait jour dans chaque configuration.

Ces substrats épistémiques, qui conditionnent à la fois les savoirs, les discours et les valeurs d'une culture à une certaine époque, sont figurés de manière privilégiée dans les doctrines métaphysiques. Notre corpus fait se heurter principalement deux épistémès. L'une, figurée par le panthéisme, postule l'identité du divin et des phénomènes naturels. Au contraire, l'autre repose sur la séparation ontlogique et spatiale de ces deux entités. Entre ce monisme et ce dualisme strict, la religion naturelle représente un moyen terme dans lequel les créatures, bien que différentes de Dieu, sont autant de témoignages de l'existence de leur Créateur. Dans le domaine sémiotique, on peut dresser un parallèle entre le dualisme et le conventionnalisme, qui isole le contenu de son expression envisagée comme un simple véhicule de la pensée ; entre la religion naturelle et les diverses formes de cratylisme, qui voient dans l'expression l'extériorisation naturelle du contenu ; et entre le panthéisme et la notion de discours, qui réintègre le contenu dans le système de la langue et peut ainsi affirmer au niveau du discours l'articulation indissoluble des deux substances dans la production du sens. En ce qui concerne la traduction, qui implique un face-à-face (même provisoire) entre les deux langues et cultures, les combinaisons s'avèrent plus complexes. Le conventionnalisme conduit à une attitude cibliste. Le cratylisme universalisant pousse le traducteur à reproduire la substance de l'expression, et l'intuition du fonctionnement discursif

favorise le dépassement de ce clivage, au profit d'une restitution des mécanismes du sens à l'œuvre dans le poème. Le cratylisme culturel emprunte quant à lui à différentes configurations. Comme la forme universalisante, il présuppose l'autonomie du contenu et le statut motivé de l'expression, mais il crédite toutes les langues de ce statut. Chacune d'elles saisirait une facette des phénomènes naturels. Cette théorie donne lieu à des pratiques ciblistes, mais sur d'autres fondements que le conventionnalisme. Les traducteurs pensent en effet donner un équivalent de l'expression source dans leur version française, et non renoncer à la première au profit des normes endogènes. Cette posture de conciliation des différences les rapproche des quelques médiateurs qui saisissent, même confusément, le fonctionnement du sens dans les lieds. Le caractère défectueux de leur conception du sens les empêche toutefois de parvenir à une véritable équivalence entre le texte de départ et leur propre production. Dans le domaine idéologique, enfin, l'ethnocentrisme procède souvent d'une vision fixiste de la langue et de la culture d'arrivée. Cette tendance n'est pas toujours le fait de médiateurs conservateurs ou nationalistes, mais elle nie toute possibilité d'apport réciproque entre les cultures française et germanique. Le cratylisme universalisant sert quant à lui les tentatives de renouvellement du système endogène, jugé obsolète par toute une partie des intercesseurs. Le contact des deux aires prend ici la forme de l'emprunt unilatéral. La variante culturelle du cratylisme fait fond comme on l'a dit sur l'existence d'équivalents, et s'emploie dès lors à identifier ceux-ci, en effaçant du même coup les nuances de contenu d'une culture à l'autre. Les expérimentations poïétiques tendent de leur côté vers une appréhension à la fois complexe et dynamique des relations entre les cultures. Elles prêtent attention au double rapport de similitude et d'altérité qui s'instaure entre elles, et envisagent la possibilité de transformations mutuelles.

Les discours critiques et les traductions des intercesseurs actualisent ces diverses configurations, mais sans systématisme. Chez un même médiateur, on peut trouver des emprunts à l'une ou à l'autre d'entre elles. Blaze de Bury, pour ne donner qu'un exemple, se montre conservateur dans le domaine théologique, mais il n'en admire pas moins les lieds pour leur spiritualisation de la nature et pour la manière dont ils articulent l'expression au contenu. Son goût pour le genre germanique le conduit même à espérer une transformation de la poésie française grâce à une étude puis une réappropriation du corpus étranger.

La complexité des phénomènes qu'entraîne le transfert de la lyrique d'outre-Rhin, jointe aux lacunes inévitables de ses acteurs dans certains domaines, explique le caractère instable et parfois peu unifié de leur positionnement. Certains paramètres du lied peuvent en outre prêter plus ou moins le flanc à la polémique. De manière générale, on a pu remarquer que les éléments de contenu (au premier chef la représentation d'un monde panthéiste) constituaient un enjeu idéologique plus fort que ce qui relevait du plan de l'expression, bien que ce dernier ne soit pas coupé de ce domaine. Il en va de même chez les poètes de langue française qui, sans jouer nécessairement le rôle de médiateur, se sont inspirés du genre germanique. C'est vers cette réception créatrice qu'il convient à présent de se tourner, après l'examen des représentations construites par les médiateurs.

Quatrième partie : Présences du lied dans la poésie française et francophone

Les discours critiques et les traductions des intercesseurs du lied, qui ont fait l'objet des trois parties précédentes, façonnent les représentations du genre d'outre-Rhin pendant toute la seconde moitié du XIX^e^ et encore au début du XX^e^ siècle. C'est en effet bien souvent par leur intermédiaire que les poètes prennent connaissance de ce corpus. Même lorsque leur maîtrise de l'allemand permet à ceux-ci de lire les textes sans passer par les versions françaises, le poids des exposés rédigés par les médiateurs se fait sentir dans la manière dont ils se positionnent vis-à-vis de leur source d'inspiration. La place que les acteurs du transfert donnent au lied dans le paysage littéraire, mais aussi dans les domaines métaphysico-religieux, linguistique et idéologique, n'est pas sans avoir d'incidence sur le rapport des écrivains endogènes à la lyrique germanique. Cette relation dépend ainsi d'un ensemble de facteurs que l'on peut énumérer ici. Le plus déterminant d'entre eux réside sans doute dans la situation de chaque poète dans les domaines que l'on a passés en revue, et en particulier au sein des milieux littéraires. Ce facteur est nécessairement associé à la représentation que chacun se fait du lied. Ainsi, la canonisation progressive du genre d'outre-Rhin favorise son appropriation par les auteurs conservateurs, mais elle ne peut que susciter les réserves de leurs adversaires dissidents. Cette mise à distance ne passe toutefois pas toujours par un rejet pur et simple des œuvres élevées au rang de classiques. Un pareil statut peut même apparaître comme un appel à prendre position vis-à-vis d'un objet littéraire porteur d'enjeux institutionnels et idéologiques.

Il convient de rappeler en outre que le corpus importé n'est pas parfaitement homogène, pas plus que les jugements portés sur lui dans les discours critiques. Il existe en fait plusieurs modèles (ou contre-modèles) à la disposition des poètes français et francophones (belges et suisses). Les deux paradigmes principaux que l'on peut déceler comme source d'inspiration dans les réalisations endogènes sont le lied romantique idéalisant, représenté entre autres par Uhland, et surtout sa reprise critique par Heine. On a souligné la place qu'occupait la production lyrique de ce dernier dans les publications du demi-siècle étudié. Les critiques et les écrivains eux-mêmes insistent en outre sur les retentissements de ces œuvres dans la création francophone. Dans son ouvrage *Heine in Frankreich,* Louis Paul Betz rapporte la déclaration suivante de Sainte-Beuve à Charles Berthoud, en 1867: « Heine est fort à la mode en ce moment chez nous[1]. » Édouard Rod dresse de son côté une histoire de l'« influence » exercée en France par la poésie heinéenne, en s'appuyant également sur des témoignages d'auteurs :

> Les contemporains immédiats, les romantiques, lui ont beaucoup emprunté. Gérard de Nerval […] nous apprend que « Heine fit école : un essaim considérable de jeunes poètes lyriques tâchèrent de l'imiter. » Parmi les plus grands, quelques-uns ne dédaignèrent pas de lui faire de larges emprunts. […]

[1] Louis Paul Betz, *Heine in Frankreich…*, éd. cit., p. 321.

> Tous [les poètes] l'admirèrent. « Pour moi, disait Théodore de Banville, qui marque la transition entre les deux écoles, Henri Heine est, après Victor Hugo, le plus grand poète de ce siècle. La première fois que je lus l'"Intermezzo", le plus beau poème d'amour qui ait jamais été écrit, il me sembla qu'un voile se déchirait devant mes yeux et que je voyais pour la première fois une chose longtemps rêvée et cherchée." […]
>
> Si l'on parcourt les œuvres de poètes plus récents, symbolistes, décadents, impressionnistes, etc., on pourra constater que cette influence n'est pas moins active. […][2].

Outre les modèles romantique et heinéen, il faut évoquer également le lied goethéen, admiré pour la perfection de son écriture ; les productions de Schiller, dont la propension au sublime ou au didactisme fait naître des réactions disparates ; et les ballades légendaires ou fantastiques, dont l'univers surnaturel se prête à des réinvestissements symboliques. Toutes ces facettes de la lyrique germanique donnent lieu à des prises de position poétiques variées allant de l'adhésion à la distance, de l'imitation appauvrissante à la réappropriation créatrice.

Le rapport individuel des poètes francophones à la culture germanique et à la langue allemande participe lui aussi à la construction chez eux d'une image personnelle du lied. Les situations sont variées, sur ce point. Les écrivains belges et suisses tels André Van Hasselt, Jules Abrassart, Paul Gerardy, Maurice Maeterlinck ou Henri-Frédéric Amiel, appartiennent à des cultures teintées de germanisme. Dans le cas de Van Hasselt, Abrassart et Amiel, la familiarité avec la littérature en langue allemande est encore accrue par la fonction de médiateur qu'ils ont endossée. Avec Nicolas Martin ou Henri Blaze de Bury, qui ont également puisé dans le lied pour écrire leurs propres poèmes, ils figurent ainsi parmi ceux qui ont contribué à élaborer les représentations de l'objet étranger à destination du public endogène. Né dans le Jura, Max Buchon vient à la littérature de langue allemande *via* des auteurs suisses tels Johann Peter Hebel et Jeremias Gotthelf. Gustave Kahn, originaire de Metz, bénéficie lui aussi de cette imprégnation germanique, même si son rôle d'intercesseur est très réduit. En ce qui concerne les autres poètes français, certains d'entre eux ont pu atteindre une maîtrise suffisante de l'allemand pour lire les textes dans leur version première, non sans quelques difficultés parfois. Nerval a effectué cinq séjours dans des pays de langue allemande entre 1838 et 1854 ; Laforgue a passé cinq ans à Berlin comme lecteur de l'impératrice entre la fin de l'année 1881 et 1886 ; et Apollinaire a accompagné outre-Rhin la famille dans laquelle il était précepteur de 1901 à 1902. La généralisation progressive de l'enseignement des langues étrangères modernes, à partir des années 1840, permet également à quelques

[2] Édouard Rod, « La Poésie de Henri Heine et son influence en France », *Bibliothèque universelle et Revue suisse*, t. VII, n° 19, 1897, p. 28-30. Ce phénomène soulève un problème méthodologique. En effet, dans la mesure où le lied heinéen marque les poètes francophones en profondeur, sa présence dans leurs productions est parfois difficilement repérable. Elle est perceptible de manière diffuse, et l'on peut émettre l'hypothèse qu'elle agit au niveau des strates fondamentales du texte, sans nécessairement faire l'objet d'une référence explicite en surface. On verra que chez plusieurs écrivains, leur admiration avouée pour Heine, jointe aux similitudes diverses entre leurs œuvres et les lieds de leur modèle, rend plus que probable un intertexte heinéen – sans exclure la présence d'autres possibles figures tutélaires. On sera dès lors amenée dans plusieurs sections à rappeler la position du poète exilé dans tel ou tel domaine afin de mettre en évidence les ressemblances que présentent certains poèmes francophones avec celle-ci, quand bien même la source ne serait pas attestée dans l'hypertexte. Philippe Chardin s'est intéressé à ce type d'appropriation d'une œuvre antérieure dans « La Réception créatrice en littérature comparée (autour de l'œuvre de Marcel Proust) », éd. cit.

auteurs de ne pas être entièrement tributaires des traductions[3]. Catulle Mendès propose ainsi lui-même quelques versions françaises de lieds, et l'on sait que Verlaine a suivi des cours d'allemand au lycée, sans grand succès cependant. Des circonstances personnelles diverses ou simplement une inclination pour la culture germanique peuvent enfin rapprocher les écrivains du lied et de sa langue. Avant la Première Guerre mondiale, Camille Mauclair est un germanophile convaincu, et époux d'une chanteuse allemande. Théophile Gautier en revanche ne connaissait pas la langue d'outre-Rhin, mais il a été très proche de Heine pendant son exil[4].

Les différents facteurs que sont la place des modèles lyriques germaniques dans l'espace d'accueil, la situation des poètes dans ce même cadre et leur rapport individuel à la culture d'outre-Rhin se combinent de manière variable dans chaque poème francophone inspiré du lied. Le corpus d'œuvres qui en ressort laisse percevoir une riche palette de positionnements à l'égard du genre étranger et du contexte endogène. Sur ce fond, un dernier critère se détache et conditionne l'organisation du corpus concerné, à savoir l'aspect du modèle pris en considération. Il peut s'agir de l'univers représenté, c'est-à-dire de la métaphysique panthéiste et de ses implications, ou bien de paramètres esthétiques tels que l'appartenance générique ou l'écriture poétique. Le premier aspect éveille des attitudes disparates, voire polémiques, par lesquelles les écrivains témoignent de leur adhésion au modèle retenu ou de leur disqualification de celui-ci. Le second ensemble de paramètres s'avère plus consensuel, tout en suscitant des pratiques multiples. Ce sont ces deux grands types de rapport au lied que l'on examinera successivement dans les chapitres de cette dernière partie.

[3] Nous renvoyons sur ce point à l'*HTLF* (éd. cit.), « Introduction : Le siècle de la comparaison », p. 38. Pour le début de notre période, on pourra également consulter *Philologiques II. Les Maîtres de langue. Les premiers enseignants d'allemand en France (1830-1850)* (éd. cit.), de Michel Espagne, Françoise Lagier et Michael Werner.
[4] Chez Catulle Mendès, outre les traductions déclarées telles « Ma voisine », paru dans *L'Artiste* (nouvelle série, t. VIII, octobre 1859, p. 93) et *Le Roi des Aulnes* (Paris, Pelletan, 1904), on trouve quelques adaptations clandestines dans ses recueils originaux. Ainsi, la neuvième pièce des « Sérénades » ([1863], dans *Poésies*, t. I, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892) est probablement la première version française d'une pièce des *Neue Gedichte* (*Nouveaux poèmes*), de Heine (la douzième de la séquence intitulée « *Seraphine* » (« Séraphine »), dans le cycle « Verschiedene » (« Quelques autres »). Georges Zayed traite de l'apprentissage de l'allemand par Verlaine dans *La Formation littéraire de Verlaine* ([1962], Paris, Nizet, 1970, p. 122). Rosemary Hamilton Yeoland évoque la situation conjugale de Camille Mauclair dans *La Contribution littéraire de Camille Mauclair au domaine musical parisien* (New York, The Edwin Mellen Press, 2008, p. 150). Enfin, on pourra se reporter aux souvenirs que Gautier a livrés sur « Henri Heine » en 1856, et publiés à l'occasion de la réédition de *Reisebilder. Tableaux de voyage* à la même date (Paris, Lévy frères, p. I-XII. Voir en particulier p. IX).

Chapitre I : La métaphysique du lied romantique, un (contre-)modèle

La dimension métaphysique occupe comme on l'a vu une place importante dans le lied et dans l'image qu'en donnent les intercesseurs dans leurs textes de présentation. De fait, la conception du monde et de l'homme véhiculée par le genre germanique constitue tout au long du siècle un point sensible. Elle entre en effet en résonance dans l'espace d'accueil avec des débats qui traversent toute la période considérée, et que l'on peut faire remonter au moins jusqu'aux Lumières. On a examiné à ce sujet la teneur des querelles autour du panthéisme, tensions dont les traces sont visibles dans les textes critiques des médiateurs. La philosophie schellingienne, entre autres, a ses partisans et ses détracteurs, mais on peut observer que tous adhèrent à un principe spirituel, quel que soit le contenu qu'ils lui prêtent. Chez les poètes francophones, les dissenssions revêtent une configuration quelque peu différente, plus radicale, dans la mesure où elle est souvent centrée sur les fondements de la doctrine métaphysique concernée. Les écrivains se divisent de fait comme on l'a dit sur la question de la proximité de l'homme avec le divin, voire sur celle de l'existence même ou du caractère spirituel de cette instance.

Le modèle du lied qui concentre ces antagonismes peut être identifié principalement dans une source double. Il s'agit du lied romantique, en particulier souabe, et de sa critique sous-jacente dans les réalisations heinéennes du genre. On rappellera que la poésie romantique et l'école souabe font toutes deux l'objet d'une conception élargie chez les intercesseurs, et que les réalisations de l'école de Uhland apparaissent fréquemment sous leur plume comme un emblème de la poésie romantique[1]. Ils soulignent par ailleurs de manière récurrente le clivage qui oppose ce corpus aux productions de Heine. Souvent conservateurs, ils prennent en général le parti de la métaphysique romantique. Le panthéisme teinté de spiritualisme qui transparaît dans celle-ci reste en effet acceptable pour la morale bourgeoise, du moins s'il se manifeste dans une œuvre poétique. On a constaté l'indulgence dont faisaient preuve les médiateurs pour le lied panthéiste, même lorsqu'ils en condammaient l'arrière-plan philosophique. Les poètes qui adhèrent à l'idéologie dominante reproduisent dès lors dans leurs œuvres le compromis au gré duquel la nature matérielle est rendue séduisante, mais en raison de la spiritualité qui l'anime. À l'inverse, le lied romantique et l'univers qu'il véhicule constituent une cible toute désignée pour les auteurs dissidents, qui s'en prennent par ce biais aux données fondamentales par lesquelles les classes au pouvoir accréditent l'ordre social. Le déséquilibre que le genre germanique établit au profit de la dimension spirituelle n'est de plus pas de nature à les satisfaire, et l'on a vu qu'un Nerval reprochait au panthéisme moderne sa trop grande abstraction[2].

En reproduisant l'antagonisme entre les Souabes et Heine, les poètes francophones s'appuient sur un clivage dûment identifié et analysé, donnant de la sorte une forme aisément compréhensible à leurs

[1] On reprendra ces dénominations dans ce chapitre. Le lied « romantique » désignera donc ici le modèle constitué par les foyers romantiques tardifs d'outre-Rhin.
[2] Voir dans la deuxième partie de cette thèse le premier chapitre (p. 180, note 121).

propres désaccords. Le recours à des intertextes connus du public permet de faire l'économie de longues déclarations et de proposer des textes aux soubassements denses mais maintenus dans un implicite favorable à la concentration de l'écriture poétique.

Avant d'en venir à l'étude des poèmes qui livrent le rapport au monde de leur auteur en s'inspirant du genre d'outre-Rhin, on rappellera très brièvement les grands traits de métaphysique du lied romantique tels que les définissent la plupart des intercesseurs, ainsi que les critiques formulées par Heine. On remarquera d'abord que l'imprégnation du panthéisme dans l'esprit de nombreux poètes germaniques favorise dans leurs œuvres des modes spécifiques d'allégeance au divin. Plutôt que par une reconnaissance expresse d'une telle instance, les lieds laissent deviner la croyance de l'écrivain dans la description d'une nature animée, dans l'ordre harmonieux qui unifie ses phénomènes, et dans les relations bénéfiques que le sujet entretient avec elle. De tels principes prennent souvent dans les textes la forme d'un accord intime entre les figures humaines et leur environnement naturel, thématique qui entre bien entendu en résonance avec les théories primitivistes.

Heine met en cause la validité de cet idéal, ou du moins la capacité de l'homme à l'atteindre, au nom d'une tout autre vision du monde et du sujet humain. La tendance du lied à la spiritualisation irait à l'encontre de la nature empirique, dominée par sa dimension matérielle. Elle resterait par là éloignée du divin, même dans l'hypothèse selon laquelle ce dernier existerait. Il faudrait donc déplacer la perspective habituelle et mettre en valeur la matière, au premier chef les facultés sensibles de l'homme. Nerval évoque dès 1848 les griefs de Heine à l'égard du romantisme allemand. L'écrivain exilé « raill[e] » la « rêverie allemande[3] » portée encore dans les années 1820 par « l'école de fausse sensiblerie des poètes souabes, école parasite, mauvaise queue de Goethe, véritable poésie d'album. » Le grief concerne surtout les valeurs qui sous-tendent les productions de cette école. Contre leur caractère rétrograde et oppresseur, Heine aurait défendu la véritable nature humaine dans ses « poésies » qui, « pleines d'amour brûlant et pour ainsi dire palpable, revendiquaient le droit du beau contre le faux idéal et les franchises de la vraie liberté contre l'hypocrisie religieuse[4] ».

Il s'agira donc de voir comment les différents poètes francophones cautionnent ou disqualifient l'une et l'autre de ces conceptions. Après avoir fait état d'un corpus poétique qui se situe dans le sillage du lied romantique, on étudiera les productions des écrivains, nombreux et historiquement importants, qui ont contesté les fondements d'un tel modèle, à savoir la capacité humaine à se rapprocher du divin, et l'existence même d'une telle instance. On analysera enfin quelques pièces, moins nombreuses mais déterminantes pour certaines, qui maintiennent l'existence du divin ou de l'idéal en l'investissant paradoxalement – et souvent non sans provocation – d'un contenu incompatible avec l'idéologie admise.

[3] Gérard de Nerval, « Les Poésies d'Henri Heine. II. L'"Intermezzo" », art. cit., p. 917. Heine énonce ces différentes prises de positions dans *De l'Allemagne* en 1835 (éd. cit.).
[4] *Ibid*., p. 914 pour les trois extraits cités.

A Une adhésion persistante aux représentations traditionnelles

Si le panthéisme du lied romantique a pu attirer contre lui les foudres de l'Église française, il n'en reste pas moins que sa tendance à la spiritualité, son respect de la morale et les relations souvent harmonieuses qu'il représente entre les êtres en ont fait un objet culturel aisément récupérable par la bourgeoisie conservatrice francophone. On a observé qu'une grande partie des médiateurs appartenait à cette catégorie de la société du XIX^e^ siècle. Les textes dans lesquels ils présentent le genre d'outre-Rhin s'en ressentent nécessairement, et à la suite de ces littérateurs, tout un ensemble de poètes sont séduits par l'univers qu'ils perçoivent dans le lied jusqu'à s'en inspirer dans leurs propres productions lyriques. Dans leurs poèmes également, la croyance en une forme de divin (qu'elle soit chrétienne ou panthéiste spiritualisante) se révèle ainsi à travers l'idéalisation de la nature. Précisons toutefois ici que la visée idéalisante, au sens premier, renvoie à un processus de spiritualisation appliqué à des entités empiriques. C'est seulement dans une acception seconde qu'elle peut être comprise comme la volonté de représenter un univers uniquement euphorique. Dans le cas du lied romantique, l'idéalisation réside dans la représentation d'une nature animée par une divinité bonne, ce qui implique à la fois sa spiritualité, son unité ontologique, sa bonté, sa spontanéité, son harmonie et sa beauté. Cela n'exclut pas cependant la présence de la mélancolie, dans la nature ou chez le sujet humain, ou encore un décalage thymique entre ces deux entités (attribuable en général à l'éloignement du sujet humain par rapport à son état originel).

Une telle conception de la nature conditionne une anthropologie et une image de la société. Après avoir étudié plusieurs représentations de la nature héritée du lied, on se penchera ainsi sur l'image du peuple, vu comme l'incarnation du sujet humain dans son état premier et comme la forme première du regroupement des hommes en société. On s'attardera enfin sur la vision de la femme et de l'amour.

1) L'idéalisation de la nature

On ne compte pas le nombre d'auteurs, dont les œuvres poétiques sont aujourd'hui souvent oubliées, qui reproduisent le type d'univers prêté au lied – de manière souvent très simpliste. Les revues constituent pour ces productions un organe de publication privilégié. On peut citer ainsi les noms de Henry Trianon, Xavier Aubryet, ou Léon Magnier, parmi d'autres[5]. Certains médiateurs germanistes ont également donné des poèmes inspirés de la métaphysique du lied. C'est le cas de Nicolas Martin, dont on peut lire au milieu du siècle dans *L'Artiste* un poème intitulé « Printemps sacré ». Les strophes qui suivent célèbrent le pouvoir bénéfique de Dieu sur les hommes, à travers la vie renouvelée qu'il accorde à la nature au printemps :

[5] Nous nous sommes appuyée pour ce repérage sur un corpus de revues restreint mais qui s'est voulu représentatif. Sur le plan temporel, nous nous sommes limitée à deux périodes dans lesquelles le lied joue un rôle important chez les poètes francophones, à savoir les deux décennies 1840 et 1850, ainsi que le tournant du siècle, de 1890 à 1914. En ce qui concerne la première période, nous nous sommes contentée de *L'Artiste*, qui publie de très nombreux poèmes. Nous avons élargi notre spectre pour la seconde période en examinant les tables de *La Revue blanche* (publiée entre 1889 et 1903), de *L'Ermitage* (1890-1906), du *Mercure de France* (1890-1940), et de *La Revue de Paris* de Calmann-Lévy (1894-1970).

Un je ne sais quoi nous enivre
Capable de tout enchanter :
Le cœur las se reprend à vivre,
Le poëte morne à chanter.

Printemps sacré, source des choses
Douces à l'âme comme aux yeux,
Ô père des métamorphoses
Par qui tout renaît sous les cieux !

Le poëte aujourd'hui t'invoque
[…][6].

Plus nombreux encore sont les poèmes qui se contentent d'emprunter au lied un répertoire de motifs en célébrant de manière convenue le printemps, les fleurs ou la lune. Les revues regorgent là aussi de textes issus de littérateurs oubliés – du moins en tant que poètes – tels Jules Le Fèvre-Deumier, Auguste de Vaucelle, ainsi que Henry Murger ou Arsène Houssaye, directeur de *L'Artiste* entre 1845 et 1849. On compte de plus environ dix poèmes de Nicolas Martin dans cet ensemble, trois de Louis Ratisbonne, un de Van Hasselt et un d'Émile Deschamps, tous quatre ayant contribué au transfert du lied dans l'espace francophone. On rapportera seulement ici un poème d'Henri Vermot paru dans *L'Artiste* en 1844 :

À Ch. Calemard de Lafayette

Sur le sol qu'un baiser d'avril a ranimé,
Sur le sillon, espoir de nos moissons prochaines,
Sur les bosquets touffus, sur le front des grands chênes,
Tombe, tombe des cieux, tiède averse de mai !

Le bois rit ; l'oiseau jase au vallon embaumé ;
Le bouton d'or vermeil brille le long des traines [*sic*] ;
L'oranger va fleurir ; le blé vert pousse aux plaines,
L'herbe au flanc des coteaux : – le printemps a germé !

Le printemps ! le printemps ! – C'est la saison, ô belles,
Où, plus jeune et plus tendre à l'ombre des tonnelles,
Le cœur s'ouvre aux aveux par le cœur murmurés !

[6] Nicolas Martin, « Printemps sacré », *L'Artiste*, cinquième série, t. IV, avril 1850, p. 172.

Le printemps ! – Voici l'heure, amoureux et poëtes,
D'aller avec Margot cueillir les violettes,
Et poursuivre la Muse au fond de bois sacrés[7] !

Chez tous les auteurs que nous avons passés en revue, la croyance dans l'existence du divin est maintenue et appuyée sur une métaphysique qui rappelle très fortement celle du lied. Il convient cependant de reconnaître à ce stade que la prédilection pour de tels motifs naturels n'est bien sûr pas l'apanage du genre germanique. Ces caractéristiques sont également présentes dans la poésie française du XVI^e^ siècle, qui se réapproprie elle-même de nombreuses conceptions antérieures de la nature et du divin. Parmi ces dernières, on se contentera ici de mentionner les deux courants majeurs que sont le néoplatonisme et le néopaganisme, avant d'y revenir plus précisément dans la suite de ce chapitre. La présence de motifs naturels dans la production de la Renaissance n'invalide pas toutefois l'affirmation d'un rôle joué par le lied dans l'idéalisation de la nature chez un grand nombre de poètes francophones au XIX^e^ siècle[8]. Au cours des quatre siècles considérés ici, les contacts entre les cultures germaniques et francophones ont donné lieu à des échanges ou à des imitations d'une aire culturelle par l'autre. Les œuvres du groupe de la Pléiade, en particulier les textes poétiques de Ronsard, ont ainsi rapidement inspiré la poésie allemande. Cette dernière, tout en se transformant profondément à partir de la fin du XVIII^e^ siècle, a conservé un certain répertoire thématique, sous-tendu par les croyances anciennes que nous avons évoquées. En France, après l'éclipse causée par la suprématie du classicisme, ces conceptions philosophiques et ces pratiques littéraires refont leur apparition, par des canaux multiples. L'illuminisme de Saint-Martin innerve progressivement la pensée des jeunes générations à partir de la fin du XVIII^e^ siècle, renforcée quelques décennies plus tard par l'introduction du panthéisme schellingien et par celle du lied. Si l'on rappelle en outre que le début de l'engouement pour la culture d'outre-Rhin, dans les années 1820-1830, coïncide avec la redécouverte et la réhabilitation de la poésie du XVI^e^ siècle, on admettra qu'il est difficile d'établir une distinction nette entre l'apport du modèle français ancien et celui du modèle germanique récent[9]. Il est même probable que le modèle germanique soit une source d'inspiration plus forte, si l'on reconnaît que le lied occupe dans les publications une place plus importante que celle dont bénéficie la poésie française du XVI^e^ siècle.

[7] Henri Vermot, « À Ch. Calemard de Lafayette », « Sonnets », *L'Artiste*, quatrième série, t. I, août 1844, p. 252. Nous n'avons trouvé que très peu d'informations sur cet auteur. Nous ignorons en particulier quel était son rapport au lied et à la culture germanique.

[8] C'est d'autant plus vrai qu'au milieu du siècle, le lied est un des moyens qu'utilisent certains médiateurs pour atténuer, voire combattre l'autorité persistante dont jouissent le rationalisme des Lumières et l'esthétique classique.

[9] Parmi les travaux que des écrivains consacrent à la poésie du XVI^e^ siècle, on mentionnera le *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e^ siècle* de Sainte-Beuve, paru en 1828 (et suivi entre 1840 et 1845 de six articles livrés à la *Revue des Deux Mondes*), et celui de Nerval, *Choix de poésies de Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Du Bartas, Chassignet, Desportes, Régnier*, paru la même année que sa première anthologie de poèmes germaniques, c'est-à-dire en 1830.

2) Le peuple, représentant de l'homme à l'état naturel

La prégnance du lied dans l'inspiration d'une bonne partie des poètes francophones se perçoit notamment dans l'intérêt qu'ils manifestent pour la culture populaire et dans l'image qu'ils donnent du peuple. Là encore, cependant, il convient de souligner le rôle assuré par la littérature francophone, en l'occurrence les œuvres de Rousseau et les théories primitivistes, dans les travaux des folkloristes germaniques tel Herder. On peut supposer néanmoins que pour les poètes francophones du XIX^e^ siècle, la source la plus proche reste le lied, de nouveau. Ce genre intègre en effet dans une forme poétique les conceptions primitivistes – souvent simplifiées –, qui font du peuple le dépositaire des traditions anciennes, proches de la nature. On a vu au demeurant que les médiateurs germanistes soulignaient à l'envi cette caractéristique du genre d'outre-Rhin. On peut constater également que dans le sonnet d'Henri Vermot, comme dans bien d'autres pièces de ses confrères, l'évocation idéalisée de la nature est associée à celle des classes populaires. De manière plus explicite, plusieurs poètes francophones dressent une opposition et une hiérarchie entre la naïveté populaire et les artifices de la vie citadine. Cette ligne de partage est dotée d'une fonction structurante, que ce soit sur le plan thématique, philosophique ou idéologique. L'éloge de la vie rurale contre les villes modernes est en général un bon révélateur du système de valeurs auquel adhère l'écrivain qui le prononce.

Une pièce du bref ensemble poétique d'Auguste Brizeux intitulé « Lieds bretons », paru dans *La Revue des Deux Mondes* en 1846, en est une illustration évidente :

Dans les bois

Il est au fond des bois, il est une peuplade
Où, loin de ce siècle malade,
Souvent je viens errer, moi, poète nomade.

[…]

Sous ces bois primitifs que le vent seul ravage,
Je sens éclore à chaque ombrage
Un vers franc imprégné d'une senteur sauvage.

Devant mon regard enchanté,
Jeunes filles, enfants empourprés de santé,
Passent dans leur virginité.

J'aide dans les sillons le soc opiniâtre ;
Pasteur, je chante avec le pâtre ;
La fileuse m'endort, le soir, au coin de l'âtre.

Puis, dès l'aube, je vois les jeux
De l'oiseau qui sautille entre les pieds des bœufs
Et près des sources pond ses neufs.

[…][10].

L'allégeance de Brizeux au lied, revendiquée dans le titre de l'ensemble poétique, est également mise en évidence par Saint-René Taillandier vingt ans plus tard, à l'occasion de l'« Introduction » qu'il rédige pour une anthologie consacrée à Uhland. Il y assimile en effet les figures représentées par l'auteur wurtembergeois à celles du folkloriste breton – en inversant ce faisant la chronologie : « Les Souabes d'Uhland ressemblent aux Bretons d'Auguste Brizeux : l'humanité se reconnaît elle-même dans ces types gracieux ou robustes, empreints de la primitive candeur[11]. » Saint-René Taillandier ne manque pas de mettre en évidence par cette dernière caractéristique l'arrière-plan philosophique qui sous-tend selon lui les œuvres de Brizeux, tout comme dans celles de Uhland. À propos de Uhland (mais on devine qu'il en va de même pour Brizeux), il affirme de surcroît la dimension universelle de ce primitivisme, censément anté dans la nature humaine et dépassant par là les disparités de tous ordres, aussi bien culturelles que sociales ou générationnelles : « [b]ourgeois, soldats, laboureurs, forestiers, étudiants, tous ses personnages sont des hommes avant d'être les enfants de l'Allemagne[12]. » Les références philosophiques et idéologiques qu'invoquent Brizeux et Saint-René Taillandier ne laissent pas de doute sur le fait qu'à leurs yeux, le statut à la fois naturel et universel des personnages concernés est fondé sur leur proximité avec le divin (quelle que soit la part de catholicisme et de panthéisme qu'il comporte), l'existence de ce dernier étant présupposée.

À l'orée du XX^e^ siècle, en choisissant d'intituler un de ses recueils *Lieds de France*, Catulle Mendès affiche lui aussi sa source d'inspiration. On verra néanmoins qu'il s'écarte souvent de son modèle, mais « Les Amants fidèles ou Le Cierge dans le Paradis » montre deux personnages qui correspondent bien au type de l'habitant des campagnes humble et sensible cher aux poètes germaniques :

Dès le clair du jour, Marion court à l'église. « Où est donc le cierge que j'offris hier à madame la Vierge pour qu'elle soit en aide à mon amant sur la mer ? »

Le vieux saint de bois répond à Marion : « La colombe blanche a pris en passant le blanc cierge pour en faire un rameau où mettre son nid tremblant. »

Dès le plein midi, Marion grimpe à l'arbre, y trouve le cierge qu'elle offrit hier à madame la Vierge. « Mais où est donc la flamme d'or qui change en le jour clair ? »

[10] Auguste Brizeux, « Dans les bois », « Lieds bretons », X, *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. XIV, avril 1846, p. 141-142.
[11] Saint-René Taillandier, « Introduction », dans Louis Demouceaux et Jacob Heinrich Kaltschmidt, *Poésies de Louis Uhland*, éd. cit., p. XVIII.
[12] *Ibid*.

La colombe de l'arbre répond à Marion : « Hier soir, un ange a pris en passant la lumière qui change du cierge pour en faire une étoile au firmament. »

Dès le brun du soir, Marion monte au ciel, y retrouve, étoile parmi les élus, la lumière d'or pâle, et s'y plaît et s'y mêle, et jamais n'en descend plus.

Dès le clair du jour, l'amant court à l'église. « Où est donc la belle à qui j'étais cher et qui resta fidèle pendant bien plus d'un an à son amant sur la mer ?

Le vieux saint de bois répond à l'amant : « Après les prières, dans le frais jardin on l'a couchée en terre sous un buisson de ronces, de houx et de romarin. »

Dès le plein midi, l'amant vient au jardin, y trouve sa mie sous les fleurs de houx, mais elle est morte et blêmie. « Où est donc son âme, dites, fleurs, le savez-vous ? »

La fleur du tombeau répond à l'amant : « Là-haut, elle habite parmi les élus, l'étoile où palpite la lumière du cierge, et jamais n'en descend plus. »

Dès le brun du soir, l'amant monte au ciel, y trouve l'étoile, y voit ses amours, et dans la clarté pâle ils se sont embrassés et mariés pour toujours[13].

La foi, la proximité avec la nature terrestre puis l'accès à la sphère spirituelle, symbolisés respectivement par la visite à l'église, le dialogue avec la colombe ou les fleurs et l'ascension jusqu'aux étoiles, ne sont ici que des facettes différentes d'un univers unique. Le sentiment amoureux est représenté comme une forme de spiritualité, laquelle se révèle dans les animaux et les plantes qui conduisent les deux amants au ciel. La mort dans ce poème est aussi bien le moment des retrouvailles entre les amants que celui de leur union avec le cosmos divin. Cette trajectoire qui unifie tous les éléments du monde semble rendue possible par la naïveté et la foi des deux personnages, qui interrogent spontanément des figures de la religion ou de la nature, et sont à même de comprendre les réponses de celles-ci.

3) L'amour et la femme ou la révélation du divin dans la nature

Il convient de s'arrêter plus longuement sur la place et la fonction accordées à l'amour et à la femme, dans ce corpus. Le retentissement du lied s'avère très durable sur ce point également. Au début du XX^e^ siècle encore, même chez des auteurs dont l'intérêt pour la culture germanique est sans doute modéré, on trouve des poèmes qui font du sentiment amoureux le vecteur d'une prise de conscience de la spiritualité qui anime la nature. André Rivoire propose ainsi en 1906 dans *La Revue de Paris* (de

[13] Catulle Mendès, *Lieds de France*, Paris, Librairie Marpon & Flammarion [D. L. 1892], p. 85-87. Il s'agit d'un recueil de poèmes en prose.

Calmann-Lévy) un texte intitulé « Enchantement » qui représente une telle expérience de révélation portant sur la « grâce éternelle » de la nature au printemps :

> […]
>
> Je porte dans mon cœur le printemps rassemblé,
> Ses chansons, ses parfums, son soleil et ses roses ;
> Devant moi, la jeunesse et la beauté des choses
> S'éclairent au bonheur que tu m'as révélé.
>
> Car je ne savais pas, avant de te connaître,
> Que le mystérieux délice d'être amant
> Répande sur le monde un tel rayonnement
> Et vous caresse l'âme à pleurer de bien-être.
>
> […]
>
> Tout s'est illuminé de fenêtres ouvertes,
> Et le jour entre en moi brusque et torrentiel :
> Comme l'on peut aimer l'azur léger du ciel
> Et dans le matin pur l'odeur des feuilles vertes !
>
> Voici que je m'éveille, avec l'étonnement
> De découvrir partout tant de grâce éternelle ;
> Je vois s'épanouir des fleurs, frémir une aile,
> Et quelque chose en moi s'émeut éperdument.
>
> Dans l'univers entier mon être se prolonge ;
> Ma propre joie au loin m'accueille et me sourit,
> Et tout ce qui rayonne et tout ce qui fleurit,
> Tout semble autour de moi né de moi comme un songe.
>
> […][14].

Dans ces textes qui adoptent presque systématiquement un point de vue masculin, l'objet du sentiment amoureux est une femme. Une conception de la féminité se dessine ainsi, thématique privilégiée de cette vision du monde idéalisante (comme des visions dysphoriques, on y reviendra).

[14] André Rivoire, « Enchantement », « Renouveau », I, *La Revue de Paris*, t. III, juin 1906, p. 773-774. Né en 1872 et mort en 1930, André Rivoire était peut-être germaniste, puisqu'il a signé en 1930 l'adaptation en français d'une comédie lyrique en allemand. Il semble cependant que ce soit sa seule contribution aux échanges entre les espaces francophones et germanophones.

L'être aimé est perçu comme une émanation de la nature, dont il se rapproche entre autres par son apparence extérieure. On retrouve une telle assimilation chez François Coppée dans la pièce « Pitié des choses », issue du recueil *L'Exilée*, publié en 1877. Le sujet lyrique décrit la compassion dont font preuve les phénomènes naturels envers lui après le départ de la femme aimée. Or cette empathie est expliquée par la conscience qu'ont les élément du paysage de raviver chez l'amoureux le souvenir de l'absente, dans la mesure où les « sens » – et l'imagination – « aiguis[és] » du promeneur leur associe des caractéristiques physiques de celle-ci :

> La douleur aiguise les sens ;
> – Hélas ! ma mignonne est partie ! –
> Et dans la nature je sens
> Une secrète sympathie.
>
> Je sens que les nids querelleurs
> Par égard pour moi se contraignent,
> Que je fais de la peine aux fleurs
> Et que les étoiles me plaignent.
>
> La fauvette semble en effet
> De son chant joyeux avoir honte,
> Le lys sait le mal qu'il me fait,
> Et l'étoile aussi s'en rend compte.
>
> En eux j'entends, respire et vois
> La chère absente, et je regrette
> Ses yeux, son haleine et sa voix
> Qui sont astres, lys et fauvette[15].

L'intertexte germanique est patent, à bien des égards. On s'arrêtera surtout pour l'heure sur les aspects thématiques, avant d'examiner au chapitre suivant les traits d'écriture empruntés au lied. Les motifs de l'oiseau de petite taille, du lys et de l'étoile sont très courants dans le genre d'outre-Rhin, de même que les jeux sur leur disposition d'une strophe à l'autre et que leur association avec la femme aimée. On peut convoquer quatre poèmes du « Lyrisches Intermezzo » (« Intermezzo lyrique »), dans le *Buch der Lieder* de Heine. La troisième pièce du cycle met en balance d'un côté la rose, le lys, la colombe et le soleil, et de l'autre la bien-aimée, en ménageant un effet de symétrie et de clôture par la répétition variée du premier vers à la fin du poème :

[15] François Coppée, « Pitié des choses », *L'Exilée* [1877], dans *Œuvres complètes*, *Poésie*, t. II, Paris, Lemerre, 1892, p. 299-300.

III

Les colombes, les lis, les roses, le soleil,
Je les aimai longtemps d'un amour sans pareil.
Je ne les aime plus ; j'aime tout autre chose :
C'est toi, claire, petite, immaculée et rose,
Toi, ma source d'amour, à qui rien n'est pareil ;
Ma colombre, mon lis, ma rose, mon soleil[16] !

Le vingt-deuxième lied évoque quant à lui la pitié des fleurs, du rossignol et des étoiles vis-à-vis du Je souffrant, tout comme dans le quarante-cinquième, où les fleurs plaignent l'amant délaissé tout en défendant leur « sœur » :

XX [XXII]

Si les fleurettes de la haie
Voyaient mon cœur, les bonnes fleurs,
Cherchant un baume pour sa plaie,
La parfumeraient de leurs pleurs.

Et si d'une angoisse pareille
Les rossignols avaient soupçon,
Ils chanteraient à mon oreille
Leur plus apaisante chanson.

Et si ma peine était connue
Des petites étoiles d'or,
Elles voudraient, perçant la nue,
Me dire le mot qui l'endort.

[…][17].

XL [XLV]

L'aube rose égayait les cieux ;
Je marchais. Les fleurs du parterre

[16] Albert Mérat et Léon Valade, *Intermezzo. Poëme*, III, Paris, Lemerre, 1868, p. 16. On se contentera de donner une version française des poèmes heinéens concernés, puisque c'est dans cette langue que François Coppée a dû en prendre connaissance. L'omission de quelques lieds entraîne un décalage dans la numérotation des pièces. Dans le corps du texte, nous avons conservé celle qui figure dans l'œuvre source. Dans les citations des poèmes, le cas échéant, nous avons indiqué d'abord celle du volume en français, puis entre crochets les numéros du recueil en allemand. Il est très probable par ailleurs que la traduction de Mérat et Valade ait été une des sources importantes de Coppée dans sa découverte de ce cycle. En 1877, année où paraît *L'Exilée*, c'est en effet la version la plus récente qui existe en français. Les deux médiateurs et poètes fréquentaient en outre souvent Coppée depuis les années 1860 (voir à ce propos l'*Histoire du Parnasse* de Yann Mortelette, éd. cit., p. 27, notamment).
[17] *Ibid*., XX, p. 28-29.

Chuchotaient d'un air de mystère.
Moi, je marchais silencieux.

Les fleurs me disaient à voix basses,
Avec des yeux pleins de douceur :
« oh ! ne gronde pas notre sœur,
Triste et pâle amoureux qui passes[18] ! »

La trentième pièce enfin confond entièrement la femme et les phénomènes naturels en faisant de ses yeux des violettes, de ses joues des roses et de ses mains des lys :

XXVI [XXX]
[…]
Savez-vous comme elle est belle, ma bien-aimée ?
Sa gracieuse image est encor sous mes yeux :
Ses yeux de violette, et la rose embaumée
De sa joue, et son front de lis, printemps joyeux.
[…][19].

La proximité du poème de Coppée avec le cycle heinéen n'est pas sans soulever certaines questions. En établissant des parallèle entre la nature et la femme aimée, les deux auteurs s'inscrivent dans la lignée d'une tradition qui idéalise ces deux entités. Mais on sait – et on va y revenir – que Heine n'emprunte à ces conceptions que pour mieux les subvertir. On peut dès lors s'interroger sur la valeur axiologique que Coppée affecte au paysage aussi bien qu'à l'absente. La position du sujet lyrique par rapport au premier est nuancée mais globalement méliorative. On semble ainsi fondé à supposer qu'il en va de même en ce qui concerne la femme aimée, compte tenu de l'harmonie qui règne entre celle-ci et les phénomènes naturels. Les causes de son départ demeurent inconnues, mais c'est le cas également d'un autre poème de *L'Exilée* intitulé « Lied », dans lequel le sujet lyrique qualifie de « bonne et fidèle » celle qui a été contrainte de partir :

Rougissante et tête baissée,
Je la vois me sourire encor.
– Pour le doigt de ma fiancée
Qu'on me fasse un bel anneau d'or !

Elle part, mais bonne et fidèle ;
Je vais l'attendre en m'affligeant.
– Pour garder ce qui me vient d'elle
Qu'on me fasse un coffret d'argent !

[18] *Ibid*., XL, p. 47-48.
[19] *Ibid*., XXVI, p. 34.

J'ai sur le cœur un poids énorme ;
L'exil est trop dur et trop long.
– Pour que je me repose et dorme,
Qu'on me fasse un cercueil de plomb[20] !

Au-delà du titre, qui désigne la source à laquelle Coppée a de nouveau puisé, on peut relever un nouvel emprunt à Heine dans le motif du cercueil destiné à contenir la douleur du poète. C'est en effet l'objet central de la dernière pièce du « Lyrisches Intermezzo[21] ». L'écart axiologique et idéologique vis-à-vis de ce modèle se fait alors plus visible que dans le cas du poème cité précédemment. Coppée maintient l'arrière-plan mêlé de néoplatonisme et de panthéisme qui prévaut dans le lied romantique. Ces soubassements conduisent à présupposer l'existence de correspondances entre la beauté extérieure et la bonté intérieure. Si l'on suit la logique issue du panthéisme schellingien, puisque le divin anime les êtres empiriques, tous ceux d'entre eux qui restent proches de leur état naturel sont nécessairement bons. Le même raisonnement est visible au demeurant chez Goethe, bien que ses sources philosophiques soient plurielles. Il célèbre ainsi dans le second *Faust* l'image de l'« Éternel Féminin » qu'il érige en vecteur d'élévation spirituelle, affirmant que « l'Éternel Féminin nous élève » (« *das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan*[22] »). En souscrivant visiblement à de telles conceptions, François Coppée se distingue nettement de Heine, dont il ne retient pas la posture très critique envers le romantisme et l'idéologie qui le sous-tendrait.

Toute une partie des poètes francophones – souvent relégués aujourd'hui à l'arrière-plan, voire tout à fait oubliés – reproduisent ainsi les différentes facettes de la vision du monde qu'ils perçoivent dans les lieds. Ils y trouvent en effet une mise en forme poétique de leurs propres opinions. L'acculturation croissante de ce corpus d'outre-Rhin est de plus bien de nature à rassurer ces littérateurs conservateurs. Leurs productions, en général appauvrissantes par rapport à leur modèle, sont un témoignage du processus d'appropriation du genre germanique et de sa réduction à un ensemble de conceptions normées chez de nombreux lecteurs francophones.

B Le postulat d'un monde orphelin du divin

D'autres écrivains s'appuient cependant sur le lied non pas pour reproduire dans leurs œuvres la métaphysique romantique, mais au contraire pour la discréditer. On pourrait s'étonner d'un tel détour, mais il faut rappeler plusieurs phénomènes. D'une part, comme on l'a constaté, la poésie d'outre-Rhin

[20] François Coppée, « Lied », *L'Exilée*, éd. cit., p. 315-316.
[21] Albert Mérat et Léon Valade, *Intermezzo*…, éd. cit., p. 71-72.
[22] Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* [1832], dans *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1ère section, t. VII/I, Albrecht Schöne (éd.), Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1994, p. 464. Traduction personnelle.

est un des lieux qui, aux yeux des lecteurs francophones, cristallise les questionnements métaphysiques. Dès lors, et quelle que soit la position des auteurs, l'univers du lied offre un appui opportun pour livrer leur point de vue dans ce domaine. La négation du divin passe ainsi fréquemment par des attaques plus ou moins ouvertes contre le genre germanique. D'autre part, ce dernier comprend lui-même des œuvres hétérogènes, sur ce point. Dès les années 1820, en Allemagne puis en France, Heine exploite en effet le genre du lied pour dénoncer les fondements philosophico-religieux qui informent l'idéologie en vigueur. Dans la mesure où la poésie souabe est à ses yeux un vecteur majeur de diffusion des valeurs admises, sa réappropriation détournée constitue une stratégie offensive efficace contre les schémas de pensée prégnants.

Or, durant la seconde moitié du siècle, dans le contexte de la crise de croyance qui ébranle les cercles littéraires francophones, nombreux sont les poètes qui voient dans la position heinéenne une expression anticipée de leur propre attitude face à leur époque. Ils font ainsi volontiers référence dans leurs œuvres à l'écrivain exilé. De fait, les circonstances historiques qui ont présidé au choix d'une posture révolutionnaire chez Heine, vers 1830, présentent des similitudes avec la situation en France à partir de 1848. Les promesses de liberté non tenues du pouvoir allemand après la victoire de 1813, ainsi que le caractère résolument autoritaire du régime en place, font écho par certains aspects à la situation qui s'impose de l'autre côté du Rhin dans la seconde moitié du siècle. Les espoirs de justice et de fraternité nourris à l'occasion de la révolution de Février sont en effet rapidement ruinés par le pouvoir croissant que prennent les acteurs politiques antidémocratiques, puis par la répression sanglante de l'insurrection ouvrière en juin, avant que Louis-Napoléon Bonaparte n'instaure en 1852 le Second Empire par un coup d'État également violent. Autant de traumatismes, qui entraînent parmi les poètes situés à gauche de l'échiquier politique une crise de confiance durable dans les classes dirigeantes et les discours qu'elles véhiculent. Chez Heine comme chez les écrivains français des générations suivantes qui se réclament de lui, ces configurations historiques donnent lieu à une posture d'opposition, bien que ce soit à des degrés et sur des plans variés selon les auteurs.

On s'attachera ici à observer la manière dont ceux-ci fustigent les croyances religieuses, et plus précisément le spiritualisme et ses avatars. Le combat de Heine et de ses héritiers emprunte deux voies principales. L'une réside dans l'affirmation de l'éloignement du divin et de l'idéal ; l'autre tire les conséquences de cet état de fait et donne pour tâche aux écrivains la description du monde et de l'homme dans leur réalité. C'est sous ces deux angles que l'on abordera le corpus des poèmes qui nient les théories métaphysiques admises.

1) La disqualification des discours sur le divin

Plusieurs poètes francophones s'en prennent au postulat de l'existence du divin, ou du moins à la confiance dans la possibilité pour l'homme de se rapprocher de cette instance. Cette dernière peut prendre dans leurs œuvres formes diverses (que l'on trouvait également chez les littérateurs

conservateurs, mais de manière moins nette). Certains écrivains lancent leurs traits contre le dieu chrétien, tirant ainsi leur intertexte vers la religion qui prévaut dans l'espace francophone. Il ne s'agit pas cependant d'une distorsion majeure, dans la mesure où, comme on l'a rappelé, l'univers panthéiste des lieds romantiques est teinté de spiritualisme chrétien. D'autres auteurs visent plutôt un principe divin, source de vie et d'harmonie, plus précisément orientés en cela contre le panthéisme schellingien. Une troisième catégorie enfin incrimine l'idéalisation du monde, qui représente celui-ci comme animé et régi par le principe vital des panthéistes. Ces distinctions, significatives sur le plan philosophico-religieux, ne constituent pas néanmoins des lignes de partage très significatives dans la perspective que nous adoptons ici. Dans toute la seconde moitié du XIX^e^ siècle, les classes qui dominent la société concilient en effet la foi chrétienne avec une religiosité plus vague issue des croyances les plus modérées des romantiques français (eux-mêmes inspirés par une pluralité de courants philosophico-religieux, comme on l'a rappelé dans le chapitre sur la métaphysique). Quelle que soit la forme qu'ils donnent à leur cible dans leurs textes, les poètes francophones contestataires cherchent à atteindre à travers elle un seul et même adversaire, à savoir la sensibilité et l'idéologie bourgeoises.

On peut en revanche observer deux démarches différentes dans les poèmes concernés. L'une consiste à s'isncrire en faux contre le fondement divin du monde en le renvoyant au statut d'entité inaccessible ou illusoire ; l'autre s'emploie à déconstruire les mécanismes de la croyance humaine. Avant d'en venir à l'examen d'œuvres poétiques selon ces deux axes d'étude, il faut mettre brièvement en évidence la spécificité du recours au lied opéré par les poètes concernés. En cela aussi ils se distinguent nettement de leurs confrères conservateurs et se rapprochent de Heine. Cette différence ne réside pas seulement dans la position qu'ils adoptent à l'égard de la métaphysique romantique ou dans les déformations qu'ils peuvent lui infliger. Au-delà de l'efficacité que peut revêtir le traitement parodique du genre germanique, le choix d'un tel détour pour récuser les conceptions autorisées prouve à lui seul leur conscience d'une crise des représentations, et non pas uniquement de la foi. Plus exactement, ils suggèrent une relation forte entre ces deux crises. La foi religieuse, que les dogmes chrétiens eux-mêmes définissent comme une attitude de confiance volontaire là où les connaissances humaines font défaut, renvoie plus largement à la notion de croyance. L'objet de la croyance en tant que tel échappe à toute saisie empirique. Ceux qui lui accordent leur confiance ne peuvent le faire que sur la base de discours qui tentent d'ébaucher les contours de l'objet concerné. Ces discours ne sont que des représentations construites par les hommes, et dès lors sujettes à caution. C'est du moins ce qu'entendent rappeler les poètes dissidents. La position d'autorité conférée à une représentation humaine, soit du fait de son ancienneté, soit en raison de son accrédiation institutionnelle, ne saurait élever celle-ci au statut d'absolu. Pour Heine et les écrivains du désenchantement, le lied romantique ne pourrait donc être érigé en un lieu de révélation sur le monde. Ils remettent en cause, et même rabattent au rang d'illusion la métaphysique de ce modèle, au nom d'une expérience individuelle qui l'invalide à leurs yeux de manière éclatante. Outre les ressources qu'offre le recours à un modèle connu du public, un enjeu plus profond de l'exploitation du lied traditionnel par les poètes francophones pourrait bien dès lors résider dans cette

suggestion des limites qui affectent à la fois les croyances humaines et les discours sur lesquelles elles reposent.

a) Les fondements de la métaphysique romantique taxés d'illusion

Le poème « L'Angoisse », dans les *Poëmes saturniens* publiés par Verlaine en 1866, illustre cette veine critique de manière frappante, en congédiant une à une toutes les thématiques qui font habituellement l'objet d'une idéalisation chez les romantiques d'outre-Rhin. En l'absence de Dieu, la nature, l'art et l'amour perdent nécessairement leur fonction de révélation, laissant place à un néant qui a gardé quant à lui aux yeux du sujet lyrique son caractère effrayant :

> Nature, rien de toi ne m'émeut, ni les champs
> Nourriciers, ni l'écho vermeil des pastorales
> Siciliennes, ni les pompes aurorales,
> Ni la solennité dolente des couchants.
>
> Je ris de l'Art, je ris de l'Homme aussi, des chants,
> Des vers, des temples grecs et des tours en spirales
> Qu'étirent dans le ciel vide les cathédrales,
> Et je vois du même œil les bons et les méchants.
>
> Je ne crois pas en Dieu, j'abjure et je renie
> Toute pensée, et quant à la vieille ironie,
> L'Amour, je voudrais bien qu'on ne m'en parlât plus.
>
> Lasse de vivre, ayant peur de mourir, pareille
> Au brick perdu jouet du flux et du reflux,
> Mon âme pour d'affreux naufrages appareille[23].

Face à ces déclarations outrancières, il faut certes faire la part de l'exagération volontaire, du reste fréquente dans les *Poëmes saturniens*. Néanmoins, cette posture est sous-tendue par des dispositions réelles du jeune écrivain, alors athée[24]. Il faut également noter que dans ce premier recueil poétique de Verlaine, l'enjeu consiste aussi, ou plutôt conjointement, à se ménager une place dans l'institution littéraire. Dans ce cas précis, la convocation de productions artistiques variées mais toutes rattachées à la tradition savante montre la volonté de mettre celle-ci à distance, et, ce faisant, de se forger une identité de poète contestataire.

[23] Paul Verlaine, « L'Angoisse », *Poëmes saturniens* [1866], « Melancholia », VIII, dans *Œuvres poétiques complètes*, Yves-Gérard Le Dantec (éd.), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1954 [1938], p. 48-49.
[24] Nous suivons Steve Murphy qui affirme dans les « Notes » de son édition des *Romances sans paroles* ([2003], Paris, Champion, 2012) qu'« [e]n 1866, Verlaine est un athée plus ou moins matérialiste » (p. 403).

Le modèle du lied romantique n'est pas mentionné, mais on peut supposer qu'il est présent à l'esprit de l'auteur compte tenu de la place prépondérante qu'il accorde à la nature. C'est cependant surtout la posture heinéenne qui affleure ici, filtrée par la poésie baudelairienne. Dans l'article que rédige Verlaine sur son aîné français, peu avant les *Poëmes saturniens*, il rapproche du reste les deux écrivains et témoigne de l'admiration presque égale qu'il éprouve pour chacun d'eux (Baudelaire étant placé malgré tout un peu au-dessus de Heine[25]). Le modèle du lied heinéen, bien qu'il soit rarement convoqué expressément dans les poèmes de Verlaine, imprègne à bien des égards ses premiers recueils. Ici, outre les attaques contre la métaphysique alors prégnante, la posture du rire après la désillusion et l'association de « l'Amour » à l'ironie font bien entendu écho à Heine, largement considéré alors comme une référence incontournable sur ces points. La légèreté et les procédés d'atténuation du poète allemand ne sont toutefois pas repris dans ce sonnet par le jeune Verlaine, qui leur préfère l'ampleur de Baudelaire et son goût pour les formes du haut degré.

Un autre poème du même recueil fait siennes au contraire la poétique et les stratégies de Heine, en les mettant au service d'une même négation – sous-entendue, cette fois – de l'idéal :

> Après trois ans
>
> Ayant poussé la porte étroite qui chancelle,
> Je me suis promené dans le petit jardin
> Qu'éclairait doucement le soleil du matin,
> Pailletant chaque fleur d'une humide étincelle.
>
> Rien n'a changé. J'ai tout revu : l'humble tonnelle
> De vigne folle avec les chaises de rotin…
> Le jet d'eau fait toujours son murmure argentin
> Et le vieux tremble sa plainte sempiternelle.
>
> Les roses comme avant palpitent ; comme avant,
> Les grands lys orgueilleux se balancent au vent.
> Chaque alouette qui va et vient m'est connue.

[25] Paul Verlaine, « Charles Baudelaire » [1865], dans *Œuvres en prose complètes*, Jacques Borel (éd.), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 599-612. Le passage auquel nous faisons allusion se trouve au début de la deuxième partie, p. 600. Nous reviendrons sur cet article par la suite. Par ailleurs, nous n'avons pas intégré de poème de Baudelaire dans ce chapitre. Son goût pour la poésie de Heine est connu, et la critique relève des similitudes dans leur posture d'écrivain ou encore dans certaines thématiques. C'est le cas par exemple de l'image qu'ils donnent de la femme. On abordera dans le chapitre suivant les aspects qui relèvent de la poétique. En ce qui concerne le seul contenu, les ressemblances entre les deux auteurs nous sont apparues superficielles dans la mesure où l'épistémè qui sous-tend les œuvres de Baudelaire est très éloignée de celle qui informe les lieds de Heine. Le sens profond et les enjeux de leurs figurations thématiques ne sont donc pas assimilables.

Même j'ai retrouvé debout la Velléda
Dont le plâtre s'écaille au bout de l'avenue,
– Grêle, parmi l'odeur fade du réséda[26].

La situation même du sujet lyrique revenant sur des lieux chers après une longue absence rappelle évidemment le cycle du *Buch der Lieder* intitulé « Die Heimkehr » (« Le Retour »). On relève aussi des motifs et des stylèmes typiques du lied. Des « roses », des « lys » et des « alouette[s] » animent un paysage presque personnifié, et caractérisé à la fois par sa petite taille et par sa délicatesse. À première lecture, les trois premières strophes rappellent le lied romantique, mais l'idéalisation est mise à mal dans le second tercet, confirmant la notation légèrement dysphorique de la porte qui « chancelle » au premier vers. Le jardin déserté par les êtres humains reste habité seulement par une « grêle » statue en « plâtre » qui « s'écaille », dans « l'odeur fade du réséda ». Si l'on se souvient que Velléda est une prophétesse et patriote germaine du temps de Vespasien, qu'elle a inspiré à Chateaubriand un épisode célèbre des *Martyrs* et à Hippolyte Maindron une statue installée au Luxembourg en 1839 et longtemps populaire, on admettra la portée symbolique de cette référence. Elle représente ici le monde germanique, associé à un idéal frappé d'obsolescence, voire ravalé au rang de construction factice destinée à agrémenter la promenade des familles bourgeoises.

Théophile Gautier s'en prend plus précisément et explicitement à l'univers représenté dans les lieds dans « Cærulei oculi », issu d'*Émaux et camées*. On peut y voir en dernier ressort un poème sur la croyance, abordée plus particulièrement sous la forme de l'adhésion des lecteurs au pacte fictionnel que mettraient en œuvre les lieds et les ballades germaniques, selon l'auteur. De fait, dans ce texte ouvertement métalittéraire, Gautier multiplie les références au corpus d'outre-Rhin. La figure féminine qu'il campe semble s'inspirer d'abord, très librement, de la Loreley heinéenne, avant d'emprunter à celle de Brentano son regard envoûtant. Mais les yeux de la sirène reflètent des objets issus de diverses œuvres poétiques allemandes, et l'héroïne finit par être assimilée à la sirène de la romance « Harald Harfagar », de Heine, ainsi que, probablement, à celle de « Der Fischer » (« Le Pêcheur ») de Goethe :

Une femme mystérieuse,
Dont la beauté trouble mes sens,
Se tient debout, silencieuse,
Au bord des flots retentissants.

Ses yeux, où le ciel se reflète,
Mêlent à leur azur amer,
Qu'étoile une humide paillette,
Les teintes glauques de la mer.

[26] Paul Verlaine, « Après trois ans », *Poëmes saturniens*, « Melancholia », III, éd. cit., p. 46. On s'arrêtera plus précisément dans le chapitre suivant sur la dimension poétique des textes.

[…]

Comme dans l'eau bleue et profonde,
Où dort plus d'un trésor coulé,
On y découvre à travers l'onde
La coupe du roi de Thulé.

[…]
La couronne au gouffre lancée
Dans la ballade de Schiller,
Sans qu'un plongeur l'ait ramassée,
Y jette encore son reflet clair.

Un pouvoir magique m'entraîne
Vers l'abîme de ce regard,
Comme au sein des eaux la sirène
Attirait Harlad Harfagar[27].

À partir de cette strophe, le sujet lyrique se compare implicitement aux hommes séduits et détruits par ces figures féminines, à ceci près néanmoins que progressivement, ce ne sont plus que son « âme » ou son « cœur » qui tombent sous l'emprise de la tentatrice, et non son être tout entier :

Mon âme, avec la violence
D'un irrésistible désir,
Au milieu du gouffre s'élance
Vers l'ombre impossible à saisir.

[…]

« Oh ! viens dans ma couche de nacre,
Mes bras d'onde t'enlaceront ;
Les flots, perdant leur saveur âcre,
Sur ta bouche, en miel couleront.

Laissant bruire sur nos têtes,
La mer qui ne peut s'apaiser,
Nous boirons l'oubli des tempêtes
Dans la coupe de mon baiser. »

[27] Théophile Gautier, « Cærulei oculi », *Émaux et camées* [éd. de 1852], dans *Œuvres poétiques complètes*, Michel Brix (éd.), Paris, Bartillat, 2013 [2004], p. 474-475.

Ainsi parle la voix humide
De ce regard céruléen,
Et mon cœur, sous l'onde perfide,
Se noie et consomme l'hymen[28].

C'est en fait en tant que lecteur de lieds et de ballades que le Je est victime, et les auteurs de ces pièges sont assimilés à tous les poètes qui prétendent faire croire à un idéal – ici celui de la beauté et de la bonté féminines. Tout comme la beauté de la Loreley légendaire est instrumentalisée dans le but de perdre les hommes, l'attrait de l'univers idéalisé et surnaturel que la poésie germanique se plaît à représenter n'engendrerait que des illusions dangereuses. Elles ne pourraient en effet résister à l'épreuve de la réalité et rendraient celle-ci difficilement supportable aux lecteurs une fois qu'ils auraient pris conscience de leur inanité.

b) La déconstruction des représentations traditionnelles

Dans le prolongement de ces attaques, plusieurs poèmes proposent quant à eux une analyse des croyances courantes en démontant les mécanismes de la foi chez les individus. Les fondements allégués peuvent varier selon les textes, mais certains apparaissent de manière récurrente. Pour de nombreux poètes, l'adhésion au divin ou à une forme d'idéal est ainsi un moyen pour les hommes de compenser leurs souffrances en espérant une vie meilleure dans l'au-delà. La persistance de la souffrance aurait entraîné cependant à l'époque moderne le désespoir, c'est-à-dire la disparition de l'espérance, vertu théologale, et dès lors l'apparition de l'athéisme. Laforgue est de ceux qui mettent en scène ce tournant. Dans « L'Espérance », probablement écrit à l'été ou à l'automne 1879, il affirme le statut illusoire de l'espoir et de son fondement divin, en inscrivant ouvertement sa réflexion dans le cadre d'une histoire de l'univers et de l'humanité, c'est-à-dire dans la philosophie de l'histoire, très appréciée depuis Herder :

L'Espoir ! toujours l'espoir ! Ah ! gouffre insatiable,
N'as-tu donc pas assez englouti d'univers ?
Ne soupçonnes-tu pas à quel néant tu sers ?
N'entends-tu pas, sans trêve, en la nuit lamentable,
Les astres te hurler plus nombreux que le sable
Leur désillusion en sinistres concerts ?

Rien n'arrachera donc tes racines profondes,
Vieil arbre de l'Instinct aux vivaces rameaux ?
Gerbe unique du Mal, bégaiement des berceaux
Et râle inassouvi des sphères moribondes,
D'où viens-tu ? toi, sans qui, les cieux au lieu de mondes
Depuis l'Éternité rouleraient des tombeaux !

[28] *Ibid*., p. 475-476.

Tout espère ici-bas. […].
[…][29].

Cet espoir instinctif anime même les individus qui, au cours de l'histoire ou au XIX^e^ siècle, se sont distingués à la fois par l'excès de leur souffrance et la hauteur de leur intelligence :

Pourtant il [l'homme] va toujours, frêle Œdipe des choses,
Fou d'angoisse devant l'inconnu de son sort,
Et s'il fixe toujours le Sphinx aux lèvres closes
Au lieu de lui crier qu'il ne sait rien des causes
Et d'attendre à ses pieds l'universelle mort

C'est qu'il croit à l'Énigme et qu'il espère encore.
Et Bouddha méditant sous le figuier mystique,
Jésus criant vers Dieu son unique abandon,
Lucrèce désolé, Brutus calme et stoïque,
Caton, Léopardi, Henri Heine, Byron,
Tous les sages de l'Inde et tous ceux du Portique
Crurent-ils en mourant que tout était dit ? – Non[30].

L'époque du sujet lyrique trancherait toutefois par rapport à cette tradition millénaire. L'accumulation de souffrances inconsolées et de déceptions aurait fini par faire tarir la source de l'espoir. L'humanité reconnaîtrait désormais l'existence du néant :

Aujourd'hui que d'un monde où souffla trop le Doute
Tout espoir de justice et d'amour est banni,
Que l'Être se voit seul et qu'au lieu de la voûte
D'où Dieu veillait sur lui, Père auguste et béni,
Il ne sonde partout, ignorant de sa route,
Que les steppes d'azur d'un silence infini,

Aujourd'hui que le dogme absolu, fataliste
Sur ce globe trop vieux marche à pas de géant,
Qu'on songe à tous ces cœurs où plus rien ne subsiste
Qui les retienne encor loin du gouffre béant,

[29] Jules Laforgue, « L'Espérance », dans *Poésies complètes*, Pascal Pia (éd.), Gallimard et Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche, 1970, p. 420. C'est dans cette édition que le poème a été publié pour la première fois. Notons par ailleurs que dans le brouillon d'une version postérieure (intitulée « Pataugement »), Laforgue a écrit le nom de Charles Dollfus, un des intercesseurs qui ont contribué à façonner la métaphysique du lied dans l'esprit du public français (voir Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. I, Jean-Louis Debauve, Daniel Grojnowski, Pascal Pia et Pierre-Olivier Walzer (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. Caryatides, 1986, p. 311, et notre chapitre sur la métaphysique. Nous n'avons pas cité « L'Espérance » dans cette édition car elle ne reproduit que « Pataugement », qui est bien moins pertinent pour notre propos).
[30] *Ibid*., p. 421.

Et qui berçant leur rage aux sanglots du Psalmiste
Vont à travers la vie altérés de néant[31].

On aura remarqué au passage la référence à Heine, et la place inhabituelle qui est donnée à celui-ci. En l'associant aux grandes figures historiques qui ont éprouvé le doute et l'abandon sans pour autant renoncer à leur foi, Laforgue se distingue des autres poètes francophones qui érigent souvent l'écrivain allemand en parangon de la contestation. Il est vrai que les revirements de Heine en matière de religion, joints à sa dissimulation constante derrière une posture ironique, laissent planer l'incertitude sur ce point. Laforgue du reste n'est pas le seul à faire de Heine un sceptique plutôt qu'un athée. Les médiateurs parlent ainsi fréquemment de l'attitude de doute et de la dénonciation de l'hypocrisie propres à l'écrivain exilé, mais ils ne vont pas en général jusqu'à affirmer son athéisme. Cette complexité de l'écrivain allemand et les flottements qu'elle entraîne dans la réception apparaissent dans des écrits inédits de Laforgue. Quelque temps après la rédaction de « L'Espérance », le plan envisagé pour le projet de recueil intitulé *Le Sanglot de la terre* (auquel Laforgue travaille entre 1879 et 1881) met également l'accent sur l'attachement persistant de Heine à la religion. On y lit en effet l'épigraphe suivante :

(Douter de Dieu, c'est douter de la vie elle-même, ce n'est pas moins que la mort – Heine[32])

L'auteur allemand apparaît ici comme un défenseur de la croyance – fût-elle panthéiste. Toutefois, dans des « Proses poétiques » elles aussi inédites du vivant de Laforgue et rédigées probablement entre 1881 et 1882, le jeune écrivain rend Heine en partie responsable de son athéisme :

Parce que je suis né dans ce siècle – en Europe, parce que l'on me donna le désir de connaître, parce que je me suis trouvé à dix-huit ans dans Paris cette ville d'enfer, parce qu'alors j'ai la livrée orgueilleuse de l'homme, – je ne crois plus, j'ai déchiré l'illusion[.] […]

> Oh ! que ne suis-je né loin des villes, dans un coin encore sauvage. Je n'aurais rien su de l'histoire, ni les livres, Hegel, Spinoza, Heine et Leopardi. J'aurais été pâtre, j'aurais contemplé au crépuscule les étoiles du soir s'allumer en haut de la montagne, une à une… […] J'aurais aimé le vent, l'azur ! les étoiles […][33].

Ces lignes n'affirment certes pas l'athéisme de Heine. Elles ne laissent cependant visible que l'aspect religieusement dissident de celui-ci, contrairement à l'image que donnaient « L'Espérance » et *Le Sanglot de la terre*. En tout état de cause, dans le poème en vers, le sujet lyrique constitue Heine en faire-valoir de sa propre lucidité fin-de-siècle – au prix du désespoir. Il ne se contente pas du doute heinéen à l'égard de la croyance ; il met au jour les mécanismes de celle-ci dans une démarche

[31] *Ibid*., p. 421-422.
[32] *Id*., épigraphe prévue pour la première section du *Sanglot de la terre*, cité dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 265. Nous respectons la présentation de l'auteur. Par ailleurs, Pascal Pia précise que Laforgue a travaillé au *Sanglot de la terre* entre 1879 et 1881, avant d'abandonner ce projet. La citation attribuée à Heine est légèrement inexacte. L'écrivain allemand a écrit en réalité : « Dieu est tout ce qui est. Douter de lui, c'est douter de la vie elle-même ; ce n'est pas moins que la mort. » Cette déclaration se trouve dans *De l'Allemagne* (éd. cit.), 1ère partie, III, p. 129.
[33] Jules Laforgue, « Proses poétiques », dans *Œuvres complètes*, t. III, Jean-Louis Debauve, Mireille Dottin-Orsini, Daniel Grojnowski et Pierre-Olivier Walzer (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. Caryatides, 2000, p. 839.

d'invalidation. Plus généralement, il s'agit de revendiquer la plus grande clairvoyance de son époque, après les illusions persistantes des décennies précédentes.

Dans « Complainte des cloches », l'analyse est différente mais le postulat du caractère illusoire du divin reste identique. Chez les fidèles, la croyance dans l'existence de Dieu s'enracinerait dans leur besoin d'identifier un être omnipotent chargé d'assurer leur bonheur, c'est-à-dire, corollairement, une instance que les hommes puissent accuser de leurs maux. Les tintements des cloches symbolisent alors les appels que la communauté humaine adresse à la figure divine. En l'absence de celle-ci, les cloches sont réduites dans le poème de Laforgue au statut d'instruments produisant des sons peu raffinés, et surtout dépourvus de toute fonction, leurs « reproches » étant privés de de toute portée :

Complainte des cloches
Dimanche, à Liège.

Bin bam, bin bam,
Les cloches, les cloches,
Chansons en l'air, pauvres reproches !
Bin bam, bin bam,
Les cloches en Brabant !

Petits et gros, clochers en fête,
De l'hôpital à l'Évêché,
Dans ce bon ciel endimanché,
Se carillonnent, et s'entêtent,
À tue-tête ! à tue-tête[34] !

Viennent ensuite des considérations sur l'origine divine et la fonction des cloches. L'énonciateur (que l'on peut probablement rapprocher de Laforgue) y livre de manière presque transparente son interprétation concernant le rôle de l'institution religieuse dans la foi des fidèles :

Oui, les cloches viennent de loin !
Oui, oui, l'Idéal les fit fondre
Pour rendre les gens hypocondres,
Vêtus de noir, tendant le poing
Vers un Témoin ! Un Témoin[35] !

Le statut antiphrastique de cette adhésion à l'origine divine des cloches est évident. Mais il y a plus. Il ne s'agit plus seulement ici de nier l'existence de Dieu et de mettre au jour les fondements de la foi dont il fait l'objet au sein de la communauté chrétienne. Laforgue s'emploie en outre à dévoiler les

[34] *Id*., « Complainte des cloches », *Les Complaintes* [1885], dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 595. D'après une note du poète sur l'exemplaire que possédait sa sœur, ce texte daterait d'août 1883.
[35] *Ibid*., p. 596.

manipulations exercées par le clergé, et cautionnées par les régimes politiques successifs. La fonte des cloches est bien entendu le fait de ces deux instances d'autorité, qui seraient dès lors aussi les créatrices du prétendu « Idéal » inventé de toutes pièces. Le but de cette entreprise apparaît, de manière elliptique, dans les trois derniers vers de la strophe citée. L'effet immédiat serait de « rendre les gens hypocondres ». L'auteur se rapproche en cela de la pensée heinéenne, selon laquelle la représentation insistante d'un univers idéal causerait la frustration du public en raison du décalage entre cette perspective enviable et la réalité de l'expérience humaine. L'assimilation de cette frustration à un phénomène d'hypocondrie précise même la pensée de l'écrivain allemand en mettant au jour les fondements fantasmatiques de ce sentiment – sans préjuger des motifs bien réels qui expliquent par ailleurs le mal-être des individus. Or, d'après ce que suggère Laforgue, à la suite de Heine toujours, le pari des pouvoirs institutionnels consiste justement dans le fait que la société tourne toute son attention vers l'idéal inaccessible et incrimine Dieu (le « Témoin » vers lequel les fidèles « tend[ent] le poing »), en oubliant les causes politiques et idéologiques de ses insatisfactions. L'invention des croyances chrétiennes viserait en somme à éloigner des gouvernants la colère des gouvernés.

Ces inculpations potentiellement révolutionnaires sont complétées vers la fin du poème par la mise en évidence d'une autre fonction prêtée à la religion. La cible n'est pas cette fois les autorités mais la société et ses mœurs. La cérémonie religieuse qui constitue le cadre du poème est en effet mise en accusation en tant que lieu de faux-semblants. Les assistants des deux sexes seraient ainsi préoccupés par des désirs érotiques égoïstes, soigneusement masqués derrière des apparences de dévotion comme le suggère l'assimilation burlesque des hommes à des « anges » et des femmes à des « Regards incarnés » :

> […]
> Nous, les beaux anges effrénés ;
> Elles, des Regards incarnés,
> Pouvant nous chanter, sans blasphème :
> Que je t'aime ! pour moi-même[36] !

Les rituels liturgiques seraient dès lors un moyen de donner aux individus et à la société une image acceptable d'eux-mêmes, conforme à la morale dominante, tout en laissant se manifester des désirs jugés immoraux.

À côté du modèle heinéen, le titre de ce poème rappelle bien entendu le célèbre « Das Lied von der Glocke », de Schiller. Cinq versions françaises de cette pièce se sont succédé dans les années 1860 et 1870. Entre la fin de l'année 1881 et 1886, Laforgue occupe son poste de lecteur de l'impératrice Augusta. Dans ce cadre, il est en contact permanent avec les publications françaises, dont il lit chaque jour un échantillon à l'impératrice, et avec la littérature allemande, vers laquelle il se tourne pendant les loisirs que lui laisse son service. Quelques rares remarques du jeune homme sur Schiller donnent un

[36] *Id.*

aperçu du jugement peu favorable qu'il porte sur cet écrivain, guetté selon lui par l'autosatisfaction et la platitude. Dans *Berlin, la cour et la ville*, qui regroupe de brefs reportages sur la vie allemande à destination de la presse française, Laforgue évoque sur un ton sarcastique l'habituel « distique prudhommesque de Schiller[37] » figurant dans les albums des Allemands. « Das Lied von der Glocke » lui apparaît également comme l'œuvre d'un homme conformiste et rigide, dans une note préparatoire qui se contente de la mentionner de manière lapidaire : « – La vie domestique réglée par *la cloche* murale de Schiller[38]. » C'est donc le ton de dignité et la tendance à l'élévation spirituelle du lied schillérien que bat en brèche cette « Complainte des cloches », en dévoilant ce qui serait les soubassements peu avouables de la figure divine, d'une part, et de la ferveur affichée par les fidèles, d'autre part.

Comme dans le cas de « L'Espérance », on a en somme affaire à une entreprise de déconstruction qui présuppose l'omniprésence de la souffrance et de la contrainte dans l'expérience humaine, et corollairement un rapport tendu à la religion. Laforgue n'en demeure cependant pas là. Il étend son travail de sape à un type de relation tout autre. Ce dernier nous intéresse de près puisqu'il est associé aux Allemands, dont il dresse une image satirique qui pourrait bien être la caricature, entre autres, des poètes romantiques souabes. Dans le poème intitulé de manière provocatrice « Ce qu'aime le gros Fritz », paru en 1879, le jeune auteur donne à voir une existence sereine, dans laquelle l'« immatériel » est l'objet d'une contemplation paisible, et même voluptueuse. Il s'agit en fait de mettre en évidence la confusion entre le sentiment de l'idéal et la sensation physique de bien-être et de torpeur après des satisfactions d'ordre sensuel :

> Oui, j'aime à promener ma belle âme allemande
> À travers l'Esthétique et les brouillards d'Hegel ;
> Un nuage en bouteille est tout ce que demande
> L'âme éprise de vague et d'immatériel.
>
> […]
>
> Mais surtout, au tic-tac des pendules de France,
> Le soir, j'aime, repu de choucroute au gratin,
> Voir, en fumant ma pipe à fourneau de faïence,
> Mousser la bière ambrée aux bords des brocs d'étain[39].

[37] *Id.*, *Berlin, la cour et la ville*, dans *Œuvres complètes*, t. III, éd. cit., p. 787. Nous respectons la typographie de l'auteur. Cet ensemble de textes a été édité intégralement pour la première fois par Georges Jean-Aubry en 1922. Des fragments sont parus auparavant en revue, en 1887, sous le pseudonyme humoristique utilisé par Laforgue, alors de retour en France : Jean Vien.
[38] *Id.*, note préparatoire à *Berlin, la cour et la ville*, cité dans *Œuvres complètes*, t. III, éd. cit., p. 818.
[39] *Id.*, « Ce qu'aime le gros Fritz », dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 234-235. Ce texte a d'abord été publié dans la très confidentielle revue toulousaine *La Guêpe*, en septembre 1879. Le poème de Laforgue est ainsi passé inaperçu. Il n'a été publié en volume qu'en 1970, dans l'édition déjà citée de Pascal Pia.

L'idéal spirituel tant apprécié de l'énonciateur est réduit à une simple production de son imagination. Le plaisir qu'il procure est en outre inférieur à celui qu'apporte la vue de la mousse produite par la bière, dans la dernière strophe du poème. C'est dire le rôle que jouent les sens dans les prétendues extases spirituelles, selon l'écrivain. On observe le même type de raisonnement quelques années plus tard, dans un extrait de *L'Art moderne en Allemagne* vraisemblablement rédigé à la fin de l'année 1883. Le chroniqueur invoque la théorie des climats pour rendre compte de l'état ordinaire des Allemands, décrit comme une inertie propice à la rêverie, voire aux divagations abstraites. Une telle activité mentale serait conditionnée par la froideur du climat, qui appellerait par compensation le repli vers les espaces intérieurs et la satisfaction des appétits physiques :

> […] la tyrannie du climat qui exige que la créature se gave, boive et fume lentement, qui émousse ses nerfs dans la lymphe et la laisse prostrée, perdue, avec ses yeux bleu-lavé jamais changeants, en des nirvânas digestifs, en des hallucinations chastes et froides, au lieu des catalepsies et des corruptions ascétiques de ses frères du Rhin oriental, le Gange, ruminant, en une langue riche et insaisissable, d'interminables rêveries cosmogoniques, panthéistes, inconscientes, des salades de nature naturante et de nature naturée, des confusions voluptueuses du moi et du non-moi […][40].

Ces deux textes, et au premier chef le ton satirique de « Ce qu'aime le gros Fritz », discréditent à la fois l'image des Allemands véhiculée en France depuis Mme de Staël, et l'idéal qu'ils seraient capables de saisir mieux que les autres peuples européens. Les modèles dans lesquels Laforgue puise cette posture sarcastique sont bien entendu pluriels. Parmi eux figure en bonne place Heine, comme l'écrivain lui-même le suggère en creux, à l'occasion d'un commentaire inédit probablement daté du début de 1883 sur un recueil poétique de Paul Bourget :

> Heine ouvre par une épigraphe le volume de *La Vie inquiète*. Mais Bourget a dans ses trois œuvres rarement un vers ironique, et jamais, peut-on dire, de ces férocités à la Flaubert, aujourd'hui à la mode et qui ont dégénéré en fumisteries glaciales ; il ricane même peu et encore très amèrement, presque jamais sur la platitude du sort qui nous est fait[41].

Heine, Flaubert, l'esprit fumiste, lequel est associé à des groupes comme celui des Zutistes ou celui des Hydropathes, que le jeune homme fréquentait précisément autour de 1880 : telle est la filiation des auteurs « féroc[ement] » ironiques qu'établit Laforgue, et dont il se considère très certainement comme un héritier.

Cette réduction de la spiritualité à une production de l'imagination suscitée par des mécanismes physiologiques trouve son pendant chez Verlaine, sous une forme différente. Le jeune poète saturnien établit en effet une relation de causalité presque explicite entre des représentations mentales associées à la nature et des types cliniques. Il énumère de la sorte quatre catégories d'individus, en s'appuyant –

[40] *Id.*, *L'Art moderne en Allemagne*, dans *Œuvres complètes*, t. III, éd. cit., p. 343. Cet extrait est paru pour la première fois dans la *Revue blanche*, en octobre 1895.
[41] *Id.*, projet d'article sur *La Vie inquiète* (1874) de Paul Bourget, cité dans *Œuvres complètes*, t. III, éd. cit., p. 136. Pour les conjectures sur la date de rédaction de ces lignes, voir la présentation de l'éditeur p. 122-123.

ironiquement – sur les théories de la médecine traditionnelle (c'est le cas des « lymphatiques » et du Je défini comme « nerveux », voire également des « innocents », au sens de « simples d'esprit »). Il leur attribue parallèlement une perception spécifique du paysage. Ce faisant, il renvoie au statut d'illusion toutes les émotions et images qu'il évoque, quelle qu'en soit la teneur. Toutes impliquent plus ou moins directement l'existence d'une instance surnaturelle. C'est bien entendu le cas des « effrois mystiques » conçus par les « rêveurs », mais aussi des représentations empiriques forgées par les autres catégories de sujets malades. Les « [s]ouffles frais » et les « parfums tièdes » que ressentent les « innocents » et les « lymphatiques », de même que l'« horreur triviale » qui saisit le sujet lyrique et l'amène à percevoir une mystérieuse animation dans le paysage, témoignent de leur croyance dans une divinité immanente. En mettant ces certitudes au compte de données physiologiques, dont certaines qui plus est sont rapprochées de dysfonctionnements pathologiques, l'écrivain affirme une fois de plus sa position athée :

Dans les bois

D'autres, – des innocents ou bien des lymphatiques, –
Ne trouvent dans les bois que charmes langoureux,
Souffles frais et parfums tièdes. Ils sont heureux !
D'autres s'y sentent pris – rêveurs – d'effrois mystiques.

Ils sont heureux ! Pour moi, nerveux, et qu'un remords
Épouvantable et vague affole sans relâche,
Par les forêts je tremble à la façon d'un lâche
Qui craindrait une embûche ou qui verrait des morts.

Ces grands rameaux jamais apaisés, comme l'onde,
D'où tombe un noir silence avec une ombre encor
Plus noire, tout ce morne et sinistre décor
Me remplit d'une horreur triviale et profonde.

Surtout les soirs d'été : la rougeur du couchant
Se fond dans le gris bleu des brumes qu'elle teinte
D'incendie et de sang ; et l'angélus qui tinte
Au lointain semble un cri plaintif se rapprochant.

Le vent se lève chaud et lourd, un frisson passe
Et repasse, toujours plus fort, dans l'épaisseur
Toujours plus sombre des hauts chênes, obsesseur,
Et s'éparpille, ainsi qu'un miasme, dans l'espace.

La nuit vient. Le hibou s'envole. C'est l'instant
Où l'on songe aux récits des aïeules naïves…
Sous un fourré, là-bas, des sources vives
Font un bruit d'assassins postés se concertant[42].

Au-delà de l'attitude de croyance qui unit les différents groupes représentés, il est intéressant de relever les distinctions établies entre eux et d'identifier les cibles réelles que vise le poète. Les trois premières catégories, à savoir les « innocents », les « lymphatiques » (que l'on a rencontrés plus haut dans *L'Art moderne en Allemagne* de Laforgue) et les « rêveurs », sont associés à des représentations qui les rapprochent fortement des romantiques d'outre-Rhin tels que les Français les conçoivent. On aura remarqué également les « brumes » « gris bleu », un motif considéré alors comme typiquement germanique mais qui sont ici enflammées et ensanglantées. Les êtres « heureux », en harmonie avec la nature, sont implicitement rattachés à un passé révolu et offrent dans la deuxième strophe un net contraste avec le Je lyrique qui a perdu confiance quant à lui dans la bonté de la nature empirique.

Mais il faut souligner aussi la distance de l'énonciateur vis-à-vis de sa propre croyance. Dans ce poème à la première personne, les catégories que nous avons mises en évidence, de même que l'allusion aux « récits des aïeules naïves » dans le dernier quatrain, l'assimilation du paysage à un décor (dans la troisième strophe), ou encore la modalisation impliquée par le verbe « semble » (dans la quatrième strophe), témoignent d'une lucidité paradoxale du sujet lyrique à l'égard de ses propres représentations fantasmatiques[43]. Le désespoir souligné plus tard par Laforgue s'accompagne ainsi dans ce poème d'un sentiment de menace généralisé, qui est certes reconnu comme pathologique, mais qui n'en est pas moins irrépressible. Après la rupture du milieu du siècle, la croyance, quand elle perdure, ne peut aller sans doute, et son objet devient parfois dysphorique. « Dans les bois » suggère en outre que la disposition « nerveu[se] » du Je est avivée par le « remords » qui l'« affole sans relâche ». La cause de ce sentiment, passée sous silence, pourrait bien résider selon Verlaine dans la posture d'opposition qui entraîne un rejet de la part de la société et des institutions. Le sujet marginal intérioriserait la condamnation dont il fait l'objet, selon un mécanisme que l'on retrouvera dans la suite de ce chapitre.

L'attitude des auteurs étudiés ici est celle de la négation et/ou de la déconstruction des fondements sur lesquels s'appuient les classes au pouvoir, dans le contexte qui est le leur. Malgré le décalage historique et culturel qui sépare celui-ci du lied, la récupération du genre d'outre-Rhin par la bourgeoisie en fait pour les écrivains dissidents un vecteur opératoire dans la critique de l'idéologie qui s'impose alors. La distance qu'ils adoptent à l'égard de ce modèle dans leurs propres œuvres poétiques contribue de la sorte à révéler leur position philosophique et politique, et à les situer au sein du paysage littéraire.

[42] Paul Verlaine, « Dans les bois », *Poëmes saturniens*, éd. cit., p. 66-67.
[43] Dans *Sens et musicalité…* (éd. cit.), Verónica Estay Stange identifie ce phénomène chez d'autres auteurs de la seconde moitié du siècle et en propose une analyse très éclairante (voir p. 275-279).

2) Nouvelles métaphysiques et anthropologies

À côté des poèmes qui mettent l'accent sur la négation du divin ou sur la déconstruction des mécanismes de la croyance sans toutefois définir en plein l'existence de l'homme coupé de toute instance divine, d'autres développent des représentations de ce monde sans spiritualité. Comme on peut s'y attendre, les auteurs concernés prennent le contrepied des conceptions admises, véhiculées entre autres dans les lieds romantiques. Dans ses notes préparatoires à *Berlin, la cour et la ville*, Laforgue livre un croquis irrévérencieux des démentis multiples que la réalité inflige aux rêveries des Souabes : **«** Le doux Souabe idéal comme leurs cheveux, trop blond, blond fadasse, allemand idéal se heurtant aux réalités de la vie des petites cours souveraines despotiques, de la noblesse, militarisme, philistinisme, pleurard, doux Werther, […] et tournant à la charge chez Heine[44]. »

On a rappelé que ce dernier fustigeait le spiritualisme, au moins dans sa dimension idéologique qui assimile selon lui le corps au mal. Dans plusieurs poèmes, notamment ceux du cycle « Verschiedene » (« Quelques autres ») des *Neue Gedichte* (*Nouveaux Poèmes*), il s'emploie dès lors à représenter le corps et ses désirs, et ce en les réhabilitant. Cette entreprise de disculpation n'exclut pas cependant la fréquente reconnaissance – et la déploration – des limites de ce même corps et plus généralement des capacités humaines, dans le cadre étroit de la sphère empirique. Le postulat d'une distance du divin donne souvent lieu en effet à une posture existentielle sombre, selon laquelle l'expérience fondamentale de désillusion s'accompagne d'un sentiment d'abandon. Le sujet humain se retrouve alors seul, confronté aux limites inhérentes à sa condition sans espoir de dépassement grâce à son lien avec le divin. Il est contraint de souffrir de ses imperfections, aussi bien sensibles qu'intellectuelles. Les sens sont en effet constamment guettés par la frustration après une satisfaction éphémère. Le sujet est de surcroît en proie au doute et à une souffrance envahissante et incurable. Orphelin du sacré, il est privé des repères antérieurs et désormais réduit à ses seules ressources pour interpréter les phénomènes du monde, sans garantie sur la pertinence du sens qu'il leur donne. C'est le prix de la clairvoyance et de la liberté laissée à l'homme moderne – liberté toute relative, puisqu'elle est limitée par les imperfections du bénéficiaire.

On rencontre de manière récurrente les mêmes configurations dans les poèmes des auteurs francophones qui se donnent pour tâche de représenter la réalité. Cinq angles d'approche, qui structureront cette section, peuvent être définis dans le corpus étudié. Certains écrivains affirment l'ancrage de l'homme dans un monde où règne la matière. D'autres soulignent diversement la perte des repères anciens, fondés sur la figure divine. Les assises théoriques aussi bien que morales vacilleraient désormais, faute d'un fondement suffisamment solide. Dans les textes, le monde se mue alors en chaos indéchiffrable, voire en espace hostile au sujet humain. La femme elle aussi, auparavant conçue comme une émanation de la nature spiritualisée, dévoile à son tour son potentiel destructeur. Le sujet lui-même, privé des soutiens extérieurs sur lesquels il s'appuyait auparavant, se trouve de plus en proie à une crise

[44] Jules Laforgue, note préparatoire à *Berlin, la cour et la ville*, éd. cit., p. 818. Nous respectons les constructions elliptiques de ces notes.

identitaire qui altère sa conscience et sa maîtrise de lui-même. Enfin, le rapport de l'homme à la société devient conflictuel, loin des représentations iréniques dont le peuple est l'emblème dans le lied.

a) Le sujet humain, un être ancré dans la sphère empirique

Dans quelques poèmes, l'ancrage de l'homme dans les limites de la sphère empirique donne lieu non pas à une nostalgie vis-à-vis de la foi, mais à une mise en valeur des réalités matérielles. Les auteurs concernés se plaisent dès lors à souligner le poids de celles-ci dans l'existence des hommes. Gautier ouvre ainsi son diptyque « Nostalgies d'obélisques » par une élégie dérisoire dont l'objet se rapporte au divin. Rappelons que dans cet ensemble poétique, l'auteur personnifie successivement l'obélisque de Paris, déplacé de Louxor en France dans les années 1830, puis son pendant demeuré en Égypte[45]. Le premier déplore son exil dans la prosaïque capitale française et regrette sa ville d'origine, conçue comme la cité des dieux :

I

L'Obélisque de Paris
[…]
Rhamsès ! un jour, mon bloc superbe,
Où l'éternité s'ébréchait,
Roula, fauché comme un brin d'herbe,
Et Paris s'en fit un hochet.

La sentinelle granitique,
Gardienne des énormités,
Se dresse entre un faux temple antique
Et la Chambre des députés.

[…]

Jadis, devant ma pierre antique,
Le pschent au front, les prêtres saints
Promenaient la bari mystique
Aux emblèmes dorés et peints ;

Mais aujourd'hui, pilier profane
Entre deux fontaines campé,
Je vois passer la courtisane
Se renversant dans son coupé.

[45] L'obélisque qui se trouve en France faisait partie à l'origine d'un ensemble de deux monuments situés près du temple de Louxor. Il a été offert par le vice-roi d'Égypte à Charles X en 1830, et érigé sur la place de la Concorde en 1836.

[…]

Sol sacré des hiéroglyphes
Et des secrets sacerdotaux,
Où les sphinx s'aiguisent les griffes
Sur les angles des piédestaux,

Où sous le pied sonne la crypte,
Où l'épervier couve son nid,
Je te pleure, ô ma vieille Égypte,
Avec des larmes de granit[46] !

Le caractère humoristique de la personnification de l'obélisque, joint aux comparaisons involontairement comiques établies entre Paris et Louxor, ne peuvent que pousser le lecteur à une réaction amusée, loin de toute empathie vis-à-vis du monument déchu. On mesure l'écart qui se dresse entre cette légèreté et l'expression du désespoir entraîné par l'absence du divin ou de l'idéal dans les textes abordés précédemment. Mais Gautier ne s'en tient pas là. Dans la seconde pièce de son diptyque, l'obélisque de Louxor discrédite quant à lui l'atmosphère de spiritualité qui l'environne en témoignant de l'ennui insurmontable que lui inspire ce cadre jugé vide :

II
L'Obélisque de Luxor

Je veille, unique sentinelle
De ce grand palais dévasté,
Dans la solitude éternelle,
En face de l'immensité.

À l'horizon que rien ne borne,
Stérile, muet, infini,
Le désert sous le soleil morne,
Déroule son linceul jauni.

[…]

Mais ces bruits de la solitude
Sont couverts par le baîllement
Des Sphinx, lassés de l'attitude
Qu'ils gardent immuablement.

[46] Théophile Gautier, « L'Obélisque de Paris », *Émaux et camées* [éd. de 1852], « Nostalgies d'obélisques », I, éd. cit., p. 481-483.

Produit des blancs reflets du sable
Et du soleil toujours brillant,
Nul ennui ne t'est comparable,
Spleen lumineux de l'Orient[47] !

Dans ce décor sacré que Gautier associe de manière provocatrice au sentiment du vide, l'obélisque en vient à exprimer son aspiration à rejoindre son « frère » à Paris :

Que je voudrais comme mon frère,
Dans ce grand Paris transporté,
Auprès de lui, pour me distraite,
Sur une place être planté !

Là-bas, il voit à ses sculptures
S'arrêter un peuple vivant,
Hiératiques écritures,
Que l'idée épelle en rêvant.

[…]

Des veines roses de Syène
Comme moi cependant il sort,
Mais je reste à ma place ancienne ;
Il est vivant, et je suis mort[48] !

Cette configuration dans laquelle deux entités vouées à l'immobilité et situées dans des cadres antagonistes se plaignent de leur sort et envient un état tout autre est mise en œuvre dans un poème du « Lyrisches Intermezzo » (le trente-troisième) qui marque de nombreux médiateurs au milieu du siècle. Le sujet n'est certes pas entièrement neuf, mais « Ein Fichtenbaum steht einsam… » est certainement un de ses traitements qui a le plus inspiré Gautier. Il ne se prive pas pour autant de détourner son modèle. Chez Heine, ce sont deux arbres, vivant dans des climats opposés, qui déplorent le caractère extrême de leur situation et rêvent de vivre dans des conditions inverses aux leurs. Au-delà de ces considérations matérielles, le choix d'un cadre naturel et la rêverie prêtée au sapin invitent à lire symboliquement le poème de Heine comme une reprise (certes en partie ironique) de l'insatisfaction fondamentale du sujet humain, condamné à subir les limites de sa condition alors qu'il aspire à un dépassement spirituel. Or le déplacement opéré par Gautier engage un sens symbolique tout autre. Chez lui, la ligne de partage passe entre la ville moderne prosaïque, Paris, et le site ancien associé à la contemplation et au sacré, Louxor.

[47] *Id*., « L'Obélisque de Luxor », *Émaux et camées* [éd. de 1852], « Nostalgies d'obélisques », II, éd. cit., p. 483-484. Comme les éditeurs récents, nous conservons l'orthographe utilisée par l'auteur pour le nom de la ville égyptienne.
[48] *Ibid*., p. 485.

Dès lors, le double propos attribué aux sujets lyriques aboutit à une invalidation de la spiritualité, soit en raison de son caractère inaccessible, soit du fait de son inanité. Une telle entreprise poétique, en particulier dans la seconde pièce, a bien entendu une portée véritablement subversive. Non contente de nier l'existence de Dieu, elle met de surcroît en scène de manière figurée une humanité qui déclare son aversion à l'égard des entités traditionnellement associées au sacré, au profit des divertissements qu'offre une capitale moderne.

Dans la même veine, Laforgue donne à voir dans « Épicuréisme » un Je qui se passe du divin avec bonheur. Le titre même de son poème revendique déjà une telle posture, renforcée par les premiers vers qui comparent au paradis la vie ostensiblement prosaïque et frivole menée par un sujet lyrique flâneur et dilettante :

> Je suis heureux gratis ! – Il est bon ici-bas
> De faire, s'il se peut, son paradis, en cas
> Que celui de là-haut soit une balançoire,
> Comme il est, après tout, bien permis de le croire.
> S'il en est un, tant mieux ! Ce n'est qu'au paradis
> Que l'on pourrait aller, vivant comme je vis.
> Je ne suis pas obèse, et je vais à merveille ;
> Je ne quitte mon lit que lorsque je m'éveille ;
> Je déjeune et je sors. Je parcours sans façon
> Dessins, livres, journaux, autour de l'Odéon.
> Puis je passe la Seine, en flânant, je regarde
> Près d'un chien quelque aveugle à la voix nasillarde.
> Je m'arrête, et je trouve un plaisir tout nouveau,
> Contre l'angle d'une arche, à voir se briser l'eau,
> À suivre en ses détours, balayé dans l'espace,
> Le panache fumeux d'un remorqueur qui passe.
> […]
> À la bibliothèque ensuite je me rends.
> – C'est la plus belle au monde ! – Asseyons-nous. Je prends
> Sainte-Beuve et Théo, Banville et Baudelaire,
> Leconte, Heine, enfin, qu'aux plus grands je préfère.
> « Ce bouffon de génie », a dit Schopenhauer,
> Qui sanglote et sourit, mais d'un sourire amer !
> Puis je reflâne encore devant chaque vitrine.
> […][49].

[49] Jules Laforgue, « Épicuréisme », dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 235-236. Ce texte fait partie des poèmes pré-publiés dans *La Guêpe* en septembre 1879, et publiés en volume environ cent ans plus tard dans les *Poésies complètes* (précisons qu'il s'agit de la première édition française. Un peu plus tôt, en 1966, Sergio Cigada a fait paraître le texte en Italie dans les *Poesie complete*).

Les quelques vers consacrés à Heine, érigé en auteur favori du sujet lyrique, témoignent de nouveau à la fois de l'admiration qu'il suscite chez Laforgue et de sa volonté de le dépasser, environ vingt ans après sa mort. Si le « sourire amer » de l'écrivain exilé séduit le Je, ce dernier revendique quant à lui un « épicuréisme » sans ombre ni profondeur. Le sujet lyrique auquel on a affaire ici semble avoir aisément pris son parti de l'éventuelle absence de paradis, et de la vie terrestre à laquelle il est ainsi renvoyé. C'est même celle-ci qui sert désormais de modèle de représentation pour l'existence des hommes justes après la mort, dans un retournement très insolent sous son allure faussement naïve.

Une quinzaine d'années plus tôt, dans « La Délicate », Catulle Mendès dressait déjà le portrait d'un personnage féminin indisposé par la nature et l'idéal, et affichant sa préférence pour le luxe artificiel et sensuel du boudoir :

J'ai conduit ma mie au village,
Parmi les bois et les prés verts ;
Au cri des vagues sur la plage
Nous avons répondu des vers.

[...]

Sa bouche riait sur ma bouche
En devisant près du ruisseau ;
Mais son pied fait pour la babouche
Tressaillait au contact de l'eau.

Puis ce miroir, qui se rebelle,
Éraillé par les cailloux blonds,
Ne la faisait pas assez belle,
Et ma muse m'a dit : Allons !

À cheval sur un beau nuage,
Rose flocon, houppe de lait,
J'ai conduit ma mie au rivage
Où l'idéal étincelait.

[…]

Mais lasse, un jour, dans l'étendue
De poursuivre un follet trompeur,
À mon cou doucement pendue,
Tremblante, elle m'a dit : J'ai peur !

Alors, à la blonde volage :
Ô muse blonde, que veux-tu ?
Tu n'aimes pas le gai village,
Son église au clocher pointu,

Les grillons chantant sous le seigle,
Les bergers dormant sous les houx,
Et tu n'as pas les yeux d'un aigle
Pour braver le grand soleil roux !

[…]

Et la belle a dit : Ce que j'aime ?
Je préfère aux ombres du soir,
Aux senteurs de la rose même,
L'ombre et les senteurs du boudoir !

Qu'autour de moi tout s'efféminе !
À travers la création
J'ai des épouvantes d'hermine,
De sensitive et d'alcyon.

[…]

À moi les robes de guipure,
Où, s'harmoniant à mon teint,
Frissonne sur la trame pure
La clarté du miroir éteint,

Et pour ma toilette éternelle,
Lorsque viendra le jour fatal,
Je veux un linceul de dentelle,
Dans une bière de santal[50] !

Dans ce poème qui a certainement inspiré un peu plus tard les écrivains décadents, le jeune Mendès, dont on a pu remarquer qu'il était lui-même imprégné de poésie germanique, reprend les propriétés traditionnellement associées à la nature et à l'idéal, d'un côté, et aux raffinements citadins, de l'autre. Il bouleverse cependant l'idéologie en vigueur en inversant la polarité axiologique attribuée habituellement à chaque espace. La portée métapoétique est en outre presque explicite dans ce texte qui

[50] Catulle Mendès, « La Délicate », *Philoméla* [1863], dans *Poésies*, t. I, éd. cit., p. 25-29.

énonce en filigrane une profession de foi poétique. La femme-muse incarne la poésie moderne, qui invite le poète à abandonner les cadres thématiques du romantisme au profit d'environnements plus proches des réalités modernes. La métaphysique du lied est du même coup congédiée, supplantée par un univers dans lequel la spiritualité est moins appréciée que le luxe matériel, y compris dans la mort.

Dans ces trois textes, la mise à distance de la spiritualité apparaît en somme comme une possibilité d'affranchissement du sujet humain et de réhabilitation des plaisirs matériels. Force est de reconnaître néanmoins que les représentations du monde qui s'inscrivent en faux contre l'univers idéalisé du lied sont bien plus souvent empreintes de sentiments dysphoriques, comme on va le voir.

b) Le monde comme chaos et lieu hostile, dominé par le mal

Le paysage évoqué dans l'extrait suivant d'un « Lied » de Gustave Kahn déroute par son caractère hétéroclite, rassemblant des réalités éloignées sans indiquer clairement de liens entre elles, et sans toujours leur assigner un statut clair du point de vue du fonctionnement référentiel. Le sens figuré tend ainsi à se confondre avec le sens propre, si bien que, les procédés de répétition aidant, le lecteur est tenté d'imaginer une plaine réellement ensanglantée par quelque action violente émanant du ciel :

L'heure du nuage blanc s'est fondue sur la plaine
En reflets de sang, en flocons de laine
Ô bruyères roses, ô ciel couleur de sang.

L'heure du nuage d'or a pâli sur la plaine
Et tombent des voiles lents et longs de blanche laine
Ô bruyères mauves – ô ciel couleur de sang.

L'heure du nuage noir a crevé sur la plaine
Les roseaux chantaient doux sous le vent de haine
Ô bruyères rouges – ô ciel couleur de sang[51].

Le brouillage des repères est ici d'autant moins propice à la révélation de l'harmonie idéale dans la nature réelle qu'il porte sur un paysage nettement dysphorique, marqué par la souffrance, la violence et la haine.

La filiation littéraire revendiquée dans le titre de ce poème pourrait surprendre. Il faut préciser toutefois que le type de lied actualisé par Kahn n'est pas le modèle idéalisant tant vanté au milieu du siècle pour le cadre harmonieux qu'il représente. Une brève évocation issue d'un essai de 1901 nous oriente dans une autre direction. Dans *L'Esthétique de la rue*, l'écrivain parle en effet de l'« Allemagne

[51] Gustave Kahn, « Lied : L'heure du nuage blanc », *La Pluie et le beau temps*, Paris, Vanier, 1896, p. 39. Nous respectons la mise en page de cette édition. Ce type d'univers est récurrent chez Kahn, en particulier dans ses nombreux poèmes intitulés « Lied » (outre ceux que l'on trouve dans *La Pluie et le beau temps*, on pourra se reporter aux recueils *Palais nomades*, paru en 1887 ; *Chansons d'amant*, de 1891 ; ou *Limbes de lumière*, de 1897). Pour éviter les redondances, on se contentera néanmoins de citer cette pièce, très représentative.

médiévale, l'Allemagne dont les lieds chantent au Cor merveilleux de l'enfant, dans un beau pré près de la ville[52] ». Le contenu très varié du *Knaben Wunderhorn* offre de fait des textes à l'univers inquiétant, étrange, dont Kahn a pu s'inspirer pour son propre « Lied ».

Le désenchantement qui affecte le sujet lyrique est parfois tel que même le contact avec un paysage apparemment agréable fait naître chez lui un état de malaise. Dans « Spleen », de Verlaine, le promeneur exprime un sentiment de dégoût devant un lieu dont les composantes et les propriétés sont fort proches des représentations que l'on rencontre dans les lieds idéalisants :

> Les roses étaient toutes rouges
> Et les lierres étaient tout noirs.
>
> Chère, pour peu que tu te bouges
> Renaissent tous mes désespoirs.
>
> Le ciel était trop bleu, trop tendre,
> La mer trop verte et l'air trop doux.
>
> Je crains toujours, – ce qu'est d'attendre
> Quelque fuite atroce de vous.
>
> Du houx à la feuille venie
> Et du luisant buis je suis las,
>
> Et de la campagne infinie
> Et de tout, fors de vous, hélas[53] !

Verlaine n'est certes pas le premier à créer un univers fictionnel dans lequel l'attitude sombre du sujet lyrique est en décalage par rapport à un paysage connoté de manière méliorative. Dans ce poème, l'énonciateur présente néanmoins la particularité de s'en prendre à la beauté de la nature, dont les caractéristiques d'après lui excessives suscitent un sentiment de saturation. En outre, si l'on examine plus particulièrement dans la poésie contemporaine de Verlaine les cadres spatiaux associés au spleen, en commençant par les quatre poèmes de Baudelaire qui portent le même titre, ils se signalent par des propriétés traditionnellement négatives tels la grisaille ou le froid. La critique moderne s'est bien entendu interrogée sur cette originalité du jeune Verlaine. Steve Murphy déclare de la sorte :

---

[52] *Id.*, *L'Esthétique de la rue*, Paris, Fasquelle, 1901, p. 144. Parmi les sources germaniques qui imprègnent les univers surnaturels créés par Kahn, il faut ajouter les récits d'E. T. A. Hoffmann. L'auteur messin a en effet traduit et commenté « Der Sandmann » sous le titre « L'Homme au sable » en 1887.

[53] Paul Verlaine, « Spleen », *Romances sans paroles* [1874], « Aquarelles », dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., p. 135.

> Face aux univers noir-blanc-gris habituels du spleen […] le poème de Verlaine introduit des couleurs vives, et ce à titre, curieusement, de catalyseur du spleen. C'est que Verlaine entend assigner au spleen un nouveau paysage qui tire beaucoup de sa force de la manière dont il s'écarte des paysages du déjà-lu romantique et baudelairien[54].

Le commentateur s'emploie malgré tout à identifier des sources d'inspiration possibles de ces vers, proposant entre autres les noms de Nerval, Marceline Desbordes-Valmore ou Rimbaud. Au terme de son énumération, il est amené cependant à constater qu' « aucun de ces intertextes ne suggère vraiment un rapport direct : il s'agit plutôt de rapprochements thématiques peu concluants[55]. » Un ensemble de textes entretient pourtant des relations étroites avec le poème de Verlaine. Il s'agit de lieds de Heine, très probablement lus à travers le filtre des commentaires qu'en a faits Nerval dans la *Revue des Deux Mondes* en 1848[56]. La fin de la seconde livraison à la revue présente des ressemblances frappantes avec la courte pièce des *Romances sans paroles*. Le rédacteur décèle dans les « jolies strophes » d'un poème de Heine une « terreur secrète ». « Les roses sentent trop bon, le gazon est trop frais, le rossignol trop harmonieux ! – Tout cela est fatal ; le parfum asphyxie, l'herbe fraîche recouvre une fosse, l'oiseau meurt avec sa dernière note[57]… » La simplicité de l'expression, le zeugme et le caractère excessif imputé à des motifs connotés de manière méliorative constituent autant de résonances avec les formulations verlainiennes. Mais pour élucider les paradoxes que présentent les deux textes de Nerval et Verlaine, il faut d'abord remonter jusqu'au poème plus spécifiquement commenté par le feuilletoniste dans les lignes citées.

Ce dernier glose la pièce qui constitue la préface à la troisième édition du *Buch der Lieder*, parue en 1839, et dont voici des extraits, dans la traduction en prose qu'il réalise lui-même :

> Le Sphinx
>
> C'est l'antique forêt aux enchantements. On y respire la senteur des fleurs du tilleul ; le merveilleux éclat de la lune emplit mon cœur de délices.
>
> J'allais, et, comme j'avançais, il se fit quelque bruit dans l'air : c'est le rossignol qui chante d'amour et de tourments d'amour.
>
> [...]
>
> Devant la porte était un sphinx d'un aspect à la fois effrayant et attrayant, avec le corps et les griffes d'un lion, la tête et les reins d'une femme.

[54] Steve Murphy, dans la « Postface » à son édition des *Romances sans paroles*, éd. cit., p. 320.
[55] *Id.*, dans les « Notes » à son édition des *Romances sans paroles*, éd. cit., p. 414.
[56] On a vu que Steve Murphy citait le nom de Nerval parmi les intertextes possibles au « Spleen » des *Romances sans paroles*. Il ne précise pas quelle œuvre il a à l'esprit, mais il renvoie aux travaux de Georges Zayed (*La Formation littéraire de Verlaine*, éd. cit.). Or le paratexte de Nerval sur Heine n'est pas mentionné dans l'ouvrage de celui-ci. On rappellera par ailleurs que les deux livraisons de Nerval à la *Revue des Deux Mondes* ont été reprises en volume dans les *Poëmes et légendes*, publié pour la première fois en 1855, réédité deux fois en 1857, et encore bien connu dans les années 1870.
[57] Gérard de Nerval, « Les Poésies d'Henri Heine. II. L'"Intermezzo" », art. cit., p. 930.

> Une belle femme ! son regard blanc appelait de sauvages voluptés ; le sourire de ses lèvres arquées était plein de douces promesses.
>
> Le rossignol chantait si délicieusement ! Je ne pus résister, et, dès que j'eus donné un baiser à cette bouche mystérieuse, je me sentis pris dans le charme.
>
> La figure de marbre devint vivante. La pierre commençait à jeter des soupirs. Elle but toute la flamme de mon baiser avec une soif dévorante.
>
> Elle aspira presque le dernier souffle de ma vie, et enfin, haletante de volupté, elle étreignit et déchira mon pauvre corps avec ses griffes de lion.
>
> […][58].

La beauté de la nature n'est ici qu'un piège destiné à attirer le Je masculin vers la statue d'un sphinx dont la séduction tout aussi trompeuse vise la destruction de sa victime. On a observé en étudiant quelques poèmes encore attachés au lied idéalisant que la femme était conçue comme une émanation de la nature bonne et spiritualisée, et même une incarnation privilégiée de cette dimension morale et spirituelle. Dans le cadre de son entreprise de démystification, Heine représente conjointement la perfidie de la nature et de la femme, dont l'immoralité vaut aussi comme le signe de leur éloignement par rapport au divin. En se centrant sur la dimension morale et sur la thématique de l'amour, Nerval déclare à la suite de Heine que la femme attire l'homme par sa beauté extérieure mais qu'elle a un effet néfaste sur celui-ci. Ainsi, dans ses poèmes, l'écrivain allemand « lui donne parfois la croupe de lionne et les griffes d'airain des chimères. La femme est la chimère de l'homme, ou son démon, comme vous voudrez, — un monstre adorable, mais un monstre[59] ». Pour représenter une telle vision de la gent féminine, Heine utiliserait de manière privilégiée les moyens de figuration fournis par les paysages naturels :

> Comme tous les grands poètes, Heine a toujours la nature présente. […] une image, une épithète formant tableau, vous rappellent le ciel bleu, le feuillage vert, les fleurs épanouies, les parfums qui s'évaporent, l'oiseau qui s'envole, l'eau qui bruit, ce changeant et mobile paysage qui vous entoure sans cesse, éternelle décoration du drame humain[60].

Dès lors, Heine ferait de la nature également une entité marquée par la duplicité. C'est ainsi que, à propos du « Sphinx », Nerval met en évidence le caractère suspect de l'apparente perfection du paysage (« Les roses sentent trop bon »), en faisant de celle-ci une stratégie destinée à cacher une réalité violente et morbide. L'accent qu'il place sur le sentiment d'excès fait écho à la sagesse populaire selon laquelle ce qui semble sans défauts est nécessairement trompeur, puisque la réalité est intrinsèquement imparfaite.

[58] *Ibid*., p. 928.
[59] *Ibid*., p. 930.
[60] *Ibid*.

Nerval ne met pas en évidence la portée métalittéraire du poème-préface de Heine[61]. Chez ce dernier, c'est pourtant moins la nature réelle qui est visée que sa représentation idéalisante dans la poésie romantique d'outre-Rhin. En inscrivant la femme et l'amour dans un cadre si favorable, les romantiques les montreraient sous un jour mensonger. Dès lors, l'expérience de la perfidie féminine réelle ne pourrait qu'entraîner la déception et la souffrance du sujet masculin, victime des illusions véhiculées dans la poésie. Le mensonge romantique porterait à la fois sur l'existence du divin et sur la dimension morale du monde empirique, à commencer par celle des femmes. Les reproches de Heine visant la poésie romantique, et au premier chef l'école souabe, étaient connus en France à l'époque de Verlaine – et déjà au milieu du siècle, comme le montrent les lignes que Nerval lui-même réserve à l'aversion de l'écrivain exilé à l'égard du groupe souabe[62].

Le poème « Spleen » de Verlaine prend acte de la leçon tirée de Heine *via* Nerval tout en la dépassant. La réduction de la description du paysage à un ensemble de poncifs poétiques montre assez que le Je ne croit plus à la nature idéalisée – donc divine – célébrée dans une multitude de lieds puis chez les poètes francophones qui s'en inspirent. Un tel paysage ne suscite plus chez lui qu'un état de lassitude, que l'on peut attribuer entre autres à la récurrence de ce topos dans la littérature contemporaine et à la lucidité acquise par le Je à l'égard des clichés. On comprend dès lors que Verlaine ait fait le choix d'un espace coloré dans son « Spleen », contrairement aux textes baudelairiens. Chez lui, conformément à l'analyse de Heine, c'est la beauté elle-même qui, étant illusoire, devient une source de mélancolie une fois que le sujet a fait l'expérience de la désillusion.

Il convient à ce stade de s'intéresser de plus près aux articulations que suggère l'auteur des *Romances sans paroles* entre le rapport du sujet lyrique à la nature et son raport à la femme aimée. Les quatre premières strophes font s'alterner des descriptions du paysage au passé et l'aveu de l'incertitude du Je concernant l'amour de son allocutaire. Aucune relation logique n'est établie explicitement entre ces deux fils du discours. On peut supposer néanmoins que, dans le sillage de Heine, Verlaine laisse deviner une prise de conscience de l'énonciateur qui, dans un retour réflexif sur les débuts de la relation amoureuse, interprète à nouveaux frais le cadre spatial de celle-ci. L'apparente perfection du paysage est désormais considérée comme le signe de sa fausseté, et cette duplicité est transposée sur la femme aimée, apparemment bonne mais offrant dans un second temps des signes d'inconstance qui motivent l'inquiétude de son amant.

La suite du poème dépasse cependant la conception heinéenne en situant sur un terrain nouveau la relation entre la nature et la femme, et le rapport qu'entretient le sujet avec chacune d'elles. Abandonnant la description au passé, l'énonciateur évoque au présent dans les deux derniers distiques sa réaction face à l'espace dans lequel il se trouve. Une autre hypothèse apparaît alors, selon laquelle le malaise lié à la

[61] Nerval n'établit pas de distinction claire entre la nature réelle et ses représentations poétiques, dans son texte. Ce n'est pas surprenant au demeurant, compte tenu de ses croyances religieuses à cette époque. On y reviendra dans la suite de ce chapitre.
[62] Voir nos citations dans ce chapitre, p. 335.

« campagne infinie » serait une projection de l'état intérieur du sujet amoureux sur le paysage extérieur. Là où Heine démentait l'idéalisation de la femme en passant par une critique des représentations romantiques de la nature, mais sans s'intéresser de près aux ressorts d'une association si bien ancrée dans la littérature, Verlaine propose implicitement des éléments d'explication à ce phénomène. Il y voit un mécanisme psychologique – autrement dit strictement empirique – par lequel le sujet perçoit inconsciemment l'extérieur d'après ses émotions. Dès lors, le monde apparaît nécessairement comme hostile puisque l'une des expériences existentielles fondamentales, l'amour, ne pourrait engendrer que le « désespoi[r] » pour le sujet masculin.

c) La femme, emblème de la perfidie du monde

Au-delà des différences qui les distinguent, Heine, Nerval et Verlaine s'accordent pour faire de la femme la principale responsable des maux qui accablent le sujet masculin. Si la misogynie ne date pas bien sûr du XIX^e^ siècle, il semble toutefois que Heine lui ait donné une impulsion forte dans la poésie francophone à partir du milieu du siècle, notamment par l'intermédiaire du « Lyrisches Intermezzo ». Les poètes qui ont dénoncé alors chez les femmes de multiples travers ou vices sont légion et il serait difficile et sans doute peu utile de passer en revue ici tous les textes qui s'appuient sur un type de lied pour véhiculer l'image d'une séduction féminine trompeuse et dangereuse. On s'efforcera de citer au moins la plupart des poèmes qui illustrent une telle perspective, en s'arrêtant seulement sur ceux qui paraîtront les plus représentatifs ou les plus marquants dans l'histoire littéraire.

L'image de la femme la plus répandue dans notre corpus, tout comme dans la production littéraire des dernières décennies du siècle, correspond au type de la femme fatale. « Marco », dans les *Poëmes saturniens*, est une des pièces du recueil qui offre la représentation la plus emblématique de ce fantasme omniprésent à partir de 1870, environ. La figure féminine est caractérisée par sa beauté sensuelle, qu'elle instrumentalise pour prendre le pouvoir sur les hommes et les faire souffrir :

> Quand Marco passait, tous les jeunes hommes
> Se penchaient pour voir ses yeux, des Sodomes
> Où les feux d'Amour brûlaient sans pitié
> Ta pauvre cahutte, ô froide Amitié ;
> Tout autour dansaient des parfums mystiques
> Où l'âme en pleurant s'anéantissait,
> Sur ses cheveux roux un charme glissait ;
> Sa robe rendait d'étranges musiques
> Quand Marco passait.
>
> […]
>
> Quand Marco dansait, sa jupe moirée
> Allait et venait comme une marée,

Et, tel qu'un bambou flexible, son flanc
Se tordait, faisant saillir son sein blanc :
Un éclair partait. Sa jambe de marbre,
Emphatiquement cynique, haussait
Ses mates splendeurs, et cela faisait
Le bruit du vent de la nuit dans un arbre
Quand Marco dansait.

[…][63].

L'écrivain affirme lui-même dans une note qu'il parodie – au sens premier – un texte antérieur :

> L'auteur prévient que le rhythme et le dessin de cette ritournelle sont empruntés à un poëme faisant partie du recueil de M. J. T. de Saint-Germain : *les Roses de Noël (Mignon)*. Il a cru intéressant d'exploiter au profit d'un tout autre ordre d'idées une forme lyrique un peu naïve peut-être, mais assez harmonieuse toutefois dans sa maladresse même, et qui n'a point trop mal réussi, ce semble, à son inventeur, poète aimable[64].

Les deux strophes que nous avons reproduites démarquent les vers suivants :

Rêverie

Quand Mignon passait, les folles abeilles
venaient effleurer ses lèvres vermeilles.
Les épis de blés, les roses des bois
se penchaient aussi pour toucher ses doigts.
Tout n'était qu'amour et que rêverie ;
dans son lit d'argent le ruisseau glissait
courant après elle, et le vent baisait
l'herbe sous ses pieds à peine fléchie,
quand Mignon passait.

[…]

Quand Mignon dansait, les nymphes légères
prenant en riant l'habit des bergères,
voulaient se mêler gaîment à ses jeux
en groupe folâtre, ou bien deux à deux.
Mignon se perdait marmi les plus belles,
pas une beauté ne la dépassait.

[63] Paul Verlaine, « Marco », *Poëmes saturniens*, éd. cit., p. 70-71.
[64] *Id.*, note à « Marco », *Poëmes saturniens*, éd. cit., note de Verlaine citée dans les « Notes et variantes », p. 910.

son ami pourtant la reconnaissait
au parfum de l'air, au vent de ses ailes,
quand Mignon dansait.

[…][65].

M. J. T. Tardieu s'inspire du personnage de Mignon, inventé par Goethe dans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*), publié en 1795-1796. On reviendra dans la suite de ce chapitre sur cette figure certes issue d'un roman, mais étroitement liée au genre du lied et à l'univers idéalisant que lui associe fréquemment le public francophone. Chez Goethe, Mignon est caractérisée par son ambivalence et sa marginalité sociale, mais en France elle a fait progressivement l'objet d'un processus de normalisation chez d'assez nombreux artistes et écrivains, dont fait partie le littérateur choisi ici par Verlaine[66]. En retournant presque point par point les propriétés attribuées au personnage, le poète saturnien disqualifie une représentation de la femme jugée à la fois illusoire et obsolète, dépourvue d'intérêt aux yeux des hommes et très éloignée de la réalité.

Un peu avant lui, Catulle Mendès, dans un recueil de jeunesse également, dressait le portrait d'une femme inconstante et traître. L'épigraphe empruntée à Heine indique discrètement ici que la neuvième pièce des « Sérénades » est en réalité une traduction. Le lecteur de 1863 était malgré tout bien en peine d'identifier le texte source, puisque le cycle « Verschiedene » (ordinairement traduit par « Quelques autres »), dans les *Neue Gedichte* (*Nouveaux poèmes*), était encore condamné par les traducteurs habituels en raison de ses audaces érotiques. Il semblerait donc que cette version de la douzième pièce de la séquence intitulée « *Seraphine* » (« Séraphine ») soit la première tentative d'adaptation en français des vers allemands. Le texte est présenté cependant comme une production originale de Mendès, ce dernier reprenant par là à son compte le sexisme de son modèle :

IX

Wie schändlich du gehandelt,
Ich hab' es den Menschen verhehlet.
Henri Heine.

Jamais aux passants je ne conte
Ta honte ni mon mal amer,

[65] J. T. de Saint-Germain (pseudonyme de l'éditeur Jules Tardieu), « Rêverie », *Les Roses de Noël. Dernières fleurs*, Paris, Tardieu, 1860, p. 99-102. Nous respectons la mise en page et la casse de cette édition.
[66] Parmi les écrivains qui ont donné une image assagie du personnage, on peut nommer Mme de Staël (dans *De l'Allemagne*, 1813) ; Edgar Quinet (dans *Ahasvérus*, 1833) ; ou Arsène Houssaye (dans deux poèmes intitulés « Voyage à ma fenêtre », de 1852, et « Mignon revenant au pays », de 1856). Mais c'est peut-être le peintre Ary Schaeffer, qui expose au Salon de 1839 une *Mignon regrettant sa patrie* et une *Mignon aspirant au ciel*, qui joue le rôle le plus décisif dans ce processus. Plusieurs auteurs, dont Gautier en 1858, le lui ont d'ailleurs reproché (voir Fernand Baldensperger, *Goethe en France. Étude de littérature comparée* [1920, 2e éd.], Genève, Slatkine, 2000, p. 171-185).

Mais je suis allé sur la mer
Et j'ai dit aux poissons ta honte.

Vous triomphez encor, ma mie,
Sur terre ferme, effrontément ;
Mais dans tout l'abîme écumant
On connaît bien ton infamie[67] !

Toujours dans ces « Sérénades » à rebours, la treizième pièce prolonge la veine misogyne en taxant plus directement encore de mensonge les déclarations la femme aimée. L'épigraphe est cette fois issue d'un poème de Swinburne, mais la parenté thématique avec Heine, sans même parler de la facture et du style, est patente :

XIII

So hath it been, so be it;
For who shall live and flee it?
Algernon C. Swinburne.

Un jeune pâtre chante au bois,
Et l'écho dit : « Je suis la voix ! »

Sous la vitre qu'un rideau voile
La lampe dit : « Je suis étoile ! »

Aux lacs où le roseau se plaît,
« Je suis roseau », dit le reflet.

[67] Catulle Mendès, « Sérénades », IX, éd. cit., p. 135. Dans *La Légende du Parnasse contemporain* (Bruxelles, Brancart, 2e éd. 1884), l'écrivain fait état de sa volonté d'imiter la poésie heinéenne : « Les "Sérénades", sous-intitulées "poèmes ingénus", formaient un tout petit ensemble de toutes petites pièces amoureuses. *Cela voulait ressembler aux lieder de Henri Heine* […] » (p. 181, italiques de l'auteur). Lorsqu'il fait paraître les vers des « Sérénades », Mendès a déjà traduit en 1859 un poème de Goethe sous le titre « Ma voisine » (art. cit.). Les traductions et adaptations de l'allemand, déclarées ou non, ponctuent sa carrière littéraire jusqu'en 1904 où il donne une version française de « Erlkönig ». Pour mémoire, nous reproduisons ici le texte de Heine (« *Seraphine* », XII, *Neue Gedichte*, « Verschiedene », dans *Sämtliche Werke*, t. II, Elisabeth Genton (éd.), Hambourg, Hoffmann und Campe, 1983, p. 36) :
Wie schändlich du gehandelt,
Ich hab' es den Menschen verhehlet,
Und bin hinausgefahren aufs Meer,
Und hab es den Fischer erzählet.

Ich laß' dir den guten Namen
Nur auf dem festen Lande;
Aber im ganzen Ozean
Weiß man von deiner Schande.

Mais plus fausse, oh ! plus fausse encore,
La voix qui m'a dit : « Je t'adore[68] ! »

Dans ce contexte, on ne s'étonnera pas de lire des poèmes dans lesquels l'écrivain prend le contrepied des célébrations amoureuses traditionnelles en représentant un sujet lyrique qui reproche à celle qu'il aime de le maintenir dans une dépendance douloureuse. Dans « L'Ennemie », de Catulle Mendès, ce dévoiement du pétrarquisme va jusqu'à l'aveu d'une relation que l'on pourrait qualifier de masochiste. Après avoir déclaré sa haine contre celle qui est pourtant assimilée à sa « vie » et à ses « cieux » (dans les deux premières strophes), le Je opère un renversement par lequel il dit son amour pour son allocutaire, devenue cependant son « enfer » et son « trépas » :

Ô toi ma vie, ô toi mes cieux,
Je hais ton front, je hais ta lèvre
Et tes yeux qui donnent la fièvre
Comme des lacs pernicieux.

Je maudis mon âme asservie
Dans tes profonds cheveux de jais,
Et, tout entière, je te hais,
Ô toi mes cieux, ô toi ma vie !

Mais non, je mens, tu le sais bien ;
Mon être a dans toi ses racines,
Et vainement tu l'assassines
Et tu le damnes, il est tien.

J'aime ton front, tes yeux, ta joue,
Ô mon enfer, ô mon trépas,
Et tes cheveux qui ne sont pas
De ces liens que l'on dénoue.

Le mal m'est doux, le joug m'est cher,
Et jusqu'au jour du cimetière
Je t'adorerai tout entière,
Ô mon trépas, ô mon enfer[69] !

Les invocations qui structurent ce poème, de même que l'usage de l'énumération et des antithèses, rappellent un lied de Rückert alors connu dans l'espace francophone grâce à sa mise en musique par

[68] Catulle Mendès, « Sérénades », XIII, éd. cit., p. 139.
[69] *Id.*, « L'Ennemie », *Philoméla*, éd. cit., p. 21-22.

Schumann sous le titre « Widmung » (« Dédicace », traduit parfois par « À ma fiancée » dans les partitions en français) :

> Du meine Seele, du mein Herz,
> Du meine Wonn', o du mein Schmerz,
> Du meine Welt, in der ich lebe,
> Mein Himmel du, darin ich schwebe,
> O du mein Grab, in das hinab
> Ich ewig meinen Kummer gab!
> Du bist die Ruh, du bist der Frieden,
> Du bist der Himmel, mir beschieden.
> Daß du mich liebst, macht mich mir wert,
> Dein Blick hat mich vor mir verklärt,
> Du hebst mich liebend über mich,
> Mein guter Geist, mein beßres Ich[70]!

La dédicataire est certes identifiée ponctuellement à des éléments apparemment dysphoriques qui concernent le Je, telle la douleur de celui-ci ou sa tombe (à rapprocher du « trépas » chez Mendès). Ces notations sont toutefois largement compensées par l'accumulation de motifs dotés de connotations mélioratives. Il faut remarquer de plus que la valeur axiologique associée à la tombe est en fait opposée à celle qu'on lui prête couramment, et qu'accentue Mendès dans son poème. Ce dernier assimile en effet le « trépas » à « l'enfer ». Chez Rückert, la tombe est au contraire le lieu du repos, où le Je se libère de toutes les préoccupations qui pèsent sur son existence. Mendès a ainsi détourné le sens de son modèle au service de sa propre misogynie, recouvrant la célébration du poète allemand sous la reprise inversée qu'il en donne.

Une des variantes de la femme fatale se trouve dans la sous-catégorie, moins fréquente, de la femme régie par ses pulsions sexuelles. Théophile Gautier s'appuie de manière très provocatrice sur le modèle

---

[70] Friedrich Rückert, « Du meine Seele, du mein Herz… », *Liebesfrühling* [1821], « Erster Strauß », III, dans *Gesammelte Gedichte*, t. I, Francfort-sur-le-Main, Sauerländer, 1843, p. 181. Comme il est probable que Mendès ait eu accès au texte source, c'est celui-ci que nous reproduisons dans le corps du texte. En voici une traduction personnelle :
Toi mon âme, toi mon cœur,
Toi mon bonheur, ô toi ma douleur,
Toi le monde dans lequel je vis,
Toi, mon ciel, où je plane,
Ô toi ma tombe, dans laquelle
Je laisse mes soucis pour toujours !
Tu es le repos, tu es la paix,
Tu es le Ciel qui m'est accordé.
Que tu m'aimes hausse ma valeur à mes yeux,
Par ton regard je me suis senti transfiguré,
Tu m'élèves par ton amour au-dessus de moi-même,
Mon bon Esprit, mon meilleur Moi !
On trouve le titre français « À ma fiancée » notamment dans le volume *50 Mélodies de Schumann*, qui propose des traductions de Jules Barbier (Paris, Durand, 1863).

poétique germanique pour tracer l'évolution de la « Terre » au cours des saisons. C'est en fait une vision du désir féminin qui apparaît de manière transparente dans ce texte métaphorique. Le titre « Lied », utilisé à contre-emploi, montre une prise de position de l'auteur contre la représentation asexuée de la femme courante chez les poètes d'outre-Rhin moralement conservateurs :

> Au mois d'avril, la Terre est rose
> Comme la jeunesse et l'amour ;
> Pucelle encore, à peine elle ose
> Payer le Printemps de retour.
>
> Au mois de juin, déjà plus pâle
> Et le cœur de désir troublé,
> Avec l'Été tout brun de hâle
> Elle se cache dans le blé.
>
> Au mois d'août, bacchante enivrée,
> Elle offre à l'Automne son sein,
> Et, roulant sur la peau tigrée,
> Fait jaillir le sang du raisin.
>
> En décembre, petite vieille,
> Par les frimas poudrée à blanc,
> Dans ses rêves elle réveille
> L'Hiver auprès d'elle ronflant[71].

Verlaine véhicule la même image d'une femme en proie à un désir sans frein dans « Lassitude », des *Poëmes saturniens*. Le sujet lyrique y exhorte son amante à la « douceur » :

> De la douceur, de la douceur, de la douceur !
> Calme un peu ces transports fébriles, ma charmante.
> Même au fort du déduit, vois-tu, l'amante
> Doit avoir l'abandon paisible de la sœur[72].

Dans la dernière strophe, le Je en vient à formuler l'invitation suivante, probable réminiscence de Heine :

---

[71] Théophile Gautier, « Lied », *Émaux et camées* [éd. de 1855], éd. cit., p. 507. D'autres textes de Gautier démarquent très librement des lieds qui portent sur les dangers de l'amour et de la séduction. Dans la mesure où ils ne présentent pas de spécificité majeure sur ces points, nous nous contentons de les mentionner ici. Il s'agit de « L'Ondine et le pêcheur » (repris dans les *Poésies complètes* en 1845, après une première publication séparée en 1841) qui adapte « Der Fischer » de Goethe (paru dans les *Gedichte*, « Balladen ») ; de « Le Monde est méchant » (*Émaux et camées*, 1852) qui s'appuie sur la quinzième pièce du « Lyrisches Intermezzo » (dans le *Buch der Lieder* de Heine) ; et de « Pour un lied de Schumann » (publication posthume), plus proche quant à lui de sa source, la deuxième pièce du même « Lyrisches Intermezzo ». Remarquons d'ailleurs que parmi ces trois poèmes, le dernier est le seul que Michel Brix signale dans son édition comme une traduction. Les deux autres sont présentées comme des œuvres de Gautier.

[72] Paul Verlaine, « Lassitude », *Poëmes saturniens*, « Melancholia », V, éd. cit., p. 47.

Mets ton front sur mon front et ta main dans ma main,
Et fais-moi des serments que tu rompras demain,
Et pleurons jusqu'au soir, ô petite fougueuse[73] !

Dans la sixième pièce du « Lyrisches Intermezzo », Heine appelle en effet son allocutaire à poser sa joue sur la sienne. Parmi les traductions françaises de cette pièce, celle de Perrot de Chezelles, parue en 1850 et publiée de nouveau un an avant les *Poëmes saturniens*, propose pour le vers concerné la version suivante : « Viens, ton front sur mon front, que nos pleurs les inondent […][74] ».

À l'opposé, on trouve l'image d'une femme inaccessible, au désespoir du sujet lyrique. Cette configuration est fréquente chez Laforgue, qui représente souvent un tel type féminin de manière symbolique, sous la forme de la lune. C'est le cas dans « Jeux », issu de l'*Imitation de Notre-Dame de la Lune*, où l'astre nocturne paraît mort du fait de sa pâleur, du silence qui l'entoure et de son absence totale de réaction devant les supplications de son admirateur :

Ah ! la Lune, la Lune m'obsède…
Croyez-vous qu'il y ait un remède ?

Morte ? Se peut-il pas qu'elle dorme
Grise de cosmiques chloroformes ?

Rosace en tombale efflorescence
De la Basilique du Silence,

Tu persistes dans ton attitude,
Quand je suffoque de solitude[75] !

L'inertie de son allocutaire entraîne à l'inverse chez le sujet une suractivité discursive et l'élaboration de stratégies de séductions propres à fléchir l'idole impassible. Dans ce poème ouvertement métalittéraire, Laforgue prête alors plaisamment au Je-poète l'intention d'adresser un lied à la femme aimée pour l'attirer à lui :

Je veux trouver un *lied* ! qui te touche
À te faire émigrer vers ma bouche[76] !

Par sa représentation idéalisante de la femme et de l'amour, le genre d'outre-Rhin fournirait un modèle identificatoire à la lune-femme qui permettrait la conversion de cette dernière. Le recours à ce moyen

[73] *Ibid*.
[74] Ernest Perrot de Chezelles, « Intermezzo », V, dans *Vers d'un flâneur*, Paris, Comon, 1850, p. 19. Quinze ans plus tard, Perrot de Chezelles a publié de nouveau sa traduction du cycle heinéen dans un autre volume : *William Shakespeare, Timon d'Athènes, drame en cinq actes, suivi de l'Intermezzo, poème de H. Heine* (Paris, Garnier, 1865).
[75] Jules Laforgue, « Jeux », *Imitation de Notre-Dame de la Lune*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Maryke de Courten, Jean-Louis Debauve, Pierre-Olivier Walzer (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. Caryatides, 1995, p. 111.
[76] *Ibid*.

ne relève cependant que d'une déclaration d'intention formulée par un Je visiblement velléitaire, et dont les défaillances finales en matière de rime laissent présager l'incapacité à utiliser efficacement la poésie germanique :

> – Mais, même plus de rimes à Lune…
> Ah ! quelle regrettable lacune[77] !

Au demeurant, l'inflexibilité de la lune-femme semble creuser un écart infranchissable entre la femme idéalisée du lied romantique et l'entité à laquelle est confronté le sujet[78].

Parallèlement à ces représentations stéréotypées de la femme, il convient de signaler toutefois des visions plus complexes, certes moins fréquentes, mais intéressantes pour nous dans la mesure où elles s'appuient sur la figure rhénane de la Loreley[79]. Comme dans les textes précédemment cités, la figure féminine attire et détruit le sujet masculin, mais chez Jean Lorrain et Apollinaire, qui retiennent principalement la version de Brentano, la jeune fille séduit les hommes malgré elle. Rappelons en effet que chez l'auteur allemand, qui a inventé le personnage et son histoire, Lore Lay est une modeste habitante de Bacharach, sur les bords du Rhin, qui a été abandonnée par son amant. Sa beauté et plus particulièrement son regard éveillent invariablement le désir des hommes, que ses refus font mourir de douleur. Convoquée par l'évêque, la jeune fille l'implore de la faire exécuter pour la libérer de la fascination qu'elle exerce contre son gré. Celui-ci se déclare épris d'elle et incapable d'accéder à sa demande. Il charge malgré tout trois chevaliers de l'accompagner dans un couvent. En chemin, Lore Lay leur demande de la laisser monter sur une falaise (le rocher nommé Loreley) pour apercevoir une dernière fois le château de celui qu'elle aimait. Une fois au sommet, elle croit reconnaître son amant dans un bateau qui passe et tombe en se penchant pour mieux le voir. Les trois chevaliers meurent eux aussi[80].

---

[77] *Ibid*., p. 112.

[78] On pourrait à bon droit s'étonner de ne pas lire plus de poèmes de Laforgue dans une section sur les représentations misogynes de la femme. De fait, mis à part « Jeux », on ne peut guère relever qu'un très petit nombre d'autres poèmes dont on peut penser, et du reste sans certitude, qu'ils s'inspirent de lieds heinéens. On sait pourtant qu'il connaissait les poèmes de Heine. Mais à côté de cette conception essentialisante de la femme, on trouve chez lui une perspective culturelle qui associe la culture germanique à une féminité simple, sans différence nette avec la femme idéalisée de la poésie. Les femmes perfides existeraient bel et bien dans la réalité, mais en France, et non en Allemagne (voir dans les *Œuvres complètes*, t. III, éd. cit., les notes préparatoires à *Berlin, la cour et la ville*, p. 118). Dans la production poétique de Laforgue, dont une grande partie a été élaborée pendant son long séjour en Allemagne, la perspective culturelle aurait prévalu. Dès lors, il aurait la plupart du temps dissocié ce qui relevait de la culture germanique – aussi bien la conduite des femmes que le lied – de sa misogynie, réduite aux femmes françaises. Il n'y aurait pas lieu de disqualifier la représentation de la femme dans les lieds idéalisants puisque les femmes allemandes réelles seraient proches de cette image. On pourrait objecter que les représentations poétiques de la femme chez Laforgue sont souvent associées à Schopenhauer. Il serait bien possible cependant que pour lui – comme d'ailleurs pour ses contemporains –, ce philosophe ne soit pas rattaché très étroitement à la culture d'outre-Rhin, contrairement au lied.

[79] Ce nom connaît plusieurs orthographes. Nous respectons celle qui est choisie par chaque auteur lorsque nous abordons sa version de la légende, et nous utilisons dans les autres cas l'orthographe la plus répandue aujourd'hui.

[80] La ballade de Brentano se trouve dans son roman *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter* paru en 1801-1802. À ce jour, seuls de rares extraits de cette œuvre ont été traduits en français.

Si dans la ballade de Brentano le sujet masculin est bien menacé par la beauté féminine, la femme est entièrement disculpée, tout comme les explications surnaturelles sont mises à distance. Vers la fin de son entretien avec l'évêque, la Lore Lay revient sur les supports de son involontaire pouvoir de séduction en les réduisant à ses seuls traits physiques, indépendamment de la sorcellerie dont on l'accuse :

> Des yeux doux et farouches,
> Des joues rouges et blanches,
> Des paroles calmes et gentilles,
> Voilà mon cercle magique[81].

En l'absence de toute intention de la jeune fille et de toute force surnaturelle, les seuls responsables de la relation aliénante qui lie les hommes à celle-ci sont dès lors ces hommes eux-mêmes, incapables qu'ils sont de résister à l'attrait qu'exercent sur eux les charmes de Lore Lay. L'amour est ainsi envisagé sous un angle empirique et montré implicitement comme la cause principale de la douleur existentielle des êtres humains, aussi bien du reste celle des hommes que celle des femmes, puisque le désir de mort qui détermine les actes de l'héroïne est expliqué par l'abandon de l'homme aimé.

Dans son adaptation de la ballade de Brentano réalisée en 1902, Apollinaire reprend en grande partie ces données, notamment la disculpation de l'héroïne et sa souffrance amoureuse :

> La Loreley
> *À Jean Sève.*
>
> À Bacharach il y avait une sorcière blonde
> Qui laissait mourir d'amour tous les hommes à la ronde
>
> Devant son tribunal l'évêque la fit citer
> D'avance il l'absolvit à cause de sa beauté
>
> Ô belle Loreley aux yeux pleins de pierreries
> De quel magicien tiens-tu ta sorcellerie
>
> Je suis lasse de vivre et mes yeux sont maudits
> Ceux qui m'ont regardée évêque en ont péri
>
> Mes yeux ce sont des flammes et non des pierreries
> Jetez jetez aux flammes cette sorcellerie

[81] Traduction personnelle. Texte source : « Die Augen sanft und wilde, / Die Wangen rot und weiß, / Die Worte still und milde, / Das ist mein Zauberkreis. » (Clemens Brentano, *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter* [1801-1802], dans *Sämtliche Werke und Briefe*, t. XVI, Werner Bellmann (éd.), Stuttgart, Berlin, Cologne, Mayence, Kohlhammer, 1978, p. 537).

Je flambe dans ces flammes ô belle Loreley
Qu'un autre te condamne tu m'as ensorcelé

Évêque vous riez Priez plutôt pour moi la Vierge
Faites-moi donc mourir et que Dieu vous protège

Mon amant est parti pour un pays lointain
Faites-moi donc mourir puisque je n'aime rien

Mon cœur me fait si mal il faut bien que je meure
Si je me regardais il faudrait que j'en meure

Mon cœur me fait si mal depuis qu'il n'est plus là
Mon cœur me fit si mal du jour où il s'en alla[82]

À ce stade, le surnaturel demeure présent, mais la fin du texte laisse deviner là encore des soubassements d'ordre psychologique. Contrairement à ce qui se produit chez Brentano, la chute de la Loreley est cependant moins liée ici au désir de voir son amant qu'à la perception de son propre visage reflété dans le Rhin en bas de la falaise :

Tout là-bas sur le Rhin s'en vient une nacelle
Et mon amant s'y tient il m'a vue il m'appelle

Mon cœur devient si doux c'est mon amant qui vient
Elle se penche alors et tombe dans le Rhin

Pour avoir vu dans l'eau la belle Loreley
Ses yeux couleur du Rhin ses cheveux de soleil[83]

La ballade allemande laisse il est vrai la possibilité d'une telle lecture en faisant affirmer à la protagoniste, immédiatement après la strophe que nous avons citée, qu'elle est elle aussi une future victime de sa séduction :

Moi-même je dois succomber dans cet espace [le cercle magique],
Mon cœur me fait si mal,
De douleur je mourrais
Si je voyais mon image[84].

[82] Guillaume Apollinaire, « La Loreley », *Alcools* [1913], « Rhénanes », dans *Œuvres poétiques*, Michel Adéma et Michel Décaudin (éd.), Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 115-116. On sait que le texte n'est pas ponctué.
[83] *Ibid*., p. 116.
[84] Traduction personnelle. Texte source : « Ich selbst muß drin verderben, / Das Herz tut mir so weh, / Vor Schmerzen möcht ich sterben,/Wenn ich mein Bildnis seh. » (Clemens Brentano, *Godwi…*, éd. cit., p. 537).

Ce trait de sens ne peut toutefois être mis au jour que dans une étude attentive du texte, dans la mesure où les indices qui y conduisent sont très discrets. Le cotexte porte en effet principalement sur la douleur amoureuse de la Loreley. Dès lors, on est amené dans un premier temps à comprendre que la souffrance qui résulte chez l'héroïne de sa propre contemplation est motivée par le rappel du désespoir qu'entraîne sa vue chez les hommes, situation qui elle-même fait résonner la tristesse de la jeune fille délaissée. Ces vers constituent au demeurant la seule allusion à un amour possible de la Loreley pour elle-même. Apollinaire n'hésite pas quant à lui à modifier quelques vers de la ballade allemande pour mettre l'accent sur cet aspect du personnage. Outre l'explication finale et le vers que nous avons mentionné, correspondant à ceux de Brentano : « Si je me regardais il faudrait que j'en meure » (« Vor Schmerzen möcht ich sterben, / Wenn ich mein Bildnis seh »), il prête à la prisonnière d'autres motifs à sa volonté de gravir la falaise sur le chemin du cloître. Alors que, dans le poème allemand, elle exprime son souhait de revoir le château de l'homme aimé, chez Apollinaire c'est son propre château, puis elle-même, qu'elle veut contempler, et en raison de la beauté de ces deux entités :

> Chevaliers laissez-moi monter sur ce rocher si haut
> Pour voir une fois encore mon beau château
>
> Pour me mirer une fois encore dans le fleuve
> Puis j'irai au couvent des vierges et des veuves[85]

L'intertexte du mythe de Narcisse est dès lors patent. La Loreley d'Apollinaire est une incarnation du narcissisme, considéré comme un trait féminin, et entraînant la souffrance du sujet masculin placé face à un être aussi attirant qu'inaccessible. Telle est dans cette version du mythe la réalité qui s'impose aux humains, régis par des mécanismes psychologiques complexes et non par des forces surnaturelles.

Une vingtaine d'années plus tôt, Jean Lorrain se réapproprie lui aussi le mythe de la Loreley, en suivant principalement la narration de Brentano mais en proposant également une interprétation personnelle des ravages produits par la beauté de l'héroïne. La Loreley est cette fois une courtisane et l'on apprend que dix hommes se sont entretués pour passer la nuit avec elle la veille. Elle est pourtant toujours présentée comme une innocente qui réclame malgré tout son exécution, seul moyen de mettre un terme à sa douleur amoureuse et à celle des hommes qui la voient. C'est ainsi qu'elle supplie le gouverneur de la « puni[r] » :

> « Seigneur punissez-moi, dit la belle, un abîme
> Est ouvert sous mes pas, où je roule, victime,
> Entraînant avec moi dans l'opprobre et l'affront
> Tous ceux qui m'ont aimée... et ceux qui m'aimeront.
> Les cadavres saignants sont encore à la porte...
> Comme mes amis morts faites que je sois morte.

[85] Guillaume Apollinaire, « La Loreley », éd. cit., p. 116.

Je le sais... mon trépas ne saurait les guérir ;
Mais au moins verront-ils que j'ai voulu mourir
Pour les suivre... […][86].

Un peu plus loin, la courtisane se déclare également « maudite[87] », en résonance avec le discours de la protagoniste de Brentano qui se présentait comme un danger également pour elle-même. Nulle trace de narcissisme dans cette version, cependant, et l'amant inconstant a lui aussi disparu. Jean Lorrain s'attache à faire de l'héroïne un bouc émissaire, victime d'une société hypocrite qui rejette publiquement la courtisane tout en se montrant fascinée par sa beauté, d'une part, et en l'exploitant pour assouvir les désirs des hommes, d'autre part. L'apparition de la jeune femme au début du poème suspend ainsi soudainement les cris de la foule :

[…] et ce ne sont que poing
Tendu vers la poterne et voix accusatrice,
Maudissant la lenteur des gens de la Justice,
Quand chacun tout à coup ôte son chaperon
Et se tait... car voici qu'au milieu du perron
Tous les yeux ont vu poindre et resplendir l'Aurore,
L'Aurore en pleine vespre [*sic*]... et c'est la belle Lore,
Qui descend l'escalier, un nimbe de rayon
Autour d'elle et les yeux sous un clair escoffion,
D'où coule en ruisseaux d'or la fine orfèvrerie
De ses longs cheveux roux[88].

Jamais pourtant la Loreley n'est montrée jouant de sa beauté, et le retour final sur son passé tend même à expliquer son état de courtisane par la modestie de son origine sociale, qui en fait une proie aisée pour les hommes de rang plus élevé :

Lore revit au fond de ses rêves sans nombre
Le logis paternel, un vieux logis plein d'ombre,
Perdu dans un faubourg bruyant et populeux,
L'aïeul, un grand vieillard au front chauve et frileux,
Toujours blotti dans l'âtre entre les deux gorgones
Des chenets, puis la chambre aux vitraux hexagones,
Tout fleuris de lys pourpre, autant de feux vermeils,
Dont l'aube en se levant égayait ses réveils,

[86] Jean Lorrain, « Loreley », *Le Sang des Dieux,* I, « Légendes dorées », Paris, Lemerre, 1882, p. 57. Signalons qu'en 1897, Jean Lorrain a également publié un conte sur le personnage de la Loreley. Deux traductions françaises du texte de Brentano sont parues au cours du siècle, l'une de Sébastien Albin dans *Ballades et chants populaires de l'Allemagne ancienne et moderne* (éd. cit.), l'autre de Fidèle Delcroix dans *Fleurs d'Outre-Rhin* [*sic*], *Chants, Ballades et Légendes* (Paris, Charpentier et Saint-Jorre, 1843).
[87] *Ibid*., p. 60.
[88] *Ibid*., p. 56.

Le pot de basilic au coin de la fenêtre,
Puis le premier amant… après le jeune reître,
Un capitaine et puis un riche et beau seigneur !
Où gisaient maintenant les lys de son honneur[89] !

Après avoir pris plusieurs fois ouvertement le parti de l'accusée contre la société qui la condamne, la narration finit par laisser la parole à la protagoniste pour lui faire exposer les motifs de sa mort, transformée dans cette version en suicide :

« Puisqu'il n'est plus pour moi ni pardon ni justice,
Je te quitte et t'absous, monde infâme et complice
Et je m'en viens à toi, refuge souverain
Des malheureux, dit-elle, à toi, vieux fleuve Rhin. »
Et, croisant sur son cœur ses bras nus de victime,
La belle se pencha rêveuse sur l'abîme
Et s'y laissa couler le front extasié[90].

Dans cette satire contre l'instrumentalisation des femmes par la société, le Rhin, élément naturel, redevient un lieu protecteur.

Comme Brentano et après lui Apollinaire, Jean Lorrain interroge ici le mythe de la femme fatale afin de renvoyer aux hommes la responsabilité de leur aliénation amoureuse. Il se situe sur un plan collectif là où les deux autres écrivains adoptaient un point de vue individuel, mais la thèse est en grande partie la même : les hommes imputent à la beauté féminine des torts qui s'enracinent en réalité dans leur propre désir. L'existence masculine serait donc certes réduite à la traversée d'une série d'épreuves, sans la protection d'un Dieu bienveillant, mais ces épreuves seraient celles qu'imposent les pulsions intérieures et non cet Autre qu'est la femme, même si cette dernière est l'objet du désir masculin.

En tout état de cause, que la femme soit la source du malheur du sujet masculin ou qu'elle ne soit qu'un support de projection de l'intériorité tourmentée de ce dernier, la relation amoureuse est en dernière instance frappée d'impossibilité. L'éloignement du divin ou de l'idéal entraîne selon les écrivains un éloignement des représentations antérieures de la femme et de l'amour, désormais perçues comme des illusions trompeuses.

d) Un sujet humain menacé par l'irrationnel

Le retrait du divin heurte également de plein fouet la conception du sujet humain. On a évoqué précédemment les bouleversements qu'induisent chez celui-ci les perturbations infligées à l'ordre du monde, ainsi que la mise à mal de la relation amoureuse (selon une perspective réduite au sujet masculin). Il convient de s'arrêter plus directement à présent sur les infléchissements apportés à

[89] *Ibid*., p. 64.
[90] *Ibid*., p. 65-66.

l'approche jusque-là prévalante de la notion de sujet humain. On qualifiera cette approche de cartésienne, même si Descartes n'est pas le seul philosophe qui soit à l'origine d'une telle conception. Il est néanmoins un des penseurs qui ont fortement contribué à doter la notion de sujet des propriétés d'individualité et de rationalité. Sur ces fondements, le sujet apparaît en tant qu'entité distincte des autres et capable de déchiffrer le monde de manière pertinente en suivant les catégories d'analyse de la raison, lesquelles seraient conformes à l'ordre de la nature voulu par Dieu. Les manifestations de l'irrationnel sont dès lors traitées comme des dysfonctionnements qui relèvent de l'exception.

Les conceptions du sujet que les médiateurs prêtent aux lieds sont plurielles. On a observé en effet auparavant qu'ils soulignaient la place qu'y occupaient les émotions et même dans quelques cas une part de mystère affectant l'intériorité des figures humaines ou l'univers représenté. Ils continuent cependant assez souvent à s'appuyer sur des critères normés, qui maintiennent au moins *a minima* les schémas de pensée admis. On verra du reste que les écrivains francophones de la seconde moitié du siècle revendiquent parfois le dépassement de l'anthropologie du lied, certes plus audacieuse que celle des classiques mais encore inaboutie, selon eux. De fait, presque tous les auteurs de lieds maintiennent la présence du divin et d'un ordre du monde dans lequel s'enracine une vision assouplie mais stable du sujet. Ce dernier serait une partie définie de la totalité qu'est le monde et serait animé par un principe de vie universel. L'effacement de l'instance divine dans les décennies qui suivent l'apogée du lied ne peut que mettre à mal un tel système. On a mis en évidence le désordre qui dans certains poèmes francophones envahissait le monde. Dans d'autres textes, c'est le sujet humain qui se forge une représentation altérée du cadre dans lequel il se trouve. Son intériorité est traversée par des forces irrationnelles contre lesquelles il est désormais démuni, et qui affectent aussi bien son rapport au monde qu'à lui-même. Ce sont ces deux aspects de la crise du sujet que l'on abordera successivement.

Le Je lyrique de « Soleils couchants », dans les *Poëmes saturniens*, décrit un crépuscule dans lequel se fondent ensemble non pas des phénomènes matériels divers, mais des phénomènes avec ses propres mouvements intérieurs. On rencontre un tel entremêlement dans des lieds, également, mais Verlaine franchit un pas de plus dans l'intrication des deux types d'entités concernés. Il procède à des transferts de propriétés constants au gré desquels la nature paraît personnifiée et le Je dilué dans le paysage :

> Une aube affaiblie
> Verse par les champs
> La mélancolie
> Des soleils couchants.
> La mélancolie
> Berce de doux chants
> Mon cœur qui s'oublie
> Aux soleils couchants.
> Et d'étranges rêves,
> Comme des soleils

Couchants sur les grèves,
Fantômes vermeils,
Défilent sans trêves,
Défilent, pareils
À des grands soleils
Couchants sur les grèves[91].

On assiste ainsi à un brouillage des frontières entre l'intériorité et l'extérieur, c'est-à-dire notamment entre l'imagination ou les sentiments et la réalité phénoménale, soit entre la fiction et la réalité. Le sujet est nié en tant qu'individu bien déterminé, distinct des autres phénomènes, au profit d'une conception dans laquelle les limites entre lui et l'extérieur deviennent poreuses. On sait que ce mode de représentation constitue un des principes de la poétique verlainienne, ce qu'avait d'ailleurs déjà perçu Maurice Muret en 1909. L'interprétation de celui-ci nous intéresse dans la mesure où elle prend place dans un ouvrage consacré à la littérature allemande, et où ces caractéristiques sont présentées comme l'appropriation d'un trait littéraire d'outre-Rhin :

> […] Avec Verlaine, M. Dehmel partage le goût des demi-teintes, de l'imprécis, du nuageux et du flou, dans la pensée comme dans le style. Il y a d'ailleurs un élément germanique assez prononcé dans le talent de Verlaine. Les critiques d'outre-Rhin l'ont fait ressortir maintes fois et ils l'ont attribué au sang lorrain du pauvre Lélian. Cette hypothèse est-elle fondée ? […] l'existence même de certaines affinités germaniques chez Verlaine me semble évidente[92].

Au début des années 1880, Laforgue proposait des explications plus approfondies de la tendance des artistes germaniques à la représentation d'une fusion entre le sujet et l'objet, ou entre les objets :

> Prenons, un genre essentiellement pictural, immédiatement objectif, le paysage.
> Comment le Germain pur s'abstrairait-il de la nature qui a enchanté chaque minute et chaque atome de son être pour l'examiner en dehors de lui, comme si le sujet et l'objet étaient deux mondes si distincts […][93] ?

Parmi les écrivains, Goethe serait une incarnation emblématique de ce type de rapport au monde : « La plus haute félicité, selon Goethe, est de se perdre dès cette vie dans le sein du tout et de réaliser ainsi toutes les promesses d'une fantastique immortalité – en s'absorbant dans l'être absolu des choses il s'enchante de la pensée de cette réalité impersonnelle[94] ».

---

[91] Paul Verlaine, « Soleils couchants », *Poëmes saturniens*, « Paysages tristes », I, éd. cit., p. 53-54.
[92] Maurice Muret, *La Littérature allemande d'aujourd'hui*, éd. cit., p. 251. Il serait possible de citer bien d'autres textes du jeune Verlaine pour illustrer une telle conception du sujet. Comme précédemment, nous nous contentons toutefois de celui-ci pour éviter des redondances. Nous procèderons de même avec Kahn, que nous allons aborder dans la suite de cette section.
[93] Jules Laforgue, *L'Art moderne en Allemagne*, éd. cit., p. 344. Cet extrait est paru pour la première fois dans la *Revue blanche*, en octobre 1895. L'écrivain a pu rédiger ce texte à la fin de l'année 1883, d'après l'éditeur. La ponctuation est celle du texte.
[94] *Id.*, note préparatoire aux « Proses poétiques », cité dans *Œuvres complètes*, t. III, éd. cit., p. 1138. D'après l'éditeur, ces lignes ont été rédigées vers 1881-1882.

Chez Verlaine, la fusion du sujet dans le paysage ne s'opère plus cependant au profit d'une union avec « l'être absolu », puisque celui-ci est réduit à l'état d'illusion. Elle est ramenée implicitement à la sphère empirique, résultant de mécanismes psychologiques selon lesquels le sujet projette sur l'extérieur son propre état intérieur, comme on l'a vu. Il semble de fait que ce détour soit le seul moyen de représenter des mouvements dont la profondeur et l'opacité entravent toute tentative de formulation directe et claire. Tout se passe donc comme si le sujet échappait en partie à sa propre saisie, rendant problématiques autant que nécessaires les représentations poétiques de lui-même.

Il faut rappeler à cet égard que le brouillage des frontières qui tend vers une dilution du sujet dans l'espace environnant témoigne – bien que paradoxalement – d'un fort intérêt des auteurs pour la notion de sujet humain. Il s'agit de transformer en profondeur la conception courante, jugée très réductrice, au profit d'une représentation plus juste dans ses flottements mêmes. L'article de Verlaine sur Baudelaire met en évidence au demeurant l'intérêt qu'il attache à cette question. L'admiration qu'il éprouve envers son prédécesseur tient en effet entre autres à l'image que celui-ci aurait donnée de « l'homme moderne », considéré dans toute sa complexité, voire dans ses aspects pathologiques, aussi bien physiques que mentaux. Or Baudelaire aurait suivi en cela – et dépassé – les explorations menées par Heine :

> La profonde originalité de Ch. Baudelaire, c'est, à mon sens, de représenter puissamment et essentiellement l'homme moderne ; et par ce mot, l'homme moderne, je ne veux pas […] désigner l'homme moral, politique et social. Je n'entends ici que l'homme physique moderne, tel que l'ont fait les raffinements d'une civilisation excessive, l'homme moderne, avec ses sens aiguisés et vibrants, son esprit douloureusement subtil, son cerveau saturé de tabac, son sang brûlé d'alcool, en un mot, le *biliosonerveux* par excellence, comme dirait H. Taine. Cette individualité de sensitive, pour ainsi parler, Charles Baudelaire, je le répète, la représente à l'état de type, de *héros*, si vous voulez bien. Nulle part, pas même chez H. Heine, vous ne la retrouverez si fortement accentuée que dans certains passages des *Fleurs du mal*[95].

Dans son essai de 1889, Hennequin établit la même filiation entre Heine et Baudelaire, en l'étendant même à d'autres écrivains. Parmi les différents points communs qu'il dresse, la « mièvrerie » (c'est-à-dire ici la « sensibilité maladive, nerveuse ») occupe une place de premier plan :

> […] dans l'œuvre complexe de Heine, toute la poésie, l'émotion, le côté grave et passionnel est ou allemand, ou original, imprégné de romantisme, de simplicité populaire, ou perverti par une sensibilité maladive, nerveuse, surtendue, ayant les frémissements, les rires et les larmes subits de certaines névroses. Et, chose significative, les côtés par lesquels certains littérateurs français ressemblent à Heine, sont précisément ces façons étrangères de sentir. Ce que l'on retrouve dans quelques-uns de nos volumes de vers, ce sont des lieds germaniques, ayant la profonde et douce poésie des chansons populaires, mais aussi la particule de mièvrerie dont Heine les a dénaturées en les transcrivant[96].

[95] Paul Verlaine, « Charles Baudelaire », II, éd. cit., p. 599-600.
[96] Émile Hennequin, *Écrivains francisés…*, éd. cit., p. 290.

Dans les poèmes qui témoignent ouvertement d'une prédilection pour les profondeurs irrationnelles du sujet humain, ce dernier est figuré de manière plus individualisée que dans « Soleils couchants ». En revanche, l'opacité et la complexité de son intériorité sont exacerbés. Les poètes concernés se distinguent en cela de la transparence et de la simplicité louées par la plupart des médiateurs dans certains lieds, mais aussi d'autres poèmes germaniques plus audacieux qui privilégiaient néanmoins la suggestion et non une mise en évidence des strates inconnues de l'âme humaine. Dès les premières strophes d'un poème placé pourtant dans une section intitulée « Lieds », dans *Les Palais nomades*, le Je lyrique évoque de la sorte sa « démence ». Cette aliénation va jusqu'à altérer ses perceptions sensorielles et son entendement en le conduisant à projeter ses représentations fantasmatiques sur la réalité, dans l'indistinction d'un « rêve éveillé » :

> Ce rêve de ta vie qu'elle fût mienne, sitôt enfui
> Et les minutes de nos mains se serrant, sitôt enfuies
> Vers les astres de mâle aventure qui de cette heure dans ma nuit ont lui.
>
> Dans la démence d'un rêve éveillé marchent mes sens
> Dans la logique léthargique d'un rêve éveillé maléfique
> Mes sens sont en partance vers l'inconnu des passés évanouis.
>
> Mon âme assiste à tes apparences passantes,
> Mon âme assiste à tes baisers magnifiés et caressés
> D'ondoyantes rumeurs d'unanimes consentements.
>
> Ce rêve de ta vie, familier des heures, des lentes heures, plus lentes
> Depuis que se sont les minutes enlacées, évanouies –
> Ton rêve perpétue les lentes traînes de tes regards aimants[97].

Le mécanisme de projection de l'intériorité sur l'extérieur peut rappeler « Soleils couchants ». Les images évoquées sont cependant mises au compte d'un dysfonctionnement mental, ce qui n'est pas le cas chez Verlaine. Corollairement, le « rêve » dont le Je rapporte la teneur est montré comme le résultat d'un processus de compensation à la suite d'une rupture amoureuse. Le sujet entretient en effet pour lui-même l'illusion d'une perpétuation de la relation avec la femme aimée. La perspective est ainsi celle de l'individu, dont l'auteur explore le fonctionnement inconscient tout en lui attribuant des principes identifiables. La logique des visions qui émanent du sujet verlainien est bien moins facile à saisir. L'intérêt semble résider davantage pour lui dans la figuration d'un sentiment de fusion avec le paysage. Cet état est placé sous le régime sémiotique de la suggestion, par lequel Verlaine se refuse à donner au lecteur des clés d'interprétation rationalisantes (on reviendra sur ce fonctionnement du sens au chapitre

[97] Gustave Kahn, « Lieds », V, *Les Palais nomades*, Paris, Tresse et Stock, 1887, p. 122.

suivant). L'écriture de l'étrangeté chez Kahn se reporte quant à elle sur l'univers que composent les fantasmes produits par l'imagination de l'énonciateur.

La prédilection de l'auteur messin pour les cadres spatio-temporels irréels le rapproche des ballades germaniques fantastiques. On a évoqué de fait son goût pour le Moyen Âge et ses récits souvent ouverts sur le surnaturel, comme dans les *Volkslieder* du *Knaben Wunderhorn*. Il tend néanmoins à déplacer l'intérêt du monde extérieur vers l'âme du sujet humain. Dans *Les Palais nomades*, à en croire le programme qu'il définit dans le texte en prose qui introduit la section « Lieds » dans l'édition de 1897, le recours au mystère ou à l'étrange a pour enjeu de permettre une représentation figurée des profondeurs du sujet : « Regarde au jardin de la légende, et les yeux profonds vite entrevus, et les nefs éternelles errantes, et la chanson qui s'écoute à toutes routes. Regarde aux bariolures de passants, et sous tant de robes, tant de semblables cœurs[98]. » Cette réorientation thématique, typique de la fin du siècle, ressort avec beaucoup de netteté dès lors que l'on met un auteur comme Kahn en perspective par rapport à la poésie d'outre-Rhin.

La tendance chez tout un ensemble de poètes à recentrer le contenu de leurs textes sur le sujet humain et à donner une vision nouvelle de celui-ci s'explique aisément par leur certitude de l'état de solitude de l'homme, privé de Dieu. Si de manière générale les conceptions nouvelles du monde impliquent nécessairement des conceptions nouvelles de l'être humain, c'est vrai *a fortiori* dans un contexte d'effacement de Dieu et de la foi. De tels bouleversements de la pensée incitent les auteurs à se tourner vers l'homme en donnant à voir quelles sont les conséquences de ces mutations sur lui.

e) Un ethos *populaire nouveau, au service de la pensée contestataire des poètes*

Ces conséquences ne sont pas explorées uniquement dans une perspective métaphysique. Quelques poètes se placent en effet sur un terrain politique et historique, qui engage plus directement encore le domaine idéologique. Il faut donc s'arrêter enfin sur les représentations qu'ils donnent de la société, que ce soit sur ses mœurs, sur les relations qu'elle induit entre les hommes, ou encore sur son rapport au régime politique qui la gouverne.

Chez les écrivains qui s'inspirent du lied, ces questions sont traitées par le biais de représentations du peuple et de la culture populaire. De fait, comme on l'a rappelé au début de ce chapitre (dans la section consacrée à la perpétuation de l'image romantique du peuple et de la culture populaire), le peuple dans le lied est constitué en dépositaire de vision du monde et des valeurs de la communauté. La manière dont il est représenté dans les œuvres littéraires est ainsi souvent révélatrice du positionnement politique et idéologique de l'auteur, et corrélativement la thématique populaire est un moyen efficace pour les écrivains de livrer leurs opinions dans ce domaine. C'est d'autant plus le cas dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, où les structures de la société connaissent des mutations profondes qui concernent au

[98] *Id.*, « Lieds », texte liminaire, *Les Palais nomades*, dans *Premiers poèmes*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 107.

premier chef les classes populaires. L'exode rural qu'entraîne la révolution industrielle, ainsi que les mouvements de contestation politique auxquels participent les ouvriers, font naître une seconde image du peuple, porteuse de menace pour l'ordre public. La conception idéalisée des habitants des campagnes perdure malgré tout, véhiculée par des folkloristes, par la majorité des intercesseurs de la poésie d'outre-Rhin et par des écrivains, tous appartenant à la bourgeoisie conservatrice. Face à eux, les poètes situés dans l'opposition s'attachent à montrer la fausseté de ces représentations et/ou à réhabiliter les groupes marginalisés, voire exclus.

Force est de reconnaître néanmoins que dans cette entreprise, les poètes convoquent rarement le genre germanique, alors même qu'il est très souvent étroitement associé aux traditions populaires dans les textes critiques des médiateurs. On étudiera donc un nombre de textes réduit, et l'on se contentera de références rapides à d'autres œuvres qui contribuent fortement à une redéfinition de l'*ethos* populaire, sans passer toutefois par le modèle du lied. Les deux facettes principales qui se dégagent du corpus pertinent pour notre propos consistent dans une mise au jour de l'hypocrisie morale de la société, et dans une condamnation du rejet social et politique dont sont victimes tous ceux qui ne se conforment pas aux normes.

Catulle Mendès, dont on a pu constater à quel point il était nourri de poésie germanique, est un des rares auteurs qui s'appuie expressément sur le genre du lied pour livrer sa propre vision du peuple et de ses traditions. Dans « Les Amants fidèles ou Le Cierge dans le Paradis », la pièce des *Lieds de France* citée plus haut, il s'inscrit dans le cadre idéologique autorisé, fortement présent chez la plupart des médiateurs germanistes. Il en va cependant tout autrement dans d'autres textes, dont certains sont pourtant issus du même recueil. On retiendra deux poèmes, dont l'un appartient à cette œuvre, et l'autre au recueil antérieur *Philoméla*. Dans ce dernier volume, Mendès se montre particulièrement provocateur en intitulant « Lied » un récit qui prend d'abord les apparences d'une scène bucolique innocente, avant de se retourner en une déclaration d'immoralité de la part de la jeune protagoniste. La cueillette solitaire de fraises est en effet interrompue par l'arrivée d'un séducteur qui parvient aisément à persuader la jeune fille d'abandonner son occupation pour céder à ses avances :

I

Nez au vent, cœur plein d'aise,
Berthe emplit, fraise à fraise,
Dans le bois printanier,
Son frais panier.

[…]

III

Leste comme une chèvre,
Berthe courait. « Ta lèvre

Est un fraisier charmant, »
Reprit l'amant.

« Le baiser, fraise rose,
Donne à la bouche éclose,
Qui le laisse saisir,
Un doux plaisir.

– S'il est ainsi, dit Berthe,
Laissons sous l'ombre verte
En paix dans les sentiers
Les beaux fraisiers[99] ! »

La subversion morale passe entre autres par une mise en évidence des réalités représentées au moyen de symboles euphémisants dans les lieds, les ballades ou les romances. Les textes qui appartiennent à ces genres convoquent souvent en effet des créatures mythologiques ou légendaires exerçant leur pouvoir de fascination sur les êtres humains, et dans lesquelles on reconnaît sans peine une représentation fictionnelle des séducteurs réels, aussi attirants que dangereux pour la réputation des jeunes filles. Mendès fait lui aussi intervenir des « Nixes / Et de Elfes badins / Et des Ondins » qu'il a cependant tôt fait de démasquer ironiquement :

II

Un Elfe dit à Berthe :
« Là-bas, sous l'ombre verte,
Il est dans les sentiers
De beaux fraisiers ! »

Un Elfe a la moustache
Très fine et l'air bravache
D'un reître ou d'un varlet,
Quand il lui plaît[100].

La figuration surnaturelle, qui dans la poésie d'outre-Rhin entoure de mystère la réalité plus crue des pratiques de séduction populaires courantes, est ici immédiatement déconstruite. Mendès met à nu et dénonce dans le même mouvement les procédés idéalisants, qui falsifient la réalité pour en donner une image consensuelle propre à accréditer la bonne conscience des classes dominantes. Dans ce nouveau cadre poétique dépouillé de ses voiles embellissants, l'acceptation immédiate de la jeune fille face à la demande qui lui est faite n'en heurte que plus violemment la morale et l'image de l'innocence des campagnes, supposément respectueuses des valeurs chrétiennes.

[99] Catulle Mendès, « Lied », *Philoméla*, éd. cit., p. 33-36.
[100] *Ibid*., p. 34.

« Le Tort de Saint Barnabé », tiré des *Lieds de France*, est plus provocateur encore, à plusieurs titres. Non seulement Mendès livre un récit au contenu hautement sacrilège, mais il subvertit l'*ethos* populaire traditionnel en détournant les codes du lied et de la chanson, comme on va le voir.

Le texte s'ouvre sur une question apparemment sans arrière-pensée. La réponse qui y est apportée signale néanmoins rapidement une anomalie dans le cadre spatio-temporel :

> Au giron d'une dame en or, sous le porche de Sainte-Claire, il y a un enfançon tout doré. Eh ! quelle est cette dame toute dorée, sous le porche, eh ! quel est cet enfançon en or ?
>
> Ne mets pas la prunelle aux vignes, saint Barnabé ! ne mets pas la rose au pommier.
>
> Eh ! quelle est cette dame toute dorée, sous le porche, eh ! quel est cet enfançon en or ? C'est madame Vénus qui était reine dans l'ancien paradis, c'est le petit Jésus qui est roi pour toujours.
>
> Ne mets pas la prunelle aux vignes, saint Barnabé ! ne mets pas la rose au pommier[101].

La présence devant une église d'une statue de Vénus portant qui plus est l'enfant Jésus est en soi sacrilège, et le lecteur comprend en outre dès le deuxième couplet que le personnage de Barnabé, en dépit de son statut de saint, est le responsable – sans doute involontaire – de ce rapprochement incongru. On comprend tout aussi facilement que cette situation dissonante n'est que le début d'entorses plus graves, lesquelles motivent la répétition insistante de la mise en garde adressée à saint Barnabé. La suite du récit confirme bien entendu un tel horizon d'attente. « [M]adame Marie » arrive et demande à « madame Vénus » de lui rendre son enfant, de peur qu'il ne prenne avec elle « de mauvaises manières ». Elle refuse la proposition de sa rivale qui lui offre en échange le petit Amour et parvient à emporter son propre fils[102]. Il est pourtant trop tard. L'énonciateur suggère que celui-ci a été corrompu par son contact avec Vénus. L'erreur d'attribution de saint Barnabé entraîne alors chez les religieuses de la paroisse une rupture de leur vœu de chasteté, censément encouragée par Jésus lui-même :

> Là-dessus, madame Marie emporte son enfançon, mais il est resté plus d'une heure au giron de madame Vénus ; et c'est de ce temps que les nonnes de Sainte-Claire en Beauvaisis font l'amour avant matines et le font après vêpres aussi.
>
> Ne mets pas la prunelle aux vignes, saint Barnabé ! ne mets pas la rose au pommier[103].

Le contenu du texte s'avère ainsi hautement transgressif. Cet aspect est encore accru par la posture discursive du narrateur. Ce dernier feint de s'identifier à l'énonciateur populaire traditionnel en lui empruntant diverses propriétés et caractéristiques, moyennant cependant un détournement systématique de la portée idéologique et morale prêtée habituellement à celles-ci. Sur le plan thématique,

[101] *Id*., « Le Tort de saint Barnabé », *Lieds de France*, éd. cit., p. 75-76.
[102] *Ibid*., p. 76-78.
[103] *Ibid*., p. 78-79.

l'entremêlement de différentes croyances, institutionnelle et païenne, est certes typique de la culture populaire. L'accumulation de données sacrilèges vis-à-vis de la religion institutionnelle s'éloigne toutefois de cette culture. Les croyances populaires comportent bien des entorses aux dogmes chrétiens, mais elles ne vont pas jusqu'à proposer une image dégradée de ses principales figures, comme c'est le cas dans le poème de Mendès. Elles restent dans des limites tolérées par le public bourgeois conservateur, qui perçoit la persistance des croyances païennes ou superstitieuses non comme une volonté d'invalider ou de transformer le christianisme, mais seulement comme un signe de naïveté. La dimension blasphématoire du texte est donc à imputer à l'énonciateur-narrateur, et le rôle de conteur populaire qu'il se donne apparaît comme une stratégie discursive destinée à subvertir l'*ethos* populaire traditionnellement naïf et innocent à travers le dévoiement du lied, auquel Mendès rattache cette pièce *via* le titre de son recueil.

Outre la vision du monde courante dans le folklore et les poèmes savants qui s'en inspirent, Mendès exploite les ressources qu'offre l'un des traits formels caractéristiques de la chanson, à savoir le refrain. Les lignes répétées entre chaque couplet et à la fin du poème constituent un support privilégié de l'ironie, sous sa plume. Le ton apparemment réprobateur de la mise en garde paraît de fait de plus en plus suspect à mesure que la narration multiplie des situations et des événements burlesques ou sacrilèges de son invention. Le lecteur y saisit progressivement une posture satirique de l'énonciateur, qui prend pour cible tout un ensemble de valeurs situées aux fondements de l'idéologie bourgeoise. À travers ce dévoilement apparemment naïf des transgressions qui affectent une église de province, c'est aussi en effet l'imaginaire relatif au peuple qui se trouve entièrement redéfini, au profit d'une contestation des valeurs admises et de la bonne conscience des élites. L'*ethos* populaire est investi autrement dit d'une fonction radicalement nouvelle, critique et non plus accréditante.

Des écrivains comme Laforgue et Apollinaire exploitent des stratégies similaires, en jouant sur un niveau de langue plus familier que dans le lied, allant parfois jusqu'à la grossièreté. L'intertexte du lied semble toutefois absent de cet aspect de leurs œuvres. L'adversaire qu'ils combattent dans les textes concernés (c'est-à-dire de très nombreux poèmes chez Laforgue, et entre autres de « Schinderhannes » chez Apollinaire[104]) est probablement à identifier dans l'imaginaire bourgeois, sans qu'ils éprouvent le besoin d'incriminer simultanément les discours littéraires qui en sont autant de sources. La remise en question du genre d'outre-Rhin ne semble dès lors pas faire partie de leur entreprise.

Dans deux pièces des *Poëmes saturniens* où Verlaine s'approprie lui aussi l'*ethos* populaire pour livrer sa position vis-à-vis des valeurs alors en vigueur, le lied n'apparaît pas davantage à la surface du texte. Compte tenu du rôle majeur que joue ce genre chez le jeune auteur (ce qui est moins le cas chez Laforgue et Apollinaire), on peut supposer néanmoins que dans « Grotesques » et « Nocturne parisien »,

[104] Rappelons que « Schinderhannes » fait immédiatement suite à « La Loreley », dans la section « Rhénanes » d'*Alcools*. Apollinaire s'y inspire d'un personnage historique, le bandit Johannes Bückler (env. 1778-1803), surnommé « Schinderhannes ».

le modèle germanique est présent de manière diffuse – avec d'autres sources d'inspiration – à titre de contre-modèle.

En tout état de cause, Verlaine revient moins quant à lui sur la figure du peuple dans sa généralité que sur celle d'une catégorie plus restreinte, à savoir les individus marginaux. De fait, il ne vise pas à la morale bourgeoise en tant que telle mais les inégalités sociales et l'emprise idéologique qu'entraînerait la domination de cette bourgeoisie. Un tel exercice du pouvoir créerait une communauté d'exclus. On est donc loin de la société rurale harmonieuse et exemplaire vantée par les romantiques et à leur suite par les intercesseurs du lied. Il s'agit pour le jeune auteur, qui participe quelques années plus tard à la Commune, de condamner la misère et les multiples rejets dont seraient victimes les « vagabonds » :

> Grotesques
>
> Leurs jambes pour toutes montures,
> Pour tous biens l'or de leurs regards,
> Par le chemin des aventures
> Ils vont haillonneux et hagards.
>
> Le sage, indigné, les harangue ;
> Le sot plaint ces fous hasardeux ;
> Les enfants leur tirent la langue
> Et les filles se moquent d'eux[105].

Dès ces deux premières strophes, un trait mélioratif (« l'or de leurs regards ») se mêle à des notations dysphoriques, imbriquant deux images antagonistes d'un même groupe d'individus. Verlaine met de la sorte en évidence le poids de l'opinion publique dans la construction identitaire de ces marginaux. Il prend simultanément la défense de ces derniers en faisant valoir également leur attachement à des idéaux devenus inaccessibles :

> C'est enfin que dans leurs prunelles
> Rit et pleure – fastidieux –
> L'amour des choses éternelles,
> Des vieux morts et des anciens dieux[106] !

Le jeu d'associations et d'oppositions qui s'établit suggère que les actuels « vagabonds » se sont retrouvés bannis de la société bourgeoise moderne parce que celle-ci ne laissait dans les faits aucune place à la spiritualité, en dépit des apparences. La nature même, hostile à des valeurs qui lui seraient étrangères, persécute ceux qui y sont attachés. Pire, elle relaierait le discours falsificateur de la société qui accuse les êtres marginaux d'impiété (alors même que la foi chrétienne qu'elle-même affiche ne serait qu'une façade) :

[105] Paul Verlaine, « Grotesques », *Poëmes saturniens*, « Eaux fortes », V, éd. cit., p. 52.
[106] *Ibid*.

La nature à l'homme s'allie
Pour châtier comme il le faut
L'orgueilleuse mélancolie
Qui vous fait marcher le front haut,
Et vengeant sur vous le blasphème
Des vastes espoirs véhéments,
Meurtrit votre front anathème
Au choc rude des éléments[107].

Toujours est-il que la discordance indépassable entre les aspirations nobles des êtres exclus et la représentation dégradante d'eux-mêmes que la société leur impose motiverait une posture de révolte. Paradoxalement encore, celle-ci reprendrait cependant dans ses formes l'*ethos* défini par les discours autorisés :

C'est que, sur leurs aigres guitares
Crispant la main des libertés,
Ils nasillent des chants bizarres,
Nostalgiques et révoltés[108][.]

Pour cette strophe, Verlaine a pu s'inspirer du poèmes intitulé « Die Schlesichen Weber », de Heine, dont une traduction française paraît en 1855 dans les *Poëmes et légendes*. Dans ce lied « [é]crit après la grande émeute des ouvriers en Silésie, où les troupes prussiennes ont été victorieuses[109] », comme le précise le traducteur, les tisserands silésiens révoltés maudissent les instances qui seraient responsables de leur situation injuste. Il n'est pas inintéressant de remarquer que leur triple malédiction s'adresse à Dieu, sourd à leurs prières ; au roi de Prusse, passant de l'exploitation à la répression du peuple ; et à leur « patrie allemande[110] » (c'est-à-dire à la société), complice des abus du régime. Verlaine ne pouvait qu'être sensible à ces imprécations conjointes contre la religion chrétienne, contre un régime oppresseur et contre les appuis de celui-ci dans la société. De plus, le « chant » des tisserands est marqué lui aussi par l'étrangeté, c'est-à-dire ici par son éloignement des codes esthétiques de la bourgeoisie. Les insurgés annoncent à la « Vieille Allemagne » qu'ils tissent son « linceul », et leur douleur se manifeste d'une manière inhabituelle. « Ces hommes sombres à l'œil sec ne versent pas de larmes », et « ils chantent en grinçant les dents », ce qui rappelle les moyens d'expression tout aussi discordants des exclus de Verlaine.

Chez le poète français, en outre, la musique exécutée par les révoltés est dotée d'une portée métapoétique aisément perceptible. Suivant un aspect de la tradition romantique, que l'on retrouve dans les poèmes que Lenau consacre aux bohémiens, Verlaine s'identifie en tant que poète aux personnages

[107] *Ibid*., p. 53.
[108] *Ibid*., p. 52.
[109] Henri Heine, *Poëmes et légendes*, éd. cit., p. 188.
[110] *Ibid*., p. 189 pour cette citation et celles qui suivent dans le même paragraphe.

marginaux qu'il représente. De plus, l'adjectif « maudits » qui qualifie les errants à la sixième strophe est un écho patent à la figure du poète popularisée par Vigny dans *Stello* en 1832, avant que Verlaine lui-même ne reprenne le mot pour sa propre galerie de *Poètes maudits* en 1884. Enfin le titre « Grotesques » renvoie quant à lui à Victor Hugo, qui à partir de sa « Préface » à *Cromwell* et dans des œuvres postérieures fait du grotesque une catégorie d'analyse applicable à plusieurs domaines, entre autres esthétique et social. Verlaine revendique ainsi indirectement une esthétique de la dissonance et de la bizarrerie, deux propriétés mises en valeur dans la mesure où elles prennent le contrepied de l'esthétique harmonieuse et normée récupérée par la bourgeoisie. Un passage de « Nocturne parisien » sur la musique produite par l'instrument typiquement populaire qu'est l'orgue de Barbarie confirme et précise les liens établis entre les postures esthétique et idéologique. La laideur reconnue par l'énonciateur suscite malgré tout l'émotion des différents êtres marginaux que sont les « proscrits », les « femmes » et les « artistes », à qui elle rappelle la maladresse des tentatives musicales de l'enfance, tandis que Rossini, compositeur au statut officiel, est imaginé plaisamment dans un état maladif à l'audition de l'instrument[111] :

> – 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 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 ;
> […]
> Mais qu'importe ! l'on pleure en entendant cela !
> […][112].

Dans le même temps, la Seine, complice du pouvoir et de ses répressions, immerge dans son cours les corps des insurgés tués par les forces de l'ordre :

> – Et tu coules toujours, Seine, et, tout en rampant,
> Tu traînes dans Paris ton cours de vieux serpent,
> De vieux serpent boueux emportant vers tes havres

[111] Dans les années 1860, Rossini vit retiré à Passy, mais il continue à jouir de la réputation qu'il s'était acquise dans les premières décennies du siècle. En 1867, il est sollicité pour composer l'œuvre musicale qui doit clôturer l'Exposition universelle. Il donne à cette occasion l'*Hymne à Napoléon III et à son vaillant peuple*.
[112] Paul Verlaine, « Nocturne parisien », *Poëmes saturniens*, éd. cit., p. 69.

Tes cargaisons de bois, de houille et de cadavres[113] !

Tout en adoptant des angles d'approche distincts, Mendès et Verlaine dénoncent les représentations idéalisées du peuple, et à travers celui-ci de la société. Cette perspective historicisante est pensée à la fois comme un corollaire de la conception du monde sans instance divine et un moyen opératoire de représenter une réalité opprimante. L'attaque contre l'idéologie bourgeoise et le régime dont elle est solidaire se fait en outre plus directe, à l'encontre du modèle du lied souabe auquel Heine reproche justement de détourner les lecteurs de la sphère politique et sociale.

En définitive, et à la suite de Heine, les poètes français qui passent par le genre poétique d'outre-Rhin pour mettre en cause l'existence du divin voient tous dans la poésie romantique une cible stratégique. La métaphysique des poèmes concernés est en effet très proche selon eux de l'idéologie bourgeoise qu'ils entendent inculper. Leurs attaques se déclinent sur les points principaux de cette vision du monde, qu'il s'agisse de ses fondements mêmes ou de ses différentes implications. On assiste en somme à une entreprise généralisée de disqualification qui s'en prend à tous les aspects de l'épistémè en place. Outre le divin ou l'idéal, c'est aussi la nature, l'amour, la femme, le sujet humain et le peuple qui sont soumis à un processus de dés-idéalisation, contre les illusions entretenues par le lied.

C Un divin ramené vers la sphère empirique

La négation de l'univers romantique ne débouche pourtant pas toujours sur une position nihiliste. Certaines œuvres, moins nombreuses il est vrai que le corpus examiné précédemment mais marquantes pour l'époque qui nous occupe, maintiennent une forme d'idéal tout en l'investissant d'un autre contenu. Dans le cadre de cette étude, nous avons identifié trois types, chacun étant illustré par une œuvre emblématique. Dans le contexte de l'engouement pour le néopaganisme qui s'empare des artistes et des intellectuels de gauche, Nerval se réapproprie un lied de Goethe qui pône le retour à une vision du monde ancienne, plus sensuelle que spirituelle. Théophile Gautier quant à lui reprend un poème de Rückert tourné vers l'idéal mais il congédie la dimension spirituelle de celui-ci, pour ne garder paradoxalement que sa dimension sensible. Enfin, on verra comment Verlaine suggère une assimilation entre le sentiment du divin et un état d'extase par lequel sont activées les zones profondes de l'âme humaine, sans pour autant sortir de la sphère empirique.

[113] *Ibid*., p. 70. Le dernier vers est sans doute une allusion à un épisode du coup d'État accompli par Louis-Napoléon Bonaparte. Quelques jours après l'événement, trois étudiants porteurs de proclamations opposées à ce coup de force sont arrêtés et abattus, avant que leurs corps ne soient jetés à la Seine.

1) Le retour au néopaganisme, ou l'infléchissement de la hiérarchie admise entre les dimensions spirituelle et empirique

On a évoqué dans le chapitre sur la métaphysique du lied l'attachement de Nerval au néopaganisme – parmi d'autres croyances. Comme le panthéisme allemand moderne qui s'en est du reste inspiré, ce courant affirme l'identité du divin et de la matière, mais il accorde une place plus importante à cette dernière. Il a pour cette raison la préférence de Nerval qui, à l'instar de nombreux artistes et intellectuels, fustige les tendances spiritualisantes sans pour autant récuser toute spiritualité. De fait, l'équilibre entre l'esprit et la matière ainsi que la hiérarchie établie entre eux font l'objet de débats et de nuances infinies parmi les auteurs. Le créateur des *Chimères* n'est pas en reste, lui qui infléchit dans un ensemble de sonnets la position qui se dégage dans un lied de Goethe.

On connaît le lien privilégié qui unit Nerval à l'Allemagne et la présence d'un tel intertexte est attendue, chez lui. Néanmoins, dans ses productions des années 1840 et 1850, le poème de Goethe est le seul support poétique d'outre-Rhin qu'il a exploité. Plus généralement, très peu de pièces écrites dans cette période recourent ouvertement à une œuvre germanique. On peut citer « Le Christ aux Oliviers », recueilli dans *Les Chimères*, et provenant directement du « Discours du Christ mort », dans *Siebenkäs* de Jean Paul. Il ne s'agit toutefois pas d'un lied. Le seul lied dont Nerval se soit inspiré de manière visible au cours de cette période est ainsi un poème de Goethe composé en 1783 puis repris environ dix ans plus tard dans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* et connu dès lors sous le titre de « Mignons Lied ». Il joue cependant à l'évidence un rôle important dans le travail d'élaboration poétique accompli alors par Nerval, car ce dernier y revient à plusieurs reprises, dans des textes voisins intitulés (par ordre chronologique) « À J-y Colonna » (1841, inédit du vivant de l'auteur), « Vers dorés » (paru dans la revue *L'Artiste* en 1845), « Daphné » (*Petits Châteaux de Bohême*, 1853) et « Delfica » (*Les Chimères*, 1854). Il convient dès lors de s'intéresser à la relation que ces pièces entretiennent avec le texte source, d'autant plus que celui-ci se signale par sa richesse sémantique, en dépit de la lecture réductrice qu'en fait souvent la critique nervalienne[114].

La comparaison entre le premier sonnet qui démarque le « Mignons Lied », intitulé « À J-y Colonna », et son hypotexte montre d'évidentes similitudes :

À J-y Colonna

La connais-tu, Daphné, cette vieille romance
Au pied du sycomore… ou sous les muriers blancs,

[114] Toutes les études que nous avons consultées sur ces poèmes de Nerval (voir la bibliographie) s'accordent à voir dans le « Mignons Lied » une simple « chanson d'amour », en évoquant parfois, dans le meilleur des cas, la figure du dragon comme symbole des peurs de Mignon. On va voir que le texte de Goethe est bien plus riche et que son examen peut contribuer à préciser l'interprétation des poèmes de Nerval en la mettant en perspective par rapport à une des sources importantes qu'il a utilisées.

Sous l’olivier plaintif, ou les saules tremblants,
Cette chanson d’amour, qui toujours recommence,

Reconnais-tu le Temple au péristyle immense,
Et les citrons amers, où s’imprimaient tes dents,
Et la grotte fatale aux hôtes imprudents,
Où du serpent vaincu dort la vieille semence ?

Sais-tu pourquoi, là-bas, le volcan s’est rouvert ?
C’est qu’un jour nous l’avions touché d’un pied agile,
Et de sa poudre au loin l’horizon s’est couvert !

Depuis qu’un duc normand brisa vos dieux d’argile
Toujours sous le palmier du tombeau de Virgile
Le pâle hortensia s’unit au laurier vert.

Mignons Lied

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin
Möcht’ ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin
Möcht’ ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut:
Kennst du ihn wohl?

Dahin! Dahin
Geht unser Weg; o Vater, laß uns ziehn[115]!

Dans les deux textes, on a affaire à une adresse du Je lyrique à l'être aimé. Dans des formulations très proches (« *Kennst du* » et « La connais-tu » puis « Reconnais-tu » et « Sais-tu pourquoi »), le Je interroge son allocutaire sur sa connaissance d'un lieu étranger où il l'invite à se rendre, explicitement ou non. On retrouve également chez Nerval, parfois certes modifiés, des motifs qui scandent les trois strophes du lied goethéen, à savoir la construction architecturale imposante (une maison à colonnes chez Goethe ; un temple chez Nerval), les plantes associées aux climats chauds (outre le laurier, présent dans les deux textes sous la même forme, Goethe évoque l'arbre produisant des citrons tandis que Nerval nomme directement le fruit), et les descendants d'un monstre (dragon ou serpent) dans une grotte. Au-delà de ces points communs de surface, néanmoins, un premier niveau d'interprétation des textes amène à saisir surtout des différences entre eux. La dimension religieuse, primordiale chez Nerval, semble constituer un apport original. Il transforme en effet comme on l'a vu la maison en temple et rappelle – non sans approximations – un épisode de la domination du christianisme sur le paganisme dans la dernière strophe de son sonnet[116].

---

[115] Gérard de Nerval, « À J-y Colonna », dans *Œuvres complètes*, Jean Guillaume et Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1989, p. 733-734 ; Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [1795-1796], dans *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1ère section, t. IX, Wilhelm Voßkamp et Herbert Jaumann (éd.), Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 503. Nous reproduisons ici la version française de Théodore Toussenel, que Nerval a placée en annexe du *Choix de ballades et poésies de Goethe, Schiller Bürger, Klopstock, Schubart, Körner, Uhland, etc.*, publié en 1840 à la suite de *Faust de Goethe, suivi du Second Faust* (éd. cit.). La traduction de Toussenel est d'abord parue dans *Wilhelm Meister*, éd. cit., t. II, p. 27.

Connais-tu la contrée où dans le noir feuillage
Brille comme un fruit d'or le fruit du citronnier,
Où le vent d'un ciel bleu rafraîchit sans orage
Les bocages de myrte et les bois de laurier ?
La connais-tu ?... Si tu pouvais m'entendre,
C'est là, mon bien aimé, c'est là qu'il faut nous rendre.

Connais-tu la maison, le vaste péristyle,
Les colonnes, le dôme et sur leur piédestal
Les figures de marbre au regard immobile,
Qui disent : Pauvre enfant ! comme ils t'ont fait du mal !
La connais-tu ?... Si tu pouvais m'entendre,
C'est là, mon protecteur, c'est là qu'il faut nous rendre.

Connais-tu la montagne ? Un sentier dans la nue,
Un mulet qui chemine, un orage, un torrent,
De la cime des monts une roche abattue,
Et la sombre caverne où dort le vieux serpent,
La connais-tu ?... Si tu pouvais m'entendre,
Ô mon père ! c'est là, c'est là qu'il faut nous rendre.

[116] D'après les spécialistes de Nerval, le « duc normand » serait Robert Guiscard (1015-1085), un des principaux fondateurs du royaume des Deux-Siciles. La notice de l'édition proposée par Jean-Nicolas Illouz (dans *Œuvres complètes*, t. XI, Paris, Classiques Garnier, 2015) s'interroge sur l'authenticité historique de cette destruction en rappelant que lorsque les Normands arrivent à Naples, la région est déjà évangélisée. « Le raccourci historique tend surtout à montrer la violence du monothéisme détruisant le panthéon ancien », affirme ainsi le rédacteur (p. 427).

Une lecture plus attentive du lied, ainsi que la prise en compte de la pensée goethéenne et du contexte culturel dans lequel elle se déploie conduisent cependant à un second niveau de compréhension qui dépasse celui de la critique nervalienne francophone. Il est certain que le « Mignons Lied » comporte également une dimension religieuse, bien qu'elle n'apparaisse pas en surface. On a montré, dans le chapitre consacré à la métaphysique du lied selon les médiateurs, à quel point les poèmes de Goethe étaient imprégnés de ses préoccupations philosophiques et religieuses, dès les années 1770 (« Ganymed » et « Der Fischer », pour s'en tenir à ces deux exemples, sont composés respectivement en 1774 et 1779). Dans la première strophe, Goethe donne une représentation à la fois animée et très élogieuse des phénomènes naturels, sous-entendant par là la présence d'un principe divin en eux. Le dragon (dans la troisième strophe) est en outre un symbole courant du paganisme, terrassé selon la tradition par saint Georges, hérault du christianisme. Dès lors, le poème révèle un second niveau de sens qui pour être indirect n'en est pas moins aisément perceptible. La succession des strophes épouse l'évolution historique qui a conduit du paganisme à un christianisme encore habité par des traces de croyances antérieures. Le « Mignons Lied » apparaît de la sorte comme le lieu d'une réflexion sur cette évolution. Reste à identifier la position qui ressort du texte.

Le Je dresse d'abord le tableau d'un lieu qui réalise spatialement la conception du monde ancienne. La sensualité du paysage, associée au climat chaud et à sa végétation, ne laisse pas de doute à cet égard. De fait, si le texte ne mentionne aucun toponyme, la description initiale rappelle au lecteur les motifs alors couramment associés à ce pays, et ce qui ne peut être qu'une hypothèse pour le poème autonome de 1783 est confirmé dans la reprise commentée des mêmes vers une dizaine d'années plus tard dans *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Dans le roman, c'est le personnage de Mignon, recueilli un peu plus tôt par Wilhelm, qui chante ce texte à son protecteur en italien. Les paroles reproduites au sein du récit sont ainsi présentées comme une traduction en allemand par le destinataire. La jeune chanteuse affirme de plus que le lieu représenté est l'Italie. Dans le contexte de rédaction du roman, à la suite des travaux de Winckelmann, la simple évocation de ce pays suffit à faire naître dans l'esprit du lecteur tout un ensemble de représentations de l'Antiquité et de la Renaissance[117].

Le poème s'éclaire à cette aune. Dans la deuxième strophe, la question que les statues de marbre adressent au Je fait apparaître un système de valeurs antagoniste par rapport au néopaganisme. Cette interrogation fournit de plus au lecteur des indications supplémentaires sur l'identité du sujet lyrique. La voix qui s'exprime à la première personne est en effet associée à une figure féminine familière de l'Italie mais qui s'en trouve éloignée malgré son envie d'y retourner. Les statues, représentant bien

[117] Tous ces éléments invitent à voir dans le « Mignons Lied » un texte d'obédience néopaïenne. On a constaté dans des chapitres antérieurs que Goethe était pourtant considéré en France comme un écrivain emblématique du panthéisme moderne. Ce texte témoigne de son intérêt également pour le néopaganisme – même s'il faut se garder d'assimiler entièrement sa position à celle du Je lyrique. Il ne fait pas de doute que Nerval a bien saisi les soubassements du texte allemand, et que ceux-ci expliquent le choix qu'il a fait de ce lied pour l'expression poétique de ses propres croyances. La prédilection pour un tel modèle poétique le distingue de la plupart des autres auteurs français abordés dans ce chapitre.

entendu des figures mythologiques, semblent s'adresser à elle comme à un enfant du pays, appartenant à sa culture et à ses valeurs. Les mauvais traitements qu'elle aurait subis renvoient dès lors symboliquement à l'oppression exercée sur les païens ou les néopaïens par le spiritualisme chrétien. Après la première strophe qui représentait l'Italie néopaïenne dans sa plénitude et son harmonie, la suivante donne à voir une étape historique ultérieure, à savoir la victoire du christianisme.

On a montré dans le chapitre sur la métaphysique du lied que pour les littérateurs, une des lignes de clivage fondamentales qui sépare les deux rapports au monde réside dans la relation de chacune au corps et au désir, mis en valeur par le néopaganisme mais au contraire condamnés par le christianisme. Or c'est bien ce rapport au désir qui structure chacune des strates de signification du texte. Le premier niveau de sens consiste dans les efforts déployés par une figure féminine pour entraîner son bien-aimé en Italie, c'est-à-dire pour réunir les deux objets de son amour, l'un humain, l'autre géographique. La position du Je n'est cependant pas univoque. L'énonciatrice semble partagée entre deux systèmes de valeurs incompatibles. Ainsi, l'Italie suscite chez elle tantôt l'attirance (dans la première strophe), tantôt l'effroi (dans la troisième), dans un rapport ambivalent à son désir. La question posée par les statues et l'exil du Je amènent à formuler une hypothèse : la coexistence de ces deux attitudes serait à comprendre comme la conséquence de son appartenance à deux cultures, après qu'elle a été arrachée à son lieu d'origine. Ce qui n'est que suggéré dans le poème de 1783 est formulé expressément dans sa reprise romanesque : on apprend en effet que Mignon est née en Italie et a été enlevée enfant par des saltimbanques qui l'ont conduite en Allemagne[118]. Sur le plan du sens symbolique, l'attitude néopaïenne qui célèbre la sensualité est opposée au christianisme répressif, représenté ici géographiquement par le pays du Nord qu'est l'Allemagne et humainement par les êtres dangereux qui y séjournent. Enfin, dans cette perspective, les descendants du dragon dans la grotte apparaissent comme des figurations du néopaganisme et du désir. L'ancienne vision du monde aurait été historiquement soumise, occultée et proprement diabolisée, mais non éradiquée. Tel serait encore le rapport de force en vigueur dans le présent du personnage.

On est donc loin de la simple « chanson d'amour » à laquelle la critique nervalienne réduit souvent le « Mignons Lied » en s'autorisant un peu trop vite de la formule utilisée par Nerval dans la première strophe de son sonnet. L'écrivain quant à lui n'était pas sans mesurer la portée philosophique et

[118] Dans l'ensemble du roman, Mignon est tiraillée entre l'attirance pour un univers où n'existent ni l'interdit, ni, par conséquent, le péché, et sa conscience morale chrétienne. On rappellera en effet qu'elle est le fruit d'un inceste, qu'elle éprouve elle-même pour Wilhelm une affection dans laquelle se mêlent le sentiment filial et l'attrait érotique, mais qu'elle fait preuve de dévotion, au premier chef envers la Vierge. Le lien entre l'Italie et l'état naturel de l'homme est en outre mis en avant par le personnage du père de Mignon. Un récit rétrospectif nous le montre au moment où il apprend que sa compagne (la mère de Mignon) est en réalité sa sœur. Il prononce alors un plaidoyer dans lequel il légitime sa relation incestueuse au nom des lois naturelles : dans le monde végétal, les organes mâles et femelles issus d'une même plante se fécondent. De plus, la beauté du paysage où se retrouvent les amants prouverait l'innocence de leur amour. Dès lors, l'interdit qui pèse sur l'inceste ne serait qu'un instrument d'oppression arbitraire inventé de toute pièce par les sociétés chrétiennes pour s'assurer une emprise sur les individus. Goethe met néanmoins nettement cette position à distance, en présentant le même personnage plus âgé en proie à un remords qui le conduit à la folie et au suicide. De même, Mignon est habitée par une culpabilité source de souffrance, et elle meurt à l'arrivée de la femme que Wilhelm veut épouser.

religieuse du poème goethéen, et l'on peut affirmer que son sonnet s'inscrit dans un cadre épistémique très proche de celui qui informe souterrainnement le « Mignons Lied ». Il oppose lui aussi la sensualité néopaïenne au spiritualisme chrétien en mettant en valeur le paysage italien et en montrant la brutalité des chrétiens briseurs d'idoles. La « vieille semence » du « serpent » a de son côté le même sens symbolique que l'ancienne descendance du dragon chez Goethe.

On observe toutefois des transformations, ainsi que des procédés de renforcement ou de déplacement des réseaux symboliques. Le cadre de la communication est ainsi modifié. Le Je est une figure masculine, qui interroge la femme aimée sur son rapport à l'Italie puis au polythéisme, tout en la rattachant à ces deux entités. Le déterminant possessif « vos » du dernier tercet (qui actualise le nom « dieux ») semble bien de fait inclure l'allocutaire, dont le prénom de plus rappelle à la fois la nymphe poursuivie par Apollon et la sibylle de Delphes. On peut ajouter en outre que le poème « Myrtho » des *Chimères*[119] comporte les mêmes tercets, à quelques variantes – significatives – près : le déterminant possessif correspond ainsi à la deuxième personne du singulier, ce qui l'associe sans ambiguïté à la figure féminine apostrophée par l'énonciateur. Quoi qu'il en soit, c'est ici la femme, l'Italie et le néopaganisme, dont on a vu chez Goethe les articulations réciproques, qui sont les objets du désir du Je. Le réseau symbolique est de surcroît enrichi par Nerval. Le prénom attribué à l'allocutaire non seulement renforce son statut d'incarnation humaine de l'Italie néopaïenne, mais il convoque un lieu plus restreint et spécifiquement associé aux croyances anciennes, à savoir la région napolitaine. Outre la présence du « volcan » (du Vésuve) et celle du « tombeau de Virgile », situé sur le Pausilippe, Bertrand Marchal explique que le nom même de *Pausilippe* « est le métonyme privilégié de tous les mondes souterrains qu'il confond dans la contiguïté du paysage napolitain », entre autres « l'entrée des enfers » et « l'antre de la sibylle de Cumes ». Autant de lieux hautement représentatifs des croyances de l'Antiquité, reprises à la Renaissance[120].

---

[119] Pour la lecture de ce poème, nous renvoyons au troisième volume des *Œuvres complètes* éditées par Jean Guillaume et Claude Pichois (Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 645-646). On ignore quand Nerval a composé ce sonnet. Dans son article sur « Delfica », Hisashi Mizuno fait à ce sujet référence à l'ouvrage de Jean Guillaume intitulé *Nerval, masques et visages* (Namur, Presses Universitaires de Namur, 1988, p. 55-56) et formule l'hypothèse selon laquelle la rédaction daterait de 1844 ou 1845 (voir « "Delfica" – un oracle modulé du panthéisme moderne chez Gérard de Nerval », *Revue de Littérature comparée*, 2009/4, n° 332, p. 390, note 6). Quelques années après « À J-y Colonna », Nerval aurait donc clarifié le dernier tercet dont le sens était incertain.

[120] Voir l'édition des *Filles du feu* par Bertrand Marchal (Paris, Gallimard, « Folio classique », 2005, p. 409). Dans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* et le roman qui lui fait suite, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (*Les Années de voyage de Wilhelm Meister*), la ville de Naples n'est presque jamais nommée, et les très rares occurrences présentes sont sans rapport avec Mignon. La mention dans le « Mignons Lied » du laurier pourrait conduire à une localisation napolitaine du lieu décrit, en se rappelant la plante dont Pétrarque a orné le tombeau de Virgile. Le myrte, plante de Vénus, orienterait toutefois de son côté vers Chypre. Ce n'est donc vraisemblablement pas la lecture du poème goethéen qui a inspiré à Nerval le choix de Naples. En revanche, dans son « Épitre sur Naples » de 1805, Mme de Staël se réapproprie le lied de Goethe en identifiant le paysage décrit à cette ville. Le premier vers : « Connais-tu cette terre où les myrtes fleurissent » signale en effet sans ambiguïté la présence de l'intertexte goethéen. Il n'est cependant pas certain que Nerval ait lu cette « Épitre » rarement éditée (on peut la trouver alors au dix-septième tome, intitulé « Mélanges », des *Œuvres complètes de Mme la baronne de Staël* publiées en 1821 par son fils à Paris, chez Treuttel et Würtz, p. 413-420).

Le conflit entre les épistémès néopaïenne et chrétienne ne constitue pas néamoins l'ultime horizon du sonnet nervalien contrairement à ce qui semble être le cas dans le « Mignons Lied », où le Je paraît aspirer à un retour pur et simple au néopaganisme après l'élimination du sentiment de culpabilité chrétien. Dans le dernier tercet, la destruction des idoles entraîne non pas la disparition de l'univers qui leur est associé mais son alliance, sous la forme symbolique du « laurier vert », avec le christianisme. Ce dernier est représenté quant à lui par la fleur moderne qu'est l'hortensia, dont la pâleur signale ici le caractère éthéré. L'accomplissement harmonieux de cette alliance reste cependant quelque peu incertain. On sait que Nerval, comme Heine, affirmait la rémanence d'éléments polythéistes dans la religion chrétienne[121]. Le souhait qu'exprime implicitement le Je dans « À J-y Colonna » a pour objet un syncrétisme serein. Le lecteur ne peut néanmoins manquer de rester perplexe devant la succession causale suggérée dans le dernier tercet, et les cendres répandues par le volcan dans la strophe précédente constituent également un signe difficilement interprétable. Ce caractère indécis est accentué dans les sonnets qui, au cours des années suivantes, démarquent également dans leurs quatrains le « Mignons Lied », mais en se prolongeant par des tercets différents de ceux qui composent « À J-y Colonna ». Les trois poèmes concernés, « Vers dorés » (1845), « Daphné » (1853) et « Delfica » (1854), sont très proches. On reproduit ici les tercets de « Vers dorés », le premier sonnet dans lequel apparaît ce changement :

> Ils reviendront ces Dieux que tu pleures toujours :
> Le Temps va ramener l'ordre des anciens jours ;
> La terre a tressailli d'un souffle prophétique !
>
> Cependant la Sibylle au visage latin
> Est endormie encor sous l'arc de Constantin
> Et rien n'a dérangé le sévère portique[122].

La prophétie du Je est compromise par le sommeil persistant de la sibylle, qui fait écho à celui des descendants du dragon. Une telle oscillation entre espoir et renoncement est caractéristique de Nerval. Elle se déploie du reste à l'échelle du recueil des *Chimères*, qui réunit en 1854 une partie des sonnets composés à partir de 1841.

On comprend ainsi les motifs profonds qui ont conduit Nerval à constituer le « Mignons Lied » en intertexte de son poème, au-delà de la notoriété atteinte par le texte goethéen[123]. Plus largement, l'auteur des *Chimères* semble voir dans les productions poétiques de Goethe un lieu d'expression non seulement

[121] Voir dans « Le Temple d'Isis » (article publié en 1845 puis repris et modifié dans *Les Filles du feu* en 1854 sous le titre « Isis ») le propos suivant : « Toute religion qui succède à une autre respecte longtemps certaines pratiques et formes de culte, qu'elle se borne à harmoniser avec ses propres dogmes. » (« Le Temple d'Isis », *La Phalange. Revue de la science sociale*, novembre-décembre 1845, p. 479).
[122] Gérard de Nerval, « Vers dorés », dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 740.
[123] En 1841, date de rédaction de « À J-y Colonna », le lied connaît quatre versions françaises dont deux ont été publiées indépendamment de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* et une a connu deux publications (nous renvoyons pour plus de détail à Fernand Baldensperger, *Goethe en France. Étude de littérature comparée*, éd. cit., p. 171-185).

du panthéisme germanique, mais aussi des diverses philosophies et croyances néopaïennes. La chanson de Mignon apparaît dès lors comme un support privilégié pour exprimer sa propre position, entre la tendance spiritualisante du panthéisme moderne et les revendications néopaïennes du personnage de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

2) Une idée du divin strictement empirique ?

Certains auteurs vont quant à eux jusqu'à nier l'existence d'une dimension spirituelle tout en maintenant une forme d'idéal. Il s'agit bien entendu d'une entreprise aussi paradoxale que provocatrice à l'égard de l'idéologie bourgeoise. Dans « Ce que disent les hirondelles (chanson d'automne) », Théophile Gautier fait ainsi expressément référence à un lied de *Liebesfrühling* de Rückert en reprenant la posture d'aspiration vers le lointain qui s'y manifeste, mais en l'investissant d'enjeux strictement empiriques. Pour mieux saisir les spécificités des choix de l'écrivain français, il convient de reconstituer autant que possible la genèse de ses vers, parus pour la première fois en 1859[124]. En 1856, à l'occasion d'une de ses chroniques dramatiques destinées au *Moniteur universel*, il cite le fragment de traduction qu'a donné Michelet de ce lied. L'historien traduit en effet les deux premières strophes du texte de Rückert dans son essai intitulé *L'Oiseau*, publié en 1856 également :

> Des ailes ! des ailes ! pour voler
> Par montagne et par vallée !
> Des ailes pour bercer mon cœur
> Sur le rayon de l'aurore !
>
> Des ailes pour planer sur la mer
> Dans la pourpre du matin ;
> Des ailes au-dessus de la vie,
> Des ailes par-delà la mort[125] !

Après les premières exclamations qui semblent réclamer surtout l'affranchissement de la loi de gravité à laquelle est soumis l'être humain, les deux derniers vers introduisent une portée symbolique par laquelle le Je aspire à gagner l'immortalité. C'est à l'évidence un désir de spiritualité, de libération de

[124] Le titre du poème lors de cette prépublication est légèrement différent de celui qu'a retenu Gautier par la suite. Il s'intitule alors « Ce que disent les hirondelles. Chant d'automne ». Il est paru dans *Le Moniteur universel. Journal officiel de l'Empire Français* du 19 septembre 1859, dans la rubrique « Revue dramatique », p. 1077.

[125] Michelet, *L'Oiseau* (Paris, Hachette, 1856, p. 23), cité dans Théophile Gautier, « Feuilleton – *Revue dramatique* », *Le Moniteur universel*, 9 juin 1856, p. 629. Le lied de Rückert, sans titre, est le vingt-et-unième de la section « Dritter Strauß » de *Liebesfrühling* (voir *Gesammelte Gedichte*, t. I, Francfort-sur-le-Main, Sauerländer, 1843, p. 232-233). La citation de Gautier altère quelque peu la ponctuation du texte de Michelet. Il convient en outre de signaler une erreur tenace dans les travaux philologiques sur l'œuvre de Gautier. Dans le second volume de son *Histoire des œuvres de Théophile Gautier* ([1887], Genève, Slatkine, 1968, note 1646, p. 198), Charles de Spoelberch de Lovenjoul, suivi plus tard par Michel Brix, attribue à Gautier la traduction que Michelet a faite des deux premières strophes du lied rückertien. Gautier lui-même fait bien pourtant de l'historien l'auteur des vers français qu'il cite dans sa revue dramatique de 1856.

l'âme qui s'exprime de la sorte, et Michelet ne s'y est pas trompé si l'on en juge par les réflexions qu'il développe à la suite de cette épigraphe. Cette signification est confirmée en outre par la suite du lied que Gautier a pu lire dans la traduction de Nicolas Martin. L'auteur d'*Émaux et camées* ne mentionne pas cette version, publiée dans *Poètes contemporains de l'Allemagne*, mais il est probable qu'il ait eu connaissance de cette anthologie de 1846 dont le succès motive en 1860 une seconde édition. La traduction, en prose, se clôt par les lignes suivantes : « Souvent, dans le calme des nuits ténébreuses, je me sens emporté par les ailes du rêve vers le dôme brillant des étoiles ; mais les ailes de cire, qu'avait respectées la fraîcheur nocturne, se fondent bientôt à l'air attiédi du matin, et l'imprudent Icare tombe une fois encore au sein des flots[126]. »

Chez Gautier, au contraire, alors même qu'il reprend à la fin de son poème l'exclamation initiale de Rückert (« Des ailes ! »), les souhaits exprimés par le Je-poète ne dépassent pas la sphère empirique. L'énonciateur déplore seulement le fait de ne pas pouvoir voyager vers les pays chauds pour fuir l'automne français et stimuler de la sorte sa veine créatrice grâce aux sollicitations d'un cadre réputé plus sensuel et plastique :

> Ce que disent les hirondelles
> Chanson d'automne
>
> Déjà plus d'une feuille sèche
> Parsème les gazons jaunis ;
> Soir et matin, la brise est fraîche,
> Hélas ! les beaux jours sont finis !
>
> […]
>
> Je comprends tout ce qu'elles [les hirondelles] disent,
> Car le poète est un oiseau ;
> Mais, captif, ses élans se brisent
> Contre un invisible réseau !
>
> Des ailes ! des ailes ! des ailes !
> Comme dans le chant de Rückert,
> Pour voler, là-bas avec elles
> Au soleil d'or, au printemps vert[127] !

[126] Nicolas Martin, *Poètes contemporains de l'Allemagne*, éd. cit., p. 151.
[127] Théophile Gautier, « Ce que disent les hirondelles. Chanson d'automne », *Émaux et camées* [éd. de 1863], éd. cit., p. 534-536.

Auparavant, les différentes régions chaudes évoquées dans la conversation prêtée aux hirondelles ont été présentées sous leur aspect matériel, y compris lorsqu'il s'agissait de lieux ou d'objets sacrés, lesquels se mêlent indistinctement du reste à des cadres prosaïques :

> Elles s'assemblent par centaines,
> Se concertant pour le départ.
> L'une dit : « Oh ! que dans Athènes
> Il fait bon sur le vieux rempart !
>
> « Tous les ans j'y vais et je niche
> Aux métopes du Parthénon.
> Mon nid bouche dans la corniche
> Le trou d'un boulet de canon. »
>
> L'autre : « J'ai ma petite chambre
> À Smyrne, au plafond d'un café.
> Les Hadjis comptent leurs grains d'ambre
> Sur le seuil d'un rayon chauffé.
>
> « J'entre et je sors, accoutumée
> Aux blondes vapeurs des chibouchs,
> Et parmi des flots de fumée,
> Je rase rubans et tarbouchs[128]. »

Le choix de l'hirondelle, espèce d'oiseau que l'on rencontre peu dans le lied et absente du poème de Rückert (qui évoque dans une strophe le rossignol), offre à lui seul un double témoignage de la volonté de réappropriation qui anime Gautier. Peu présente dans les lieds, l'hirondelle l'est en revanche dans la poésie française, d'une part, et d'autre part, en tant qu'oiseau migrateur, elle favorise le glissement qu'opère l'auteur d'une ascension symbolique dirigée vers la spiritualité à un déplacement géographique en direction du sud.

Quant au réinvestissement à la fois subversif et désinvolte dont fait l'objet l'idéal, il est suggéré par le détournement de l'exclamation empruntée au lied de Rückert, mais perceptible aussi dans la chronique théâtrale de 1856 où Gautier cite la traduction de Michelet. Contre ceux qui célèbrent les vertus d'une vie sédentaire, il y défend le goût des voyages (qu'il associe déjà d'ailleurs à l'hirondelle[129]) en le justifiant par un argument apparemment chrétien :

---

[128] *Ibid*., p. 534-535.

[129] Le motif de l'hirondelle apparaît assez souvent dans la poésie de Gautier, et il est associé la plupart du temps au voyage vers les pays chauds. C'est le cas de « Le Marais », dans les *Poésies* de 1830, ou, bien plus tard, de « L'Hirondelle », paru en 1867 dans la *Revue du XIX^e^ siècle*.

> […] L'univers est un grand poëme. Pourquoi n'en lire qu'une page, qu'une strophe, qu'une ligne ? lorsque les possibilités matérielles vous le permettent, n'est-ce pas au contraire un acte religieux que de visiter cette création splendide, œuvre admirable du suprême artiste, et d'aller en pèlerinage aux merveilleux spectacles disposés par Dieu à tous les coins du monde[130] ?

Cette assimilation peu canonique de Dieu à un artiste et de l'univers à une œuvre d'art révèle la tendance de Gautier à définir le divin en recourant à des critères empiriques, c'est-à-dire à le priver de ce qui fait son essence dans les représentations autorisées. Contrairement à « Nostalgies d'obélisques », où le poète paraît nier l'existence du divin, il maintient celle-ci dans « Ce que disent les hirondelles » en la constituant en un idéal à atteindre, ce dernier étant doté cependant paradoxalement de propriétés uniquement contingentes.

3) L'intuition de l'inconscient

Parmi les poèmes inspirés du lied qui tirent le divin ou l'idéal vers la sphère terrestre, il faut évoquer enfin un dernier cas, qui consiste dans l'assimilation de ces entités à l'âme humaine (considérée sous un jour strictement empirique). La première des « Ariettes oubliées », qui ouvre les *Romances sans paroles* de Verlaine, semble illustrer cette conception :

I

Le vent dans la plaine
Suspend son haleine.
(Favart.)

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.

Ô le frêle et frais murmure !
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire…
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.

[130] Théophile Gautier, « Feuilleton – *Revue dramatique* », art. cit., p. 629.

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre, n'est-ce pas ?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas[131] ?

Cette pièce liminaire rappelle l'univers du lied panthéiste par bien des aspects. Dans les deux premières strophes, la nature est animée d'une vie qui relie harmonieusement les différentes composantes du paysage. Comme dans de nombreux lieds, le cadre est situé dans les « bois », les branches sont mises en mouvement par un vent doux et peuplées d'oiseaux qui chantent. Une atmosphère intime se dégage du lieu décrit dont les habitants ne se manifestent qu'en « sourdine », pour reprendre un mot favori de Verlaine et bien approprié au lied également. L'énonciateur montre ainsi une sensibilité aiguisée et une attention accrue envers les manifestations de la nature, invitant le lecteur à adopter la même attitude contemplative face au texte.

Plusieurs éléments témoignent toutefois de différences entre cette ariette et le modèle du lied panthéiste idéalisant. Le poème de Verlaine comporte une dimension érotique que l'on peut rencontrer dans des pièces germaniques, mais de manière moins marquée. De plus, dans le lied, un tel climat émane de la nature. Il est en outre idéalisé dans la mesure où il est assimilé au principe divin qui donne vie aux phénomènes[132]. Or la configuration que met en place l'auteur français s'écarte de cet arrière-plan. Bien que la présence des figures humaines reste d'abord très discrète, la perspective n'en est pas moins réduite à l'action humaine. Le texte s'ouvre en effet sur le moment qui suit l'union charnelle, faisant de cet acte le déclencheur des mouvements sensuels qui traversent le paysage. Les relations logiques et hiérachiques sont donc inversées, et le divin nié en tant que principe gouvernant l'univers. Dans la dernière strophe, la question – en partie ironique – de l'énonciateur concernant la source de l'« âme » qui semble habiter la nature achève de démentir les croyances en un esprit qui dépasserait l'homme. Ce que le Je représente d'abord comme une animation amoureuse potentiellement propre à la nature ne serait qu'une projection de son propre état intérieur sur l'extérieur, mécanisme que l'on a identifié auparavant dans d'autres poèmes. Ici néanmoins, l'existence de l'« âme » du sujet humain est affirmée et l'état du sujet lyrique donne lieu à un processus d'idéalisation généralisé. Comme chez Gautier, la notion d'idéal est donc préservée mais son acception modifiée. Elle renvoie à une « extase » aussi intime que mystérieuse, dont les racines sont sans doute à chercher dans ce que l'on a nommé plus tard l'inconscient. Les différentes acceptions du substantif « extase », avec lesquelles Verlain joue ici,

[131] Paul Verlaine, « C'est l'extase langoureuse… », *Romances sans paroles*, « Ariettes oubliées », I, éd. cit., p. 121.
[132] Dans *Sens et musicalité…* (éd. cit.), Verónica Estay Stange rappelle le substrat mythique sur lequel repose une telle conception du monde. La chercheuse fait du *Banquet ou De l'amour* de Platon une des « sources fondamentales » de ce récit (p. 123), qui présente Éros comme un « [p]rincipe unificateur fondamental […] assur[ant] la liaison entre les diverses parties de l'univers » (p. 125). Elle ajoute que le dialogue platonicien a été commenté par Marsile Ficin à la Renaissance et que c'est principalement sous cette forme que les écrivains en ont pris connaissance au XIX^e siècle (p. 123).

favorisent l'identification des déplacements auxquels il procède. L'état d'extase désigne d'abord une sortie de soi, hors de sa conscience et de sa raison. Cette disposition est fréquemment associée à l'expérience mystique d'union avec le divin. Par analogie, le mot en est venu à désigner l'enchantement (au sens courant) éprouvé par un sujet. On observe ainsi un processus de désacralisation, qui n'aboutit pourtant pas nécessairement à une conception affaiblie de l'état concerné. Dès lors, la conjonction entre le maintien d'une « âme » propre aux deux actants, le caractère non rationnel, obscur et incontrôlé de leur disposition psychologique, ainsi que l'absence de toute instance divine, invite à rapprocher l'« extase » décrite d'une manifestation de l'inconscient.

Les textes de Nerval, Gautier et Verlaine étudiés ici viennent compléter partiellement le panorama des attitude philosophico-religieuses qui se déploient tout au long du XIX^e^ et jusqu'au début du XX^e^ siècle, dans le contexte du long affaiblissement de l'autorité religieuse. Ils mettent eux aussi à distance les représentations traditionnelles de l'idéal sans nier pour autant l'existence de celui-ci, mais en le ramenant davantage vers la sphère empirique, jusqu'à lui retirer toute dimension spirituelle, dans le cas de Gautier et de Verlaine. Dans leurs œuvres comme dans les poèmes plus radicaux, le lied est utilisé pour mettre en évidence la posture individuelle de l'écrivain, distincte, voire opposée à celle qui se dégage de son hypotexte. À l'inverse, les auteurs conservateurs s'emploient à reproduire une conception du monde qui de fait offre des prises à un processus de récupération idéologique.

Ce clivage entre les poètes francophones, qui reproduisent jusqu'à un certain point l'antagonisme entre Heine et l'école souabe, est toutefois spécifique à quelques aspects seulement du modèle germanique romantique. En effet, si la métaphysique – c'est-à-dire le contenu – véhiculée par ce corpus fait résonner fortement des points conflictuels dans l'espace endogène, c'est bien moins le cas de la poétique du genre d'outre-Rhin, ou du moins les lignes de partage ne sont pas aussi massives.

Chapitre II : Perspectives esthétiques : les poétiques issues du lied

Envisagé d'un point de vue esthétique, le lied donne lieu à des positionnements poétiques assez différents de ceux que l'on a observés dans le chapitre relatif au contenu des poèmes d'outre-Rhin. Pour tous les poètes francophones, y compris les plus novateurs, les poétiques mises en œuvre dans le genre germanique restent des modèles possibles dans la recherche de renouvellements esthétiques. Les emprunts à la poésie d'outre-Rhin sont certes de nature variée et leur audace est plus ou moins grande, selon le rapport de chaque écrivain aux normes endogènes. Néanmoins, tous cautionnent la poétique du lied, qu'il s'agisse plus précisément des œuvres heinéennes, des ballades, des *Volkslieder* ou même des pièces lyriques souabes.

La réappropriation des caractéristiques propres au genre d'outre-Rhin concerne deux domaines principaux. D'une part, les auteurs y puisent différents moyens de transformer le lyrisme et l'*ethos* qui y est associé, au service de leur conception du monde et du sujet humain ; d'autre part, ils s'autorisent des libertés métriques observées dans certaines traductions ou dans les textes en allemand pour faire un pas de plus dans l'affranchissement des normes classiques. Ce sont ces deux aspects qui gouverneront notre propos, chacun se déclinant selon les différents types de réappropriation dont il fait l'objet.

A Renouvellements du lyrisme

On a exposé dans le troisième chapitre de cette étude les différents angles d'approche dont faisait l'objet le lyrisme chez les médiateurs du lied, ainsi que les nouvelles conceptions du système des genres qu'il entraînait chez eux. On rencontre chez plusieurs poètes francophones des réalisations de ces changements de paradigme, parfois mis en relation avec le genre du lied. Les types de lyrisme qui émergent dans ce cadre sont pluriels. Ils passent toutefois de manière privilégiée par une remise en cause du cloisonnement qui sépare au moins théoriquement les grands genres, les thèmes ou encore les styles dans le système générique endogène. Ces bouleversements impliquent de nouveaux *ethè* lyriques, en lien avec l'évolution des conceptions du sujet humain.

Parmi les écrivains francophones qui ont contribué à ces transformations en s'inspirant des pratiques appliquées dans les lieds, deux groupes se dessinent. Le premier, entre les années 1840 et 1870, reprend principalement les modèles du *Volkslied* et du « Lyrisches Intermezzo », dont il tire un lyrisme à la fois intime et familier. L'*ethos* lyrique qui se fait alors jour est volontiers confondu avec celui de l'auteur empirique, ce qui favorise selon ces écrivains le processus d'identification chez le lecteur. Le second groupe de poètes, vers 1890, met à distance ces paradigmes, jugés trop sentimentaux. Il puise quant à lui son inspiration dans les ballades et les romances d'outre-Rhin, en exacerbant la part de mystère que beaucoup d'entre elles recelaient. C'est dès lors un lyrisme et un *ethos* habités par des questionnements spirituels qui se font jour, dans un contexte de crise généralisée des représentations.

1) La réappropriation d'un *ethos* lyrique simple, censément proche du poète et du lecteur

Durant le second tiers du siècle, des écrivains s'emploient à acclimater dans leurs poèmes les paradigmes lyriques sentimental, populaire et intime dont les médiateurs germanistes font l'éloge dans le lied à la même époque. Le choix de la simplicité et de l'allure familière les rapproche d'une tendance amorcée dès les années 1820 à la marge du romantisme, avec Marceline Desbordes-Valmore, suivie dans les années 1830 par Nerval. Victor Hugo lui-même infléchit son écriture dans ce sens dans quelques poèmes datés de ces mêmes années, puis de manière plus franche dans *Les Contemplations*, paru en 1856. On sait au demeurant que de nombreux *minores* suivent cette voie à partir des années 1840, avant que des auteurs tels Verlaine et Laforgue ne lui fassent emprunter une direction critique pour en faire le fondement de leur poétique, entre les années 1860 et 1880.

La mise en œuvre de ces paradigmes du lyrisme passe sans surprise par des emprunts au folklore, comme c'était le cas des poètes germaniques savants des générations précédentes. Un autre vecteur, moins fréquent, réside dans une certaine combinaison de genres et de registres qui tire son origine du « Lyrisches Intermezzo » et qui favorise l'émergence d'un sujet lyrique à la fois facilement assimilable à l'auteur et censément représentatif du lecteur ordinaire.

a) Les emprunts au ton populaire

On a étudié dans le chapitre précédent plusieurs manifestations du goût dont témoignent un certain nombre de poètes pour le corpus folklorique. Après cet examen du contenu des textes, on s'arrêtera ici sur des traits relevant du plan de l'expression (en réservant toutefois l'analyse des phénomènes de facture et de versification à la seconde moitié du présent chapitre). En 1842, soit un an après la parution de son premier article sur le lied et le *Volkslied* dans la *Revue des Deux Mondes*, Henri Blaze de Bury s'inspire très visiblement du ton populaire qu'il relève dans ces genres d'outre-Rhin pour écrire une partie de ses propres poèmes. « Les Amours du Hanneton et de l'Abeille d'Or », dans *Ce que disent les marguerites*, fait sienne l'alliance entre la chanson, la fable et l'épigramme qui charmait le littérateur dans sa présentation de la lyrique folklorique d'outre-Rhin. Un hanneton épris d'une abeille décide de se rendre chez elle pour lui faire une cour à la hauteur de ses sentiments. Sa bien-aimée l'accueille cependant plus fraîchement qu'il ne l'escomptait :

Mais, non, ce n'est rien ; sur le faîte
Du palais ébranlé,
C'est le hanneton qui s'arrête
Tout essoufflé.

« Ah ! vieux fou, c'est donc toi qui mènes
Tout ce fracas !

C’est donc toi qui troubles les plaines
De tes ébats !

C’est toi, lourdaud, dont le pied cloche,
Vieux hanneton,
Qui viens apporter dans ma cloche,
Ce faux-bourdon[1] ! »

Aux yeux de Blaze de Bury, le triple emprunt du texte aux genres de la fable, de la chanson et de l’épigramme vaut comme l’autorisation de recourir à un registre de langue familier, en dépit des valeurs de noblesse que l’on associe encore fréquemment à l’écriture en vers, à cette époque.

On retrouve de manière plus marquée cet attachement à la langue courante ou populaire chez le Suisse Max Buchon, folkloriste, poète et traducteur de l’œuvre poétique de Hebel à partir des années 1850. Dans un ensemble de vingt poèmes qu’il place à la fin de ses *Poésies complètes de J.-P. Hébel* [*sic*] sous le titre de *Scènes champêtres*, en 1853, il s’emploie à reproduire les usages discursifs populaires, comme le fait le poète dont il s’inspire, lequel est même allé jusqu’à écrire en patois alémanique. Buchon s’en tient quant à lui à la langue française, accessible à un plus vaste public, mais il émaille ses poèmes de termes et de locutions relevant des métiers de l’artisanat tels « bicorne » et « braqu[er] [son] soufflet » (p. 194), « radoub[er] ses tonneaux en vidange » (p. 217), « brêch[er] », ou « *taille* » (p. 204), en italiques dans le texte et accompagné d’une note qui en donne la définition. Les locutions et les lexèmes familiers ponctuent également les vers, du « petit coup de vin » (p. 194) à la « marmaille » (p. 194 et 207), aux « moutards » (p. 195) ou encore au « museau » qui « trognonne » (p. 204). Au niveau syntaxique, on peut relever de nombreuses tournures populaires comme « ser[vir] auge pleine » (p. 196) ou comme les syntagmes des vers suivants :

– Allons, la belle enfant, donnez donc votre *taille*,
Que je marque dessus, par une croix de taille,
Comme quoi vous aurez le fromage demain.
[…] (p. 204).

Il faut signaler enfin de fréquentes tournures orales, associées elles aussi à un univers populaire. Une fermière s’adresse ainsi à son cochon : « Tiens, mange, gros goulu, tiens, mange, insatiable » (p. 196), tandis qu’un vigneron s’exclame : « Holà hé ! la voici, la joyeuse vendange ! », et que la grand-mère d’un jeune garçon réprimande ce dernier de la sorte :

Voyons, resteras-tu tranquille, vilain drôle !
Voyez comme il est fait ! on dirait, ma parole,

[1] Henri Blaze de Bury, « Les Amours du Hanneton et de l’Abeille d’Or », *Ce que disent les marguerites*, dans *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, 1842, p. 261. Le triple rapprochement entre le lied, d’un côté, et de l’autre la chanson, la fable et l’épigramme se trouve dans l’article paru en 1841 dans la *Revue des Deux Mondes* : « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 822.

Qu'il est en guerre avec tous les chats de l'endroit,
À voir ces coups de griffe… Allons tiens-toi donc droit ! – (p. 234[2])

Poète issu de la périphérie du paysage littéraire francophone, Buchon applique de manière beaucoup plus accusée la tendance de la poésie lyrique à la simplification de l'expression au milieu du siècle. Il s'agit bien en effet de poésie lyrique, même si l'apparence volontairement prosaïque des vers a sans doute conduit une part non négligeable du public de l'époque à exclure ceux-ci du genre, encore associé à des idées d'élévation ou du moins à l'expression des sentiments. C'est pourtant à ce type d'objet que l'on a affaire, même s'il ne s'agit en général ni d'amour, ni d'admiration de la nature. Les énonciateurs, qui sont souvent aussi l'actant principal, font part de leurs émotions, et la thématisation de celles-ci est renforcée par les riches connotations affectives que portent les ressources langagières utilisées. Les actants tout comme la voix énonciative dans chaque poème révèlent le même intérêt pour l'individu que les sujets lyriques des auteurs proches des cercles parisiens. L'*ethos* qui leur est prêté est cependant très différent. Buchon actualise en fait, avec une netteté plus grande que la plupart des poètes amateurs de poésie folklorique, le paradigme populaire du lyrisme[3]. Les normes et les habitudes d'élégance semblent moins peser sur cet écrivain suisse que sur ses confrères installés à Paris, tributaires des codes officiels dictés par une bourgeoisie encore conservatrice. Signalons toutefois ici que son audace ne s'étend pas au niveau de la métrique, ou peut-être ce paramètre ne retient-il pas son attention. Quoi qu'il en soit, il recourt massivement à l'alexandrin à rimes plates, en montrant il est vrai une prédilection pour les quatrains.

À côté de la veine épigrammatique de Blaze de Bury et du franc-parler des énonciateurs de Buchon, on rencontre dans les recueils de Coppée une autre fonction assignée au ton populaire. Celui-ci permet de représenter l'intimité du quotidien, à l'écart de l'intériorité noble et paradoxalement ostentatoire du sujet lyrique dont les grands recueils romantiques ont fourni le modèle. Dans cette perspective, le lied lui donne l'exemple de multiples réalisations qu'il a su mettre à profit, à en croire le critique Émile Hennequin. Dans un développement consacré aux ressemblances entre certaines œuvres poétiques de l'écrivain français et la lyrique d'outre-Rhin, le rédacteur énumère plusieurs de leurs caractéristiques communes :

> M. François Coppée, quand il n'est pas purement original, s'inspire volontiers de la muse populaire allemande. Il y a dans ses recueils de vers surtout dans l'*Exilée* (« Pitié des choses », « En automne », « Lied », « l'Echo »), dans *Les Mois*, de vraies chansons musicales, simples, d'une émotion naïve et

[2] Max Buchon, *Poésies complètes de J.-P. Hébel traduites et suivies de Scènes champêtres*, Paris, Borani et Droz, et Berne, Librairie J. Dalp, 1853. Par commodité, pour ces citations nombreuses et brèves, on a indiqué le numéro des pages dans le corps du texte. Nous donnons ici les titres des poèmes dont sont tirées les citations : « Le Chaudronnier » (p. 194-195) ; « Le Cochon » (p. 196-199) ; « Le Fruitier » (p. 204-206) ; « Le Marchand de paniers » (p. 207-209) ; « Le Vigneron » (p. 217-220) ; et « Le Gilet blanc » (p. 233-235). Les poésies de Buchon ont connu un réel succès si l'on en juge par le nombre de leurs rééditions. On en compte ainsi une en 1862, puis une deuxième en 1868 et enfin une dernière en 1877, de nouveau avec quelques traductions de Hebel.

[3] Voir les paradigmes du lyrisme que nous avons relevés dans les discours critiques des intercesseurs (1ère partie, chap. III).

> naturelle, comme eût pu en composer un disciple de l'école souabe. Le *Cahier rouge* encore contient de ces pièces pures et profondes. Ailleurs ces analogies de sentiment sont troublées par le parisianisme, la subtilité artificieuse de l'auteur. Cependant il nous semble que les *Intimités* laissent au souvenir une émotion parente [de] celle qu'on éprouve en lisant l'*intermezzo*. […] Parmi les poètes contemporains, M. Coppée est celui qui rappelle le plus le charme naturel, l'inspiration familière enjouée ou mélancolique de la muse allemande[4].

Outre les textes mentionnés par Hennequin, et que l'on a déjà abordés, pour certains, on peut s'arrêter sur un poème du recueil *Les Humbles*. « Joujoux d'Allemagne » représente bien cette pratique d'un lyrisme du quotidien construit en partie grâce à une écriture qui se veut proche du parler ordinaire. Le poème décrit ainsi une scène intime en tenant à distance toute recherche rhétorique et tout procédé oratoire, de manière à laisser affleurer une émotion qui se veut authentique :

> L'autre soir, je voyais la petite Marie
> Rester, près de la lampe, en extase et sans voix ;
> Car elle avait tiré de son coffre de bois
> Ce jouet d'Allemagne appelé bergerie.
>
> Les moutons étaient gros comme la métairie
> Qui, certes, n'aurait pu loger les villageois ;
> Les arbres sur leurs pieds naïfs étaient tout droits,
> Et le vieux tapis vert jouait mal la prairie.
>
> Et moi, plus que l'enfant je me suis amusé,
> Et puisque le voyage, hélas ! m'est refusé,
> Une heure j'ai joui d'un mirage illusoire.
>
> L'odeur de ces joujoux mal taillés et mal peints
> M'a permis de courir tes déserts de sapins,
> Et j'ai connu ton ombre immense, ô Forêt Noire[5] !

L'utilisation concertée de connecteurs logiques tels que « [c]ar », « certes » et « puisque » (dans les première, deuxième et troisième strophes, respectivement) permet de rappeler le niveau de langue courant sans verser ni dans le discours argumentatif ni dans la déclamation. Les effets de rythme que l'on peut percevoir aux deuxième, neuvième et dixième vers restent eux aussi mesurés. Quant à l'invocation finale à la Forêt Noire, proche du style noble, elle témoigne sans doute de l'admiration de l'énonciateur pour la nature allemande, mais elle comporte également une dimension parodique compte tenu de la situation réelle du sujet lyrique. Le sentiment d'élévation qu'il manifeste à ce moment du poème prend en effet appui sur une maladroite représentation en miniature de la forêt ancienne d'outre-

[4] Émile Hennequin, *Écrivains francisés…*, éd. cit., p. 292. La ponctuation est celle du texte.
[5] François Coppée, « Joujoux d'Allemagne », *Les Humbles*, Paris, Lemerre, 1872, p. 99-100.

Rhin. Le renoncement à la fois lucide et attendri à un idéal daté s'accompagne ici d'une reprise discrètement burlesque du style noble couramment associé à la poésie lyrique. Éloigné du divin, le poète moderne serait incité à utiliser les tournures du parler ordinaire.

b) Lyrisme intime et genre narratif : une action placée à l'arrière-plan

Dans le corpus étudié, la mise en place d'un lyrisme intime et simple s'appuie parfois sur une certaine combinaison du lyrisme (comme genre et registre) et du genre narratif (plus rarement dramatique[6]). On se penchera dans cette section sur les importantes altérations que produit le premier sur le second, puis on mettra en évidence dans la section suivante les effets des traits narratifs sur l'*ethos* lyrique. Le modèle de cette hybridation des genres est le « Lyrisches Intermezzo ». Or le cycle heinéen entremêle les genres selon des procédés en partie distincts de ceux que l'on observe de manière générale dans les ballades et les romances germaniques, sous-genres exemplaires de l'hybridation du récit, du théâtre et du lyrisme, d'après les textes théoriques et critiques contemporains. Avant d'en venir au modèle de Heine et aux œuvres qui en procèdent, il faut ainsi revenir sur des pratiques littéraires qui constituent la toile de fond à partir de laquelle se détachent les poèmes concernés. Deux corpus sont à convoquer. Les ballades et les romances germaniques, d'un côté, et de l'autre les réalisations plus ou moins proches auxquelles elles donnent lieu chez les poètes francophones.

En dépit des prescriptions des théoriciens et des critiques conservateurs, une bonne partie des auteurs ne se sont jamais interdit d'entremêler les genres et les registres dans leurs œuvres, y compris en France. De nombreuses œuvres combinent ainsi des traits relevant de la narration et d'autres associés au lyrisme (comme genre et comme registre[7]). On sait quel rôle prépondérant ont joué dans ces réalisations les ballades et les romances germaniques (ainsi que britanniques). L'étude menée dans la première partie de cette thèse sur la manière dont les intercesseurs français concevaient l'hybridation des genres dans le corpus d'outre-Rhin a permis de montrer que selon eux, le type d'objet représenté consistait en une action, et que l'on avait affaire en général à une énonciation de récit, parfois de discours (ce mode étant alors associé au genre dramatique et non lyrique). L'action serait toutefois souvent saisie à travers un point de vue qui favoriserait l'expression des sentiments éprouvés par les personnages ou celle d'une spiritualité qui émanerait du cadre naturel. Le type de rapport au monde qui se trouve induit de la sorte correspond pour de nombreux intercesseurs au registre lyrique, qui viendrait ainsi colorer les événements rapportés. Les textes n'en restent pas moins configurés la plupart du temps selon une logique de déploiement temporel et de dramatisation qui préservent une forte présence des traits propres au récit et/ou au drame (au sens large de grand genre dramatique). Chez les poètes français qui s'essaient à leur tour à la ballade ou à la romance, à partir des années 1820 et 1830, l'équilibre entre l'action et les sentiments ou la spiritualité tend à pencher en faveur de la première. Il ne s'agit donc pas dans ces

[6] Par le syntagme « genre narratif », on désignera dans ce chapitre le genre dit aussi « épique ».
[7] Sur les œuvres poétiques narratives à l'époque romantique, on se reportera à l'ouvrage de Jean-Louis Backès *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, éd. cit.

œuvres d'actualiser le paradigme sentimental du lyrisme. Avant les années 1840, ce n'est pas la dimension lyrique de la poésie d'outre-Rhin qui suscite en premier lieu l'engouement des romantiques français.

Avec le cycle du « Lyrisches Intermezzo », entre autres, Heine propose quant à lui une autre combinaison des genres et des registres qui donne une place accrue au lyrisme. Dans cet ensemble poétique, qu'on lit aujourd'hui à l'aune presque exclusive de la poésie lyrique, plusieurs intercesseurs au XIX^e^ siècle perçoivent néanmoins une trame narrative qui joue un rôle significatif bien que secondaire. C'est le cas de Nerval qui, dans de nombreux passages du paratexte qu'il rédige en accompagnement de sa traduction en 1848, tire le cycle du côté du récit. Il résume de la manière suivante l'action qu'il décèle dans la succession des quelque quatre-vingts pièces qui composent le « Lyrisches Intermezzo » : Il s'agirait d'« [u]ne jeune fille d'abord aimée par le poète, et qui le quitte pour un fiancé ou pour tout autre amant riche ou stupide[8]. » Il ajoute immédiatement que ce contenu est insuffisant pour une œuvre pleinement narrative, mais que Heine est parvenu à l'exploiter dans un « poème », en plaçant bien moins l'accent sur sa dimension événementielle que psychologique : « Cette donnée toute vulgaire, qui ne fournirait pas deux pages de roman, est devenue entre les mains de Henri Heine un admirable poème, dont les péripéties sont toutes morales[9] ». À la fin du siècle, Émile Hennequin évoque de son côté « une histoire amoureuse générale et vague comme toutes les aventures sentimentales », ainsi qu'un « sens de l'âme féminine » et des « dialogues avec les choses inanimées ». Ces conceptions du « Lyrisches Intermezzo » peuvent surprendre un lecteur d'aujourd'hui, mais la dénomination de « Zyklus » (« cycle ») choisie par Heine orientait le public contemporain dans une telle direction. On rappellera en effet à la suite de Jean-Louis Backès qu'une des réalisations emblématiques du cycle est alors *Der Cid* (*Le Cid*), de Herder, paru à titre posthume en 1803[10]. Or cette œuvre, bien qu'elle s'organise globalement selon une logique narrative et qu'elle privilégie le genre du récit, introduit dans celui-ci des dysfonctionnements qui l'infléchissent en partie vers le lyrisme. Aux yeux des médiateurs germanistes, le cycle heinéen peut donc fort bien apparaître à son tour comme un texte qui mêle le récit et le lyrisme, tout en faisant cette fois pencher l'équilibre vers le second. Le titre même annonce de fait une telle hiérarchie. Un *Intermezzo* lyrique est en effet une brève pièce chantée qui se situe entre les actes d'une pièce de théâtre afin de ménager une pause de l'un à l'autre. Il se situe de la sorte à la marge de l'action, et son appartenance à l'art de la musique l'associe à l'expression des émotions, dans l'opinion du XIX^e^ siècle. Dans le « Lyrisches Intermezzo », tout se passe comme si Heine donnait son autonomie au sous-genre de l'intermède en faisant se succéder une longue série d'*intermezzi*, indépendamment de toute action principale. La succession d'événements liés à la relation entre l'actant masculin et la femme aimée est elle-même reléguée à l'arrière-plan.

[8] Gérard de Nerval, « Les Poésies d'Henri Heine. II. L'"Intermezzo" », art. cit., p. 916.
[9] *Ibid*.
[10] Jean-Louis Backès, *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, éd. cit., p. 109-111.

Pour préciser les mécanismes de l'hybridation dans le « Lyrisches Intermezzo », on peut reformuler les propos des intercesseurs au moyen des catégories d'analyse utilisées dans le troisième chapitre de notre travail. On dira ainsi que l'action est placée en retrait vis-à-vis du lyrisme au moins à deux titres. D'une part, sur le plan strictement générique, le type d'objet (action ou sentiments) est ambigu puisque, s'il est vrai que l'on peut saisir une trame temporelle étendue sur l'ensemble des pièces et rapprochant celui-ci du récit, il n'en demeure pas moins que cette évolution est celle d'un personnage d'amoureux et que la thématique principale de l'œuvre consiste dans les sentiments. De plus, la matière abordée est représentée bien plutôt sous l'angle de ses retentissements dans l'intériorité de l'actant masculin que sous celui d'une mise en intrigue des faits rapportés. Ce que l'on a appelé le registre lyrique subsume donc ici les traits propres au genre du récit. On peut ajouter en outre – ce que ne précisent ni Nerval ni Hennequin – que l'on a affaire principalement à une énonciation de discours.

Chez les poètes français qui s'inspirent d'un tel modèle d'hybridation des genres et des registres, la mise en retrait de l'action passe par différents mécanismes. On s'arrêtera successivement sur les phénomènes de discontinuité, de concentration et d'interruption précoce.

La discontinuité temporelle et narrative est typique du *Cid* de Herder, constitué à partir de romances autonomes consacrés au héros espagnol. Une fois rassemblés, ces textes épars constituent autant de fragments aux liens souvent lâches, ce qui incite le lecteur à suppléer aux ellipses et aux décalages d'une pièce à l'autre. Nerval identifie dans le cycle du *Buch der Lieder* les mêmes perturbations imposées à la trame narrative, tout en soulignant la cohérence sous-jacente de l'ensemble. Il voit celui-ci comme « une suite de petites pièces isolées et marquées par des numéros, qui, sans avoir de liaison apparente entre elles, se rattachent à la même idée. L'auteur a retiré le fil du collier, mais aucune perle ne lui manque. Toutes ces strophes décousues ont une unité, – l'amour[11]. » Sur ce point aussi, Émile Hennequin semble cautionner son propos en définissant le même ensemble poétique comme une « analyse par petites pièces détachées d'une histoire amoureuse générale et vague[12] ». Or ce type de structuration se retrouve selon lui dans *Intimités* de François Coppée[13]. On pourrait également convoquer *Les Mois*, ou *Le Cahier rouge*, qui va plus loin du côté de la narration en augmentant la longueur des sections qui composent le volume.

Intimités rassemble seize pièces qui rapportent à la première personne une période de la vie de l'actant principal, considérée sous l'angle du sentiment. La première pièce annonce le contenu qui va suivre, à savoir le retour nostalgique sur une liaison qui est désormais un « [s]ouveni[r] » et dont la fin fait souffrir l'actant[14]. Les poèmes qui se succèdent ensuite reviennent sur différents moments ou

[11] Gérard de Nerval, « Les Poésies d'Henri Heine. II. L'"Intermezzo" », art. cit., p. 916.
[12] Émile Hennequin, *Écrivains francisés…*, éd. cit., p. 292.
[13] « [I]l nous semble que les *Intimités* laissent au souvenir une émotion parente [de] celle qu'on éprouve en lisant l'"Intermezzo". C'est la même analyse par petites pièces détachées d'une histoire amoureuse générale et vague comme toutes les aventures sentimentales, le même sens de l'âme féminine, les mêmes dialogues avec les choses inanimées et parfois des méchancetés ressemblantes. » (*Ibid*.)
[14] François Coppée, *Intimités*, Paris, Lemerre, 1868, p. 1.

périodes qui ont jalonné les six ans de la relation amoureuse, cette durée étant indiquée seulement dans la quatorizème pièce[15]. Auparavant, la structure temporelle est souvent difficilement devinable, ou elle ne peut l'être que *a posteriori*. Les ellipses, mais aussi les bouleversements qui afectent la chronologie, commencent dès les premiers poèmes. On a vu que les vers d'ouverture annonçaient une analepse. Le lecteur comprend donc que l'attente de l'amant représentée dans la deuxième pièce (« Elle viendra ce soit ; elle me l'a promis. ») se situe dans le passé, mais il est d'abord bien en peine de situer cet épisode dans l'ensemble de la liaison. Le temps écoulé entre deux poèmes est souvent malaisé à mesurer, et des faits décisifs ne sont rapportés qu'indirectement, après coup. Le lecteur apprend ainsi dans la quatorzième pièce que l'amante est une femme mariée (« […] je reviens toujours à mon rêve impossible, / À ton amour pour moi qui te met en danger, / Aux courts instants d'oubli qu'il nous faut abréger, / Car nous savons tous deux qu'un espion les compte, / […] / À ce logis […] / […] dans lequel tu vis, hélas ! emprisonnée » (p. 31-32)). Cette situation, qui tranche avec l'apparente liberté des premières pièces, est présentée comme une donnée déjà ancienne, mais il est impossible de savoir dans quel interstice entre deux poèmes la placer. Avant la neuvième pièce, qui montre le sujet lyrique seul, en « noir promeneur qu'évitent les enfants » (p. 17) ? Ou avant la huitième, qui décrit un « crépuscule triste et doux comme un adieu » (p. 15[16]) ? Plus tôt encore ? Les ellipses qui séparent chaque pièce des *Initimités* ne peuvent être entièrement élucidées, à l'encontre du déroulement ordinaire d'une action qui vise la clarté et la complétude. L'accent est mis à l'évidence sur les sentiments de l'actant et de l'énonciateur, ce qui implique une domination du genre et du registre lyriques.

Les transformations imposées au déroulement traditionnel d'une action se perçoivent également dans des procédés de concentration. À propos du « Lyrisches Intermezzo », toujours, Nerval s'émerveille du fait que « toute l'âme humaine vibre dans ces petites pièces, dont les plus longues ont trois ou quatre strophes[17]. » En parlant des œuvres poétiques de Heine en général, Édouard Rod salue lui aussi chez l'auteur exilé « ses ingénieux et puissants "raccourcis" […], son art particulier à résumer en peu de strophes un drame complet dont il sait ne montrer que les scènes essentielles[18]. » Il demande aussitôt après : « N'est-ce pas du pur Heine, par exemple, que ce "lied" de M. Coppée [?] », puis cite ces vers :

> Rougissante et tête baissée,
> Je la vois me sourire encor.
> – Pour le doigt de ma fiancée
> Qu'on me fasse un bel anneau d'or.

[15] « Six ans se sont passés depuis lors, six années ! », *Ibid*., p. 31.
[16] Comme pour les citations très courtes de Max Buchon, nous donnons les références de page dans le corps du texte.
[17] Gérard de Nerval, « Les Poésies d'Henri Heine. II. L'"Intermezzo" », art. cit., p. 916.
[18] Édouard Rod, « La Poésie de Henri Heine et son influence en France », art. cit., p. 29-30.

Elle part, mais bonne et fidèle ;
Je vais l'attendre en m'affligeant.
– Pour garder ce qui me vint d'elle,
Qu'on me fasse un coffret d'argent.

J'ai sur le cœur un poids énorme ;
L'exil est trop dur et trop long.
– Pour que je me repose et dorme,
Qu'on me fasse un cercueil de plomb[19].

Trois quatrains d'octosyllabes suffisent pour esquisser une relation amoureuse de son début à sa fin, ainsi que les conséquences psychologiques de la séparation sur l'amant. Le dédoublement énonciatif et les différents recours à une strate de sens symbolique favorisent cette économie de moyens. Dans chaque strophe, les énoncés jussifs qui constituent les deux derniers vers donnent des informations parfois décisives (les fiançailles, dans la première strophe, et le désir de mort, dans la troisième). Ils sont aussi l'occasion de décliner une symbolique des métaux qui suggère la dégradation de la situation, passant de l'or associé au bonheur à l'argent de l'affliction et enfin au plomb du cercueil.

Une dernière entorse imposée à l'action classique réside dans l'interruption prématurée du déroulement narratif, arrêté avant son dénouement, voire maintenu dans sa situation initiale. C'est le cas dans « Pendant l'attente », de Mendès, un poème du recueil *Intermède* paru en 1876 :

C'était entre les deux allées,
L'une de houx, l'autre d'ormeaux ;
Je l'attendais sous les rameaux
Tous pleins de querelles ailées.

Pour charmer l'attente craintive,
Je m'étais avisé d'un jeu :
« Je croirai qu'elle m'aime un peu,
Si le long des houx elle arrive ;

Mais si, toute rose d'aurore
Comme la nue où le jour naît,
Sous les ormeaux elle venait,
Oh ! ce serait qu'elle m'adore !

Aucun sort ne vaudrait le nôtre
S'adorer, c'est être divins. »

[19] *Ibid*., p. 30. Nous avons étudié des aspects thématiques de ce poème dans le chapitre précédent.

Hélas ! mignonne, tu ne vins
Ni par un chemin, ni par l'autre[20].

Contrairement aux poèmes abordés précédemment, on a affaire ici à une énonciation de récit, ce qui pourrait sembler rapprocher ce texte du genre narratif. Néanmoins, l'action attendue tourne court puisque la situation initiale que représente l'attente ne débouche sur aucune péripétie amoureuse, faute de l'élément perturbateur qu'aurait constitué la venue de la femme aimée. Or, privé de toute résolution, l'état d'attente de l'actant masculin est investi *a posteriori* d'un statut autotélique. Le lecteur comprend par un effet de rétrosignification que c'est cette situation, censément transitoire, qui constitue en fait l'intérêt principal du poème, en écho au titre du recueil, emprunté au *Buch der Lieder*. L'exploration des interstices de l'action, ou de ses mises en suspens, est en effet l'occasion d'un déplacement de l'intérêt vers l'intériorité de la figure humaine représentée dans le texte.

Outre l'hybridité générique qui les caractérise, ces différents exemples empruntent aussi au « Lyrisches Intermezzo » son ton populaire, dans une certaine mesure. Ils actualisent ce faisant les paradigmes lyriques sentimental, intime et populaire. Autour de 1870, il ne s'agit pas bien entendu d'une nouveauté, et l'on rencontre ce modèle sous la plume d'autres poètes francophones. Les moyens mis en œuvre dans les quelques textes cités de Coppée et Mendès sont cependant assez peu courants. Les poèmes endogènes qui privilégient un ton simple et intime appartiennent en effet la plupart du temps au genre lyrique, sans mélange significatif de narration. En ce qui concerne plus précisément les parnassiens, que fréquentent les deux écrivains à cette époque, Émilie Yaouanq-Tamby fait observer dans sa thèse (consacrée aux relations entre poésie et narration au tournant du XX^e^ siècle) que leurs poèmes placés sous le patronage de la chanson ne sont en général pas narratifs[21]. Les textes de Coppée et de Mendès semblent donc occuper sur ce point une place à part dans la production endogène de leur temps, et cette spécificité tire sa source d'un modèle poétique d'outre-Rhin.

À différents niveaux du système générique, que ce soit dans le traitement des genres, des registres, des thématiques ou des styles, le lied semble ainsi inciter certains auteurs francophones à cultiver des pratiques qui ont émergé en France dans les marges du romantisme, avant de devenir plus visibles à partir des années 1840. Dans tous les exemples considérés, un des enjeux majeurs semble résider dans la représentation d'un sujet humain proche de l'individu ordinaire. Il va donc s'agir à présent d'examiner la manière dont la présence d'une trame narrative favorise aux yeux des écrivains et/ou des médiateurs la construction d'un tel *ethos*.

[20] Catulle Mendès, « Pendant l'attente », *Intermède* [1876], dans *Poésies*, t. II, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892, p. 192-193.
[21] Émilie Yaouanq-Tamby, *L'Indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme*, thèse de Littérature comparée, Sorbonne Université, direction Jean-Louis Backès, 2011, p. 129.

c) La présence d'une trame narrative, une facilitation des processus d'identification

L'existence d'un canevas narratif, même en arrière-plan, dans les blancs qui séparent les strophes ou les différentes pièces d'un cycle, semble favoriser dans notre corpus les processus d'identification entre le sujet lyrique, l'auteur et le lecteur puisqu'elle inscrit le sujet lyrique dans le temps, à l'instar de l'auteur et du lecteur empiriques. Conjugué au cadre spatio-temporel des poèmes, qui vise la ressemblance avec un environnement familier, un tel phénomène renforce en effet l'amalgame alors courant entre le Je et la personne réelle de l'écrivain. Corollairement, c'est l'image de ce dernier qui est infléchie, passant du génie cher aux grands romantiques à l'individu moyen. Dans l'article qu'il rédige sur le « Lyrisches Intermezzo », Nerval présente celui-ci comme une « élégie douloureuse » dans laquelle « chaque strophe est une goutte du sang pourpré qu'exprime la main convulsive du poète en pressant son noble cœur, en exposant sa blessure mortelle[22] ». D'autre part, la projection du lecteur dans l'univers fictionnel en est elle aussi facilitée, en particulier son identification au Je considéré comme l'auteur. « L'histoire du cœur d'un grand poète n'est indifférente à personne, affirme encore Nerval. Chacun se reconnaît pour une part dans une telle analyse[23] ». Le poète se distinguerait seulement par son attention à son intériorité et par l'expression qu'il donne à celle-ci. Or, ses sentiments étant communs aux autres hommes, il ne ferait en définitive que révéler ce que ces derniers ressentent sans le dévoiler :

> En lisant l'*Intermezzo*, l'on éprouve comme une espèce d'effroi : vous rougissez comme surpris dans votre secret ; les battements de votre cœur sont rythmés par ces strophes, par ces vers […]. Ces pleurs que vous aviez versés tout seul, au fond de votre chambre, les voilà figés et cristallisés sur une trame immortelle. – Il semble que le poète ait entendu vos sanglots, et pourtant ce sont les siens qu'il a notés[24].

Trente-cinq ans plus tard, Banville livre la même analyse du cycle heinéen, en adoptant lui aussi la position du lecteur révélé à lui-même grâce à l'expression que le poète a donnée à son « histoire ». Ce jeu d'écho serait rendu possible par la simplicité du contenu aussi bien que par celle de l'écriture. C'est justement cette simplicité qui serait garante d'authenticité, acquérant par là une portée universelle :

> […] La première fois que je lus l'« Intermezzo », le plus beau poème d'amour qui ait jamais été écrit, il me sembla qu'un voile se déchirait devant mes yeux et que je voyais pour la première fois une chose longtemps rêvée et cherchée. Quoi ! ce n'était pas un impossible désir ! cela se pouvait donc, un poème exempt de toute convention et de toute rhétorique, où le chanteur est si sincère que, lorsqu'il me montre son cœur déchiré et saignant, je me sens en même temps inondé par le sang qui coule de mon cœur ! […]
>
> […] Dans l'« Intermezzo », le drame, c'est les affres, les joies, les délices, les épouvantes, les regrets, les bravoures, les lâchetés, les voluptés cruelles, les ressouvenirs, les sanglots, les désirs de l'inéluctable amour, aussi divers et changeants que les flots ensoleillés, gémissants et capricieux de la mer. […] à quelque

[22] Gérard de Nerval, « Les Poésies d'Henri Heine. II. L'"Intermezzo" », art. cit., p. 928.
[23] *Ibid*., p. 915. Sur les relations entre la confusion du Je et de l'auteur, d'une part, et la tendance de Nerval à accentuer la dimension narrative du « Lyrisches Intermezzo », d'autre part, nous nous permettons de renvoyer à notre étude intitulée « Aspects du lyrisme nervalien : Nerval face à Heine », dans Corinne Bayle (dir.), *Nerval et l'Autre*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 155-171.
[24] *Ibid*., p. 916-917.

moment que ce soit, je me sens ivre dans ce poème qui ne saurait me lasser, puisqu'il y est question de moi et de ma propre histoire.

Oui, qui que tu sois, tu as aimé ou tu aimes, et, en lisant l'« Intermezzo », tu retrouves, transcrit dans une langue divine, mais en même temps claire et précise, tout ce que tu as senti et pensé, et, dans le jardin plein de fleurs brillantes où s'ouvre la rose rougissante et où retentit le chant enflammé des rossignols, tu reconnais non pas des marionnettes d'épopée ou de théâtre, mais la bien-aimée et toi, ces deux personnages toujours jeunes de la Comédie humaine et de la divine Comédie[25]…

En 1868, dans *Intimités*, Coppée applique ces conceptions en choisissant comme cadre le Paris de son temps, et en représentant à différents moments des personnages proches de lui et du milieu bourgeois auquel il appartient. Le Je est ainsi un poète et plusieurs pièces soulignent cette position. La douzième le montre en effet contrarié d'avoir lu un article de journal qui « [v]ient d'insulter [s]on art, [s]es frères et la Lyre[26] ». Dans la onzième, les réactions de la femme aimée à sa lecture d'un recueil poétique l'amènent à distinguer différents paradigmes lyriques. Il s'appuie pour ce faire sur la relation qu'il suppose entre le poète et les lectrices, considérées comme les réceptrices privilégiées d'une poésie qui préfère les sentiments intimes à l'exaltation spirituelle :

– Les poètes pourtant sont bien compris des femmes,
Non ceux que le lyrisme emporte aux fiers sommets,
Mais les doux, les souffrants, mais Sainte-Beuve, mais
Musset, quand il s'abstient de rire, et Baudelaire,
Lorsque pour engourdir son mal et sa colère
Il se plonge dans les parfums lourds de langueur.
– Elle aime ces divers interprètes du cœur[27].

La mention d'auteurs réels renforce l'ancrage réaliste du texte, à défaut de rendre compte précisément du lyrisme effectivement mis en œuvre dans la poésie de Coppée. En effet, la ligne de partage établie dans ces vers peut paraître aujourd'hui trop vague, puisqu'elle autorise à rassembler dans un même groupe de poètes Sainte-Beuve, Musset, Baudelaire et l'auteur des *Intimités*, mais la revendication d'une posture de modestie n'en est pas moins à lire comme une profession de foi de celui-ci. On en trouve bien une application dans le recueil étudié, grâce à la combinaison opérée entre le déploiement d'une trame narrative inscrite dans une atmosphère familière et l'importance donnée aux sentiments du Je. La dimension psychologique de ce dernier gagnerait ainsi à la fois en épaisseur et en proximité avec le lecteur.

C'est de fait cette finalité qui semble gouverner le traitement des genres et des registres dans le corpus envisagé. La conception du sujet humain qui s'en dégage gagne certes en profondeur par rapport à la poésie lyrique classique, et en simplicité par rapport à la grande poésie romantique. On a toujours

[25] Théodore de Banville, « Henri Heine », *Mes Souvenirs*, Paris, Charpentier, 1882, p. 439-441.
[26] François Coppée, *Intimités*, XII, éd. cit., p. 25.
[27] *Ibid*., p. 23.

affaire néanmoins à une approche individualisante et rationnelle du sujet, alors même qu'autour de 1870, des représentations plus complexes de l'homme gagnent du terrain dans la production littéraire.

2) Le lyrisme à la fin du siècle, lieu d'expression des mystères du monde et de l'homme

Les paradigmes lyriques mis en œuvre par un auteur tel Coppée, couramment associés à un romantisme réduit au sentimentalisme, suscitent aussi bien l'adhésion que le rejet[28]. Cette dernière réaction a emprunté plusieurs directions bien connues de l'histoire littéraire. Dans le cadre de notre étude, on s'arrêtera uniquement sur celles qui entretiennent un rapport avec le lied. Pendant le dernier tiers du siècle, en particulier chez les symbolistes et ceux qu'ils se donnent pour modèles dans la littérature française (Baudelaire, Verlaine et Mallarmé, entre autres), l'enjeu réside dans le renouvellement d'une subjectivité considérée comme trompeusement transparente et unifiée. Gustave Kahn se montre explicitement critique envers la poésie d'inspiration personnelle qui véhicule une conception jugée conventionnelle et caduque de l'individu. Dans *Symbolistes et décadents*, en 1902, il avoue son ancienne tendance à écrire une telle poésie en la présentant comme une erreur de jeunesse : « Dirai-je qu'alors je rêvais beaucoup, j'écrivais peu, et j'étais très tenté de donner à mes rêveries une forme personnelle[29]. » Le contexte général de crise des représentations imposerait selon toute une partie des poètes la mise en évidence des mystères du monde et de l'homme, ainsi que leur vulnérabilité face à des forces aussi opaques et inaccessibles que puissantes (qu'elles soient extérieures à l'homme ou internes).

L'*ethos* qui se dessine alors peut se rattacher au lyrisme dans la mesure où il est investi d'une part spirituelle. On n'a certes pas affaire au paradigme lyrique spirituel tel qu'on l'a défini au troisième chapitre de cette thèse, en s'appuyant sur Mme de Staël. La conception du monde professée par les symbolistes est profondément différente de celle que promouvait l'essayiste genevoise. Dans les deux cas, cependant, le sujet lyrique est mis en perspective par rapport à une dimension qui outrepasse les sens et la raison, qu'il s'agisse du divin ou des zones obscures de l'âme humaine. De plus, même si l'acception réductrice du mot *lyrisme* et de ses dérivés peut conduire parfois les poètes modernes à rejeter ces étiquettes, qu'ils remplacent alors volontiers par celles de *poésie* et de *poétique*, leurs pratiques renvoient bien à ce que nous avons appelé « genre lyrique » et « registre lyrique ». Ces termes ne sont pas entièrement exclus, au demeurant, y compris dans leurs emplois mélioratifs[30]. Ils sont investis dans ce cas d'une teneur sémantique conforme au projet poétique du rédacteur. On continuera

[28] François Coppée a pris assez rapidement ses distances avec le Parnasse en se faisant le chantre de la vie ordinaire et des états intérieurs qu'elle suscite. À ce titre, il est associé au sentimentalisme dit romantique par ceux qui s'en font les détracteurs.
[29] Gustave Kahn, « Les Origines du symbolisme », *Symbolistes et décadents* [1902], Genève, Slatkine, 1993, p. 18. La ponctuation est celle du texte.
[30] Pour une synthèse sur ce point, on pourra se reporter à la thèse d'Émilie Yaouanq-Tamby, citée plus haut (p. 43-47).

donc de recourir à ces dénominations, en mettant au jour la signification spécifique que leur attribuent les écrivains étudiés.

Dans leurs liens avec le lied, ces renouvellements du lyrisme se déclinent sous trois angles. Sur un plan esthétique général, le lyrisme est mis en relation avec un principe de production qui repose non plus sur l'imitation d'un objet extérieur, mais sur les représentations intérieures de l'individu artiste. La prévalence donnée de la sorte à l'imagination se manifeste dans des modes d'hybridation des genres et des registres nouveaux. Enfin, on s'intéressera à la construction textuelle du sujet lyrique et aux transformations qui lui sont infligées, en résonance avec la crise philosophique du sujet humain[31].

a) Réaffirmation de la subjectivité comme principe de la création artistique

Les poètes qui se revendiquent de la modernité prennent position sur le terrain philosophique de l'esthétique. Il s'agit souvent de réaffirmer la suprématie de la subjectivité dans la création de l'œuvre d'art, contre la persistance des théories de l'imitation, sous différentes formes. Quelques déclarations formulées par des écrivains entrent ainsi en résonance avec les analyses des médiateurs sur le caractère « subjectif » du lied, c'est-à-dire sur l'investissement du poète dans son œuvre, loin d'une démarche classique de reproduction du réel extérieur. Les poètes francophones qui défendent cette approche s'appuient eux aussi sur le genre germanique. Ajoutons toutefois d'emblée que le contenu prêté à la notion de subjectivité n'est pas identique d'un rédacteur à l'autre. Sous la plume des médiateurs conservateurs, tel Blaze de Bury, elle renvoie à une conception encore traditionnelle du sujet. L'originalité de chaque œuvre vaut pour une promotion de l'individu artiste, d'autant plus que ce dernier, lorsqu'il est un génie, est crédité d'une capacité à se rapprocher du divin. Chez Baudelaire et ses héritiers, le primat donné à l'imagination peut certes être envisagé sous un jour favorable, mais il est aussi une conséquence de l'éloignement de Dieu. L'abandon dont serait victime l'être humain, l'impossibilité de se fier à ses sens et à sa raison, contraindraient l'artiste à se tourner vers des ressources intérieures souvent tenues pour inférieures à l'ère du postivisme et de l'industrialisation. Cette intériorité est de plus instable et en partie opaque.

Dans son étude intitulée « Des tendances actuelles de la littérature », parue en 1897, Kahn opère un rapprochement entre plusieurs éléments, parmi lesquels nous retenons les trois suivants : la notion de lyrisme ; la philosophie idéaliste, issue d'Allemagne ; et la prévalence de l'imagination et des émotions de l'auteur dans le geste de création artistique. La prédilection de la « jeune génération » (c'est-à-dire ici des symbolistes) pour le lyrisme et pour « l'âme » donnerait lieu à une esthétique de l'« invent[ion] » qui ferait d'eux des idéalistes :

> […] Il arrive aussi que la jeune génération est éprise de fantaisie, de lyrisme, d'humour et de chimère […]. Chez eux, point de souci d'exactitude absolue. Inutile de copier scrupuleusement un paysage ; on en invente qui, d'après l'âme des personnages, les encadrent. Les buts et les moyens tendent à la vérité

[31] Voir sur ce point notre précédent chapitre (p. 363-369 et 387-392).

> psychique plus qu'à l'exactitude historique. […] Nos jeunes esthéticiens préfèreront une belle couleur légendaire. Ils abrègent les détails si chers à nos devanciers, pour n'étudier que des mobiles et des conséquences. C'est par ces traits généraux que le groupe nouveau […] est idéaliste[32].

Outre le rattachement des symbolistes francophones à l'idéalisme, on a constaté que les mystères de l'âme et l'univers de la légende étaient associés au moins en partie chez Kahn aux *Volkslieder*[33]. Il est dès lors très probable que ce corpus ait été une des sources à partir desquelles l'auteur messin a élaboré sa conception de la création artistique.

Bien plus tôt, dans son *Salon de 1846*, Baudelaire fait part de conceptions esthétiques similaires. Il adopte certes un point de vue plus large, qui atteint le plan théorique de la création artistique en général, mais il identifie sa position à celle du poète allemand Heine en citant une réflexion de celui-ci. On peut donc supposer que les propos ainsi repris soient associés pour lui aux lieds heinéens, au moins :

> Voici quelques lignes de M. Heine qui expliquent assez bien la méthode de Delacroix, méthode qui est, comme chez tous les hommes vigoureusement constitués, le résultat de son tempérament : « En fait d'art, je suis surnaturaliste. Je crois que l'artiste ne peut trouver dans la nature tous ses types, mais que les plus remarquables lui sont révélés dans son âme, comme la symbolique innée d'idées innées, et au même instant. Un moderne professeur d'esthétique, qui a écrit des *Recherches sur l'Italie*, a voulu remettre en honneur le vieux principe de l'*imitation de la nature*, et soutenir que l'artiste plastique devait trouver dans la nature tous ses types. Ce professeur, en étalant ainsi son principe suprême des arts plastiques, avait seulement oublié un de ces arts, l'un des plus primitis, je veux dire l'architecture, dont on a essayé de retrouver après coup les types dans les feuillages des forêts, dans les grottes des rochers : ces types n'étaient point dans la nature extérieure, mais bien dans l'âme humaine. »
>
> Delacroix part donc de ce principe, qu'un tableau doit avant tout reproduire la pensée intime de l'artiste, qui domine le modèle, comme le créateur la création […][34].

Dans sa monographie sur Heine, en 1899, Ludovic Roustan confirme la mise en œuvre d'une esthétique de l'imagination chez l'écrivain allemand :

> Une simple excursion dans le Harz lui donna l'idée de son premier volume. La matière était humble et s'il y avait une montagne banale en Allemagne, c'était le Brocken. Mais Heine vit ce paysage connu avec ses yeux de poète, il le fit vivre en le transformant et en le personnifiant. […] sauf la mer qu'il « aima comme une maîtresse », Heine me paraît avoir médiocrement senti la nature. L'intérêt et la nouveauté de ces esquisses résident dans l'imagination, dans l'humour, l'esprit alerte et mordant de l'auteur, dans ses observations fines et justes sous le grossissement de la charge, enfin dans l'imprévu et la rapidité du récit[35].

---

[32] Gustave Kahn, « Des tendances actuelles de la littérature », *La Nouvelle Revue*, t. CV, avril 1897, p. 579-580. Le rédacteur précise plus haut dans son article (p. 577) qu'il qualifie de « jeunes » les écrivains âgés de trente à quarante ans, c'est-à-dire en effet ceux qui ont participé à l'émergence du symbolisme au milieu des années 1880.
[33] Voir p. 369-370.
[34] Charles Baudelaire, « Eugène Delacroix », *Salon de 1846*, IV, dans *Œuvres complètes*, t. II, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 432-433. La citation de Heine est tirée du *Salon de 1831*, dans *De la France* (Paris, Renduel, 1833, p. 309). Baudelaire modifie quelque peu la ponctuation et la police (le mot *surnaturaliste* est en italiques dans le texte de Heine).
[35] Ludovic Roustan, « Introduction », à *Henri Heine*, éd. cit., p. XX.

Chez Kahn comme chez Baudelaire, on observe une conjonction entre une forme de subjectivité, une posture créatrice et un modèle de lied. Au-delà des œuvres de Heine, l'esthétique moderne qu'ils formulent ainsi trouve un modèle de réalisation dans les ballades et les romances d'outre-Rhin, qui font parfois intervenir le surnaturel.

b) Le lyrisme, moyen d'un brouillage du contenu narratif et du sens

Le déploiement de l'imagination rencontre en effet un terrain particulièrement favorable dans la mise en place de cadres fictionnels d'origine légendaire. À l'instar de Coppée mais de manière beaucoup plus massive et selon des modèles et des mécanismes différents, les poètes symbolistes pratiquent l'hybridation des genres. Les conceptions de l'homme et du monde qui président à ces expérimentations sont également différentes, dans les deux cas. Il s'agira ici de voir comment les traits lyriques brouillent les repères que le lecteur est accoutumé à attendre d'un texte narratif. On se placera ensuite au niveau des registres et des styles pour mettre en évidence la stratification du sens à l'œuvre dans les textes.

Après Coppée et le jeune Mendès dans quelques-uns de ses poèmes, les écrivains qui s'approprient l'hybridation générique fréquente dans la poésie d'outre-Rhin retiennent de cet phénomène des aspects différents de ceux que leurs prédécesseurs immédiats avaient exploités. L'équilibre qu'ils instaurent entre les traits narratifs et lyriques est plus favorable aux premiers que dans *Intimités*, par exemple[36]. À l'évidence, leur modèle à cet égard n'est pas le « Lyrisches Intermezzo » mais bien plutôt les ballades fantastiques. Ce choix est sans doute motivé en partie par le refus de la poésie personnelle, joint à la volonté de représenter une subjectivité nouvelle, à la faveur des croyances populaires réactivées dans les récits germaniques. Albert Mockel souligne dans ses *Propos de littérature* les bénéfices qu'apporte ce type d'univers aux poètes :

> Une influence impérieuse doit grandir de ce folklore partout étudié à présent ; elle nous envahira comme elle faillit envahir les mystiques Allemagnes aux temps du Romantisme, – ces temps qui furent là-bas les frères de notre présent. Déjà nous nous sommes rapprochés de la légende, et la légende à son tour nous rapprochera de l'âme populaire. […] puisque les hantises de la philosophie ont invinciblement enlacé nos esprits, puisqu'ils s'accoutument à susciter des choses la signification cachée, une Légende, une Chanson doivent se révéler, vivantes et nouvelles […][37].

Les ballades germaniques offrent de fait un terrain d'observation opportun, puisqu'elles se centrent sur une action tout en en brouillant les données au profit d'une perspective spirituelle. Autrement dit, l'intrigue est ressaisie et travaillée par une approche lyrique. À cet égard, on peut établir un parallèle entre des auteurs tels Catulle Mendès (dans certains de ses *Lieds de France*), Gustave Kahn, Maurice

[36] Ces pratiques vont à l'encontre d'une tendance forte, chez Baudelaire, Mallarmé et les symbolistes eux-mêmes, à savoir la séparation entre une poésie recourant au symbole et les œuvres à dominante référentielle. Sur ce changement de paradigme et sur la manière dont il s'articule à certaines pratiques apparemment divergentes, nous renvoyons à *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, de Dominique Combe (éd. cit.).
[37] Albert Mockel, *Propos de littérature* [1894] suivis de *Stéphane Mallarmé, un héros, et autres textes*, Paris, Champion, 2009, p. 196.

Maeterlinck, Camille Mauclair et Paul Gérardy, d'un côté, et de l'autre les poètes romantiques français, qui ont puisé eux aussi dans les ressources des ballades fantastiques d'outre-Rhin au cours des années 1830 et 1840, en particulier. Christine Lombez met cependant en évidence le fait que dans bien des cas, les écrivains romantiques tendent davantage à outrer les motifs étranges et morbides qu'à brouiller de manière plus subtile les repères de la diégèse et l'énonciation, comme le font pourtant bon nombres de textes germaniques[38]. Au tournant du siècle, c'est avec la poétique d'outre-Rhin qu'essaient de renouer les symbolistes, et avant eux Mendès dans ses *Lieds de France*. La plupart de ces poèmes vont même plus loin que le corpus étranger en amplifiant les perturbations imposées à l'action et à la narration, au profit des traits lyriques. Albert Mockel signale dans ses *Propos de littérature* cette double distinction entre les symbolistes et les romantiques français, d'une part, et entre ces mêmes symbolistes et les ballades germaniques savantes, de l'autre. À la fin du siècle, les poèmes narratifs selon lui « ne seront plus […] les devoirs de littérature qu'on écrivit trop souvent chez nous ; ce ne sera pas non plus la ballade unie et assez vaine de Bürger, ni le récit uniquement pittoresque de Hugo[39] ».

Dans sa thèse, Émilie Yaouanq-Tamby analyse les procédés d'hybridation des traits narratifs et lyriques dans « Les Enfants du Roi Galant », issu des *Lieds de France,* et dans la section « Historiettes au crépuscule » des *Sonatines d'automne*. Dans les poèmes de Mendès et de Mauclair, apparemment centrés sur une intrigue, elle montre les dysfonctionnements qui troublent de manière très concertée la constitution d'une histoire claire et complète[40]. Les procédés qu'elle relève s'observent chez Kahn et Maeterlinck, différemment agencés et poussés parfois jusqu'à l'obscurité. La douzième pièce de la section « Lieds » dans *Chansons d'amant*, de Kahn, représente une ébauche d'intrigue qui se clôt très rapidement sur la même attente immobile que celle décrite dans la première strophe, après des accidents étranges ou peu motivés :

> Dans la salle aux vitres sur la mer
> Les rois sont assemblés à la coupe éternelle
> Dans la salle au plafond d'étoiles.
>
> Un douloureux d'avoir tant bu que l'on emporte sous un voile
> Un qui trébuche et que l'on cache sous un voile
> Un qui meurt, et qu'on emporte sous un voile.
>
> Et vers le seuil où plus morne se clôt la porte
> les regards des rois un instant distraits

[38] Voir Christine Lombez, *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e^ siècle…*, éd. cit., p. 195-224.
[39] Albert Mockel, *Propos de littérature*, éd. cit., p. 196.
[40] Voir Émilie Yaouanq-Tamby, *L'Indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme*, *op. cit*., p. 129-138.

mais ils demeurent auprès de la coupe éternelle
dans la salle aux vitres sur la mer[41].

La mise au jour de l'intertexte probable que constitue « Der König in Thule » (« Le Roi de Thulé »), de Goethe, apporte quelques compléments de sens, mais elle est de peu de secours pour le lecteur qui voudrait établir une causalité narrative. La « salle aux vitres sur la mer » et surtout la « coupe éternelle », autour de laquelle s'assemblent immobiles les « rois » du poème de Kahn, rappellent fortement le lied goethéen. Dans ce texte, la coupe est un présent que la maîtresse du roi de Thulé a offert à celui-ci en souvenir au moment de sa mort. Une scène représente le souverain devenu vieux réunissant ses chevaliers une dernière fois. Le banquet prend place dans la solennelle salle des ancêtres (« die Vätersaale ») située au-dessus de la mer. Le roi est alors désigné par le syntagme « der alte Zecher » (« le vieux buveur »), qui renvoie de manière très familière à son goût pour la boisson[42]. Goethe construit à partir de ces éléments un cadre mythique et archaïsant dans lequel la coupe est à la fois, et sans incompatibilité, l'objet associé aux beuveries royales et le symbole de la fidélité amoureuse jusqu'à la mort. L'écrivain allemand emprunte l'*ethos* populaire des voix énonciatives typiques des *Volkslieder* pour élaborer un univers dans lequel les valeurs viriles conjuguent sans tension la truculence et le respect de l'engagement amoureux. En 1782, une telle alliance était très éloignée de la morale admise, mais le lecteur contemporain pouvait y reconnaître le monde représenté dans les légendes et dans la littérature antérieure à l'époque classique. Le récit est par ailleurs simple et clair, aussi bien du point de vue du déroulement des événements que de leurs motivations.

Il n'en va pas de même chez Kahn. On peut supposer que l'« éternelle coupe » est investie des mêmes traits sémantiques que chez Goethe, mais l'auteur symboliste y ajoute un statut sacré en la qualifiant d'« éternelle » et en la plaçant au centre de l'attention des « rois », tel un autre Graal. L'immobilité des « rois » reste toutefois sans explication, aussi éloignée des réjouissances goethéennes que des aventures médiévales liées à la quête de cet objet. Leur quasi-indifférence devant les accidents subis par certains d'entre eux paraît tout aussi déroutante, de même que les événements de la deuxième strophe. La mort du troisième personnage évoqué demeure mystérieuse. Peut-être faut-il y voir celle du roi de Thulé, gagné par la vieillesse ? Quant aux deux victimes précédentes, on ne peut ni être certain de leur état (sont-ils vivants ou morts, comme le suggère le voile qui les couvre ?), ni reconstituer une succession d'événements vraisemblable (doit-on comprendre que l'excès d'alcool et une chute apparemment bégnine a provoqué leurs morts respectives ?). Le schéma narratif est ainsi fortement

[41] Gustave Kahn, « Dans la salle aux vitres sur la mer… », *Chansons d'amant* [1891], « Lieds », XII, dans *Premiers poèmes, avec une préface sur le vers libre, Les Palais nomades, Chansons d'amant, Domaine de fée*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 236. La casse et la mise en page sont celles du texte. On signalera par ailleurs qu'Émilie Yaouanq-Tamby analyse dans sa thèse les mécanismes d'hybridation générique dans le premier poème de la section « Lieds » des *Palais nomades* (*op. cit.*, p. 143-144).

[42] Johann Wolfgang von Goethe, « Der König in Thule » [1782], *Balladen und Romanzen*, dans *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1ère section, t. I, Karl Eibl (éd.), Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker, 1987, p. 665. On rappellera que Thulé est le nom donné depuis l'Antiquité à un royaume qui se situerait à l'extrême Nord, d'où son association avec les représentations mythiques et légendaires de l'extrémité du monde.

malmené par des ellipses, qui plus est dans un cadre dont les lacunes ne permettent pas de s'appuyer avec certitude sur une quelconque causalité, fût-elle surnaturelle. Le mystère gagne l'ensemble des trois strophes, tirant le texte vers une dimension spirituelle qui est alors une des marques du registre lyrique.

Kahn se réapproprie ainsi les contrastes mis en scène par Goethe en les déplaçant sur un autre terrain. Il en fait le support d'une hésitation entre une interprétation rationnelle et une interprétation surnaturelle, cette dernière étant malgré tout privilégiée. De fait, la « coupe éternelle » ou le « plafond d'étoiles » renvoient à un espace surnaturel, mais un motif comme celui du roi rendu malade par l'alcool maintient la présence d'éléments empiriques, jusqu'à la trivialité. Par là, c'est la question de la référentialité qui se pose au lecteur. Les signes du texte acquièrent un statut ambigu, flottant entre un emploi propre et un emploi métaphorique ou symbolique. On a observé au chapitre précédent le même procédé dans un autre poème de Kahn[43]. Maeterlinck l'exploite également, entre autres dans la troisième de ses *Douze Chansons* qui jette un éclairage intéressant sur cette pratique :

> Ils ont tué trois petites filles
> Pour voir ce qu'il y a dans leur cœur.
>
> Le premier était plein de bonheur ;
> Et partout où coula son sang,
> Trois serpents sifflèrent trois ans.
>
> Le deuxième était plein de douceur,
> Et partout où coula son sang,
> Trois agneaux broutèrent trois ans.
>
> Le troisième était plein de malheur,
> Et partout où coula son sang,
> Trois archanges veillèrent trois ans[44].

D'emblée, Maeterlinck expose clairement la quête qui motive l'action, à savoir la connaissance de « ce qu'il y a dans [le] cœur [des petites filles] ». La voix énonciative joue cependant sur la confusion entre les sens propre et figuré du nom « cœur », en feignant de croire naïvement comme les meurtriers que les mystères de l'être humain se logent dans l'organe qu'est le cœur, sous une forme matérielle. Par là, ce sont deux régimes de référentialité qui sont amalgamés, l'un couramment associé au genre narratif, depuis le succès du roman réaliste, et l'autre souvent assimilé au genre lyrique. Jean-Louis Backès affirme en effet dans son ouvrage sur le poème narratif que le cadre et les événements d'une fiction narrative se caractérisent implicitement par leur singularité. Cela implique un mode de référentialité

[43] Voir p. 369.
[44] Maurice Maeterlinck, « Ils ont tué trois petites filles… », *Douze Chansons*, III, Paris, Stock, 1896, non paginé. Émilie Yaouanq-Tamby a étudié également dans sa thèse quelques-unes des « chansons » de Maeterlinck (*op. cit.*, p. 132-138).

direct, selon lequel le texte renvoie principalement à des données singulières et discrètes (au sens que la linguistique donne à ce terme). La poésie lyrique, au contraire, part en général d'une expérience singulière mais tend vers l'abstraction et la généralité, voire l'universalité[45]. Dans cette « chanson » de Maeterlinck, le « cœur », motif typique de la poésie lyrique, est brutalement transposé dans un cadre narratif qui réduit le mot à sa signification propre, en l'occurrence concrète, et voue l'organe vital des trois petites filles à la destruction. La nécessité d'une interprétation symbolique ne fait ici pas de doute, et le lecteur est invité dès lors à actualiser de préférence la dimension lyrique du texte, c'est-à-dire à s'interroger sur les relations établies entre les sentiments des enfants et la valeur symbolique des entités qui naissent de leur sang. Dans son article de 1891 intitulé « Les Romantiques allemands et les symbolistes français », Jean Thorel fait du symbole l'un des points de rapprochement majeurs entre le premier romantisme allemand et les poètes francophones de son temps[46]. À en croire certains intercesseurs du lied, qui mettent en évidence l'importance d'un sens spirituel indirect dans les œuvres qui appartiennent à ce genre, on peut étendre ce parallèle aux autres foyers romantiques qui se sont développés plus tardivement outre-Rhin[47].

La douzième « chanson » du recueil de Maeterlinck cumule de nombreux mécanismes d'hybridation générique que l'on rencontre dans beaucoup de textes lyriques narratifs de la fin du siècle. On a affaire cette fois à une action dramatique et non narrative, mais les dysfonctionnements introduits dans l'intrigue sont du même ordre que dans les exemples précédents :

> Vous avez allumé les lampes,
> – Oh ! le soleil dans le jardin !
> Vous avez allumé les lampes,
> Ouvrez les portes du jardin !
>
> – Les clefs des portes sont perdues,
> Il faut attendre, il faut attendre,
> Les clefs sont tombées de la tour,
> Il faut attendre, il faut attendre,
> Il faut attendre d'autres jours…
>
> D'autres jours ouvriront les portes,
> La forêt garde les verrous,
> La forêt brûle autour de nous,

[45] Le trait définitoire de la narration proposé par Jean-Louis Backès se trouve dans *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, éd. cit., p. 10. En ce qui concerne la tendance de la poésie lyrique à la généralisation, on peut renvoyer à la citation de Goethe p. 95.
[46] Jean Thorel, « Les Romantiques allemands et les symbolistes français », *Entretiens politiques et littéraires*, t. III, n° 18, septembre 1891, p. 101-103.
[47] Nous renvoyons à notre chapitre sur la sémiotique du lied, p. 223-226.

C’est la clarté des feuilles mortes,
Qui brûlent sur le seuil des portes…

– Les autres jours sont déjà las,
Les autres jours ont peur aussi,
Les autres jours ne viendront pas,
Les autres jours mourront aussi,
Nous aussi nous mourrons ici[48]…

Tous les éléments sur lesquels repose traditionnellement la représentation d’une action sont ici mis à mal, que ce soit le cadre diégétique, le déroulement des événements ou encore le schéma actantiel. Le poème s’ouvre de fait *in medias res* sur un dialogue dont les acteurs sont indéterminés, et dont la répartition entre les différents énonciateurs reste problématique, tout comme le nombre des voix entendues. On peut penser que la première et la dernière strophes correspondent au discours d’une voix, tandis que les strophes intermédiaires seraient prises en charge par une deuxième, à moins que le quintil final ne soit prononcé par une troisième voix. La fonction du tiret au deuxième vers du premier quatrain est en outre difficile à définir. Il pourrait signaler l’interruption du premier actant par un deuxième, mais les vers qui suivent reprennent et développent le propos du premier vers, ce qui renverrait au premier actant. On ignore également combien d’individus sont compris dans chaque voix. Si les pronoms personnels au pluriel laissent penser à un statut collectif du deuxième énonciateur, on ne peut pas trancher sur le statut de la première voix. Le cadre spatio-temporel est tout aussi énigmatique et étrange. La situation apparente d’enfermement des personnages dans une tour ne reçoit aucune explication. Elle rappelle certes de nombreux contes et légendes. Néanmoins, le resserrement temporel, joint à l’accumulation d’indéterminations que nous avons relevées, à l’introduction d’actants inattendus (la forêt, « les autres jours » personnifiés) et à la mise en place de liens de spatialité et de causalité inédits (l’incendie de la forêt fait brûler les feuilles mortes sur « le seuil des portes »), rend inopérante pour le lecteur la connaissance de ces textes. Les motifs traditionnels des « clefs », de la « tour » ou de la « forêt » deviennent autant de fausses pistes dans l’entreprise de déchiffrement du sens. On comprend malgré tout que la tentative d’ouverture des portes se solde par un échec qui condamne les prisonniers à rester dans la tour, comme au début de leur échange. On devine également des bribes de l’organisation actantielle, mais les motivations et les enjeux des actes accomplis échappent à toute conjecture, de même que l’identité et le nombre des actants, on l’a vu.

Là encore, de manière plus marquée que ses confrères, Maeterlinck met en œuvre le paradoxe selon lequel son texte se centre apparemment sur une action tout en sabotant les conditions de sa mise en place. Cette tension est thématisée par l’échec auquel se heurtent les actes des personnages. Le contenu dramatique (ou narratif, dans d’autres poèmes) réside dans l’impossibilité même de tout essai de transformation du monde. On sait que cette pratique du récit et du drame est typique d’une certaine fin

[48] Maurice Maeterlinck, « Vous avez allumé les lampes… », *Douze Chansons*, XII, éd. cit., non paginé.

du siècle qui, à la suite d'un Baudelaire, perd tout espoir dans l'engagement public et se réfugie dans une littérature qui serait coupée du monde. Le registre lyrique, en général sous la forme d'interrogations spirituelles, trouve alors à se loger dans les béances d'une intrigue en ruines. Plus que jamais, il est le lieu d'une réflexion implicite sur la condition humaine, en particulier dans le contexte désenchanté de la seconde partie du siècle.

La poétique de l'entremêlement des catégories s'applique aussi au niveau des thèmes, des regitres littéraires et des tons adoptés. Dans les lieds, ces phénomènes sont courants, et les médiateurs les mettent en avant[49]. En France, il faut attendre les années 1820 pour qu'un écrivain revendique dans des textes préfaciels de telles pratiques, rejetées par les traités bien qu'elles existent dans certaines œuvres. Victor Hugo se fait le hérault de la coexistence du sublime et du grotesque, lesquels impliquent à la fois des thématiques, des univers de valeurs (nobles ou bas) et des registres de langue opposés. Dans les poèmes que l'on a mentionnés auparavant, on a constaté que ce type de phénomène était présent, inspiré sans doute aussi bien du chef de file des romantiques français que du lied germanique.

Toutefois, à en croire Gustave Kahn, certains poètes français mettent en œuvre des mécanismes d'hybridation plus complexes, lesquels viennent de Heine. Dans un texte consacré à ce dernier, il expose les différences entre deux modes d'entremêlement des catégories esthétiques :

> […] c'était un très grand poète et qui mania toutes les cordes de la lyre ; il y en a une qui résonna comme avec un rire moqueur, et qu'il est difficile de toucher avec agrément. Il savait la faire parler, et il excellait aux polyphonies poétiques, où le rire et les pleurs, l'émotion et le sarcasme jasent ensemble et se mêlent sans se confondre. C'était un vrai romantique que celui qui savait ainsi subtilement tresser le rire et les pleurs, dans la pure tradition shakespearienne, au lieu de la faire apparaître tour à tour à l'esprit du lecteur, comme Hugo dans son drame. […] Ce qui le distingue des romantiques français toujours un peu engangués de classicisme et pourtant majestueux, c'est justement cette souplesse, cette agilité du doigté sur le clavier passionnel[50].

La réécriture par Kahn lui-même de « Der König in Thule » illustre bien cette coprésence de thèmes ou de valeurs apparemment peu compatibles, et surtout la complexification du sens qui entre dans un processus de stratification, laissant le lecteur incapable de trancher en faveur d'une interprétation plutôt que d'une autre. C'est en fait l'ironie heinéenne, abondamment commentée par les médiateurs, que salue Kahn. Il la met en évidence à la fois dans son acception de « réunion des contraires », et au sens moderne de « polyphonie énonciative » (notion qu'il semble formuler par le syntagme « polyphonies poétiques[51] »). La coexistence des registres pathétique et comique entache en effet d'un soupçon l'adhésion de l'énonciateur à ses propos sérieux. Dès lors, les segments apparemment empathiques du

[49] Voir p. 141.

[50] Gustave Kahn, « Le Cinquantenaire de Henri Heine », dans « Carnet de Paris », *La Nouvelle Revue*, nouvelle série, t. XXXIX, mars 1906, p. 137.

[51] Rappelons que la première définition est celle du premier romantisme allemand, qui met également au jour les implications de cette hétérogénéité au niveau du sens global du texte. La seconde définition est celle d'Oswald Ducros au huitième chapitre de *Le Dire et le dit*, intitulé « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation » (Paris, Minuit, 1984, p. 171-233).

texte peuvent apparaître comme une feinte moqueuse, masquant un énoncé au contenu contraire, lequel se fait jour au demeurant dans d'autres passages de l'œuvre. Dans son article de la *Revue des Deux Mondes* sur le « Lyrisches Intermezzo », en 1848, Nerval exposait clairement les conséquences de cette pluralité des niveaux de sens pour le lecteur :

> Passion, tristesse, ironie, vif sentiment de la nature et de la beauté plastique, tout cela s'y mélange dans la proportion la plus imprévue et la plus heureuse ; […] un trait comique vous fait pleurer, une apostrophe pathétique vous fait rire ; les larmes à chaque instant vous viennent aux paupières et le sourire aux lèvres, sans qu'on puisse dire pourquoi, tant la fibre secrète a été touchée d'une main légère[52] !

Avant Kahn, d'autres poètes se sont approprié ces stratégies novatrices. D'après Édouard Rod, ce serait le cas des Parnassiens, qui auraient mieux « pénétr[é] dans l'intimité du poète allemand » que ne l'avaient fait les romantiques :

> […] Aussi ne sont-ce plus, à proprement parler, des imitations ou des emprunts de Heine qu'on rencontre épars dans les œuvres de MM. Coppée, Valade ou Mendès. Mais Heine est un de leurs guides : ils sont tout imprégnés de son génie, ils s'approprient certains de ses procédés les plus personnels […], son ironie, ses ingénieux et puissants « raccourcis », son mélange habituel d'éléments contraires, tristesse et bouffonnerie, amertume et gaieté[53].

Dans sa thèse consacrée aux retentissements de l'œuvre heinéen sur la production littéraire française, Louis Paul Betz affirme quant à lui la dette de Baudelaire envers Heine à cet égard. Il donne entre autres l'exemple du « Couvercle », dans les *Fleurs du mal*. Une évocation très sombre de la condition humaine y emprunte en effet aussi bien la voie de la dramatisation que celle de la dérision, particulièrement accusée dans les deux derniers vers :

> Le Ciel ! couvercle noir de la grande marmite
> Où bout l'imperceptible et vaste Humanité[54].

Verlaine met en avant chez Baudelaire une ligne d'opposition légèrement différente, mais relevant de la même stratégie ironique. Dans l'article qu'il rédige sur son prédécesseur, il loue les passages de ses poèmes qui ramènent une posture distanciée après un épanchement digne des romantiques, ou des « passionnistes », comme il les nomme de manière sarcastique. Il met en évidence simultanément un des enjeux de cette pratique pour le poète, à ses yeux, à savoir la maîtrise de soi, et corollairement, de son geste créateur :

> Ce qu'on remarquera dès l'abord, pour peu que l'on examine la confection des poèmes de Baudelaire, c'est, au beau milieu de l'expression du plus grand enthousiasme, de la plus vive douleur, etc., le sentiment d'un très grand calme, qui va souvent jusqu'au froid, et quelquefois jusqu'au glacial : charme irritant et

[52] Gérard de Nerval, « Les Poésies d'Henri Heine. II. L'"Intermezzo" », art. cit., p. 916.
[53] Édouard Rod, « La Poésie de Henri Heine et son influence en France », art. cit., p. 29.
[54] Charles Baudelaire, « Le Couvercle », *Les Fleurs du mal* [1868], dans *Œuvres complètes*, t. I, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 141. Les analyses de Louis Paul Betz se trouvent dans *Heine in Frankreich. Eine litterarhistorische Untersuchung*, éd. cit., p. 385.

> preuve irrécusable que le poète est bien maître de lui et qu'il ne lui convient pas toujours de le laisser ignorer. (Recette : la poésie ne consisterait-elle point par hasard à ne jamais être dupe et à parfois le paraître ?) […][55].

Le rédacteur choisit l'exemple des « Petites vieilles », dont il commente le contraste apporté par trois strophes de la première section. Après cinq quatrains au long lesquels le Je témoigne, dans des images mêlant « l'horreur » et les « enchantements », de sa fascination pour les « monstres disloqués » qui « furent jadis des femmes », le discours s'interrompt pour laisser place à des considérations plus triviales et concrètes, selon Verlaine – mais également morbides :

> – Avez-vous observé que maints cercueils de vieilles
> Sont presque aussi petits que celui d'un enfant ?
> La Mort savante met dans ces bières pareilles
> Un symbole d'un goût bizarre et captivant,
>
> Et lorsque j'entrevois un fantôme débile
> Traversant de Paris le fourmillant tableau,
> Il me semble toujours que cet être fragile
> S'en va tout doucement vers un nouveau berceau ;
>
> À moins que, méditant sur la géométrie,
> Je ne cherche, à l'aspect de ces membres discords,
> Combien de fois il faut que l'ouvrier varie
> La forme de la boîte où l'on met tous ces corps[56].

Et Verlaine de demander à son lecteur :

> Que dites-vous de ce petit morceau ? Pour moi, il me charme particulièrement. J'aime à la folie ce poète s'interrompant brusquement d'une description attendrissante et attendrie pour adresser à son lecteur ébahi cette question : « Avez-vous *observé*, etc… » – superbe d'impertinence flegmatique, qui eût mis Edgar Poe dans le ravissement et que n'eût certes par désavouée le grand Goethe lui-même. Et la strophe « à moins que méditant sur la géométrie, etc. » est-elle assez ironique, assez pincée, assez cruelle, – assez sublime !
>
> J'entends ici les passionnistes, ces perpétuels désappointés : « Maudit soit l'insolent artiste qui nous gâte ainsi notre plaisir, raille les larmes qu'il nous arrache et piétine notre émotion qui est son ouvrage ! » Et les voilà tout écumants. (Deuxième recette : Irriter les passionnistes, en bon français les naïfs, n'est-ce pas au moins tout un côté de l'Art ?) Et les inspirés ! je n'ose penser à ce qu'ils pensent[57].

[55] Paul Verlaine, « Charles Baudelaire », V, éd. cit., p. 607.
[56] Charles Baudelaire, « Les Petites Vieilles », *Les Fleurs du mal* [1857], XCI, « Tableaux parisiens », éd. cit., t. I, p. 89-90.
[57] Paul Verlaine, « Charles Baudelaire », V, éd. cit., p. 209. La casse est celle du texte.

Le décalage de tons et d'univers de référence mis en œuvre par Baudelaire serait en somme investi d'enjeux esthétiques. C'est une nouvelle démarche créatrice qui est mise en valeur dans l'article de Verlaine, et c'est dans cette perspective que l'on doit comprendre la référence à Goethe. C'est en effet ce dernier qui incarne alors, en France, l'image du poète de l'Allemagne le plus maître de lui-même et de son art. Dans cette défense du travail et de la réflexion dans la création artistique, contre les théories de l'inspiration et de l'épanchement spontané, il n'est dès lors pas étonnant que Verlaine se soit tourné plutôt vers Goethe que vers Heine. Toujours est-il que cette posture créatrice est typique de la modernité revendiquée par Baudelaire lui-même, ainsi que par Heine, auquel l'auteur des *Fleurs du mal* est très certainement redevable pour cet aspect majeur de son œuvre[58].

Dans la seconde moitié du siècle, chez les écrivains qui prennent leurs distances avec les conceptions rattachées au romantisme, le traitement des genres et des registres prolonge et dépasse celui des ballades germaniques en soumettant le récit à un processus de poétisation et de complexification plus poussé. En dernier ressort, l'action et les proccédés de dramatisation tel le registre pathétique ne semblent maintenus que pour être mieux détruits ou subvertis, à l'image de l'ancien monde encore représenté dans certaines œuvres conservatrices. Le brouillage qui gagne dans ces poèmes tous les repères, aussi bien extérieurs au sujet qu'internes, a ainsi pour fonction d'exprimer la crise générale des représentations qui atteint fortement les symbolistes et certains poètes antérieurs tel Verlaine[59], pour ne citer qu'un auteur nettement marqué par le lied.

c) Les mises en crise de la voix lyrique

Outre le contenu des textes, les auteurs modifient également les données énonciatives qui permettent traditionnellement d'assimiler l'énonciateur à un sujet individualisé et fiable. La voix lyrique fait l'objet de processus de retrait et de minoration, qui donnent souvent lieu à une sémiotique de l'implicite. Par compensation, certains écrivains investissent la dimension phonique du langage de manière à en faire le support de manifestation d'un sujet devenu complexe et opaque.

Une stratégie visible d'altération de la voix lyrique consiste dans la réduction de l'ancrage énonciatif. La diminution des marques de la première personne en est un des procédés les plus évidents. Dans le neuvième lied de *Chansons d'amant*, paru en 1891, Kahn prouve qu'il a pris une tout autre direction que l'inspiration personnelle de sa prime jeunesse. La marque de première personne n'apparaît en effet que dans les derniers vers. Le lecteur peut alors identifier, mais seulement *a posteriori*, le possesseur de l'« âme » blessée, à savoir le sujet lyrique lui-même :

[58] Sur les similitudes que présentent le rapport de Heine et celui de Baudelaire à la notion de modernité, on pourra se reporter à l'article de Paul Peters, « Heine et Baudelaire ou la formule alchimique de la modernité », dans John E. Jackson, Claude Pichois et Jean Paul Avice (dir.), *L'Année Baudelaire*, *Baudelaire et l'Allemagne, l'Allemagne et Baudelaire*, Paris, Champion / Genève, Slatkine, nº 8, 2004, p. 57-83.

[59] Jean-Nicolas Illouz, après d'autres spécialistes du symbolisme, a analysé ce phénomène dans *Le Symbolisme* ([2004], Paris, Livre de poche, coll. Références, 2014).

L'aube revient, riche et parfumée
Le ciel, vers son sommeil, se revêt d'écarlate
Mai, mains pleines de fraises et de muguets
bénit les pauvrets, dont les cœurs battent

Quelqu'âme garde ses cicatrices

Les agiles baladins, pimpants de pourpres dalmatique
sur tréteaux et tremplins
la fée les mène de sa batte,
Comme cygnes ondulants aux étangs galants
aux joues claires des caresses s'adressent
Tels d'incorporels séraphins les regards d'amour vibrent vite

Quelqu'âme garde ses cicatrices

En elle comme en moi qu'il lui soit pardonné –
de danser à ravir les étourdit si vite.

Mon âme garde ses cicatrices[60].

Une vingtaine d'années plus tôt, déjà, Verlaine procédait lui aussi fréquemment à un effacement de la figure du Je, au moyen des stratégies multiples dont certaines sont courantes dans les lieds et les *Volkslieder*. « Charleroi », dans les « Paysages belges » des *Romances sans paroles*, condense plusieurs de ces techniques d'écriture :

Dans l'herbe noire
Les Kobolds vont.
Le vent profond
Pleure, on veut croire.

Quoi donc se sent ?
L'avoine siffle.
Un buisson gifle
L'œil au passant.

Plutôt des bouges
Que des maisons.
Quels horizons
De forges rouges !

[60] Gustave Kahn, « Lieds », IX, *Chansons d'amant*, éd. cit., p. 230-231.

On sent donc quoi ?
Des gares tonnent,
Les yeux s'étonnent,
Où Charleroi ?

Parfums sinistres !
Qu'est-ce que c'est ?
Quoi bruissait
Comme des sistres ?

Sites brutaux !
Oh ! votre haleine,
Sueur humaine,
Cris des métaux !

Dans l'herbe noire
Les Kobolds vont.
Le vent profond
Pleure, on veut croire[61].

L'implication affective et axiologique des exclamations incite le lecteur à attribuer ces propos à un sujet individualisé, de même que les notations de perception, y compris les aveux de défaillance à cet égard (« Quoi donc se sent ? », « Qu'est-ce que c'est ? »). Au-delà de l'indéfinition qui affecte l'objet décrit, ces perceptions imparfaites participent à la construction d'un sujet marqué lui aussi par un caractère vague. Cet effet est renforcé par l'absence totale de pronom personnel de première personne. L'énonciateur semble s'inclure dans la masse des voyageurs arrivant à la gare de Charleroi. Le pronom indéfini « on » est alors utilisé pour restituer les sensations et les impressions éprouvées devant le spectacle déréalisant et déshumanisant de la ville industrielle. Les nombreuses phrases averbales permettent de faire l'économie d'une marque de personne, et tendent de plus à effacer tout ancrage temporel, ce qui contribue encore à l'impression de retrait de l'énonciateur. Plus précisément, c'est un processus de désindividualisation qui est à l'œuvre. Tout se passe comme si l'on avait affaire à une sensibilité pure, à l'image des voyageurs réduits à leurs « yeux ». La parataxe joue quant à elle au niveau interphrastique, en privant la description d'orientation logique et rationnelle. La voix énonciative paraît dès lors dépourvue d'identité stable et détachée de toute appartenance, hormis sa présence dans un Charleroi irréel. On peut mentionner enfin la brièveté du poème et le choix de mètres très courts, des tétrasyllabes, qui rappellent le genre mineur de la chanson et participent à la minoration de la voix énonciative.

[61] Paul Verlaine, « Charleroi », *Romances sans paroles*, « Paysages belges », éd. cit., p. 127-128.

Ces traits d'écriture sont récurrents dans le recueil verlainien. Plusieurs d'entre eux sont mis en œuvre dans la célèbre troisième ariette des « Ariettes oubliées » (« Il pleure dans mon cœur… »), qui exploite une facture de chanson (quatre quatrains d'hexasyllabes), le pronom unipersonnel *il* (« Il pleure dans mon cœur ») et quelques phrases averbales (« Ô bruit doux de la pluie / Par terre et sur les toits ! »). On relèvera enfin un procédé rare chez Verlaine et plus généralement dans la poésie française, mais significatif pour sa poétique et révélateur de l'importance acquise par la poésie étrangère à cet égard. La première ariette, déjà citée dans le précédent chapitre (« C'est l'extase langoureuse… ») utilise en effet de manière insistante le présentatif *c'est* ou le pronom démonstratif neutre *cela* pour introduire ses notations descriptives, sensorielles ou affectives. On sait que l'usage du pronom *es*, leur équivalent allemand, est très répandu dans les lieds. Il convient de faire remarquer en outre qu'une bonne partie des traits d'écriture relevés plus haut se rencontrent également dans la plupart des lieds et font justement l'objet de commentaires fréquents sous la plume des médiateurs, que ce soit la facture de chanson, le ton populaire, les procédés de retrait du sujet lyrique (en particulier dans les lieds considérés comme « objectifs »), ou encore la parataxe[62].

En tout état de cause, l'élaboration d'une telle poétique, qui met à distance les tendances persistantes du romantisme français à l'emphase ou à la rhétorique, comporte une critique implicite de l'énonciation subjectiviste. Contre la mise en scène du Moi et la proclamation de l'importance du sujet dans la représentation du monde, Verlaine met en doute la possibilité d'une telle confiance dans l'unité du sujet, ainsi que dans ses sens et ses facultés. On a évoqué dans le chapitre précédent cette mise en crise du sujet et de son rapport au réel. L'auteur des *Romances sans paroles* est un de ceux qui lui a donné son expression la plus emblématique. Il ne s'agit cependant pas davantage de tomber dans l'extrême inverse, celui d'une supposée impassibilité parnassienne. L'ironie des *Poëmes saturniens* envers celle-ci, en 1866[63], montre assez la position distanciée du jeune poète face à l'école qui a établi son acte de naissance la même année, au moyen du premier *Parnasse contemporain*. Enfin, Verlaine entend se différencier de Baudelaire, en dépit de son admiration pour lui. La poésie étrangère, parmi laquelle le lied figure en bonne place, offre dans ce contexte une autre voie, qui entre visiblement en résonance avec les dispositions profondes du poète.

La minoration de la figure du sujet passe également par une poétique de la réticence. Celle-ci implique un fonctionnement sémiotique spécifique puisqu'elle favorise les modes de signification indirects telle la suggestion. Selon Édouard Rod, le modèle des poètes modernes en la matière est encore une fois Heine. Ce sont eux qui « ont introduit dans la poésie française la suggestion, que leurs aînés ignoraient : et la suggestion ne vient-elle pas tout droit de Henri Heine[64] ? » On ne s'attardera pas sur le recours à celle-ci chez Verlaine, ce phénomène ayant déjà été abondamment commenté par la critique.

[62] Voir p. 206-208 et 129-134.
[63] Cette distance est perceptible entre autres dans le « Prologue » et l'« Épilogue », ainsi que dans un poème comme « Çavitrî ».
[64] Édouard Rod, « La Poésie de Henri Heine et son influence en France », art. cit., p. 31.

On le rencontre aussi dans certaines « Sérénades » de Mendès qui font écho de manière patente aux poésies de jeunesse de Heine. La troisième pièce compare deux périodes de la vie du Je. Dans l'une, située dans le passé, il se trouve dans un état de souffrance dont il ne parvient pas à identifier la cause. Dans l'autre, correspondant au présent, il est devenu lucide mais garde le silence sur les motifs de sa tristesse. Le lecteur peut néanmoins deviner dans les deux cas ce qui suscite son trouble. L'éveil du désir encore sans objet marque la jeunesse du sujet, tandis que l'amour malheureux vient ruiner par la suite tout espoir de bonheur, comme dans le « Lyrisches Intermezzo » qui montre aussi à de nombreuses reprises le sujet versant des larmes en raison de ses inquiétudes amoureuses :

Heu ! lacrymis infantia lumina turgent.
Jean Second.

Naguère, au temps des églantines,
J'avais des peines enfantines.

Mon cœur se gonflait sans raison
Sous les lilas en floraison.

À respirer les chauds calices
Je goûtais d'amères délices.

Sous les étoiles, pâle et coi,
Je pleurais sans savoir pourquoi.

Et maintenant je pleure encore,
Le long des soirs comme à l'aurore ;

En hiver, sur le blanc grésil,
Sur les roses pendant l'avril,

Mes larmes tombent à toute heure :
Mais je sais bien pourquoi je pleure[65] !

La huitième pièce garde quant à elle le silence sur des réactions émotionnelles plus complexes, mais que la connaissance du cycle heinéen pouvait faire paraître familières au lecteur contemporain. L'énonciateur tient en effet un discours paradoxal, dans lequel il dit rechercher les regards blessants de la femme aimée et fuir au contraire ses « yeux doux », source de « supplice » :

[65] Catulle Mendès, « Sérénades », III, éd. cit., p. 128. Dans le « Lyrisches Intermezzo », le Je se représente dans un état similaire dans les poèmes n° I, III, V, XIX, XXX, XLI, L, LVI, LVII, LVIII et LXV.

Ocelluli protervuli !
Ocelluli mollicelli !
Jean Bonnefons.

Tes yeux méchants et captieux
Comme le regard des Chimères,
Je veux les voir, bien que ces yeux
Causent des peines très amères.

Mais tes yeux doux, couleur des cieux,
Tes yeux sans haine ni malice,
Cache-les-moi : ces tendres yeux
Infligent un trop dur supplice[66] !

On pense aux troisième, cinquième et cinquante-sixième pièces du « Lyrisches Intermezzo », dans lesquelles le Je rapporte ses réactions paradoxales devant des témoignages d'amour de la femme aimée. Comme on l'a montré dans notre premier chapitre sur la traduction, cette tension logique apparaît au lecteur comme l'indice d'un niveau de sens indirect, mais dans ces cas précis, la teneur en reste opaque[67]. La signification ultime du texte demeure en suspens, appelant plus que jamais l'activité herméneutique du lecteur.

Les transformations apportées au sujet lyrique affectent enfin le fonctionnement interne du signe linguistique dans les œuvres. Le retrait du sujet lyrique comme actant, ainsi que l'effet de sourdine appliqué à la voix énonciative, s'accompagnent parfois d'un investissement de la dimension phonique du langage. L'énonciateur devient alors une voix, c'est-à-dire un double rapport au langage et au corps. Le texte poétique actualise dans un discours singulier les données de la langue aussi bien que les ressources physiques qui permettent l'émission vocale (celle-ci étant imaginée par le lecteur dans le cas d'une œuvres écrite). Compte tenu de l'insistance des médiateurs germanistes sur les richesses phoniques des lieds, transposées dans les traductions les plus audacieuses, on peut supposer que le genre d'outre-Rhin a incité les poètes francophones à tirer parti de telles potentialités (en dépassant pour ce faire les effets d'harmonie imitative[68]). Ludovic Roustan prononce à la fin du siècle un éloge précis de la maîtrise acquise par Heine dans ce domaine. D'après lui, une des originalités de Heine

> consiste dans sa prosodie et dans sa langue. J'intervertis volontiers l'ordre de ces deux éléments, parce qu'il me semble que le second a été partout subordonné au premier. Dans le choix qu'il fait des mots, des constructions syntactiques, c'est bien plus l'effet du rythme que celui du style que poursuit Heine, et cette préoccupation est si grande que même dans sa prose elle ne l'a pas abandonné. Mais dans le vers aucun poète n'a été plus attentif à la valeur des lettres, aux effets de l'allitération et de la rime, au charme des

[66] Catulle Mendès, « Sérénades », VIII, éd. cit., p. 134.
[67] Voir p. 259-260.
[68] Voir p. 200-202.

> reprises, aux séductions des retours de mots, de tournures, au rappel des refrains. Le choix du mètre, sa variété, quand Heine s'est servi de mètres libres, comme dans la *Nordsee*, la répartition des accents et de la césure sont dans sa poésie des éléments de second ordre, bien qu'employés et combinés avec une aussi pénétrante attention. La forme même de sa prosodie est plutôt simple ; c'est le plus souvent celle de l'ancienne poésie populaire, mais dépouillée de ses scories, perçue par une oreille plus fine et enrichie de tout l'art souple et réfléchi du poète[69].

L'association du sujet lyrique à la matérialité de sa voix, en-deçà du langage et de la rationalité que celui-ci suppose en général, apparaît comme l'ultime moyen de remettre en cause la conception cartésienne du sujet humain dans les dernières décennies du siècle. Cette stratégie prend place dans un un ensemble plus vaste d'expérimentations littéraires qui entendent rompre avec les codes traditionnels pour mieux représenter le monde et l'homme tels qu'ils sont perçus de plus en plus à cette époque : des entités complexes et opaques, impossibles à saisir entièrement par la raison. Un tel phénomène remonte au mouvement romantique et se poursuit dans le deuxième tiers du siècle, sous des formes plurielles. Entre 1840 et 1870, environ, les poètes qui s'inspirent du lied s'emploient eux aussi à construire un nouvel *ethos* lyrique, sans parvenir toutefois à dépasser la figure d'un individu sentimental et supposé proche du lecteur. Il incombe aux générations suivantes de faire un pas de plus dans l'exploration de l'homme, et dans l'invention poétique.

Quoi qu'il en soit, outre les procédés d'hybridation et de minoration du sujet, tous les écrivains abordés ont bien conscience des incidences de la substance de l'expression sur l'*ethos* du sujet lyrique. Dans leurs textes critiques, les intercesseurs du lied investissent souvent celle-ci de connotés sociologiques et affectifs, en l'associant à un énonciateur populaire inscrit dans un cadre quotidien et intime. À partir des années 1870, plusieurs poètes francophones situent en dernier ressort les enjeux de leurs recherches métriques sur le terrain anthropologique ou psychologique. Les propos de Mallarmé sur l'accord profond entre le rythme d'un poème et l'individualité de son auteur sont connus[70]. Dans le manifeste du vers libre que constitue la « Préface » de Kahn à ses *Premiers poèmes*, l'auteur défend ce type de versification en partie pour les mêmes raisons. Il y présente cette innovation comme l'aboutissement d'une entreprise visant à l'individualisation de l'expression : « Depuis longtemps je cherchais à trouver en moi un rythme personnel suffisant pour interpréter mes lyrismes avec l'allure et l'accent que je leur jugeais indispensables[71] », explique-t-il. À côté du vers libre, on reviendra sur

[69] Ludovic Roustan, « Introduction » à *Henri Heine*, éd. cit., p. XLI-XLII.
[70] On peut citer les lignes suivantes : « Une heureuse trouvaille avec quoi paraît à peu près close la recherche d'hier, aura été le *vers libre*, modulations (dis-je, souvent) individuelle, parce que toute âme est un nœud rythmique. » (*La Musique et les Lettres* [1895], dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 64) ; et « Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer ; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun. » (dans « Crise de vers », éd. cit., p. 207-208).
[71] Gustave Kahn, « Préface » aux *Premiers poèmes*, éd. cit., p. 16. Rappelons cependant que l'auteur, toujours soucieux de ne pas être cantonné à la sphère individuelle, même redéfinie, aspire à utiliser le vers libre pour « célébrer les rites fondamentaux de la vie et de l'intelligence ». Cette « technique […] ne doit pas rester confinée à la poésie personnelle », affirme-t-il (p. 37).

d'autres tentatives qui témoignent aussi de la volonté d'élaborer une voix en accord avec un certain *ethos*. Verlaine est un de ceux que ces questions ont le plus préoccupé, sans qu'il congédie pour autant le système syllabique. La diversification des pratiques de versification est entée en somme sur une reconnaissance de la complexité du sujet humain. Elle en serait l'expression, et dans ce domaine également, la poésie francophone est redevable au lied.

B Renouvellements de l'écriture poétique

La période qui s'étend entre 1840 et 1914 est déterminante dans l'écriture et la conception de la poésie lyrique, mais aussi dans la réception du lied au sein de l'espace francophone. Or Christine Lombez, à la suite d'Anthony Pym, a mis en évidence l'interaction qui relie ces deux évolutions[72]. Au-delà des textes critiques rédigés par les médiateurs, on peut supposer que ce sont surtout les traductions – voire les textes sources, dans certains cas – qui ont pu stimuler les expérimentations des poètes francophones sur le plan de la substance de l'expression. De fait, on a montré dans notre second chapitre consacré aux traductions que plusieurs traducteurs s'éloignaient des règles françaises traditionnelles. Ces écarts suscitent parfois l'ire des tenants d'une versification classique, mais ils n'en introduisent pas moins dans le paysage littéraire des textes qui réalisent les aspirations des auteurs novateurs. En outre, ceux qui se sont constitués en intercesseurs du lied sont parfois aussi poètes eux-mêmes, ou du moins souvent en contact avec les milieux littéraires. L'intérêt d'une grande partie des écrivains pour la poésie d'outre-Rhin, ou du moins la connaissance – même indirecte – qu'ils en ont, n'est plus à démontrer. Le désir très répandu d'un renouvellement du système poétique français, enfin, tend à ériger les modèles étrangers en source d'inspiration, conformément aux appels récurrents des médiateurs.

En raison des différences importantes qui l'éloignent de la poésie française, mais aussi grâce aux potentialités qu'il contribue à accréditer, le lied fait apparaître ou cautionne de nouvelles voies et offre un appui solide aux expérimentations poétiques. Ces dernières peuvent porter sur les normes métriques, ou sur les fondements mêmes du mètre, elles peuvent remettre en cause l'assimilation traditionnelle de la poésie lyrique à l'écriture en vers, ou encore s'affranchir du principe syllabique, grâce au vers libre.

1) Le modèle de la chanson populaire

La chanson populaire, par les libertés qu'elle s'accorde vis-à-vis des règles savantes, est un des modèles majeurs dans les entreprises d'assouplissement de la versification. On a rappelé dans le deuxième chapitre de cette étude comment la découverte du *Volkslied* (et d'autres folklores étrangers) avait fait naître dans l'espace francophone un regain d'intérêt pour les traditions populaires endogènes,

[72] Voir Anthony Pym dans « Shortcomings in the historiography of translation », *Babel*, nº 38 (4), 1992, p. 221-235 (article en ligne : https://doi.org/10.1075/babel.38.4.05pym) et Christine Lombez, *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIXe siècle…*, éd. cit. Nous reviendrons sur des passages précis de cet ouvrage au cours de notre développement.

méprisées et oubliées depuis la Renaissance. On a montré également en examinant les traductions attachées au texte source que certains de leurs auteurs s'efforçaient de transposer en français les traits de versification populaire qu'ils y saisissaient. Édouard Schuré expose de la sorte la démarche qui a été la sienne dans sa traduction des *Volkslieder* retenus dans son anthologie :

> […] mon premier besoin fut de traduire dans ma langue maternelle les émotions que j'avais éprouvées en écoutant la chanson populaire d'une nation voisine et de la poursuivre jusqu'à sa source. C'était moins et c'était plus. Donner un écho vivant d'une chose vivante, et par là faire appel chez nous-mêmes à des voix plus franches, à un accent plus libre, tel était mon fervent désir[73].

Avant lui, et dans leurs propres productions, les romantiques se sont appropriés la chanson en en conservant la brièveté mais en lui donnant une forme plus recherchée, par laquelle ils ont pu s'écarter des pratiques d'écriture courantes. Cette veine s'est poursuivie tout au long du siècle, au gré de réalisations variées.

On se contentera néanmoins dans cette première section de citer les poèmes qui s'éloignent des règles sans rejeter radicalement le système métrique français. On s'arrêtera d'abord sur les choix de mètres opérés par les écrivains, puis sur les différentes configurations strophiques.

a) Le choix des mètres

Dans le cadre d'un patrimoine poétique qui privilégie depuis le classicisme les mètres pairs et composés[74], le recours à d'autres formes est loin d'être neutre. Les réalisations populaires, en se distinguant justement par leurs mètres courts, parfois impairs, tranchent par rapport aux cadences jugées parfois usées. Certaines pièces présentent d'autres factures, associées également à la chanson populaire mais un peu moins courantes et plus variées. Le mètre emblématique de la chanson est sans doute l'octosyllabe. Dans ce chapitre et le précédent, ce ne sont pas moins de treize textes qui l'emploient[75]. Plusieurs poètes utilisent cependant des vers plus courts[76]. Dans ses *Essais poétiques* parus en 1839, Max Buchon écrit un poème uniquement en tétrasyllabes :

[73] Édouard Schuré, « Avant-propos » de l'*Histoire du lied…*, éd. cit., 1876, p. VI-VII .
[74] Rappelons que dans le domaine de la métrique, les adjectifs *pair* et *impair* renvoient au nombre de syllabes de chaque mètre. Par ailleurs, on nomme traditionnellement « mètre simple » les mètres non césurés, jusqu'à l'octosyllabe inclus, et « mètre composé » ceux dont la longueur nécessiterait la subdivision par une césure (de l'ennéasyllabe à l'alexandrin).
[75] Nous récapitulons ici les titre des poèmes en octosyllabes, émanant d'auteurs très divers : « Printemps sacré » de Nicolas Martin ; « Grotesques » et « Spleen » de Verlaine ; les onzième et treizième « Sérénades » de Mendès, ainsi que, « La Délicate », « Pendant l'attente » et « L'Ennemie » de Mendès ; « Pitié des choses » et « Lied » de Coppée, et enfin de nombreux poèmes de Gautier : « Cærulei oculi », les deux « Nostalgies d'obélisques », « Lied » et « Ce que disent les hirondelles ».
[76] On a pu lire dans nos chapitres sur la traduction deux versions françaises de lieds en hexasyllabes : « Le Roi de Thulé », par Alfred Tonnellé ; et « La Belle Étoile », d'après une pièce du « Lyrisches Intermezzo », par Schuré.

À M^lle ***,

Qui faisait un Recueil de Poésies, en lui adressant quelques Vers.

La tendre Annette,
Un beau matin,
S'en va, seulette,
À son jardin,
Cueillir la rose
Nouvelle éclose ;
[…][77].

Amiel quant à lui va jusqu'à utiliser dans « L'éternel Protée » le mètre monosyllabique, en l'accompagnant il est vrai d'un autre type plus long mais appartenant lui aussi à la catégorie des mètres considérés comme courts, à savoir l'hexasyllabe :

Flamme
Qui tout brûle et dissout ;
Lame
Qui tout tranche et découd ;
Rame
Qui fait vague et remoût ;
Volcan qui toujours bout ;
[…]
– Qu'es-tu, toi qui sais tout,
Qui peux tout et veux tout ?
– L'ÂME[78] !

Il faut signaler également parmi les vers associés à l'écriture libre de la chanson les mètres impairs (autres que le monosyllabe, très rare). Christine Lombez rappelle que ceux-ci sont attestés dans la poésie française depuis le XII^e siècle. Michel Gribenski précise de son côté qu'ils sont couramment associés aux vers chantés, ou aux genres littéraires originellement réalisés en musique. Ils sont en effet traditionnellement considérés comme plus proches des structures rythmiques musicales que ne le sont les mètres pairs[79]. Il n'est pas question ici d'évaluer la pertinence de telles assertions. Toujours est-il que les mètres impairs sont en général écartés de la poésie classique non chantée en raison de leur asymétrie qui va à l'encontre des valeurs esthétiques admises. Leur utilisation relève dès lors d'un

[77] Max Buchon, « À Mlle *** », *Essais poétiques*, XV, Besançon, Sainte-Agathe, 1839, p. 97.
[78] Henri-Frédéric Amiel, « L'éternel Protée », *Grains de mil, poésies et pensées*, XVII, Paris, Genève, Cherbuliez, 1854, p. 43-44. Nous respectons la casse du texte.
[79] Voir Christine Lombez, *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e siècle…*, éd. cit., p. 117 ; et Michel Gribenski, « Vers impairs, ennéasyllabe et musique : variations sur un air (mé)connu », *Loxias*, n° 19, 2007, p. 4. Article en ligne : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1988. Article mis en ligne le 6 décembre 2007.

positionnement marginal, voire contestataire. On en rencontre ainsi chez Marceline Desbordes-Valmore ou parfois chez Victor Hugo (« Le Pas d'armes du roi Jean », dans les *Odes et Ballades*, est écrit en trisyllabes). Les traducteurs de lied y recourent de leur côté pour des raison diverses. Ce choix s'impose parfois aux adeptes du calque métrique, en particulier dans le cadre des adaptations pour le chant. On en a vu un exemple dans « Mélancolie de jeune fille », de Jules Abrassart. Édouard Pesch est guidé par les mêmes principes dans « Le Chant de la Cloche », bien qu'il livre une traduction destinée à la lecture. Dans sa version française du même poème, Paul Demeny pour sa part retient le pentasyllabe dans certaines strophes non pas pour reproduire le nombre de syllabes du texte source, mais pour ses connotés stylistiques qui renvoient à une atmosphère vive de chanson. De fait, la nature imparisyllabique du pentasyllabe, jointe à sa brièveté, implique une instabilité à la source d'une dynamique bien propre à faire ressentir l'agitation représentée dans le texte. Henri Blaze de Bury et Henri-Frédéric Amiel font partie des poètes traducteurs qui utilisent les mètres impairs aussi bien dans leurs traductions que dans leurs vers originaux (bien que plus rarement chez Amiel). Parmi bien d'autres exemples, on citera la première strophe de « Silhouette », de Blaze de Bury, poème d'allure populaire paru dans les *Poésies complètes* de 1842 :

> L'air est froid, la lune éclaire,
> Une cloche mortuaire
> Dans le ciel mène son pleur ;
> Dans le pré du cimetière
> Un coursier tout en sueur
> Broute l'herbe funéraire ;
> – C'est la mule du docteur[80]. –

Dans « Gryon », Amiel recourt lui aussi à l'heptasyllabe, en l'accompagnant de trisyllabes :

> […]
> Des grands bois je crois entendre
> Redescendre
> L'hymne dans la brise errant ;
> Ou dans la gorge profonde
> Rouler l'onde,
> L'onde fraîche du torrent[81].

On ne manquera pas également de mentionner Verlaine, qui s'est érigé en défenseur des mètres impairs dans son « Art poétique » rédigé en 1874. La pièce « Cauchemar », dans les *Poëmes saturniens*, présente des quatrains composés de trois heptasyllabes et d'un tétramètre pour évoquer – non sans une distance amusée – les « ballades d'Allemagne » :

[80] Henri Blaze de Bury, « Silhouette », *Ce que disent les marguerites*, éd. cit., p. 270.
[81] Henri-Frédéric Amiel, « Gryon », *Jour à jour, poésies intimes*, LXII, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1880, p. 165.

J’ai vu passer dans mon rêve
– Tel l’ouragan sur la grève, –
D’une main tenant un glaive

Et de l’autre un sablier,
Ce cavalier

Des ballades d’Allemagne
Qu’à travers ville et campagne,
Et du fleuve à la montagne,
Et des forêts au vallon,
Un étalon

Rouge-flamme et noir d’ébène,
Sans bride, ni mors, ni rêne,
Ni hop ! ni chavache, entraîne
Parmi des râlements sourds
Toujours ! toujours[82] !

Bénéficiant de la caution de Verlaine, les mètres impairs s’installent dans les pratiques d’écriture des poètes qui se veulent novateurs. Là encore, l’intertexte du lied est bien présent, suggérant la persistance d’une relation entre ce genre et les effets liés à l’impair dans l’esprit des écrivains francophones. Tristan Klingsor fait ainsi paraître en 1894 dans le *Mercure de France* une « Chanson » en ennéasyllabes inspirée de « Der König in Thule » (« Le Roi de Thulé ») :

Je suis un pauvre fou de Thulé :
Que mon cœur, tout mon cœur a de joie ;
Je suis un pauvre fou de Thulé ;
Mon Rêve passe en décors de soie.

Je suis un joli roi de Bohême :
Que mon cœur, tout mon cœur est troublé ;
Je suis un joli roi de Bohême
Et ma besace est d’argent filé.

Je ne sais plus même ce que j’aime :
Suis-je content, suis-je inconsolé

[82] Paul Verlaine, « Cauchemar », *Poëmes saturniens*, « Eaux fortes », II, éd. cit., p. 50. Le goût de Verlaine pour les mètres impairs, et plus largement pour les expérimentations rythmiques, s’est nourri entre autres de sa lecture des *Études rythmiques* d’André Van Hasselt, que l’on évoquera plus loin (voir la lettre de Verlaine à Émile Blémont datée du 25 juin 1873 dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., p. 967).

D’être un joli roi de Bohême,
D’être ce pauvre fou de Thulé[83].

b) La composition des strophes

Au niveau de la strophe, également, il semble que l’on puisse établir des relations entre les traductions de lieds et des choix formels opérés par des poètes francophones dans leurs œuvres originales. De même que l’on a présenté l’octosyllabe comme le vers type de la chanson, on peut retenir le quatrain en tant que strophe emblématique, parfois composée de vers octosyllabiques. Douze des traductions que nous avons abordées y recourent, ainsi que dix-sept textes poétiques francophones[84]. Il faut citer aussi des poèmes composés de strophes hétérométriques, parfois fort peu canoniques. La chanson utilise de tels procédés en raison de la variété qu’ils apportent, en privilégiant en général les vers courts, voire très courts, comme on l’a observé dans les exemples précédents. Deux sous-catégories sont à distinguer dans cet ensemble. Certains poètes s’en tiennent à un schéma strophique repérable et fixe d’une strophe à l’autre ; d’autres varient la longueur de leurs vers librement, constituant de la sorte des séquences dissemblables, donc imprévisibles.

Des traducteurs poètes de tendance conservatrice comme Xavier Marmier ou même Nicolas Martin emploient dans leurs propres poèmes des strophes hétérométriques régulières, qui offrent une certaine variété rythmique sans pour autant rompre avec les préceptes d’harmonie et de symétrie hérités des classiques. On en lit un exemple chez Marmier avec un poème intitulé « Chanson », dans *Poésies d’un voyageur*. Le même schéma se reproduit d’une strophe à l’autre, faisant se succéder quatre octosyllabes à rimes embrassées et deux dissylabes à rime plate.

L’oiseau privé de sa compagne
Qui s’en va chantant ses regrets,
Que cherche-t-il dans les forêts,
Dans les prés et sur la montagne ?
Un jour
D’amour[85].

On observe la même régularité dans « Souvenez-vous » de Nicolas Martin, paru en 1841, et qui fait s’alterner un octosyllabe et un tétrasyllabe :

[83] Tristan Klingsor, « Chanson », *Mercure de France*, t. X, nº 51, mars 1894, p. 220. On remarquera que l’avant-dernier vers est un octosyllabe. Par ailleurs, ce poème est précédé sur la même page de « Marguerite à la fleur », qui reprend et détourne également le premier *Faust* de Goethe, et utilise quant à lui l’endécasyllabe.
[84] Les traductions concernées sont dues à Gérard de Nerval ; Charles Marelle ; Édouard Schuré ; André Theuriet ; Charles Beltjens et Jules Abrassart. Quant aux poèmes originaux en quatrains, leurs auteurs sont Henri Vermot, Nicolas Martin, Théophile Gautier (dans tous les poèmes que nous avons cités), Max Buchon (dans tous les poèmes cités également), Verlaine, Mendès (entre autres dans « L’Ennemie », alors même que l’intertexte de Rückert n’est pas strophique), Coppée, Laforgue, et André Rivoire.
[85] Xavier Marmier, « Chanson », dans *Poésies d’un voyageur*, éd. cit., p. 59.

Souvenez-vous des vieilles croix
Au coin des bois,
Et des colombes envolées
Par les vallées,
Et des chaumes calmes et seuls
Sous les tilleuls,
Et des vieux clochers des villages
Dans les feuillages,
Et des semeurs et de leurs chants
Dès l'aube aux champs
[…][86].

Nicolas Martin rompt cependant avec la tradition consistant à faire rimer ensemble les vers de longueur identique. Les rimes plates apparient dans son poème un octosyllabe et un tétrasyllabe, ce dernier sonnant comme un écho du vers précédent, surtout lorsque celui-ci est subdivisé en deux groupes de quatre syllabes par l'accent prosodique (c'est le cas des premier, troisième et neuvième vers, dans ce début de poème[87]). Auguste Brizeux adopte le même type de posture, en exploitant parfois des vers atypiques, sans aller jusqu'à remettre en cause le principe de régularité qui régit la strophe classique. Dans la huitième pièce des « Lieds bretons », intitulée « Cris de guerre », le contenu du texte semble justifier la brièveté des pentasyllabes et surtout celle des dissyllabes, dont plusieurs imitent l'énergie d'émissions vocales infra-verbales, encadrés toutefois par des notations souvent explicatives ou descriptives dans les pentasyllabes :

Sus ! sus ! Cornouaillais !
Voici les Anglais
À terre :
Bourgeois et barons,
Braves et poltrons,
En guerre !

[…]

Vieux mousquet noirci,
Soutiens bien ici
Ta gloire…
Feu ! feu ! gens de cœur !

[86] Nicolas Martin, « Souvenez-vous », *Ariel. Sonnets et chansons suivis d'une traduction de Pierre Schlémihl* [*sic*], *l'homme qui a vendu son ombre*, Paris, Désessart, 1841, p. 63.
[87] Conformément à l'acception linguistique moderne, on entendra par « accent prosodique » l'accent d'intensité (pour la langue française) présent dans chacun des syntagmes qui composent un énoncé. On parlera en revanche d'« accent métrique » pour toute mise en relief d'une syllabe prédéterminée par la structure d'un certain type de mètre.

Honneur au vainqueur !
Victoire[88] !

Parallèlement à cette régularité strophique maintenue au-delà de la variété des mètres, quelques poèmes mettent en œuvre un entremêlement irrégulier. Ils suivent en cela certains auteurs classiques tel La Fontaine qui, dans des sous-genres considérés comme mineurs, ont proposé des vers mêlés. Néanmoins, bien qu'ils continuent souvent à puiser dans des mètres répertoriés, il s'agit de mètres simples et non composés, contrairement aux œuvres classiques en vers mêlés qui retiennent en général au moins un mètre composé. Blaze de Bury a écrit plusieurs pièces en vers mêlés courts. Chaque séquence de vers qu'il emploie est spécifique, que ce soit du point de vue des mètres, du schéma de rimes, et parfois du nombre de vers. Les deux quatrains qui constituent la vingt-septième pièce d'*Églantine. Poésies nouvelles* offrent un exemple de ces expérimentations :

D'ivresse, ma colombe,
Je mourais,
J'avais ton sein pour tombe,
Rose et frais !

Tes baisers, ô ma mie !
Me rendaient à la vie,
Et je voyais les cieux
Dans tes yeux[89] !

L'irrégularité numérique de ces deux séquences de vers s'accompagne d'une irrégularité de l'organisation des rimes, celles-ci étant d'abord croisées puis plates.

À mesure que le siècle avance, les infractions au niveau du schéma rimique se font plus nombreuses. Ce phénomène est favorisé entre autres par les strophes en vers mêlés et libérés, dans lesquelles la rime se fait souvent attendre et devient de la sorte moins perceptible. La position des auteurs est toutefois complexe, dans la plupart des cas. Blaze de Bury s'autorise certaines audaces, mais dans un article de 1841, c'est-à-dire un an seulement avant la parution des *Poésies complètes* comprenant la pièce que nous venons de citer, il n'en condamne pas moins avec indignation l'absence d'alternance des genres dans une traduction d'Émile Deschamps :

> […] nous ne pardonnons pas à M. Émile Deschamps cette partie de son volume [Les *Poésies* de 1841] qu'il appelle *Lieder* de Schubert. Qu'on enfile des rimes à la suite les unes des autres dans l'intention de

[88] Auguste Brizeux, « Cris de guerre », « Lieds bretons », VIII, art. cit., p. 139-140.
[89] Henri Blaze de Bury, *Églantine. Poésies nouvelles*, XXVII, dans *Poésies complètes*, éd. cit., p. 310. À la suite de Christine Lombez (dans *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e siècle…*, éd. cit., p. 121), on notera que la traduction par le même auteur du « Page et la meunière », de Goethe, présente des irrégularités plus frappantes encore (voir « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 846-848). Dans notre second chapitre sur la traduction, on a mentionné également les vers mêlés de « La Mer du Nord », par André-Élie Clot en 1910.

> populariser chez nous un grand maître étranger, personne au monde n'y saurait trouver à redire, il y a même là un louable désintéressement de la poésie vis-à-vis de la musique ; toutefois le désintéressement ne doit pas être poussé plus loin, et reproduire seules, au milieu de poésies légitimes, ces choses faites pour servir de prétexte à la musique, c'est oublier la gravité de l'art et vouloir en quelque sorte offenser la Muse. Qu'est-ce, par exemple, que ceci :
>
> Des rayons diaphanes
> M'attiraient avant l'heure ;
> C'étaient des feux profanes,
> Voilà pourquoi je pleure ?
>
> Depuis quand des féminines qui s'entrelacent peuvent-elles former une strophe ? Où nous mènera-t-on avec une semblable prosodie ? Le métal de la strophe, ainsi que le métal des cloches, n'a de vibration, de consistance, de solidité, qu'à la condition [que] l'alcali se marie à l'étain, le son masculin à la voix féminine. Je ne sais que l'opéra où l'on se permette de pareilles licences[90].

L'irrégularité du schéma de rimes serait donc acceptable dans la « poésie légitime », mais non la suppression de l'alternance des genres, au nom de l'harmonie phonique qu'elle garantit[91].

On pense bien sûr aux expérimentations du jeune Verlaine, qui utilise des strophes régulières métriquement (qu'elles soient isométriques ou hétérométriques) mais multiplie les entorses à la rime, tout particulièrement dans les *Romances sans paroles*. Dans le troisième des « Ariettes oubliées » (« Il pleure dans mon cœur… »), le deuxième vers de chaque quatrain reste sans rime. De nombreux autres poèmes mettent à mal l'alternance entre les deux genres des rimes. Plusieurs pièces des « Ariettes oubliées », toujours, ne comprennent que des désinences féminines (les quatrième, huitième et neuvième poèmes). Les deux textes qui composent « Bruxelles, simples fresques » recourent chacun également à un genre de rime unique, féminin pour le premier, masculin pour le second. La sixième ariette quant à elle crée des rimes androgynes, en appariant dans des couples rimiques des segments homophones dont l'un comporte cependant un - *e* - caduc et non l'autre :

> C'est le chien de Jean de Nivelle
> Qui mord sous l'œil même du Guet
> Le chat de la mère Michel.
> François-les-bas-bleus d'en égaie[92].

[90] Henri Blaze de Bury, « Poètes et romanciers modernes de la France : MM. Émile et Antoni Deschamps », art. cit., p. 554-555.
[91] Ajoutons que la traduction pour la lecture semble elle aussi moins normée aux yeux de Blaze de Bury. Dans « Le Page et la meunière », de nouveau, non seulement des mètres très variés se succèdent de manière entièrement imprévisible, mais on relève un passage dans lequel s'enchaînent deux rimes masculines. Le mot « chemin », placé à la fin d'un vers, laisse place en effet à l'adverbe « voilà », à la fin du vers suivant (voir « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 847). On peut signaler également la présence exclusive de rimes masculines dans la traduction que donne Amiel du « Roi des Aulnes » (dans *La Part du rêve*, éd. cit., 1863, p. 107-108).
[92] Voir Paul Verlaine, *Romances sans paroles* (éd. cit.), p. 122-129.

Le poète belge Paul Gérardy met en œuvre des jeux similaires avec l'organisation rimique. Chez cet écrivain d'expression française et allemande, admirateur à la fois de Heine, de Stefan George et de Verlaine, il ne fait guère de doute que la poétique du lied a joué un rôle significatif dans l'élaboration de sa propre écriture, conjointement au modèle verlainien. Ses recherches en matière de rime en témoignent. « La Princesse naïve », dans *Roseaux*, tire parti de plusieurs infractions au schéma traditionnel, ainsi qu'au recours même à la rime :

> Je voudrais être aimée par un prêtre bien chaste
> Qui ferait de son cœur un frêle sanctuaire
> Avec de l'encens pur et de pâles cantiques
> Et des clartés de cierges en l'or des lampadaires.
>
> Dans la châsse sacrée aux sveltesses gothiques
> Un lys serait l'autel dont je serais la reine ;
> Mon prêtre chanterait des prières mystiques
> Et je mourrais d'extase en l'écoutant prier[93] !

Dans cette confidence d'une jeune fille, la quasi-totalité des désinences des vers est féminine. Trois d'entre elles restent en outre orphelines, affectant les mots : « chaste » (au premier vers), « reine » (au sixième vers) et « prier » (au huitième vers). Peut-être peut-on voir dans ces anomalies l'expression de l'éloignement physique entre le « prêtre bien chaste » et sa « reine », associée au lys et admirant l'homme aimé de loin. Quant à l'unique désinence masculine finale (« prier »), elle pourrait transposer sur le plan phonique la disparition de l'actant féminin, anéanti à l'écoute des paroles de l'amant. La deuxième « Ballade » semble autoriser elle aussi de tels rapprochements entre les jeux sur les rimes et le contenu du poème :

> Sur sa tour reine naïve
> Chante et pleure et rit d'amour,
> Sur sa tour ;
> Au loin des plaines beau prince arrive.
>
> Vers la tour prince naïf
> Chante et pleure et rit d'amour,
> Vers la tour ;
> Au loin des plaines archers arrivent.
>
> Dans la tour prince naïf
> Chante et pleure et rit d'amour,

[93] Paul Gérardy, « La Princesse naïve », *Roseaux*, « Les Chansons naïves », III, « Amour », II, Paris, Société du Mercure de France, 1898 [2e éd.], p. 26.

Dans la tour ;

La reine est morte d'amour[94].

Le schéma de rimes, qui obéit dans la première strophe à l'organisation traditionnelle de la rime embrassée, est progressivement malmené dans les deux strophes suivantes. Dans la deuxième, Gérardy se contente d'une assonance pour les consonnes qui suivent le noyau vocalique - *i* -, en associant la consonne sourde - *f* - (« naïf ») à son équivalent sonore - *v* - (« arrivent »). Dans la dernière strophe, la désinence du premier vers reste orpheline, celle du dernier vers étant alignée sur les deux vers intermédiaires (« amour », « tour », « amour »). De plus, cette strophe finale ne comporte que des désinences masculines. Là encore, ce phénomène coïncide sur le plan du contenu avec la mort de l'actant féminin. Dans le quatrain précédent, on peut associer la perturbation rimique à la menace que fait planer l'arrivée des archers. Alors que l'amour de la reine « naïve » appelait la venue du prince tout comme la désinence de l'adjectif appelait celle du verbe « arrive », le surgissement incongru des archers introduit un décalage qui se manifesterait par une proximité phonique moindre ([if] et [iv]). Enfin, la dernière strophe met fin à la dynamique qui mettait en relation une attitude de tension (l'attente ou le trajet vers la femme aimée) et l'arrivée d'un actant, fût-elle inattendue comme dans le cas des archers. C'est justement ce dernier événement qui semble clore le schéma narratif, en détruisant l'un des acteurs impliqués dans la relation amoureuse. On peut noter de plus le changement métrique qui intervient au dernier vers de ce poème dont les strophes hétérométriques sont par ailleurs régulières. Alors que les deux premiers quatrains font se succéder deux heptasyllabes, un trisyllabe et un ennéasyllabe, le vers qui clôt le poème est un heptasyllabe. Ce raccourcissement imprévisible peut être interprété comme l'expression d'une fin prématurée et inattendue.

Ces différentes caractéristiques, aussi bien métriques que strophiques, témoignent d'une volonté d'exploiter de nouvelles ressources dans la poésie lyrique destinée à la lecture. En effet, séduits par le rythme du lied que rendent perceptible certaines traductions, les poètes francophones tentent à leur tour d'actualiser le rythme prosodique des vers français pour tirer parti des effets qu'ils jugent si heureux dans le corpus d'outre-Rhin. Il va donc s'agir maintenant de mettre en évidence la manière dont certains écrivains francophones mettent en relief le rythme prosodique, en plus ou au-dessus du rythme métrique, et d'examiner les recherches les plus audacieuses en ce sens, celles qui vont jusqu'à la promotion d'un mètre accentuel.

2) Des vers rythmés aux mètres accentuel et syllabo-tonique

a) Les vers rythmés

La plupart des expérimentations que nous avons évoquées font ressortir les accents dans les vers. La fréquence élevée des accents métriques dans les successions de mètres courts rend en effet les appuis

[94] *Id.*, « Ballade », II, *Roseaux,* « Les Chansons du prince Lirelaire », « Automne », éd. cit., p. 164. Nous avons reproduit la mise en page du texte.

particulièrement perceptibles, ce qui produit en général une impression de rythme léger et enlevé. Dans les strophes hétérométriques, les contrastes de longueur entre les vers soulignent eux aussi la dimension rythmique, et dans le cas des vers mêlés ou libérés, la répartition irrégulière des accents rend le lecteur d'autant plus attentif à leur présence, bien qu'il puisse éprouver des difficultés à saisir leur agencement. Les mètres longs peuvent eux aussi faire l'objet d'un travail rythmique approfondi de la part des poètes, même s'ils respectent en général la césure. On a constaté en effet quelle importance donnait Max Buchon aux rythme prosodique, dans certains de ses alexandrins (qui restent conformes par ailleurs à la structuration métrique en deux hémistiches égaux). Il obtient ainsi un effet d'oralité destiné à faire entendre des aspects du parler populaire. On observe une pratique similaire dans des poèmes de Jules Abrassart. La pièce « Tony », dans *Les Illusions*, s'autorise d'un discours adressé par un enfant à son chien pour faire ressortir les accents prosodiques, se proposant de la sorte d'imiter l'élocution de la jeune oratrice :

II

Debout, Tony ! debout ! – Çà, donnez-moi la main.
Fort bien : vous êtes sage. Oh ! je veux dès demain
Vous broder un collier de perles et de moire :
Cela sera charmant sur votre cou d'ivoire.
Serons-nous fier ! Et puis, mon bon, n'est-il pas vrai ?
Nous en aurons bien soin : – je m'en informerai.
Voyez, petit ingrat, comme on cherche à vous plaire.
Vous savez cependant que je pourrais vous faire
Un superbe sermon ?... mais le ciel est si bleu !...
Jouons donc. Et d'abord, querellons-nous un peu,
Tony. – Je vous ai vu sortir, non sans adresse,
Et vous ébattre hier loin de votre maîtresse
[…][95].

La ponctuation forte, les apostrophes et les interjections, lorsqu'elles sont placées à l'intérieur des hémistiches, donnent aux accents prosodiques un relief au moins égal à celui des accents métriques, bouleversant de la sorte la hiérachie traditionnelle. Charles Beltjens met en œuvre les mêmes ressorts dans sa traduction du « Lyrisches Intermezzo », comme on a pu l'observer dans notre second chapitre sur la traduction de lieds. Il n'est du reste pas le seul, loin s'en faut[96]. La structure métrique des vers est préservée, mais, chez Buchon et Abrassart surtout, elle tend à être diluée dans un niveau de structuration plus perceptible reposant sur la prosodie. Autrement dit, le moule extérieur que constitue le mètre est

[95] Jules Abrassart, « Tony. Le grand boule-dogue de Mariette-Auguste ***. À Madame la B.onne Ch. de H. », *Les Illusions*, XLII, Gand, Vanderhaeghen, 1855, p. 137.
[96] Christine Lombez donne plusieurs autres exemples dans *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIXe siècle…*, éd. cit., p. 123, 125 et 129.

maintenu mais il est concurrencé par une approche que l'on pourrait dire interne, organique, selon laquelle le poète agence librement les accents mobiles à l'intérieur de chaque vers.

Ce poids accordé à un phénomène discursif est présent parfois aussi dans des poèmes écrits en mètres simples, au gré de différents procédés. En ce qui concerne les vers très courts, entre deux et quatre syllabes, leur format peut donner lieu à une superposition entre les structures métrique et prosodique. De fait, les accents syntaxiques en français reviennent en général toutes les deux, trois ou quatre syllabes. Plusieurs tétrasyllabes de « À Mlle *** », de Buchon, illustrent cette coïncidence :

> La tendre An**nett**e,
> Un beau ma**tin**,
> S'en **va**, seu**lett**e,
> À son jar**din**
> […].

Excepté le troisième vers, dans lequel l'apposition entraîne l'accentuation prosodique de la deuxième syllabe (« S'en **va**, seulette »), tous les accents métriques de ces vers coïncident avec tous les accents prosodiques, puisque les premier, deuxième et quatrième vers correspondent chacun à une unité syntaxique porteuse d'un accent. Une autre manière de mettre en relief le rythme prosodique consiste à souligner les accents à l'intérieur du vers, comme on l'a observé dans les vers composés. On relèvera là aussi l'usage d'une ponctuation intra-métrique forte. Le poème « Cris de guerre », de Brizeux, déjà cité, en offre les exemples suivants : « **Sus** ! **sus** ! Cornouaillais ! » et « **Feu** ! **feu** ! gens de cœur ! » On retrouve également des constructions syntaxiques au rythme saillant, notamment au moyen de l'apostrophe placée entre le sujet et le prédicat, chez Blaze de Bury (« Tes baisers, ô ma mie ! / Me rendaient à la vie », dans la vingt-septième pièce d'*Églantine*), ou d'une combinaison entre une inversion syntaxique et une apostrophe, dans le même poème (« D'ivresse, ma colombe / Je mourais[97] »). Dans tous ces cas, la rupture, marquée par une virgule, s'accompagne d'une accentuation prosodique marquée de la syllabe qui précède le détachement. Celui-ci intervenant à l'intérieur du vers, il donne lieu au soulignement d'un accent prosodique et non métrique.

b) Les mètres accentuels et syllabo-toniques

Cet intérêt des poètes pour le rythme prosodique dans l'écriture en vers est à mettre en perspective vis-à-vis de plusieurs phénomènes. D'une part, depuis le début du XIX^e^ siècle, plusieurs théoriciens s'inscrivent en faux contre la certitude tenace de l'absence d'accent dans la langue française et soutiennent corollairement l'importance de la prosodie dans les vers. Ils tendent même à défendre l'hypothèse d'un système métrique français de nature accentuelle, qui serait donc régi non pas – ou pas seulement – par le nombre de syllabes, mais par le nombre total d'accents (métriques et prosodiques)

[97] Nous redonnons ici les références de ces vers : Max Buchon, « À Mlle *** », *Essais poétiques*, XV, éd. cit., 1839, p. 97 ; Auguste Brizeux, « Cris de guerre », « Lieds bretons », VIII, art. cit., p. 139-140 ; Henri Blaze de Bury, *Églantine. Poésies nouvelles*, XXVII, éd. cit., p. 310.

dans chaque type de mètre. Jules Abrassart, dont nous avons étudié une traduction dans le second chapitre de notre troisième partie, résume à la fin du siècle certains des enjeux que comporte une telle position. Il rapppelle que, d'après la « commune opinion des poètes classiques », la dernière syllabe des mètres (et la césure, dans les mètres composés), est un « *repos du sens* » et non une pause dans l'élocution entraînée par un accent prosodique important[98]. Or selon lui, le « *repos* […] entraîne toujours l'accentuation[99] », et ce serait dès lors sous ce dernier angle qu'il conviendrait d'analyser les œuvres en vers français. L'usage de l'alexandrin par Victor Hugo, en particulier, aurait d'ailleurs contribué à accréditer cette théorie au moins parmi les spécialistes :

> Après Victor Hugo, on ne peut le redire assez, après la puissante révolution romantique grâce à laquelle il a définitivement gagné la cause de l'alexandrin français […], la césure est enfin définie, non plus un *repos* médial obligatoire, comme l'exigeait Boileau, mais un *simple accent*, fixé en guise de jalon à l'hémistiche pour répondre symétriquement au jalon de la rime, et rien qu'un accent : *pas autre chose*[100].

Ces affirmations justifient donc aussi l'importance donnée aux accents prosodiques mobiles, nécessaires selon Abrassart pour introduire une certaine variété rythmique et pour faire percevoir la « cadence » au lecteur[101].

L'abbé Scoppa est l'initiateur de ces conceptions au début du siècle. Il est suivi par de nombreux émules dont l'abbé Mablin, Louis Bonaparte, Frédéric Vaultier, Wilhelm Ténint, Louis Quicherat ou encore le belge Henri Boscaven, proche de son compatriote poète et traducteur André Van Hasselt[102]. Ces théoriciens comparent la métrique française à deux autres systèmes. Le premier qui s'impose est celui de l'Antiquité gréco-latine, fondé sur la quantité des syllabes et sur la succession de pieds, c'est-à-dire de groupes de syllabes, dans chaque vers. Au XVI^e^ siècle, des poètes de la Pléiade, Antoine Baïf en tête, ont essayé d'écrire des textes en adoptant ce fonctionnement. La tentative s'est soldée par un échec, mais trois siècles plus tard, les métriciens saluent en elle l'intuition de l'importance que revêt la prosodie dans le vers français. L'erreur réside dans l'attribution d'une quantité fixe aux syllabes de la langue. Dans l'évolution de celle-ci, le paramètre de durée aurait été en fait remplacé par un accent d'intensité sur la dernière syllabe prononcée des mots ou, dans le cadre d'un syntagme, sur la dernière syllabe prononcée de chaque unité syntaxique significative. C'est précisément sur cette équivalence que joueraient les poésies étrangères modernes, second système convoqué dans les traités. Les théoriciens font remarquer de fait que les pratiques de versification étrangères reposent sur l'accent prosodique, et

[98] Jules Abrassart, « Avant-propos. De l'Existence et des conditions harmoniques du rythme régulier dans la poésie lyrique », dans *Les Ailes de la lyre*, t. II, éd. cit., p. 52.
[99] *Ibid*., p. 47.
[100] *Ibid*., p. 54.
[101] *Ibid*., p. 51.
[102] Nous renvoyons à notre bibliographie pour les références des ouvrages rédigés par ces théoriciens. On rappellera en outre que l'histoire des théories du vers français a été étudiée par Jean-Marie Gouvard dans *Critique du vers* (Paris, Champion, 2000). Enfin, dans les pages qu'ils consacrent à André Van Hasselt, Lieven D'hulst et Christine Lombez situent également les expérimentations de celui-ci dans un cadre théorique plus vaste (voir *infra* pour les références).

que les auteurs ont pu s'approprier les pieds anciens en remplaçant la durée par l'intensité. La démonstration se poursuit en niant la spécificité de la langue française à cet égard et en redéfinissant au moins en partie le système métrique d'après des critères prosodiques, comme on l'a vu dans les reformulations d'Abrassart.

Jusqu'aux années 1830, voire 1840, cependant, la plupart des poètes francophones se montrent peu sensibles à ces démonstrations, développées en général *in abstracto*. Deux phénomènes contribuent à éveiller progressivement leur attention à partir des années 1830, sans détruire l'autorité du système syllabique, loin s'en faut. Il s'agit de la redécouverte de la poésie renaissante et de l'importation des poésies étrangères, parmi lesquelles le lied. Ces corpus de textes constituent en effet autant de réalisations des potentialités esquissées dans les travaux théoriques. On a mentionné à plusieurs reprises les anthologies de poésie française ancienne publiées par Sainte-Beuve et Nerval autour de 1830. En 1833, le poète belge André Van Hasselt leur emboîte le pas en affirmant dans une lettre la nécessité d'un retour de la poésie en langue française à un tel fonctionnement. Il s'appuie dans sa brève démonstration sur la strophe suivante de Ronsard, lue dans le « deuxième volume de l'ouvrage de Sainte- Beuve, sur la poésie française au XVI^e^ siècle » :

> Quand ce beau printemps je voy,
> J'aperçoy
> Rajeunir la terre et l'onde,
> Et me semble que le jour
> Et l'Amour
> Comme enfans, naissent au monde.

Le charme de ces vers s'explique selon lui par l'utilisation d'une cellule rythmique unique :

> Rien dans ces vers ne blesse l'oreille ; tout est coulant et harmonieux. Et pourquoi ? parce que partout la troisième syllabe du vers de sept syllabes est longue ; et cela doit être ; c'est une règle de la prosodie allemande, règle fondée sur l'harmonie[103].

On aura remarqué le rapprochement (non dépourvu d'approximation) qu'opère Van Hasselt entre le fonctionnement de la strophe de Ronsard et le système allemand, mettant lui aussi en relation les versifications ancienne et étrangères.

Dans ce contexte, les traductions, écrites dans une langue moderne et malgré leur statut second qui les place à la marge du système littéraire, contribuent sans doute tout particulièrement à la prise en compte renouvelée du rythme prosodique dans les vers chez les poètes francophones. Il faut ajouter que, dans le cas du lied, l'origine musicale du genre et sa fréquente association à la musique dans des œuvres

[103] André Van Hasselt, lettre à Louis Alvin du 28 janvier 1833, citée dans Louis Alvin, *André Van Hasselt, sa vie et ses travaux*, Bruxelles, Librairie européenne Muquardt, 1877, p. 55. L'assimilation des métriques modernes, fondées sur la tonicité, aux métriques anciennes, fondées sur la longueur des syllabes, est alors courante. Par ailleurs, par « prosodie », Van Hasselt entend ici « système de versification », lequel serait fondé dans la poésie allemande sur les accents syntaxiques.

poético-musicales contemporaines est aussi de nature à porter l'attention sur les accents du texte, quels qu'ils soient[104]. Dès lors, les poètes francophones qui s'inspirent du lied pour réactualiser l'esthétique de la chanson se montrent souvent soucieux des effets rythmiques de leurs vers. Quelques poètes, également traducteurs de lieds, prônent même expressément la mise en œuvre d'une métrique accentuelle (dans laquelle les différents mètres se définissent par le nombre d'accents qu'ils comportent, le nombre de syllabes restant libre), voire syllabo-tonique (prescrivant non seulement le nombre d'accents mais aussi celui des syllabes atones entre chaque syllabe tonique). Henri-Frédéric Amiel, André Van Hasselt et Jules Abrassart représentent cette position, avec des nuances qu'il convient de mettre en évidence.

Tous trois sont des partisans du calque métrique strict dans la traduction des lieds. On remarquera ici toutefois que les deux écrivains belges appliquent ce principe de traduction surtout dans leurs adaptations pour le chant, dans le souci de respecter la concordance ménagée par le compositeur entre les rythmes prosodique et mélodique. Amiel s'astreint quant à lui à ce tour de force indépendamment de toute mise en musique, dans un geste d'essentialisation du rythme source. Parallèlement, pour ce qui concerne la poésie en langue française, Van Hasselt et son disciple Abrassart promeuvent le système syllabo-tonique dans le cadre de la poésie chantée uniquement. Les quelques deux cents « études rythmiques » du premier, qui donnent des exemples de poèmes écrits selon un ou deux schémas accentuels fixes, sont expressément destinées à être mises en musique. Les préfaces de l'auteur qui accompagnent les quatre principales publications dans lesquelles il fait paraître ces expérimentations sont claires à ce sujet. Il y est toujours question de « poésie lyrique proprement dite[105] », ou du « vers lyrique, c'est-à-dire [du] vers destiné à être chanté[106] ». Abrassart se montre plus clair encore en prescrivant le système accentuel dans la poésie écrite pour la lecture et le système syllabo-tonique dans les vers écrits pour le chant :

> Le rythme dans le vers est de deux sortes : 1° *libre* ou *irrégulier*, si les accents mobiles errent comme au hasard entre les accents fixes ; 2° *régulier* ou *symétrique*, quand tous les accents indistinctement ont une place déterminée d'avance. – Le rythme libre semble devoir être préféré d'ordinaire dans la *poésie parlée* […] ; – le rythme régulier est le seul, en revanche, qui s'adapte bien aux stances, chœurs, ballades, oratorios, œuvres lyriques quelles qu'elles soient, de tous caractères et de toutes formes, écrites *pour le chant*[107].

L'auteur genevois, quant à lui, formule des propositions d'aménagement des mètres pour la poésie destinée à la lecture. Dans la mesure où c'est à celle-ci que l'on s'intéresse ici, on laissera de côté les

[104] Nous renvoyons sur ce point à notre second chapitre consacré à la traduction (p. 288-292).
[105] André Van Hasselt, « Préface » aux *Nouvelles Poésies*, Bruxelles, Bruylant / Paris, Borrani et Droz, 1857, p. II.
[106] *Id.*, « Préface » aux *Poëmes, paraboles, odes et études rythmiques*, Bruxelles, Office de publicité ; Paris, Goubaud, 1862, p. 4. On pourra également consulter les préfaces aux deux éditions des *Quatre Incarnations du Christ*, la seconde étant suivie de quarante-deux études qui ne figuraient pas dans la première.
[107] Jules Abrassart, « Avant-propos. De l'Existence et des conditions harmoniques du rythme régulier dans la poésie lyrique », éd. cit., p. 62-63. Le syntagme « *poésie parlée* » désigne ici la poésie écrite.

suggestions de ses confrères et l'on ne retiendra que les siennes[108]. Force est de constater tout d'abord que les réalisations du système syllabo-tonique ne se trouvent réellement que dans son corpus de traductions. Ses poèmes originaux peuvent êtres rythmés, mais il ne semble pas rechercher la rigueur du fonctionnement accentuel, et encore moins celle des mètres syllabo-toniques. « En chasse ! », la douzième pièce de *Grains de mil*, daté de 1854, montre la liberté avec laquelle il distribue les accents à l'intérieur de ses vers :

À M. Max Buchon

Vous qui craignez **vent**, pluie ou **fièvr**es,
  Restez **cois**, mes mi**gnons** !
Au **lit** ! au **chaud** ! **vous**, cœurs de **lièvr**es ;
Fusil en **main** et rire aux **lèvr**es ;
  Nous, joyeux **gars**, mar**chons** !

Temps **frais**, ciel **pur**, **bon** ! voici **l'aub**e
  Qui rou**git** les fo**rêts** ;
Par**tez**, gibier de toute **rob**e,
À nos **coups** rien ne se dé**rob**e ;
  L'œil au **guet** ! soyons **prêts**[109] !

Dans ce poème dédié à Max Buchon, l'auteur mêle des octosyllabes et des hexasyllabes en variant non seulement la place des accents, mais aussi leur nombre. Le premier octosyllabe est de fait divisé en cinq puis trois syllabes, le second en deux fois deux puis une et trois syllabes, tandis que le troisième se partage en deux sous-vers égaux. Les strophes suivantes (dont nous n'avons retenu ici que la deuxième) sont tout aussi irrégulières. On peut ainsi déceler au sixième vers une succession de deux, puis deux, une et trois syllabes, et au huitième, deux et six syllabes. Les hexasyllabes sont rythmés à l'identique

[108] Les expérimentations des deux auteurs belges, en particulier celles de Van Hasselt, ont en outre déjà été étudiées de près par deux chercheurs, comme on l'a annoncé. Lieven D'hulst a analysé une traduction pour le chant réalisée par celui-ci dans « "*Erlkönig*" en Belgique. De quelques traductions intersémiotiques » (*Essais d'histoire de la traduction…*, éd. cit., p. 173-198. Ce travail reprend un article paru en 1999). Il s'est penché sur les études rythmiques du même auteur dans « Les Études rythmiques d'André Van Hasselt : Une tentative d'émancipation de la poésie belge au XIX^e^ siècle » (*Vives Lettres*, n^o^ 10, « Passerelles francophones ; pour un nouvel espace d'interprétation », 2^d^ semestre 2000, p. 11-35). Enfin, il a consacré plusieurs pages aux conceptions d'Abrassart dans une étude co-écrite avec Karen Vandemeulebroucke : « Comment investir un "*no man's land*" littéraire : notes sur la poésie et la traduction en Belgique au XIX^e^ siècle » (dans Béatrice Bonhomme et Micéala Symington (dir.), *Le Rêve et la ruse dans la traduction de poésie*, Paris, Champion, 2008, p. 285-304). Christine Lombez de son côté consacre aux expérimentations de Van Hasselt plusieurs passages de son ouvrage déjà cité : *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e^ siècle…* (p. 129-130 ; 211-212 ; p. 232-235 pour les études rythmiques ; et p. 170-172 pour les traductions destinées au chant). Les deux chercheurs montrent au demeurant que les propositions formulées par les écrivains belges, si elles ont pu séduire plusieurs poètes francophones, ont fait également des indifférents et ont été quoi qu'il en soit très peu appliquées. Les contraintes qu'elles impliquent les rendent de fait difficilement praticables, mais on verra qu'elles ont pu contribuer à attirer l'attention sur les effets possibles du rythme prosodique.

[109] Henri-Frédéric Amiel, « En chasse ! », *Grains de mil…*, XII, éd. cit., p. 34-35.

dans cet extrait (trois et trois syllabes, à l'exception du cinquième vers), mais non dans les deux strophes suivantes (« A**mis**, dans notre é**tat** » et coupé en deux et quatre syllabes, tandis que « **Moins** un brin de lau**rier** » isole la première syllabe des cinq autres). En 1854, Amiel a sans doute déjà réalisé son calque métrique du « Lied von der Glocke » (« Le Chant de la cloche »), de Schiller[110]. On aurait dès lors pu s'attendre à ce qu'il tente de transposer un fonctionnement au moins accentuel dans ses propres poèmes. Il se contente cependant de vers rythmés, que ce soit par commodité ou peut-être plutôt en raison de la frontière qu'il établirait encore à cette époque entre la pratique de la traduction et la production d'œuvres originales (à une exception près, nous allons y revenir).

Environ vingt ans plus tard, dans l'anthologie de poèmes étrangers traduits qu'il publie en 1876 sous le titre *Les Étrangères*, la prise de conscience semble avoir eu lieu. Il souligne en effet dans ses paratextes les bénéfices que pourraient tirer les poètes francophones de certaines expérimentations menées par les traducteurs. Outre une réhabilitation du rythme prosodique dans les vers français, Amiel propose la création de nouveaux mètres, plus longs que l'alexandrin, et destinés aux épopées en vers. On s'éloigne donc du genre lyrique, mais on s'arrêtera néanmoins sur cette invention dans la mesure où l'écrivain en a donné comme par anticipation une réalisation plus modeste, sur des vers courts qui s'inspirent visiblement du lied lyrique. Dans l'« Appendice » des *Étrangères*, il suggère ainsi de recourir à des nouveaux mètres de treize à dix-sept syllabes qui seraient composés de plusieurs sous-mètres simples déjà existants. De cette manière, la poésie épique en français pourrait rivaliser avec les épopées étrangères, qui recourent à des mètres très amples, tout en maintenant un rythme perceptible à l'oreille, grâce aux subdivisions inférieures ou égales à huit syllabes. Le bénéfice résiderait aussi dans l'économie des rimes, qui reviendraient moins fréquemment, avantageusement compensées par la prosodie. La conclusion de son exposé théorique laisse à d'autres poètes le soin de juger et d'appliquer le cas échéant ces principes en dehors de la traduction : « *Les Étrangères* ont, dans leur seconde partie, essayé quelques-uns de ces nouveaux moules. Nous signalons aux esprits entreprenants une mine encore inexploitée ; mais c'est aux poëtes mêmes et aux critiques compétents, à prononcer sur la valeur de cette innovation[111]. » En réalité, on en lit une esquisse chez l'auteur lui-même dès 1854, dans « Printemps du Nord », sixième poème de *Grains de mil* :

[…]

Violette
Discrète,
Devant Dieu tu fleuris ;
Primevère,

[110] Voir sur ce point Christine Lombez, *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e^ siècle…*, éd. cit., p. 130, note 104.
[111] Henri-Frédéric Amiel, *Les Étrangères…*, éd. cit., p. 267.

À la terre,
Bouche d'or, tu souris.

[…]

Mais, fidèle
Hirondelle,
Au nid toi tu reviens,
La tristesse

M'oppresse…
Où donc sont tous les miens[112] ?

Ces vers sont précédés de l'« Observation métrique » suivante : « Les *sixains*, dans cette pièce, sont écrits pour l'oreille comme des *quatrains*, c'est-à-dire que les deux petits vers féminins, qui peuvent être inégaux, doivent, réunis, équivaloir à un des vers de rime masculine. » Plus précisément, les deux séquences de vers féminins dans chaque strophe ont un nombre de syllabes identique à celui des vers masculins. On pourrait donc réécrire la première strophe de la manière suivante :

* Violette discrète,
Devant Dieu tu fleuris ;
Primevère, à la terre,
Bouche d'or, tu souris.

On obtient ce faisant un quatrain dont seuls les vers masculins riment, audace qui n'était pas acceptable au milieu du siècle, que ce soit dans le camp des tenants de la tradition ou chez les héritiers des romantiques, adeptes de la rime riche. La plasticité strophique de ce poème ne reçoit toutefois aucune justification ni même aucune explication quant aux motivations de l'écrivain. On peut supposer que, plus de vingt avant *Les Étrangères*, celui-ci n'avait pas encore théorisé l'innovation qu'il y expose. Cette expérimentation isolée dans son œuvre poétique originale est dès lors sans doute à comprendre comme le signe d'une double intuition. D'une part, Amiel commencerait à envisager la possibilité de créer un mètre d'un niveau supérieur à partir de plusieurs mètres, et d'autre part il pressentirait que la mise en relief du rythme ainsi produite autorise le poète à s'affranchir du systématisme de la rime. « Printemps du Nord » semble s'éloigner de l'invention présentée dans *Les Étrangères* dans la mesure où seuls deux vers riment dans chaque quatrain, là où tous les vers riment, dans les longs mètres proposés pour l'épopée. Mais on fera observer qu'il suffit de réunir deux à deux les vers de ces quatrains pour obtenir des distiques d'alexandrins qui riment, et qui obéissent alors exactement à l'innovation de l'anthologie plus tardive (excepté le nombre de syllabes, qui ne dépasse pas douze) :

[112] *Id.*, « Printemps du Nord », *Grains de mil…*, VI, éd. cit., p. 20-21.

* Violette discrète, devant Dieu tu fleuris ;

Primevère, à la terre, bouche d'or, tu souris.

On assiste ici au travail d'élaboration d'un expérimentateur dont le projet est encore confus, bien avant la mise au point d'une trouvaille forte d'enjeux littéraires réels et désormais concertés[113].

Les réflexions sur le rythme prosodique et les pratiques qui en découlent, en lien avec le lied, notamment, occupent en somme une place intermédiaire dans l'évolution de la poésie francophone. La prise en compte des accents syntaxiques constitue à coup sûr une nouveauté d'un point de vue théorique. Elle donne lieu également dans tout un ensemble de poèmes à une mise en relief de ces appuis rythmiques, en concurrence avec les accents métriques. Sauf exceptions, néanmoins, ceux-ci sont maintenus aussi bien en fin de vers (et soulignés par la rime) qu'à la césure, le cas échéant. Les poètes partisans du système accentuel restent de fait soucieux de symétrie et de régularité. Le changement de perspective qu'ils prônent n'en est pas moins riche de ressources inédites dans le système français traditionnel.

3) Reconfiguration de l'opposition entre le vers et la prose et redéfinition de la poésie

La mise en valeur de la dimension prosodique dans la versification, que ce soit chez les défenseurs d'un vers « rythmé », d'un système accentuel ou encore syllabo-tonique, a pour effet d'établir un niveau d'analyse commun au vers et à la prose, et de postuler au moins implicitement les potentialités rythmiques de cette dernière. Tout au long du siècle, les acteurs du paysage littéraire adoptent certes à ce sujet des positions très disparates, mais nombre d'entre eux tendent vers une reconfiguration plus souple de l'opposition traditionnelle binaire entre l'écriture en vers (classiques) et l'écriture en prose[114]. La hiérarchie entre les deux types d'écriture fait toujours elle aussi l'objet de débats, bien que là aussi l'on s'accorde progressivement à reconnaître la dimension esthétique de la prose chez des auteurs comme Rousseau, Fénelon ou Chateaubriand. Ainsi, parallèlement à la certitude tenace d'une supériorité du vers sur la prose et du statut intrumental de cette dernière, la beauté d'œuvres qui recourent à la prose poétique telles que *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon, paru en 1699, ou *Les Martyrs* de Chateaubriand, daté de 1809, fait l'objet d'un consensus bien ancré dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Ces textes sont en effet presque unanimement salués pour les recherches rythmiques et phoniques dont témoigne leur écriture, se rapprochant par là des pratiques dites poétiques sans

[113] Il est remarquable que dans la « Préface » aux *Premiers poèmes* (éd. cit.) qui sert de défense et illustration du vers libre, Gustave Kahn tienne exactement le même raisonnement qu'Amiel, sans faire aucune allusion à ses travaux. Il y analyse en effet deux alexandrins de Racine en affirmant qu'ils ne font que réunir en réalité des vers plus courts, dont plusieurs sont dès lors des vers blancs (p. 24-25).

[114] Nathalie Vincent-Munnia a consacré à ces questions plusieurs travaux, dont sa thèse, intitulée *Les Premiers Poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, éd. cit., et un ouvrage collectif qui comprend dans sa « Préface » des mises au point sur l'évolution des conceptions relatives à l'écriture en vers et en prose (*Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffith et Robert Pickering (dir.), Paris, Champion, 2003, p. 9-39).

s'astreindre toutefois aux mêmes règles. L'étiquette « prose poétique » suppose de fait la reconnaissance d'une transposition partielle des propriétés expressives associées à la poésie en vers dans le cadre d'une œuvre en prose.

Cette hybridation présuppose non seulement une contestation de la hiérarchie entre les deux types d'écriture, mais plus fondamentalement aussi une remise en question de la différence de nature proclamée par les tenants d'un conservatisme esthétique entre vers et prose. Plusieurs auteurs vont jusqu'à récuser l'assimilation entre la « poésie » et le vers. Dans *De l'Allemagne*, Mme de Staël avance un double argument. D'une part elle s'en prend à l'alexandrin, parangon du système métrique français et peu propre à la poésie lyrique, selon elle ; d'autre part elle érige les « grands prosateurs » en véritables poètes lyriques :

> [...] La composition de ce genre de vers est un art tout à fait indépendant même du génie poétique ; on peut posséder cet art sans avoir ce génie, et l'on pourrait au contraire être un grand poète et ne pas se sentir capable de s'astreindre à cette forme.
>
> Nos premiers poètes lyriques, en France, ce sont peut-être nos grands prosateurs, Bossuet, Pascal, Fénelon, Buffon, Jean-Jacques, etc. Le despotisme des alexandrins force souvent à ne point mettre en vers ce qui serait pourtant de la véritable poésie […][115].

On a vu dans le troisième chapitre de cette thèse la propension de Mme de Staël à appréhender la littérature sous un angle philosophique. Le type d'écriture, vers ou prose, ne saurait être pour elle un paramètre pertinent dans la définition de la poésie. C'est du reste la position que formule sans ambages Victor Hugo dans sa « Préface » à l'édition originale des *Odes et Ballades*, environ dix ans plus tard : « Les beaux ouvrages de poésie en tout genre, soit en vers, soit en prose, qui ont honoré notre siècle, ont révélé cette vérité, à peine soupçonnée auparavant, que la poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes. La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout[116]. » À l'autre extrémité du siècle, Émile Hennequin formule des déclarations similaires et suggère de nouvelles articulations entre les notions de vers, de poésie et de lyrisme, indiquant par là en creux la persistance des résistances contre de telles conceptions :

> Pour peu qu'on ait lu, on sait que le mot poésie ne saurait être appliqué à toutes les œuvres où l'expression affecte une forme rhythmique fixe, à toutes les œuvres versifiées. Les vers des comédies modernes par exemple, ou de Molière, n'ont rien de poétique, ni ceux de la plupart des poèmes didactiques, des fables, de plusieurs épopées. D'autre part, la prose peut être poétique ; de Rousseau à Châteaubriand et aux romanciers modernes, il s'est produit en France de nombreux écrits qui ont pour caractère particulier d'exprimer, en une parole librement cadencée, le genre d'émotions élevées et vagues que suggèrent les

[115] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. cit., 2e partie, chap. IX, p. 259-260.
[116] Victor Hugo, « Préface » aux *Odes et Ballades*, éd. cit., p. 265. Rappelons que le système des genres élaborés par Victor Hugo dans les années 1820 et 1830 est différent de celui qu'induit Mme de Staël et que le lyrisme n'est pas pour lui la catégorie qui subsume les autres. Il n'en reste pas moins que dans cet extrait de la première « Préface » aux *Odes et Ballades*, il dissocie lui aussi la « poésie » (épique, dramatique et lyrique) de l'écriture en vers.

> beaux vers. La forme métrique n'a pu paraître seule capable de rendre ces sentiments d'essor et d'extase que probablement parce qu'elle fut à l'origine toute la littérature et que le charme musical qu'elle possède l'a fait réserver peu à peu aux sujets les plus nobles.
>
> […] il faut donc qu'il y ait quelque caractère intrinsèque des mots ou plus généralement de l'expression et des idées exprimées, qui constitue le poétique, et ce caractère doit nécessairement être fort général et fort simple, pour permettre de classer ensemble des écrits aussi différents qu'un poème de Schelley, certaines descriptions de Zola, *Salammbô* et les *Méditations*, un tableau de l'*Iliade*, une analyse psychologique de Baudelaire, une aventure galante contée par Byron, les petites pièces lyriques de Heine […][117].

Les exemples donnés par Hennequin mettent en évidence le rôle non négligeable qu'a joué le lied, aux côtés des autres littératures étrangères, dans le brouillage des frontières entre le vers et la prose. La fréquence des traductions de poésie en prose a très certainement contribué en effet à faire admettre l'existence possible d'œuvres lyriques en prose. Des œuvres narratives et dramatiques recourant à ce type d'écriture existaient depuis plusieurs siècles, mais dans les ouvrages théoriques, la poésie lyrique paraissait jusque-là indissociable du vers, à tel point que celui-ci semblait la constituer intrinsèquement. Les traductions poétiques en prose, à la fois périphériques dans le système générique et bien présentes dans le paysage littéraire, ont pu dès lors contribuer à préparer indirectement et discrètement la venue du poème en prose, dès la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, et à partir des années 1830 en ce qui concerne plus précisément le lied[118]. On peut rappeler que, à la demande de Heine lui-même, une grande partie des versions françaises de ses poèmes utilisent la prose, à commencer par celles de Nerval. On a montré également dans nos deux chapitres sur la traduction que les intercesseurs qui recouraient à ce type d'écriture pouvaient eux aussi transposer des effets esthétiques du texte source dans leur traduction. Dans le compte rendu qu'il rédige sur la traduction « équimétrique et équirythmique » du « Lied von der Glocke » de Schiller par Édouard Pesch, Johannès Weber défend la traduction en prose en mettant en avant les potentialités rythmiques de celle-ci :

> […] La prose peut fort bien être rythmée sans l'être aussi mécaniquement que le vers ; on a fait plus d'une fois de la musique sur de la prose et M. Gounod en a fait sur *Georges Dandin*, sans rien changer, dit-on, au texte de Molière. Par le choix des mots et des expressions, la prose peut être aussi sonore que les vers ; que reste-t-il alors d'absolument propre aux vers ? La rime ? ô misère !

[117] Émile Hennequin, *Écrivains francisés…*, éd. cit., p. 246-247.

[118] Cette question a été traitée successivement par Anthony Pym dans « Shortcomings in the historiography of translation », (art. cit.), Nathalie Vincent-Munnia dans *Les Premiers Poèmes en prose…*, éd. cit., p. 62-69 et 75-83, et Christine Lombez, dans *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e^ siècle…*, éd. cit., p. 238-245. Ces deux chercheuses font apparaître en outre l'importance des pseudotraductions dans le processus d'assouplissement de l'opposition entre le vers et la prose (voir Nathalie Vincent-Munnia, p. 69-75 ; et Christine Lombez, p. 240-241, ainsi que son article « La Traduction fictive ou : du rôle des pseudotraductions littéraires », *Linguistica Antverpiensia*, 2005/4, *Fictionalizing Language Contact: Translation and Multilingualism*, p. 107-121). Nous précisons enfin que nous utilisons l'étiquette « poème en prose » pour renvoyer au sous-genre tel qu'il est défini depuis Baudelaire, et non dans l'acception qu'il a auparavant, proche de la notion de prose poétique (voir Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose…*, éd. cit., p. 9-11).

À cela s'ajoute le modèle fourni par des œuvres en prose de Heine, présentées par certains médiateurs comme des exemples de prose poétique. Dans la monographie qu'il consacre au poète allemand en 1899, Ludovic Roustan affirme de la sorte à propos des *Reisebilder* :

> D'ailleurs, Heine savait le secret de rester poète en prose. Autre part encore que dans les strophes qui accompagnent la *Harzreise* ou la *Nordsee*, il y a de la poésie ; et lorsque dans les volumes suivants, *Le Livre de Legrand, l'Italie*, l'auteur a complètement abandonné la forme métrique, la poésie circule encore plus richement à travers ces pages où manquent les vers. Il suffit qu'il traverse un décor gracieux ou noblement sévère, qu'il évoque une scène émouvante comme la fête des morts de Florence, ou dessine la figure dominatrice de Napoléon, pour que sa prose s'anime et se colore avec intensité d'émotion et cette puissance de vision qui caractérisent sa poésie[119].

Parmi les œuvres poétiques en prose parues à partir de 1840 et inspirées par le lied, on pense bien entendu à *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand. Christine Lombez signale que ce volume, composé en 1835, est le premier à mettre en évidence les liens entre une nouvelle écriture poétique et l'importation de poésie étrangère, en l'occurrence plus précisément la ballade germanique. Elle rappelle également la formule de Sainte-Beuve, qui ne s'y était pas trompé, assimilant les textes de *Gaspard de la Nuit* à un ensemble de « jolies ballades en prose dont la façon lui coûtait [à l'auteur] autant que des vers[120]. » Au début des années 1840, deux autres écrivains illustrent ces relations dans ce que l'on peut considérer aussi comme des poèmes en prose, même s'ils n'utilisent pas cette dénomination encore mal acceptée par les instances d'autorité. Il s'agit de Xavier Forneret, qui fait paraître *Pièces de pièces. Temps perdu* en 1840, et de Jules Le Fèvre-Deumier, auteur des *Œuvres d'un désœuvré. Vespres de l'Abbaye du Val*, publié en 1842[121]. Dans les années 1830 et 1840, Xavier Forneret sacrifie volontiers à la littérature frénétique, témoignant lui aussi de son goût pour les ballades fantastiques venues d'outre-Rhin, sans se priver pour autant d'en détourner les codes. La pièce « Un crétin et *sa* harpe » narre l'extase d'un mendiant idiot à l'écoute d'une harpe. Le télescopage entre la thématique de la musique, associée au sublime, et le cadre misérable dans lequel évolue le « crétin », placé du côté du grotesque, actualise jusqu'à la caricature les préceptes de Victor Hugo, mais aussi une des caractéristiques de nombreux lieds et ballades germaniques, d'après la présentation qu'en fait par exemple Blaze de Bury à la même époque[122]. Le début du récit, qui prend place dans la rue une nuit de décembre, joue d'emblée sur des motifs qui tendent alors à devenir des poncifs, accusant les contrastes entre les « riches » et les « piétons

---

[119] Ludovic Roustan, « Introduction » à *Henri Heine*, éd. cit., p. XIX-XX.

[120] Charles Augustin Sainte-Beuve, « Notice » à *Gaspard de la nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, de Louis [dit Aloysius] Bertrand, Angers, Pavie ; Paris, Labitte, 1842, p. V. Les commentaires de Christine Lombez sur le recueil d'Aloysius Bertrand se trouvent dans *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e siècle…*, éd. cit., p. 242.

[121] Voir de nouveau Christine Lombez, *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e siècle…*, éd. cit., p. 243-244.

[122] Voir son étude « De la poésie lyrique en Allemagne », art. cit., p. 823 : « [Le *lied*] plonge aussi loin qu'il le peut dans la vie de la nature ; et des phénomènes variés qu'il y surprend, compose ensuite une sorte d'épopée où l'arc en ciel joue le rôle du merveilleux, où le beau et le grotesque, le Caliban et la Miranda, sont représentés par quelque ridicule scarabée amoureux d'une rose. »

pauvres » dans une perspective apparemment moralisante. La posture énonciative n'est toutefois pas transparente, ne serait-ce que par les évidentes recherches expressives qui laissent deviner la présence d'autres intérêts :

> Un crétin et *sa* harpe
>
> […]
>
> C'était en décembre, – décembre avec ses jours rognés par le solstice, son herbe rare et noire, sa bise, ses arbres craquant et engourdis, sa terre dure, son soleil blanc sur la glace qui porte.
>
> C'était le soir, – le soir d'hiver, avec ses réverbères flottant comme des feux de sorciers, son ciel incertain de couleur, ses étoiles se courant les unes après les autres comme pour s'échauffer ; le soir avec ses cloches qui résonnent pour l'*Angelus* comme si elles étaient de cristal ; le soir avec ses voitures de riches qui sont tièdes, et qui passent presque sur les piétons pauvres qui ont froid ; le soir enfin avec ses orgues qui mêlent leurs sons aux cris de ceux qui les portent.
>
> C'était en décembre ; – c'était le soir[123].

Le modèle de la chanson est perceptible dans les répétitions variées qui structurent cette mise en place et produisent un effet de clôture, à l'instar d'un refrain (« C'était en décembre » ; « C'était le soir » ; « C'était en décembre ; – c'était le soir »). La parataxe instaure elle aussi un registre de langue et un rythme typiques des productions populaires, en particulier des *Volkslieder*, dans lesquels les médiateurs relèvent justement de telles caractéristiques. Forneret reprend de la sorte jusqu'à un certain point l'*ethos* du narrateur populaire intradiégétique. Le choix de la prose est néanmoins à mettre en perspective dans le contexte français de son temps. L'écart de son texte vis-à-vis des canons formels et génériques est en fait mis au service de la critique sociale et idéologique portée par son récit. L'ambivalence du protagoniste, rejeté aussi bien des milieux aisés que des autres mendiants, mais fasciné par la musique, s'exprime dans une écriture hybride, issue de la langue courante mais travaillant cette matière afin d'en faire ressortir les potentialités esthétiques. À cet égard, le poème en prose apparaît comme le produit d'une époque et de la posture idéologique qu'elle suscite chez certains auteurs.

Sur un plan différent, plus spécifiquement existentiel, Jules Le Fèvre-Deumier représente lui aussi dans plusieurs de ses poèmes en prose une position instable, partagée entre une réalité incontournable mais insatisfaisante, et un idéal impossible à atteindre. La *Sehnsucht* (que l'on peut traduire par « aspiration ») sous-tend manifestement plusieurs textes de cet auteur, à qui l'on doit également une anthologie en français d'œuvres poétiques germaniques[124]. « Le Pays des heureux », dans les *Œuvres d'un désœuvré*, commence par déplorer l'échec de toute quête du bonheur, avant de rapporter une

[123] Xavier Forneret, « Un crétin et *sa* harpe », *Pièces de pièces. Temps perdu*, Paris, Duverger, 1840, p. 88-89.
[124] Voir Jules Le Fèvre-Deumier, *Leçons de littérature allemande*, Paris, Firmin-Didot, 1893. D'après Christine Lombez, cet ouvrage aurait en fait été rédigé vers 1840, c'est-à-dire à la même époque que les *Œuvres d'un désœuvré* (voir *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e siècle…*, éd. cit., p. 245, note 218).

expérience dans laquelle le Je, croyant avoir trouvé la direction d'un lieu idéal, se trouve dans l'impossibilité d'aller vers cet endroit :

> Les trois quarts de la vie se passent à chercher le bonheur : et quand on ne le cherche plus, on le rêve encore. […] Que de fois, moi qui vous parle, que je fois j'ai changé de climats, sans pouvoir me fixer nulle part, courant toujours après cette patrie du bonheur, qui fuyait sous mes pieds. Je n'ai cru qu'une fois pouvoir y pénétrer. J'étais au moins sur ses frontières.
>
> Il y a de cela bien longtemps : j'essayais pour la première fois de [*sic*] ma liberté et j'apprenais mon métier de poète, en faisant celui de pèlerin : n'ayant pas la moindre lyre dans mon sac, et portant dans mon cœur un faisceau d'espérances, que je ne croyais pas facile à dénouer. Je m'étais égaré au milieu des Alpes, et je me trouvais dans une petite vallée si riante, que si j'essayais de vous la peindre, vous crieriez tous que c'est un site fantastique. Ce qui me charmait surtout, c'était le frémissement argenté d'un ruisseau, qui roulait à petits plis ses cascades dans la mousse et les fleurs, et qui sortait, à mes pieds, d'un rocher enveloppé de viorne et de clématite. Si pur à sa naissance, qu'il doit être beau plus loin, et que les prés qu'il arrose seront frais et parfumés, quand son cours sera plus libre et sa couche plus large ! Voilà bien, pensai-je, le guide harmonieux que je dois suivre, pour aller au pays que je cherche, au pays des heureux ! et je me mus en marche pour y arriver avec lui. Je ne marchai pas longtemps. À quelques pas de sa source, le ruisseau tombait dans un abîme, dont aucun œil humain ne pourrait voir le fond. S'y perdait-il tout entier, ou reparaissait-il au-delà dans quelque vallon plus riche que le paysage où j'étais ? c'est ce que je ne saurais vous dire. Il fallait franchir le gouffre pour le savoir : et je suis resté sur le bord[125].

Le choix de la prose se laisse deviner en creux dans un texte plus tardif, en prose aussi, mais prononçant paradoxalement un éloge des vers :

> « La Musique et les vers »
>
> […] Tous les arts sont divins ; mais bénissez surtout la musique et les vers, ces courants d'air célestes qui passent sur les champs brûlés d'ici-bas, et, tout parfumés de leur mystérieux berceau, viennent chercher notre âme, pour l'emporter du monde. Elle ne reste pas sans doute où ils la mènent ; mais on rapporte en soi, de ces hauts voyages, l'espoir que là, où l'on respire une minute, on peut enfin demeurer toujours[126].

Le poème en prose semble dès lors être pour Le Fèvre le moyen d'exprimer ses imperfections aussi bien ontologiques que poétiques. Il adhère à la hiérarchie qui place les vers (mesurés) au-dessus de la prose, et c'est pour cette raison même qu'il privilégie celle-ci pour représenter les insuffisances humaines ou individuelles.

On est donc loin de la fonction contestataire que Forneret prêtait à cette pratique d'écriture, mais chez les deux écrivains, le poème en prose est conçu comme un objet marginal, voire hors du système des genres. Son statut change autour de 1860 avec *Le Spleen de Paris*, de Baudelaire. Alors qu'il avait

[125] Jules Le Fèvre-Deumier, « Le Pays des heureux », *Œuvres d'un désœuvré. Vespres de l'Abbaye du Val*, t. I, Paris, Delloye, 1842, p. 265-267. Nous reproduisons le saut de ligne du texte.
[126] *Id.*, « La Musique et les vers », *Le Livre du promeneur, ou Les mois et les jours*, Paris, Amyot, 1854, p. 58.

jusque-là peu éveillé l'intérêt, même dans les milieux littéraires, sa visibilité s'accroît et plusieurs auteurs s'y essaient, en assumant désormais leurs expérimentations en tant que telles. Émilie Yaouanq-Tamby rappelle à ce propos les débats qui naissent sur la poéticité de la prose, et corollairement sur le type de prose propre au genre du poème en prose[127]. Pour Baudelaire, il s'agit de mobiliser les ressources secrètes de la langue de manière à accomplir « le miracle d'une prose poétique, musicale sans rhtyhme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience[128] ». Selon plusieurs symbolistes, au contraire, il conviendrait de se rapprocher du système métrique, tout en l'assouplissant. Environ quinze ans avant eux, les *Lieds de France* de Mendès, écrits en 1868, d'après leur auteur, mettent ce programme en application. On a pu observer en étudiant « Le Tort de saint Barnabé », dans le chapitre précédent, la présence d'un refrain, renforcé par l'anadiplose qui relie les paragraphes entre eux. « Les Amants fidèles ou Le Cierge dans le Paradis » contient de très nombreux effets de rythme qui rapprochent souvent les syntagmes de vers blancs. La seule lecture des deux premières strophes suffit à déceler la récurrence de segments pentasyllabiques. Ceux-ci impriment leur rythme à l'ensemble du texte, sans exclusive, cependant :

> Dès le clair du jour (5), Marion court à l'église (6). « Où est donc le cierge (5) que j'offris hier (5) à madame la Vierge (5) pour qu'elle soit en aide (5) à mon amant sur la mer (7) ? »
>
> Le vieux saint de bois (5) répond à Marion (5) : « La colombe blanche (5) a pris en passant (5) le blanc cierge (3) pour en faire un rameau (6) où mettre son nid tremblant (7). »

Encore pourrait-on proposer une division légèrement différente qui ferait apparaître des groupes pentasyllabiques supplémentaires. Nous avons suivi une logique syntaxique, mais il est loisible de penser que, au deuxième paragraphe, le lecteur applique le schéma rythmique initial jusqu'au mot « rameau ». Les quatre premiers syntagmes pentasyllabiques inciteraient à une telle oralisation, qui produirait alors la division suivante : « […] le blanc cierge pour (5) en faire un rameau (5) […] ». Par ailleurs, nous n'avons pris en compte les - *e* - caducs que dans les cas où ils seraient probablement réalisés dans la prononciation courante (par exemple dans la citation qui précède immédiatement : « […] le blanc cierg**e** pour […] »). Nous l'avons amuï en revanche dans le syntagme du premier paragraphe : « […] à madame la Vierge […] ». La pluralité des options de lecture est de fait le propre des textes qui s'affranchissent des codes tout en en jouant. Le lecteur est lui aussi invité à produire sa propre oralisation et à envisager les différentes possibilités qui s'offrent à lui.

Dans *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, qu'il publie en 1903 à l'intention du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Mendès commente ses *Lieds de France* avec un

[127] Nous renvoyons pour des compléments à sa thèse déjà citée, p. 61-63.
[128] Charles Baudelaire, dédicace « À Arsène Houssaye » du *Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*, dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 275-276.

détachement apparent, en les qualifiant par deux fois d'« amusette[129] ». Émilie Yaouanq-Tamby fait toutefois observer qu'il revient à plusieurs reprises sur cette œuvre. On peut ajouter qu'il lui prête un rôle fondateur en en faisant la source – pourtant involontaire, mais cela ne préjuge pas de l'importance qu'il accorde à son recueil – des expérimentations postérieures en matière de versification[130]. Cette légèreté de ton ne l'empêche pas d'esquisser çà et là la teneur de son projet d'écriture. Il revendique ainsi presque explicitement le genre de ses poèmes dans la dédicace qu'il rédige à l'intention d'« Alfred Bruneau / Qui, de quelques-unes / de mes humbles chansons en prose / a fait / d'exquis poèmes en musique. » Il semble que l'on puisse opérer une lecture en chiasme par laquelle les pièces du recueil seraient désignées comme des poèmes en prose, mis en musique dans des chansons. Les motivations dont il fait état *a posteriori*, dans *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900* confirment son attachement au système métrique français :

> […] j'écrivis […] des stances de prose rythmée, çà et là assonante, avec des retours de phrases pareils à des refrains ; et elles avaient bien la prétention d'être presque des vers. […] Mais c'étaient là de menus jeux d'esprit, récréations entre les véritables poèmes, et qui n'aspiraient pas du tout à bouleverser l'art poétique français[131].

Les bénéfices relatifs qu'il perçoit dans ce type d'écriture résident dans les assouplissements ponctuels qu'ils apportent aux règles admises. En évoquant la « "façon" » des *Ballades françaises* de Paul Fort, qui reproduirait celle de ses propres *Lieds de France*, Mendès déclare qu'elle est « fort propre à *imiter* les abandons et les simplesses de la Chanson populaire[132]. »

Les ballades de Paul Fort se rapprochent en effet de la poétique décrite par son prédécesseur, mais à la différence de celui-ci, c'est le résultat d'un projet assumé. À partir du tournant du siècle et jusqu'en 1960, il publie quelque quarante volumes de *Ballades françaises*, en recourant à des types d'écriture variés. Il s'agit pour lui de remettre en cause la « conception classique » dichotomiste au profit d'une mise au jour des états « intermédiaires » que peut revêtir tout énoncé.

> Pour l'expression de ceux-là, il me semble que la prose rythmée convient. J'ai précisément cherché un style pouvant passer, au gré de mon émotion, de la prose au vers, et des vers à la prose : la prose rythmée formant la transition. Ainsi, la prose, la prose rythmée et le vers libre ne deviennent qu'un seul instrument gradué[133].

---

[129] Catulle Mendès, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, Imprimerie nationale, 1902, p. 153 et 182. On a cité des extraits du « Tort de saint Barnabé » p. 395.

[130] « Qui eût dit qu'une école naîtrait d'une amusette ? » s'interroge l'auteur avec une modestie probablement feinte (*Ibid.*, p. 153). Plus exactement, cette distance vis-à-vis de l'« école » concernée, à savoir celle du vers libre (Mendès mentionne aussitôt après les pratiques d'écriture de Laforgue et de Kahn), vaut pour un dénigrement de celle-ci. La remarque d'Émilie Yaouanq-Tamby se trouve quant à elle dans sa thèse, déjà citée, p. 119. La chercheuse étudie l'écriture des *Lieds de France* dans le même ouvrage, p. 117-119 et 123-125.

[131] Catulle Mendès, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, éd. cit., p. 153.

[132] *Ibid*., p. 182. Nous soulignons.

[133] Paul Fort, réponse à l'enquête menée par Georges Le Cardonnel et Charles Vellay sur *La littérature contemporaine (1905), opinions des écrivains de ce temps* [1904], Paris, Mercure de France, 1905, p. 268.

Même dans les textes qui adoptent la disposition typograhique de la prose, force est de constater néanmoins que des vers sont aisément repérables, obéissant souvent qui plus est aux règles traditionnelles. Les rimes, ou du moins les assonances, sont quant à elles presque systématiques. Le lied a sans doute contribué à l'élaboration de ces pratiques. De nombreux poèmes témoignent en effet de la familiarité de l'auteur avec le genre d'outre-Rhin, que ce soit par une ressemblance avec le *Volkslied* (dans le dialogue franc et léger qui s'instaure entre un jeune homme et une jeune fille, dans « J'ai des p'tites fleurs bleues », p. 8-9), ou par un certain rapport à la nature (dans « Le Bercement du monde », p. 23-24, « Hymne à l'auteur de ces hymnes », p. 25, ou encore « Le Rouge-Gorge », p. 154-155, parmi beaucoup d'autres[134]). Dans l'anthologie qu'il publie en 1985, Daniel Leuwers va d'ailleurs jusqu'à utiliser le mot *lied* pour désigner une des sections du volume, et dans son « Introduction » il nomme le genre germanique parmi ceux dont s'inspire le poète : « Paul Fort a maintes cordes à son arc et peut tout aussi bien s'adonner à la chanson qu'au madrigal, à la romance, à l'ode ou à l'odelette. Il connaît les secrets du lied, de la complainte, de l'élégie […][135]. »

L'intertexte du lied est perceptible entre autres dans « Le Bercement du monde », issu du premier volume intitulé *Ballades françaises*. Les paragraphes qui composent le texte sont constitués uniquement d'alexandrins, liés entre eux d'un point de vue phonique par des rimes croisées ou des assonances, dans quelques cas :

> Du coteau, qu'illumine l'or tremblant des ge**nêts**, j'ai vu jusqu'au lointain le bercement du **mond**e, j'ai vu ce peu de terre infiniment ryth**mé**e me donner le vertige des distances pro**fond**es.
>
> L'azur moulait les monts. Leurs pentes alan**gui**es s'animaient sous le vent du lent frisson des **mers**. J'ai vu, mêlant leurs lignes, les vallons rebon**dis** trembler jusqu'au lointain de la fièvre de **l'air**.
>
> […]
>
> Je restai jusqu'au soir à contempler cette **œuvr**e, à suivre l'ondulation de cette **mer**, et je sentais très doucement faiblir mon **cœur** au bercement sans fin des vagues de la **terr**e.
>
> Comme un bouillonnement de vagues déchaî**né**es, devant moi jusqu'aux grèves en feu du so**leil**, je vis vallons et monts, nuages, ciel d'é**té**, remonter l'infini des clartés et s'y **perdr**e.
>
> Je me tenais debout entre les genêts **d'or**, dans le soir où Dieu jette un grand cri de lu**mièr**e… et je levai tremblant la palme de mon **corps** vers cette grande Voix qui rythme l'Uni**vers**[136].

[134] Les références de page sont tirées de l'anthologie de référence établie par Flammarion, l'éditeur des ballades de Paul Fort (*Ballades françaises. Choix 1897-1960* [1963], Paris, 1983).
[135] Daniel Leuwers, « Introduction » à Paul Fort, *Ballades du beau hasard*, Paris, Flammarion, 1985, p. 11.
[136] Paul Fort, « Le Bercement du monde », dans *Ballades françaises…*, éd. cit., p. 23-24. On a fait ressortir en gras les rimes et les assonances.

On remarquera que les tensions les plus saillantes entre une lecture métrique et une lecture conforme à l'usage courant se manifestent dans les derniers paragraphes, qui font intervenir explicitement le sujet lyrique. Les paragraphes pénultième et anté-pénultième recourent ainsi à des assonances plus ou moins audibles (**œuvr**e-**cœur** et so**leil**-**perdr**e), qui s'éloignent de la relative régularité des rimes observée jusque-là (si l'on passe sur les variations entre voyelle ouverte et fermée, comme dans l'appariement entre « ge**nêts** » et « ryth**mé**e », qui associe en outre des finales masculine et féminine). Le nom « ondulation » pose quant à lui un problème de mesure (dans le troisième paragraphe cité). On est tenté de le diviser en cinq syllabes au moyen d'une diérèse, ce qui permet de maintenir une mesure de douze syllabes au niveau du syntagme auquel il appartient (« à suivre l'ondulation de cette mer »). Toutefois, en respectant cette règle spécifique au système métrique, on inflige à celui-ci une entorse au niveau de la césure, puisque le mot s'étend de part et d'autre de la sixième syllabe. Le traitement spontané des - *e* - caducs, qui auraient pu être élidés dans la prononciation courante, y compris accompagnés de la marque du pluriel (« grè**ves** en feu », dans l'avant-dernier paragraphe ; « gran**de** Voix », dans le dernier), se conforme quant à lui à une lecture métrique, toujours en raison de la prégnance des alexandrins. On peut penser que cette hésitation entre deux approches du texte restitue dans ce cas l'état de trouble du sujet lyrique. Ce dernier perçoit en effet un « rythme » qui semble résulter de mouvements réguliers (le « bercement »), mais aussi des perturbations infligées à ceux-ci (le « bouillonnement de vagues déchaînées » et le « cri de lumière » au moment du basculement qui fait passer du jour à la nuit). L'actualisation simultanée de paramètres métriques et de pratiques plus proches de la prose pourrait être alors l'expression de l'union des contraires qui structurerait le monde. Il semble que l'on soit en droit de voir dans ce poème, parmi d'autres, une sensibilité panthéiste, qui trouve à se concilier avec le catholicisme de Paul Fort, comme c'est le cas dans les lieds de l'école souabe.

Le brouillage des frontières entre les types d'écriture que sont le vers et la prose, associé aux reconfigurations du système des genres, donne lieu à des expérimentations très diverses. Le modèle que constituent les traductions de lieds en prose, parmi d'autres, incite d'abord les écrivains à emprunter à la poésie lyrique des traits qui relèvent du plan du contenu ou du plan de l'expression, à l'exclusion néanmoins des règles métriques. Les innovations qui s'intensifient dans ce domaine durant les dernières décennies du siècle s'accompagnent cependant de recherches parallèles dans l'écriture en prose. Certains auteurs s'efforcent alors de rapprocher celle-ci du vers, tandis que d'autres exploitent plus résolument que jamais les ressources de la langue pour achever de libérer le vers français du système syllabique.

4) Le vers libre, une invention issue des nouvelles théories et pratiques du vers

Parmi les innovations formelles en partie tributaires du lied, il faut enfin s'arrêter sur le vers libre. Là encore, on se contentera de mentionner les textes qui entretiennent un rapport visible avec le genre d'outre-Rhin. La genèse du vers libre en France reste en partie opaque et ce type d'écriture, qui au

demeurant peut connaître des réalisations diverses, tire son origine de plusieurs sources. En tout état de cause, c'est Kahn qui le premier a revendiqué publiquement la primauté à cet égard. *Les Palais nomades*, le premier de ses recueils à recourir au vers libre, en 1887 (après des pré-publications en revue à l'été 1886), est suivi en décembre 1888 d'un manifeste publié dans la *Revue Indépendante*, puis, dans les *Premiers poèmes* de 1897, d'une « Préface » qui reprend et amplifie la première entreprise de théorisation en revue. Kahn y rejoint plusieurs de ses confrères en faisant prévaloir le rythme de la parole sur le rythme métrique, mais il se distingue d'eux sur des points décisifs. D'une part, il ne s'appuie pas sur la prosodie mais sur ce qu'il appelle un « accent d'impulsion », qui est « communiqué aux mots, par le sentiment qui agite le causeur ou le poète, uniquement, sans souci d'accent tonique ou de n'importe quelle valeur fixe qu'ils possédaient en eux-mêmes[137]. » D'autre part, contrairement à Abrassart, par exemple, il va jusqu'à congédier les accents fixes – c'est-à-dire assimilables à des accents métriques –, ce qui justifie le nom qu'il donne à cette pratique d'écriture. Après avoir cité deux alexandrins de Racine et les avoir analysés selon des critères que l'on dira discursifs (d'après le sens que donne Gustave Guillaume à la notion de discours, à la suite de la définition de la parole proposée par Ferdinand de Saussure), il déclare :

> […] La question de césure, chez les maîtres de la poésie classique, ne se pose même pas.
>
> Dans les vers précités, l'unité vraie n'est pas le *nombre* conventionnel du vers, mais un arrêt simultané du sens et du rythme sur toute fraction organique du vers et de la pensée. Cette unité consiste en un nombre ou rythme de voyelles et de consonnes qui sont cellule organique et indépendante. […]
>
> L'unité du vers peut se définir encore : un fragment le plus court possible figurant un arrêt de voix et un arrêt de sens[138].

À l'instar des accents, « [l]a rime ou l'assonance doivent […] être des plus mobiles ». Or cette liberté serait importante en particulier dans « la brève évocation des lieds[139]. » Plus largement, il semble que *a posteriori*, au moins, Kahn associe ses expérimentations au genre d'outre-Rhin, par l'intermédiaire de Heine. Ce dernier aurait d'après lui « laissé en France des traces qui, bien plus tard, ont abouti dans les dernières recherches d'art de ce siècle[140]. » Il est possible qu'il fasse allusion notamment au vers libre, utilisé par l'écrivain exilé dans la section « Die Nordsee » (« La Mer du Nord ») du *Buch der Lieder* (*Le Livre des chants*).

---

[137] Gustave Kahn, « Préface » aux *Premiers poèmes*, éd. cit., p. 30. Notons qu'un tel principe est bien sûr à situer lui aussi dans le cadre général de la réhabilitation du niveau phonique dans l'énoncé poétique. Or l'attention accordée aux manifestations émotionnelles de l'énonciateur dans sa parole est en partie tributaire du lied, comme on l'a montré.

[138] *Ibid*., p. 26. Sur la notion de discours, nous renvoyons à notre chapitre sur la sémiotique du lied.

[139] *Ibid*., p. 33.

[140] *Id*., « Études : De l'Évolution de la poésie au XIX^e^ siècle », *Symbolistes et décadents*, éd. cit., p. 289. Les traductions de lieds ont pu jouer un certain rôle dans cette évolution, mais sans doute moindre que dans le cas des autres expérimentations métriques. Rares sont en effet les traducteurs qui recourent au vers libre. On en a vu seulement deux exemples, dans notre troisième partie : « Le Féroce Chasseur » par Darnault, en 1849 (mais il applique les règles traditionnelles, dans sa propre production poétique), et surtout les traductions de l'anthologie d'Henri Guilbeaux, en 1913.

La neuvième pièce citée plus haut des « Lieds » de *Cbansons d'amant* illustre bien ce programme d'écriture. On étudiera seulement ici les deux premières séquences, entrecoupées par la première occurrence du refrain :

> L'aube revient, riche et parfumée
> Le ciel, vers son sommeil, se revêt d'écarlate
> Mai, mains pleines de fraises et de muguets
> bénit les pauvrets, dont les cœurs battent
>
> Quelqu'âme garde ses cicatrices
>
> Les agiles baladins, pimpants de pourpres dalmatique
> sur tréteaux et tremplins
> la fée les mène de sa batte,
> Comme cygnes ondulants aux étangs galants
> aux joues claires des caresses s'adressent
> Tels d'incorporels séraphins les regards d'amour vibrent vite
>
> […][141].

L'organisation des échos phoniques est aléatoire, ou plutôt conditionnée par le sens, d'après les explications de Kahn. Elle permet également à la fois de donner une cohérence aux vers, grâce à de nombreuses assonances internes (on peut retenir l'exemple du troisième vers, qui décline à l'envi les phonèmes du nom initial « Mai », exprimant de la sorte l'idée d'abondance), et de relier les séquences entre elles, à défaut de donner une unité à chacune d'elles. La plupart des syllabes finales dans la deuxième séquences sont en effet phoniquement éloignées les unes des autres, à l'image peut-être des mouvements imprévisibles des « agiles baladins » qui ouvrent une série de vers dont le contenu est lui aussi volontairement disparate. On peut considérer cependant que les différents motifs étaient annoncés dans la première séquence (le motif de la matinée de printemps est traditionnellement associé à l'éveil de la vie grâce à des forces surnaturelles et à l'amour, auquel le quatrième vers fait en outre allusion), séquence qui prépare également par la rime entre les mots « écarlate » et « battent » la finale « batte », dans celle qui suit. La liberté de la versification s'avère solidaire de la liberté qui s'exerce sur le plan du contenu. Après l'exemple proposé dans le chapitre précédent, on a ici en effet une nouvelle illustration de la manière dont Kahn joue avec des univers et des thématiques connus en en malmenant l'organisation habituelle.

Environ un mois après son ami Gustave Kahn, Jules Laforgue fait paraître à son tour dans *La Vogue* ses premiers poèmes en vers libres[142]. La critique actuelle reste prudente dans l'évaluation de la part

[141] Gustave Kahn, « Lieds », IX, *Chansons d'amant*, éd. cit., p. 230.
[142] Nous renvoyons à l'article de Michel Murat sur le vers libre laforguien pour plus de détails (« L'Oubli de Laforgue », *Romantisme*, n° 140, 2008/2, p. 111-123). Le chercheur y propose notamment une analyse de « Solo de lune » (p. 118).

qu'a prise l'auteur des *Palais nomades* à ce changement de pratique poétique. Il est certain en revanche que ce dernier n'en a pas toute la responsabilité, et que la lecture des *Illuminations*, de Rimbaud, ainsi que les travaux de traduction des poèmes de Walt Whitman, ont également joué leur rôle. Ces deux auteurs n'ont toutefois pas laissé de vers libres au sens où Laforgue envisage ce type d'écriture. C'est en fait là aussi « Die Nordsee », de Heine, qui s'en rapproche le plus. « Solo de lune », dans le recueil posthume nommé *Derniers Vers*, comporte d'ailleurs des vers dont le contenu est manifestement inspiré de poèmes de Heine. Dans le texte de Laforgue, le Je revient sur une relation amoureuse manquée, en raison semble-t-il d'un excès de prudence ou de fierté des deux actants impliqués :

[…]

Nous nous aimions comme deux fous,
On s'est quittés sans en parler,
Un spleen me tenait exilé,
Et ce spleen me venait de tout. Bon.

Ses yeux disaient : « Comprenez-vous ?
Pourquoi ne comprenez-vous pas ? »
Mais nul n'a voulu faire le premier pas,
Voulant trop tomber ensemble à genoux.
(Comprenez-vous ?)

Où est-elle à cette heure ?
Peut-être qu'elle pleure…
Où est-elle à cette heure ?
Oh ! du moins, soigne-toi, je t'en conjure !

[…]

Voici qu'il fait très très frais,
Oh ! si à la même heure,
Elle va de même le long des forêts,
Noyer son infortune
Dans les noces du clair de lune !...
(Elle aime tant errer tard !)
Elle aura oublié son foulard,
Elle va prendre mal, vu la beauté de l'heure !
Oh ! soigne-toi je t'en conjure !
Oh ! je ne veux plus entendre cette toux !

Ah ! que ne suis-je tombé à tes genoux !
Ah ! que n'as-tu défailli à mes genoux !
J'eusse été le modèle des époux !
Comme le frou-frou de ta robe est le modèle des frous-frous[143].

Le début de la trente-troisième pièce de « Die Heimkehr » (« Le Retour »), dans le *Buch der Lieder*, a sans doute servi de modèle aux deux premiers vers de Laforgue que nous citons, même si Heine livre un récit à la troisième personne : « Sie liebten sich beide, doch keiner / Wollt' es dem andern gestehn » (« Ils s'aimaient tous les deux, mais aucun des deux ne voulait l'avouer à l'autre[144] »). Les deux personnages s'éloignent l'un de l'autre, en continuant à s'aimer isolément. Ce lied sur l'impossibilité de la relation amoureuse, due à l'incompréhension fondamentale des êtres, était bien de nature à retenir l'attention de Laforgue. Ce dernier combine cette thématique avec un motif présent également dans le recueil heinéen, celui de l'inquiétude du sujet lyrique pour la situation présente de la femme aimée. Les troisième et quatrième séquences que nous avons citées rappellent fortement ces vers du cinquante-septième poème du « Lyrisches Intermezzo » :

[…]
Wo mag wohl jetzo weilen
Mein armes, banges Kind ?

Ich seh' sie am Fenster lehnen
Im einsamen Kämerlein ;
Das Auge gefüllt mit Thränen,
Starrt sie in die Nacht hinein[145].

Comme son prédécesseur, Laforgue réunit de la sorte un propos désabusé sur l'amour, un ton pathétique et une distance amusée. Celle-ci se manifeste entre autres à un premier niveau dans la réduction faussement naïve de l'image idéale de l'épouse au « frou-frou » de sa robe (ce motif ayant alors acquis le statut de stéréotype littéraire). Laforgue introduit en outre d'autres niveaux énonciatifs, dont on retiendra ici les deux premiers. Dans notre extrait, l'un apparaît dans l'interjection « Bon », pourvue

[143] Jules Laforgue, « Solo de lune », *Derniers vers* [1890, posth.], VII, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 320-323. Ce poème est d'abord paru dans *La Vogue* en octobre 1886.
[144] Heinrich Heine, « Die Heimkehr », XXXIII, *Buch der Lieder*, dans *Sämtliche Werke*, t. I, Pierre Grappin (éd.), Hambourg, Hoffmann und Campe, 1975, p. 245. Traduction personnelle.
[145] *Id.*, « Lyrisches Intermezzo », LVII, *Buch der Lieder*, éd. cit., p. 191. Albert Mérat et Léon Valade ont donné la version suivante de ces vers dans leur *Intermezzo* de 1868 (éd. cit., p. 57-58).
[…]
Où peut se trouver à cette heure
Ma pauvre, ma timide enfant ?

Je la vois, pâle, à sa fenêtre,
Où toute seule elle a veillé ;
Elle lève un regard mouillé
Qui dans la nuit noire pénètre.
On retrouve le même motif dans « Die Heimkehr », XLI.

d'une valeur métadiscursive et faisant passer soudainement l'énonciation du récit au discours, à la fin de la première séquence, avant un retour au récit. L'autre se manifeste dans le segment entre parenthèses de la troisième séquence, qui instaure quant à lui une amorce de dialogue avec le lecteur. Ces deux effets de décrochage entravent à dessein l'adhésion affective de ce dernier. Chez Victor Hugo, qui utilise fréquemment de tels procédés, cette mise à distance est en général au service d'une réflexion philosophique ou politique sur la situation représentée. On comprend qu'ils entrent chez Laforgue dans une intention parodique, compte tenu du registre de langue parfois familier qu'il utilise et des formulations naïves ou maladroites qu'il prête à l'énonciateur. L'explication incongrue de l'échec amoureux (le refus du mouvement très stéréotypé d'agenouillement simultané), appelle ainsi l'interrogation du Je sur la bonne compréhension du lecteur. Dans ce contexte, on peut voir en outre dans l'inquiétude qu'affiche le sujet pour la femme aimée une dimension ironique.

« Solo de lune » se signale en somme par ses dissonances, signes d'une position très critique du poète vis-à-vis des illusions véhiculées par un certain romantisme. Les entorses à la versification expriment sur le plan de l'expression ces attaques contre un idéal jugé convenu. Les séquences citées témoignent de la variété des types d'écriture dans l'ultime recueil de l'auteur. Le poème dans son ensemble présente des séquences de longueur variable mais aussi plusieurs séries de quatre vers (dont l'organisation n'est toutefois pas identique). On peut y ajouter le quintil de la deuxième séquence citée, qui apparaît comme un quatrain rallongé par un vers surnuméraire[146]. Si l'on considère les séquences isolément, plusieurs d'entre elles semblent moins correspondre à la pratique du vers libre qu'à celle du vers libéré, ou du vers faux, comme dans les poèmes du premier Verlaine. Dans la première séquence, l'interjection « Bon » ajoute une syllabe au dernier vers de ce qui serait sans cela un quatrain d'octosyllabes. Les trois premiers vers de la troisième séquence sont tous quant à eux des hexasyllabes, avant que le dernier vers ne vienne là encore rompre la régularité des précédents. Les deux dernières séquences retenues, en revanche, frappent par leur irrégularité et semblent avoir été élaborées indépendamment de toute préoccupation syllabique, comme le préconise Kahn.

Il faut préciser en fait que notre extrait est la réécriture partielle des « Arabesques de malheur », dans *Des Fleurs de bonne volonté*. La comparaison est instructive car elle montre précisément la manière dont Laforgue passe d'une écriture régulière à une pratique qui ne congédie pas entièrement les règles, mais qui tantôt les respecte, tantôt les malmène, et tantôt s'en affranchit dans certains passages ou sur certains paramètres. De manière générale, les séquences encore tributaires du système métrique correspondent à des strophes présentes dans les « Arabesques de malheur », tandis que les passages les plus libres sont des ajouts propres à « Solo de lune » :

> Nous nous aimions comme deux fous ;
> On s'est quittés sans en parler.

[146] Dans une lettre à Kahn du 10 août 1886, Laforgue explique que dans sa nouvelle pratique d'écriture, l'« ancienne strophe régulière ne reparaît que lorsqu'elle peut être un quatrain populaire » (dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 863).

(Un spleen me tenait exilé
Et ce spleen me venait de tout.)

[…]

– Ses yeux disaient : « Comprenez-vous !
Comment ne comprenez-vous pas ! »

Et nul n'a pu le premier pas ;
On s'est séparés d'un air fou[147].

On a affaire ici à deux quatrains d'octosyllabes dont on a vu comment l'auteur les transformait dans la seconde version qu'il en donnait. Là où Heine privilégiait l'utilisation d'une versification consensuelle pour mieux faire apparaître les dissonances sur le plan du contenu, Laforgue décide dans un second temps d'enfreindre également les règles imposées au vers, rendant ainsi plus visible sa posture contestataire.

Camille Mauclair établit de son côté une relation directe entre le vers libre et le lied, en érigeant Heine et surtout Schumann en précurseurs du vers libre français :

> […] non seulement le sentiment, mais les libertés prosodiques de l'« Intermezzo », des poèmes de la « Mer du Nord » et du « Livre de Lazare » pourront être considérées comme les modèles directs d'un certain nombre de vers libres. La part de Schumann dans cette évolution est considérable, encore que moins remarquée par les critiques littéraires. Son invention du lied polymorphe, où chaque strophe crée sa musique propre, la prodigieuse variété de ses accompagnements, la qualité de sa rythmique sans cesse modifiée, se modelant pour ainsi dire sur la diction expressive du poème, le caractère tout impressionniste de ses chants qui, d'emblée, transposent des paroxysmes et se brisent aussi nettement qu'ils se formèrent, tout cela a fait de l'œuvre schumanienne non seulement une date musicale, mais une date littéraire[148].

Mauclair évoque également sa propre expérience d'écriture, en faisant de ses pièces en vers libre l'équivalent de la musique schumannienne :

> Les premiers vers libres que j'écrivis ne furent que des traductions « en mots » des petites pièces de piano de Schumann, qui me conduisirent tout naturellement à calquer leurs rythmes et leurs timbres à l'aide de vers de longueur inégale et de rimes ou d'assonances disposées et renforcées ou affaiblies selon la musique elle-même ; j'en vins graduellement à considérer cette forme comme la plus vraiment conforme au génie secret de la poésie *qui n'est pas un discours mais un chant syllabique*, en sorte que tout vers est libre et que chaque poète crée le sien[149].

[147] Jules Laforgue, « Arabesques de malheur », *Des Fleurs de bonne volonté* [1890, posth.], LII, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 253. Rappelons que les poèmes de *Derniers vers* reprennent ceux des *Fleurs de bonne volonté* en les transformant d'après la versification nouvelle que l'auteur développe à l'été 1886.
[148] Camille Mauclair, *Essais sur l'émotion musicale*, t. I, *La Religion de la musique*, Paris, Fischbacher, 1909, p. 112-113.
[149] *Ibid*., p. 114-115. C'est l'auteur qui souligne.

Un des « Lieds » de *Sonatines d'automne*, en 1895, thématise l'individualisation de l'écriture que permettrait le vers libre en confiant à la voix énonciative la description des multiples facettes de son « âme » :

> Tu m'as dit :
> Mon âme, un pays maudit
> Où coule une onde étrange,
>
> Avec des lauriers et des asphodèles
> Au fil de l'eau qui s'échevèle.
>
> Tu m'as dit :
> Mon âme, un firmament interdit,
> Un ciel étrange,
> Où flottent des plumes de cygnes :
> Et de grands éclairs y font des signes.
>
> Et puis, me dis-tu, mon âme,
> Mon âme est une mer
> Où crie un peuple d'alcyons…
> […][150].

Chaque vers semble correspondre à une vision de l'énonciateur second. La mesure syllabique, aléatoire, n'est que le résultat contingent d'une élaboration dont le principe est d'ordre sémantique.

À l'extrémité de la période étudiée, on mentionnera enfin un poème d'Apollinaire recueilli dans *Alcools*, « Les Colchiques » :

> Le pré est vénéneux mais joli en automne
> Les vaches y paissant
> Lentement s'empoisonnent
> Le colchique couleur de cerne et de lilas
> Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là
> Violâtres comme leur cerne et comme cet automne
> Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne
>
> […]

[150] *Id.*, « Tu m'as dit… », *Sonatines d'automne*, « Lieds », Perrin & C[ie], Paris, 1895, p. 12. Les vers de Mauclair sont en général plus proches de la technique du vers libéré, mais parmi les autres poèmes en vers libres qui prennent le lied comme intertexte, on peut mentionner « Annonciation », également dans les *Sonatines d'automne*, dans la section « Historiettes au crépuscule » (p. 80-81) et une pièce intitulée « Lied » dans *Émotions chantées* [1926] (cité dans Simonetta Valenti, *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle. Critique littéraire, œuvre narrative, création poétique et théâtrale*, Milan, Vitae e Pensiero, 2003, p. 430).

Le gardien du troupeau chante tout doucement
Tandis que lentes et meuglant les vaches abandonnent
Pour toujours ce grand pré mal fleuri par l'automne[151].

Cette pièce n'appartient pas à la section intitulée « Rhénanes », mais dans des publications antérieures, la mention « *Neu-Glück,* 1902 » apparaît à la suite des vers. La composition daterait donc du séjour d'Apollinaire en Allemagne, ou du moins il s'est employé pendant une certaine période à y rattacher son texte, avant d'effacer ces repères biographiques. De même, le vers antépénultième est une version modifiée de la leçon initiale : « Le gardien du troupeau chantonne en allemand ». Au demeurant, le parallèle établi entre la nature néfaste et la femme destructrice trahit une inspiration heinéenne. Celle-ci est certes relayée par de nombreux poètes français des générations précédant celle d'Apollinaire, mais il est hautement probable que ce dernier ait eu directement connaissance de la poésie de Heine. Toujours est-il que d'un état du poème à l'autre, l'auteur s'emploie à libérer son écriture d'une manière plus nette que dans les autres textes rhénans. Les deuxième et troisième vers résultent ainsi de la division d'un vers unique, dans les publications antérieures, donnant lieu à une rime orpheline dans le deuxième vers. Ce phénomène est compensé par des moyens qui relèvent eux aussi des techniques du vers libre, à savoir des échos avec les phonèmes de l'hexasyllabe qui suit (le phonème vocalique nasal est répété avec insistance au troisième vers). Les séquences sont inégales (la deuxième comptant cinq vers), et plusieurs vers dépassent la mesure de l'alexandrin (les sixième et neuvième vers, dans l'extrait cité). Celui-ci constitue une rémanence métrique savamment bouleversée par des entorses significatives, en particulier dans la dernière séquence dont le deuxième vers s'étend jusqu'à quatorze syllabes. Ces écarts répétés vis-à-vis des règles métriques instaurent une instabilité et une étrangeté bien propres à exprimer le jeu d'ambivalences mis en place sur le plan du contenu, et faisant écho à la poésie du jeune Heine.

Comme dans le cas du poème en prose, la liberté au principe du vers libre donne lieu à une grande diversité de pratiques. Les poèmes assez homogènes de Kahn, qui privilégient « l'accent d'impulsion », côtoient les textes plus hétérogènes de Laforgue puis des poètes du début du XX^e^ siècle, qui font coexister des vers syllabiques traditionnels, des vers faux ou libérés qui jouent avec les règles sans les exclure, et des vers libres. Ces pratiques d'écritures hybrides offrent une synthèse des différents types de versification mis en œuvre au cours du XIX^e^ siècle, d'après le modèle – entre autres – du corpus de lieds. Les options retenues sont bien entendu révélatrices du positionnement de chaque poète dans le paysage littéraire de son temps. L'écriture du lied est cependant toujours associée à une volonté plus ou moins grande d'innovation, qu'il s'agisse du *Volkslied* et de ses répliques savantes aux vers libres de « Die Nordsee » de Heine. Il en va de même pour ce qui concerne le lyrisme, sous ses divers aspects. Les écrivains francophones ont saisi dans les poèmes d'outre-Rhin les moyens de renouveler le genre et

[151] Guillaume Apollinaire, « Les Colchiques », *Alcools,* éd. cit., p. 60. Les notes de l'édition consultée indiquent deux parutions antérieures, l'une en revue en 1907, et l'autre dans une anthologie en 1911 (p. 1046). Les informations que nous donnons sur ce poème sont tirées de ces notes (p. 1046-1047).

le registre lyriques, au service d'une représentation plus juste du sujet humain, à leurs yeux. Ce sont autant d'esthétiques associées au genre germanique qui se dessinent de la sorte, alliant une écriture spécifique à un certain *ethos* lyrique.

D'une extrémité à l'autre de la chaîne du transfert culturel, des médiateurs aux poètes francophones, le lied connaît des retentissements importants dans l'espace d'arrivée. Outre les théories littéraires, épistémiques et sémiotiques, il marque aussi la production poétique, à des degrés et selon des modalités divers en fonction des auteurs (et des étapes historiques) qui jalonnent la période étudiée. Ce phénomène ne prend pas systématiquement la forme d'une adhésion des acteurs littéraires au genre germanique, en particulier dans le dernier tiers du XIX^e^ siècle. De fait, alors que les poètes francophones multiplient les expérimentations, durant cette période, le modèle dominant en matière de poésie germanique reste le lied romantique. Quant à la production lyrique contemporaine, loin de montrer une nouvelle voie à la création poétique francophone, elle s'inspire de cette dernière, dans une inversion des relations. Érigé au rang de classique, le genre d'outre-Rhin continue pourtant à faire référence, même pour une partie importante des auteurs dissidents. Il constitue à l'évidence un corpus par rapport auquel il est opportun de prendre position – quitte à ce que celle-ci soit polémique.

C'est le cas des écrivains qui retiennent dans le lied la métaphysique panthéiste. La teinte conservatrice que lui donneraient les poètes souabes agit comme un révélateur des diverses positions idéologiques. Les auteurs favorables à l'ordre dominant reprennent à leur compte le modèle illustré par Uhland et ses disciples, tandis que les poètes dissidents en prennent le contrepied. Leurs poèmes donnent à voir un monde d'où toute instance divine est absente, lointaine, ou dépourvue de la spiritualité qui définit traditionnellement le sacré. Les implications de cet état de choses dans leurs textes montrent qu'au-delà d'une métaphysique, c'est une épistémè qui sous-tend l'univers représenté. La mise à distance du divin s'accompagne en effet d'un bouleversement de la condition humaine, des relations qu'entretiennent les individus entre eux et avec la nature, de l'organisation politique et sociale, et du système de valeurs. Cette vision désenchantée d'un monde privé de spiritualité trouve son modèle dans les lieds heinéens, qui représentent cette crise généralisée dès la première moitié du siècle.

À ces changements épistémiques correspondent des pratiques esthétiques nouvelles. La recherche d'un lyrisme plus intime, de même que le recours à de nouveaux types d'écriture, sont autant de transpositions littéraires des conceptions modernes du sujet humain. Au niveau de la poétique du lied, le rapport des écrivains francophones au genre d'outre-Rhin n'est pourtant pas le même qu'au niveau du contenu. Les clivages idéologiques qui opposent partisans et détracteurs du panthéisme romantique laissent place à un consensus sur l'apport que peut constituer le corpus étranger dans la création endogène. C'est ainsi que l'on peut déceler la présence de tel ou tel modèle germanique dans les textes qui procèdent à un renouvellement du genre lyrique, ou dans ceux qui explorent des types d'écriture inédits, du vers libéré au vers libre, en passant par le vers rythmé, le mètre accentuel ou même syllabo-tonique, et le poème en prose.

Quel que soit le paramètre pris en compte, et quelque réaction qu'il éveille chez les auteurs francophones, le lied joue en définitive un rôle déterminant dans l'évolution de la poésie endogène durant la seconde moitié du XIX^{e} siècle.

Conclusion

Entre 1840 et 1914, le lied poétique occupe une place importante dans le paysage littéraire français, et ce à plusieurs titres. Le nombre de publications et d'articles de revue relatifs au genre germanique donne à ce dernier un poids non négligeable dans l'espace éditorial. Simultanément, il fait l'objet d'un processus de canonisation entériné dans les dernières décennies du XIX^e^ siècle par sa présence accrue dans les manuels scolaires. Enfin et surtout, les textes de réception critique le placent fréquemment en regard des débats qui agitent alors les milieux lettrés. Une telle mise en perspective permet de faire apparaître le rôle joué par la lyrique d'outre-Rhin dans les bouleversements que traverse la poésie française à cette époque. Le corpus étranger offre en effet de nombreuses réponses et des exemples de réalisations poétiques à des critiques et des poètes qui, de plus en plus, cherchent des voies nouvelles pour s'affranchir des traditions toujours en vigueur. D'une extrémité à l'autre de la chaîne du transfert, c'est-à-dire de la réception critique et de la traduction à la réception créatrice[1], le genre germanique s'avère un vecteur décisif de l'évolution poétique au sein de la culture d'arrivée.

Notre réflexion implique un cadre transnational, bien que, à l'instar des études de transferts culturels, elle privilégie la culture d'arrivée[2]. L'examen des textes montre de fait combien la réception est conditionnée par le contexte d'accueil. La réappropriation de la lyrique d'outre-Rhin par les différents littérateurs et poètes s'opère en partie par le biais des schémas de pensée endogènes, ne serait-ce que pour faciliter la compréhension des lecteurs et gagner leur adhésion. *A minima*, le rapport au lied qui se manifeste dans leurs textes révèle leur position dans le paysage littéraire, philosophique et idéologique. Il revêt même dans bien des cas une fonction critique, voire polémique, par laquelle le rédacteur concerné revendique une attitude novatrice ou contestataire. La poésie germanique semble alors placée au-dessus de la production poétique française. Que l'on ne s'y trompe pourtant pas. L'enjeu ultime consiste dans la plupart des cas à tirer parti des ressources qu'offre la première au profit de la seconde. On assiste ainsi à un jeu de tensions entre des entreprises d'acculturation de l'objet étranger et des tentatives d'altération du système endogène. Toujours est-il que cette mise au contact du lied avec son équivalent français n'a pas laissé ce dernier indemne.

Si l'on se penche de plus près sur la nature de ces transformations favorisées par le contact avec le la lyrique germanique, on est frappé de leur étendue et de leur variété. Les changements relèvent aussi bien du contenu que de l'expression, et beaucoup d'entre eux entrent en résonance avec des domaines extra-littéraires. La métaphysique et la sémiotique sont en effet au cœur des interrogations qui informent

[1] Nous empruntons les catégories de réception critique et de réception créatrice aux études de réception, et en particulier aux travaux de Philippe Chardin pour ce qui a trait à la réception créatrice (voir entre autres « La Réception créatrice en littérature comparée (autour de l'œuvre de Marcel Proust) », art. cit., 2000).

[2] Sur ce point, on pourra se reporter à l'ouvrage de Michel Espagne intitulé *Les Transferts culturels franco-allemands* (éd. cit., 1999). En ce qui concerne les transferts culturels de manière générale, on retiendra notamment *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, dirigé par Michel Espagne et Michael Werner (éd. cit., 1994).

les analyses des médiateurs, leurs traductions, ainsi que les productions des poètes français et francophones. Dès lors, nous avons intégré ces disciplines à nos investigations, adoptant en cela les méthodes des études de transferts culturels et de la théorie des polysystèmes. Ces deux champs scientifiques s'emploient entre autres à mettre au jour les relations mutuelles entre les différentes facettes d'une même culture[3].

Notre corpus a de plus mis en évidence le fait que cette relation horizontale entre les divers domaines d'une même culture était solidaire d'une épistémè, selon le terme de Michel Foucault. Ce concept se définit comme une configuration fondamentale qui structure en profondeur une grande partie des savoirs et des pratiques à une époque donnée[4]. L'examen des textes rédigés par les médiateurs et les poètes cautionne cette hypothèse. Quels que soient leur nature et leur contenu, leurs productions s'appuient à l'évidence sur des catégories de pensée identiques. Le monde et le langage sont ainsi présentés comme des espaces de mise en relation entre une entité matérielle et une entité immatérielle, et les relations postulées entre ces deux pôles sont homologues dans les propos relatifs à la métaphysique et à la sémiotique du lied. La poésie lyrique est vue elle aussi comme une émanation de l'épistémè qui sous-tend les savoirs de cette époque, puisqu'elle se nourrit des controverses scientifiques contemporaines.

Au-delà de la disparité apparente des textes de notre corpus, on peut donc tracer plusieurs lignes qui les unifient. Du point de vue de leur domaine d'appartenance, qu'il soit philosophique ou littéraire, la mise en évidence de soubassements conceptuels communs permet de saisir leurs articulations. En ce qui concerne leur nature, les discours critiques éclairent les choix de traduction et contribuent à façonner le rapport des poètes au lied, c'est-à-dire aussi la manière dont ils se l'approprient dans leurs œuvres. Les enjeux nationaux constituent sur un autre terrain un troisième facteur d'homogénéisation pour tous ces écrits. L'exploration du lied sert en dernière instance les intérêts de la poésie française telle que la souhaitent les différents acteurs du transfert.

L'étude de cette riche matière et de son organisation s'est déployée dans les quatre parties de notre travail. Les modes de réception (critique, traduction et création) ont fourni le support de l'armature principale, moyennant un léger déséquilibre en faveur de la critique, étendue sur deux parties. Celles-ci ont été mises à profit pour distinguer les considérations littéraires, d'une part, et philosophiques, de l'autre.

Il convenait de commencer par exposer la place donnée au lied au sein du système littéraire français. La complexité du genre et la polysémie du mot, partagé entre musique et littérature, répertoire populaire

[3] Parmi les ouvrages de référence sur les transferts culturels, on citera *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Michel Espagne et Michael Werner (dir.), 1994 (éd. cit.), et *Les Transferts culturels franco-allemands*, du seul Michel Espagne, 1999 (éd. cit.). La théorie des polysystèmes a été exposée dans *Polysystem Studies*, le numéro de *Poetics Today* dirigé par Itamar Even-Zohar en 1990 (*op. cit.*) ; et par Gideon Toury dans *Descriptive translation studies and beyond*, 1980 (éd. cit.).

[4] Voir Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (1966) et *L'Archéologie du savoir* (1968) (éd. cit.).

et savant, ne pouvait que soulever de multiples interrogations chez des littérateurs héritiers d'une longue tradition de cloisonnement. Face à une telle étrangeté, leur posture varie selon leur rapport à l'institution littéraire, mais aussi en fonction de l'angle d'approche qu'ils adoptent. Les tendances qui se manifestent dans les discours à visée historique sont généralement différentes de celles que l'on rencontre dans les propos théoriques. Les propos historicisants tendent à construire une histoire du lied à usage français, et surtout à fixer un canon français des œuvres étrangères. Le corpus d'outre-Rhin est dès lors l'objet d'une acculturation, tout en étant maintenu à distance du patrimoine endogène. Sur le plan théorique, qui coïncide dans notre corpus avec une réflexion générique, les libertés que s'accordent les poètes germaniques vis-à-vis du système des genres séduisent en revanche la plupart des intercesseurs. Sur ce point, le lied est volontiers présenté comme le modèle de pratiques nouvelles que les écrivains français devraient prendre en exemple. Les médiateurs contribuent à convertir la notion de lyrisme en posture existentielle. Or ce dépassement des critères thématico-formels qui définissaient auparavant les genres conduisent parfois à ériger la poésie lyrique en catégorie surplombante. Chez certains intercesseurs, elle englobe les genres épique et dramatique et absorbe l'ensemble des œuvres modernes, pour peu que l'on puisse y déceler une visée morale ou spirituelle. La hiérarchie entre les poésies française et germanique est à cet égard mise à mal, dans la mesure où les premières sont souvent accusées de rester tributaires des traditions classiques. Il faut remarquer néanmoins que les rédacteurs ne semblent pas douter du renouvellement à venir de la création endogène. C'est cette dernière qui constitue bien souvent l'horizon ultime de leur propos, les commentaires sur les textes étrangers remplissant une fonction informative et incitative.

Les soubassements philosophiques que les littérateurs identifient dans le corpus importé suscitent eux aussi des prises de position qui contribuent à structurer les milieux lettrés. C'est bien entendu le cas du panthéisme, surtout au milieu du siècle, alors que l'Église catholique s'emploie à restaurer son autorité dans la société française et combat ce qu'elle dénonce comme une forme d'athéisme. Parallèlement aux ouvrages de métaphysique, bien que sur un mode atténué, le panthéisme perçu dans les lieds donne lieu chez les médiateurs à des plaidoyers aussi bien qu'à des réquisitoires, ou encore à des tentatives de conciliation entre ces deux extrêmes. Autant de jugements qui situent leurs auteurs dans le paysage idéologique national. Il en va de même pour ce qui est des philosophies du langage, dans la mesure où les relations entre les mots et les choses (dans une appréhension pré-saussurienne) sont couramment rattachées à des théories de la connaissance, et au-delà à des doctrines anthropologiques et métaphysiques. L'ensemble des intercesseurs s'accordent sur le fonctionnement cratylien des lieds, dont la dimension phonique serait l'expression du contenu qu'ils représentent. Ces deux entités sont considérées tantôt comme ontologiquement différentes, tantôt comme les deux modes d'être d'une même essence. On reconnaît là les distinctions établies en métaphysique entre les pensées dualistes, qui séparent la nature empirique de Dieu, et le monisme de la philosophie panthéiste, qui voit dans les phénomènes l'actualisation de l'instance divine créatrice. De l'Antiquité au XIX^{e} siècle, les théories du langage établissent elles-mêmes ce type de parallèles. Dans *De Magistro* (*Le Maître*), écrit

vers 388, saint Augustin en offre un exemple qui marque les théories des siècles postérieurs. Alfred Tonnellé, un des intercesseurs du lied au milieu du XIX^e^ siècle, s'appuie lui aussi sur ces bases en associant le contenu à l'esprit et l'expression à la sphère empirique[5]. Il relaie ce faisant la pensée dualiste qui domine en France à son époque. En faisant de Dieu un être inaccessible à l'homme, une telle théorie coupe ce dernier du langage divin, le condamnant ainsi à une langue conventionnelle, distincte de l'être des choses. Le lied, au contraire, parviendrait à réactiver un rapport de proximité avec le divin. Cette relation serait rendue perceptible par la continuité entre son expression et son contenu, investi de spiritualité. La poésie est conçue dans ce cadre comme une manifestation de l'être dans et par le langage.

Les différentes formes de cratylisme dont procèdent ces conceptions font émerger la notion de discours au sens où l'entendent Saussure et ses successeurs[6]. En effet, si la plupart des médiateurs rendent compte de la motivation de l'expression poétique par son identité ontologique avec les objets du monde, certains d'entre eux semblent avoir l'intuition du statut illusoire, donc construit, de cette apparente unité. Leur analyse distingue alors le système conventionnel que constitue toute langue en tant qu'institution, et l'énoncé discursif singulier qui peut produire un effet de motivation en jouant sur des réseaux d'associations entre des unités phoniques et sémantiques. Cette découverte reste presque toujours impensée, néanmoins, et il faut attendre le début du XX^e^ siècle avant de la voir théorisée.

Les fondements qui sous-tendent les doctrines métaphysiques et sémiotiques abordées par les intercesseurs ont également des incidences sur les théories de la traduction et leurs applications. Les traducteurs se divisent en deux groupes principaux, là encore entés sur les deux aires en présence. Les uns essentialisent le conventionnalisme du système français. Dès lors, les traductions seraient réduites à rendre principalement le sémantisme des poèmes, au détriment de leur dimension phonique. D'autres traducteurs malgré tout s'inscrivent en faux contre la nécessité de ce renoncement et s'efforcent de restituer la relation de motivation entre le plan de l'expression et celui du contenu. Comme dans les commentaires sur le régime sémiotique des lieds, on voit affleurer dans quelques traductions l'intuition de la notion de discours. Les difficultés soulevées par la lyrique germanique dans l'opération de traduction ont pu contribuer particulièrement au passage de la philosophie du langage, encore adossée à des croyances religieuses, à la discipline scientifique qu'est la linguistique, sous l'égide de Ferdinand de Saussure. Simultanément, c'est toute une conception des œuvres et de leur sens qui s'en est trouvée bouleversée, puisque celles-ci ont été assimilées à des discours et non plus réduites aux normes de la langue.

Les poèmes français et francophones qui s'inspirent du lied portent des traces de toutes les représentations du genre véhiculées par les médiateurs. Les aspects de la lyrique d'outre-Rhin vis-à-vis desquels ils prennent position correspondent à ceux que mettent en avant les textes critiques. Ils relèvent de deux domaines principaux, à savoir la métaphysique (perceptible dans le contenu des poèmes) et

[5] Voir notre chapitre sur la sémiotique du lied.
[6] Nous renvoyons sur ce point à l'article déjà cité de Christian Puech, « L'émergence de la notion de "discours" en France et les destins du saussurisme » (2005).

l'esthétique (qui concerne surtout le plan de l'expression). Comme chez les intercesseurs également, la manière dont chacun d'entre eux exploite les propriétés du lied révèle *in fine* la place qu'il occupe dans le système endogène. En effet, par le biais de l'intertexte germanique, les écrivains interrogent souvent ouvertement les conceptions contemporaines du monde, de l'homme et de leur société. Sur ce point, il est notable que, contrairement aux médiateurs qui croient pour la plupart à l'existence d'un principe divin, les poètes de la modernité tels Verlaine ou Laforgue remettent fortement celle-ci en question. La poésie germanique est représentée dans cette perspective par deux modèles. L'un est illustré par l'école souabe fondée par Uhland. Les écrivains contestataires la rejettent en raison de ses tendances idéalisantes. L'autre modèle est associé à Heine, ce dernier étant justement loué pour avoir critiqué ses prédécesseurs. C'est en fait le clivage idéologique entre auteurs conservateurs et auteurs dissidents que rejouent ces poètes français, en butte à des régimes souvent autoritaires et conservateurs. En ce qui concerne les aspects esthétiques du lied, ils donnent lieu à des pratiques qui entrent quant à elles en résonance avec les commentaires et les traductions des intercesseurs novateurs. L'entremêlement du registre lyrique avec un type de discours narratif rappelle les mécanismes d'hybridation que met en œuvre le corpus d'outre-Rhin, ces procédés étant analysés par les médiateurs. L'adoption d'un lyrisme simple et intime est elle aussi redevable en grande partie au lied tel que le présentent les textes critiques. La figure du sujet humain qui se dégage de ces poèmes français ou francophones rappelle les considérations sur la subjectivité de la poésie germanique. Le sujet y est montré dans son intériorité, mais sur un mode allusif. Cette poétique parvient à un point d'aboutissement dans certains textes du jeune Verlaine, qui parvient à donner l'impression d'une concentration de l'énonciateur dans sa seule voix, en exploitant à la suite des écrivains d'outre-Rhin les ressources phoniques du langage. Le rapport de l'individu au monde semble alors se résoudre dans cette dimension sonore. Par là, l'auteur donne un exemple emblématique de construction discursive, dans laquelle le sens paraît consubstantiel à son expression. Enfin, les diverses expérimentations qui remettent en cause la métrique traditionnelle, voire les frontières entre la prose et le mètre, trouvent une source abondante dans les traductions les plus audacieuses et parfois dans la versification des textes lus en allemand, dans le cas des quelques poètes français, belges et suisses qui maîtrisent cette langue.

Au terme de ce parcours, la continuité entre les textes de différentes natures et issus de domaines divers se confirme. Toutes les facettes littéraires et philosophiques que nous avons abordées s'articulent entre elles et forment un tout complexe mais cohérent, dont les aspects viennent converger dans la poésie lyrique.

Cette approche intégrative est partagée par plusieurs époques et champs disciplinaires. À l'époque moderne, on a rappelé son application dans le cadre de la théorie des polysystèmes et des études de transferts culturels. C'est également une méthode courante en littérature comparée, discipline marquée dès ses débuts par une démarche historicisante[7]. Les premiers comparatistes, tel Joseph Texte, qui a

[7] On peut consulter à ce sujet *La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes*, de Bernard Franco (éd. cit., p. 38-41).

occupé le premier poste de « Littérature comparée » à Lyon en 1895, s'appuient en cela sur une longue tradition qui remonte bien avant l'institutionnalisation de la littérature comparée. On peut situer son origine dans *De la littérature* et *De l'Allemagne*, que Mme de Staël publie dans les premières années du siècle[8]. Or ce processus est étroitement lié à l'importation de la pensée et de la littérature allemande dans la mesure où l'on compte plusieurs germanophiles parmi ceux qui en ont été les acteurs[9]. Ce n'est bien sûr pas un hasard. Mme de Staël et d'autres auteurs proches d'elle ont emprunté leur nouvelle appréhension de la littérature aux théories du groupe d'Iéna, qui recourent à des outils d'analyse philosophiques dans leur approche de la littérature, et à un essai de Wilhelm von Humboldt dans lequel ce dernier affirme l'étroite articulation entre les œuvres dramatiques d'une culture et d'autres domaines de celle-ci telles les mœurs ou les pratiques discursives[10]. Les textes critiques de notre corpus se situent dans cette mouvance culturelle et intellectuelle. De manière plus ou moins consciente et à des degrés certes variables, les intercesseurs en reprennent les méthodes à leur compte. À la suite de l'essayiste genevoise, ils semblent tenir pour acquis le statut institutionnel de la littérature, et corollairement son ancrage dans une société donnée. Les œuvres sont placées de la sorte dans une relation d'interaction avec la réalité et les discours contemporains. En dépit de leurs confusions, les discours critiques sur le lied peuvent dès lors apparaître comme une ébauche de la méthode historicisante et transdisciplinaire couramment appliquée dans les études de littérature comparée. En étudiant ces écrits, ainsi que les traductions et les poèmes inspirés du lied, nous nous sommes donc efforcée de mettre cette démarche en évidence et de l'appliquer à nos propres analyses, en nous appuyant sur des cadres de pensée propres à mieux rendre compte de la matière traitée.

Il est possible de saisir une autre relation de spécularité entre notre entreprise archéologique et le système de correspondances sur lequel repose l'épistémè du lied, d'après les médiateurs. Si l'on retient le panthéisme comme réalisation emblématique de cette épistémè, on peut avancer que, à l'instar de la démarche archéologique, cette métaphysique repose sur une pensée structurelle qui articule deux dimensions. Les deux théories mettent d'une part en relation des éléments relevant d'un même plan, à savoir les phénomènes naturels pour le panthéisme et les domaines d'une culture pour la démarche archéologique ; d'autre part, elles fondent ces relations sur un substrat commun qui structure en profondeur les entités concernées. Dans le cas du panthéisme, les ressemblances que présentent les phénomènes s'expliquent par l'unité de leur essence. Pour ce qui est de la notion d'épistémè, elle fait

[8] Voir Mme de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800] ; et *De l'Allemagne* [1813] (éd. cit.).

[9] Aux noms de Mme de Staël et de Joseph Texte, spécialiste des relations entre les littératures françaises et germaniques, on peut ajouter celui de Claude Fauriel, premier titulaire de la chaire de « Littérature étrangère » à la Sorbonne en 1830. Il s'est appuyé sur la philosophie allemande pour élaborer ses méthodes de travail (voir Michel Espagne, « Claude Fauriel en quête d'une méthode, ou l'Idéologie à l'écoute de l'Allemagne », *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, n° 73, 1991, p. 7-18).

[10] L'essai de Wilhelm von Humboldt est intitulé dans sa version française « Considérations sur l'art des acteurs tragiques français, par un Allemand » [« Über die gegenwärtige französische tragische Bühne », 1799], trad. de l'allemand par Charles de Villers, art. cit., p. 409. En ce qui concerne les théories du groupe d'Iéna, nous renvoyons au troisième chapitre de notre première partie, p. 126-127.

fond sur l'existence de schémas de pensée qui informent souterrainement les différents pans d'une culture. Il apparaît en définitive que l'attention portée par les médiateurs aux soubassements du lied incite le chercheur moderne à aborder lui aussi sous cet angle le transfert de la lyrique germanique, là encore en recourant néanmoins à des outils d'investigation plus opératoires.

Il serait fructueux d'observer les autres formes qu'a pu revêtir l'épistémè perceptible dans le lied. Elle est loin en effet de se restreindre à ce genre et l'on en rencontre des traces dans la poésie romantique anglaise, importée en France vers la même époque. On sait que Coleridge, et à travers lui Wordsworth, se sont intéressés au panthéisme allemand au tournant du XIX^{e} siècle. Les médiateurs anglicistes ont-ils adopté les mêmes méthodes pour traiter les œuvres d'outre-Manche ? Quels sont les substrats théoriques sur lesquels ils s'appuient et quelle image de la poésie véhiculent-ils sur ces bases ?

Plus largement, la démarche archéologique peut bien entendu être utilisée pour tout autre corpus. Le format intermédiaire de celui que nous avons défini, limité à un genre, à l'unique point de vue de la culture réceptrice, et étendu sur une période moyenne d'environ soixante-quinze ans, a rendu possible la mise en pratique d'une telle démarche. On peut cependant imaginer des travaux plus vastes menés collectivement, et élargis à d'autres genres et d'autres cultures en relation les unes avec les autres. De telles entreprises permettraient de jeter un nouvel éclairage sur les échanges littéraires transculturels, à côté des recherches plus proprement historiques ou sociologiques.

Annexe nº 1 : Notices succinctes sur les intercesseurs du lied

Les informations qui suivent proviennent des ouvrages cités dans l'introduction de cette thèse à propos de l'élaboration du corpus. Ceux-ci étant souvent lacunaires, nous avons également eu recours au site de Wikipédia, qui était souvent la seule source disponible en ligne.

Dans les notices, nous avons privilégié les faits qui ont eu lieu entre 1840 et 1914.

Dans le cas des médiateurs qui ont publié sous un pseudonyme la totalité de leurs textes sur le lied, l'entrée qui leur est consacrée correspond à ce pseudonyme. Leur nom est précisé à la suite entre parenthèses.

Dans le cas des médiateurs qui ont publié leurs textes sur le lied tantôt en leur nom, tantôt sous un pseudonyme, l'entrée correspond à leur nom. Leur pseudonyme est précisé après celui-ci.

Intercesseurs ayant traduit des lieds

ABRASSART, Jules (1826-1893)

Poète et traducteur belge, disciple d'André Van Hasselt. On lui doit des traductions de lieds pour la lecture et pour le chant. Dans un essai sur la versification, il fait la promotion de la métrique accentuelle, voire syllabo-tonique (dans le cas des vers destinés au chant).

ACKERMANN, Louise (1813-1890)

Poétesse française. Elle passe un an à Berlin en 1838, puis retourne dans cette même ville en 1841. Ses premières publications poétiques datent des années 1860. Plusieurs critiques perçoivent dans le caractère sombre de ces œuvres une influence germanique. Ses *Contes et poésies*, parus en 1863, comportent une adaptation de « Der König in Thule » (« Le Roi de Thulé »), de Goethe.

ALBERT, Henri (1869- 1921)

Écrivain et journaliste né en Alsace. En 1890, après un séjour à Heidelberg, il s'installe à Paris. Il commence alors à tenir la rubrique « Lettres allemandes » de la revue *Mercure de France*. En cette fin de siècle, il est le principal intercesseur de l'œuvre de Nietzsche. Il a été proche des milieux d'extrême droite.

ALBIN, Sébastien (pseudonyme de Hortense Cornu) (1809-1875)

Femme de lettres et traductrice. Élevée en Allemagne.

AMIEL, Henri-Frédéric (1821-1881)

Poète, traducteur et moraliste suisse. Auteur d'écrits autobiographiques. Professeur de littérature puis de philosophie à Genève.

APOLLINAIRE, Guillaume (1880-1918)

Écrivain, théoricien et critique d'art français. Entre 1901 et 1902, il séjourne en Allemagne dans la famille où il est précepteur. Ce voyage lui inspire plusieurs poèmes dont il a rassemblé une partie dans la section « Rhénanes » de son recueil *Alcools* (1913).

ARBOUVILLE, Sophie D' (1810-1850)

Poétesse et nouvelliste. Ses *Poésies et nouvelles*, parues en 1855, contiennent quelques adaptations de lieds.

ARNAUD, Benoît (1804-1879)

Poète et auteur de quelques traductions de lieds.

BAILLIÈRE, Paul (1851-19?)

Docteur en droit (Paris, 1882). Poète et traducteur.

BAILLY, Édouard (1867-19?)

Agrégé de l'Université (1894). Proviseur du lycée du Havre (en 1905), puis du lycée Buffon, à Paris (en 1924). Traducteur.

BARBIER, Jules (1825-1901)

Auteur dramatique et librettiste. Il a réalisé au milieu du XIX^{e} siècle des traductions pour le chant, notamment des lieds de Schumann.

BARET, Paul (18?-19?)

Auteur d'une anthologie scolaire des œuvres de Goethe parue en 1901.

BÉCART, Antoine-Joseph (1808-1871)

Philosophe et poète belge. Professeur à l'Athénée de Gand en 1836. Fondateur du journal *Le Progrès belge, rationnel et économique*. Traducteur de l'allemand et du grec.

BELLOGUET, Dominique Roget DE (1796-1872)

Né en Alsace. Il est d'abord capitaine de cavalerie, avant de prendre sa retraite en 1834. Par la suite, il mène des activités multiples d'archéologue, d'ethnographe et d'ethnolinguiste. Il a traduit quelques lieds dans la *Revue germanique* en 1862.

BELTJENS, Charles (1832-1890)

Poète néerlandais d'expression française. Proche des milieux littéraires à Bruxelles et à Paris. Il a fréquenté les parnassiens et a entretenu une correspondance avec Baudelaire, Mallarmé et Victor Hugo.

BERGER, Lya (prénom à l'état civil : Marie-Thérèse-Léone-Julia) (1877-1941)

Poétesse. Auteur dramatique. Elle a écrit un essai sur les *Femmes poètes de l'Allemagne* en 1910.

BERNARD, Daniel (1842-1883)

Bibliographe, romancier, poète et auteur dramatique. Bibliothécaire à la Bibliothèque de l'Arsenal. Critique dramatique du journal *L'Union*. Archiviste paléographe (1866).

BLAZE DE BURY, Henri (pseudonyme : F. de Lagenevais) (1813-1888)

Homme de lettres. Critique littéraire, artistique et musical, collaborateur à la *Revue des Deux Mondes* pour laquelle il écrit de nombreux articles sur le lied dans les années 1840. Diplomate au Danemark et en Allemagne.

BOULMIER, Joseph (1821-18?)

Correcteur d'imprimerie. Critique littéraire et poète. Son recueil *Rimes loyales*, parues à Paris en 1857, contiennent quelques traductions de lieds.

BUCHON, Maximilien (dit Max) (1818-1869)

Poète, romancier et publiciste originaire du Jura. Militant fouriériste, socialiste et républicain, il a été contraint à l'exil en Suisse après le coup d'État de 1851. Il s'est intéressé aux traditions populaires et a laissé des études de mœurs franc-comtoises. On lui doit également la traduction des œuvres poétiques de Johann Peter Hebel écrites en allemand et en dialecte alémanique.

CAMUS, Jules (1847-1917)

Philologue, professeur à l'École militaire de Modène et botaniste.

CARPENTIER, Paul (pseudonyme : J. Daniaux) (1861-1936)

Avocat. Il a traduit à partir de l'allemand et de l'espagnol en français.

CHATELAIN, François DE (dit chevalier DE) (1801-1881)

Écrivain et traducteur (de l'allemand et de l'anglais). Domicilié en Angleterre à partir de 1842.

CHAUMONT, Gaston DE (1845-1928)

Enseignant puis sous-préfet et proviseur de différents collèges. Écrivain. Mort en Suisse.

CLAVEAU, Anatole (1835-1914)

Journaliste, romancier et auteur d'essais littéraires. Secrétaire rédacteur au Corps législatif (1865), puis chef du service des rédacteurs à la Chambre des députés (1890-1914).

CLOT, Elie André (18?-19?)

Homme de lettres. On lui doit une traduction de deux cycles poétiques de Heine, « Die Heimkehr » (« Le Retour ») et « Die Nordsee » (« La Mer du Nord »), publiée à Lyon en 1911.

COMBES, Ernest (1852-1913)

Professeur d'allemand au collège Stanislas à Paris. Licencié ès Lettres. Il a été également spécialiste de littérature russe.

DANIEL, Augustin (?- ?)

Auteur d'une traduction du *Faust* de Goethe parue en 1881.

DARNAULT, Alphonse (?-18?)

Notaire à Paris entre 1830 et 1835.

DELCROIX, Fidèle (1790-1843)

Poète et traducteur. Il a laissé en 1843 une anthologie de textes poétiques germaniques publiée à Paris (*Fleurs d'Outre-Rhin* [*sic*], *Chants, Ballades et Légendes*).

DEMENY, Paul (1844-1918)

Poète et rédacteur au journal *Le Soir*. Destinataire de la lettre d'Arthur Rimbaud dite « du voyant » (15 mai 1871).

DEMOUCEAUX, Louis (18?-19?)

Écrivain et auteur d'une thèse de droit. Il a traduit à partir de l'allemand et du danois. On lui doit notamment une anthologie française des poèmes de Uhland, réalisée avec Jacob Heinrich Kaltschmidt (*Poésies de Louis Uhland*, Paris, 1866). Ses ouvrages sont parus entre 1853 et 1874.

DESCHAMPS, Émile (1791-1871)

Homme de lettres, poète et auteur de livrets d'opéra. Il a été l'un des premiers représentants et ardent défenseur du romantisme. Il a collaboré par la suite aux deux premiers *Parnasse*

contemporains, en 1866 et 1871. On lui doit des traductions de l'allemand, de l'anglais, de l'espagnol et du russe.

DESCREUX, V. (18?-?)

Actif à la fin du XIX^e^ siècle. Il a traduit à partir de l'allemand et de l'anglais.

DUCHESNE, Julien (1823-1892)

Enseignant au lycée de Nancy. Officier de l'Instruction publique. Membre de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres de Stanislas, à Nancy.

DUESBERG, Joseph (18?-18?)

Homme de lettres. Actif à partir de 1845.

DURDILLY, Louis ou Louis-Victor (1848-1929)

Librettiste, traducteur et éditeur de musique. Il a laissé une traduction du *Faust* de Goethe.

ESCHENAUER, Auguste (1827-1898)

Docteur en théologie et pasteur. Fondateur et président de la Société d'études philosophiques et sociales. Il a rencontré Schelling en 1851. Il a également publié un recueil de poèmes qui contient des traductions de lieds.

FAYET, Antoine (dit abbé) (1815-1900)

Prêtre et professeur de rhétorique. Il a collaboré au journal *Le Bourbonnais*. On lui doit des traductions de l'allemand et de l'hébreu.

FLEURY, Victor (1875-1957)

Agrégé de l'Université. Auteur d'une thèse sur Georg Herwegh en 1911. Enseignant au lycée Blaise Pascal et à la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand.

FORTIN, Gustave (pseudonyme d'Adolphe Krafft) (1854-19?)

Poète alsacien. Traducteur de l'allemand.

FRÖLY, F. (?-18?)

Ancien économe du collège de Grenoble. Poète. Il a publié une traduction de « Lenore » de Bürger en 1840.

GAUTIER, Paul (1843-1869)

Poète et traducteur suisse. Il mène des études de droit à Strasbourg, puis devient avocat à Courtelary.

GRENIER, Édouard (1819-1901)

Poète. Secrétaire d'ambassade à Berlin et à Berne. Collaborateur à la *Revue des Deux-Mondes* et à *La Revue blanche*. Chevalier de la Légion d'honneur (en 1851).

GROMAIRE, Georges (1861-19?)

Agrégé de l'Université. Professeur au lycée Buffon à Paris (en 1925). Lauréat du Prix de l'Académie pour son ouvrage *L'Occupation allemande en France (1914-1918)*.

GROSS, Georges (18?-19?)

Docteur en droit en 1881. Avocat à la Cour d'appel. Il a traduit le *Faust* de Goethe.

GUILBEAUX, Henri (1884-1938)

Écrivain belge, journaliste et militant socialiste, anarchiste puis membre du Parti Communiste Français. Il se rend fréquemment à Berlin où il se lie avec les intellectuels francophiles. À l'issue de la Première Guerre mondiale, il est poursuivi par la Justice française pour sa position pacifiste.

HÉDOUIN, Alfred (1819-1898)

Chef de bureau du Ministère des travaux publics. Sous-directeur au Ministère de l'agriculture et du commerce. Il a traduit à partir de l'allemand et de l'anglais.

HEINRICH, Guillaume Alfred (1829-1887)

Docteur ès Lettres (Paris, 1855). Professeur de littérature étrangère à la Faculté des Lettres de Lyon, et doyen (1880). Ami d'Alfred Tonnellé, il s'est chargé de publier ses écrits après sa mort précoce en 1858.

HIRSCH, Pierre-René (1870-1891)

Poète et musicien. Collaborateur de *La Revue blanche*. Il a traduit des poèmes de Heine avec la collaboration de Guy Ropartz en 1890.

KALTSCHMIDT, Jacob Heinrich (1800-1872)

Linguiste et traducteur, en allemand et en français. Avec Louis Demouceaux, il a réalisé une anthologie en français des poèmes de Uhland publiée à Paris en 1866 (*Poésies de Louis Uhland*).

KARCHER, Théodore (1821-1885)

Biographe et publiciste alsacien. Collaborateur à la *Revue germanique* de Charles Dollfus et Alfred Nefftzer. Pour des raisons politiques, il s'exile en Angleterre à partir de 1850. Il est nommé Professeur à l'Académie militaire de Woolwich en 1858.

LA BÉDOLLIÈRE, Émile DE (1812-1883)

Journaliste et écrivain. Il a traduit à partir du latin, de l'allemand (« Lenore » de Bürger), de l'anglais, et de l'espagnol.

LASSERRE, Pierre (1867-1930)

Homme de lettres et critique littéraire. Docteur en philosophie. Directeur à l'École des Hautes-Études. Il fut membre de l'Action Française, avant de s'en détacher en 1914.

Défenseur du néo-classicisme contre le romantisme et la Révolution française. Ses thèses sont reprises et amplifiées par d'autres intellectuels, dont Louis Reynaud, spécialiste de Lenau.

LAYA, Alexandre (1809-1883)

Chef de bureau au Ministère de l'Intérieur, puis avocat au barreau de Paris, et enfin professeur de droit romain et de droit international à l'Académie de Genève. Il a traduit le *Faust* de Goethe.

LE FÈVRE-DEUMIER, Jules (1797-1857)

Auteur de tragédies, poète lyrique, biographe et romancier. D'abord détracteur puis adepte du romantisme dans les années 1820. Il est l'un des fondateurs de la revue romantique *La Muse française*. Il apprend l'allemand, l'anglais, l'italien, le polonais, et traduit des œuvres allemandes. À partir des années 1840, sa fortune lui permet de tenir un salon et de réunir les cercles littéraires autour de lui à l'abbaye du Val (près de Pontoise) pendant l'été. À la même époque, il achète la revue *L'Artiste*. Pendant la Deuxième République, Louis-Napoléon Bonaparte le nomme bibliothécaire de l'Élysée.

LICHTENBERGER, Ernest (1847-1913)

Né en Alsace, il s'installe à Paris dès ses années de lycée. Il obtient l'agrégation d'allemand en 1873, puis soutient un doctorat de Lettres en 1878. Après quatre ans d'enseignement au lycée (1870-1874), il est nommé à la chaire de Littérature étrangère à l'Université de Nancy (1878), et à la chaire de Littérature germanique à Paris (1880). À partir de 1881, il est suppléant d'Alfred Mézières. Jusqu'en 1907, année de sa retraite, il occupe différents postes en Littérature étrangère ou allemande, toujours à la Faculté des Lettres de Paris.

LUPUS, Alexis (18?-19?)

Auteur d'une thèse. Il a traduit de l'allemand et du russe en français et du russe en allemand. On lui doit notamment *Trois Poésies de Henri Heine*, publiées à Saint-Pétersbourg en 1895.

MANNOURY-LACOUR, Emma (dite Mme) (1823-1860)

Femme de lettres. Son recueil poétique *Solitudes*, paru en 1857, comprend quelques traductions de lieds.

MARCHAND, Alfred (pseudonyme d'Alfred Kauffmann) (1842-1895)

Journaliste et écrivain alsacien. Il mène des études de théologie, puis collabore à de nombreux journaux et revues, notamment religieux, mais aussi au *Temps*, à *La Nouvelle Revue* et à *La Revue alsacienne*.

MARC-MONNIER (pseudonyme de Marc Monnier) (1827-1885)

Écrivain et poète. Professeur de littérature comparée à Naples. Né en Italie de parents français, il fut naturalisé suisse. Il a traduit de l'allemand en français.

MARELLE, Charles (Pseudonyme : C. M. Nancey) (1827- après 1903)

Folkloriste et poète. Professeur de littérature française à Berlin (en 1891). Correspondant du journal *Les Débats* à Berlin.

MARMIER, Xavier (1808-1892)

Littérateur et voyageur. En 1831, il s'installe en Allemagne et dirige à la même époque la *Revue germanique*. Il participe à plusieurs expéditions maritimes, notamment à destination de l'Islande. En 1839, il est nommé professeur de Littérature étrangère à l'Université de Rennes, puis bibliothécaire au Ministère de l'instruction publique (1840-1846), conservateur (1846), et administrateur général de la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris. Il devient membre de l'Académie française (1870). En 1876 et 1877, ses candidatures aux élections législatives en tant que légitimiste conservateur se soldent cependant par des échecs.

Toute cette période est ponctuée de nombreux voyages sur presque tous les continents. Il a traduit à partir de l'allemand, de l'anglais, du danois, du russe et du suédois.

MARTIN, Nicolas (1814-1877)

Homme de lettres français né en Allemagne d'un père français et d'une mère allemande, neveu du poète allemand Karl Simrock. Il arrive à Paris en 1838. Professeur à la Faculté des Lettres de Paris, puis receveur principal des douanes à Calais.

MAZIÈRE, S. (18?-18?)

Auteur d'une traduction du *Faust* de Goethe publiée en 1869.

MENDÈS, Catulle (1841-1909)

Écrivain et poète. Il fonde *La Revue fantaisiste* en 1860. En 1866, il épouse la fille de Théophile Gautier, avec laquelle il partage son admiration pour l'Allemagne. À la même époque, il fonde l'école parnassienne avec Louis-Xavier de Ricard, avant de s'en faire l'historien en 1884 dans *La Légende du Parnasse contemporain*. Au début du XX^e^ siècle, il est chargé par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts de rédiger un rapport sur la poésie française entre 1867 et 1900 (publié en 1902).

On lui doit deux traductions déclarées de lieds de Goethe (sous le titre « Ma voisine », en 1859, et *Le Roi des Aulnes*, en 1904), ainsi que quelques traductions clandestines dans ses recueils poétiques.

MÉRAT, Albert (1840-1909)

Poète parnassien. Sous-Bibliothécaire du palais du Luxembourg. Il a traduit le « Lyrisches Intermezzo » de Heine avec Léon Valade en 1868.

MÉZIÈRES, Alfred (1826-1915)

Originaire de Lorraine. En 1854, il enseigne la littérature étrangère à l'Université de Nancy, avant de devenir professeur honoraire dans cette même discipline à la Faculté des Lettres de Paris (à partir des années 1860). Il est co-fondateur du journal *Le Temps*, et collaborateur à la *Revue des Deux Mondes*. Membre de l'Académie française (élu en 1874). Député de Meurthe-et-Moselle (1881-1900), puis sénateur, siégeant au centre gauche (à partir de 1900).

MICHIELS, Alfred (1813-1892)

Homme de lettres franco-belge. Historien et critique d'art. On lui doit des *Études sur l'Allemagne* publiées à Bruxelles en 1845.

MILLIOT MADERAN, Jules (18?-19?)

Agrégé d'allemand en 1904. Professeur au lycée Louis-le-Grand à Paris en 1921. Il a laissé un *Choix de poésies* de Heine en 1909.

NANCEY, Alfred (18?-18?)

Auteur dramatique et poète. Membre résident de la Société académique de l'Aube. Il a publié une anthologie consacrée à Uhland en 1876 (*Lieds et Ballades imités de Uhland*).

NERVAL, Gérard de (1808-1855)

Écrivain et poète romantique. Lié à l'aire germanique par son histoire familiale ainsi que par les voyages qu'il y a accomplis entre 1838 et 1854, il est un intercesseur très actif de la littérature de langue allemande. Ce sont ses traductions parues en 1848 qui ont rendu célèbre la poésie de Heine, écrivain dont il était proche. Il a mené également une activité de folkloriste.

PELLERIN, Jean-Victor (1889-1970)

Poète et auteur dramatique. Il a traduit à partir de l'allemand (*Cinquante Lieder de Henri Heine*, Paris, 1913) et du suédois.

PELLISSON, Maurice (1850-1915)

Enseignant dans différents lycées. Inspecteur d'académie pendant huit ans à partir de 1888. Titulaire d'un doctorat de Lettres en 1895. Il a traduit de nombreux poèmes de Heine en 1910 et 1911.

PERROT DE CHEZELLES, Ernest (1825-1899)

Traducteur et poète. Juge d'instruction au tribunal de la Seine. Il a traduit à partir du latin, de l'allemand et de l'anglais. On lui doit une traduction du « Lyrisches Intermezzo » de Heine en 1850.

PESCH, Édouard (1838-1913)

Écrivain luxembourgeois. Installé en France, il exerce des activités de correcteur et de typographe. Dans les années 1870, il s'intéresse au Naturalisme. À partir des années 1890, il rédige des critiques littéraires et dramatiques pour des journaux parisiens, notamment *Le Temps*. En traduction, il est un des promoteurs du calque des mètres allemands.

PITTIÉ, Francis (1829-1886)

Militaire et homme de lettres. Il gravit progressivement les échelons de la hiérarchie militaire jusqu'au grade de général de division en 1883. Il est simultanément Secrétaire général du Cabinet du Président. Son conservatisme moral contribue à le faire nommer officier de l'Instruction publique.

Son recueil *Le Roman de la vingtième année (1851-1855)* (Paris, 1876) comporte des traductions de lieds.

POLIGNAC, Armand DE (1817-1890)

Officier. Troisième prince de Polignac. Il a donné une traduction du *Faust* de Goethe parue en 1859.

PORCHAT, Jacques (1800-1864)

Auteur suisse. Professeur de droit (1823) puis de rhétorique et littérature latines à l'Académie de Lausanne (1832-1837). Il a dirigé la traduction des œuvres complètes de Goethe dans les années 1860.

POTTIER DE CYPREY, André (18?-19?)

Sa seule contribution au transfert du lied en France serait son anthologie des poèmes de Uhland, publiée à Paris en 1895 (*Poésies choisies*).

POUPART DE WILDE, A. (1797-1882)

Hommes de lettres. Préfet du Vaucluse. Il a traduit à partir du grec ancien, du latin et de l'allemand. Il est l'auteur d'une traduction du *Faust* de Goethe.

PRUVOT, Charles (18?-19?)

Hommes de lettres et traducteur. Il a traduit *Die Harzreise* (*Voyage au Harz*) de Heine (Paris, 1905). Ses publications s'étendent de 1898 à 1907.

RATISBONNE, Louis (1827-1900)

Homme de lettres, écrivain, poète et journaliste. Bibliothécaire à Fontainebleau puis au Sénat. Traducteur de Dante et exécuteur littéraire d'Alfred de Vigny. Auteur d'ouvrages pour enfants sous le pseudonyme de Trim.

Il est l'auteur d'un long article sur Heine dans la *Revue contemporaine* en 1855.

RÉGNIER, Adolphe (1804-1884)

Philologue. Professeur au Collège de France. Membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Directeur de la « Collection des grands écrivains de la France ». Bibliothécaire du palais de Fontainebleau (nommé en 1873).

Il a dirigé la traduction des œuvres complètes de Schiller, publiées à partir de 1859.

REYNAUD, Louis (1876-1947)

Docteur ès Lettres. Professeur de littérature étrangère à l'Université de Poitiers (1909) puis de Clermont-Ferrand (1914). Proche de l'Action française. Sa thèse sur Lenau, soutenue en 1905, expose déjà son anti-germanisme et son antipathie particulière à l'égard du romantisme.

RICHOMME, Fanny (1793-1866)

Femme de lettres, traductrice et éditrice. Dans *La Gerbe d'or. Keepsake des demoiselles* (Paris, 1847), elle donne quelques traductions de lieds.

RIEDMATTEN, Armand DE (1848-1926)

Avocat à la Cour de Paris (en 1881). Il est l'auteur d'une traduction du *Faust* de Goethe publiée à Paris en 1881.

RISTELHUBER, Paul (pseudonyme : Paul Lacour) (1834-1899)

Né à Strasbourg. Homme de lettres, poète traducteur et journaliste. Il a donné une version française du « Lyrisches Intermezzo » de Heine (1857) et du *Faust* de Goethe (1861).

ROD, Édouard (1857-1910)

Romancier, essayiste et journaliste suisse. Il effectue un séjour à Berlin dans le cadre de son doctorat. Arrivé à Paris en 1878, il prend fait et cause pour le naturalisme. En 1884, il devient rédacteur en chef de la *Revue contemporaine*. Entre 1887 et 1893, il prend la suite de Marc Monnier en tant que professeur de Lettres à l'Université de Genève. Il quitte ensuite ce poste pour s'installer de nouveau à Paris, où il se consacre à l'écriture et à la critique littéraire. À la fin des années 1890, il publie des essais sur Heine, sur Goethe, et une anthologie de poésie étrangère.

RODLEINMAN, Jacobus (?-?)

Il a laissé une traduction du *Faust* de Goethe, parue à Paris en 1868.

RONGÉ, Jean-Baptiste (1825-1882)

Compositeur et traducteur belge. Collaborateur d'André Van Hasselt, avec qui il promeut le calque métrique dans les traductions pour le chant.

ROPARTZ, Guy (1864-1955)

Compositeur, chef d'orchestre et pédagogue. Directeur du Conservatoire de Nancy (1894-1919), directeur du Conservatoire de Strasbourg (1919-1929). Membre de l'Institut, Académie des Beaux-Arts (élu en 1949). Avec Pierre-René Hirsch, il a traduit quelques poèmes du « Lyrisches Intermezzo » de Heine (Paris, 1890).

ROUSTAN, Ludovic (18?-19?)

Il a mené une activité de médiateur significative au tournant du XX^e^ siècle en rédigeant plusieurs essais sur des auteurs germaniques importants des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. Ses publications couvrent la période qui va de 1898 à 1912.

SABATIER, François (1818-1891)

Homme de lettres, critique d'art. Époux de la cantatrice autrichienne Caroline Ungher. Il a laissé une traduction du *Faust* de Goethe (Paris, 1893).

SAINT-ALBIN, Emmanuel de (1845-1903)

Historien et littérateur. Il a laissé des traductions à partir de l'allemand (*Le Livre des ballades allemandes*, Paris, 1882) et de l'anglais.

SAINT-RENÉ TAILLANDIER (né René Gaspard Ernest Taillandier) (1817-1879)

Philosophe, pédagogue, historien, homme de lettres et homme politique. Diplômé de l'Université de Heidelberg. Il a enseigné aux Universités de Strasbourg, Montpellier et Paris. Membre de l'Académie française (élu en 1873). Collaborateur actif de la *Revue des Deux Mondes*, où il est chargé en particulier des articles sur l'aire germanique. Il est l'un des rares médiateurs à ne pas avoir rejeté la poésie politique allemande des années 1840, et l'un des premiers et principaux traducteurs de Heine à son époque.

SAVOYE, Henri (1802-1869)

Homme politique franco-allemand. Il suit des études de droit à Heidelberg puis devient avocat. En 1832, il s'installe à Paris, où il donne des cours d'allemand. En 1848, il est chargé d'affaires de la France à Francfort, puis député du Haut-Rhin les trois années suivantes. Il doit s'exiler après le coup d'État en raison de son appartenance à l'extrême gauche.

SCHMITT, Louis (1835-19?)

Agrégé d'allemand et professeur au lycée Condorcet à Paris. On lui doit de nombreux manuels de langue et de littérature germaniques, certains comportant des traductions de lieds. Ses publications s'étendent au moins jusqu'à 1903.

SCHURÉ, Edouard (1841-1929)

Romancier, poète, essayiste et auteur dramatique alsacien. Critique musical. Il est principalement connu pour ses ouvrages de spiritualité, mais il a laissé également une *Histoire du lied* rééditée plusieurs fois (1868, 1876 et 1903).

SÉCHÉ, Alphonse (1876-1964)

Homme de lettres, poète, journaliste et directeur de théâtre. Fils de Léon Séché, historien du romantisme. Fondateur de la revue *La Critique indépendante* (en 1902) et directeur de la *Revue d'art dramatique* (entre 1903 et 1904). Il a traduit de nombreux poèmes de Heine et de Goethe en 1908 et 1909.

SIGWALT, Charles (1853-1931)

Germaniste. Docteur en droit (Paris, 1922). Professeur agrégé au Lycée Michelet (à Paris) et à l'École normale supérieure de Saint-Cloud. En 1895, il publie des traductions de lieds de Heine.

STRAUS, Émile (1865-1939)

Écrivain, essayiste, journaliste et critique d'art alsacien. Il a laissé une version française de « Das Lied von der Glocke » (« Le Chant de la cloche ») de Schiller (Paris, 1896).

TABARAUD, Charles (1853-19?)

Homme de lettres. Avec Ernest Vaughan, il a traduit le « Lyrisches Intermezzo » de Heine (1884).

TALLENAY, Jeanne DE (1869-1920)

Née à Weimar d'un père français et d'une mère russe. Romancière et poétesse. Ayant épousé un homme belge, elle vit à Bruxelles où elle tient un salon littéraire et participe au mouvement de renaissance des lettres belges. Elle est également liée à Joséphin Péladan. Elle a été correspondante au Figaro sous le pseudonyme de Trévilliers.

TARDIF, Alexandre (1801-18?)

Dramaturge puis poète. Avocat à la Cour d'appel de Paris. On lui doit une anthologie de poésie alemande en 1840 (*L'Allemagne poétique*). Sa dernière publication est datée de 1857.

THEURIET, André (1833-1907)

Romancier et poète. Fils d'une mère lorraine. Il passe son enfance et sa jeunesse en Lorraine où il accomplit des études de droit. Il occupe ensuite des postes dans la fonction publique. Maire de Bourg-la-Reine en 1894. Membre de l'Académie française (1896). Il s'est intéressé aux traditions populaires.

TONNELLÉ, Alfred (1831-1858)

Philosophe et littérateur. Traducteur d'un essai de Wilhelm von Humboldt. Après sa mort prématurée, son ami Guillaume Alfred Heinrich publie une partie de ses écrits, dont quelques traductions de lieds.

TOUSSENEL, Théodore (1805-1885)

Inspecteur de l'académie de Paris et professeur d'histoire au lycée Charlemagne. On lui doit une traduction de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*) en 1829.

TREUENTHAL, Gottlieb (18?-18?)

Professeur d'allemand à Saint-Cyr. Actif entre 1819 et 1852. Il a publié en 1841 une *Anthologie allemande des meilleurs auteurs*.

VALADE, Léon (1842-1884)

Poète parnassien, proche d'Albert Mérat avec lequel il a donné une version du « Lyrisches Intermezzo ». Secrétaire de Victor Cousin. Il a fait également partie du mouvement des Hydropathes.

VALLON, François (18?-?)

Il a publié une anthologie de traductions à partir de l'allemand, de l'anglais, de l'espagnol et de l'italien en 1886, chez l'éditeur Lemerre à Paris.

VAN HASSELT, André (1806-1874)

Écrivain, poète, traducteur et historien belge. Docteur en droit. Admirateur des romantiques français, il se rend à Paris au début des années 1830 et il y noue des relations amicales (notamment avec Victor Hugo). De retour à Bruxelles, il devient auxiliaire du conservateur de la Bibliothèque royale de Belgique, puis inspecteur de l'enseignement et des écoles normales. Membre (1837) et président de l'Académie royale de Belgique (1862).

Il a défendu le modèle métrique syllabo-tonique dans ses *Études rythmiques*, ainsi que dans ses traductions pour le chant, réalisées avec l'aide du compositeur Jean-Baptiste Rongé.

VAUGHAN, Ernest (1841-1929)

Patron de presse et administrateur civil. Membre de l'Internationale (1867). Il doit s'exiler à Bruxelles après la Commune de Paris en 1871. Fondateur du journal *L'Aurore* avec Georges Clémenceau (1897). Ami de Charles Tabaraud, il traduit avec lui le « Lyrisches Intermezzo » de Heine en 1884.

VRIGNAULT, Paul (1828-1895)

Consul général de France. Chevalier de la Légion d'honneur. Son recueil *Landes fleuries*, publié à Paris en 1858, comporte plusieurs traductions de lieds.

VUŸ, Jules (1815-1896)

Avocat suisse. Littérateur. Docteur en philosophie de l'Université de Heidelberg. Membre correspondant de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Savoie (1864). Il a correspondu avec Henri-Frédéric Amiel dans sa jeunesse. Il intègre dans ses *Échos des bords de l'Arve* (1850) des versions françaises de lieds.

WACKEN, Édouard (1819-1861)

Auteur dramatique, poète et critique belge. Ami du ministre Charles Rogier, il se brouille avec lui en 1848 lorsque Sainte-Beuve est nommé au poste universitaire qu'il convoitait, à Liège, et

séjourne en France pendant deux ans. Son statut quasi officiel n'en souffre toutefois pas, de telle sorte qu'à sa mort, le théâtre de la Monnaie de Bruxelles, où il résidait, représente un opéra dont il a écrit le livret.

Il voyait dans ses traductions de l'allemand un moyen de favoriser la renaissance d'une littérature proprement belge.

ZALUSKI, Charles (Comte Charles de ZALUSKI) (18?-19?)

Poète, traducteur et musicographe. Son anthologie *Fleurs fanées*, parue à Nice en 1903, contient des traductions de l'allemand et de plusieurs autres langues des différents continents. Les traductions de textes écrits dans les langues européennes, mais aussi en arabe et en persan, sont de son fait. Il s'est appuyé en revanche sur des traductions antérieures pour les poèmes en maori (Nouvelle-Zélande), en chinois et en japonais.

Intercesseurs n'ayant pas traduit de lieds

AMPÈRE, Jean-Jacques (1800-1864)

Historien, écrivain et voyageur, en particulier en Allemagne. Professeur au Collège de France. Membre de l'Académie française en 1848. Au début des années 1850, il est sollicité par Hippolyte Fortoul, alors ministre de l'Instruction publique, pour collecter les chansons populaires françaises (*Poésies populaires de la France*, 1853).

BETZ, Louis Paul (1861-1904)

Suisse, né de parents allemands. Professeur de littérature comparée à l'Université de Zurich. On lui doit un essai sur la littérature comparée paru en 1900.

BOSSERT, Adolphe (1832-1922)

Né en Alsace. Spécialiste de la littérature allemande, auteurs de nombreux manuels et ouvrages scolaires. Docteur ès Lettres (1865). Professeur à la Faculté des Lettres de Douai entre 1871 et 1883. Inspecteur de l'académie de Paris entre 1883 et 1887, puis inspecteur général de l'Instruction publique à partir de 1887.

CHASLES, Philarète (1798-1873)

Homme de lettres et journaliste, spécialiste de littérature anglaise. Fils d'un député à la Convention, il est élevé selon les idéaux de Jean-Jacques Rousseau. Au début de la Restauration, il s'exile en Angleterre pour des raisons politiques. De retour en France en 1818, il collabore au *Journal des Débats*, à la *Revue des Deux Mondes* et à la *Revue britannique*. Il soutient une thèse

de Lettres en 1840, avant d'occuper au Collège de France la chaire de langues et littératures d'origine germanique, puis celle de langues et littératures étrangères de l'Europe moderne.

CHUQUET, Arthur (1853-1925)

Historien, spécialiste de l'Allemagne et de la période révolutionnaire et napoléonienne. Professeur au lycée Saint-Louis à Paris entre 1876 et 1886, puis professeur de littérature allemande à l'École normale supérieure. Professeur de langues et littératures d'origine germanique au Collège de France à partir de 1893. Membre de l'Académie des Sciences morales et politiques à partir de 1900.

CONDAMIN, James (1844-1928)

Chanoine de Lyon et Bordeaux. Professeur de littérature étrangère (1877) puis de littérature romane (1880) à l'Institut catholique de Lyon. Il a voyagé notamment dans presque toute l'Europe. On lui doit des commentaires sur « Der König in Thule » (« Le Roi de Thulé ») de Goethe (*La Ballade du roi de Thulé, essai de critique littéraire et musicale sur le Lied de Goethe*, 1883).

DUCROS, Louis (1846-1927)

Professeur de littérature à l'Université de Poitiers, puis d'Aix. Doyen de la Faculté des Lettres d'Aix (1894-1919, année de sa retraite). Membre de l'Académie de Marseille (élu en 1905).

Il a écrit un essai sur la jeunesse de Heine (*Henri Heine et son temps (1799-1827)*, Paris, 1886).

DUNOIS, Amédée (1878-1945)

Homme politique, journaliste et avocat. Ses positions politiques sont changeantes. D'abord militant anarchiste, il rejoint la SFIO (1912), mais son pacifisme en 1914 le place en minorité dans ce parti. Il participe à la création du futur parti communiste français en 1920.

Il a laissé un essai sur Heine en 1911 (*Henri Heine*, Paris, 1911).

EICHHOFF, Frédéric (1799-1875)

Philologue et littérateur. Professeur de littérature étrangère à la Faculté des Lettres de Lyon en 1842. Inspecteur général de l'enseignement secondaire pour les langues vivantes entre 1855 et 1862. De 1860 à 1863, il est vice-président des jurys de concours d'allemand et d'anglais. Il a rédigé plusieurs manuels de langue et de littérature allemandes à partir des années 1830.

EUDE, Émile (18?-19?)

Professeur d'allemand. Il a publié en 1886 un manuel de poésie allemande à partir des œuvres de Goethe et de Schiller.

FÈVRE, Joseph (1873-194?)

Pédagogue. Il a été professeur à l'École normale de Dijon et de Melun et adjoint au maire de Dijon. Il est l'auteur d'une brève anthologie de poésie allemande, à destination d'un public d'élèves (Paris, 1906).

HALLBERG, Louis-Eugène (1839-1921)

Homme de lettres. Docteur ès Lettres (1869). Professeur de rhétorique aux lycées de Cahors, Saint-Étienne et Bordeaux entre 1861 et 1872. Professeur de littérature étrangère à la Faculté des Lettres de Dijon (1872-1874), puis à Toulouse (à partir de 1879). Il a rédigé un ouvrage didactique sur les poèmes de Goethe et de Schiller (Paris, 1900).

HEINE, Henri (Heinrich) (1797-1856)

Écrivain allemand. Poète, essayiste, journaliste. Exilé en France à partir de 1831 pour des motifs politiques. Il a œuvré pour le rapprochement des cultures allemande et française, notamment dans *De la France* (1833) et *De l'Allemagne* (1835).

HENNEQUIN, Émile (1858-1888)

Critique littéraire d'origine suisse. Journaliste, responsable du Bulletin de l'étranger au journal *Le Temps*. Il a traduit à partir de l'anglais.

Son essai intitulé *Écrivains francisés* comporte une partie sur Heine (Paris, 1884).

LEGRAS, Jules (1867-1939)

Ethnologue. Agrégé d'allemand et docteur ès Lettres. Dès 1890, il se tourne cependant vers l'étude de la Russie, dont il devient spécialiste. Professeur de littérature étrangère à la Faculté des Lettres de Dijon (1897). À partir de cette époque, il collabore à de nombreux journaux et revues, dont le *Journal des Débats*, *Le Temps* et la *Revue des Deux Mondes*.

LERMINIER, Eugène (1803-1857)

Juriste, historien du droit et publiciste. Proche du saint-simonisme autour de 1830. Il collabore à cette époque au journal *Le Globe*, à la *Revue des Deux Mondes* et à la *Revue française*, créée par François Guizot. Il s'intéresse en parallèle à la philosophie et à la littérature allemandes. En 1831, il obtient la chaire d'histoire générale et philosophique des législations comparées au Collège de France. La fonction de conseiller d'État, obtenue en 1837, lui vaut cependant de violents reproches de la part de l'opposition qui l'accuse d'opportunisme et de trahison. L'affaire cristallise les conflits politiques contemporains et pousse finalement Lerminier à demander un congé au Collège de France en 1840. Sa tentative de retour en 1849 est un échec. Il se retranche dans ses activités de journaliste jusqu'à sa mort.

LICHTENBERGER, Henri (1864-1941)

Né en Alsace. Agrégé d'allemand. Il enseigne d'abord à l'Université de Nancy, avant d'être nommé à la chaire de langue et littérature allemandes (1905), puis à celle de littérature et philologie germaniques à la Faculté des Lettres de Paris (1914-1934). Avec Charles Andler, il est l'un des fondateurs des études germaniques en France.

MARTIN, Alfred-Victor-Marie (dit abbé) (18?-19?)

Abbé. Professeur à l'école Saint-Sigisbert à Nancy. Il a rédigé des manuels de langue et de littérature allemandes. Ses publications s'étendent de 1896 à 1920.

MONTÉGUT, Émile (1825-1895)

Essayiste, journaliste et critique de tendance conservatrice. Sa collaboration à la *Revue des Deux Mondes*, commencée en 1847, se prolonge pendant quarante ans. Il livre en particulier de nombreux articles sur la littérature anglaise. Il a écrit également quelques commentaires sur la littérature germanique, dont une « Esquisse littéraire » sur la poésie de jeunesse de Heine en 1884.

MORSIER, Édouard de (1866-1949)

Homme de lettres, auteur d'*Études allemandes* publiées à Paris en 1908.

MURET, Maurice (1870-1954)

Essayiste suisse, auteur d'ouvrages de politique. Il mène une partie de ses études de Lettres en Allemagne. Il devient journaliste, critique littéraire au *Journal des Débats* et collaborateur à la *Gazette de Lausanne* (à partir de1909). Membre correspondant de l'Académie des Sciences morales et politiques (à partir de 1920).

OLIVIER (DE LA MARCHE) [*sic*], G. (18?-?)

Musicographe et bon connaisseur de l'écrivain allemand Jean-Paul Richter. Il a publié des carnets de voyage en Algérie en 1859 sous le titre *L'Aiguillée de fil*.

ORTIGUE, Joseph D' (1802-1866)

Critique musical et historien de la musique. Il est apparenté à Henri Blaze de Bury. Au début des années 1830, il fréquente les milieux littéraires, en particulier le groupe Jeune France, et reste proche des écrivains romantiques par la suite. Il a été proche également du critique légitimiste Armand de Pontmartin.

PEŸ, Alexandre (1824-1901)

Ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé de langues vivantes. Il a été professeur d'allemand au lycée Saint-Louis, à Paris, et il a laissé un manuel consacré en partie à la littérature germanique (Paris, 1883).

PROD'HOMME, Jacques-Gabriel (1871-1956)

Musicologue. Il a traduit des livrets d'opéras en allemand et il a laissé une étude sur la réception de Schubert en France (1928).

QUINET, Edgar (1803-1875)

Historien, homme politique, philosophe et écrivain. Dans les années 1820, très attiré par l'Allemagne savante et romantique, il s'établit à Heidelberg. Sa traduction des *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (*Idées sur la Philosophie de l'Histoire de l'humanité*) de Herder, parue en 1827, rencontre le succès. Dès les années 1830, néanmoins, il publie dans la *Revue des Deux Mondes* plusieurs articles dans lesquels il alerte l'opinion sur les transformations qui s'opèrent en Allemagne, loin de l'image idéalisée véhiculée par Mme de Staël dans *De l'Allemagne* (1813).

Républicain et franc-maçon, proche de Jules Michelet, il ne parvient pas à obtenir de poste universitaire au début de la monarchie de Juillet, contrairement à ce qu'il espérait. En 1841, il est finalement nommé professeur de langues et littératures de l'Europe méridionale au Collège de France. Le coup d'État de 1851 est suivi de sa révocation et de son exil, prolongé jusqu'à la chute de l'Empire en 1870. Il est alors rétabli dans ses fonctions au Collège de France. Le gouvernement conservateur d'Adolphe Thiers suscite cependant son hostilité et l'incite au retrait, jusqu'à sa mort.

REYMOND, William (1823-1880)

Homme de lettres suisse. Il a été secrétaire de la légation suisse à Partis (1856) puis professeur de littérature en Prusse (1864). On lui doit une étude sur la réception française des littératures anglaise et germanique (*Corneille, Shakespeare et Goethe. Étude sur l'influence anglo-germanique en France au XIX^e^ siècle*) publiée à Berlin en 1864, et préfacée par Sainte-Beuve.

ROSSEL, Virgile (1858-1933)

Homme politique suisse, également juriste, juge, historien, poète et enseignant. Il étudie la philologie puis le droit à Leipzig, Berne et Strasbourg. Il commence sa collaboration de chroniqueur littéraire au journal *Le Démocrate* en 1881. Il rédige une volumineuse *Histoire littéraire de la Suisse romande* entre 1889 et 1891. On lui doit également une *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne,* publiée à Paris en 1897.

SALY STERN, Jacques (18?-19?)

Auteur de *La Vie d'un poète. Essai sur Lenau,* publié à Paris en 1902.

SEUFFERT, Henri (18?- 18?)

On lui doit un article sur Lenau dans la *Revue de Paris* en 1854.

SUCKAU, Wilhelm (1798-1866)

Grammairien, historien et pédagogue né à Riga. Il a laissé un dictionnaire bilingue allemand-français et français-allemand ainsi que de nombreux manuels de langue allemande et un ouvrage didactique comprenant une section sur la littérature germanique (1842).

TEXTE, Joseph (1865-1900)

Il a occupé le premier poste de « Littérature comparée » à Lyon à partir de 1895. Spécialiste des relations entre les littératures françaises et germaniques.

WIEGLER, Paul (1878-1949)

Homme de lettres allemand. Journaliste et critique théâtral. Historien de la littérature allemande de son temps.

WINTER, F. (18?-19?)

Il est l'auteur d'un manuel de littérature germanique publié à Paris en 1903.

Annexe nº 2 : Chronologie des premières apparitions du mot *lied* dans des textes publiés en France

Emplois du mot *lied* renvoyant à des œuvres extérieures au corpus

1830 : « le héros du *Niebelungen-Lied* » (anonyme, « Antiquités germaniques », *Nouvelle Revue germanique*, t. IV, nº 13, janvier 1830, p. 409).
Le nom apparaît en mention, en tant que mot étranger. Il renvoie de plus à une épopée et non à une œuvre lyrique.

1833 : « Ses Œuvres [*sic*] se composent de chansons (*Lieder*) » (Xavier Marmier, « Études biographiques. VIII. Jean-Chrétien Günther », *Nouvelle Revue germanique*, t. XIV, nº 56, août 1833, p. 303).
Le nom apparaît en tant que mot étranger. Il désigne un genre poétique savant du début du XVIIIe siècle.

1833 : « 8° *Lied* (chanson allemande) à trois voix, par *Samuel Scheidt* (1625) » (extrait d'un programme de concert donné le 24 mars 1833 à Paris. L'annonce a été faite par un rédacteur anonyme dans « Concerts historiques de M. Fétis », *Revue musicale*, février 1833, nº 2, p. 12).
Le nom apparaît en tant que mot étranger. Il désigne un genre musical savant du début du XVIIe siècle.

Emplois du mot *lied* renvoyant à des œuvres du corpus

1) Dans les textes critiques et fictionnels

1834 : « […] le genre le plus élevé des *Lieder* allemands, genre de musique quelque peu étranger au caractère français » (anonyme, « Musique nouvelle », *Gazette musicale de Paris*, août 1834, nº 35, p. 283).
Le nom apparaît en tant que mot étranger. Il désigne le genre musical savant né à la fin du XVIIIe siècle.

1835 : On trouve quelques occurrences des mots « *Lied* » et « *Lieder* » dans *De l'Allemagne* de Heine (dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Lévy frères, 1855, p. 352 et 372).
Le nom apparaît en tant que mot étranger. Il désigne le genre poétique savant né à la fin du XVIIIe siècle.

—— Dans un article sur Ludwig Uhland et le compositeur Joseph Dessauer, Blaze de Bury recourt huit fois au mot *lied*, sous diverses formes (« Poètes et musiciens de l'Allemagne. Uhland et Dessauer. », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. IV, octobre 1835, p. 129-158) :

- « *lied* » : deux occurrences (les deux premières de l'article)
- « lied » : quatre occurrences
- « lieds » : deux occurrences

Parmi ces occurrences, six font référence au genre musical savant, et deux au genre poétique savant (sous la forme « lied »).

Dans les deux premières occurrences, le nom apparaît comme un mot étranger. Dans les suivantes, il a le statut d'emprunt naturalisé, pour la première fois semble-t-il dans un texte paru en France.

1841 : « J'entendais retentir dans l'air l'antique et sauvage refrain du *lied* danois : – "Vonved, prends garde à toi, Vonved !" » (Henri Blaze de Bury, « Vinetti. Conte bleu », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXV, janvier 1841, p. 84).

Le nom apparaît en tant que mot étranger. Il désigne une chanson populaire nordique.

—— Henri Blaze de Bury utilise massivement le nom *lied*, presque toujours sous les formes « lied » et « lieds », dans son article sur la poésie lyrique germanique (« De la poésie lyrique en Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXVII, septembre 1841, p. 821-875).

Le mot fait souvent référence à la chanson populaire et au genre poétique savant, parfois au genre musical savant. Cet article serait donc le premier texte dans lequel le nom est utilisé comme emprunt naturalisé pour désigner la chanson populaire germanique.

2) Dans les ouvrages lexicographiques

1873 : Une entrée dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e^ siècle* de Pierre Larousse (Genève, Paris, Slatkine, 1982), qui présente le nom *lied* comme un mot allemand, faisant référence à la chanson populaire et au genre poétique savant.

1877 : Une entrée dans le *supplément* du *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré (Paris, Hachette), qui présente le nom *lied* comme un mot allemand, faisant référence à la chanson populaire, au genre musical savant et au genre poétique savant.

2019 : Une entrée dans la neuvième et dernière édition en date du *Dictionnaire de l'Académie française* (URL : https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9L0773 Dernière consultation le 19 octobre 2020). Le nom *lied* est absent des éditions précédentes. Dans la dernière édition, commencée en 1992, il est présenté comme un mot allemand faisant référence à la chanson populaire, au genre musical savant et au genre poétique savant.

Bibliographie

Les ouvrages comportant des traductions sont classés selon le nom du traducteur.
Nous n'avons pas pu trouver le prénom de certains auteurs. Dans ce cas, seule l'initiale figure dans cette bibliographie.
La date de première édition de certains ouvrages est également restée introuvable.

Bibliographie primaire

Périodiques dépouillés[1]

Revue de Paris puis *Nouvelle Revue de Paris* (1829-1845 ; 1851-1858 ; 1864-1865)

Revue des Deux Mondes (1829-1920)

L'Artiste. Revue de Paris (1831-1904)

La Revue contemporaine (1852-1886)

Revue germanique (Dollfuss et Nefftzer, 1858-1869)

La Nouvelle Revue (1879-1914)

La Revue blanche (1889-1903)

L'Ermitage (1890-1906)

Le Mercure de France (1890-1916)

Revue de Paris (Calmann-Lévy, 1894-1913)

La Grande Revue (1898-1914)

Revue franco-allemande (1899-1901 et 1911)

Vers et prose (1905-1906)

Revue germanique (1905-1914)

[1] La liste qui suit est classée par ordre chronologique de parution. Les dates correspondent aux périodes dépouillées.

Textes consultés

1) Textes francophones liés au lied (textes critiques, traductions et œuvres poétiques)

ABRASSART, Jules, *Les Illusions*, Gand, Vanderhaeghen, 1855.

—— *Les Ailes de la lyre*, dans *Poésies*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1894, 2 vol.

ACKERMANN, Louise, *Contes et poésies*, Paris, Hachette, 1863.

ALBERT, Henri, « Lettres allemandes », *Mercure de France*, t. XXII, nº 89, mai 1897, p. 399-404.

—— « Lettres allemandes », *Mercure de France*, t. XXIV, nº 96, décembre 1897, p. 939-943.

—— « Lettres allemandes », *Mercure de France*, t. XXVII, nº 105, septembre 1898, p. 856-860.

—— « Lettres allemandes », *Mercure de France*, t. XXXII, nº 119, novembre 1899, p. 552-556.

—— « Lettres allemandes », *Mercure de France*, t. XXXIV, nº 124, avril 1900, p. 271-276.

—— « Lettres allemandes », *Mercure de France*, t. LXXXV, nº 310, juin 1910, p. 749-751.

—— « Lettres allemandes », *Mercure de France*, t. CVI, nº 399, février 1914, p. 639-642.

ALBIN, Sébastien (pseudonyme de Hortense Cornu), *Ballades et chants populaires (anciens et modernes) de l'Allemagne*, Paris, Gosselin, 1841.

AMIEL, Henri-Frédéric, *Grains de mil, poésies et pensées*, Paris, Genève, Cherbuliez, 1854.

—— « Introduction » à *La Cloche, poème de Schiller, pour la première fois traduit de l'allemand en vers français de même nombre, coupe, rythme et mesure que le poème original*, 1860, cité dans *Henri-Frédéric Amiel. Essais critiques* [1931], Bernard Bouvier (éd.), Paris, Sandre, 2006, p. 222-225.

—— *La Part du rêve, nouvelles poésies et traductions*, Genève, Cherbuliez, 1863.

—— *Les Étrangères. Poésies traduites de diverses littératures*, Paris, Neuchâtel, Genève, Sandoz et Fischbacher, 1876.

—— *Jour à jour, poésies intimes*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1880.

AMPÈRE, Jean-Jacques, « Poètes et romanciers modernes de l'Allemagne. – Louis de Chamisso », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXII, avril 1840, p. 649-671.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, Marcel Adéma et Michel Décaudin (éd.), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

ARBOUVILLE, Sophie D' (dite Mme), *Poésies et Nouvelles*, t. I, Paris, Amyot, 1855.

ARNAUD, Benoît, *Poésies de Benoît Arnaud*, Aimé Camp (éd.), Paris, Quantin, 1884.

BAILLIÈRE, Paul, *Poètes allemands et poètes anglais ; figurines et pièces détachées*, Paris, Lemerre, 1907.

BAILLY, Édouard, *Trois Poésies*, Paris, Hachette, 1902.

BARBIER, Jules, *50 Mélodies de Schumann*, Paris, Durand, 1863.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal* [1857 et 1868], dans *Œuvres complètes*, t. I, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1975.

BÉCART, Antonin-Joseph, *Études schillériennes. Poésies de Schiller mises en vers français. Petits poèmes et poésies diverses*, Paris, Bruxelles, Berlin, Vienne, Londres, chez les principaux libraires [*sic*], 1862 [3e éd.].

BELTJENS, Charles, *Henri Heine, Intermezzo lyrique*, Bruxelles, de Tracy, coll. Bibliothèque Populaire des Littératures Étrangères, première série, no 5, 1888.

BERGER, Lya, *Les Femmes poètes de l'Allemagne*, Paris, Alcan, 1910.

BERNARD, Daniel, *Les Virelais*, Paris, Dentu, 1865.

BIANQUIS, Geneviève, *Caroline de Günderode*, Paris, Alcan, 1910.

BLAZE DE BURY, Henri, « Poètes et musiciens de l'Allemagne. Uhland et Dessauer. », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. IV, octobre 1835, p. 129-158.

—— « Vinetti. Conte bleu », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXV, janvier 1841, p. 81-109.

—— « De la poésie lyrique en Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXVII, septembre 1841, p. 821-875.

—— « De la poésie lyrique en Allemagne. Le docteur Justinus Kerner. I », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXIX, mars 1842, p. 853-885.

—— « De la poésie lyrique en Allemagne. Le docteur Justinus Kerner. II », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXX, mai 1842, p. 615-642.

Poésies complètes, Paris, Charpentier, 1842.

—— *Poésies de Goethe* [1843], Paris, Charpentier, 1863.

—— « De la poésie lyrique en Allemagne. Frédéric Rückert. I », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. X, avril 1845, p. 326-356.

—— « De la poésie lyrique en Allemagne. Frédéric Rückert. II », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. X, mai 1845, p. 708-743.

—— « De la poésie lyrique en Allemagne. M. Édouard Mörike », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. XI, juillet 1845, p. 353-366.

—— *Écrivains et poëtes de l'Allemagne*, Paris, Lévy frères, 1846.

—— *Intermèdes et poëmes*, Paris, Lévy frères, 1859.

BONAFONT, Charles-Philippe, *Poésies de Schiller*, Stuttgart, Auteurieth, 1837.

BOSSERT, Adolphe, *Goethe, ses précurseurs et ses contemporains*, Paris, Hachette et Cie, 1872.

—— *Goethe et Schiller*, Paris, Hachette et Cie, 1873.

—— *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Hachette, 1901 et 1913 (4e éd. augmentée).

—— *Essais sur la littéraire allemande*, t. II, Paris, Hachette, 1910.

—— *Essais de Littérature française et allemande*, Paris, Hachette, 1913.

BOULMIER, Joseph, *Rimes loyales*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

BRIZEUX, Auguste, « Lieds bretons », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. XIV, avril 1846, p. 134-142.

BUCHON, Maximilien (dit Max), *Essais poétiques*, Besançon, Sainte-Agathe, 1839.

—— *Poésies allemandes de J. P. Hebel, Th. Körner, L. Uhland, H. Heine*, Salins, Cornu, 1846.

—— *Poésies complètes de J.-P. Hebel traduites et suivies de scènes champêtres*, Paris, Borrani et Droz, et Berne, Librairie J. Dalp, 1853.

—— *Hebel et Auerbach. Scènes villageoises de la Forêt-Noire*, Paris, Borrani et Droz, 1853.

—— *Poésies franc-comtoises. Tableaux domestiques et champêtres*, Salins, Duvernois et Billet / Besançon, Bulle et Gérard, 1862.

—— *Poésies alémaniques de J. P. Hebel*, Salins, Duvernois et Billet, 1864.

CAMUS, Jules, *Chant de mai (Mailied de Goethe)*, Florence, Pellas, 1883.

CHASLES, Philarète, *Études sur l'Allemagne ancienne et moderne*, Paris, Amyot, 1854.

—— *Études sur l'Allemagne au XIX^e^ siècle*, Paris, Amyot, 1861.

CHATELAIN, François DE (dit chevalier de), *Fleurs des bords du Rhin*, Londres, Rolandi, 1865.

CHAUMONT, Gaston DE, *La Cloche*, Paris, impr. A. Lainé et J. Havard, 1864.

CHÊNEDOLLÉ, Charles-Julien Lioult DE, *Études poétiques*, Paris, Nicolle, 1820.

CHUQUET, Arthur, *Littérature allemande*, Paris, Armand Colin, 1909.

CLAVEAU, Anatole, « Intermède, imité on ne peut plus librement de l'*Intermezzo* de H. Heine », *Revue contemporaine*, deuxième série, t. XXXV, septembre 1863, p. 127-141.

CLOT, André-Élie, *Le Retour et La Mer du Nord. Imitation poétique*, Lyon, A. Rey et C^ie^, 1911.

CONDAMIN, James, *La Ballade du roi de Thulé, essai de critique littéraire et musicale sur le Lied de Goethe*, Paris, E. Leroux, 1883.

COPPÉE, François, *Intimités*, Paris, Lemerre, 1868.

—— *Les Humbles*, Paris, Lemerre, 1872.

—— *L'Exilée* [1877], dans *Œuvres complètes, Poésie*, t. II, Paris, Lemerre, 1892.

DANIAUX, J. (pseudonyme de Paul Carpentier), *Le Retour*, Paris, Lemerre, 1890.

—— *Nouveau printemps. Angélique* [1893], Paris, Lemerre, 1894.

DANIEL, Augustin, *Le Faust de Goethe*, Paris, Plon, 1881.

DARNAULT, Alphonse, *Le Cantique des cantiques de Salomon, La Lénore, Le Féroce Chasseur, de Bürger, Poésies*, Nantes, Guéraud, 1849.

DELCROIX, Fidèle, *Fleurs d'Outre-Rhin* [*sic*], *Chants, Ballades et Légendes*, Paris, Charpentier et Saint-Jorre, 1843.

DEMENY, Paul, *Le Lied de la cloche*, Paris, Lemerre, 1872.

DEMOUCEAUX, Louis et KALTSCHMIDT, Jacob Heinrich, *Poésies de Louis Uhland*, Paris, Charpentier, 1866.

DESCHAMPS, Émile, et DESCHAMPS, Antoni, *Poésies*, Paris, Delloye, 1841.

DESCREUX, V., *Lenau. Poèmes et poésies*, Paris, Savine, 1892.

DUCHESNE, Julien, *Chant de la Cloche ou le Poème de la Vie*, Nancy, impr. V^ve^. Raybois, 1866.

DUCROS, Louis, *Henri Heine et son temps (1799-1827)*, Paris, Firmin-Didot, 1886.

DUESBERG, Joseph, « Mouvement littéraire de l'Allemagne », *Revue de Paris*, t. XXV, avril 1855, p. 75-91.

DUNOIS, Amédée, *Henri Heine*, Paris, Fabre, 1911.

DURDILLY, Louis, *Faust, drame en quatre actes avec prologue et épilogue*, s. l., s. n., 1890.

ESCHENAUER, Auguste, *Poésies diverses*, Strasbourg, V^ve^. Berger-Levrault, 1868.

FAYET, Antoine, *Les Beautés de la poésie ancienne et moderne*, t. II, Moulins, Place, 1862.

FLEURY, Victor, *Faust et Marguerite*, Le Havre, Lemale, 1858.

—— *Poésies*, Le Havre, Lepelletier, 1863.

—— *Le Poète Georges Herwegh (1817-1875)*, Paris, Cornély, coll. Bibliothèque de la « Révolution de 1848 », 1911.

FORNERET, Xavier, *Vapeurs, ni vers ni prose*, Paris, Duverger, 1838.

—— *Pièces de pièces. Temps perdu*, Paris, Duverger, 1840.

FORT, Paul, *Ballades françaises. Choix 1897-1960* [1963], Paris, Flammarion, 1983.

—— *Ballades du beau hasard*, Daniel Leuwers (éd.), Paris, Flammarion, 1985.

FORTIN, Gustave (pseudonyme d'Adolphe Krafft), *Le Chant de la cloche*, Paris, Ollendorff, 1884.

—— *Les Rhénanes. Poésies Alsaciennes. – Poésies de Heine, Goethe, Schiller et Uhland. – Le Chant de la Cloche*, Paris, Berger-Levrault, 1886.

FRÖLY, F., *Lénore, ballade*, Lyon, Butel, 1840.

GABRIÉ, Alfred, *Lieds d'Amour, pages intimes*, Marseille, Clappier, 1869.

GAUTIER, Paul, *Pervenches et bruyères. Poésies choisies de Paul Gautier*, Genève, Fick, 1870 [posth.].

GAUTIER, Théophile, *Émaux et camées* [1852, 1855 et 1863], dans *Œuvres poétiques complètes*, Michel Brix (éd.), Paris, Bartillat, 2013 [2004].

—— « Feuilleton – *Revue dramatique* », *Le Moniteur universel. Journal officiel de l'Empire Français*, 9 juin 1856, p. 629.

—— « Ce que disent les hirondelles. Chant d'automne », *Le Moniteur universel. Journal officiel de l'Empire Français*, 19 septembre 1859, « Revue dramatique », p. 1077.

GÉRARDY, Paul, *Roseaux*, Paris, Société du Mercure de France, 1898 [2^e^ éd.].

GROMAIRE, Georges, *La Littérature patriotique en Allemagne (1800-1815)*, Paris, Armand Colin, 1911.

GROSS, Georges, *Faust*, Paris, Delarue, 1881.

GUILBEAUX, Henri, *Anthologie des lyriques allemands contemporains depuis Nietzsche*, Paris, Figuière et C^ie^, [1913].

HÉDOUIN, Alfred, *Goethe, sa vie et ses œuvres. Son époque et ses contemporains*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven et C^ie^, 1866.

HEINE, Henri (Heinrich), *Poëmes et légendes*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Lévy, t. VIII, 1855.

—— *Poésies inédites*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Calmann Lévy, t. IX, 1885.

HEINRICH, Guillaume Alfred, *Histoire de la littérature allemande*, t. III, Paris, Franck, 1873.

KAHN, Gustave, *Les Palais nomades*, Paris, Tresse et Stock, 1887.

—— *Chansons d'amant*, Bruxelles, Lacomblez, 1891.

—— *La Pluie et le beau temps*, Paris, Vanier, 1896.

—— *Premiers poèmes avec une préface sur le vers libre, Les Palais nomades, Chansons d'amant, Domaine de fée*, Paris, Mercure de France, 1897.

—— *Limbes de lumières*, Bruxelles, E. Deman, 1897.

KLINGSOR, Tristan, « Chanson », *Mercure de France*, t. X, n° 51, mars 1894, p. 220.

LA BÉDOLLIÈRE Émile DE, *Lénore*, Paris, Curmer, 1841.

LACOUR, Paul (pseudonyme de Paul Ristelhuber), *Bouquet de Lieder : choix de ballades, chansons et légendes*, Paris, Vve. Berger-Levrault et fils, 1856.

LAGENEVAIS, F. DE (pseudonyme de Henri Blaze de Bury), « Revue littéraire de l'Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. I, janvier 1843, p. 477-496.

LAFORGUE, Jules, *Poesie complete*, Sergio Cigada (éd.), Roma, Atenea, 1966, 2 vol.

—— *Poésies complètes*, Pascal Pia (éd.), Gallimard et Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche, 1970.

—— *Œuvres complètes*, t. I, Jean-Louis Debauve, Daniel Grojnowski, Pascal Pia et Pierre-Olivier Walzer (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. Caryatides, 1986.

—— *Œuvres complètes*, t. II, Maryke de Courten, Jean-Louis Debauve, Pierre-Olivier Walzer (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. Caryatides, 1995.

—— *Œuvres complètes*, t. III, Jean-Louis Debauve, Mireille Dottin-Orsini, Daniel Grojnowski et Pierre-Olivier Walzer (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. Caryatides, 2000.

LAYA, Alexandre, *Faust de Goethe*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1873.

LE FÈVRE-DEUMIER, Jules, *Œuvres d'un désœuvré. Les Vespres de l'Abbaye du Val*, Paris, Delloye, 1842, 2 vol.

—— *Le Livre du promeneur, ou Les mois et les jours*, Paris, Amyot, 1854.

—— *Leçons de littérature allemande : morceaux choisis des poètes et des prosateurs classés par genres, avec une table des pièces et des auteurs ; ouvrage précédé d'un coup d'œil sur la littérature allemande, depuis Luther jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin-Didot, 1893.

LEGRAS, Jules, *Henri Heine poète*, Paris, Calmann-Lévy, 1897.

LICHTENBERGER, Ernest, *Études sur les poésies lyriques de Goethe*, Paris, Hachette, 1877.

LORRAIN, Jean, *Le Sang des Dieux*, Paris, Lemerre, 1882.

—— *Loreley*, Pascal Noir (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Les Introuvables, 2016.

—— *Le Sang des Dieux*, Pascal Noir et Alexandre Burin (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. Les Introuvables, 2017.

LUPUS, Alexis, *Trois Poésies de Henri Heine*, Saint-Pétersbourg, impr. A. Benke, 1895.

MAETERLINCK, Maurice, *Douze Chansons*, Paris, Stock, 1896.

MANNOURY-LACOUR, Emma (dite Mme), *Solitudes, Poésies*, Paris, Charlieu, 1857.

MARCHAND, Alfred (pseudonyme d'Alfred Kauffmann), *Les poètes lyriques de l'Autriche*, t. I, Paris, Fischbacher, 1881.

MARC-MONNIER (pseudonyme de Marc Monnier), *Le Faust de Goethe*, Genève, Richard, 1871.

—— *Poésies*, Genève, Jolimay-Desrogis, 1872.

MARELLE, Charles, « Poésies de Henri Heine » [1858], *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, LXII, 1879.

MARMIER, Xavier, « Nouvelles et variétés. Feuilles volantes. Souvenirs d'Allemagne », *Nouvelle Revue Germanique*, t. XIII, nº 52, octobre-décembre 1833, p. 356-362.

—— *Études sur Goethe*, Paris, Levrault, 1835.

—— *Lettre sur l'Islande et poésies* [1837], Paris, Delloye, 1844.

—— « Revue littéraire de l'Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXII, avril 1840, p. 151-173.

—— « Frédéric Schiller », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXIV, octobre 1840, p. 48-85.

—— « Revue littéraire de l'Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXVI, mai 1841, p. 627-655.

—— « De la poésie populaire », *Revue de Paris*, troisième série, t. XXXVI, décembre 1841, p. 253-265.

—— *Chants populaires du Nord. Islande. Danemark, Suède, Norvège, Feræ, Finlande*, Paris, Charpentier, 1842.

—— *Poésies d'un voyageur*, Paris, Locquin, 1844.

—— *Poésies de Schiller*, Paris, Charpentier, 1854 [2e éd.].

—— *Prose et vers*, Paris, Lahure, 1890.

MARTIN, Nicolas, *Ariel. Sonnets et chansons suivis d'une traduction de Pierre Schlémihl* [*sic*], *l'homme qui a vendu son ombre*, Paris, Désessart, 1841.

—— *Louise*, Paris, Masgana, 1841.

—— *Poètes contemporains de l'Allemagne*, Paris, Renouard et Cie, 1846.

—— « Chanson de H. Heine », *L'Artiste. Revue de Paris*, quatrième série, t. IX, mai 1847, p. 207.

—— « Sonnets et chansons de Henri Heine », *L'Artiste. Revue de Paris*, quatrième série, t. X, septembre 1847, p. 204-205.

—— « Chansons de H. Heine », *L'Artiste. Revue de Paris*, quatrième série, t. XI, novembre 1847, p. 44-45.

—— « Printemps sacré », *L'Artiste*, cinquième série, t. IV, avril 1850, p. 172.

—— *France et Allemagne. Littérature, critique, voyages*, Paris, Renouard, 1852.

MAUCLAIR, Camille, *Sonatines d'automne*, Paris, Perrin et Cie, 1895.

—— *Le Sang parle*, Paris, Maison du Livre, 1904.

—— *Émotions chantées*, inédit, diffusion hors commerce en 1926.

MAZIÈRE, S., *Le Faust de Goethe*, Mont-de-Marsan, Leclercq, 1866.

MENDÈS, Catulle, « Ma voisine », *L'Artiste*, nouvelle série, t. VIII, octobre 1859, p. 93.

—— *Lieds de France*, Paris, Librairie Marpon et Flammarion [1892].

—— *Poésies*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892, 2 vol.

—— *Le Roi des Aulnes*, Paris, Pelletan, 1904.

MÉRAT, Albert et VALADE, Léon, *Intermezzo. Poëme*, Paris, Lemerre, 1868.

MÉZIÈRES, Alfred, *W. Goethe* [*sic*]. *Les œuvres expliquées par la vie*, Paris, Didier et C[ie], 1872, 2 vol.

MICHIELS, Alfred, *Études sur l'Allemagne renfermant une histoire de la peinture allemande* [1840], Bruxelles, A. Vandale, t. I, 1845.

MILLIOT-MADERAN, Jules, *Henri Heine. Choix de poésies*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1909.

MONTÉGUT, Émile, « Esquisses littéraires. Henri Heine. I. Années de jeunesse – Poésies lyriques », *Revue des Deux Mondes*, Troisième période, t. LXIII, mai 1884, p. 241-277.

MOREL, Isabelle (dite Mme), *Choix de poésies fugitives de Schiller*, Paris, Le Normant, 1825.

MORSIER, Édouard DE, *Études allemandes*, Paris, Plon-Nourrit, 1908.

MURET, Maurice, *La Littérature allemande d'aujourd'hui*, Paris, Perrin, 1909.

NANCEY, Alfred, *Lieds et Ballades, imités de Uhland*, Troyes, Dufour-Bouquot, 1876.

NANCEY, C. M. (pseudonyme de Charles Marelle), *Poésies choisies de Henri Heine, suivies de diverses autres poésies allemandes*, Berlin, Behr, 1858.

NERVAL, Gérard DE, *Faust de Goethe, suivi du Second Faust. Choix de ballades et poésies de Goethe, Schiller Bürger, Klopstock, Schubart, Körner, Uhland, etc.*, Paris, Gosselin, 1840.

—— « Les Poésies de Henri Heine. I », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. XXIII, juillet 1848, p. 224-243.

—— « Les Poésies de Henri Heine. II. L'"Intermezzo" », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. XXIII septembre 1848, p. 914-930.

—— *Œuvres complètes*, Jean Guillaume et Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984-1993, 3 vol.

—— *Poèmes d'outre-Rhin*, Jean-Yves Masson (éd.), Paris, Grasset, coll. Cahiers Rouges, 1996.

—— *Lénore et autres poésies allemandes*, Jean-Nicolas Illouz (éd.), Paris, Gallimard, coll. Poésie, 2005.

—— *Les Filles du feu / Les Chimères*, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2005.

—— *Les Filles du feu*, dans *Œuvres complètes*, t. XI, Jean-Nicolas Illouz et Jean-Luc Steinmetz (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2015.

OLIVIER (DE LA MARCHE) [*sic*], G., « Archives musicales. État actuel de la musique en Allemagne et en Italie », *Le Pianiste*, n° 6, janvier 1835, p. 43-46.

ORTIGUE, Joseph D', « Revue du monde musical. Schubert », *Revue de Paris*, t. XXX, juin 1836, p. 271-275.

PÉCONTAL, Jean (dit Siméon), *Ballades et légendes*, Paris, Masgana, 1846.

PELLERIN, Jean-Victor, *Cinquante Lieder de Henri Heine*, Paris, Ollendorff, 1913.

PELLISSON, Maurice, *Chansons et poèmes. Jeunes souffrances, Intermezzo lyrique, le Retour, le Voyage du Hartz, la Mer du Nord, Nouveau printemps de Henri Heine*, Paris, Hachette, 1910.

—— *Romancero, Histoires, Lamentations, Lazare et poésies diverses de Henri Heine*, Paris, Hachette, 1911.

PERROT DE CHEZELLES, Ernest, *Vers d'un flâneur*, Paris, Comon, 1850.

—— *William Shakespeare, Timon d'Athènes, drame en cinq actes, suivi de l'Intermezzo, poème de H. Heine*, Paris, Garnier frères, 1865.

PESCH, Édouard, *Le Chant de la cloche (Schiller) et Lénore (Bürger). Traduits en vers équimétriques et équirythmiques*, Paris, W. Hinrichsen, 1891.

PITTIÉ, Francis, *Le Roman de la vingtième année (1851-1855)* [1862], Paris, Sandoz et Fischbacher, 1876.

POLIGNAC, Armand DE, *Le Faust de Goethe*, Paris, Librairie nouvelle, 1859.

PONCY, Charles, *Bouquet de Marguerites*, dans *Poésies*, t. III, Marseille, Gueidon, 1868.

PORCHAT, Jacques, *Poésies diverses, Pensées, Divan oriental-occidental*, dans *Œuvres de Goethe*, t. I, Paris, Hachette, 1861.

POTTIER DE CYPREY, André, *Uhland. Poésies choisies*, Paris, Perrin, 1895.

POUPART DE WILDE, A., *Faust*, Paris, Maillet, 1863.

PRUVOT, Charles, *Voyage au Harz*, Paris, éditions de « la Pensée », 1905.

QUINET, Edgar, « Nouvelles écoles littéraires. – De l'avenir de l'art. I. De l'art en Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. VI, avril 1832, p. 493-514.

—— « Poètes de l'Allemagne. I. Henri Heine », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, troisième série, t. I, février 1834, p. 353-369.

RATISBONNE, Louis, « Henri Heine », *Revue contemporaine*, première série, t. XIX, mai 1855, p. 643-669.

—— *Au printemps de la vie*, Paris, Lévy, 1857.

RÉGNIER, Adolphe, *Poésies de Schiller*, dans *Œuvres de Schiller*, t. I, Paris, Hachette, 1859.

REYNAUD, Louis, *Recherches sur la date des poésies lyriques de Lenau*, thèse auxiliaire, Paris, Société nouvelle de librairie et d'édition, 1904.

—— *N. Lenau* [*sic*], *poète lyrique*, Paris, Société nouvelle de librairie et d'édition, 1905.

—— *Lenau et le lyrisme autrichien*, Paris, Renaissance du Livre [*ca*. 1915-1925].

RICHOMME, Fanny (éd.), *La Gerbe d'or. Keepsake des demoiselles, par divers auteurs*, Paris, V^ve^. Janet, 1847.

RIEDMATTEN, Armand DE, *La Tragédie du docteur Faust*, Paris, Ollendorff, 1881.

RISTELHUBER, Paul, *Intermezzo*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

—— *Faust, tragédie en cinq actes adaptée à la scène française*, Poulet-Malassis et de Broise, 1861.

—— *Rythmes et Refrains*, Lyon, Perrin, 1864.

RIVOIRE, André, « Enchantement », « Renouveau », I, *La Revue de Paris*, t. III, juin 1906, p. 773-774.

ROD, Édouard, « La Poésie de Henri Heine et son influence en France », *Bibliothèque universelle et Revue suisse*, t. VII, n° 19, 1897.

—— *Essai sur Goethe*, Paris, Perrin et C^ie^, 1898.

—— *Morceaux choisis des littératures étrangères, Angleterre, Allemagne, Italie, Espagne, Amérique, Russie, Scandinavie*, Paris, Hachette, 1899.

RODLEINMAN, Jacobus, *Faust, tragédie de Goethe*, Paris, impr. Dubuisson, 1868.

RONGÉ, Jean-Baptiste, *Mélodies rhythmiques*, Liège, V^ve^. Muraille / Braunschweig, Litolff, 1866.

ROPARTZ, Joseph-Guy et HIRSCH, Pierre-René, *Intermezzo, d'après le poème de Henri Heine*, Paris, Lemerre, 1890.

ROUSTAN, Ludovic, *Lenau et son temps*, Paris, Cerf, 1898.

—— *Henri Heine*, Paris, Calmann-Lévy, Armand Colin, 1899.

—— *Schiller*, Paris, Armand Colin, 1904.

—— *Anthologie de la littérature allemande des origines au XX^e^ siècle*, Paris, Delagrave, 1909.

SABATIER, François, Paris, Delagrave, 1893.

SAINT-ALBIN, Emmanuel DE, *Le Livre des ballades allemandes*, Paris, librairie de la Société bibliographique, 1882.

SAINT-GERMAIN, J. T. DE (pseudonyme de Jules Tardieu), « Rêverie », *Les Roses de Noël. Dernières fleurs*, Paris, Tardieu, 1860.

SAINT-RENÉ TAILLANDIER (né René Gaspard Ernest Taillandier), « L'État de la poésie en Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. IV, novembre 1843, p. 434-465.

—— « De la littérature politique en Allemagne. I. Les romanciers et les publicistes », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, mars 1844, p. 995-1040.

—— « De la littérature politique en Allemagne. II. La poésie et les poètes démocratiques », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, juin 1844, p. 841-878.

—— « De la littérature politique en Allemagne. III. *Poésies nouvelles* (*Neue Gedichte*) par M. Henri Heine », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. IX, janvier 1845, p. 297-332.

—— « De la littérature politique en Allemagne. IV. Le mouvement constitutionnel en Prusse », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. IX, mars 1845, p. 859-898.

—— « Poètes contemporains de l'Allemagne. Franz Dingelstedt », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. XII, novembre 1845, p. 495-509.

—— « De l'état de la poésie en Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, février 1847, p. 538-556.

—— « Revue littéraire de l'Allemagne. La critique. Les romans et les poésies. La littérature magyare », *Revue des Deux Mondes*, Nouvelle période, première série, t. IX, février 1851, p. 753-770.

—— « Poètes contemporains de l'Allemagne. Henri Heine, sa vie et ses œuvres », *Revue des Deux Mondes*, Nouvelle période, première série, t. XIV, avril 1852, p. 5-36.

—— « Mouvement littéraire de l'Allemagne. II. La poésie allemande », *Revue des Deux Mondes*, Nouvelle période, deuxième série, t. II, avril 1853, p. 368-391.

—— « Henri Heine. "Le Retour" », *Revue des Deux Mondes*, Nouvelle Période, deuxième série, t. VII, juillet 1854, p. 354-376.

—— « Henri Heine. "Le Livre de Lazare" », *Revue des Deux Mondes*, Nouvelle Période, deuxième série, t. VIII, novembre 1854, p 538-558.

—— « Henri Heine. "Nouveau Printemps" », *Revue des Deux Mondes*, Nouvelle Période, deuxième série, t. XI, septembre 1855, p. 1296-1306.

—— *Littérature étrangère. Écrivains et poètes modernes*, Paris, Lévy frères, 1861.

—— « Introduction », dans Louis Demouceaux et Jacob Heinrich Kaltschmidt, *Poésies de Louis Uhland*, Paris, Charpentier, 1866.

SALY-STERN, Jacques, *La Vie d'un poète. Essai sur Lenau*, Paris, Calmann-Lévy, 1902.

SAVOYE, Henri, *Germania, recueil en prose et en vers de littérature allemande*, t. II, « Poésie », Paris, Derache, 1845.

SCHURÉ, Édouard, *Histoire du lied, ou la chanson populaire en Allemagne*, Lacroix, Verboeckhoven et C^ie^, 1868.

—— *Histoire du lied, ou la chanson populaire en Allemagne*, Paris, Perrin et C^ie^, 1903.

SÉCHÉ, Alphonse, *Lieder ; poésies diverses ; Romancero ; Intermezzo ; le Retour ; la Mer du Nord ; Voyage dans le Harz ; Germania ; Lazare ; Atta Troll ; Mots et boutades, de H. Heine*, Paris, Michaud, 1908.

—— *Lieds, ballades, odes, poésies diverses, sonnets, épigrammes, élégies, Prométhée, Divan oriental-occidental, de W. Goethe*, Paris, Michaud, 1909.

SEUFFERT, Henri, « Nicolas Lenau », *Revue de Paris*, t. XX, février 1854, p. 395-414.

SIGWALT, Charles, *Œuvres de Henri Heine. Extraits*, Paris, Garnier frères, 1895.

STAËL, Germaine DE (dite Mme de), « Épître sur Naples », dans *Œuvres complètes de Mme la baronne de Staël*, t. XVII, « Mélanges », Auguste-Louis de Staël-Holstein (éd.), Paris, Treuttel et Würtz, p. 413-420.

STAPFER, Albert, *Faust*, dans *Œuvres dramatiques de J. W. Goethe*, t. I, Paris, Sautelet, 1825.

STRAUS, Émile, *Le Lied de la cloche*, Paris, Bibliothèque d'art de la critique, 1896.

TAILLEBOURG, Emmanuel, *Poésies diverses, champêtres, sentimentales, historiques. 1832-1839*, Saint-Brieuc, impr. R. Prud'homme, 1907.

TALLENAY, Jeanne DE, *L'Intermède lyrique, suivi de Premières rimes*, Paris, Ollendorff, 1894.

TARDIF, Alexandre, *L'Allemagne poétique*, Paris, Dauvin et Fontaine, 1840.

THEURIET, André, « Nicolaus [*sic*] Lenau », *Revue des Deux Mondes*, Troisième période, t. XXIX, 1878, p. 196-229.

TOUSSENEL, Théodore, *Wilhelm Meister*, t. II, Paris, Lefebvre et C^ie^, 1829.

TREUENTHAL, Gottlieb, *Supplément à l'Anthologie allemande extraite des meilleurs auteurs*, Versailles, s. n., 1841.

VALADE, Léon, *Nocturnes, Poèmes imités de Henri Heine*, Paris, Patay, 1880.

VALLON, François, *Écrin de Poésies, anglaises, allemandes, italiennes et espagnoles*, Paris, Lemerre, 1886.

VAN HASSELT, André *Nouvelles Poésies*, Bruxelles, Bruylant / Paris, Borrani et Droz, 1857.

—— *Poëmes, paraboles, odes et études rhythmiques*, Bruxelles, Office de publicité / Paris, Goubaud, 1862.

—— *Les Quatre Incarnations du Christ. Poëme, suivi de soixante-sept nouvelles études rhythmiques*, Bruxelles, Office de publicité / Paris, Roche / Leipzig, Kettler, 1867.

—— *Les Quatre Incarnations du Christ. Poëme social. Deuxième édition. Suivi de plusieurs poëmes inédits, et de quarante-deux nouvelles études rhythmiques*, Namur, Wesmael-Charlier / Bruxelles, Office de publicité/ Paris, Durand et Lauriel, 1872.

—— et RONGÉ, Jean-Baptiste, *30 Mélodies choisies de Fr. Schubert* [*sic*], Braunschweig, Litolff, s. d.

VAUGHAN, Ernest et TABARAUD, Charles, *L'Intermezzo*, Paris, Baillière et Messager, 1884.

VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, Yves-Gérard Le Dantec (éd.), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1954 [1938].

—— *Romances sans paroles* [1874], Steve Murphy (éd.), Paris, Champion, 2012 [2003].

VERMOT, Henri « À Ch. Calemard de Lafayette », « Sonnets », *L'Artiste*, quatrième série, t. I, août 1844, p. 252.

VRIGNAULT, Paul, *Landes fleuries : Poésies (1852-1857)*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1858.

VUŸ, Jules, *Échos des bords de l'Arve,* Genève, Cherbuliez, 1850.

WACKEN, Édouard, *Fleurs d'Allemagne et poésies diverses*, Bruxelles, impr. A. Labroue et C^ie^, 1850.

—— *Fantaisies*, Liège, Oudart, 1845.

WEBER, Johannès, « Critique musicale », « Des vers lyriques : Le *Chant de la Cloche*, de Schiller, et *Lénore*, de Bürger, traduits en vers équimétriques et équirythmiques, par M. Édouard Pesch. – *Edmond Fuchs*, par MM. Haton de la Goupillière et A. de Lapparent », supplément au *Temps*, 22 décembre 1890.

WIEGLER, Paul, *L'Allemagne littéraire contemporaine*, Paris, Sansot et C^ie^, 1904.

ZALUSKI, Charles, *Fleurs fanées. Poésies étrangères traduites ou imitées en vers français*, Nice, impr. Rossetti, 1903.

2) Ouvrages à visée didactique et/ou éducative

COMBES, Ernest, *Rimes et rires*, Paris, Marpon et Flammarion, 1882.

—— *Profils et types de la littérature allemande*, Paris, Fischbacher, 1888.

—— *Scherz und Ernst aus der deutschen Dichtenwelt*, Paris, Fischbacher, 1895.

EUDE, Émile, *Choix de poésies lyriques de Schiller et de Goethe, avec des notices biographiques et littéraires et des notes diverses*, Paris, Garnier frères, 1886.

—— *Choix de poésies lyriques allemandes du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècle*, Paris, Garnier frères, 1896.

FÈVRE, Joseph, *Onze Poésies allemandes de Goethe, Schiller, Heine et Uhland, publiées avec des notes en allemand*, Paris, Paulin, 1906.

HALLBERG, Louis-Eugène, *Poésies lyriques de Goethe et de Schiller. Extraits publiés avec notice, sommaires et notes*, Paris, Lecoffre, 1900.

KUHFF, Philippe, *Lied und Legende. Recueil de poésies allemandes*, Paris, Fischbacher, 1886.

LASSERRE, Pierre et BARET, Paul, *Lectures littéraires. Pages choisies des grands écrivains : Goethe*, Paris, Armand Colin, 1901.

LICHTENBERGER, Henri, *Goethe et Schiller. Huit poésies lyriques, texte allemand, publié avec une introduction, des notices et des notes*, Paris, Hachette, 1902.

MARELLE, Charles, *Le Petit Monde. Enfantillage et poésie*, Paris, Hetzel, 1863.

MARTIN, Alfred-Victor-Marie (dit abbé), *Schiller et Goethe, Poésies lyriques, extraits*, Paris, Poussielgue, 1900.

PEŸ, Alexandre, *Cours complet d'enseignement secondaire spécial conforme aux programmes officiels de 1886. Langue allemande*, II, « Lectures », Paris, Delagrave, 1883.

SCHMITT, Louis, *Langue allemande. Extraits des auteurs du programme reliés par des analyses et accompagnés de notes et de notices*, Paris, Garnier frères, 1885.

SUCKAU, Wihelm DE, *Cours complet de langue et de littérature allemandes*, Paris, Hachette, 1842.

WINTER, F., *Auteurs allemands du brevet supérieur pour 1903, 1904, 1905, avec notices et notes*, Paris, Poussielgue, 1903.

3) Œuvres littéraires en allemand

BRENTANO, Clemens, *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter* [1801-1802], dans *Sämtliche Werke und Briefe*, t. XVI, Werner Bellmann (éd.), Stuttgart, Berlin, Cologne, Mayence, Kohlhammer, 1978.

BÜRGER, Gottfried August, « Der Wilde Jäger », [« Le Féroce Chasseur », 1785], dans *Sämtliche Werke*, Günter et Hiltrud Häntzschel (éd.), Munich, Vienne, C. Hanser, 1987, p. 248-255.

GOETHE, Johann Wolfgang VON, « Erlkönig » [1782], *Balladen und Romanzen*, dans *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1ère section, t. I, Karl Eibl (éd.), Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker, 1987.

—— « Der König in Thule » [1782], *Balladen und Romanzen*, dans *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1ère section, t. I, Karl Eibl (éd.), Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker, 1987.

—— *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [1795-1796], dans *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1ère section, t. IX, Wilhelm Voßkamp et Herbert Jaumann (éd.), Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker, 1992.

—— *Faust. Der Tragödie erster Teil* [1808], et *Der Tragödie zweiter Teil* [1832], dans *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1ère section, t. VII/I, Albrecht Schöne (éd.), Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker, 1994.

—— *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* [1811-1833], dans *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1ère section, t. XIV, Klaus Detlev Müller (éd.), Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker, 1987.

HEINE, Heinrich, *Buch der Lieder* [1827], dans *Sämtliche Werke*, t. I, Pierre Grappin (éd.), Hambourg, Hoffmann und Campe, 1975.

—— *Neue Gedichte* [1844], dans *Sämtliche Werke*, t. II, Élisabeth Genton (éd.), Hambourg, Hoffmann und Campe, 1983.

RÜCKERT, Friedrich, *Liebesfrühling* [1821], dans *Gesammelte Gedichte*, t. I, Francfort-sur-le-Main, Sauerländer, 1843.

4) Textes critiques et théoriques : littérature, linguistique, musicologie

Auteurs anonymes :

« Antiquités germaniques », *Nouvelle Revue germanique*, t. IV, nº 13, janvier 1830, p. 407-410.

« Concerts historiques de M. Fétis », *Revue musicale*, février 1833, nº 2, p. 12.

« Musique nouvelle », *Gazette musicale de Paris*, août 1834, nº 35, p. 283.

ALVIN, Louis, *André Van Hasselt, sa vie et ses travaux*, Bruxelles, Librairie européenne C. Muquardt, 1877.

AMPÈRE, Jean-Jacques, *Littérature, voyages et poésies*, t. II, « Allemagne », Paris, Didier, 1850.

—— *Poésies populaires de la France. Instructions du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, Paris, Imprimerie Impériale, 1853.

ASSELINEAU, Charles, *Le Livre des ballades : soixante ballades choisies*, Paris, Lemerre, 1876.

BANVILLE, Théodore DE, *Petit Traité de poésie française*, Paris, Bibliothèque de l'Écho de la Sorbonne, 1872.

—— *Mes souvenirs : Victor Hugo, Henri Heine, Théophile Gautier, Honoré de Balzac, Honoré Daumier, Alfred de Vigny, Méry, Alexandre Dumas, Nestor Roqueplan, Jules Janin, Privat*

d'Anglemont, Philoxène Boyer, Albert Glatigny, Charles Asselineau, Charles Baudelaire, etc., Paris, Charpentier, 1882.

BARELLA, Hippolyte, *Les Écrivains belges contemporains. Édouard Wacken*, Gand, Vanderhaeghen, 1860.

BATTEUX, Charles, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.

BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1846*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

BLAZE DE BURY, Henri, « Essai sur Goethe et le second *Faust* » dans *Le Faust de Goethe*, Paris, Charpentier, 1840.

—— « Poètes et romanciers modernes de la France : MM. Émile et Antoni Deschamps », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXVII, août 1841, p. 545-573.

—— *Tableaux romantiques de littérature et d'art*, Paris, Didier, 1878.

—— « Idées sur le romantisme et les romantiques. I. Alfred de Vigny », *Revue des Deux Mondes*, Troisième période, t. XLVI, juillet 1881, p. 5-50.

—— « Mes souvenirs de la *Revue des Deux Mondes* », *Revue Internationale*, t. XVII, janvier-mars 1888, p. 5-37 ; 161-182 ; 317-341 ; 477-498 ; 629-653 ; 841-853, et t. XVIII, avril-juin 1888, p. 7-33 ; 197-209 ; 322-333 ; 437-453.

BONAPARTE, Louis, *Mémoires sur la versification française et Essais divers*, Florence, Piatti, 1819.

BOSCAVEN, Henri, *Manuel de versification*, Bruxelles, Jamar, [1853].

BRUNETIÈRE, Ferdinand, *L'Évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e^ siècle*, t. I, Paris, Hachette, 1894.

CARPENTIER, L.-J.-M., *Gradus français ou Dictionnaire de la langue poétique, Précédé d'un nouveau Traité de la versification française, et suivi d'un nouveau dictionnaire des rimes*, Paris, Alexandre Johanneau, 1822.

—— *Traité de la versification française*, Bruxelles, Al. De Mat, 1838.

CHASLES, Philarète, *Études sur l'Antiquité*, Paris, Amyot, 1847.

DES ESSARTS, Emmanuel, « Portraits de maîtres. X. Edgar Quinet », Paris, Perrin et C^ie^, 1888.

DUJARDIN, Édouard, *Les Premiers Poètes du vers libre*, Paris, Mercure de France, 1922.

FAGUET, Émile, « Edgar Quinet », *Revue des Deux Mondes*, Troisième période, t. CXIV, novembre 1892, p. 170-201.

FAURIEL, Claude, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, Dondey-Dupré, 1824-1825.

FÉTIS, François-Joseph (père), « Du développement futur de la musique dans le domaine du rhythme », *Revue et gazette musicale de Paris*, septembre 1852, p. 289-292.

—— « Du développement futur de la musique dans le domaine du rhythme. Le rhythme de la versification dans ses rapports avec le chant », *Revue et gazette musicale de Paris*, décembre 1852, p. 473-476.

—— « Du rhythme de la poésie lyrique et des études rhythmiques de M. A. Van Hasselt », *Revue et gazette musicale de Paris*, mars 1863, p. 81-83.

FOURCAUD, Louis DE, « Préface » à Édouard Pesch, *Le Chant de la cloche*, Paris, W. Hinrichsen, 1891.

GAUTIER, Théophile, « Henri Heine », dans *Reisebilder. Tableaux de voyage*, Paris, Lévy frères, 1856, p. I-XII.

—— *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1874 [posth.].

—— *Portraits et souvenirs littéraires : Gérard de Nerval, Madame Émile de Girardin, Henry [sic] Heine, Charles Baudelaire, Achim d'Arnim*, Paris, Charpentier, s. d.

GHIL, René, *Traité du Verbe*, dans *Traité du Verbe, états successifs (1885-1886-1887-1888-1891-1904)*, Tiziana Goruppi (éd.), Paris, Nizet, 1978.

GRENIER, Édouard, *Amicis*, Paris, Lemerre, 1868.

—— *Souvenirs littéraires*, Paris, Lemerre, 1894.

HÉGUIN DE GUERLE, Charles, *Prosodie française, ou Règles de la versification française*, Paris, V^{ve}. Maire-Nyon, 1836.

HEINE, Henri (Heinrich), *De l'Allemagne* [1835], dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Lévy frères, 1855.

—— *De l'Allemagne* [1835], Pierre Grappin (éd.), Paris, Gallimard, 1998.

HUGO, Victor, *Œuvres poétiques*, t. I, Pierre Albouy (éd.), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1964.

JULLIEN, Bernard, *Histoire de la poésie française à l'époque impériale, ou exposé par ordre de genres de ce que les poëtes français ont produit de plus remarquable depuis la fin du XVIII^{e} siècle jusqu'aux premières années de la Restauration*, t. I, Paris, Paulin, 1844.

—— *Thèses de grammaire* [1846], Paris, Hachette, 1855.

KAHN, Gustave, « Des tendances actuelles de la littérature », *La Nouvelle Revue*, première série, t. CV, avril 1897, p. 576-590.

—— *L'Esthétique de la rue*, Paris, Fasquelle, 1901.

—— « Revue critique. La statue d'Henri Heine », *La Nouvelle Revue*, nouvelle série, t. XIII, novembre 1901, p. 302-306.

—— *Symbolistes et Décadents* [1902], Genève, Slatkine, 1993.

—— « Le Cinquantenaire de Henri Heine », dans « Carnet de Paris », *La Nouvelle Revue*, nouvelle série, t. XXXIX, mars 1906, p. 136-137.

LACOMBE, Louis, « À propos du *Faust* de MM. Jules Barbier et Michel Carré, et de la musique de M. Gounod », *Revue germanique*, t. VI, 5^{e} livraison, 1859, p. 402-417.

LAPRADE, Victor, *Appréciations littéraires. II. Edgar Quinet. Allemagne et Italie, Ahasvérus, Napoléon, Prométhée*, Lyon, L. Boitel, 1839.

LE CARDONNEL, Georges et VELLAY, Charles, *La littérature contemporaine (1905), opinions des écrivains de ce temps* [1904], Paris, Mercure de France, 1905.

LOÈVE-VEIMARS, Adolphe DE, *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Ecosse par Walter Scott, Thomas Moore, Campbell, etc.*, Paris, Renouard, 1825.

LOUANDRE, Charles, « Statistique littéraire. La poésie depuis 1830 », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXX, juin 1842, p. 971-1002.

MABLIN, Beato Mablini (dit J.-B. ou abbé), *Mémoire sur ces deux questions : Pourquoi ne peut-on faire des vers français sans rime ? Quelles sont les difficultés qui s'opposent à l'introduction du rythme des anciens dans la poésie française ?*, Paris, Debray, 1815.

MAILLET-LACOSTE, Pierre-Laurent et CHARMA, Antoine, *Polémique sur la traduction*, dans Pierre-Laurent Maillet-Lacoste, *Mélanges littéraires* [1844], Paris, Firmin-Didot, 1845, p. 7-71.

MALLARMÉ, Stéphane, *La Musique et les Lettres* [1895], dans *Œuvres complètes*, t. II, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003.

—— « Crise de vers » [1897], dans *Œuvres complètes*, t. II, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003.

MARMIER, Xavier, « Études biographiques. VIII. Jean-Chrétien Günther », *Nouvelle Revue germanique*, t. XIV, n° 56, août 1833, p. 291-312.

—— *Un été au bord de la Baltique et de la mer du Nord*, Paris, Hachette, 1856.

—— *Voyage pittoresque en Allemagne*, Paris, Morizot, 1859-1860, 2 vol.

—— *Souvenirs d'un voyageur*, Paris, Didier, 1867 [2e éd.].

MAUCLAIR, Camille, *Essais sur l'émotion musicale*, t. I, *La Religion de la musique*, Paris, Fischbacher, 1909.

MENDÈS, Catulle, *La Légende du Parnasse contemporain*, Bruxelles, Brancart, 1884.

—— *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900, rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts précédé de réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique de la France suivi d'un dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIXe siècle*, Paris, Imprimerie nationale, 1902.

MOCKEL, Albert, *Propos de littérature* [1894] suivis de *Stéphane Mallarmé, un héros, et autres textes*, Paris, Champion, 2009.

NERVAL, Gérard DE, *Choix de poésies de Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Du Bartas, Chassignet, Desportes, Régnier*, Paris, Bureau de la Bibliothèque choisie, 1830.

—— « Les Vieilles Ballades françaises », *La Sylphide*, troisième série, t. VI, juillet 1842, p. 81-87.

—— *La Bohême galante* [1852], Paris, Lévy, 1855.

NODIER, Charles, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises* [1808], Jean-François Jeandillou (éd.), Genève, Droz, coll. Langues et cultures, 2008.

—— *Notions élémentaires de linguistique ou Histoire abrégée de la parole et de l'écriture : pour servir d'introduction à l'alphabet, à la grammaire et au dictionnaire* [1834], Jean-François Jeandillou (éd.), Genève, Droz, coll. Langues et cultures, 2005.

QUICHERAT, Louis, *Traité de versification française, où sont exposées les variations successives des règles de notre poésie et les fonctions de l'accent tonique dans le vers français*, Paris, Hachette et C^ie^, 1850 [2^e^ éd. augmentée de l'ouvrage paru en 1838].

RÉGNIER, Adolphe, « Introduction » à l'*Étude sur l'idiome des Védas et les origines de la langue sanscrite*, t. I, Paris, typographie de Ch. Lahure, 1855.

ROUX, Alphonse et VEYSSIÉ, Robert, *Édouard Schuré : son œuvre et sa pensée*, Paris, Perrin et C^ie^, 1914.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e^ siècle*, Paris, Sautelet, 1828.

—— « Notice » à *Gaspard de la nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, de Louis [dit Aloysius] Bertrand, Angers, Pavie / Paris, Labitte, 1842.

SCHERER, Edmond, « De la traduction en vers », dans *Études critiques sur la littérature contemporaine*, t. V, chap. X, Paris, Calmann-Lévy, 1876, p. 319-340.

SCOPPA, Antonio (dit abbé), *Les Vrais Principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française*, Paris, Courcier, 1814.

SOUZA, Robert DE, « La Poésie populaire et le lyrisme sentimental », dans *Études sur la poésie nouvelle*, Paris, Société du Mercure de France, 1899, p. 3-205.

SPOELBERCH DE LOVENJOUL, Charles, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier* [1887], Genève, Slatkine, 1968, 2 vol.

STAËL, Germaine DE (dite Mme de), *De l'Allemagne* [1813], dans *Œuvres complètes*, série I, t. III, Axel Blaeschke (éd.), Paris, Champion, coll. L'âge des Lumières, 2017.

TÉNINT, Wilhelm, *Prosodie de l'école moderne*, Paris, Didier, 1844.

THEURIET, André, « De la traduction des poètes ; à propos de quelques nouvelles tentatives », *Revue des Deux Mondes*, Troisième période, t. XIX, janvier 1877, p. 674-687.

—— « La Poésie populaire en France et la vie rustique », *Revue des Deux Mondes*, Troisième période, t. XXI, mai 1877, p. 43-74.

THOREL, Jean, « Les Romantiques allemands et les symbolistes français », *Entretiens politiques et littéraires*, t. III, n^o^ 18, septembre 1891, p. 95-109.

UHLAND, Ludwig, *Über objektive und subjektive Dichtung* [1928, posth.], dans *Werke*, t. II, Hartmut Fröschle et Walter Scheffler (éd.), Munich, Winkler, 1980, p. 397-398.

VAN HASSELT, André « Une existence humaine en chansons. Lettre écrite de bohême au poète Émile Deschamps » [1870], dans *Œuvres*, t. X, Louis Alvin (éd.), Bruxelles, Bruylant-Christophe et C^ie^, 1877, p. 149-168.

VAULTIER, Frédéric, « Analyse rhythmique du vers alexandrin », *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres*, Caen, Hardel, 1840, p. 85-110.

VERLAINE, Paul, *Œuvres en prose complètes*, Jacques Borel (éd.), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

VIGNY, Alfred DE, *Poëmes antiques et modernes*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Delloye, Lecou, 1837.

WECKERLIN, Jean-Baptiste, « Pensées. – Principes. – Définitions. – Origines de la musique. », « Les Néologistes en musique » [1878], dans *Nouveaux Musiciana. Extraits d'ouvrages rares ou bizarres, anecdotes, lettres, etc., concernant la musique et les musiciens*, Paris, Garnier frères, 1890, chap. VIII, p. 369-373.

5) Textes critiques et théoriques : philosophie et histoire

CARO, Elme-Marie, « La Morale de la guerre. Kant et M. de Bismarck », *Revue des Deux Mondes*, Deuxième période, t. XC, décembre 1870, p 577-594.

—— « Les deux Allemagnes. – Madame de Staël et Henri Heine », *Revue des Deux Mondes*, Deuxième période, t. XCVI, novembre 1871, p. 5-20.

—— *Les Jours d'épreuve*, Paris, Hachette, 1872.

DOLLFUSS, Charles, *Lettres philosophiques* [1851], Paris, Germer-Baillière, 1869.

—— « De l'esprit français et de l'esprit allemand », *Revue germanique*, t. I, janvier 1858, p. 1-20.

—— « Nicolas Lenau », *Revue germanique*, t. VIII, octobre 1859, p. 122-144.

—— « Étude sur Goethe », *Revue germanique*, t. X, avril 1860, p. 168-205.

—— « *Dieu dans l'histoire*, de Christian Carl Josias Bunsen », *Revue germanique*, t. XII, novembre 1860, p. 344-362.

HEINE, Henri (Heinrich), *De la France*, Paris, Renduel, 1833.

HERDER, Johann Gottfried, *Traité sur l'origine de la langue* [*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1772], trad. de l'allemand par Pierre Pénisson, Paris, Aubier-Flammarion, 1977.

LERMINIER, Eugène, *Lettres philosophiques adressées à un Berlinois*, Paris, Paulin, 1832.

—— *Au-delà du Rhin, ou tableau politique et philosophique de l'Allemagne depuis Mme de Staël jusqu'à nos jours*, Paris, F. Bonnaire, 1835.

—— « *L'ultramontanisme ou l'Église romaine et la société moderne*, par M. Edgar Quinet », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. VII, août 1844, p. 449-466.

—— « La Poésie allemande et l'esprit français », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, juin 1846, t. XIV, p. 990-1013.

MICHELET, Jules, *L'Oiseau*, Paris, Hachette, 1856.

QUINET, Edgar, *Idées sur la Philosophie de l'Histoire de l'humanité, par Herder*, Paris, Levrault, 1827-1828, 3 vol.

—— « De l'Allemagne et de la révolution », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, nouvelle série, t. V, janvier 1832, p 12-45.

—— « Revue étrangère. – L'Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. VIII, octobre 1836, p. 171-195.

—— *Allemagne et Italie. Philosophie et poésie*, t. I, section « Allemagne », Paris et Leipzig, Desforges et C^ie^, libraires, 1839, p. 1-133.

—— « La Teutomanie », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. XXXII, décembre 1842, p. 927-938.

RENAN, Ernest, « La Guerre entre la France et l'Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, Deuxième période, t. LXXXIX, septembre 1870, p. 264-283.

REYNAUD, Louis, *L'Âme allemande*, Paris, Flammarion, 1933.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* [1781, posth.], Paris, Nizet, 1992.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph VON, *Idées pour une philosophie de la nature* [*Ideen zu einer Philosophie der Natur*, 1797], et *Système de l'idéalisme transcendantal* [*System des transzendentalen Idealismus*, 1800], trad. de l'allemand par Samuel Jankélévitch dans *Essais*, Paris, Aubier, 1946.

SCHERER, Edmond, « Hegel et l'hégélianisme », *Revue des Deux Mondes*, Deuxième période, t. XXXI, février 1861, p. 812-856.

STAËL, Germaine DE (dite Mme de), *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], dans *Œuvres complètes*, série I, t. II, Jean Goldzink (éd.), Paris, Champion, coll. L'âge des Lumières, 2013, p. 101-371.

TONNELLÉ, Alfred, « Analyse de l'opuscule sur la diversité dans la constitution des langues », dans Wilhelm von Humboldt, *De l'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idées* [*Über die Entstehung der grammatischen Formen und ihren Einfluss auf die Ideenentwicklung*, 1822], trad. de l'allemand par Alfred Tonnellé, éd. Guillaume Alfred Heinrich, Paris, Franck, 1859 [posth.], p. 45-77.

—— *Fragments sur l'art et la philosophie*, Guillaume Alfred Heinrich (éd.), Tours, Mame, 1859 [posth.].

6) Études relatives aux phénomènes de réception

BALDENSPERGER, Fernand, *Goethe en France*, Paris, Hachette, 1904.

—— *Bibliographie critique de Goethe en France*, Paris, Hachette, 1907.

BETZ, Louis Paul, *Heine in Frankreich. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Zürich, Müller, 1895.

DUPOUY, Auguste, *France et Allemagne, littératures comparées*, Paris, Delaplane, 1913.

EGGLI, Edmond, *Schiller et le romantisme français*, Paris, Gamber, 1927.

HENNEQUIN, Émile, *Écrivains francisés : Dickens, Heine, Tourguénef* [*sic*], *Poe, Dostoïewski* [*sic*], *Tolstoï* [1884], Paris, Perrin et C^ie^, 1889.

HUGO, Victor, *William Shakespeare* [1864], Dominique Peyrache-Leborgne (éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 2014 [2003].

HUMBOLDT, Wilhelm VON, « Considérations sur l'art des acteurs tragiques français, par un Allemand » [« Über die gegenwärtige französische tragische Bühne », 1799], trad. de l'allemand par Charles de Villers, *Le Spectateur du Nord, Journal politique, littéraire et moral*, t. XIII, 1800, p. 380-409.

LOTE, René, *Les Relations franco-allemandes : « On croyait se connaître… »*, Paris, Alcan, 1921.

PARISET, Georges, *La* Revue germanique *de Dollfus et Nefftzer (1858-1868), d'après la correspondance inédite des deux directeurs*, Paris, F. Alcan, 1906.

PROD'HOMME, Jacques-Gabriel, « Les Œuvres de Schubert en France », *Mercure de France*, Paris, t. CCVIII, n° 730, novembre 1928, p. 5-37.

REYMOND, William, *Corneille, Shakespeare et Goethe. Étude sur l'influence anglo-germanique en France au XIX^e^ siècle*, Berlin, Lüderitz, 1864.

REYNAUD, Louis, *L'Opinion française et l'Allemagne au XIX^e^ siècle, poésie et vérité ; discours prononcé à la distribution des prix du lycée de Besançon, le 29 juillet 1905*, Besançon, Dodivers, 1905.

—— « Les Débuts du germanisme en France », *Mercure de France*, t. CXLVII, n^o^ 148, avril 1921, p. 386-407.

—— *L'Influence allemande en France au XVIII^e^ et au XIX^e^ siècle*, Paris, Hachette, 1921.

—— *Le Romantisme : les origines anglo-germaniques*, Paris, Armand Colin, 1926.

—— *Français et Allemands. Histoire de leurs relations intellectuelles et sentimentales*, Paris, Fayard, 1930 [13^e^ éd.].

ROSSEL, Virgile, *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne*, Paris, Fischbacher, 1897.

STAËL, Germaine DE (dite Mme de), « De l'esprit des traductions » [1816], dans *Œuvres complètes*, série I, t. II, Christine Pouzoulet (éd.), Paris, Champion, coll. L'âge des Lumières, 2013, p. 595-605.

TEXTE, Joseph, *Les Origines de l'influence allemande dans la littérature française du XIX^e^ siècle*, Paris, Armand Colin, 1898.

7) Ouvrages de référence primaires

Bibliographie de la France, ou journal général de l'Imprimerie et de la Librairie, et des cartes géographiques, gravures, lithographies et œuvres de musique, Paris, Cercle de la librairie, 1840-1914.

BORDIER, Henri (éd.), *L'Allemagne aux Tuileries de 1850 à 1870 ; collection de documents tirés du cabinet de l'Empereur*, Paris, Beauvais, 1872.

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, Didot frères, 1835 [6e éd.], 1878 [7e éd.].

GRIMM, Jakob et GRIMM, Wilhelm (dir.), *Deutsches Wörterbuch*, Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (éd.) en collaboration avec l'Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Leipzig, Teubner, puis S. Hirzel, 1854-1971.

LAROUSSE, Pierre (dir.), *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle* [1873], Genève, Paris, Slatkine, 1982.

LITTRÉ, Paul-Émile (dir.), *Dictionnaire de la langue française : supplément*, Paris, Hachette, 1877.

LORENZ, Otto puis JORDELL, Daniel (éd.), *Catalogue général de la librairie française, 1840-1925*, Paris, O. Lorenz, puis P. Lamm, puis D. Jordell, 1867-1945, 33 vol.

VAPEREAU, Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains*, Paris, Hachette, 1861.

Bibliographie secondaire

1) Études sur les phénomènes de réception et de transferts culturels

ARNOUX-FARNOUX, Lucile et HERMETET, Anne-Rachel, *Questions de réception, Poétiques comparatistes*, Nîmes, Lucie Édition, 2009.

BACKÈS, Jean-Louis, « Peut-on faire passer une frontière à une forme métrique ? », *Frontières et passages. Les échanges culturels et littéraires. Études de Littérature Générale et Comparée*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen, 1999.

BAYLE, Corinne (dir.), *Nerval et l'Autre*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin* [1984], Paris, Gallimard, coll. Tel, 1995.

BOURDIEU, Pierre, « Les Conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Romanistische Zeitschift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, no 1-2, 1990, p. 1-10.

BRIX, Michel, « Gérard de Nerval et le Polythéisme gréco-romain », *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 1, no 4, 1955, p. 120-129.

CARRÉ, Jean-Marie, *Les Écrivains français et le mirage allemand*, Paris, Boivin, 1947.

CARY, Edmond, L*es Grands Traducteurs français*, Genève, Librairie de l'Université, Georg et Cie, 1963.

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des Lettres* [1999], Paris, Seuil, 2008.

—— *La Langue mondiale : traduction et domination*, Paris, Seuil, 2016.

CHARDIN, Philippe, « La Réception créatrice en littérature comparée (autour de l'œuvre de Marcel Proust) », dans Pascal Dethurens et Olivier-Henri Bonnerot (dir.), *Fin d'un millénaire.*

Rayonnement de la littérature comparée, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 79-89.

CHARLE, Christophe, LÜSEBRINK, Hans-Jürgen et MIX, York-Gothart (dir.), *Transkulturalität nationaler Räume in Europa (18. bis 19. Jahrhundert). Übersetzungen, Kulturtransfer und Vermittlungsinstanzen / La Transculturalité des espaces nationaux en Europe (XVIII^e-XIX^e siècles). Traductions, transferts culturels et instances de médiations*, dans Willi Jung, Françoise Rétif, Véronique Gély et Nicolas Wernert (dir.), *Deutschland und Frankreich im wissenschaftlichen Dialog / Le Dialogue scientifique franco-allemand*, vol. 6, Göttingen et Bonn University Press, Vandenhoeck et Ruprecht, 2017.

CHEVREL, Yves, *Méthodologie des études de réception : perspectives comparatistes*, nº 9, *Œuvres et critiques*, 1986/2.

—— « Les Traductions et leur rôle dans le système littéraire français », dans Harald Kittel (dir.), *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*, dans *Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung*, vol. 2, Göttingen, Erich Schmidt, 1988, p. 30-55.

—— (dir.), *Le Texte étranger. L'œuvre littéraire en traduction*, *Revue de littérature comparée*, nº 63, 1989/2.

—— (dir.), *Les Traductions dans le patrimoine français*, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nº 97, 1997/3.

DÉCAUDIN, Michel, *Autour de l'inspiration allemande et du lied*, *La Revue des lettres modernes*, nº 249, *Guillaume Apollinaire*, nº 9, 1970/6.

DÉCULTOT, Élisabeth, « La réception de Heine en France entre 1860 et 1960 », *Revue germanique internationale*, nº 9, 1998, p. 167-190.

DÉDÉYAN, Charles, *Gérard de Nerval et l'Allemagne*, Paris, SEDES, 1957, 2 vol.

—— *Victor Hugo et l'Allemagne*, Paris, Minard, 1964.

D'HULST, Lieven, « Historicité des traductions », dans Yves Chevrel (dir.), *Enseigner les œuvres littéraires en traduction*, Versailles, Centre régional de documentation pédagogique de l'académie de Versailles, 2007, p. 78-95.

—— « Nerval et la notion de "traduction" », dans Jacques Bony, Gabrielle Chamarat et Hisashi Mizuno (dir.), *Gérard de Nerval et l'esthétique de la modernité*, Paris, Hermann éditeurs, 2010, p. 47-63.

—— « Sur la poésie traduite et ses enjeux au XIX^e siècle : Le dossier des traductions françaises de la "Lénore" de Bürger », *Linguistica antverpiensia*, Université d'Anvers, nº 23, 1989, p. 51-81.

—— « La deuxième édition du *Faust* traduit par Nerval (1835) », *Équinoxe, revue internationale d'études françaises*, nº 8, 1991, p. 43-49.

—— « "*Erlkönig*" en français : une traduction intersémiotique par A. Van Hasselt et J.-B. Rongé », *Textyles*, nº 17, 1999, p. 126-138.

—— « Les Études rythmiques d'André Van Hasselt : une tentative d'émancipation de la poésie belge au XIX^e siècle », *Vives Lettres*, n° 10, *Passerelles francophones ; pour un nouvel espace d'interprétation*, 2000, p. 11-35.

—— « Traduction et écriture chez Nerval : l'épreuve du Second *Faust* », dans Hisashi Mizuno et Jérôme Thélot (dir.), *Quinze Études sur Nerval et le romantisme*, Paris, Kimé, 2005, p. 63-74.

—— et VANDEMEULEBROUCKE, Karen, « Comment investir un "no man's land" littéraire : notes sur la poésie et la traduction en Belgique au XIX^e siècle », dans Béatrice Bonhomme et Micéala Symington (dir.), *Le Rêve et la ruse dans la traduction de poésie*, Paris, Champion, 2008, p. 285-304.

DIGEON, Claude, *La Crise allemande de la pensée française, 1870-1914* [1959], Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

DUGAST, Jacques, « Xavier Marmier (1808-1893) », *Revue de Littérature Comparée*, vol. 24, n° 3 (295), 2000, p. 307-316.

DUMÉRIL, Edmond, *Le Lied allemand et ses traductions poétiques en France*, Paris, Champion, 1933.

—— *Lieds et ballades germaniques traduits en vers français. Essai de bibliographie critique* Paris, Champion, 1934.

ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [*Lector in fabula : la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, 1979], trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

ESPAGNE, Michel et WERNER, Michael (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e- XIX^e siècle)*, Paris, Recherche sur les Civilisations, 1988.

ESPAGNE, Michel, LAGIER, Françoise et WERNER, Michael, *Philologiques II. Les Maîtres de langue. Les premiers enseignants d'allemand en France (1830-1850)*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1991.

ESPAGNE, Michel, « Claude Fauriel en quête d'une méthode, ou l'Idéologie à l'écoute de l'Allemagne », *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, n° 73, 1991, p. 7-18.

—— *Le Paradigme de l'étranger*, Paris, Le Cerf, 1993.

—— *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

—— *En deçà du Rhin. L'Allemagne des philosophes français au XIX^e siècle*, Paris, Cerf, 2004.

—— et WERNER, Michael (éd.), *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994.

GALLI-ANDREANI, Pauline, *Mallarmé, Valéry et Claudel traducteurs*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2016.

GÉAL, François (dir.), *Les Anthologies de littérature(s) étrangère(s)*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

GRAAF, Daniel-Adriaan DE, « Gérard de Nerval traducteur de Heine », *Les Langues modernes*, n° 2, 1955, p. 29-33.

HASCHER, Xavier, « Franz Schubert et la France : 1828-1837. Relevé des mentions relatives à Schubert parues dans les principaux périodiques consacrés aux arts ou à la musique durant la période concernée, et classés par ordre chronologique », *Cahiers Franz Schubert*, nº 1, 1992, p. 27-46.

—— « Quand Schubert "entra dans la gloire". Adolphe Nourrit et les versions orchestrées de *La Jeune Religieuse* et du *Roi des Aulnes* », *Cahiers Franz Schubert*, nº 17, 2000, p. 30-70.

HERMETET, Anne-Rachel et SALADO, Régis (dir.), *L'Esprit Créateur*, vol. 2, nº 1, *Les Études de réception en France / Reception Studies in France*, 2009.

—— « Note sur les études de réception à l'heure de la mondialisation », *Fabula / Les colloques*, 2020. Publication en ligne. URL : http://www.fabula.org/colloques/document6571.php (dernière consultation le 30 août 2020).

JACKSON, John E., PICHOIS, Claude et AVICE, Jean Paul (dir.), *Baudelaire et l'Allemagne, l'Allemagne et Baudelaire*, *L'Année Baudelaire*, nº 8, 2004.

JURT, Joseph, *La Réception littéraire en France et en Allemagne. andré Malraux, Georges Bernanos, Émile Zola, Günter Grass*, Paris, L'Harmattan, 2020.

KALINOWSKI, Isabelle, « Heine en français : brève histoire d'une réception difficile », *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, nº 101 (*Heine le médiateur*), 1998, p. 89-96.

KORTLÄNDER, Bernd et SIEPE, Hans T., « Heinrich Heine poète allemand et écrivain français », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 105, 2005, p. 913-928.

LAMBERT, José, « Heine, Nerval et un vers de "El Desdichado" », *Les Lettres Romanes*, vol. 29, nº 1, 1975, p. 43-51.

——, D'HULST, Lieven et VAN BRAGT, Katrin, « Translated Literature in France », dans Theo Hermans (dir.), *The Manipulation of Literature*, Londres, Croon Helm, 1985, p. 149-163.

——, et LEFÉVÈRE, André (éd.), *La Traduction dans le développement des littératures / Translation in the Development of Literatures*, *Actes du XI^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée* (AILC), vol. 7, Berne, Berlin, Francfort-sur-le-Main, New-York, Paris, Oxford, Vienne, Peter Lang ; Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993. Congrès tenu à Paris en août 1985.

LÉVY, Paul, *La Langue allemande en France : pénétration et diffusion des origines à nos jours*, t. II, *De 1830 à nos jours*, Lyon, IAC, 1950.

LOMBEZ, Christine, « Remarques sur le rôle des anthologies de poésie allemande en France entre 1814 et 1850 », *Études Germaniques*, 2001/3, p. 369-384.

—— « Poésies, traduction et transfert culturel dans la presse littéraire française du XIX^e siècle : la *Revue de Paris* et la poésie allemande (1829-1845) », *Revue de Littérature Comparée*, nº 306, 2003/2, p. 133-154.

—— « Onomatopées et traduction poétique : les onomatopées allemandes dans les premières versions françaises de la *Lénore* de Bürger », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 16, nº 2, 2003, p. 223-243.

—— et SAUTER, Roger (dir.), *Poésie, traduction, retraduction, Transfer(t). Travaux franco-allemands de traductologie Montpellier-Heidelberg*, Université de Montpellier III / CNRS, 2003.

—— « Traductions et traducteurs de poésie allemande dans la presse française entre 1830 et 1850 : la *Revue de Paris* », *Romanische Forschungen*, 2004/2, p. 182-202.

—— « Vers et prose dans la traduction de poésie : le cas Gérard de Nerval », Christine Lombez et Roger Sauter (dir.), *Poésie, traduction, retraduction, Transfer(t). Travaux franco-allemands de traductologie Montpellier-Heidelberg*, Université de Montpellier III / CNRS, 2003, p. 27-41.

—— « Les "petits maîtres" de la traduction littéraire en France entre 1820 et 1860 », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 2004/3, p. 301-314.

—— « La Traduction fictive ou : du rôle des pseudotraductions littéraires », *Linguistica Antverpiensia*, 2005/4, *Fictionalizing Language Contact: Translation and Multilingualism*, p. 107-121.

—— « Dissimulation et assimilation poétiques. Pseudotraductions, traductions cachées, traductions non-déclarées en France au XIX^e^ siècle », *Littérature*, n^o^ 141, 2006, p. 92-100.

—— « Théories en marge de la pratique : l'art de la préface chez les traducteurs français de poésie au XIX^e^ siècle », dans Philippe Forest (dir.), *L'Art de la préface*, Cécile Defaut, coll. Horizons comparatistes, Nantes, 2006, p. 159-176.

—— « Entre *imitation* et *traduction*. Essai de contextualisation de la pratique de la traduction littéraire en France au XIX^e^ siècle », *Atelier de Traduction*, n^o^ hors série, Muguras Constantiescu et Simona-Aida Manolache (dir.), *Pour une poétique du texte traduit*, Suceava, Éditions Universitaires, 2007, p. 31-45.

—— et KULESSA, Rotraud VON (dir.), *De la traduction et des transferts culturels*, Paris, L'Harmattan, 2007. Actes du 4^e^ Congrès des Francoromanistes allemands tenu à Fribourg-en-Brigau en septembre-octobre 2004.

—— « Traducteurs et littérature traduite en français dans la première moitié du XIX^e^ siècle – la traduction de poésie », dans Jean-Yves Mollier, Philippe Régnier et Alain Vaillant (dir.), *La Production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e^ siècle*, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2008, p. 105-113.

—— « La traduction poétique et le vers français au XIX^e^ siècle. Quelques hypothèses de recherches », *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, n^o^ 140, 2008, p. 99-110.

—— *La Traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e^ siècle. Réception et interaction poétique*, Niemeyer, Tübingen, 2009.

—— « (Re)traduire la poésie grecque moderne en France à l'époque romantique : les exemples de Claude Fauriel et de Népomucène Lemercier », dans Christine Lombez (dir.), *Retraductions. De la Renaissance au XXI^e^ siècle*, Nantes, Cécile Defaut, coll. Horizons comparatistes, 2011, p. 121-135.

—— « Traducteurs et traductions de la poésie allemande en français au XIX^e siècle », dans *Interculturalité et Transfert, Beiträge zur Politischen Wissenschaft*, Berlin, Duncker et Humblot, 2012, p. 36-44.

—— « L'étude des textes littéraires traduits : un nouvel objet d'investigations en littérature comparée ? », *Revue de Littérature Comparée*, n° 3, 2012/3, p. 261-271.

—— *La Poésie de langue allemande en traduction française. Deutschsprachige Lyrik in französischer Übersetzung. Die Rolle der Schweiz (18.-20. Jahrhundert)*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2018.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen et RIESZ, Janos (éd.), *Feindbild und Faszination; Vermittlerfiguren und Wahrnehmungsprozesse in den deutsch-französischen Kulturbeziehungen (1789-1983)*, Francfort-sur-le-Main, Diesterweg, 1984.

—— « Histoire des concepts et transferts culturels, 1770-1815. Notes sur une recherche », *Genèses*, n° 14, *France-Allemagne. Transferts, voyages, traduction*, 1994, p. 27-41.

MARTY, Philippe, « *Traductio pedestris*. Nerval devant l'*Intermezzo* de Heine », dans *Paul-Louis Courier et la traduction. Des littératures étrangères à l'étrangeté de la littérature*, Paule Petitier (éd.), Véretz, Société des amis de Paul-Louis Courier, 1999, p. 101-116. Actes du colloque de l'Université de Tours tenu en novembre 1998.

MEES, Martin, « Nerval traduit Schiller. De l'ici à l'ailleurs, dynamique d'une poétique de la traduction », dans *Ici et Ailleurs dans la littérature traduite*, Arras, Artois Presses Université, 2017 ; publication sur OpenEdition Books, 2020. Lien URL : https://www.academia.edu/33656329/Nerval_traduit_Schiller._De_lici_%C3%A0_lailleurs_dynamique_dune_po%C3%A9tique_de_la_traduction (dernière consultation le 7 août 2019).

MICHAUD, Stéphane, *La Muse et la Madone. Visages de la femme rédemptrice en France et en Allemagne de Novalis à Baudelaire*, thèse d'État, Université de Paris III, direction Claude Pichois, 1983.

MONCHOUX, André, « Un romantique français ami de l'Allemagne : Xavier Marmier », dans Henri Peyre (dir.), *Connaissance de l'étranger. Mélanges offerts à la mémoire de Jean-Marie Carré*, Paris, Didier, 1964, p. 85-97.

MORETTI, Franco, *Distant Reading*, Londres, Verso, 2013.

MOURA, Jean-Marc, « Jean-Marie Carré (1887-1958) : images d'un comparatiste », *Revue de Littérature Comparée*, vol. 24, n° 3 (295), 2000, p. 361-372.

OEHLER, Dolf, « La femme Orient : Nerval, Heine et l'utopie romantique de la complémentarité amoureuse », dans Jean-Nicolas Illouz et Claude Mouchard (dir.), *« Clartés d'Orient ». Nerval ailleurs*, Paris, Teper, 2004, p. 137-150. Actes du colloque de l'Université de Paris VIII et du Musée d'histoire de Saint-Denis tenu en juin 2002.

PICHOIS, Claude, « Surnaturalisme français et romantisme allemand », dans Henri Peyre (dir.), *Connaissance de l'étranger. Mélanges offerts à la mémoire de Jean-Marie Carré*, Paris, Didier, 1964, p. 384-396.

PILLE, René-Marc, *Adalbert von Chamisso vu de France, 1805-1840. Genèse et réception d'une image*, Paris, CNRS Éditions, 1993.

PISTORIUS, George, « L'image de l'Allemagne dans la *Nouvelle Revue française*, 1909-1934 », dans Henri Peyre (dir.), *Connaissance de l'étranger. Mélanges offerts à la mémoire de Jean-Marie Carré*, Paris, Didier, 1964, p. 397-414.

POUPON, Marc, « L'Année allemande d'Apollinaire », *La Revue des lettres modernes*, nº 183 et 184, Michel Décaudin (dir.), *Guillaume Apollinaire*, nº 7, *1918-1968*, 1968/4, p. 9-45.

PYM, Anthony, « Interculturality in French-German Translation History », dans Alois Wierlacher, Georg Stötzel (dir.), *Blickwinkel. Kulturelle Optik und interkulturelle Gegenstandskonstitution*, Munich, Iudicium, 1996, p. 933-945.

REICHERT, Madeleine, *Les Sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1933.

RINSLER, Norma, « Gérard de Nerval and Heinrich Heine », *Revue de littérature comparée*, nº 33, 1959, p. 94-102.

ROSEN, Julia VON, *Kulturtransfer als Diskurstransformation : Die Kantische Ästhetik in der Interpretation Mme de Staëls*, *Studia romanica*, vol. 120, Klaus Heitmann, Ulrich Mölk und Edgar Radtke (éd.), Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2004.

SOLLTE-GRESSER, Christiane, LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, SCHMELING, Manfred, *Zwischen Transfer und Vergleich: Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive*, Stuttgart, F. Steiner, 2013. Actes d'un congrès organisé par l'Université de la Sarre en février 212.

STIERLE, Karlheinz, « Diskontinuität. Der Ursprung einer Kategorie des modernen Dichtens bei Nerval und Goethe », dans Karl Maurer et Winfried Wehle (dir.), *Romantik: Aufbruch zur Moderne*, Munich, 1991, p. 427-457.

TAMURA, Takeshi, « Poésie et traduction. Le cas des *Chimères* », dans Jean-Nicolas Illouz et Claude Mouchard (dir.), *« Clartés d'Orient »*. *Nerval ailleurs*, Paris, Teper, 2004, p. 231-245. Actes du colloque de l'Université de Paris VIII et du Musée d'histoire de Saint-Denis tenu en juin 2002.

TIEDEMANN, Rüdiger VON, « Der Tod des grossen Pan: Bemerkungen zu einem Thema bei H. Heine und G. de Nerval », *Arcadia*, numéro spécial, 1978, p. 41-55.

TUNNER, Erika, « Lore-Lay Loreley : romantique ou décadente ? », *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, nº 42, 1983, p. 167-175.

—— « La Traduction, art second. *Die Kunst des Übersetzers* », *Germanica*, nº 10, 1992, p. 199-206.

VANHELLEPUTTE, Michel, « À propos d'une histoire française de la littérature allemande », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 39, fasc. 3, 1961, *Langues et littératures modernes*, p. 816-829.

VOISINE, Jacques, « Voyageur ou plagiaire ? Blaze de Bury au pays de Jean-Paul », dans Henri Peyre (dir.), *Connaissance de l'étranger. Mélanges offerts à la mémoire de Jean-Marie Carré*, Paris, Didier, 1964, p. 515-524.

WEINMANN, Frédéric, « Une chevauchée fantastique entre l'Allemagne et la France. (2) Naissance, triomphe et mort de la *Lénore* française », dans Robert Kahn et Catriona Seth (dir.), *La Retraduction*, Mont-Saint-Aignan, publication des Universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 277-288.

—— « Retraduction et toilettage chez Nerval. La "traduction littérale" de *Lenore* », dans Christine Lombez (dir.), *Retraduction(s). De la Renaissance au XXI^e siècle*, Nantes, Cécile Defaut, coll. Horizons comparatistes, 2011, p. 107-120.

WEINRICH, Harald, « Heinrich Heine et le parallélisme France-Allemagne », dans Roger Bauer et Douwe Fokkema (dir.), *Actes du XII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, vol. 1, Munich, 1990, p. 64-79. Congrès tenu à Munich en juillet 1988.

WERNER, Michael, « Crossing Borders between Cultures : On the Preconditions and Function of Heine's Reception in France », dans Peter Uwe Hohendahl et Sander L. Gilman (dir.), *Heinrich Heine and the Occident : multiple identities, multiple receptions*, Lincoln et Londres, Presses Universitaires de Nebraska, 1991, p. 42-62.

—— « Heine interprète en France de l'Allemagne intellectuelle. Conflits autour d'un cas de modèle de transfert culturel », *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, n° 73, *France-Allemagne : passages-partages*, 1991, p 43-55.

—— « La Réception de Heine en France », *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 34, 1998.

WIESER, Dagmar, « "En repassant le Rhin" : la dialectique de l'identité chez Heine et chez Nerval », *Variations*, n° 3, 1999, p. 13-26.

WIESER, Marguerite, *La Fortune d'Uhland en France*, Paris, Nizet, 1972.

WILFERT, Blaise, *Paris, la France et le reste… Importations littéraires et nationalisme culturel en France, 1885-1930*, thèse de Doctorat, Université de Paris I, direction Christophe Charle, 2003.

ZIMMERMANN, Martin, *Nerval lecteur de Heine. Un essai de sémiotique comparative*, Paris, L'Harmattan, 1999.

2) Études de traductologie

ALBRECHT, Jörn, *Linguistik und Übersetzung*, Tübingen, Niemeyer, 1973.

—— *Literarische Übersetzung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

BACKÈS, Jean-Louis, « Poétique de la traduction », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 97, 1997/3, p. 437-447.

BALLARD, Michel, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions* [1992], Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

BERMAN, Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* [1985], Paris, Seuil, 1999.

—— *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995 [posth.].

CATFORD, John Cunnison, *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*, Londres, Presses Universitaires d'Oxford, 1965.

CHEVREL, Yves, D'HULST, Lieven et LOMBEZ, Christine (dir.), *Histoire des traductions en langue française. XIX^e siècle, 1815-1914*, Lagrasse, Verdier, 2012.

DAVREU, Robert (dir.), *Traduire au XIX^e siècle*, *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, n° 106, 1999/4.

D'HULST, Lieven, *Cent ans de théorie française de la traduction de Batteux à Littré, 1748-1847*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

—— *Essais d'histoire de la traduction. Avatars de Janus*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

—— « Quels défis pour l'histoire de la traduction et de la traductologie ? », *Meta, Journal des traducteurs*, vol. 60, n° 2, *Les Horizons de la traduction : retour vers le futur*, 2015, p. 281-298.

ECO, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction* [*Dire quasi la stessa cosa : Esperienze di traduzione*, 2003] trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset et Fasquelle, coll. Biblio essais, 2006.

ETKIND, Efim, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.

EVEN-ZOHAR, Itamar, *Literature and Translation*, Louven, Acco, 1978.

—— *Polysystem Studies*, *Poetics Today*, vol. 11/1, 1990.

Huitièmes Assises de la traduction littéraire, « Traduire la poésie », Actes Sud, Arles, 1992.

INTRADUCTION, base de données constituée par Blaise Wilfert et Claire Guérin. URL : http://intraduction.huma-num.fr/cglf/corpus (pour la partie qui porte sur la période 1840-1915).

ISRAËL, Fortunato, « Traduction littéraire et théorie du sens », dans Marianne Lederer (éd.), *Études traductologiques. Textes réunis en hommage à Danica Seleskovitch*, Paris, Lettres Modernes, 1990, p. 29-43.

KOURDIS, « Semiotics of Translation : An Interdisciplinary Approach to Translation », dans Peter Pericles Trifonas (dir.), *International Handbook of Semiotics*, New York, Springer, 2015, p. 303-320.

LADMIRAL, Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles lettres, coll. Traductologiques, 2014.

LAPLACE, Colette, *Théorie du langage et théorie de la traduction : les concepts-clefs de trois auteurs : Kade (Leipzig), Coseriu (Tübingen), Seleskovitch (Paris)*, Paris, Didier-Érudition, coll. Traductologie, 1994.

LARANJEIRA, Mário, « Sens et signifiance dans la traduction poétique », *Meta, Journal des traducteurs*, vol. 41, n° 2, 1996.

LARBAUD, Valery, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, impr. de Daragnès, 1945.

LAUTEL-RIBSTEIN, Florence et PINEIRA-TRESMONTANT, Carmen (dir.) *Sémantique(s), sémiotique(s) et traduction, Des mots aux actes*, nº 7, 2018.

LE BLANC, Charles, *Histoire naturelle de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Traductologiques, 2019.

MARTY, Philippe, *« ... Wäre wohl entstanden ein Zwist… » « Une discorde menaçait d'éclater… ». Le poème et ses traductions : concurrents ? équivalents ? ressemblants ? semblables ?*, thèse de Doctorat, Université de Montpellier III, direction Michel Collomb, 1996.

MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.

—— *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.

—— *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.

MOUNIN, Georges, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999.

—— *Traduction et poésie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

—— *De Walter Benjamin à nos jours… (Essais de traductologie)*, Paris, Champion, 2007.

PYM, Anthony, « Shortcomings in the historiography of translation », *Babel*, nº 38 (4), 1992, p. 221-235. Publication en ligne. URL : https://doi.org/10.1075/babel.38.4.05pym (dernière consultation le 21 juillet 202).

RASTIER, François, « Linguistique interprétative et traduction », dans Tatiana Milliaressi (dir.), *De la linguistique à la traductologie. Interpréter / traduire*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p. 27-43.

REISS, Katharina, *La Critique des traductions, ses possibilités et ses limites : catégories et critères pour une évaluation pertinente des traductions* [*Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*, Munich, Max Hüber, 1971], trad. de l'allemand par Catherine A. Bocquet, Arras, Artois Presses Université, « Cahiers de l'Université d'Artois », 2002.

—— *Problématiques de la traduction. Les conférences de Vienne* [*Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*, 1995], trad. de l'allemand par Catherine A. Bocquet, Paris, Economica, coll. Bibliothèque de traductologie, 2009.

RICOEUR, Paul, *Sur la Traduction*, Paris, Bayard, 2004.

RISTERUCCI-ROUDNICKY, Danielle, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, série Lettres, 2008.

SAUTER, Roger, « La signifiance en poésie est-elle traduisible ? », Christine Lombez et Roger Sauter (dir.), *Poésie, traduction, retraduction, Transfer(t). Travaux franco-allemands de traductologie Montpellier-Heidelberg*, Université de Montpellier III/CNRS, 2003, p. 43-66.

STEINER, George, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction* [*After Babel : Aspect of Language and Translation*, 1975], trad. de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de l'Évolution de l'humanité, 1998.

TOURY, Gideon, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute, 1980.

—— « Translation : a cultural-semiotic perspective », dans Thomas Sebeok (dir.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics* [1986], vol. 2, Berlin, Mouton de Gruyter, 1994, p. 1111-1124.

—— *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam / Philadelphie, John Benjamins, 1995.

VAN HOOF, Henri, *Histoire de la traduction en Occident*, Paris, Duculot, 1991.

WITTBRODT, Andreas, *Verfahren der Gedichtübersetzung*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1995.

3) Études d'histoire et de théorie littéraires

ALBRECHT, Florent, *Le Passage à l'*Ut musica poesis *dans la poésie française (1857-1897) : faux paragone littéraire ?*, Paris, Champion, 2009.

BACKÈS, Jean-Louis, *L'Impasse rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

—— *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

BASCH, Sophie (dir.), *Gustave Kahn (1859-1936)*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

BEM, Jeanne, « *L'autre* de la chanson dans le texte nervalien », dans Jacques Huré, Joseph Kurt et Robert Kopp (dir.), *Nerval. Une poétique du rêve*, Paris, Champion / Genève, Slatkine, 1989, p. 133-143. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Fribourg tenu en 1986.

BÉNICHOU, Paul, *L'Écrivain et ses travaux*, Paris, José Corti, 1967.

—— *Nerval et la chanson folklorique*, Paris, Corti, 1970.

—— *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement du pouvoir spirituel laïque dans la France moderne* [1973], dans *Romantismes français*, t. I, Paris, Gallimard, 1996.

BERNARDET, Arnaud, « Esthétique de l'artifice : Paul Verlaine (1868-1874) », dans Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy (dir.), *Verlaine à la loupe*, Paris, Champion, 2000, p. 307-330. Actes du colloque de Cerisy tenu en juillet 1996.

—— *Poétique de Verlaine. « En sourdine, à ma manière »*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

BIGLARI, Amir et WATTEYNE, Nathalie (dir.), *Scènes d'énonciation de la poésie lyrique moderne. Approches critiques, repères historiques, perspectives culturelles*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

BORDAS, Éric, « La prose lisse de Gérard de Nerval (*Sylvie*) », dans Jacques Bony, Gabrielle Chamarat et Hisashi Mizuno (dir.), *Gérard de Nerval et l'esthétique de la modernité*, Paris, Hermann éditeurs, 2010, p. 329-342.

BRÉHIER, Émile, *Herder. Introduction et traduction*, Paris, La Renaissance du Livre, coll. Les cent chefs-d'œuvre étrangers, 1925.

BRION, Marcel, « Gérard de Nerval, romantique allemand », *Revue de Paris*, vol. 79, nº 8, 1962, p. 15-27.

—— « Nerval et la "Lénore" de Burger [*sic*] », *Les Lettres romanes*, vol. 45, nº 3, 1991, p. 183-194.

BUFFARD-MORET, Brigitte, « "De vieilles formes forger un métal vierge et neuf" : la chanson dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* », dans André Guyaux (dir.), *Les Premiers Recueils de Verlaine. Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2007. Actes du colloque de Sorbonne-Université tenu en décembre 2007.

—— et DEMAULES, Mireille, *La Ballade, histoire et avatars d'une forme poétique*, Paris, Champion, 2020.

CABANÈS, Jean-Louis (dir.), *L'Esthétique en actes*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2009, p. 109-122. Actes du IIe Congrès de la Sociétés des Études romantiques et dix-neuviémistes (SERD), tenu à l'Université de Paris-Ouest en mai 2005.

CHAMARAT, Gabrielle, « Les arabesques de l'ironie nervalienne », dans *150e anniversaire de la mort du poète*, Saint-Germain-en-Laye, Éditions Hybride, 2005, p. 71-88. Actes du colloque de Saint-Germain-en-Laye tenu en janvier 2005.

CHARLES-WURTZ, Ludmila, « Le Lyrisme dans la poésie du XIXe siècle », dans *La Poétique, théorie et pratique*, Paris, les Belles Lettres, 2008, p. 869-887. Actes du XVe Congrès de l'association Guillaume Budé organisé à l'Université d'Orléans-La-Source en août 2003.

CHAUCHEYRAS, Thierry, « Chant, motif, désir : la persuasion lyrique chez Verlaine », dans Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy (dir.), *Verlaine à la loupe*, Paris, Champion, 2000, p. 19-48. Actes du colloque de Cerisy tenu en juillet 1996.

COLLOT, Michel, *L'Horizon fabuleux. I. XIXe siècle*, Paris, Corti, 1988.

—— « Paysage et subjectivité », dans Isabelle Bour, Éric Dayre et Patrick Née (dir.), *Modernité et Romantisme*, Paris, Champion, 2001, p. 235-250.

COMBE, Dominique, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.

CONSTANS, François, *Gérard de Nerval devant le destin : études nervaliennes*, Paris, Nizet, 1979.

DELBREIL, Daniel (dir.), *Dictionnaire Apollinaire*, Paris, Champion, 2019, 2 vol.

DESSONS, Gérard, « Verlaine, poète banal », dans Steve Murphy (dir.), *Lectures de Verlaine. Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 247-266.

D'HULST, Lieven, *L'Évolution de la poésie en France (1780-1830). Introduction à une analyse des interférences systémiques*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1987.

DURAND, Isabelle, *Le Moyen Âge des romantiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

ESTAY STANGE, Verónica, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

FIZAINE, Jean-Claude, « Les Aspects mystiques du romantisme français. État présent de la question », *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, nº 11, 1976.

GAUDIN-BORDES, Lucile et SALVAN, Geneviève, *Les Registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2008.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1979.

—— *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GENINASCA, Jacques, *Analyses structurales des Chimères de Nerval*, Neuchâtel, la Baconnière, 1971.

GIUSTO, Jean-Pierre, « Les "voix" de Paul Verlaine », dans Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy (dir.), *Verlaine à la loupe*, Paris, Champion, 2000, p. 67-80. Actes du colloque de Cerisy tenu en juillet 1996.

GRIBENSKI, Michel, *Le Chant de la prose dans l'opéra (France, Italie, Allemagne) 1659-1902 : éléments de poétique, d'esthétique et d'histoire du goût*, thèse de Doctorat, Sorbonne-Université, direction Jean-Louis Backès, 2008.

GUERRERO, Gustavo, *Poétique et poésie lyrique : essai sur la formation d'un genre* [*Teorías de la lírica*, 1998], trad. de l'espagnol par Gustavo Guerrero et Anne-Joëlle Stéphan, Paris, Seuil, 2000.

GUILLAUME, Jean, *Nerval, masques et visages*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 1988.

GUSDORF, Georges, *Le Romantisme* [1982-1983 et 1984-1985], Paris, Payot, 1993, 2 vol.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires* [*Die Logik der Dichtung*, 1957], trad. de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986.

HAMILTON YEOLAND, Rosemary, *La Contribution littéraire de Camille Mauclair au domaine musical parisien*, New York, The Edwin Mellen Press, 2008.

HENROT-SOSTERO, Geneviève (dir.), *Archéologie(s) de la traduction*, Paris, Classiques Garnier, 2020.

ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme* [2004], Paris, Livre de poche, coll. Références, 2014.

—— « *Sylvie* de Nerval : une théorie critique du romantisme », dans Christine Montalbetti et Jacques Neefs (dir.), *Le Bonheur de la littérature : variations critiques pour Béatrice Didier*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 219-227.

—— et SCEPI, Henri (dir.), *Nerval « naïf » et « sentimental »*, *Revue Nerval*, nº 3, 2019.

IRESON, John Clifford, *L'Œuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)*, Paris, Nizet, 1962.

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture* [1976], Paris, Mardaga, 1985.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception* [*Rezeptionsästhetik*, 1975], trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

JUDEN, Brian, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le Romantisme français (1800-1855)* [1971], Genève, Slatkine, 1984.

—— « Nerval et la crise du panthéisme », dans Jean Richer (dir.), *L'Herne Gérard de Nerval*, 1980, p. 275-287.

LABARTHE, Judith et LE BLANC, Claudine (dir.), *La Ballade, XVIII^e^-XIX^e^ siècles : littérature savante, littérature populaire et musique*, Nantes, Cécile Defaut, coll. Horizons comparatistes, 2008.

LENTENGRE, Marie-Louise, *Apollinaire. Le nouveau lyrisme*, Paris, Jean-Michel Place, coll. Surfaces, 1996.

LUND, Hans Peter, « Distance de la poésie, Heine, Nerval et Gautier en 1848 », *Orbis litterarum*, vol. 38, 1983, p. 24-40.

MAINGUENEAU, Dominique, *Genèses du discours*, Liège, Mardaga, 1984.

—— *Nouvelles Tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987.

MALBLANC, Alfred, *Stylistique comparée du français et de l'allemand*, Paris, Didier, 1968.

MARCHAL, Bertrand, « Nerval et la chimère du retour des dieux. Fortune d'une métaphore », dans Gabrielle Chamarat et Sylvain Ledda (dir.), *Études nervaliennes et romantiques*, XV, *Nerval écrivain. Hommage à Jacques Bony*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2019, p. 193-204.

MAULPOIX, Jean-Michel, *La Notion de lyrisme. Définitions et modalités (1829-1913)*, thèse d'État, Université de Nanterre, direction Louis Forestier, 1987.

MILLOT, Hélène, VINCENT-MUNNIA, Nathalie, SCHAPIRA, Marie-Claude et FONTANA, Michèle, *La Poésie populaire en France au XIX^e^ siècle. Théories, pratiques et réception*, Tusson, Le Lérot, coll. Idéographies, 2005.

MIZUNO, Hisashi, « "Delfica" – un oracle modulé du panthéisme moderne chez Gérard de Nerval », *Revue de Littérature comparée*, n° 332, 2009/4, p. 389-403.

MORTELETTE, Yann, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005.

MUELLER-VOLLMER, Kurt (éd.), *Poesie und Einbildungskraft*, Stuttgart, Metzler, 1967.

OEHLER, Dolf, *Pariser Bilder – antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine, I, 1830-1848*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1979.

—— *Juin 1848, le spleen contre l'oubli : Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen, Marx* [*Ein Höllensturz der alten Welt ; zur Selbstforschung der Moderne nach dem Juni 1848*, 1988], trad. de l'allemand par Guy Petitdemange et Patrick Charbonneau, Paris, la Fabrique éditions, 2017.

PAGEAUX, Daniel-Henri, *Les Ailes des mots. Critique littéraire et poétique de la création*, Paris, L'Harmattan, 1994.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, « Une Rénovation de la littérature par la ballade populaire, depuis Percy et Herder », dans Judith Labarthe et Claudine Le Blanc (dir.), *La Ballade, XVIII^e^-XIX^e^ siècles : littérature savante, littérature populaire et musique*, Nantes, Cécile Defaut, coll. Horizons comparatistes, 2008, p. 13-22.

—— « Le Concept de grotesque-arabesque chez F. Schlegel et Hugo », dans Jean-Louis Cabanès (dir.), *L'Esthétique en actes*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2009, p. 109-122. Actes du II^e^ Congrès de la Sociétés des Études romantiques et dix-neuviémistes (SERD), tenu à l'Université de Paris-Ouest en mai 2005.

—— « Morale païenne et morale chrétienne des contes de Grimm vus à travers leurs structures mythico-religieuses », dans Évelyne Jacquelin et Béatrice Ferrier, *Voix et voies du conte. Les mutations*

d'un genre, Arras, Artois Presses Université, 2019, p. 33-44. Actes du colloque de l'Université d'Artois tenu en mai 2015.

RABATÉ, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996. Volume partiellement issu des actes du colloque « Le Sujet lyrique en question », organisé à l'Université de Bordeaux III en mars 1995.

——, SERMET, Joëlle de et VADÉ, Yves (dir.), *Le Sujet lyrique en question*, *Modernités*, nº 8, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996. Actes partiels du colloque « Le Sujet lyrique en question », organisé à l'Université de Bordeaux III en mars 1995.

REIBEL, Emmanuel, *Comment la musique est devenue romantique de Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013.

RICHER, Jean (dir.), *Les Affinités germaniques de Nerval*, *Cahiers Gérard de Nerval*, nº 7, 1984.

RODRIGUEZ, Antonio, *Le Pacte lyrique, configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, 2003.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1989.

—— « Le Romanesque », *Vox Poetica*, 2002, publication en ligne. URL : http://www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm (dernière consultation en ligne le 21 décembre 2009).

SCHÄRER, Kurt, « Nerval et "l'ironie lyrique" », dans Jacques Huré, Joseph Kurt et Robert Kopp (dir.), *Nerval. Une poétique du rêve*, Paris, Champion / Genève, Slatkine, 1989, p. 153-164. Actes du colloque des Universités de Bâle, Mulhouse et Fribourg tenu en 1986.

STEINMETZ, Jean-Luc, « Le Corps-parole de "Delphica" », *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, nº 15, *Mythes, rêves, fantasmes*, 1977, p. 18-33.

SZONDI, Peter, « La théorie des genres poétiques chez Frédéric Schlegel. Essai d'une reconstruction sur la base des fragments posthumes » [1968], dans *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, trad. de l'allemand par Jean Bollack (dir.), Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 117-143.

TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

VALENTI, Simonetta, *Camille Mauclair, homme de lettres fin-de-siècle. Critique littéraire, œuvre narrative, création poétique et théâtrale*, Milan, Vitae e Pensiero, 2003.

VERCRUYSSE, Jeroom, « Nerval et le *Système de la Nature* », *Cahiers Gérard de Nerval*, nº 8, *Le Voyage en Orient*, 1985, p. 72-73.

VIALA, Alain, « Des "registres" », *Pratiques*, nº 109-110, *Histoire de la description scolaire*, 2001, p. 165-177.

—— *Le Tragique*, Paris, Gallimard, 2002.

VINCENT-MUNNIA, Nathalie, *Les Premiers Poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Champion, 1996.

——, BERNARD-GRIFFITH, Simone et PICKERING, Robert (dir.), *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, Paris, Champion, 2003.

VIVÈS, Vincent, *La Règle du jeu*, Vérone, Fiorini, 2008.

VUILLEMIN, Jean-Claude, *Épistémè baroque. Le mot et la chose*, Paris, Hermann, 2013.

WATTEYNE, Nathalie (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec, Nota bene et Presses Universitaires de Bordeaux, 2006. Actes du colloque « Le lyrisme aujourd'hui : lectures d'un discours complexe », organisé à l'Université de Sherbrook en octobre 2003.

WEINMANN, Frédéric, « Sonnets de la modernité. Présentation générale ». Publication en ligne sur le site de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2020. URL : https://sflgc.org/agregation/weinmann-frederic-sonnets-de-la-modernite-presentation-generale/ (dernière consultation le 22 septembre 2020).

YAOUANQ-TAMBY, Émilie, *L'Indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme*, thèse de Doctorat, Sorbonne Université, direction Jean-Louis Backès, 2010.

ZAYED, Georges, *La Formation littéraire de Verlaine* [1962], Paris, Nizet, 1970.

4) Études de métrique et de versification

BOSCHIAN-CAMPANER (dir.), *Le Vers libre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*, Paris, L'Harmattan, 2009.

CORNULIER, Benoît DE, *Théorie du vers : Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, 1982.

—— *Art Poëtique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995.

GOUVARD, Jean-Michel, « Le vers français : de la syllabe à l'accent », *Poétique*, nº 106, 1996, p. 223-247.

—— *La Versification*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

—— *Critique du vers*, Paris, Champion, 2000.

GRIBENSKI, Michel, « Vers impairs, ennéasyllabe et musique : variations sur un air (mé)connu », *Loxias*, nº 19, 2007. Publication en ligne. URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1988 (dernière consultation le 26 juillet 2020).

MARSCHALL, Gottfried, *Métrique et musique en allemand. De la poésie à l'opéra*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

—— (dir.), *La Traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, coll. Musiques/Écritures, série Études, 2004. Actes du colloque de Sorbonne-Université tenu en novembre-décembre 2000.

MURAT, Michel (dir.), *Le Vers français : Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, 2000.

—— « L'Oubli de Laforgue », *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, nº 140, 2008/2, p. 111-123.

PENSOM, Roger, « Verlaine et le vers-librisme », dans Martine Bercot (dir.), *Verlaine 1896-1996*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 265-277. Actes du colloque de l'Université de Bourgogne tenu en juin 1996.

—— « La Poésie moderne française a-t-elle une métrique ? », *Po&sie*, nº 103, 2003, p. 119-127.

VERLUYTEN, Paul, « L'Analyse de l'alexandrin. Mètre ou rythme ? », dans Marc Dominicy (dir.), *Le Souci des apparences. Neuf études de poétique et de métrique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989, p. 31-74.

5) Études de linguistique et de sémiotique

AUROUX, Sylvain, *Histoire des idées linguistiques*, t. III, *L'Hégémonie du comparatisme*, Sprimont, Mardaga, 2000.

BENVENISTE, Émile, « Les relation de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1966, p. 237-251.

BLOOMFIELD, Leonard, *Language*, New York, 1933.

BRISSET, Annie, « Poésie : le sens en effet : Étude d'un translème », *Meta, Journal des traducteurs*, nº 29, 1984/3, p. 259-266.

CADIOT, Pierre et LAUTEL-RIBSTEIN, Florence, « Traduire les "somptueuses ironies" des formes sémantiques : à propos d'un fragment de Marcel Jouhandeau », dans Mohammed Jadir et Jean-René Ladmiral (dir.), *L'expérience de traduire*, Paris, Champion, 2015, p. 173-192.

CHERVEL, André, « Le débat sur l'arbitraire du signe au XIXe siècle », *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, nº 25, *Conscience de la langue*, 1979, p. 3-33.

DUCROT, Oswald, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », dans *Le Dire et le dit*, chap. VIII, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 171-233.

—— et SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

GENETTE, Gérard, *Mimologiques, voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1976.

HUMMEL, Martin, « La structure "verbe + adjectif". Parler vrai, dire juste, faire simple *et compagnie* », *Revue Romane*, vol. 53/2, 2018, p. 261-296.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale* [*Style in language*, 1960], trad. de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

KAËS, Emannuelle, « Remy de Gourmont : une linguistique entre science et mythe », dans Jean-Claude Larrat et Gérard Poulouin (dir.), *Modernité de Remy de Gourmont*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2010, p. 180-195. Actes du colloque de l'Université de Caen tenu en novembre 2008.

—— « Claudel et les savoirs linguistiques : l'exemple de la grammaire comparée », dans Emmanuelle Kaës et Didier Alexandre (dir.), *La linguistique de Claudel : histoire, style, savoirs*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 91-118.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La Connotation* [1977], Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984.

—— *L'Implicite* [1986], Paris, Armand Colin, 1998.

KLIEMKIEWICZ, Aurélia, « Le modèle d'analyse textuelle dialogique : la traduction poétique au-delà du contenu et de la forme », *Meta, Journal des traducteurs*, vol. 45, nº 2, 2000.

LOUBIER, Christiane, *De l'usage de l'emprunt linguistique*, [Montréal], Office québécois de la langue française, 2011.

MALMBERG, Bertil, *Histoire de la linguistique, de Sumer à Saussure*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Fondamental, 1991.

PHILIPPE, Gilles, *Le Français, dernière des langues : histoire d'un procès littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

PUECH, Christian, « L'Émergence de la notion de "discours" en France et les destins du saussurisme », *Langages*, nº 159, *Linguistique et poétique du discours. À partir de Saussure*, 2005, p. 93-110.

RIFFATERRE, Michel, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

—— *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

THIBAULT, Gabriel-Robert, « L'Harmonie imitative. Essai historique et anthropologique », *Dix-huitième Siècle*, nº 23, *Physiologie et médecine*, 1991, p. 357-368.

TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

—— *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.

6) Études de philosophie et d'histoire de la philosophie

BODENHEIMER, Nina, « Saint-simonisme : Utopie technicienne du XIX^e^ siècle », dans Houari Touati (dir.), *Encyclopédie de l'humanisme méditerranéen*, 2014. Publication en ligne. URL : http://www.encyclopedie-humanisme.com/?Saint-simonisme- (dernière consultation le 25 mai 2017).

COTTEN, Jean-Pierre, « Victor Cousin et la "mauvaise métaphysique de l'Allemagne dégénérée" », dans Jean Quillien (éd.), *La Réception de la philosophie allemande en France aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. Philosophies, 1994, p 85-107. Actes du colloque de l'Université de Lille III tenu en mai 1991.

DE POORTERE, Matcheld, *Les Idées philosophiques et littéraires de Mme de Staël et de Mme de Genlis*, New York, Peter Lang, 2004.

ESPAGNE, Michel, *Federstriche. Die Konstruktion des Pantheismus in Heines Arbeitshandschriften*, Hambourg, Hoffmann und Campe, 1991.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

—— *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1968.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

PICON, Antoine, « La religion saint-simonienne », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 87, 2003, p. 23-37.

REY, Lucie, « L'héritage de Victor Cousin dans l'enseignement de la philosophie en France », *Skhole.fr*, 2014. Publication en ligne. URL : http://skhole.fr/l-heritage-de-victor-cousin-dans-l-enseignement-de-la-philosophie-en-france-par-lucie-rey (dernière consultation le 6 juillet 2017).

TAYLOR, Charles, *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne* [*Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, 1989], trad. de l'anglais par Charlotte Melançon, Paris, Seuil, 1998.

VIATTE, Auguste, *Les Sources occultes du Romantisme. Illuminisme – Théosophie (1770-1820)*, Paris, Champion, 1928, 2 vol.

—— « L'Illuminisme et la genèse du romantisme français », *Revue d'histoire de l'Église de France*, vol. 14, nº 65, 1928.

7) Ouvrages de référence

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES (CNRTL), publication en ligne. URL : https://www.cnrtl.fr/

CHEVREL, Yves, *La Littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1989.

Dictionnaire de la langue du XIX^e^ et du XX^e^ siècle (1789-1960), Paris, Gallimard, 1992.

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, Hachette, 1932-1935 [8^e^ éd.].

—— URL : https://www.dictionnaire-academie.fr/ 1992-2019 [9^e^ éd.].

Dictionnaire de la Philosophie, Paris, Encyclopædia Universalis, 2015.

Encyclopédie Larousse, publication en ligne. URL : https://www.larousse.fr/encyclopedie

Encyclopædia Universalis, publication en ligne. URL : https://www.universalis.fr/

EPTING, Karl et BIHL, Liselotte, *Bibliographie französischer Übersetzung aus dem Deutschen, 1487-1944*, Tübingen, Niemeyer, 1987.

FRANCO, Bernard, *La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes*, Malakoff, Armand Colin, 2016.

LEFEBVRE, Jean-Pierre (éd.), *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1993.

PAGEAUX, Daniel-Henri, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.

POLET, Jean-Claude (éd.), *Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française*, t. XI a, « Renaissances nationales et conscience universelle, 1832-1885, Romantismes triomphants », Paris, Bruxelles, De Boeck Université, 1999.

—— *Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française*, t. XI b, « Renaissances nationales et conscience universelle, 1832-1885, Romantismes réfléchis », Paris, Bruxelles, De Boeck Université, 1999.

—— *Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française*, t. XII, « Mondialisation de l'Europe, 1885-1922 », Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

QUEMADA, Bernard (dir.), *Matériaux pour l'histoire du vocabulaire français. Datation et documents lexicographiques*, deuxième série, vol. 9 et 12, Paris, Klincksieck, 1976 et 1977.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française* [1998], Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000.

—— *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005.

Index des noms propres

A

ABRASSART, Jules, 9, 286, 288-292, 332, 449, 451, 457, 459-462, 475, 492, 516

ACKERMANN, Louise, 492, 516

ALBERT, Henri, 30, 107, 110-111, 233, 304-305, 325-326, 344, 346, 430-431, 478, 492, 500, 506, 516, 522, 525, 529, 531

ALBIN, Sébastien (pseudonyme de Hortense Cornu), 9, 30-31, 34, 36-40, 77, 83, 86, 90, 127-129, 133, 148-150, 168, 204-205, 208, 221, 223-224, 226, 297-298, 303, 386, 492, 516

ALVIN, Louis, 460, 528, 532

AMIEL, Henri-Frédéric, 234-236, 273, 286-288, 304-305, 332, 448-449, 454, 461, 462-465, 492, 506, 516

AMPÈRE, Jean-Jacques, 37, 66, 507, 516, 528

APOLLINAIRE, Guillaume, 21-22, 118-119, 332, 382-385, 387, 396, 481-482, 493, 516, 537, 542, 547, 549

ARBOUVILLE, Sophie D' (dite Mme), 493, 516

ARISTOTE, 137, 143-144, 189, 191

ARNAUD, Benoît, 493, 516, 546

ARNDT, Ernst Moritz, 59, 61, 70

ARNIM, Achim VON, 35, 37, 42, 48, 65, 84, 86, 127, 297, 530

ASSELINEAU, Charles, 528, 529

AUGUSTIN (saint), 169, 488

B

BACKÈS, Jean-Louis, 4, 6, 45, 123, 142, 147, 150, 289, 419-420, 424, 433-434, 536, 543, 546, 548, 551

BAILLIÈRE, Paul, 493, 516, 526, 533

BAILLY, Édouard, 103, 493, 516

BALDENSPERGER, Fernand, 7, 376, 407, 534

BALLARD, Michel, 230-231, 544

BANVILLE, Théodore DE, 332, 366, 425-426, 528

BARBIER, Jules, 204, 207-208, 379, 493, 516, 530

BARELLA, Hippolyte, 312, 529

BARET, Paul, 493, 527

BATTEUX, Charles (dit abbé), 114, 122-123, 125, 139, 144, 147-149, 153, 207, 217, 244, 529, 544

BAUDELAIRE, Charles, 6, 106-107, 132, 134, 136, 350, 366, 370, 390, 426-430, 436-439, 442, 467, 470-471, 494, 516, 529-530, 539, 541, 549

BÉCART, Antonin-Joseph, 95-97, 131, 138, 198, 241, 273, 493, 517

BECK, Karl Isidor, 76

BECKER, Nikolaus, 22, 59

BELTJENS, Charles, 313-314, 451, 457, 494, 517

BÉNICHOU, Paul, 175, 546

BENVENISTE, Émile, 141, 552

BÉRANGER, Jean-Pierre DE, 69, 103, 140, 250, 315

BERGER, Lya, 30, 494, 517, 519-520

BERMAN, Antoine, 210, 229-230, 232-233, 536, 544

BERNARD, Daniel, 494, 517

BERNARDET, Arnaud, 546

BERNHARD, Lily, 290

BETZ, Louis Paul, 7, 331, 437, 507, 534

BIERBAUM, Julius, 102, 108
BIHL, Liselotte, 554
BLAZE DE BURY, Henri, 8, 23, 30-31, 33-34, 36, 39-49, 51, 56-62, 66, 83, 90, 94, 97, 114, 116-117, 121-124, 130-131, 135-137, 140-142, 150-152, 164, 172-174, 182, 186-187, 198, 202, 206, 209, 211-214, 216, 219, 223-226, 248-249, 255-257, 266, 273, 275-276, 325-326, 330, 332, 415-417, 428, 449, 453-454, 458, 468, 494, 510, 513-514, 517, 520, 529, 543
BLOOMFIELD, Leonard, 244, 552
BODENHEIMER, Nina, 553
BODENSTEDT, Friedrich VON, 106
BÖHME, Jakob, 160, 177, 183, 187
BOILEAU, Nicolas, 135, 459
BONAPARTE Louis-Napoléon (Napoléon III), 24, 84, 178, 347, 399-400, 498
BONAPARTE, Louis, 459, 529
BONY, Jacques, 180, 537, 546, 549
BÖRNE, Ludwig, 71
BOSCAVEN, Henri, 459, 529
BOSSERT, Adolphe, 90, 107, 108, 111, 507, 517
BOULMIER, Joseph, 494, 517
BOURDIEU, Pierre, 10, 15, 27, 536
BRÉHIER, Émile, 32, 546
BRENTANO, Clemens, 22, 35, 37, 42, 48, 65, 84, 86, 127, 297, 351, 382-386, 387, 527
BRION, Marcel, 547
BRISSET, Annie, 322, 552
BRIX, Michel, 352, 380, 408, 519, 536
BRIZEUX, Auguste, 339-340, 452-453, 458, 517
BRUNETIÈRE, Ferdinand, 128, 176, 529
BUCHON, Maximilien (dit Max), 30, 34, 66, 85, 332, 416-417, 422, 447-448, 451, 457-458, 462, 494, 518
BUFFARD-MORET, Brigitte, 547
BUJEAUD, Jérôme, 85
BÜRGER, Gottfried August, 8, 16, 30, 39, 49, 56, 65, 67, 78, 90, 92, 123, 127, 137, 148, 208, 218-219, 237, 241, 280, 283-285, 287, 403, 431, 496, 498, 518, 522-523, 526-527, 537, 539, 547

C

CADIOT, Pierre, 322, 548, 552
CAMUS, Jules, 494, 518
CARO, Elme-Marie, 24, 533
CARPENTIER, L.-J.-M., 200-201, 529
CARRÉ, Jean-Marie, 7, 204, 207-208, 530, 536, 541-543
CASANOVA, Pascale, 15-16, 28, 536
CATFORD, John Cunnison, 279-280, 544
CHAMARAT, Gabrielle, 180, 537, 546, 547, 549
CHAMISSO, Adalbert VON, 66, 286, 516, 542
CHARDIN, Philippe, 11, 332, 485, 536
CHARLE, Christophe, 25, 537, 543
CHARMA, Antoine, 216, 531
CHASLES, Philarète, 94, 114-115, 118-121, 150, 200, 206-207, 213, 238, 281, 507, 518, 529
CHATELAIN, François DE (dit chevalier de), 83, 233-234, 248, 267, 494, 518
CHAUCHEYRAS, Thierry, 547
CHAUMONT, Gaston DE, 495, 518
CHEVREL, Yves, 10, 15, 277, 537, 544, 554
CHUQUET, Arthur, 90, 108, 111, 508, 518
CLAUDIUS, Matthias, 289
CLAVEAU, Anatole, 495, 518

CLOT, André-Élie, 325-326, 453, 495, 518
COMBE, Dominique, 6, 139, 430, 547
COMBES, Ernest, 84, 100-101, 495, 526
CONDAMIN, James, 508, 518
CONSTANS, François, 547
CONSTANT, Benjamin, 180
COPPÉE, François, 343-346, 417-418, 421-422, 424, 426-427, 430, 437, 447, 451, 518
CORNULIER, Benoît DE, 551
COTTEN, Jean-Pierre, 177, 553
COUSIN, Victor, 98, 163, 168, 177, 181, 205, 506, 553-554

D

DANIAUX, J. (pseudonyme de Paul Carpentier), 103, 494, 518
DANIEL, Augustin, 495, 518
DARNAULT, Alphonse, 218, 280, 283-285, 287, 295, 475, 495, 518
DAVREU, Robert, 544
DÉCAUDIN, Michel, 22, 384, 516, 537, 542
DÉCULTOT, Élisabeth, 78, 82, 96, 101, 537
DÉDÉYAN, Charles, 537
DEHMEL, Richard, 102, 107-111, 300, 389
DELCROIX, Fidèle, 386, 495, 518
DEMENY, Paul, 309-311, 319-320, 449, 495, 518
DEMOUCEAUX, Louis, 65-66, 98-99, 132, 136, 340, 495, 497, 518, 525
DES ESSARTS, Emmanuel, 187, 529
DESCHAMPS, Antoni, 16, 30, 202, 209, 249, 325, 454, 518, 529
DESCHAMPS, Émile, 16, 30, 202, 209, 248-249, 311, 325, 337, 453-454, 495, 518, 529, 532
DESCREUX, V., 105-106, 496, 518
DIGEON, Claude, 7, 24, 538
DINGELSTEDT, Franz, 56, 60, 63, 71-75, 92, 258, 263, 524
DOLLFUSS, Charles, 26, 95-96, 515, 533
DUCHESNE, Julien, 496, 518
DUCROS, Louis, 101, 436, 508, 518
DUCROT, Oswald, 552
DUESBERG, Joseph, 182, 189, 496, 519
DUJARDIN, Édouard, 529
DUMÉRIL, Edmond, 7, 9, 25-26, 29, 538
DUNOIS, Amédée, 508, 519
DUPOUY, Auguste, 7, 534
DURAND, Isabelle, 38, 547
DURDILLY, Louis, 496, 519

E

ECO, Umberto, 197, 323, 538, 544
EGGLI, Edmond, 7, 534
EICHENDORFF, Joseph VON, 49, 66, 165, 168
EPTING, Karl, 554
ESCHENAUER, Auguste, 496, 519
ESPAGNE, Michel, 9-10, 12, 14-15, 76, 91, 163, 168, 177-178, 191, 227, 333, 485-486, 490, 524, 538, 553
ESTAY STANGE, Verónica, 170-171, 174-176, 184, 220, 222-225, 361, 412, 547
ETKIND, Efim, 232, 544
EUDE, Émile, 509, 527
EVEN-ZOHAR, Itamar, 12, 229, 288, 486, 544

F

FAGUET, Émile, 187, 529
FAURIEL, Claude, 43, 84, 490, 529, 538, 540
FAYET, Antoine (dit abbé), 83, 496, 519
FÉTIS, François-Joseph (père), 513, 528-529
FÈVRE, Joseph, 470, 509, 527

FICHTE, Johann Gottlieb, 127, 159, 162, 164, 168-169, 171, 182, 199
FIZAINE, Jean-Claude, 175, 548
FLEURY, Victor, 496, 519
FORNERET, Xavier, 468-470, 519
FORT, Paul, 25, 457, 472-474, 519
FORTIN, Gustave (pseudonyme d'Adolphe Krafft), 496, 519
FORTOUL, Hippolyte, 37, 84, 88, 507
FOUCAULT, Michel, 18-20, 486, 553
FOURCAUD, Louis DE, 208, 218-219, 237, 240-241, 243, 288, 305, 530
FRANCO, Bernard, 10, 15-16, 489, 541, 554
FREILIGRATH, Ferdinand, 58, 71-73, 76-77, 92
FRÖLY, F., 496, 519

G

GABRIÉ, Alfred, 519
GALLI-ANDREANI, Pauline, 232, 538
GAUDIN-BORDES, Lucile, 146, 548
GAUTIER, Paul, 497, 519
GAUTIER, Théophile, 192, 333, 351-352, 363-365, 376, 379-380, 400, 408-413, 447, 451, 497, 500, 519, 528, 530, 532, 549
GEIBEL, Emmanuel, 49, 76, 106-107
GENETTE, Gérard, 27, 49, 123, 126, 132, 140, 144, 146-147, 149, 156, 200-201, 204-205, 207, 213-214, 217, 227, 235, 307, 318, 548, 552
GENINASCA, Jacques, 548
GÉRARDY, Paul, 431, 455-456, 519
GHIL, René, 281, 530
GOETHE, Johann Wolfgang VON, 7, 16-17, 29-30, 33, 38, 40-41, 45-49, 51-52, 56, 58-60, 63, 65, 69, 76, 78, 82, 90-102, 110, 114, 116-117, 119-124, 127-130, 133-138, 141-143, 146, 148-152, 154-155, 157, 162, 168, 172-173, 176-177, 182, 185-187, 189-190, 192, 194, 208, 212-214, 216, 225-226, 248, 255-256, 266, 313, 315, 317, 335, 346, 351, 376-377, 380, 389-401, 403-407, 432-434, 438-439, 451, 453, 492-493, 495-498, 500-504, 508-509, 511, 517-525, 527, 529, 533-536, 542
GOUVARD, Jean-Michel, 247, 459, 546-548, 551
GRENIER, Édouard, 497, 530
GRIBENSKI, Michel, 289, 448, 548, 551
GRIMM, Jakob et Wilhelm, 32, 37, 536, 549
GROMAIRE, Georges, 497, 519
GROSS, Georges, 497, 519
GRÜN, Anastasius, 58, 71-72, 77
GUERRERO, Gustavo, 548
GUILBEAUX, Henri, 107-111, 132, 274-275, 282-283, 299-301, 303-305, 323-324, 475, 497, 519
GUILLAUME, Gustave, 475
GUILLAUME, Jean, 179, 180, 403, 406, 522, 548

H

HALÉVY, Léon, 84
HALLBERG, Louis-Eugène, 509, 527
HAMBURGER, Käte, 548
HAMON, Philippe, 126
HARTMANN, Moritz, 76
HASCHER, Xavier, 50, 539
HEBEL, Johann Peter, 30, 66, 85, 261, 332, 416-417, 494, 518
HÉDOUIN, Alfred, 497, 519
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 98, 126, 145-146, 157, 168, 181, 194, 355, 358, 534
HÉGUIN DE GUERLE, Charles, 200, 202, 530

HEINE, Heinrich, 7-8, 21, 23-24, 30, 47, 49, 51-52, 57-58, 67-68, 77-83, 85, 90-94, 96, 99-104, 107-108, 112, 124, 136-137, 154, 158, 164, 166, 168-172, 174-175, 188-192, 195, 217, 224, 227, 236, 251-253, 259-262, 264-265, 274, 293, 295-297, 306, 310, 313-314, 316, 320, 325-326, 328, 331-335, 343, 345-348, 350-351, 354-355, 357, 359, 362, 365-367, 371-374, 376-377, 380-382, 390, 398, 400, 407, 413, 419-422, 425-426, 429-430, 436-437, 439, 442, 444-445, 455, 467-468, 475, 477-478, 480, 482, 489, 495, 497, 499-506, 508-510, 513, 517-528, 530, 533-535, 537-539, 541-543, 548-549
HEINRICH, Guillaume Alfred, 17, 90, 210, 293 294, 313, 497, 505, 519, 534
HENNEQUIN, Émile, 100-101, 390, 417-418, 420, 421, 466-467, 509, 535
HERDER, Johann Gottfried, 32, 34-35, 37, 42, 56, 84, 115, 117, 119, 134, 151-152, 157, 174, 182, 187-188, 194, 199, 204-208, 307, 339, 353, 420-421, 511, 533, 536, 546, 549
HERMETET, Anne-Rachel, 11, 15, 536, 539
HERWEGH, Georg, 57-58, 63, 71-72, 496, 519
HEYSE, Paul, 106-107
HIRSCH, Pierre-René, 497, 503, 524
HOFFMANN VON FALLERSLEBEN, Heinrich, 22
HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, 164, 370
HOLZ, Arno, 102
HUGO, Victor, 21, 116, 129, 145-146, 148-149, 224, 226, 250, 274, 283, 332, 399, 415, 431, 436, 449, 459, 466, 468, 479, 494, 506, 528, 530, 535, 537, 549
HUMBOLDT, Wilhelm VON, 17, 96, 155, 198-199, 201, 207, 210, 213, 215-217, 227, 234-235, 241, 271, 307, 318, 321, 490, 505, 534-536

I

ILLOUZ, Jean-Nicolas, 403, 439, 522, 541-542, 548
IRESON, John Clifford, 548
ISER, Wolfgang, 10, 548
ISRAËL, Fortunato, 544

J

JACKSON, John E., 439, 539
JACOBOWSKI, Ludwig, 110-111
JAKOBSON, Roman, 198, 552
JAUSS, Hans-Robert, 10, 548
JORDELL, Daniel, 536
JUDEN, Brian, 178-180, 192, 548
JULLIEN, Bernard, 200, 211, 242-246, 266, 283, 530

K

KAËS, Emmanuelle, 200, 318, 552
KAHN, Gustave, 8, 224, 226, 332, 369-370, 389, 391-392, 427-433, 436-437, 439-440, 445, 465, 472, 475-476, 479, 482, 519, 530, 542, 546, 548
KALINOWSKI, Isabelle, 539
KALTSCHMIDT, Jacob Heinrich, 65-66, 98-99, 132, 136, 340, 495, 497, 518, 525
KANT, Immanuel, 24, 127, 157, 159, 169, 171, 182, 187, 533
KELLER, Gottfried, 107
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 220-221, 243-245, 249, 253, 279, 281, 302-303, 320-321, 552

KERNER, Justinus, 31, 46, 56, 66, 72, 90, 172, 187, 206, 225, 267, 517
KLINGSOR, Tristan, 450-451, 520
KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb, 17, 38, 56, 78, 81, 137, 168, 403, 522
KÖRNER, Theodor, 30, 56, 59, 61-62, 70, 250, 403, 518, 522
KOURDIS, Evangelos, 544
KUHFF, Philippe, 24-25, 41-42, 84, 86, 527
KULESSA, Rotraud VON, 12, 540

L

LA BÉDOLLIÈRE, Émile DE, 498, 520
LA FONTAINE, Jean DE, 80, 122, 140, 453
LA VILLEMARQUÉ, Théodore Hersart DE, 84
LABARTHE, Judith, 32, 45, 143, 548, 549
LACOMBE, Louis, 204, 207-208, 530
LACOUR, Paul DE (pseudonyme de Paul Ristelhuber), 30, 503, 520
LADMIRAL, Jean-René, 210-211, 229-230, 232, 251, 323, 544, 552
LAFORGUE, Jules, 332, 353-359, 361-362, 366-367, 381-382, 389, 396, 415, 451, 472, 476, 478-480, 482, 489, 520, 551
LAGENEVAIS, F. DE (pseudonyme de Henri Blaze de Bury), 23, 62, 494, 520
LAGIER, Françoise, 91, 333, 538
LAMARTINE, Alphone DE, 21, 117, 128-129, 226, 250
LAMBERT, José, 539
LAPRADE, Victor, 187, 250, 530
LAROUSSE, Pierre, 33, 152, 179, 201-202, 514, 536, 554
LASSERRE, Pierre, 498, 527
LAUTEL-RIBSTEIN, Florence, 322, 545, 552
LAYA, Alexandre, 498, 520
LE BLANC, Claudine, 32, 45, 143, 548-549
LE CARDONNEL, Georges, 472, 530
LE FÈVRE-DEUMIER, Jules, 337, 468-470, 498, 520
LEGRAS, Jules, 102, 136-137, 509, 520
LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, 159-160
LENAU, Nikolaus (pseudonyme de Nikolaus Franz von Strehlenau), 58, 63-64, 67, 77, 91, 102, 104-106, 108, 112, 129, 154, 164-165, 186, 218, 237-238, 327-328, 398, 498, 502, 512, 518, 523-525, 533
LERMINIER, Eugène, 17, 46, 56, 68-69, 95-96, 122, 157, 163-164, 171, 173, 177, 187, 191, 194-195, 227, 257, 509, 533
LICHTENBERGER, Ernest, 33, 37-38, 40-41, 45, 93-96, 114, 117, 124, 128-129, 134, 137, 141-143, 151-152, 498, 520
LICHTENBERGER, Henri, 510, 527
LILIENCRON, Detlev VON, 102, 107-109, 282, 324
LITTRÉ, Paul-Émile, 33, 514, 536, 544
LOCKE, John, 159
LOÈVE-VEIMARS, Adolphe DE, 43, 531
LOMBEZ, Christine, 4, 7-9, 12, 15, 26, 36, 43, 45, 67, 84, 212, 231-232, 240, 242, 277-278, 283, 286, 288-289, 315, 431, 446, 448, 453, 457, 459, 462-463, 467-469, 539-540, 543-545
LORENZ, Otto, 26, 536
LORRAIN, Jean, 382, 385-387, 520
LOTE, René, 7, 535
LOUANDRE, Charles, 21, 531
LUND, Hans Peter, 549
LUPUS, Alexis, 499, 520
LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, 537, 541, 542

M

MABLIN, Beato Mablini (dit J.-B. ou abbé), 459, 531

MAETERLINCK, Maurice, 332, 431, 433-435, 520

MAILLET-LACOSTE, Pierre-Laurent, 216, 531

MAINGUENEAU, Dominique, 191, 549

MALLARMÉ, Stéphane, 6, 130, 200, 227, 232, 318, 326, 427, 430, 445, 494, 531, 538, 551

MANNOURY-LACOUR, Emma (dite Mme), 499, 520

MARCHAL, Bertrand, 130, 179, 180, 406, 522, 531, 549

MARCHAND, Alfred (pseudonyme d'Alfred Kauffmann), 499, 521

MARC-MONNIER (pseudonyme de Marc Monnier), 234, 276, 499, 503, 521

MARELLE, Charles (voir NANCEY, C. M.), 83, 85, 217, 293, 295, 300, 306, 310, 314-315, 320, 451, 499, 521-522, 527

MARET, Henry (dit abbé), 177-178, 191

MARMIER, Xavier, 16, 23-24, 30, 34, 36-40, 43, 46, 56, 59, 63, 83-84, 86, 92, 141, 157, 233, 247-254, 257, 303, 451, 499, 513, 521, 531, 538, 541

MARSCHALL, Gottfried, 247, 289, 551

MARTIN, Alfred-Victor-Marie (dit abbé), 510, 527

MARTIN, Nicolas, 31, 66, 77, 80, 98-99, 104, 130, 133, 253, 259-262, 264-265, 296-297, 332, 336-337, 409, 447, 451-452, 499, 521

MARTINÈS DE PASQUALLY, Joachim, 176

MAUCLAIR, Camille, 333, 431, 480-481, 521, 531, 548, 550

MAULPOIX, Jean-Michel, 6, 116, 119, 121, 123, 133, 135, 146, 549

MAYER, Karl, 64

MAZIÈRE, S., 500, 521

MEES, Martin, 8, 541

MENDÈS, Catulle, 333, 340-341, 367-368, 376-378, 393-394, 424, 430, 443-444, 472, 500, 522, 531

MÉRAT, Albert, 344, 346, 478, 500, 506, 522

MESCHONNIC, Henri, 210, 229-230, 322, 545

MEYER, Conrad Ferdinand, 107

MÉZIÈRES, Alfred, 16-17, 119, 124, 129-130, 133, 498, 500, 522

MICHELET, Jules, 177-178, 408-410, 505, 511, 533

MICHIELS, Alfred, 198, 500, 522

MILLIOT-MADERAN, Jules, 274, 522

MIZUNO, Hisashi, 406, 537-538, 546, 549

MOCKEL, Albert, 430-431, 531

MONTÉGUT, Émile, 102, 510, 522

MORETTI, Franco, 15-16, 541

MÖRIKE, Eduard, 31, 66, 517

MORSIER, Édouard DE, 510, 522

MORTELETTE, Yann, 130, 344, 549

MOUNIN, Georges, 545

MOURA, Jean-Marc, 7, 541

MÜLLER, Wilhelm, 66, 166, 168, 250, 253

MURAT, Michel, 476, 551

MURET, Maurice, 25, 107-111, 389, 510, 522

N

NANCEY, Alfred, 500, 522

NANCEY, C. M. (pseudonyme de Charles Marelle), 306, 310, 499, 522

NERVAL, Gérard DE, 8, 15, 21, 38, 56-58, 63, 67, 77-82, 84-85, 87-88, 123, 127-129, 138, 177-181, 192, 208, 216-217, 283, 317, 326, 328, 331-332, 334-335, 338, 371-374, 400-401, 403-407, 413, 415,420-422, 425, 437,

451, 460, 467, 501, 522, 530-531, 536-543, 546-550
NIETZSCHE, Friedrich, 107-110, 132, 274, 283, 299-300, 304, 323, 492, 519
NODIER, Charles, 202, 204, 213, 281, 307, 318, 320, 531
NOVALIS (pseudonyme de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg), 164-165, 188, 190, 195, 225, 536, 541

O

OEHLER, Dolf, 541, 549
OLIVIER (DE LA MARCHE) [*sic*], G., 51-52, 510, 522
ORTIGUE, Joseph D', 51, 510, 522

P

PAGEAUX, Daniel-Henri, 11, 549, 554
PARISET, Georges, 191, 535
PÉCONTAL, Jean (dit Siméon), 523
PELLERIN, Jean-Victor, 501, 523
PELLISSON, Maurice, 325, 501, 523
PENSOM, Roger, 551
PERCY, Thomas, 32, 84, 549
PERROT DE CHEZELLES, Ernest, 381, 501, 523
PESCH, Édouard, 208, 218-219, 237, 240-241, 287, 288, 305, 449, 467, 501, 523, 526, 530
PEŸ, Alexandre, 511, 527
PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, 32, 535, 549
PHILIPPE, Gilles, 11, 24-25, 30, 41-42, 84, 86, 125-126, 208, 232-233, 235, 273, 332, 485, 517, 527, 536, 540-541, 545, 553
PICHOIS, Claude, 179-180, 403, 406, 429, 437, 439, 516, 522, 529, 539, 541
PICON, Antoine, 194-195, 553
PITTIÉ, Francis, 501, 523
POLET, Jean-Claude, 554
POLIGNAC, Armand DE, 501, 523
PONCY, Charles, 523
PORCHAT, Jacques, 94, 124, 208, 315, 502, 523
POTTIER DE CYPREY, 49-50, 65-66, 85, 98, 502, 523
POUPON, Marc, 22, 542
PRUTZ, Robert Eduard, 60
PRUVOT, Charles, 502, 523
PRZYBYSZEWSKI, Stanislaw, 110-111
PUECH, Christian, 198, 488, 553
PUYMAIGRE, Théodore Joseph Boudet DE, 85
PYM, Anthony, 446, 467, 542, 545

Q

QUICHERAT, Louis, 459, 532
QUINET, Edgar, 23, 56, 59, 178, 182, 187-189, 204, 225, 227, 376, 511, 523, 529-530, 533

R

RABATÉ, Dominique, 126, 550
RASTIER, François, 198, 210, 216, 222, 545
RATISBONNE, Louis, 261-263, 295-296, 337, 502, 523
RÉGNIER, Adolphe, 17, 92, 96-97, 198, 205-208, 215, 217, 219, 234-235, 237, 241, 271, 273, 275, 306, 308, 502, 523, 532
REISS, Katharina, 545
RENAN, Ernest, 24, 82, 96, 307, 534
REY, Lucie, 181, 554
REYMOND, William, 511, 535
REYNAUD, Louis, 7, 104-106, 498, 502, 523, 534, 535
RICHER, Jean, 178, 548, 550

RICHOMME, Fanny, 502, 523
RICOEUR, Paul, 545
RIEDMATTEN, Armand DE, 503, 523
RISTELHUBER, Paul (voir LACOUR, Paul), 503, 520, 523
RIVOIRE, André, 341-342, 451, 524
ROD, Édouard, 331-332, 422, 437, 442, 503, 524
RODLEINMAN, Jacobus, 503, 524
RODRIGUEZ, Antonio, 126, 128, 146-147, 550
RONGÉ, Jean-Baptiste, 289-290, 503, 506, 524, 526, 537
ROPARTZ, Joseph-Guy, 497, 503, 524
ROSEN, Julia VON, 159, 227, 542
ROSSEL, Virgile, 7, 511, 535
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 42, 45, 174, 185, 199, 204, 207, 217, 339, 465-466, 507, 534, 550
ROUSTAN, Ludovic, 92, 100-101, 103, 104-108, 112, 121, 138, 236, 429, 444,-445, 468, 503, 524
ROUX, Alphonse, 191, 532
RÜCKERT, Friedrich, 31, 47-48, 56-59, 61, 66, 70, 72, 76, 90, 116, 122, 130-131, 172-173, 177, 186, 202, 211, 378-379, 400, 408-410, 451, 517, 528

S

SABATIER, François, 503, 524
SAINT-ALBIN, Emmanuel DE, 280, 301-303, 504, 524
SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, 103, 124, 308, 331, 338, 366, 426, 460, 468, 506, 511, 532
SAINT-GERMAIN, J. T. DE (pseudonyme de Jules Tardieu), 375-376, 524, 547
SAINT-MARTIN, Louis-Claude DE, 160, 175-176, 183, 338
SAINT-RENÉ TAILLANDIER (né René Gaspard Ernest Taillandier), 18, 56-58, 60, 62-65, 68-71, 73-82, 85, 98-99, 131-133, 136, 161, 182, 189-190, 233, 251-253, 257-258, 263-265, 340, 504, 524
SALADO, Régis, 15, 539
SALVAN, Geneviève, 146, 548
SALY-STERN, Jacques, 525
SAUSSURE, Ferdinand DE, 156, 197-198, 210, 216, 227, 475, 488, 553
SAUTER, Roger, 8, 212, 322, 540, 545
SAVOYE, Henri, 504, 525
SCHAEFFER, Jean-Marie, 146, 376, 550, 552
SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph VON, 126-128, 145-146, 159, 168-171, 178, 180-182, 184, 187, 189, 195, 198-199, 225, 227, 496, 534
SCHENKENDORF, Max VON, 61, 70
SCHERER, Edmond, 234, 236-237, 263, 274, 276, 288, 304-306, 532, 534
SCHILLER, Friedrich VON, 7-8, 16-17, 29-30, 39, 44, 50-51, 56, 59, 65, 74, 78, 81, 90-102, 120-121, 126-128, 131, 137-138, 142, 145, 164, 194, 198, 202, 205, 208, 219, 234-235, 237, 241, 273, 275, 286-287, 306, 309-312, 319, 332, 352, 357, 403, 463, 467, 502, 505, 508, 516-517, 519, 521-524, 526-527, 534, 541
SCHLEGEL, August Wilhelm, 123, 126, 212, 536
SCHLEGEL, Friedrich, 126, 220, 227, 536
SCHLEGEL, Johann Adolf, 122, 144-145
SCHLEIERMACHER, Friedrich, 198, 536
SCHMITT, Louis, 504, 527

SCHUBERT, Franz, 16, 50-52, 289-290, 453, 511, 522, 526, 535, 539
SCHUMANN, Robert, 94, 290-291, 379-380, 480, 493, 516
SCHURÉ, Édouard, 34-35, 39, 45-46, 48-49, 66, 84-85, 87-88, 90, 100, 119, 165, 166, 168, 170, 175, 191-195, 205, 208-209, 272-273, 314-317, 326, 447, 451, 504, 525, 532
SCHWAB, Gustav, 64
SCOPPA, Antonio (dit abbé), 459, 532
SÉCHÉ, Alphonse, 101, 504, 525
SEUFFERT, Henri, 512, 525
SIGWALT, Charles, 504, 525
SOUVESTRE, Émile, 84
SOUZA, Robert DE, 103, 532
SPINOZA, Baruch, 47, 169, 172-173, 192, 194, 355
SPOELBERCH DE LOVENJOUL, Charles, 408, 532
STAËL, Germaine DE (dite Mme de), 9, 16, 21, 23-25, 29, 42, 44, 47-48, 59, 61, 64, 83, 89-90, 96, 98-99, 114-115, 117, 121, 123, 137, 142, 145, 154-155, 157-164, 166-171, 176, 180, 182-186, 203-204, 208, 212, 214, 218, 225, 227-228, 257, 273, 276, 284, 287, 298, 311, 318, 321, 359, 376, 406, 427, 466, 490, 511, 525, 532-535, 553
STEINER, George, 229, 546
STEINMETZ, Jean-Luc, 522, 550
STRAUS, Émile, 505, 525
SUCKAU, Wihelm DE, 512, 527

T

TABARAUD, Charles, 505-506, 526
TAILLEBOURG, Emmanuel, 525
TAINE, Hippolyte, 82, 96, 390
TALLENAY, Jeanne DE, 505, 525
TARDIF, Alexandre, 505, 525
TAYLOR, Charles, 204, 554
TÉNINT, Wilhelm, 459, 532
TEXTE, Joseph, 7, 489-490, 512, 535
THEURIET, André, 85, 87-88, 104-105, 133, 164-165, 203, 206, 218, 237-238, 270, 274, 308, 316-317, 324-328, 451, 505, 525, 532
THIBAULT, Gabriel-Robert, 201, 203, 553
THOREL, Jean, 434, 532
TIECK, Ludwig, 127
TODOROV, Tzvetan, 197, 201, 210, 220, 222-225, 320, 550, 553
TONNELLÉ, Alfred, 17, 156, 201, 210, 215, 238-239, 241, 271-272, 275, 293-294, 307-308, 313, 321, 447, 488, 497, 505, 534
TOURY, Gideon, 12, 229, 486, 546
TOUSSENEL, Théodore, 30, 403, 505, 526
TREUENTHAL, Gottlieb, 505, 526

U

UHLAND, Ludwig, 7, 21, 30, 38, 46, 48, 50-51, 56, 60, 64-66, 70-72, 81, 85, 90-93, 98-101, 127, 130-133, 136, 149, 206, 223, 249-250, 254, 286, 293, 302-303, 331, 334, 340, 403, 483, 489, 495, 497, 500, 502, 513, 517-519,522, 523, 525, 527, 532, 543

V

VALADE, Léon, 344, 346, 437, 478, 500, 506, 522, 526
VALENTI, Simonetta, 481, 550
VALLON, François, 506, 526
VAN HASSELT, André, 9, 286, 288-290, 292, 314, 332, 337, 450, 459-462, 492, 503, 506, 526, 528, 530, 532, 537-538, 542
VAN HOOF, Henri, 546

VAPEREAU, Gustave, 536
VAUGHAN, Ernest, 505-506, 526
VAULTIER, Frédéric, 459, 532
VELLAY, Charles, 472, 530
VERHAEREN, Émile, 109, 132, 324
VERLAINE, Paul, 6, 21, 107, 132, 134, 323, 333, 349-351, 359, 361, 370-371, 373-376, 380, 388-391, 396-400, 411-413, 415, 427, 437-442, 446-447, 449-451, 454-455, 479, 489, 526, 532, 546-548, 551
VERLUYTEN, Paul, 552
VERMOT, Henri, 337-339, 451, 526
VEYSSIÉ, Robert, 191, 532
VIALA, Alain, 146, 550
VIATTE, Auguste, 175, 554
VIGNY, Alfred DE, 127, 133, 150, 226, 399, 502, 528-529, 533
VILLERS, Charles DE, 155, 490, 535
VINCENT-MUNNIA, Nathalie, 268, 465, 467, 549-550
VOÏART, Élise, 84
VOLTAIRE, François-Marie Arouet (dit), 42, 59, 80, 189
VRIGNAULT, Paul, 506, 526
VUŸ, Jules, 30, 506, 526

W

WACKEN, Édouard, 311,-312, 506, 526, 529
WATTEYNE, Nathalie, 546, 551
WEBER, Johannès, 51, 287-288, 305, 398, 467, 526
WECKERLIN, Jean-Baptiste, 52, 533
WEINMANN, Frédéric, 8, 19, 67, 242, 277, 283, 543, 551
WERNER, Michael, 9-10, 78, 91, 333, 485-486, 538, 543
WHITMAN, Walt, 107, 109, 132, 477
WIEGLER, Paul, 108, 512, 526
WIESER, Marguerite, 7, 543
WILFERT, Blaise, 25-26, 108, 543-544
WINTER, F., 159, 512, 527, 542

Y

YAOUANQ-TAMBY, Émilie, 424, 427, 431-433, 471-472, 551

Z

ZALUSKI, Charles, 507, 526
ZAYED, Georges, 333, 371, 551
ZIMMERMANN, Martin, 8, 543

Table des matières

Remerciements **4**

Sommaire **5**

Introduction **6**

État des lieux des travaux scientifiques 7

Cadres théoriques 9

Spécificités du sujet et du corpus 12

Le cadre spatio-temporel 20

L'aire géographique et culturelle *20*

Les bornes temporelles *21*

Constitution du corpus 25

Trajectoire de la démonstration 26

Première partie : Le lied en France entre 1840 et 1914 : perspectives littéraires **29**

Chapitre I : Le lied au XIX^e^ siècle, un objet complexe ***32***

A Le *Volkslied* 35

1) Un prolongement de la poésie primitive 37

2) Considérations esthétiques : un corpus étranger aux normes littéraires savantes 39

3) Un objet universel ou propre à la culture germanique ? 42

B La poésie savante d'inspiration populaire 43

1) Conceptions de l'être humain 44

2) Rapports de l'homme au monde 45

3) Rapports au langage et à l'institution littéraire 48

C La mise en musique des textes de lieds et de *Volkslieder* 50

Chapitre II : Le transfert du lied en France : questions d'historiographie littéraire ***54***

A La réception conservatrice des années 1840 ou l'affirmation d'une fin de l'histoire pour la lyrique germanique 55

1) Critique de la production contemporaine 56

a) La poésie politique des années 1840, ennemie de la poésie lyrique *57*

b) La poésie lyrique *63*

2) Infléchissement dans le corpus importé : de la vogue fantastique à la prédominance du lyrisme germanique 65

a) Les facteurs de l'évolution *65*

b) Le succès des poètes « souabes », quelques données bibliométriques *66*

c) La ballade fantastique : réduction et figement du corpus importé *67*

B Nouvelles approches et nouveaux répertoires (1840-1870) 68
1) Quelques signes prometteurs : poètes politiques et lyriques dignes d'intérêt 68
a) Les poètes politiques *68*
b) Les poètes lyriques *74*
2) Le grand poète moderne : Heine 77
3) L'introduction d'un corpus nouveau : le *Volkslied* 83
a) Présence du Volkslied *dans les publications françaises* *83*
b) Le Volkslied*, vecteur d'un retour aux traditions populaires endogènes* *84*
c) Enjeux idéologiques et esthétiques *85*
C La réception entre 1840 et 1914 ou la canonisation progressive du lied et de ses auteurs 89
1) Le canon français des auteurs de lieds 90
a) Cadre général *90*
b) Données bibliométriques *91*
2) Les critères de la canonisation 93
a) Les traits classiques consensuels *93*
b) Le romantisme traditionaliste *98*
c) Les subversions de la poésie heinéenne : un emblème de la crise moderne *100*
D La réception des années 1890-1910 : renouvellements sur fond de conservatisme 102
1) Remises en cause de la *doxa* critique 102
2) Renouvellements du canon des poètes germaniques 104
a) Lenau *104*
b) L'histoire du lied après 1848 et les poètes contemporains *106*

Chapitre III : Questions de théorie littéraire : l'inscription du lied dans le système des genres 114

A Le lied, point de cristallisation des réflexions sur le lyrisme 114
1) Le paradigme spirituel, à l'opposé de la « fantaisie » superficielle attribuée au romantisme français 116
2) Le paradigme primitiviste et populaire 117
3) Univers idéalisé, intériorité et conceptions du sujet 120
a) Monde idéal et monde réel *120*
b) L'expression des sentiments individuels *122*
c) La question des relations entre le sujet et l'objet *125*
4) Le paradigme esthétique : écriture de l'intime et rémanences de la déclamation 134
a) La promotion du lyrisme intimiste *135*
b) Le lyrisme déclamatoire, un contre-modèle frappé d'obsolescence *137*

B Le lyrisme et le lied, deux vecteurs conjoints de l'évolution du système des genres 139
1) Le lied, un genre foncièrement hybride 140
a) La coprésence de thèmes et de styles hétérogènes 141
b) La mise en œuvre alternée des grands genres 141
2) La place du lyrisme et du lied dans le système des genres 143
a) Essor du lyrisme et des critères de définition philosophiques 144
b) La redéfinition des outils d'analyse, source d'une réhabilitation de l'entremêlement des genres et des registres 147
c) Le lyrisme et le lied, deux catégories subsumant les genres et les sous-genres 149

Deuxième partie : Les soubassements philosophiques du lied 155

Chapitre I : Les soubassements métaphysiques et religieux 157
A Panorama général de la philosophie et de la religion dans les États germaniques : idéalisme, spiritualisme chrétien et mysticisme 158
1) La philosophie idéaliste 158
2) La religion : spiritualisme et mysticisme 160
B L'idéalisme et ses excès 161
1) La critique de l'idéalisme radical 161
a) Critique de la philosophie idéaliste 161
b) L'impact de l'idéalisme abstrait sur la littérature : le lied, une poésie désincarnée ? 163
2) Nécessité d'une articulation de la matière et de l'esprit 165
C Le panthéisme, pensée de l'alliance entre la nature et le divin ou négation du divin en faveur de la nature ? 168
1) La philosophie panthéiste selon les médiateurs 168
2) Le lied panthéiste, une poésie à la fois incarnée et idéale 171
3) Positionnements des médiateurs vis-à-vis du panthéisme et du mysticisme 175
a) Un contexte philosophico-religieux très tendu 175
b) Des discours orthodoxes ? 182
c) Les discours dissidents 191

Chapitre II : Sémiotique du lied 197
A Le contenu et l'expression : motivation naturelle ou effet de motivation ? 198
1) Persistance des théories de l'imitation et de l'expression dans les textes poétologiques 199
a) L'imitation verbale du réel empirique 201
b) L'expression des émotions 203

2) Une intuition de la notion de discours ? ... 209
B Le sens indirect ... 220
1) La représentation des émotions : de l'expression à l'allusion ... 221
2) Des émotions à l'intuition du divin : le sens symbolique ... 223

Troisième partie : Conceptions et pratiques de la traduction ... 229

Chapitre I : Les tendances ethnocentriques ... 233
A Conceptions fixistes de la langue et de la littérature françaises ... 233
1) Des formes du contenu et de l'expression immuables et contraignantes ... 234
2) Une versification incompatible avec la poésie étrangère ... 235
3) Un système littéraire apoétique ? ... 237
B Les positions traductives normalisantes ... 240
1) Rémanence de la tradition des belles infidèles ... 242
a) Le niveau métrique ... 246
b) Les registres de langue ... 249
c) Modification des mécanismes du sens : de l'implicite à l'explicite ... 254
2) Des traductions exclusivement référentielles ? ... 255
a) L'entremêlement des visées référentielle et esthétique ... 255
b) Les normes morales et idéologiques, concurrence au projet traductif référentiel ... 264
3) Présence d'une visée esthétique dans les traductions en prose et d'une visée référentielle dans les traductions en vers ... 266

Chapitre II : Vers une restitution de la poétique du lied ? ... 270
A Conceptions historicisantes et descriptives du système français ... 270
1) Les systèmes linguistico-littéraires, des entités en devenir ... 271
2) Porosité des frontières entre les différents systèmes linguistico-littéraires ... 275
B Pour une traduction de la poétique du lied ... 276
1) Les traductions issues du cratylisme universalisant ... 277
a) Les traductions à prétention cratylienne ... 280
b) Les traductions littérales, ponctuellement cratyliennes universalisantes ... 298
2) Le tournant du cratylisme culturel dans le domaine de la traduction ... 306
a) Connotations à connotant phonique ... 309
b) Connotations à connotant lexical ou syntaxique ... 314
c) Connotation stylistique : la transposition du genre du lied ... 315
3) Du cratylisme culturel à l'émergence d'une conception discursive de la traduction ... 318
a) Le cratylisme culturel, source de confusions entre relation motivée et relation conventionnelle ... 319

b) Vers une conception « poïétique » de la traduction ? *322*

Quatrième partie : Présences du lied dans la poésie française et francophone **331**

Chapitre I : La métaphysique du lied romantique, un (contre-)modèle ***334***

A Une adhésion persistante aux représentations traditionnelles 336

1) L'idéalisation de la nature 336

2) Le peuple, représentant de l'homme à l'état naturel 339

3) L'amour et la femme ou la révélation du divin dans la nature 341

B Le postulat d'un monde orphelin du divin 346

1) La disqualification des discours sur le divin 347

a) Les fondements de la métaphysique romantique taxés d'illusion *349*

b) La déconstruction des représentations traditionnelles *353*

2) Nouvelles métaphysiques et anthropologies 362

a) Le sujet humain, un être ancré dans la sphère empirique *363*

b) Le monde comme chaos et lieu hostile, dominé par le mal *369*

c) La femme, emblème de la perfidie du monde *374*

d) Un sujet humain menacé par l'irrationnel *387*

e) Un ethos *populaire nouveau, au service de la pensée contestataire des poètes* *392*

C Un divin ramené vers la sphère empirique 400

1) Le retour au néopaganisme, ou l'infléchissement de la hiérarchie admise entre les dimensions spirituelle et empirique 401

2) Une idée du divin strictement empirique ? 408

3) L'intuition de l'inconscient 411

Chapitre II : Perspectives esthétiques : les poétiques issues du lied ***414***

A Renouvellements du lyrisme 414

1) La réappropriation d'un *ethos* lyrique simple, censément proche du poète et du lecteur 415

a) Les emprunts au ton populaire *415*

b) Lyrisme intime et genre narratif : une action placée à l'arrière-plan *419*

c) La présence d'une trame narrative, une facilitation des processus d'identification *425*

2) Le lyrisme à la fin du siècle, lieu d'expression des mystères du monde et de l'homme 427

a) Réaffirmation de la subjectivité comme principe de la création artistique *428*

b) Le lyrisme, moyen d'un brouillage du contenu narratif et du sens *430*

c) Les mises en crise de la voix lyrique *439*

B Renouvellements de l'écriture poétique 446
1) Le modèle de la chanson populaire 446
a) Le choix des mètres *447*
b) La composition des strophes *451*
2) Des vers rythmés aux mètres accentuel et syllabo-tonique 456
a) Les vers rythmés *456*
b) Les mètres accentuels et syllabo-toniques *458*
3) Reconfiguration de l'opposition entre le vers et la prose et redéfinition de la poésie . 465
4) Le vers libre, une invention issue des nouvelles théories et pratiques du vers 474

Conclusion 485
Annexe nº 1 : Notices succinctes sur les intercesseurs du lied 492
Annexe nº 2 : Chronologie des premières apparitions du mot *lied* dans des textes publiés en France 513
Bibliographie 515
Bibliographie primaire* *515
Périodiques dépouillés 515
Textes consultés 516
1) Textes francophones liés au lied (textes critiques, traductions et œuvres poétiques) .. 516
2) Ouvrages à visée didactique et/ou éducative 526
3) Œuvres littéraires en allemand 527
4) Textes critiques et théoriques : littérature, linguistique, musicologie 528
5) Textes critiques et théoriques : philosophie et histoire 533
6) Études relatives aux phénomènes de réception 534
7) Ouvrages de référence primaires 535
Bibliographie secondaire* *536
1) Études sur les phénomènes de réception et de transferts culturels 536
2) Études de traductologie 543
3) Études d'histoire et de théorie littéraires 546
4) Études de métrique et de versification 551
5) Études de linguistique et de sémiotique 552
6) Études de philosophie et d'histoire de la philosophie 553
7) Ouvrages de référence 554

Index des noms propres 556
Table des matières 567

DOCTORAT ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

UNIVERSITÉ DE NANTES

Titre : *Le Transfert du lied et le renouvellement de la poésie française entre 1840 et 1914. Discours critiques, traductions, réappropriations poétiques*

Mots clés : Lied – poésie française – transferts culturels – réception critique – traduction – réception créatrice

Résumé : Entre 1840 et 1914, de nombreux littérateurs germanophiles s'emploient à intensifier une entreprise commencée dans les décennies précédentes, à savoir le transfert de la poésie lyrique germanique en France. Le corpus importé, désigné sous le nom générique de *lied* de part et d'autre du Rhin, consiste principalement dans les productions poétiques qui s'étendent de la fin du XVIII^e^ au milieu du XIX^e^ siècle. L'intérêt que fait naître ce genre est d'autant plus grand qu'au-delà de la littérature, il entre en résonance avec des questionnements métaphysiques et sémiotiques qui traversent l'espace d'accueil à la même époque. Cette articulation entre différents domaines invite à une appréhension transdisciplinaire, dans la lignée des études de transferts culturels. Mais une telle approche se combine avec une autre, archéologique, selon le terme de Michel Foucault, dans la mesure où les rapports entre les domaines impliqués s'enracinent toujours dans une épistémè commune. De fait, quelle que soit leur nature (discours critiques, traductions ou poèmes francophones inspirés de la poésie d'outre-Rhin) et leur contenu (relatif à la littérature, à la métaphysique ou à la sémiotique), les textes des intercesseurs et des écrivains s'appuient sur des configurations intellectuelles identiques.

L'examen des relations tissées entre le lied et certains aspects de l'espace endogène permet de mettre en lumière un autre phénomène. À une époque où un nombre croissant de critiques et d'auteurs cherche des voies nouvelles pour s'affranchir des traditions toujours en vigueur, l'objet étranger apparaît souvent comme la réalisation possible des aspirations modernes. Plus qu'un simple écho, il devient dès lors un vecteur décisif de l'évolution poétique au sein de la culture d'arrivée.

Title : *The Transfer of lied and the renewal of French poetry between 1840 and 1914. Critical discourse, translation, poetical reappropriation*

Keywords : Lied – French poetry – cultural transfer – critical reception – translation – creative reception

Abstract : From 1840 to 1914, numerous Germanophile writers deepen a task which has been undertaken since the turn of the nineteenth century, namely the transfer of Germanic lyrical poetry to France. The imported corpus, called lied in Germanic states and France, mainly consists in poetical works written between the end of the eighteenth and the middle of the nineteenth century. The interest it draws is all the more important that it goes beyond literature and resonates with endogenous metaphysical and semiotical questionings. This link between several fields leads to a transdisciplinary perspective, following the example of cultural transfer studies. Such an approach is combined with an archaeological one, in Foucault's terms, since the relations between implied fields always take root in a common épistémè. Indeed, regardless of their type (critical discourse, translation or francophone poems inspired by Germanic poetry) and of their content (related to literature, metaphysics or semiotics), intercessors and writers' texts are based on identical intellectual configurations.

To examine relations between the lied and specific aspects of the endogenous area enables us to shed light on another phenomenon. At a time when more and more critics and authors seek new paths to liberate themselves from persistent traditions, Germanic poetry is often regarded as an achievement of modern aspirations. More than a mere echo, it becomes therefore a decisive vector of poetical evolution in the host culture.

Laboratoire L'AMo, EA 4276, Université de Nantes – Chemin de la Censive du Tertre – 44312 Nantes