

Le poète et la mort¹

Dans les œuvres que nous propose le concert de ce soir, la mort est constamment présente, mais la vie ne l'est pas moins. Par définition, d'ailleurs. Car parler de la mort dans une œuvre d'art, c'est forcément en parler avec les mots de la vie. C'est évoquer la mort telle que nous nous la figurons, nous les vivants. Telle que nous la redoutons ou la conjurons. C'est tenter de dire l'effroi qu'elle inspire, mais aussi d'approcher son mystère, et qui sait, de l'appriivoiser en quelque manière. En tout cas, s'il est vrai que la mort, en elle-même, n'est que pur néant, donc silence, toute musique, parce qu'elle le plus beau contraire du silence, est une réponse de la vie à la mort. C'est le cas, éminemment, du quatuor de Schubert D 810, en ré mineur, numéro 14, dit « La mort et la jeune fille », dont nous allons parler maintenant, avant d'évoquer, plus brièvement, les Chants de Mignon, qui figurent également au programme de ce soir.

« La mort et la jeune fille ». D'abord, pourquoi ce sous-titre, pourquoi cette dénomination singulière ? Tout simplement parce que le deuxième mouvement de ce quatuor est fondé sur la mélodie d'un lied qui porte ce nom, et que Schubert avait composé en 1817, sept ans avant le quatuor, sur des vers du poète Matthias Claudius. Il s'agit d'une sorte de bref dialogue

¹ Conférence prononcée à Lausanne le 10 juin 2007.

entre une jeune fille et la Mort, qui prennent tour à tour la parole. Ce lied, nous allons l'entendre dans un instant.

Le procédé qui consiste à reprendre un lied dans une œuvre de musique de chambre n'est pas unique chez Schubert, loin de là. Ainsi des œuvres comme *Der Wanderer*, *Trockne Blumen*, *Die Forelle*, après avoir été des lieder, s'intègrent dans des œuvres pour piano, piano et flûte, ou quintette à cordes. C'est dire à quel point le *chant* est essentiel chez Schubert, à quel point il est germinal : toute sa musique est un chant intériorisé. Certains critiques affirment aussi que Schubert a recouru à l'autocitation lorsqu'il traversait des périodes difficiles et dépressives. C'était une manière pour lui de retrouver un terrain connu, et de soutenir un élan créateur défaillant.

Je ne sais si cela est exact. Mais quoi qu'il en soit, les autocitations de Schubert, au-delà de leur sens psychologique éventuel, ont d'abord un sens éminemment musical. Et pour accéder au quatuor en ré mineur, il est donc extrêmement instructif, voire nécessaire de passer par le lied dont il a repris le thème.

*

Matthias Claudius, l'auteur du poème que le lied met en musique, a vécu de 1740 à 1815. C'est donc un poète qui appartient au dix-huitième siècle plus qu'au dix-neuvième. Il fait néanmoins partie de ceux qu'on pourrait appeler les préromantiques, avec une sensibilité à la nature, une simplicité et une immédiateté dans l'expression des sentiments qui ne pourront que séduire Schubert, lorsqu'il le découvrira à la fin de

1816, pour lui consacrer alors une quinzaine de lieder. Parmi eux, *Der Tod und das Mädchen* sera sans doute le plus abouti.

Le poème lui-même est faussement simple, et d'une certaine manière, toute la complexité et toute la richesse de l'œuvre de Schubert, ou plutôt des deux œuvres, le lied et le quatuor, sont en germe dans ses huit vers. Je vais en venir à ce texte, mais auparavant, il nous faut prendre encore un peu plus de recul, ou plutôt regarder notre sujet d'un peu plus haut : il est clair que Matthias Claudius n'a pas inventé cette confrontation entre une jeune fille et la Mort. C'est un thème récurrent dès le Moyen-Âge et même dès l'Antiquité, puisque le mythe grec de l'enlèvement de Perséphone par Hadès, le dieu des enfers, est déjà le mythe de la confrontation entre vie et mort, entre le jeune âge et l'au-delà de tout âge, entre Éros et Thanatos, dans un rapport de séduction angoissée et ambiguë. Et le premier nom de Perséphone est d'ailleurs Coré, « la jeune fille ».

Au Moyen-Âge, les danses macabres mettaient en scène la mort, sous forme d'un squelette, qui se plaisait à entraîner une jeune fille dans sa ronde infernale. Puis ce sera, à la Renaissance, la fresque impressionnante du Suisse Niklaus Manuel Deutsch (1484-1530), qui représente un macchabée caressant fort audacieusement une jeune fille qui semble plutôt consentante. Ou le tableau de son contemporain Hans Baldung Grien (1484-1545) qui, sous le titre même de *La jeune fille et la mort*, montre lui aussi un cadavre empoignant par les cheveux une jeune fille nue, qui semble à la fois supplier qu'on la laisse, et consentir à son sort. Le thème, qui apparaît aussi dans la poésie baroque, ne cessera plus d'être présent dans la création artistique européenne, que ce soit chez Chénier ou Baudelaire,

pour la poésie, chez Edvard Munch ou même chez Joseph Beuys pour la peinture. Quant à la musique, à part Schubert, je voudrais mentionner ne serait-ce qu'un autre compositeur, et non le moindre, qui a traité admirablement ce thème : il s'agit d'Alban Berg, et de son *Concerto à la mémoire d'un ange*.

Bien entendu, la confrontation entre la jeune fille et la mort n'a pas toujours le même sens selon les auteurs et les époques. Pour fixer les idées, et au prix, certes, de simplifier beaucoup, on pourrait distinguer la vision antique et la vision chrétienne, ou pour mieux dire : médiévale, de cette confrontation, ou de cette relation. Le rapt de Perséphone, qui est le geste amoureux d'un dieu, avide de vivre avec une jeune fille, fût-ce sous terre, et qui permet d'ailleurs à cette jeune fille de revenir périodiquement dans la lumière pour que naisse le printemps, ce rapt n'a pas grand-chose à voir avec la danse macabre dans laquelle le Moyen-Âge entraînait tous les humains pécheurs, y compris les tendres jeunes filles, dans les bras atroces d'un squelette préfigurant l'Enfer. L'union avec la mort comme union amoureuse, dans un sommeil apaisé, appartient donc plutôt à la tradition grecque antique, tandis que la mort comme punition, comme effroi suscitant la révolte, mais une révolte toujours vaine, relève, lui, de la tradition chrétienne et plus particulièrement moyenâgeuse.

Il faut s'empresser d'ajouter que ces deux traditions ne cessent de se mêler dans les diverses œuvres qui, dans notre modernité, vont affronter ce thème, et singulièrement dans les œuvres qui nous intéressent ici. On va voir ainsi que le poème de Matthias Claudius est habité aussi bien, et comme à parts égales, par la vision grecque que par la vision médiévale.

Voici ce poème, très bref, en allemand d'abord :

Das Mädchen :

Vorüber! Ach vorüber!
Geh, wilder Knochenmann!
Ich bin noch jung, geh, Lieber!
Und rühre mich nicht an.

Der Tod:

Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!
Bin Freund und komme nicht zu strafen.
Sei gutes Muts! ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen!

Et maintenant, en traduction française mot-à-mot :

La jeune fille :

Va-t-en ! Ah, va-t-en !
Loin de moi, squelette féroce.
Je suis encore jeune, va-t-en, mon cher [mon aimé],
Et ne me touche pas.

La mort

Donne ta main, toi, belle et douce créature !
Je suis un ami, je ne viens pas pour punir.
Sois courageuse ! Je ne suis pas féroce.
Tu peux dormir doucement dans mes bras !

C'est comme si les deux traditions dont j'ai parlé présidaient chacune à l'un des deux quatrains : dans le premier quatrain, la jeune fille est épouvantée par le contact du squelette qui s'approche d'elle, et son effroi illustre parfaitement un tableau comme celui de Hans Baldung Grien. Telle est donc la vision médiévale de la mort. Et dans le second quatrain, la mort ne se donne pas pour un squelette féroce, mais bien pour un ami, un repos, un sommeil, un havre de douceur et de confiance. Au verbe « strafen », punir, qui fait évidemment référence au salaire du péché, elle répond par « schlafen », dormir, qui implique une vision plus apaisée, plus « grecque » de la mort.

Néanmoins on pourra prétendre, à juste titre, que les choses sont plus compliquées. Après tout, pourquoi se fierait-on au discours de la mort ? Ne s'agit-il pas, de sa part, d'une captation hypocrite, voire d'une méchante ironie ? Si elle épouvante la jeune fille à ce point-là, est-ce que vraiment elle n'a rien d'un squelette hideux ? De son côté, la jeune fille manifeste un sentiment qui n'est pas si simple non plus, car après tout, elle appelle la mort « Lieber », « mon cher, mon aimé » ! Et des critiques germanophones font aussi remarquer que son dernier vers : « Rühre mich nicht an », qui signifie certes « ne me touche pas » peut aussi signifier : « Ne cherche pas à m'émouvoir, cesse de me troubler ». C'est dire que les *deux* parties du poème sont ambiguës. La jeune fille n'est pas sans éprouver pour la mort une attirance amoureuse, et d'un autre côté, si la mort s'affirme bénigne et douce, il n'est pas sûr qu'il faille la croire.

Eh bien, le lied que Schubert va écrire sur ce poème préserve largement cette ambiguïté, il la magnifie même. L'œuvre, qui

tient sur une page, est cependant faite de quatre parties. Au début, le piano seul joue un thème lent et solennel en ré mineur, celui-là même qui va servir de base aux variations du quatuor. Puis la jeune fille, sur un rythme soudain plus rapide, gémit et crie son angoisse. Dans une troisième partie, la mort lui répond lentement et solennellement, par une espèce de monodie que la critique a rapprochée des déclamations oraculaires qu'on peut entendre dans *l'Alceste* de Gluck. Enfin une coda, au piano, reprend en majeur le thème initial. Mais quand bien même on a passé du mineur au majeur, quand bien même la mort s'exprime avec sérénité, nous ne sommes pas totalement rassurés. Le ton de ré *majeur* peut signifier l'apaisement de la jeune fille, mais il peut signifier tout au contraire que la mort a installé définitivement son règne ; quelle n'a pas cédé aux forces de la vie, mais qu'elle est elle-même devenue la plus forte.

*

Écoutons ce lied :

Ex. 1

Der Tod und das Mädchen, Ch. Ludwig / D. Fischer-Dieskau...

Je dois vous faire un aveu : l'enregistrement que vous venez d'entendre n'existe pas. Je veux dire que pour souligner le contraste entre la jeune fille et la mort (dont il faut rappeler qu'elle est, en allemand, un mot masculin, « der Tod »), j'ai recouru aux procédés du collage, afin de faire chanter la

première moitié du poème à Christa Ludwig, et la seconde à Dietrich Fischer-Dieskau. En réalité, le lied est chanté tout entier soit un par homme soit par une femme. Dans le premier cas, la jeune fille acquiert donc une voix d'homme, et dans le second, c'est la mort qui devient féminine. Mais je voulais marquer, *a contrario*, que Schubert, en confiant les deux voix du dialogue à un seul chanteur ou à une seule chanteuse, fait sentir encore davantage que la jeune fille et la mort ont des affinités secrètes, autant qu'elles s'opposent l'une à l'autre. Le drame de l'être humain, aux prises avec thanatos, se joue au-delà des distinctions de sexe, quand bien même l'éros y joue un rôle.

Les musicologues et les mélomanes ont fait à juste titre un rapprochement entre ce lied et le très célèbre *Erlkönig*, le chef-d'œuvre que Schubert écrivit sur un poème de Goethe. Il est d'autant plus important de le souligner que musicalement aussi, le quatuor *La mort et la jeune fille* comportera des réminiscences d'*Erlkönig*, et non des moindres. Par exemple la tonalité de sol mineur de son deuxième mouvement, qui est la tonalité du *Roi des Aulnes*. Mais aussi, et davantage encore, l'atmosphère de chevauchée fantastique qui caractérise les deux œuvres.

Certes, il s'agit dans *Erlkönig*, ce lied de jeunesse, du dialogue entre un enfant et le Roi des Aulnes, mais il y advient exactement ce qui se passe entre la jeune fille et la mort dans le poème de Claudius : le petit garçon crie son angoisse d'être enlevé par cet être surnaturel, et celui-ci lui murmure un chant d'apaisement et de séduction, dont la composante érotique est manifeste. À la fin, l'enfant sera enlevé, et mourra. Et là encore,

Schubert fera chanter les deux protagonistes (sans parler du troisième, le père de l'enfant) par une seule et même voix. C'est une manière de nous faire sentir, aussi, que la mort n'est pas *en face* de la jeune fille ou de l'enfant, mais *en* elle ou *en* lui, comme sa voix intérieure, comme sa propre possibilité. Et ce combat avec la mort, devenu combat de l'être contre ses propres démons, ou sa propre finitude, voilà ce que le quatuor de Schubert, auquel j'en viens maintenant, exprimera dans toute sa grandeur et toute sa force.

*

C'est en mars 1824, sept ans après avoir écrit son lied, que Schubert se met à la composition de son quatuor n° 14, en *ré mineur*, D 810, « La mort et la jeune fille », quasiment en même temps qu'il écrit le quatuor n° 13 en *la mineur* (qui d'ailleurs sera surnommé, lui, *Rosamonde*, parce qu'il reprend de son côté un thème de la musique de scène qui porte ce nom). Mais si ce quatuor en *la mineur* fut terminé rapidement, et remporta un vif succès public, le quatuor en *ré mineur* ne fut créé qu'en février 1826, et se heurta, lui, à l'incompréhension du public. Si bien que Schubert ne parvint pas à le faire éditer. L'œuvre ne parut qu'après sa mort, en 1832. Sans doute les auditeurs ont-ils été rebutés par son atmosphère sombre, angoissée, et par une violence qui souvent rappelle irrésistiblement Beethoven, celui que Goethe qualifiait, non sans effroi, d'« homme déchaîné ».

Cette violence est sensible dès les premières mesures du **premier** mouvement, où le fortissimo initial, les unissons, les brusques silences, les contrastes dynamiques, en même temps que le dessin, sur quatre mesures, d'une seule gamme

descendante (ce qui donne à l'énoncé musical une sorte de simplicité fatale), sont autant d'éléments qui rappellent en effet le geste beethovénien. Mais dès la fin de la quatrième mesure, le motif principal, après avoir été affirmé *fortissimo*, devient interrogatif et *pianissimo*, comme si, après l'apparition terrifiante de la mort, la jeune fille implorait sa pitié.

J'ai le devoir et surtout le plaisir de vous dire que l'interprétation que vous allez entendre est celle du quatuor *Sine Nomine* qui, avant de vous proposer cette œuvre tout à l'heure, l'a heureusement enregistrée sur disque voilà quelques années :

Ex. 2

MJF, I, m. 1-14

Le triolet violent et fatal de l'extrême début devient donc implorant, débouche sur des accords presque contemplatifs, ou tout au moins interrogatifs. Et tout le mouvement va voir désormais les métamorphoses de ce motif initial, qui deviendra le lieu d'un combat douloureux et sans merci, où l'affirmation fatale et l'imploration gracieuse ne cesseront d'alterner. Écoutons ce passage, qui fait presque immédiatement suite au premier, et dans lequel le dessin implorant, au premier violon, monte par degrés, devient de plus en plus pressant, jusqu'à ce qu'éclate à nouveau l'affirmation sinistre, à l'unisson :

Ex. 3

MJF, I, m. 28-45.

Cependant un deuxième thème, plus apaisé, presque dansant, fera bientôt son apparition :

Ex. 4

MJF, I, m. 61-76

Toute la suite du mouvement ne sera qu'un long combat, dans lequel ce thème lui-même ne tardera pas à devenir plus âpre, plus heurté, à scander une fuite éperdue, et prendra la forme, à son tour, d'une affirmation violente et tragique, comme dans les dernières mesures de la première partie de ce mouvement :

Ex. 5

MJF, I, m. 133-140.

La fin ultime de ce premier mouvement est saisissante. Des accords solennels, avec de brusques crescendos d'angoisse, et le triolet du thème fatal, se répondent lentement, avant que la fuite éperdue ne reprenne, elle-même s'apaisant enfin dans une résignation douloureuse.

Ex. 6

MJF, I, m. 288-341

*

Mais nous en venons au fameux **deuxième** mouvement, qui a donné son titre à l'œuvre. Il est en sol mineur et se fonde donc sur le thème de la Mort dans le lied de Matthias Claudius, ou plutôt sur l'introduction pianistique de ce lied. Voici ce que devient ce thème dans les premières mesures :

Ex. 7

MJF, II, m. 1-8

Ce thème comportera cinq variations, que nous ne pouvons pas toutes aborder dans le temps qui nous est imparti. Mais j'aimerais vous faire entendre, afin de suggérer comment la douceur et l'angoisse se conjuguent sans cesse dans ce mouvement, un passage de la *deuxième* variation, celle qui voit le violoncelle reprendre le thème. Cet instrument donne ici une impression de calme et de sérénité chantante, mais les autres instruments, au-dessus, multiplient les dessins piqués, les bondissements, les sursauts. On a l'impression d'entendre, au-dessus du thème de la mort, battre le cœur oppressé de la jeune fille :

Ex. 8

MJF, II, m. 57-71.

Cependant, la quatrième variation, la seule qui soit en majeur, semble toute pure et toute lumineuse. Métaphoriquement, on dirait que la jeune fille a vaincu la mort, ou du moins la peur de la mort, puisque le thème principal est toujours là, mais apaisé, et comme obéissant à la douceur ambiante :

Ex. 9

MJF, II, m. 97-105.

Mais le ton mineur ne va pas tarder à se réinstaller, et dans la dernière variation, nous débouchons dans une atmosphère violente et tourmentée, étrangement dissonante, où le violoncelle, qui avait été auparavant chargé de tant de douceur, semble vouloir se tracer dans la musique un chemin convulsif et solitaire.

Ex. 10

MJF, II, m. 129-144

Enfin, on retrouve un certain apaisement, et même le mode majeur. Mais n'oublions pas que le lied de Matthias Claudius, lui aussi, se terminait en majeur, et nul ne peut décider si cette paix enfin conquise est la paix de l'âme ou la paix des cimetières.

Ex. 11

MJF, II, m. 144-172

*

Le **troisième** mouvement, « scherzo », est passablement éloigné du sens premier de ce mot, qui signifie « plaisanterie ». Certes, il a du scherzo la vivacité. Mais son caractère heurté, et les innombrables *sforzandi* de la partition montrent assez que nous sommes encore et toujours dans la lutte et dans l'angoisse. Une lutte faite de sursauts et de soubresauts, comme si le lutteur se trouvait étreint par plus fort que lui, et ne pouvait que se débattre par à-coups. Malgré tout, ce mouvement maintient un caractère décidé, ardent, combatif. Tout n'est pas dit, tout n'est pas perdu pour la vie.

Je ne vous donnerai qu'un très bref exemple musical de ce scherzo. Tout simplement ses premières mesures. Mais je crois qu'elles annoncent bien l'ensemble du mouvement, et nous

disent bien cette sorte de douleur résolue, de détresse têtue qui le caractérisent dans son entier.

Ex. 12

MJF, III, m. 1-22.

*

J'en viens donc sans plus attendre au **quatrième** et dernier mouvement, que certains commentateurs ont qualifié de « danse macabre ». S'ils ont raison, cela nous reconduit tout droit à la conception moyenâgeuse de la mort, et la plus effrayante. En tout cas, le mouvement est marqué *Presto*, et si ce n'est pas une danse macabre, c'est en tout cas une course à l'abîme. En voici le début, impressionnante chevauchée à l'unisson des quatre instruments :

Ex. 13

MJF, IV, m. 1-16

Cependant, ce qui est remarquable, c'est que très vite va réapparaître dans ce quatrième mouvement une figure qui appartenait au mouvement initial, et qui était le signal même du destin, avec son triolet en forme d'appel. Cette figure était

présentée sous forme descendante dans le premier mouvement, elle apparaît sous forme ascendante ici :

Ex 14

MJF, IV, m. 88-128

Et désormais, après un bref apaisement, la course à l'abîme va se poursuivre, entraînant dans son tourbillon ce triolet d'appel, sur un rythme haletant, un véritable galop. Le triolet va se mettre à tourner sur lui-même, à surgir dans les voix hautes et les voix basses, qui s'en saisissent l'une après l'autre, avec, toujours, des contrastes dynamiques extrêmes. Et lorsque des accords entrecourent cette chevauchée, le rythme des triolets s'est si bien imposé à notre mémoire émotionnelle que nous continuons de les entendre, quand bien même ils ne sont pas vraiment proférés. Leur pulsation nous habite et nous habitera jusqu'à la fin :

Ex. 15

MJF, IV, m. 555-610

Il arrive cependant, à de rares moments, que le motif du triolet devienne réellement dansant et gracieux, et là nous avons l'impression que la danse macabre est devenue danse du printemps, et que pour tout dire la jeune fille est plus forte que la mort :

Ex. 16

MJF, IV, 610-650

Néanmoins, le tourbillon angoissant a tôt fait de reprendre. Et nous ne sommes même plus dans le *presto*, mais le *prestissimo*, avec un unisson qui peut rappeler, par exemple, le fameux finale de la *Sonate funèbre* de Chopin. Tous les signes de l'angoisse, de la fuite devant l'irréversible, de la lutte convulsive contre la mort, sont ici réunis, et comme concentrés, portés à leur plus haute puissance : gammes fulgurantes, accords violents, *sforzandi*, contrastes dynamiques saisissants, à quoi il faut ajouter ce sentiment hallucinatoire que provoque l'extrême vitesse du discours musical. Tout cela se termine sur deux accords déchirants, en triple *forte*, qui viennent sceller le drame :

Ex. 17

MJF, IV, 707-754

*

Le quatuor *La mort et la jeune fille* est une œuvre tragique. Comme le lied qui l'a précédé, il est riche et lourd d'ambiguïtés, car la douceur et la grâce y sont constamment présentes, et l'on

ne peut pas dire que la violence et la fatalité en sont nécessairement les vainqueurs. Néanmoins, sa conclusion paraît plus désespérée que celle du lied, plus définitive. La victoire ne reste pas à la mort, peut-être, mais elle reste assurément à l'angoisse. Celle de la jeune fille, sans doute, et d'abord celle du poète nommé Franz Schubert.

*

Mais je n'en suis pas encore à conclure cette conférence. Car je tiens à souligner à quel point les autres œuvres de ce soir sont en consonance avec celle dont je viens de parler. Je ne puis commenter ici la création de William Blank, puisqu'elle ne nous sera dévoilée qu'aujourd'hui. Mais ce qui est sûr, c'est que le poète qui inspire sa composition, Georg Trakl, est habité plus que personne par l'angoisse et la souffrance – Schubert devait être cher à son cœur. Le Trakl-Lied de William Blank est écrit sur un poème intitulé « Einklang », « accord ». Dans ces vers, le poète espère atteindre aux « cieux lointains » où règnent des « sons très clairs », mais cette espérance même est angoissée. Et le compositeur, commentant son œuvre, parle de « quête d'absolu », « de dépassement de la réalité terrestre », et de libération « du poids de la condition humaine ». Or cette libération, cette pureté, peut-on s'imaginer qu'elles soient conquises sans souffrance ? Mais ce n'est pas à moi d'interroger plus avant : c'est l'œuvre de William Blank qui nous mettra face à cette question, en présence de ce mystère.

*

Cependant, il est encore une autre œuvre qui sera donnée ce soir, et dont le compositeur est également Schubert, même si Aribert Reimann a arrangé pour voix et cordes ce qui était originellement écrit pour voix et piano. Or, je ne puis me priver d'en parler, puisque son sujet, une fois encore, quoique d'un point de vue différent, est « la mort et la jeune fille ». De quoi s'agit-il en effet ? De ce qu'on appelle les « Chants de Mignon », du nom d'un personnage de Goethe, étrange et attachant, gracieux et habité par la mort, une très jeune fille nommée ou surnommée Mignon. Elle apparaît dans le roman intitulé *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Elle habite ce roman tout entier, et Goethe disait même qu'il n'avait écrit l'œuvre que pour ce personnage. En deux mots, il s'agit d'une fillette d'origine italienne, qui a été, semble-t-il, enlevée à ses parents, puis recueillie par des forains qui lui ont appris à danser et à chanter dans les rues, pour leur rapporter quelques sous. Elle ne cesse de dire sa nostalgie de son pays natal, et notamment dans le poème fameux entre tous où Goethe lui fait dire : « Kennst du das Land wo die Zitronen blühn » ? Ce pays, c'est bien sûr l'Italie.

Goethe attribue à Mignon elle-même, à différents moments de l'œuvre, et notamment très peu avant sa mort, car elle va mourir prématurément, quatre poèmes qui sont tous, assurément, dans leur concision étrange, et leur déchirante nostalgie, des chefs-d'œuvre. Ces chefs-d'œuvre n'inspireront d'ailleurs pas seulement Schubert, mais aussi bien d'autres musiciens, notamment Schumann et Hugo Wolf.

Faute de temps, je ne puis pas vous présenter ces quatre poèmes, mais je voudrais vous lire le dernier d'entre eux, puisque c'est celui qui traite au plus près le thème de « la jeune fille et la mort ». Ensuite, je vous ferai entendre deux extraits du lied que Schubert a écrit sur ce poème, pour soprano et piano – ce même lied que vous pourrez découvrir ce soir dans sa transcription pour quatuor.

Il faut, avant d'aborder ces vers, expliquer leur contexte, puisque ce poème intervient dans un roman, à un moment précis et dans une situation précise : Mignon, à l'occasion de l'anniversaire de deux bambins, est convaincue par leur famille de se déguiser en ange afin de leur distribuer des cadeaux. Ce déguisement lui va si bien qu'il impressionne tout le monde et donne soudain le sentiment qu'elle est vraiment venue, tel un ange, de l'au-delà. Elle refuse d'ailleurs, après la fête, de se séparer de son costume d'ange, signifiant déjà par là qu'elle veut devenir céleste pour de bon, c'est-à-dire mourir. Elle s'empare de sa cithare et se met à chanter le poème que nous allons entendre.

Ces vers sont à la fois transparents et énigmatiques. Les voici, dans une tentative de traduction française :

Chant de Mignon (IV)

Laissez-moi donc paraître et bientôt je serai ;

Ne me retirez pas la robe blanche !

Je quitte en hâte la beauté de la terre

Je descends dans cette maison de pierre

Là-bas je reposerai d'un bref sommeil,

Puis s'ouvrira mon regard neuf,
Alors je laisserai la pure dépouille,
La ceinture et la couronne.

Et ces formes célestes
Elles ne demandent pas si l'on est homme ou femme,
Aucune robe, aucun tissu
Ne drape le corps transfiguré.

J'ai vécu sans souci, légère,
Et pourtant j'éprouvais une douleur si profonde.
De chagrin, j'ai vieilli trop vite
Faites-moi jeune, à nouveau, pour toujours !

Beaucoup d'énigmes, vous le constatez. Certaines sont aisées à résoudre : la formule du début, « La robe blanche », c'est la robe de l'ange. Quant à la « maison de pierre », elle désigne le tombeau.

Mais la dernière strophe, par exemple, apparaît profondément paradoxale, puisque Mignon a vécu à la fois « sans souci » et pleine de « douleur » et de « chagrin ». Mais c'est tout le contraste entre le pouvoir d'insouciance de la jeunesse et le lourd secret, la poignante nostalgie qui hante l'héroïne, et lui fait désirer à la fois de vivre et de mourir, mourir d'une mort qui lui fasse retrouver le monde perdu, le monde heureux, l'Italie mythique de sa petite enfance.

Une chose est sûre : si l'on se rappelle la différence que je proposais de faire, en commençant, entre la conception « médiévale » et la conception « grecque » de la mort, on peut

dire que chez Goethe, le grec prend décidément le pas sur le médiéval. Certes, ce poème de Mignon pourrait être lu, d'un certain point de vue, comme une description de la mort et de la résurrection chrétiennes, voire de la transfiguration, comme si Mignon revivait les épisodes de la vie du Christ : après le « bref sommeil » dans la tombe, la fillette semble monter au ciel, atteignant la pureté et la félicité éternelles. Cependant, dans l'au-delà, elle n'est pas accueillie par le Dieu chrétien, mais par des « himmlische Gestalten », des formes célestes, qui nous évoquent plutôt les dieux heureux de l'Olympe. D'autre part, la nudité évoquée dans ce séjour céleste est assez étrange dans un contexte chrétien. Enfin, il y a le dernier quatrain, et surtout le dernier vers : « Macht mich auf ewig wieder jung ! ». « Faites-moi jeune, à nouveau, pour toujours ».

Ici, le rêve d'immortalité est décidément un rêve tout à fait grec, le rêve de la jeunesse éternelle. Les dieux sont jeunes, et rien n'est plus précieux, rien n'est plus divin, pour la Grèce, que la jeunesse. D'ailleurs la nostalgie qui étreint Mignon, qui l'a étreinte depuis qu'elle a été arrachée à son Italie, c'est la nostalgie d'une terre de beauté qui est comme un double de la Grèce antique. Nous le notions tout à l'heure, elle comprend sa mort future comme un retour au bonheur ancien, à ce qui fut son âge d'or – et l'âge d'or est lui aussi, bien sûr, une notion grecque.

Il faut ajouter que contrairement au poème de Matthias Claudius, le poème de Goethe ne donne pas du tout la parole à la mort, mais uniquement à la jeune fille. Ce que l'on entend, c'est le chant de Mignon seule, c'est sa douleur et sa grâce. La mort, parce que muette, ne saurait par définition avoir le

dernier mot. Schubert, de son côté, accompagne ce poème d'une musique simple et sereine, psalmodiée, recueillie, où la grâce prévaut sur l'angoisse. Voici la première strophe de son lied, dont je vous donne les paroles allemandes :

So lasst mich scheinen bis ich werde
Zieht mir das weisse Kleid nicht aus!
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes dunkle [feste] Haus

Ex. 18

Mignon IV, 1^{ère} strophe, Marjana Lipovšek, G. Parsons

Les deux strophes suivantes sont dans la même tonalité paisible, même si l'intensité croît et si la voix se déploie puissamment, et d'une manière presque triomphale, sur les mots « Dann öffnet sich der frische Blick » (puis s'ouvrira mon regard neuf).

Quant au quatrième quatrain, que nous allons entendre maintenant, il va connaître lui aussi un crescendo puissant, mais douloureux cette fois, sur son deuxième vers : « Doch fühlt ich tiefen Schmerz genug » (et pourtant j'éprouvais une douleur si profonde). Mais la fin, elle, est merveilleusement calme. Le tout dernier vers : « Macht mich auf ewig wieder jung ! » (faites-moi jeune, à nouveau, pour toujours !), Schubert le modifie afin de répéter les mots « auf ewig », « pour

toujours » et de souligner le désir d'éternité de la jeune fille, ou la présence de l'éternité dans son désir même. Quoi qu'il en soit, ce lied ne s'achève pas dans une sérénité douteuse ou équivoque, comme c'était le cas pour celui de Claudius, mais pas davantage par une affirmation fatale et désespérée, comme il arrive dans le quatuor. D'un bout à l'autre, il se présente comme un chant très simple, presque une comptine, qui convient bien à la bouche d'une toute jeune fille. Mignon va mourir, certes, mais son destin reste mystérieusement suspendu. Mignon demeure un ange dans la mort comme elle l'a été dans la vie.

Voici les paroles allemandes de ce dernier quatrain :

Zwar lebt ich ohne Sorg und Mühe,
Doch fühlt ich tiefen Schmerz genug.
Vor Kummer altert ich zu frühe –
Macht mich auf ewig wieder jung!

Ex.19

Mignon IV, dernière strophe

*

C'est une banalité de rappeler que toute l'œuvre de Schubert entretient une relation étroite, on n'ose dire privilégiée, avec la mort. Il suffit de songer aux cycles de lieder comme le *Winterreise* ou le *Schwanengesang*. Lorsqu'il affronte

directement le sujet, lorsqu'il en fait un thème explicite, on a vu que, selon le poète abordé, selon l'état d'âme du moment, Schubert ne traduit pas toujours son sentiment de la mort dans les mêmes termes musicaux. Dans le lied composé sur un poème de Matthias Claudius, on a vu combien l'ambiguïté est maintenue, entre une conception aimable et une conception terrifiante de la mort, et combien il est impossible de donner un sens définitif à sa conclusion, malgré sa tonalité majeure.

Dans le quatuor, infiniment plus complexe et plus riche que le lied, et traversé de mille événements, ce qui domine néanmoins, c'est l'angoisse. C'est le sursaut devant la fatalité, en même temps que l'affirmation implacable de cette fatalité. C'est à la fois la force irrémédiable du destin et la résolution poignante de marcher contre lui, ou tout au moins de l'affronter la tête haute. Je me suis contenté de signaler, sans avoir eu le temps d'y insister, l'extraordinaire parenté entre ce quatuor et *Erlkönig*: tous deux ont le même caractère de chevauchée fantastique, au sens propre ou figuré, tous deux décrivent une vaine et terrible lutte contre cette puissance insinuante, qui finit par rattraper sa victime et sceller son sort dans deux accords cadentiels violents et définitifs.

Le lied de Mignon, lui, est la plus énigmatique et la plus apaisée de toutes ces œuvres sur le thème de la jeune fille et de la mort. Certes, il dit une douleur déchirante, il profère un adieu à la vie. Mais à l'instar du poème de Goethe, il est si bien fait de souffrance et de joie mêlées, d'insouciance et de détresse mêlées, qu'il se situe au-delà de la souffrance et de la joie. Ajoutons que Mignon, qui meurt après avoir chanté, et peut-être parce qu'elle a chanté, est une bien belle métaphore de la

musique elle-même, de toute musique. Elle finit toujours par retomber dans le silence, comme une vie finit toujours par retomber dans le néant. Mais ce silence et ce néant, si la musique et la vie ont été belles, n'ont désormais plus le même sens. Ou pour mieux dire ils ont un sens. Décidément, définitivement.

*