

Lecture comparée du poème et de la musique
dans *Am Meer*

Le strophisme de Schubert n'est pas celui de Heine, mais : I + II = III + IV.

Pourtant tout se passe comme si cette symétrie musicale, décidée par Schubert, résultait d'une intuition que peut mettre en lumière une lecture autant horizontale que verticale du texte (je ne veux pas dire lecture continue, mais alignement de propositions voisines), selon la disposition suivante :

I

1 Das Meer erglänzte weit hinaus
2 Im letzten Abendscheine ;

3 Wir sassen am einsamen Fischerhaus,
4 Wir sassen stumm und alleine.

II

5 Der Nebel stieg, das Wasser schwoll,
6 Die Möwe flog hin und wieder ;

7 Aus deinen Augen liebevoll,
8 Fielen die Tränen nieder.

III

9 Ich sah sie fallen auf deine Hand,
10 Und bin aufs Knie gesunken ;

11 Ich hab' von deiner weissen Hand
12 Die Tränen fortgetrunken.

IV

13 Seit jener Stunde verzehrt sich mein Leib,
14 Die Seele stirbt vor Sehnen ; —

15 Mich hat das unglückselige Weib
16 Vergiftet mit ihren Tränen.

Ce qu'on pourrait commenter ainsi :

1/2 : situation : paysage, mer, couchant	9/10 : situation : je, voyant les larmes, à genoux
3/4 : situation : nous, solitaires et muets	11/12 : situation : je bois, seul, les larmes
5/6 : action nature : brume monte mer enfle, mouette ça et là	13/14 : action affective : mon corps se consume mon âme meurt de désir
7/8 : état elle : de tes yeux (aimés par moi) coulent des larmes	15/16 : état lui : de cette (malheureuse) femme les larmes m'ont empoisonné

Symbolisme constant de la mer et des larmes

de la solitude malgré l'autre (nature ou humain)

D'où un jeu de miroirs infiniment réfléchis : le moi se noie dans les universels de nature et de solitude.

Le ton est de description quasi objective, voire abstraite, malgré le fait de nommer des éléments de nature et deux personnages (nous, toi, moi).

Phénomène renforcé par le passage d'une situation à un état, avec une action minimale. Le poème devient constat quasi prosaïque (typique de la mise à distance de Heine).

L'art du coup de théâtre (coup sur la tête), d'autant plus efficace dramatiquement dans un tel contexte, se concentre sur les « inattendus » (7/8 et 13/14) des strophes II et IV (action), avec conséquence sidérante de l'état.

Essai d'analyse

Tenant compte de la lecture et de l'audition (toutes deux nécessairement chronologiques), la symétrie du sonore crée en quelque sorte l'illusion d'une simultanéité ou d'une mise en partition (comme dirait Lévi-Strauss). Bien que la chronologie conserve ses droits, puisque toute la « réexposition » se trouve chargée du connu d'une « exposition ».

Les trois types d'écriture différenciés correspondent exactement à : **situation** (a), **action** (b) et **état** (c).

a) : ut majeur invariable. Seuls degrés I, IV et V. Deux phrases analogues sauf ouverture et fermeture. Interdépendance du chant et du piano. La voix continuellement dominée par la tierce parallèle du piano (puisque le ténor sonne à l'octave au-dessous de sa notation), devient une ces *mélodies masquées* typiques de Schubert. Mélodie qui tourne autour du pivot *do*. Le rythme se reproduit comme un ostinato. Le caractère général est d'un volkslied stylisé.

b) : Séparation piano/voix. Tremolo. Segmentation de la mélodie.

Minorisation directe et modulation (qq accords de 7^e) axée sur *ré* (sus-tonique, note assimilable au pivot de *do*). Unique < > étendu. Tous ces mini-événements deviennent sensationnels en regard de ce qui a précédé.

c) : retour à ut, mais ambigu majeur-mineur et degré II (amené par 7^e diminuée). Retour à une rythmique proche de *a* et à l'interdépendance voix-piano (malgré échappée). Retour à l'enserrement de la voix par la tierce supérieure du piano mais traces persistantes de la segmentation mélodique de *b*.

Prélude, interludes et postlude (mesures ajoutées aux carrures) :

L'accord initial de 6te augmentée, à cause de sa résolution exceptionnelle sur la tonique, sonne plutôt comme une appoggiature. La même sensation d'appoggiature affecte les mesures d'interludes-échos (m. 11, 18, 23, etc.) disposées d'ailleurs comme jalons de *a*, *b* et *c*. La modulation de *b* à la sus-tonique pourrait être de même nature. Le climax expressif de *c* (m. 21 et 43) en est l'aboutissement (seul accent noté à la partie du chant). La seule altération de la symétrie strophique se produit d'ailleurs (m 40) juste avant ce point par renforcement de l'échappée vocale, de la minorisation et de l'appoggiature. Le retour du prélude à la fin renforce cette permanence. Il est tentant de mettre cela en rapport avec la question du « strophisme » posée au début : j'y verrais une sorte de minimalisation volontaire (donc minimisation) du mouvement affectif.

*

La nuance générale (un seul *p* au début, le reste *pp* ou *ppp*), la miniaturisation des climaxes, la simplicité du langage harmonique, le faible ambitus vocal, le simili *volkslied*, l'obsession de « l'appoggiature », la vraie/fausse identité de la deuxième partie (III et IV), l'intériorisation de la mélodie et des accidents par leur position médiane dans l'accord, tout paraît aller dans le sens du tragique en forme d'*understatement*, cher à Heine, véritablement traduit ici en musique.