

Proposition d'analyse de *Am Meer*

Quelques éléments sur le texte de Heine :

La dimension progressive du poème se marque dans l'évolution des temps utilisés : imparfait, passé simple puis présent ; la structure correspondant à cette progression se confirme dans l'organisation de la scène : son cadre dans la première strophe, l'événement dans les deux suivantes et enfin dans la dernière strophe, ce qui résulte de cet épisode. Les protagonistes dont il ne deviendra explicite qu'il s'agit d'un homme et d'une femme que tard dans le poème, sont présents sous la forme du « nous » pour ensuite dans les deux strophes centrales devenir « tes larmes » puis « je » ; la rupture entre la troisième et la quatrième strophe apparaît à nouveau dans la dissociation entre « mon être » et « cette femme ». A l'intérieur de la structure strophique s'inscrit donc une articulation essentielle du poème située au début de la quatrième strophe. On note d'ailleurs que le rythme et les sonorités de son premier vers soulignent aussi cette articulation : perte du balancement régulier des syllabes et poids des dentales.

Autant la temporalité de la scène est définie par tout un ensemble de paramètres convergents, autant son déroulement reste peu explicite : qui sont ces deux êtres assis, quelle est la cause des larmes, quelle est l'infortune de cette femme, pourquoi ces larmes ont-elles eu l'effet d'un poison ? La présence de la nature dans les deux premières strophes apporte

un support visuel : par deux fois le parallèle s'installe entre la nature (les vers 1 et 2 de la première et de la deuxième strophe) et les personnages (vers 3 et 4). Notons que l'évocation de la nature est simplement juxtaposée à celle des personnages et fait pourtant effet de substitut de causalité : le mouvement de la mer est connexe à celui des larmes et le précède. Enfin, dans les liens entre la nature et la scène intérieure se joue aussi la question de l'intensité : amplitude d'une nature que seul l'horizon et le vol de la mouette délimitent, une nature prise dans un mouvement d'agitation qui trouvera d'autant plus facilement son équivalent émotionnel que la situation intérieure est présentée avec la neutralité d'un constat.

Analyse du Lied : quelle interprétation du poème de Heine ?

Forme strophique : ABAB

Distance par rapport à une forme strophique simple ; la strophe musicale AB incluant des éléments très contrastants

A : primat de la mélodie, stabilité tonale (Ut M) et dynamique (pp) ; le piano a fonction d'accompagnement (homorythmie suivant la pulsation croche-noire) agrémentée d'une doublure à la tierce ; découpage en deux sections, un a 1 ouvert (V) correspondant aux vers 1-2 et un a 2 clos (I) correspondant aux vers 3-4 ; caractère Volkslied : profil mélodique conjoint, périodes régulières...

B : primat de l'harmonie d'où le chant d'emblée plus disjoint semble issu ; au monde relativement uniforme et statique de A succède le mouvement de B : développement de l'ambitus vocal qui atteint la 10^{ème} (couvrirait seulement une 7^{ème} dans la partie A), tremolos du piano, crescendos et decrescendos, ligne chromatique descendante de la basse, degré napolitain, modulation de ut m à ré m (mes 14-17). A cette première section de B correspondant aux vers 1-2 de la strophe 2, succède une deuxième section qui reprend des éléments de A : fin des tremolos et retour du système d'accompagnement

homorythmique du début ; toutefois, cette section ne retrouve pas le calme initial : accords altérés, accentuations, soufflets... de plus la strophe reste suspendue sur une demi-cadence.

Dans le bref prélude initial, le premier accord de sixte augmentée est détourné de sa fonction traditionnelle : elle ne débouche pas sur une dominante avec quarte et sixte puis quinte qui préparerait la résolution sur la tonique, la sixte augmentée ayant alors pour fonction de redoubler la tension dominante tonique. Schubert en fait un usage inédit puisqu'il la résout directement sur la tonique, ce qui permet de l'entendre a posteriori comme une triple appoggiature de l'accord parfait de la tonique. Cet accord installe donc dès le départ une ambiguïté entre le statisme - il est enserré dans une pédale de tonique - et le mouvement, un mouvement dont le déploiement a été en quelque sorte court-circuité pour se réduire à un système d'appoggiature.

Si nous poursuivons cette interrogation de la temporalité aménagée par Schubert dans ce Lied, arrêtons-nous sur ses principales articulations : pour relever que A et B sont juxtaposés sans articulation : plutôt qu'un passage entre A et B, il s'agit d'un renversement marqué par la minorisation du ton initial. En revanche entre B et A (mes 22-24), la partie B restant suspendue sur une demi-cadence, l'arrivée de A qui résout la cadence, semble comme préparée par B ; certes c'est un usage lors des reprises mais cette articulation fait sens me semble-t-il par rapport à l'absence d'articulation A-B. L'enchaînement B-A contribue tout comme la présence en conclusion de l'accord énoncé en prélude du Lied à l'installation d'une circularité, d'un infini recommencement.

Le rapport texte-musique :

- par rapport à la globalité du poème : quels conséquences le choix d'une forme musicale ABAB entraîne-t-il ?
- par rapport à l'entité musicale AB : quel scénario Schubert fait-il

ressortir ?

Le choix par Schubert d'une forme de type ABAB entraîne une équivalence poétique des strophes 1-3 et des strophes 2-4 : poétiquement, le parallèle entre les strophes 2 et 4 peut s'entendre comme figuration de l'agitation qu'elle soit antérieure ou postérieure à l'événement présenté dans la strophe 3. En revanche, le parallèle est plus difficile à construire entre 1 et 3 : si la strophe 1 est le lieu d'un monde antérieur, marqué par l'anhistoricité (musicalement traduit par l'absence de mouvement dynamique ou tonal et la répétition des deux sections a 1 et a 2), la strophe 3 est la strophe dans laquelle se concentre l'événement principal : « je bus les larmes dans ta blanche main ». Il s'agit d'une image aux connotations érotiques précédée d'un changement de position corporelle : d'assis l'homme tombe à genoux. Les choix musicaux effectués pour la première strophe s'appliquent peu à la troisième, sauf à considérer que la partie A permettrait, en raison de son statisme même, de laisser libre cours au texte de se déployer en soi.

Schubert a fait le choix d'une globalité à travers l'entité A-B dont on peut interroger la cohérence propre au regard du texte. Derrière AB nous avons vu se dégager un schéma en réalité en trois moments de proportions inégales : revenons sur la découpe de la deuxième strophe littéraire en deux temps : b et c. Les deux derniers vers de la strophe 2 tout comme d'ailleurs les deux derniers vers de la strophe 4 reprennent la figure des larmes. La première séquence vocale de c se déduit de l'accompagnement du piano de la mesure précédente en prenant son appui initial sur le degré napolitain ; dans une carrure de 2 mes, elle évolue vers une cadence en Ut M épicée d'un double retard. La mesure 21 mérite une focale particulière : resserrement de la carrure motivique du fait de l'accentuation sur « fielen » et « Tränen », accord altéré où l'on retrouve la triple appoggiature de l'accord initial. Dans la strophe 4, c'est le mot empoisonné « vergifet » qui se trouve pris dans ce moment de tension maximale du Lied.

Quelle histoire nouvelle naît alors de la lecture par Schubert du poème de

Heine ? La dramaturgie de la strophe musicale s'appuie sur trois moments : calme, agitation, trouble manifesté par les larmes. Elle écarte le moment central chez Heine de l'acte d'union entre l'homme et la femme, la réalisation du désir contenue dans le rapprochement et l'échange de ces larmes incorporées à travers l'acte de boire. La dramaturgie de Schubert remplace l'union érotique par un retour à l'union archaïque symbolisé dans la première strophe poétique à laquelle Schubert donne une portée toute particulière et l'on pourrait proposer le scénario suivant : calme (monde d'avant), agitation (naissance du désir), trouble des larmes suivi du retour au monde d'avant. L'étude des articulations musicales du Lied renforce encore ce point de vue : la continuité du désir aux larmes (mes 18-19), la résolution des larmes dans le retour au monde pré-historique (mes 22-24). En revanche, là où Schubert situe la rupture essentielle c'est entre A et B (mes 11-12), car c'est là que s'opère la fin du monde idyllique pour laisser place sans transition au monde agité et incontrôlable du désir. Il nous désigne ainsi le lieu de la perte qui se retrouve dans l'empoisonnement, figuré musicalement par la transformation des traces du monde de A, ce monde ayant perdu désormais sa pérenne évidence. Ce que disent les larmes, l'accord initial le disait déjà : tout déploiement du désir est contenu dans un cadre qui ne lui permet pas de s'épanouir. La temporalité schubertienne s'arrête à ce seuil pour se réorienter dans une direction qui regarde en arrière.

La partie A prend dans cette perspective une portée nouvelle : dans un usage de codes qui renvoient au Volkslied mais aussi au choral, Schubert convoque un collectif qui n'était pas de mise dans le texte. Monde idéalisé des romantiques, monde d'avant l'histoire et d'avant la faute, il est aussi caractérisé par son adéquation à la nature. L'indication *sehr langsam* nous désigne un tempo étiré et la régularité du motif rythmique croche-noire produit un balancement enveloppant. Idéalisation peut-être d'un maternel primaire ?

Il faudrait développer aussi les liens que ce Lied permet de relever entre les

deux créateurs. Schubert rejoint Heine dans le thème de la manifestation d'un fatalité dont les motivations restent obscures et inaccessibles aux êtres qui les subissent (on pourrait réexaminer le texte à travers le thème de la passivité) ; il le rejoint aussi dans le choix d'un traitement a minima où l'imaginaire trouve d'autant plus à se déployer que peu est explicite.

Avec la notion de polysémie, il est possible de concilier une vision de la fidélité de Schubert à Heine avec celle d'un écart de Schubert par rapport à Heine. Qu'il ait dans son appropriation du texte de Heine retenu le tragique, la forme minimaliste, qu'il ait dans le même temps effacé l'épisode de l'union érotique pour mettre au devant de la scène l'union archaïque résulte d'un remaniement lié à toute appropriation, à toute interprétation. Cette proposition d'analyse porte sans doute aussi la marque de la mienne.