

## Le lied dans la poésie de Gustave Kahn et de Camille Mauclair : migration d'un genre et appropriations poétiques

Capucine ECHIFFRE  
Université de Nantes  
L'AMo

On connaît l'importance de la philosophie allemande et des opéras de Wagner pour le Symbolisme français. La critique signale souvent aussi l'importance du lied<sup>1</sup>, mais la plupart du temps sans s'y arrêter. La fonction du genre dans l'élaboration de l'esthétique symboliste n'est cependant pas assimilable aux deux autres sources germaniques. Plusieurs poètes soulignent du reste dans divers essais le prix qu'ils accordent au lied en particulier. Ils témoignent du poids exercé par celui-ci dans leur propre pratique littéraire ainsi que dans celle de leurs contemporains. C'est le cas de Gustave Kahn et de Camille Mauclair, qui utilisent comme intertextes certains lieder, et vont jusqu'à intituler « Lied » plusieurs de leurs poèmes<sup>2</sup>. En cette fin de siècle en quête de modernité poétique, l'allégeance proclamée envers un genre qui a connu son heure de gloire à l'époque romantique pourrait étonner. L'introduction véritable du lied en France (dans son acception de genre poétique savant, en particulier s'accomplit en effet grâce au *De l'Allemagne* de Mme de Staël, paru en 1813. En outre, les poèmes concernés de Kahn et Mauclair, bien qu'ils fassent un certain nombre d'emprunts au genre allemand, en sont malgré tout assez éloignés. Un tel choix peut néanmoins s'éclairer si l'on prend en compte l'image de liberté poétique couramment associée au lied. Dans les années 1820, déjà, à l'heure où les jeunes écrivains prétendent s'affranchir du système littéraire classique, le lied apparaît comme un modèle d'audace. Le peu de contraintes formelles et thématiques qui pèsent sur lui en font un genre très souple, ce qui suscite dès l'essai staëlien des réflexions sur la nature du lyrisme, et corollairement sur les traits définitoires de la notion de genre littéraire elle-même. Cela donne lieu dans les dernières décennies du siècle à des réappropriations complexes de la part des poètes. Dans le cas de Kahn et de Mauclair, tout se passe en fait comme s'ils s'autorisaient de la liberté du genre pour prendre leurs distances vis-à-vis de lui, tout en exploitant sa fonction de caution littéraire et l'imaginaire qu'il véhicule. On verra donc ce que ces deux écrivains reprennent du lied – ou plutôt de l'image du lied qui s'est construite en France tout au long du siècle – et comment ils tirent parti de l'horizon qu'il trace pour servir leur propre projet d'écriture.

### L'image du lied en France

Bien que le nom unique *lied* puisse faire référence à des corpus différents, l'ensemble d'œuvres qu'il désigne se caractérise néanmoins aux yeux des intercesseurs français par des traits unifiants qui agissent sur le plan du contenu par une certaine

---

<sup>1</sup> Durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, en Allemagne puis en France, le mot *lied* désigne aussi bien des pièces qui relèvent du répertoire savant que des chansons appartenant au répertoire populaire. Lorsqu'il est question plus spécifiquement de la production savante, l'étiquette peut s'appliquer soit au genre poétique, soit à ses éventuelles mises en musique.

<sup>2</sup> Malgré leurs différences, les deux auteurs se rapprochent par leur bonne connaissance de la poésie allemande et l'utilisation qu'ils en font dans leur propre poésie. On peut rappeler que Gustave Kahn est messin, et que la femme de Camille Mauclair était allemande.

épistémè, et corollairement sur les plans sémiotique et poétique<sup>3</sup>. Le lied populaire, comme le lied savant poétique ou musical, donnerait à voir un univers panthéiste, en l'associant d'une part à une poétique de l'expression censée restituer un rapport spontané à la nature, et d'autre part à une sémiotique de la suggestion, tournée vers la dimension mystérieuse du monde. Le *Roi des aulnes* [*Erlkönig*] de Goethe, qui est devenu très célèbre en France dès les années 1830<sup>4</sup>, concentre la plupart des aspects du lied établis par les médiateurs :

*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?  
Es ist der Vater mit seinem Kind;  
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,  
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.*

– *Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?* –  
– *Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?*  
*Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?* –  
– *Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.* –

*„Du liebes Kind, komm, geh mit mir,  
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;  
Manch' Bunte Blumen sind an dem Strand;  
Meine Mutter hat manch' gülden Gewand.“*

[...]

*„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;  
Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.“*  
– *Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!*  
*Erlkönig hat mir ein Leids getan!* –

*Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,  
Er hält in Armen das ächzende Kind,  
Erreicht den Hof mit Müh' und Not;  
In seinen Armen das Kind war tot.*

Qui chevauche si tard dans la nuit et le vent ?  
C'est le père avec son enfant ;  
Il tient bien le garçon dans ses bras,  
Il le serre sûrement, il lui tient chaud.

– Mon fils, pourquoi caches-tu ton visage avec tant d'effroi ? –  
– Ne vois-tu pas, père, le roi des aulnes ?  
Le roi des aulnes avec sa couronne et sa traîne ? –  
– Mon fils, c'est une traînée de brouillard. –

« Toi, cher enfant, allons, viens avec moi,  
Je jouerai à de bien beaux jeux avec toi ;

---

<sup>3</sup> Ce qui suit n'est bien sûr qu'une synthèse – trop – rapide sur l'image que donnent les intercesseurs français du lied au XIX<sup>e</sup> siècle. Parmi les textes importants, outre l'essai de Mme de Staël, on pourra se reporter à un article d'Henri Blaze de Bury, « De la poésie lyrique en Allemagne », dans la *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, tome XXVI, septembre 1841, p. 821-875, et à l'ouvrage d'Édouard Schuré, *Histoire du lied, ou La chanson populaire en Allemagne*, Lacroix, Verboeckhoven et C<sup>ie</sup>, 1868. Pour une mise au point récente sur les soubassements épistémologiques et sémiotiques actualisés dans le genre germanique, on consultera avec profit la somme de Verónica Estay-Stange, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme*. Paris, Classiques Garnier, 2014.

<sup>4</sup> D'après Edmond Duméril (dans *Lieds et ballades germaniques traduits en vers français. Essai de bibliographie critique* [1934], Slatkine Reprints, Genève, 1977) G. de Bélanger en donne une traduction pour le chant en 1834 (Paris, Richault, s. d.).

Il y a de nombreuses fleurs sur le rivage ;  
Ma mère a de nombreux habits dorés. »

[...]

« Je t'aime, enfant, ta jolie silhouette me ravit ;  
Et si tu n'acceptes pas, j'utiliserai la force. »  
– Mon père, mon père, maintenant il me saisit !  
Le roi des aulnes m'a fait du mal ! –

L'effroi saisit le père, il presse son cheval,  
Il tient dans ses bras l'enfant gémissant,  
Atteint la cour à grand peine ;  
Dans ses bras l'enfant était mort<sup>5</sup>.

Cette ballade montre bien un univers dans lequel le surnaturel et la nature empirique s'interpénètrent – au moins dans les propos de l'enfant et du roi des aulnes. De manière générale, dans le genre germanique, ces deux dimensions du monde seraient deux modes d'un même être universel, l'essence constituant le principe de vie des phénomènes et les phénomènes incarnant l'essence qui sans cela resterait une potentialité pure. Le lied serait ainsi un des lieux dans lesquels est révélée la présence du divin dans le monde, grâce à la représentation d'une nature animée et de personnages sensibles aux manifestations du surnaturel. Les poètes se fonderaient en cela sur les théories de plusieurs penseurs, qui se rejoignent dans l'affirmation selon laquelle le sujet peut saisir intuitivement les traces du sacré dans les phénomènes. Les intercesseurs français citent surtout sur ce point Herder et Schelling<sup>6</sup>.

La représentation d'un tel rapport au monde passe par une certaine posture énonciative, et elle se fonde sur une anthropologie et une conception du langage particulières. Dans le sillage du primitivisme, les médiateurs au XIX<sup>e</sup> siècle continuent à associer ce type de relation au monde à l'enfance ou à la sensibilité populaire et rurale. Dans le lied, les descriptions et les situations sont passées au filtre du sentiment, d'une subjectivité, quand on n'a pas affaire à la manifestation explicite des émotions du sujet ou des personnages. Éloigné à la fois des raisonnements abstraits et des conventions verbales, l'individu issu du peuple, régi par ses émotions, serait transparent à lui-même et doué d'une intuition qui lui permettrait de sentir le mystère du monde. Le lied populaire, en particulier, serait l'expression sincère et spontanée d'une expérience subjective de la nature. Enfin, les médiateurs s'accordent à admirer l'union entre ce qu'ils appellent encore souvent le fond et la forme, postulant un rapport de motivation entre ces deux faces du signe global qu'est le texte poétique. Ce mode de signification est rendu possible selon eux par la liberté formelle et linguistique laissée au lied.

---

<sup>5</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Erkönig* [le *Roi des aulnes*, 1782], dans K. Eibl (éd.), *Sämtliche Werke*, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1987, t. 1, p. 303-304. La traduction française est la nôtre. Elle ne vise qu'à rendre le sémantisme du texte accessible à un lecteur non germanophone.

On signalera par ailleurs que Goethe présente ce poème comme une ballade, mais dans les paratextes des intercesseurs français, le mot *lied* est fréquemment utilisé à propos de ballades.

<sup>6</sup> Ils n'indiquent généralement aucune référence d'ouvrage de ces deux auteurs, mais on peut citer pour Johann Gottfried Herder les *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* [*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784-1791], trad. et introduction par Edgar Quinet, Paris, Levrault, 1834, et le *Traité sur l'origine de la langue* [*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1772], trad. Pierre Pénisson, Paris, Aubier-Flammarion, 1977, et pour Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling 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], deux ouvrages traduits par Samuel Jankélévitch dans *Essais*, Paris, Aubier, 1946.

Contrairement aux règles qui pèsent sur la littérature française et qui donnent lieu à une articulation conventionnelle entre le contenu de sens et sa mise en forme verbale, cette liberté permet un investissement affectif du langage par le sujet, et la réactualisation d'une expression primitive vue comme l'extériorisation des émotions. C'est ainsi que la dimension phonique du lied est jugée indissociable du sens ou de l'effet général du texte.

L'expression directe n'est cependant pas le seul mode de signification du lied. Au-delà des sentiments conscients du sujet, les zones mystérieuses du monde et de l'âme, l'attitude d'interprétation qu'ils appellent, seraient transposées littérairement dans un fonctionnement sémiotique symbolique. De même que les phénomènes renvoient au divin, le sens premier du texte renvoie à un sens second, ces deux plans de la signification épousant les deux dimensions du monde, empirique et idéale. L'auteur de lieder s'emploierait en dernier ressort à faire deviner l'âme du monde ou de l'homme à travers la représentation de leurs manifestations empiriques.

### **Le lied, réalisation exemplaire du lyrisme et lieu d'une réflexion sur la notion de genre littéraire**

Outre les propriétés prêtées au genre germanique, la souplesse de celui-ci donne lieu chez les médiateurs à des réflexions sur la notion même de genre. Sur ce point, on peut remonter à Mme de Staël, qui dans *De l'Allemagne* passe fréquemment de considérations sur la poésie allemande du tournant du siècle à des développements sur la poésie lyrique en tant que grand genre littéraire. La première est de fait envisagée comme une incarnation privilégiée de la seconde :

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<sup>7</sup>.

Dès lors, les traits définitoires appliqués à l'une valent également pour l'autre, et l'essayiste en vient à adopter des catégories d'analyse qui dépassent les critères thématico-formels imposés par les théories classiques. Dans le prolongement de son essai *De la littérature*, qui en 1800 plaidait pour une approche politique et idéologique du domaine littéraire, elle revendique une dizaine d'années plus tard une appréhension « philosophique » des belles-lettres<sup>8</sup>. Appliquée à la poésie lyrique, cette perspective l'amène à une définition que l'on pourrait qualifier d'« existentielle<sup>9</sup> ». Elle présente ainsi à plusieurs reprises la poésie lyrique comme le lieu où s'exprime l'aspiration de l'homme vers l'infini :

---

<sup>7</sup> Mme de Staël, *De l'Allemagne* [1813], dans A. Blaeschke (éd.), *Œuvres complètes*, Paris, Champion, 2017, coll. « L'âge des Lumières », 2017, II<sup>e</sup> partie, chap. X, p. 265.

<sup>8</sup> « 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 *ibid.*, II<sup>e</sup> partie, chap. XI, p. 269.

<sup>9</sup> Nous reprenons la distinction établie par Gérard Genette dans son *Introduction à l'architexte* (Paris, Seuil, 2014), et réutilisée à sa suite par Jean-Michel Maulpoix et Antonio Rodriguez respectivement dans *La Notion de lyrisme. Définitions et modalités (1829-1913)*, thèse de Littérature française, Université Paris Nanterre, 1987, 2 vol., 826 pages dactyl., et *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 2003.

[...] il faut, pour concevoir la vraie grandeur de la poésie lyrique, errer par la rêverie dans les régions éthérées, oublier le bruit de la terre en écoutant l'harmonie céleste, et considérer l'univers entier comme un symbole des émotions de l'âme<sup>10</sup>.

En somme, le corpus poétique venu d'Allemagne donne lieu non seulement à une étude interne de ses propriétés, mais suscite également des interrogations plus générales sur le lyrisme et sur la notion de genre. Si de leur côté les poètes romantiques s'inspirent du lied, c'est surtout en s'efforçant d'imiter son atmosphère et ses thèmes et motifs privilégiés. Il faut attendre les dernières décennies du siècle pour que des auteurs comme Kahn ou Mauclair se tournent vers son fonctionnement, son rapport aux codes littéraires, et pour qu'ils y puisent un exemple de renouvellement des pratiques admises, au service d'un projet d'écriture personnel.

### **Réappropriations du lied à la fin du siècle : infléchissement des rapports du sujet à la nature et à lui-même**

Dans leurs poèmes intitulés « Lied », Kahn et Mauclair font certes des emprunts visibles au lied, mais l'impression qui domine à la lecture de ces textes reste celle d'une réappropriation du genre allemand, ou plutôt d'un infléchissement significatif imposé à son image française. L'opération de transformation porte notamment sur les rapports entre le sujet et la nature.

On peut signaler d'abord un déplacement de la perspective, par lequel le centre de l'intérêt passe du mystère du monde au mystère de l'âme humaine. Dans le « Lied » de Mauclair qui suit, il est bien question de nature, mais à l'évidence, ce sont les effets paradoxaux qu'elle produit sur le sujet qui sont au centre de l'intérêt :

J'ai vu des pays de soleil  
En gardant le souvenir triste  
D'un paysage gris,  
D'un paysage gris.

Je pensais sous les orangers,  
Devant les aloès et les ifs,  
Aux branches de houx,  
Aux branches de houx.

J'ai vu des âmes nouvelles  
En gardant le souvenir ému  
D'une âme évanouie,  
D'une âme évanouie<sup>11</sup>...

Quant à Kahn, dans le texte en prose qui introduit la section « Lieds » dans l'édition de 1897 des *Palais nomades*, il semble ériger la connaissance du « cœur » humain en enjeu principal de la « légende » :

Regarde au jardin de la légende, et les yeux profonds vite entrevus, et les neufs 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<sup>12</sup>.

Ce déplacement s'accompagne souvent d'une mise à mal des rapports ordonnés et harmonieux qui gouvernent la plupart du temps l'univers panthéiste du lied. Si le sujet

---

<sup>10</sup> Mme de Staël, *De l'Allemagne*, op. cit., II<sup>e</sup> partie, chap. X, p. 264.

<sup>11</sup> Camille Mauclair, « Lied », *Émotions chantées*, inédit, diffusion hors commerce en 1926, p. 425-426.

<sup>12</sup> Gustave Kahn, « Lieds », texte liminaire, *Les Palais nomades*, dans *Premiers poèmes*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 107.

romantique pouvait avoir le sentiment d'un écart entre lui et la nature, cette dernière n'en restait pas moins déchiffrable et cohérente, comme dans le *Roi des aulnes* qui reprend des légendes connues. Ce n'est plus le cas chez les symbolistes, dont l'univers de référence est trop vague et hétérogène pour que le lecteur puisse reconstituer un espace ordonné. « Annonciation », de Mauclair, qui convoque précisément comme intertexte la ballade de Goethe, offre une bonne illustration de la distance entre le traitement du surnaturel dans l'Allemagne de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et celui qu'opère le symbolisme :

Je vois une chose blanche  
Comme une robe qui se penche.  
– Ce sont les cygnes, dors, m'ami.

Je vois une lumière folle  
Comme une auréole.  
– C'est la lune, dors, mon chéri.

Ma sœur, je vois des gouttes de sang  
Comme une sueur d'agonisant !  
– Ce sont les cerises du verger, mon cœur.

Ô je vois, ma sœur, des perles  
Comme de grosses larmes !  
– C'est mon collier, mon amour.

Je ne vois plus rien, j'ai peur...  
Mais des lèvres touchent mon cœur :  
C'est Jésus, c'est Jésus, ma sœur !

– Mon aimé, vas-tu mourir<sup>13</sup> ?

La dimension rationnelle est moins nette que chez Goethe. L'instance narrative, qui offrait au lecteur un point d'ancrage dans le déroulement de l'action et lui permettait de rester extérieur à celle-ci, est désormais absente. Il est confronté directement au dialogue des deux personnages, et les visions du locuteur masculin sont plus vagues que celles de l'enfant du *Roi des aulnes*, dans lesquelles il pouvait reconnaître des figures de la mythologie nordique.

Le paysage évoqué dans cet extrait d'un « Lied » de Kahn frappe davantage encore par son caractère hétéroclite, rassemblant des réalités éloignées sans indiquer explicitement de liens entre elles, et sans toujours leur assigner un statut clair du point de vue de la signification. 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<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Camille Mauclair, « Annonciation », *Sonnettes d'automne*, Paris, librairie académique Didier, 1895, p. 80-81.

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.

Ces dissonances entre les phénomènes se retrouvent à l'intérieur du sujet lyrique ou des personnages représentés. Tout en empruntant au ton populaire et à l'imagerie médiévale, associés auparavant à la transparence à soi et à l'innocence, Kahn et Mauclair investissent ces traits de valeurs nouvelles, foncièrement problématiques. La protagoniste de la « Vieille Ballade » de Mauclair est ainsi très ambivalente, laissant partout où elle va une trace sanglante, mais réhabilitée à sa mort par les anges :

Elle avait des lèvres de sang,  
Et en baisant ses amants  
Ses baisers les marquaient de sang.

Quand ses amants l'eurent honnie,  
Elle se coucha dans la prairie,  
Et baisa la terre fleurie.

Et ses lèvres en fleurs de sang,  
Semèrent des fleurs dans les champs  
Rouges comme du sang d'amant.

[...]

Mais quand elle mourut les anges,  
L'ayant baisée sur sa bouche étrange,  
Y marquèrent une croix blanche<sup>15</sup>.

Dans une strophe de la cinquième pièce des « Lieds » du recueil *Les Palais nomades*, Kahn situe cette ambivalence dans l'intériorité même du sujet lyrique, dont le « rêve éveillé » apparaît comme un élément étranger, non contrôlé, et en définitive nuisible à lui-même :

Dans la démente 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<sup>16</sup>.

## Renouveau de la poésie lyrique

Les transformations imposées à l'épistémè du lied manifestent en fait un renouvellement des fondements de la poésie lyrique. On a vu comment Kahn et Mauclair mettaient à mal la narration ou même la représentation rationnelle du cadre référentiel au profit de notations relatives aux sensations ou à l'état intérieur de leurs personnages. Ce faisant, ils subvertissent la tradition narrative de la ballade en soumettant le récit à un processus de poétisation. Inversement, ils tirent parti de certaines ressources du récit pour mettre à distance les émotions qu'ils évoquent<sup>17</sup>. L'enjeu réside en fait dans le renouvellement d'une subjectivité considérée comme

---

<sup>14</sup> Gustave Kahn, « Lied : L'heure du nuage blanc », *La Pluie et le beau temps*, Paris, L. Vanier, 1896, p. 39.

<sup>15</sup> Camille Mauclair, *Sonnettes d'automne*, op. cit., p. 92-93.

<sup>16</sup> Gustave Kahn, « Lieds », v, *Les Palais nomades*, Paris, Tresse et Stock, 1887, p. 122.

<sup>17</sup> Sur cette hybridation des genres et des types de discours, nous renvoyons à l'ouvrage de Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, J. Corti, 1989, et à la thèse d'Émilie Yaouanq-Tamby, *L'Indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme*, thèse de Littérature comparée, Sorbonne Université, 2010, 1 vol., 549 pages.

trompeusement transparente et guettée par le sentimentalisme. Mauclair n'échappe pas toujours à cet écueil issu du romantisme. Le choix du seul dialogue, dans « Apparition », lui permet néanmoins d'éviter tout pathos et conjointement d'inviter le lecteur à dépasser un niveau de lecture de type réaliste au profit d'une interrogation sur les visions que permet la proximité de la mort. Kahn se montre de son côté explicitement critique envers la poésie d'inspiration personnelle. Dans *Symbolistes et décadents*, il avoue sa propre 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<sup>18</sup>. » Dans le neuvième lied des *Chansons d'amant*, au contraire, la marque de première personne n'apparaît 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 :

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<sup>19</sup>.

Le processus de problématisation du sujet ne se trouve pas seulement dans le contenu des poèmes de Kahn, il informe l'énonciation elle-même. Dans un texte sur Heine, son éloge de l'ironie (au sens romantique allemand de réunion des contraires) est très éclairant à cet égard.

[...] 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 jasant 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 engangés de classicisme et pourtant majestueux, c'est justement cette souplesse, cette agilité du doigté sur le clavier passionnel<sup>20</sup>.

Cette adhésion à la poétique heinéenne vaut pour une mise à distance du modèle du lied en France, dans la mesure où de nombreux intercesseurs reprochent précisément à

---

<sup>18</sup> Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents*, [1901], Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 18. La ponctuation est celle du texte.

<sup>19</sup> Gustave Kahn, « Lieds », IX, *Chansons d'amant*, Bruxelles, P. Lacomblez, 1891, p. 79.

<sup>20</sup> Gustave Kahn, « Le Cinquantenaire de Henri Heine », dans « Carnet de Paris », *Nouvelle Revue*, t. XXXIX, Nouvelle série, mars-avril 1906, p. 137.

Heine de déformer le genre par la posture ironique dont il fait preuve. Dans *Le Chasseur maudit*, Kahn met en œuvre littérairement ce positionnement marginal. De fait, tout en s'inspirant très probablement d'une ballade de Bürger intitulée en allemand *Der Wilde Jäger*<sup>21</sup> [*Le Féroce Chasseur*, d'après la traduction de Mme de Staël], le poème apparaît simultanément comme une reprise des « polyphonies poétiques » de Heine :

Le chasseur passe sur la foule  
Ils prient, ils prient  
Le chasseur descend parmi la foule  
Ils tuent, ils tuent.

Le chasseur s'arrête au monastère  
Ils brûlent, ils brûlent  
Le chasseur brûle le monastère  
Ils prient, ils prient.

Quels sont ceux-là qui brûlent et qui prient  
Qui chantent selon la loi d'un cheval  
Quels ces masques qui prient en carnaval,  
Qui sont ceux-là qui brûlent et qui prient.

Le chasseur pleure  
Ils rient, ils rient  
Le chasseur rit  
Ils pleurent, ils pleurent<sup>22</sup>.

Dans cette pièce où les actes et les réactions émotionnelles sont en grande partie attribués à un énigmatique pronom « Ils », les pleurs et les rires sont inextricablement mêlés. L'interrogation de l'instance énonciative concernant l'identité des acteurs concernés renforce même cette incertitude, en laissant penser que « ceux-là qui brûlent et qui prient » ne constituent qu'un seul et même groupe. Cette réalisation de l'ironie romantique allemande s'oppose tout autant à la juxtaposition dont Kahn fait grief aux écrivains français qu'à celle qui prévaut dans l'intertexte de Bürger. La ballade de l'auteur allemand est en effet nettement orientée selon une double polarité axiologique : le chasseur est entouré durant tout le poème par deux conseillers aux discours opposés, l'un appuyé par le narrateur, l'autre condamné, et il est finalement puni pour avoir chassé un dimanche<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Gottfried August Bürger, *Der Wilde Jäger* [*Le Féroce Chasseur*, 1785], dans G. et H. Häntzschel (éd.), *Sämtliche Werke*, Munich, Vienne, C. Hanser, 1987, p. 248-255.

<sup>22</sup> Gustave Kahn, « Le Chasseur maudit », dans *La Jeune Belgique*, t. X, n° 3, mars 1891, p. 146. La ponctuation est celle de *La Jeune Belgique*.

<sup>23</sup> « [...] *Sieh da! Sieh da, kam rechts und links / Ein Reiter hier, ein Reiter da! / Des Rechten Roß war Silbersblinken, / Ein Feuerfarbner trug den Linken. // Wer waren Reiter links und rechts? / Ich ahnd' es wohl, doch weiß ichs nicht. / Lichthehr erschien der Reiter rechts, / Mit mildem Frühlingsangesicht. / Graß, dunkelgelb der linke Ritter / Schoß Blitz vom Aug', wie Ungewitter. // [...] // "Fleuch, Unhold, fleuch, und werde jetzt, / Von nun an bis in Ewigkeit, / Von Höll' und Teufel selbst gehetzt! / Zum Schreck der Fürsten jeder Zeit, / Die, um verruchter Lust zu fronen, / Nicht Schöpfer noch Geschöpf verschonen!"* – » Traduction française : « Voyez donc ! Voyez donc, de droite et de gauche / Un cavalier vint ici, un cavalier vint là ! / Le cheval de celui de droite brillait comme de l'argent, / Celui de gauche était couleur de feu. // Qui étaient les cavaliers à sa gauche et à sa droite ? / Je m'en doute bien, mais je n'en suis pas sûr. / Lumineux apparaissait le cavalier de droite, / doté d'un visage doux comme le printemps. / Le cavalier de gauche avait une mine effroyable et d'un jaune sombre, / Ses yeux lançaient des éclairs comme l'orage. // [...] // "Fuis, monstre, fuis, et que désormais, / Jusque dans l'éternité, / L'enfer et le diable te poursuivent à ton tour ! / Pour la terreur de tout prince qui en tout temps, / Voulant contenter un désir criminel, / N'épargnera ni le Créateur ni ses créatures !" » Traduction

Dans ces divers exemples, le sujet représenté mais aussi le sujet de l'énonciation font l'objet d'une complexification qui fait apparaître leur part d'étrangeté irréductible. Ce caractère insaisissable trouve à se manifester dans la forme imprévisible et toujours singulière du vers libre, très fréquemment utilisé dans le corpus étudié ici. On connaît la « Préface » de Kahn à son recueil *Premiers poèmes*. Il y défend ce type de versification notamment pour l'union que celui-ci rend possible entre l'écriture et le contenu de sens toujours nouveau élaboré par le poète. La « rythmique » y est ainsi « fidèle au sens, et non à la symétrie ». À propos des rimes et des assonances, qui conditionnent en partie le rythme, il insiste sur la nécessité de leur caractère « mobil[e] » notamment dans les « lieds<sup>24</sup> ». Mauclair établit de son côté une relation directe entre cette forme 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<sup>25</sup>.

Mauclair invoque également sa propre expérience d'écriture, dans laquelle il fait 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<sup>26</sup>.

Le lied semble bien ici être à la source d'une versification novatrice, qui dépasse les pratiques de la plupart des poètes allemands et l'image qu'en donnaient les médiateurs antérieurs. On a certes pu relever chez Kahn et Mauclair des procédés d'écriture apparentés au refrain, techniques déjà utilisées par les romantiques français qui à la suite de leurs voisins allemands s'inspiraient de la tradition populaire. Les deux écrivains symbolistes sont loin cependant de s'en tenir à ce seul effet de répétition<sup>27</sup>. Ils parviennent à saisir dans l'*ethos* qui se dégage du lied les signes d'une perturbation de la figure du sujet, et transposent celle-ci dans leur écriture.

---

personnelle. On précisera que les médiateurs français, au premier chef Mme de Staël, reprennent à leur compte cette posture morale (voir *De l'Allemagne*, *op. cit.*, II<sup>e</sup> partie, chap. XIII, p. 300).

<sup>24</sup> Gustave Kahn, « Préface » aux *Premiers poèmes*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>25</sup> Camille Mauclair, *Essais sur l'émotion musicale*, Paris, Fischbacher, 1909, 2 vol., t. I, *La Religion de la musique*, p. 112-113.

<sup>26</sup> Camille Mauclair, *ibid.*, p. 114-115. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>27</sup> La question du refrain peut conduire à s'interroger sur les rapports entre les poèmes qui se réclament du lied, et ceux qui se placent sous le patronage de la chanson ou d'autres modèles connexes telle la romance. De fait, il y a certes des zones de recoupement de l'un à l'autre. Il faut rappeler cependant que le goût pour le lied a fortement contribué à la réhabilitation de la chanson française à partir des années 1830, environ, d'où un certain nombre de similitudes. De plus, il n'est pas douteux que pour les connaisseurs de poésie (et de musique) allemande qu'étaient Kahn et Mauclair, le mot *lied* est associé à un univers germanique qu'ils distinguent de la tradition française. Dès lors, l'utilisation du titre « Lied » se charge de sens et sonne comme un programme poétique dont le poème apparaît comme une mise en œuvre.

Kahn et Maclair reprennent en somme de nombreux traits du lied tel qu'il a été défini en France tout au long du siècle, mais ils les réinvestissent dans la perspective poétique symboliste qui est la leur. La liberté du genre germanique, louée dès l'époque romantique, semble de fait légitimer une telle appropriation. Après quelques tentatives d'imitations thématiques et formelles dans les générations précédentes, les deux écrivains fin-de-siècle prennent acte de la nouvelle approche du genre littéraire induite par le lied, et s'emploient à en reproduire quant à eux le fonctionnement novateur. Par là, c'est aussi une nouvelle posture de réception qui se fait jour, dans un rapport au modèle étranger qui ne passe plus par l'imitation de surface, mais par l'identification d'une démarche créatrice puis par une recreation personnelle. La conception du lied comme posture existentielle et lieu d'une critique des normes littéraires explique en dernière instance la variété du corpus français considéré, mais aussi le désir de modernité dont il fait preuve.