Capucine Echiffre

La conception française du lyrisme à l'épreuve du lied : l'exemple de Blaze de Bury

Résumé : Les années 1840 voient apparaître en France un nouveau genre poétique d'origine germanique, le lied, caractérisé selon les médiateurs français par son lyrisme inédit. Cette nouveauté coïncide en outre avec un infléchissement dans la littérature française. La grande période romantique, désormais révolue, laisse en effet le champ libre à une mise à distance réflexive et critique. Dans ce contexte, la poésie allemande est souvent érigée par les intercesseurs en modèle à suivre en vue d'une régénération de la production française. C'est ainsi qu'Henri Blaze de Bury publie à partir des années 1840 plusieurs articles de presse sur le lied et sur la littérature française dans la très influente *Revue des Deux Mondes*. Sous sa plume, le discours poétologique, et en particulier la catégorie du lyrisme, se voient investis de valeurs alors peu répandues en France. En somme, une triple confrontation se joue dans ses textes, opposant deux aires culturelles, deux écritures et deux époques poétiques. S'il faut certes attendre les années 1850 pour voir l'émergence de grands recueils poétiques modernes, on peut envisager les années qui précèdent comme une période de gestation, au cours de laquelle les médiateurs germanistes tels que Blaze de Bury jouent un rôle méconnu mais non négligeable.

Mots clés : Transfert culturel, discours poétologique, lied poétique, poésie française, lyrisme

Dans les années 1840, alors que la poésie allemande suscite depuis deux décennies un vif intérêt auprès du public français par l'intermédiaire des traductions, les intercesseurs germanistes commencent à rédiger des essais destinés à définir le genre étranger. Ce travail de présentation avait déjà été accompli par Mme de Staël dans *De l'Allemagne*, paru en 1813. Près de trente ans plus tard, cependant, la reprise de cette pratique semble s'imposer en raison du renouvellement du corpus importé d'outre-Rhin. L'engouement romantique pour les ballades fantastiques cède en effet le pas à l'attrait qu'offre une veine plus intimiste représentée à la fois dans les chansons populaires et chez des auteurs comme Goethe, Uhland ou

Müller dans une partie de leur production. En d'autres termes, à la ballade dramatique succède le lied lyrique¹.

Cet infléchissement dans le transfert culturel coïncide en outre avec un infléchissement dans la littérature française. La grande période romantique, désormais révolue, laisse le champ libre à une mise à distance réflexive et critique. Dans ce contexte, la poésie allemande joue un rôle non négligeable, elle qui déjà autour de 1830 avait été reconnue par les écrivains comme une source d'inspiration majeure en particulier pour leurs poèmes. Une dizaine d'années plus tard, les essais des médiateurs germanistes sont ainsi très souvent l'occasion de comparaisons entre les œuvres allemandes et françaises, les secondes tendant à être évaluées à l'aune des premières, érigées en modèle. C'est le cas chez Henri Blaze de Bury², qui publie à partir des années 1840 de nombreux articles sur le lied et sur la littérature française dans la très influente *Revue des Deux Mondes*. Dans le premier article sur le lied, intitulé « De la poésie lyrique en Allemagne » (1841a), il élargit sa présentation du genre d'outre-Rhin à des considérations sur la poésie lyrique. Ce mouvement généralisant est bien sûr loin d'être neutre, dans un tel cadre, le critique incitant à plusieurs reprises les poètes contemporains à tirer parti des ressources que leur offre le corpus germanique pour renouveler la poésie française. C'est que, à ses yeux comme à ceux de nombreux littérateurs, le romantisme n'a pas tenu toutes ses promesses, notamment en ce qui concerne la poésie lyrique. C'est le lied qui incarnerait véritablement cette dernière, tandis que les poètes français en auraient une conception obsolète, encore imprégnés qu'ils sont par le système littéraire classique. Sous la plume du jeune rédacteur, le discours poétologique se voit dès lors investi de valeurs peu répandues en France. Dans cet article de Blaze de Bury, le premier à donner une présentation aussi complète du lied et à connaître une certaine diffusion, se joue donc une triple confrontation entre deux aires culturelles, deux écritures et deux époques poétiques.

1 Nous emploierons le mot *lied* pour désigner le genre poétique et non musical, l'usage au XIX^e siècle permettant de renvoyer à l'une ou l'autre de ces catégories.

2 Henri Blaze de Bury (1813–1888) n'est pas à proprement parler un « comparatiste », ni même du reste un universitaire. Les premières publications de ses articles sur le lied sont très antérieures à l'institutionnalisation de la discipline « Littérature comparée », et il est resté presque toute sa vie rédacteur dans l'organe généraliste qu'est la *Revue des Deux Mondes*. Néanmoins, ses travaux sur le lied présentent des problèmes poétologiques et terminologiques tout à fait transposables au champ de la recherche en littérature comparée.

1 Lyrisme germanique et lyrisme français : deux épistémès antagonistes

Dans les années 1840, à la suite notamment du *De l'Allemagne* de Mme de Staël, le lyrisme tend à être défini en France comme une posture existentielle et non plus selon des critères thématique-formels, ainsi que le voulait la tradition rhétorique³. Cette importance accordée au rapport qu'entretient le sujet lyrique avec le monde est très perceptible dans les articles de Blaze de Bury, qui revient constamment sur l'épistémè propre au lied. Le panthéisme du genre germanique conditionnerait un type de contenu qui s'oppose à celui du lyrisme français, enté quant à lui sur une pensée dualiste.

Le rédacteur définit le lied comme une « chanson » « pleine de je ne sais quel mysticisme où le dieu de Spinoza se révèle sans cesse, rapportant toute chose à l'idéal⁴ ». Il 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. (1841a, 823)

L'univers panthéiste représenté par le genre d'outre-Rhin assure donc une circulation entre « l'idéal » et « la nature », ces deux dimensions du monde étant considérées comme deux modes d'un même être universel dans la philosophie d'origine spinozienne. L'interaction entre ces deux composantes inséparables est très visible selon Blaze de Bury dans la tradition populaire, dont a hérité du reste le lied savant moderne⁵ :

Nous avons voulu donner une idée du lied religieux en Allemagne, du lied mystique et divin ; essayons maintenant de caractériser en peu de mots un autre genre de cette poésie populaire, de mettre en évidence une facette nouvelle du diamant. Parlons du lied terrestre, du lied d'amour proprement dit. Ce n'est pas que nous devons nous attendre à perdre de vue tout à fait les sources religieuses [...]. Les rayons dorés de la légende nous frapperont encore

³ Nous ne pouvons développer ce point dans le cadre du présent article. Nous renvoyons pour plus de détails à Jean-Michel Maulpoix (1987) et à Antonio Rodriguez (2003, chap. 1). Précisons seulement que dans l'ouvrage de Mme de Staël puis chez ses successeurs, le lied est un genre emblématique de la poésie lyrique.

⁴ On rappellera que dans la France du milieu du XIX^e siècle, Spinoza est placé à l'origine des courants philosophiques panthéistes.

Dans tous les extraits cités, l'orthographe a été modernisée, y compris celle des noms propres.

⁵ « Le lied vient du peuple », déclare Blaze de Bury (1841a, 829).

ça 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. (1841a, 841)

La poésie française séparerait au contraire la dimension empirique et le divin, conformément à l'épistémè dualiste traditionnelle de ce côté du Rhin. Cela donnerait lieu d'un côté à des descriptions de phénomènes superficielles, et de l'autre à des réflexions éthérées. Dans de nombreux textes, Blaze de Bury fustige ainsi le goût romantique pour la couleur locale et le trait pittoresque. Dans un article sur le poète allemand Rückert, il compare la poésie orientalisante en Allemagne et en France, en prenant pour exemples d'un côté le *Divan oriental-occidental* (*West-östlicher Divan*) de Goethe, les *Roses orientales* (*Östliche Rosen*) et les *Ghazals* (*Ghaselen*) de Rückert⁶, et de l'autre les *Orientales* de Hugo. Alors que les deux poètes allemands seraient parvenus dans leurs recueils à s'imprégner du « mysticisme » et du « panthéisme » persan, de son « être intime et latent », la « fantaisie » et le « dilettantisme » (1845, 714) des auteurs français les maintiendraient dans une appréhension purement extérieure des objets. C'est le reproche qu'adresse Blaze de Bury au romantisme de ses compatriotes, en s'incluant du reste dans ce mouvement : « 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. » (1845, 716). Le rapide commentaire sur les *Orientales* mobilise un paradigme du lyrisme en antagonisme avec celui qui est associé au lied dans l'article de 1841. De fait, les « splendides qualités lyriques » (1845, 714) que présente le recueil de Hugo résideraient non pas dans une posture spirituelle panthéiste, 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 » (1845, 714), reconnaît Blaze de Bury au terme de cette énumération. Les concessions qu'il accorde au lyrisme hugolien ou plus largement romantique sont cependant loin de suffire à en contrebalancer les

6 Le ghazal est à l'origine un poème d'amour persan.

manques, défauts dont la poésie allemande serait justement exempte. Le *Divan* de Goethe témoigne 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. » (1845, 715). La supériorité à cet égard de la poésie allemande sur la poésie française est 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 [...] ? » (1845, 714).

Même lorsqu'elle échappe à l'écueil du « pittoresque », la poésie française ne parvient pas à rendre sensible « l'âme humaine » dans ses manifestations empiriques, d'après Blaze de Bury. L'aspiration vers l'essence l'absorbe alors et donne lieu à des œuvres guettées par l'abstraction. Lamartine représenterait cette tendance : « Lamartine, toujours planant, de tout ce bric-à-brac ne connaît rien. Il s'en va, plongé dans la nue, chantant ses hymnes magnifiques, *cantica nova*⁷. » (1878, 53). Si aucun texte du rédacteur ne montre de réserves sérieuses vis-à-vis du chantre d'Elvire auquel il voue une grande admiration, celui-ci ne s'en éloigne pas moins du lyrisme germanique que le médiateur souhaiterait « acclimater » (1841a, 828) en France.

Cette hiérarchie établie sur le plan épistémique, qui se manifeste de manière privilégiée dans le contenu des œuvres poétiques, est bien sûr solidaire d'une hiérarchie sur le plan poétique et même plus profondément sémiotique.

2 Poétique et sémiotique des lyrismes germanique et français

La double polarité du panthéisme, qui postule l'identité ontologique du divin et de la nature empirique, engendre deux tendances poétiques. L'une se tourne davantage vers la nature et les sentiments humains, en fondant sur ces objets une théorie de l'expression, tandis que l'autre aspire à une plus grande spiritualité à la fois dans le domaine moral et dans celui de la représentation artistique⁸. La pro-

⁷ Ce texte est certes bien plus tardif que les articles rédigés pendant les années 1840. La comparaison entre les différents écrits de Blaze de Bury tout au long de sa vie montre que sa pensée a cependant peu évolué sur ces questions.

⁸ Pour de plus amples développements sur ces deux tendances, on pourra se reporter à Verónica Estay Stange (2014, première partie, « Présences de la musique », 181–182).

duction française apparaît à nouveau dans tous ces cas comme un contre-modèle, à transformer en s'inspirant des réalisations germaniques.

2.1 La représentation des sentiments : expression spontanée ou artifice

La représentation des sentiments est déterminée en premier lieu par une posture énonciative, appuyée elle-même sur une certaine anthropologie. Le lied, caractérisé par sa « grâce naïve » et son « ingénuité » (1841a, 831), présuppose en effet la transparence du sujet à lui-même et sa sincérité, ainsi que, sur le plan sémiotique, l'adéquation du langage poétique à son objet⁹.

Le lied populaire témoignerait parfaitement de la transparence et de la sincérité du sujet lyrique, lui qui a pour fonction d'« exprim[er] », ou de « reflét[er] dans le cristal de son miroir » (1841a, 832) « [c]e que des milliers d'hommes ressent[ent] au fond du cœur » (1841a, 830). Une telle vision est certes commune aux théories romantiques allemandes et françaises sur le lyrisme. Pour Blaze de Bury, cependant, seuls les poètes allemands savent l'actualiser dans leurs œuvres. Les écrivains français en effet seraient encore trop tributaires du classicisme et de l'image artificielle qu'une rhétorique ostentatoire et emphatique ne peut manquer de donner du sujet poétique. Dans la pratique française de l'élégie, sous-genre de la poésie lyrique, les effets de mise en scène domineraient encore. On aurait affaire bien plus à un sujet en représentation, un sujet qui s'observe et se livre, qu'à un sujet qui exprime directement ses mouvements intérieurs. L'élégie française ne se serait pas entièrement affranchie du modèle de Boileau :

[...] 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 [...]. (1841a, 825)

⁹ On reconnaît là de fortes similitudes avec les théories rousseauistes de l'*Essai sur l'origine des langues*, en particulier (1995 [1781]). De fait, les écrits de Rousseau publiés jusqu'aux années 1770 étaient bien connus de Herder, et ce dernier a fait à bien des égards figure de maître à penser chez de nombreux auteurs de lied. Le médiateur français qu'est Blaze de Bury ne s'y est donc pas trompé en reprenant certains aspects de la pensée rousseauiste pour définir le genre du lied.

En dépit des avancées romantiques – qui en outre ont été suivies, au cours des années 1830, d'un mouvement de retour vers une poésie plus conformiste –, la persistance de la poétique classique entraverait en France une expression véritablement lyrique.

Comme le laisse entendre la fin du propos de Blaze de Bury sur l'élégie française, la posture énonciative se joue en grande partie dans le style du texte. Le style du lied se signifierait par son adéquation au contenu affectif qu'il met en œuvre. Le rédacteur évoque en effet en parlant cette fois du lied savant le « sentiment profond contenu dans la forme la plus artistement élaborée, la plus limpide et la plus transparente, comme une essence volatile dans le creux d'un petit diamant » (1841a, 828). Il loue également dans « La fille de l'hôtesse » de Uhland « [l]a simplicité de la forme, le ton naïf sous lequel les choses se présentent » (1841a, 827). La simplicité et la naïveté (c'est-à-dire au sens étymologique le caractère natif, naturel) sont bien entendu aussi sous la plume de Blaze de Bury des propriétés de la faculté du sentiment. Autrement dit, l'écriture du lied parviendrait à restituer le mouvement interne des émotions.

Davantage, au-delà de cette « forme » et de ce « ton », que l'on peut sans doute rattacher au lexique et à la syntaxe, l'adéquation entre le poème et son objet passerait par une remotivation de la matérialité du langage¹⁰. Le commentateur fait part en effet de son admiration devant le 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 craque¹¹. » (1841b, 554–555). De la même manière, dans un passage de l'article consacré au lied où le rédacteur élargit la perspective à la poésie lyrique en général, le « rythme » et la « mélodie » sont présentés comme une « partie intégrante de l'idée, du sentiment, qui 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

10 Pour reprendre les catégories de Gérard Genette (1976), le lied combinerait donc un cratylisme syntaxique et un cratylisme phonique.

11 Dans cette citation comme dans la suivante, on peut s'interroger sur le statut de la relation de motivation mise en évidence : Blaze de Bury adhère-t-il à la pensée cratylienne ordinaire (« primaire », dans la terminologie de Genette 1976), qui postule entre autres une motivation naturelle des sons de la langue, ou a-t-il déjà l'intuition de ce que Genette toujours appelle le cratylisme « secondaire », à savoir la création artistique d'un *effet* de motivation ? Il n'est pas possible de répondre à cette question dans le cadre de cet article. On peut rappeler cependant, comme le fait Genette (1976, 205–206), que bien avant les réflexions décisives de Mallarmé sur le « double état de la parole » (Mallarmé 2003 [1897], 250), Diderot notamment avait déjà formulé la possibilité d'un usage esthétique de la langue par la création d'un tel effet en poésie.

indivisible union, une simultanéité solidaire. » (1841a, 830). Un des traits définis du lyrisme résiderait donc dans la relation motivée entre la forme poétique et son contenu de sens, relation qui se trouve mise en œuvre dans le lied. On a là un exemple – parmi d’autres – des glissements qui s’opèrent dans le discours du critique entre une perspective circonscrite à la poésie allemande et un point de vue universalisant sur le lyrisme. Aux yeux de Blaze de Bury, et sans qu’il formule explicitement cette idée, le lied incarne la poésie lyrique¹².

Or le goût des romantiques français pour la prouesse de versification ou pour la provocation métrique entraverait un fonctionnement sémiotique motivé, au profit d’une virtuosité gratuite ou polémique. Le rédacteur s’en prend à ce propos au culte de la rime riche parmi les romantiques français. Cette préoccupation prendrait le pas sur toute autre considération, y compris celle de la signification, ruinant par là tout l’intérêt que pourrait revêtir le soin apporté à l’écriture poétique :

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. [...] Et la poésie dégénère, la poésie s’en va ; la Muse, de déesse austère qu’elle était, devient quelque folle de carnaval dansant la gigue et la sarabande, quelque charmante baladine secouant sous le lustre sa robe pailletée de clinquant et sa marotte à grelots. La rime est, à tout prendre, plus dangereuse qu’on ne pense, et, si vous ne lui tenez la main, elle risque de vous mener là où vous ne seriez jamais allé sans elle, et de vous faire dire mille sonnettes dont vous vous seriez bien gardé. (1841b, 557)

Dès lors, la poésie française resterait en-deçà du véritable lyrisme, et il faudrait en passer par les œuvres d’outre-Rhin pour parvenir à définir cette catégorie.

Ce qui expliquerait les différences entre les deux poésies serait en fait 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. C’est que les principes poétiques du lyrisme ne se situeraient pas dans la conformité à des règles extérieures, mais dans les dispositions propres de l’auteur : « la faculté lyrique est ce qu’il y a au monde de plus individuel, de plus *subjectif* » (1841a, 875). Le poète ne peut obéir qu’à des règles internes :

¹² On trouve déjà cette oscillation et cette équivalence chez Mme de Staël, mais cette dernière du moins énonce une fois expressément le rapprochement qu’elle établit entre la poésie germanique et le lyrisme (1968 [1813], deuxième partie, chap. x).

[...] 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. (1841a, 863-864)

Ce constat formulé sur un plan général trace bien sûr à nouveau une ligne de partage entre les pratiques allemande et française, même si les secondes ne sont pas mentionnées. 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 » (1841a, 863). L'exemple de Goethe confirmerait en outre cette conjonction entre liberté 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 formes, à tous les modes, à tous les rythmes de la poésie. » (1841a, 864). C'est bien enfin cette liberté qui rendrait possible la sincérité de l'expression poétique, garante de la motivation du texte. Ce dernier se confondrait alors avec les sentiments dont il serait une extériorisation naturelle : « 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. » (1841a, 872).

2.2 Le statut de l'œuvre lyrique : suggestion symbolique ou univocité du sens

Le lyrisme cependant ne passe pas seulement par une imitation verbale du contenu de sens visé. On peut relever dans les articles de Blaze de Bury la mise en évidence d'un autre type de fonctionnement sémiotique, associé néanmoins lui aussi à la poésie lyrique d'outre-Rhin. En effet, au-delà de l'intérêt pour la dimension strictement empirique du monde – en l'occurrence, dans le lied, l'intérêt pour les émotions – le panthéisme invite à déceler la présence du divin dans les phénomènes et dans les êtres humains. Il s'agit de saisir l'interaction qui fait des corps autant d'incarnations de l'Être, et de l'Être le principe d'existence des corps. Cette articulation est transposée dans la poésie au moyen du symbole, par lequel une entité sensible (ou sa représentation verbale) renvoie à une autre entité abstraite. « On rencontre à chaque pas dans Goethe de ces petites pièces qui vous ouvrent tout un monde » (1841a, 826), affirme le critique. Davantage, de la même manière que le divin peut faire l'objet d'une intuition du sujet humain mais reste inaccessible à la connaissance, conservant ainsi son mystère, la poétique de la

suggestion permet de désigner au sein du texte, mais en creux, un au-delà du sens littéral¹³.

Dans « La fille de l'hôtesse », Uhland aurait recours à des procédés de non-dit qui investissent ce lied d'un niveau de sens second. Après avoir appris la mort de celle qu'il aimait, un jeune homme déclare brièvement son amour devant le cadavre de la jeune fille : « – Je t'ai toujours aimée, je t'aime encore, et je t'aimerai dans l'éternité. » (Blaze de Bury, 1841a, 827). La suggestion joue à plein dans ce court poème qui se clôt sobrement sur ces paroles du personnage, sans prolongements 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. » (1841a, 827). Il souligne à plusieurs reprises dans son article les procédés d'atténuation qui permettent de mettre en œuvre de telles suggestions. Davantage, il relève leur productivité émotionnelle auprès du lecteur : « [l]a réticence vous suffoque » (1841a, 827). Le spectacle de la mort et l'expérience du deuil, associés bien sûr à l'expérience du mystère du monde, ne pourraient en définitive être mieux représentés que dans un discours fondé lui aussi sur l'incomplétude, sur le non-dit qui préserve l'indicible. L'expérience de lecture rejoindrait alors, sur un plan sémiotique et fictif, l'expérience existentielle¹⁴.

Comme on peut s'y attendre d'après les attaques contre la prédilection des romantiques français pour la « couleur » et le pittoresque, le rédacteur s'en prend en revanche à tout un pan de la production française en raison de son écriture ostentatoire et creuse. La recherche de formulations explicites et sophistiquées rendrait impossible toute complexification du sens. Hugo fait les frais d'une partie de ces reproches. Il donnerait d'une part une représentation grossissante des éléments qu'il décrit : « Victor Hugo, taillé dans le granit pour l'hyperbole, n'a jamais connu le mot simple » (1888a, 161), et d'autre part, son vers ne laisserait aucune

13 Sur ce parallélisme entre les théories métaphysiques et la création artistique, on peut se reporter encore une fois à Verónica Estay Stange (2014, première partie, « Présences de la musique », 187–193).

14 On voit que le fonctionnement sémiotique est ici tout autre que celui de l'imitation abordé plus haut. Genette parle à ce propos de « tournant du cratylisme », en le situant en Allemagne à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles (1976, 228). Il n'est plus question désormais d'imiter verbalement des éléments isolés (sentiments ou phénomènes), mais le fonctionnement même du monde (1976, 232). Genette précise également que ce tournant n'intervient en France que dans la seconde moitié du XIX^e siècle (1976, 238 note). L'analyse du lied de Uhland par Blaze de Bury montrerait du moins que certains médiateurs ont eu un peu plus tôt l'intuition de ce changement de paradigme.

place à un investissement quelconque du lecteur. Le critique oppose à cet égard sa poétique à celle de Vigny :

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. (1878, 39)

Vigny serait proche en cela de la poétique du lied, qui « 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 » (1841a, 825). Comme Lamartine, cependant, Vigny est 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 présente Vigny comme un « dissiden[t] », un romantique « désabus[é] » (1888a, 324), et salue celui dont le salon « se distinguait par la tenue et la modération. » (1888a, 164). Aux yeux du rédacteur, seuls les auteurs à la marge du paysage littéraire français auraient atteint le véritable lyrisme, preuve supplémentaire de la supériorité allemande dans ce domaine.

C'est en somme l'éloignement de la poésie française par rapport à la nature, quel que soit le contenu précis attribué à ce mot, qui empêcherait un plein accomplissement lyrique. L'analyse par Blaze de Bury de la poétique et de la sémiotique du lied vise dans ce contexte à lever l'obstacle, que ce soit en appliquant à la poésie des conceptions issues de Rousseau, ou en adoptant des pratiques d'écriture plus complexes mises en œuvre outre Rhin.

3 Conclusion

Le lied apparaît en définitive comme un genre emblématique de la poésie lyrique, elle-même porteuse en ce milieu de xix^e siècle français d'enjeux littéraires majeurs. S'il faut attendre les années 1850 pour voir l'émergence de grands recueils modernes, on peut envisager les années qui précèdent comme une période de gestation, dans laquelle les médiateurs germanistes jouent un rôle méconnu mais non négligeable. Sans atteindre un statut théorique, les articles de Blaze de Bury n'en révèlent pas moins de nombreuses intuitions que l'on trouve approfondies et mises en pratique par les générations postérieures : il suffit de penser à la musicalité des recueils du jeune Verlaine ou bien sûr aux expérimentations formelles et sémiotiques des symbolistes. Le nom du critique apparaît certes peu dans les

paratextes des poètes. Néanmoins, compte tenu de ses fréquentations et de la diffusion que connaissait alors la *Revue des Deux Mondes*, appuyée en outre par la publication en volume de nombreux articles¹⁵, il n'est pas douteux que les textes dans lesquels il faisait l'éloge du modèle germanique n'aient eu un réel impact dans l'évolution du lyrisme français.

Bibliographie

- Blaze de Bury, Henri. « De la poésie lyrique en Allemagne ». *Revue des Deux Mondes*, t. xxvi (1841a) : 821–875.
- Blaze de Bury, Henri. « Poètes et romanciers modernes de la France : MM. Émile et Antoni Deschamps ». *Revue des Deux Mondes*, t. xxvii (1841b) : 545–573.
- Blaze de Bury, Henri. « De la poésie lyrique en Allemagne. Frédéric Rückert. II ». *Revue des Deux Mondes*, t. x (1845) : 708–743.
- Blaze de Bury, Henri. *Écrivains et poètes de l'Allemagne*. Paris : Michel Lévy frères, 1846.
Réédition légèrement remaniée : *Les Écrivains modernes de l'Allemagne*. Paris : Michel Lévy frères, 1868.
- Blaze de Bury, Henri. *Tableaux romantiques de littérature et d'art*. Paris : Didier, 1878.
- Blaze de Bury, Henri. « Idées sur le romantisme et les romantiques. I Alfred de Vigny ». *Revue des Deux Mondes*, t. xlv (1881) : 5–50.
- Blaze de Bury, Henri. « Mes souvenirs de la *Revue des Deux Mondes* ». *Revue Internationale*, 5e année, t. xvii (1888a) et t. xviii (1888b) [plusieurs livraisons dans chaque tome].
- Estay Stange, Verónica. *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme*. Paris : Classiques Garnier, 2014.
- Genette, Gérard. *Mimologiques, voyage en Cratylie*. Paris : Seuil, « Poétique », 1976.
- Mallarmé, Stéphane. « Crise de vers ». *Œuvres complètes*. Bertrand Marchal (éd.). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003 [1897].
- Maulpoix, Jean-Michel. *La Notion de lyrisme. Définitions et modalités (1829–1913)*. Thèse dirigée par Louis Forestier. Nanterre, 1987.
- Rodriguez, Antonio. *Le Pacte lyrique*. Sprimont : Pierre Mardaga, 2003.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale. Œuvres complètes*. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (dir.). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995 [1781, posthume].
- Staël, Germaine de [Mme de]. *De l'Allemagne*. 2 tomes. Paris : Garnier-Flammarion, 1968 [1813].

¹⁵ L'ensemble des articles de Blaze de Bury sur la littérature allemande a ainsi été rassemblé en 1846 et 1868.

Capucine Echiffre is a doctoral student in Comparative Literature at the University of Nantes under the direction of Christine Lombez. Her research focuses on the Lied genre in the French speaking world during the second half of the 19th century. She is the author of several articles on the Lied reception and has contributed a chapter on Nerval's translations of Heine for the volume *Nerval et l'autre*, edited by Corinne Bayle (January 2018).