Fabula / Les Colloques
Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments en texte

L'*instrumentarium* dans la poésie de Georg Trakl : vers une abstraction musicale

Patrick Davoine

Pour citer cet article

Patrick Davoine, « L'*instrumentarium* dans la poésie de Georg Trakl : vers une abstraction musicale », *Fabula / Les colloques*, « Figure(s) du musicien. Corps, gestes, instruments en texte », URL : https://www.fabula.org/colloques/document4081.php, article mis en ligne le 04 Novembre 2016, consulté le 09 Mai 2025

Ce document a été généré automatiquement le 09 Mai 2025

L'*instrumentarium* dans la poésie de Georg Trakl : vers une abstraction musicale

Patrick Davoine

Ancrée dans le champ des relations intermédiales, la réflexion portant sur l'étude de la figure du musicien et sur ses différentes représentations dans une production littéraire constitue une occasion jusqu'alors inédite de mettre en lumière un aspect oublié de la recherche consacrée à l'œuvre du poète autrichien Georg Trakl (1887-1914), à savoir celui de l'intégration d'instruments de musique dans la sphère poétique. Nous centrerons notre propos sur la manière dont le poète met en place différentes médiations d'un *instrumentarium* avec pour point de repère fondamental la présence – ou l'absence – du musicien, car Trakl donne à la production sonore instrumentale une existence qui peut s'évaluer en termes de dépendance ou d'autonomie par rapport à la figure musicienne, celle qui est censée incarner le rôle de déclencheur du son. Comment dès lors aborder ce son instrumental dans le cas de figure où le musicien se trouve masqué, voire occulté ? En réalité, la propriété sonore de l'instrument constitue un paramètre phénoménologique sur lequel le poète a son mot à dire, sur lequel il peut exercer sa propre imagination pour élaborer, en tant que musicien *sui generis*, des images sonores[1] (en allemand, *Klangbilder*) où le son instrumental est réinventé.

Procédant en trois temps, nous souhaitons esquisser un cheminement thématique embrassant l'ensemble de la production poétique trakléenne en montrant l'aspect protéiforme de la médiation du son instrumental et de sa relation au musicien. Selon une progression qui va du plus concret au plus abstrait, ce cheminement prend son origine dans la relation musicien-instrument fondatrice d'une scène de musique qui se veut réaliste et déterminée par la nature de la figure musicienne. Cette relation semble dans un deuxième temps évoluer sous l'effet de la disparition du musicien placé « hors-cadre » : dénué de source identifiable, le son instrumental toujours audible acquiert ce faisant un statut particulier. Dans un ultime stade où le son évolue vers sa propre disparition totale, l'instrument se trouve dès lors saisi dans une dimension a-musicale que l'on pourra qualifier d'abstraite.

1 La notion de *Klangbild* est utilisée par Johannes Zuberbühler pour désigner des types d'images poétiques faisant intervenir une dimension sonore. Johannes Zuberbühler, *„Der Tränen nächtige Bilder"*, in *Aspekte Traklscher Lyrik*, Bonn, Verlag Herbert Grundmann, 1984, p. 37-40.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Figure musicienne et instrument : quel rapport de détermination ?

Le premier mode de médiation des instruments de musique est inséparable d'une représentation des instrumentistes qui en jouent et qui sont ainsi en quelque sorte les activateurs univoques du son instrumental – par opposition à d'autres exemples que nous traiterons ultérieurement où leur absence rend la génération du son mystérieuse. Ces images sonores poétiques dévoilant la présence d'un instrument de musique se laissent aussi appréhender comme des « scènes » à l'instar de scènes théâtrales où interviennent des « personnages ». Nous postulons en effet que l'analyse des images poétiques à partir d'une perspective théâtrale peut conduire à élaborer une lecture toute particulière de la représentation instrumentale chez Trakl. Pour ce faire, l'abandon du terme instrumentiste-musicien au profit de celui de figure constitue un véritable renouvellement de perspective car il situe l'instrument de musique dans une relation déterminée par la nature du personnage lui-même, par les traits culturels qu'il véhicule. Ainsi, c'est par la médiation de la figure musicienne que l'instrument prend un relief propre, de même que dans *La Flûte enchantée* de Mozart (pour emprunter une référence éminente du patrimoine germanique) la flûte et le glockenspiel – qui sont les attributs musicaux respectifs du prince Tamino et de l'oiseleur Papageno – sont dotés d'une valeur qui les distingue automatiquement d'autres instruments identiques intégrés dans d'autres contextes. Ces deux instruments sont en effet censés protéger Tamino et Papageno des puissances maléfiques : la flûte en particulier est « destinée à protéger la quête destructrice à laquelle se voue Tamino dans l'aveuglement fantasmatique de l'Acte I, [devenant] à l'Acte II ce qui, dans les épreuves suprêmes du feu et de l'eau, le protège (et avec lui Pamina) contre ces éléments dont la caractéristique est de se 'déchaîner'»[2]. Outre sa fonction d'adjuvant, la flûte a également le pouvoir d'agir sur les états d'âme humains, nous dit le livret[3].

L'identification et l'analyse de figures musiciennes saisies dans un acte d'exécution musicale donne par conséquent naissance à un espace déterminant à explorer. Les figures musiciennes sont relativement peu récurrentes sous la plume de Trakl – on en compte sept – mais elles présentent une variété remarquable d'origines historico-culturelles car issues des sphères réaliste (le pâtre aux flûtes éteintes, le

2 Michel Poizat, *La voix du diable : la jouissance lyrique sacrée*, Paris, Éditions Métailié, 1991, p. 248.

3 Emmanuel Schikaneder, *Die Zauberflöte*, Acte I, (1791) : « Cette flûte enchantée te protègera et contre mauvaise fortune te soutiendra. Avec cette flûte tu seras puissant, tu pourras changer les passions humaines : le mélancolique deviendra joyeux, et le vieux garçon connaîtra l’amour. Ainsi une simple flûte vaut plus qu’or et couronnes, car grâce à elle s’accroissent les joies et les plaisirs humains. »

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

professeur de violon), voire autobiographique (la sœur jouant Schubert au piano), allégorique (le squelette de la mort au violon), religieuse (Dieu dont l'haleine éveille une lyre) et enfin mythologique (Orphée touchant sa lyre et Narcisse dans un accord final de flûtes). Ce panorama des figures musiciennes place immédiatement les instruments correspondants dans un contexte d'apparition qu'il est indispensable d'analyser pour étayer une lecture interprétative des scènes musicales créées par Trakl où les instruments ne peuvent être interchangeables car reliés à une figure particulière. Nous avons fait le choix de nous pencher sur une figure en particulier, celle du squelette violoneux présente dans l'ultime strophe du poème *Sonate d'été* :

Des nuages montrent leurs seins tendus Et, couronné de feuilles et de baies, Tu vois sous les sombres pins un squelette Grimaçant racler son violon.	*Wolken starre Brüste zeigen,Und bekränzt von Laub und BeerenSiehst du unter dunklen FöhrenGrinsend ein Gerippe geigen.*

Pourquoi Trakl a-t-il associé la figure du squelette au violon ? Sous l'influence de la musicalité unanimement reconnue[4] des poèmes de Trakl, on peut être tenté de répondre à la question en se concentrant sur la dimension phonique de l'ultime vers *Grinsend ein Gerippe geigen*. Il se joue ici, semble-t-il, une sorte d'intentionnalité poétique à vouloir construire une image dont les constituants entretiennent entre eux un lien qui est avant tout d'essence sonore : à la double allitération en [g] de *grinsend* et de *Gerippe* répond de manière symétrique celle contenue dans geigen. Ainsi, c'est l'argument du choix des termes qui peut être avancé pour expliquer cette association, et cela est d'autant plus vrai qu'il existe aussi en allemand le terme *Skelett*, mais le choix d'un synonyme archaïsant (*Gerippe*) semble bel et bien révéler la volonté de Trakl de créer un effet sonore jouant le rôle de « doublure » phonique du contenu thématique musical de cette *Klangbild*.

Quitte à interroger la source profonde du geste créateur trakléen, ne peut-on pas tout simplement supposer que le rapport de détermination induit entre le squelette et le violon relèverait d'une construction culturelle ancienne que Trakl se serait tout bonnement appropriée ? En d'autres termes, il s'agirait de postuler l'existence préalable du motif du squelette violoneux et de pouvoir retrouver sa trace, sa signification et son utilisation dans les arts pour alimenter une interprétation

4 On pourra se référer à deux études en particulier : Albert Hellmich, *„Klang und Erlösung"*, in *Das Problem der musikalischen Strukturen in der Lyrik Georg Trakls*, Salzburg, 1971 ; Heinz Wetzel, *Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1972.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

originale du vers de Trakl, voire pour parvenir à recomposer mentalement le type de musique induit par l'image sonore.

Une première incursion dans le passé permet de mettre au jour l'existence du motif du squelette musicien dans le domaine de la représentation picturale. Il existe en effet dans le monde germanique, à Bâle précisément, à l'époque du moyen âge tardif un tableau à fresque relatif aux danses macabres (*Totentänze*). Ce tableau de 1440 qui se trouvait sur le mur du cimetière de l'église St. Jean à Bâle marqua son époque au point qu'il fut maintes fois restauré et copié sous formes de gravures. En 1806, Johann-Rudolf Feyerabend réalisa une vaste aquarelle du tableau original[5] où la mort est entre autres représentée sous les traits d'un squelette musicien tour à tour muni d'une cithare, d'un violon et d'une cornemuse. Nous montrons ici la reprise de cette aquarelle sous la forme de gravures en couleur[6] réalisées par Felix Schneider en 1880 :

Fig.1 Der Tod zur Herzogin

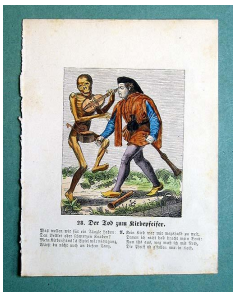

Fig.2 Der Tod zum Kirbepfeifer

Fig.3 Der Tod zur Heidin

La présence d'un squelette-musicien est à rattacher à la constitution d'un topos artistique illustrant la formule latine *memento mori* : l'absence de pérennité des choses du monde – à commencer par l'être humain lui-même – prend, sous forme allégorique, les traits de la mort chargée de rappeler que l'on n'échappe pas au trépas. Le violon fait figure, dans ce complexe allégorique, d'attribut du squelette mais le violon seul ne peut endosser ce rôle allégorique, c'est la médiation de l'image de la mort qui prévaut et qui reporte sur le violon cette dimension mortuaire[7], devenant même un instrument de séduction en accomplissant la fonction d'exhortation à une (dernière) danse comme le montre ce tableau de Frans Francken le Jeune :

5 http://www.unibe.ch/unipressarchiv/heft118/beitrag07.html

6 http://www.dodedans.com/Ebasel-felix.htm

7 C'est, semble-t-il, d'autant plus vrai que « les instruments de musique joués par la mort sont souvent (mais pas toujours) des instruments à vent ou à percussion », comme le rappelle Jean-Noël von der Weid in *Le flux et le fixe : peinture et musique*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2012, p. 96.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Fig. 4 Der Tod fordert den alten Mann zu einem letzten Tanz auf (1635)

Cette représentation allégorique de la mort converge vers le statut attribué au violon au xvii^e^ siècle tandis qu'il était encore perçu comme « un instrument roturier à faire danser »[8], car ce n'est que vers 1730 que le violon « s'ennoblit et conquiert une littérature de concert »[9] en faisant de la sonate une sorte de fief. Dans une perspective relative à l'histoire de la musique, il y aurait sans doute fort à dire sur la promotion de cet instrument et sur son évolution au sein des principales aires culturelles européennes à l'époque baroque, mais nous ne nous aventurerons pas au-delà de notre propos qui est, en fin de compte, de retracer le parcours artistique d'un motif allégorique. D'ailleurs, pour se rapprocher du contexte de création que connaît Trakl autour de 1910, on peut être tenté d'identifier deux œuvres en étroite relation l'une avec l'autre et faisant clairement état de la réception du motif du squelette violoneux au tournant du xx^e^ siècle, témoignant ainsi de sa permanence à travers les siècles.

Gustav Mahler a, selon toute vraisemblance, considéré l'*Autoportrait avec la Mort au violon* d'Arnold Böcklin (1872) comme une source d'inspiration pour la composition du scherzo[10] de sa *Quatrième Symphonie* (1899-1900), s'adonnant à la transposition du motif visuel en un motif musical qui se trouve être en accord avec les paramètres implicites que sont le style dansant et roturier qu'implique le violon « mortuaire » :

> […] les doigts osseux des mains de la mort lui [à Böcklin] jouent sur la dernière, grave, unique et luisante corde de *sol* de son violon désaccordé, une étrange mélodie qu'il écoute avec une attention paisible et s'apprête, pinceau et palette en suspens, à porter sur la toile. Gustav Mahler s'en serait inspiré, selon sa femme, l'eût transposée dans le scherzo de la *Quatrième Symphonie* sous la forme d'une danse macabre où un crincrin étrange et irritant accordé un ton trop haut (*scordatura*) joue une mélodie grinçante qui contraste avec le reste de l'œuvre.[11]

8 Michelle Biget, « Une obsession héritée de Fontenelle : justifier l'intervention de la musique », in *Fontenelle, actes du colloque tenu à Rouen*, Paris, PUF, 1989, p. 248.

9 *Ibid.*, p. 248.

10 Pour une brève analyse musicologique du scherzo, on pourra se reporter entre autres à : Jean Matter, *Connaissance de Mahler*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974, p. 158-159.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Fig. 5 Selbstbildnis mit fiedelndem Tod

La partition d’origine porte même une mention manuscrite faisant référence à l’ami Henri[12] – *der Freund Hein* – personnification de la mort popularisée dès 1775 par le poète Matthias Claudius[13].

Trakl a-t-il eu connaissance de ces deux œuvres, et a-t-il, à son tour, opéré un travail de transposition dans un système de signes verbaux de ce motif d’abord pictural devenu aussi musical ? On peut le supposer fortement, mais dans ce cas on peut aussi souligner l’absence de toute caractérisation musicale de cette danse macabre au regard des indices plus précis que comportent le tableau de Böcklin (jeu sur la corde de *sol*) et le *Scherzo* de Mahler (effet de discordance provenant du jeu au violon en ré majeur, un ton au-dessus de la tonalité générale de la pièce). Sans doute l’évocation de la figure grimaçante du squelette chez Trakl suffit-elle à elle seule à inférer chez le lecteur la reconnaissance d’une danse macabre et la représentation mentale d’une musique dénuée de lyrisme. On pourrait également méditer la signification de ce motif musical hautement signifiant dans un poème dont le titre *Sonate* induit lui-même un horizon d’attente particulier.

Effacement de la figure musicienne et autonomie sonore des instruments

Les instruments de musique connaissent dans la poésie de Trakl un deuxième type d’intégration allant de pair avec la disparition de la figure censée en jouer, donnant ainsi lieu à des scènes musicales en quelque sorte tronquées. Pour autant, il ne s’agit pas d’interpréter cette absence voulue par le poète comme un rejet de la

11 Jean-Noël von der Weid, *Op.cit.,* p. 132.

12 « L’ami Hein, le violoneux, joue pour la danse ; la mort gratte bizarrement son violon et nous mène là-haut vers le ciel. », cité par Brigitte François-Sappey, *De Brahms à Mahler et Strauss : Le postromantisme musical*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2010, p. 136.

13 Matthias Claudius, *Der Wandsbecker Bote* [1770-1775].

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

figure musicienne mais comme une possibilité créatrice entraînant deux lectures de l'espace poétique modelé par Trakl.

Il est premièrement question d'une mise en valeur de la perception auditive du *je* lyrique capable de rendre compte de phénomènes musicaux sans être directement témoin de l'activité musicale en question. À chaque fois, le poète nomme un lieu d'où provient et où parvient le son laissant apparaître en creux l'éloignement de son propre positionnement par rapport à la source sonore :

> - Depuis la cour, le violon résonne tendrement[14] *(En automne)*
> - Un chant à la guitare qui résonne dans une auberge étrangère *(En chemin)*
> - De sourds accords au piano résonnent depuis la chambre claire (…)
> Puis on entend encore au loin des chorals résonner *(À l'hôpital)*
> - La sonnerie d'un carillon tinte jusque dans le jardinet brun *(Les maudits)*

L'espace, fait de trajectoires sonores, révèle ainsi sa profondeur de champ[15], et si le poète évite de nommer les activateurs du son instrumental c'est parce qu'ils se situent dans un hors-cadre par rapport au champ de vision du je lyrique, ce qui ne fait que souligner son propre détachement. Il résulte donc de cette distance une réévaluation de l'importance du timbre instrumental car c'est uniquement grâce à ce paramètre sonore que le je lyrique peut rendre compte du type d'instrument qu'il entend.

En révélant ces trajectoires sonores, Trakl ne fait pas que poser des jalons topographiques dans l'espace qu'il nous laisse explorer, il nous invite discrètement à nous placer dans la perspective de l'instance lyrique qui perçoit le son. À l'instar de ce qu'a écrit Iris Denneler, nous pouvons considérer que l'évocation de lieux dépend à chaque fois d'un « Ich-Origo[16] ». Dans le cas présent, il est question de focalisation externe dans la mesure où un *je* qui ne se montre pas dévoile malgré tout sa capacité à percevoir le son. On pourrait d'ailleurs se pencher sur la connivence susceptible d'exister entre lieu, trajectoire sonore et instance lyrique. Iris Denneler nous dit que l'ancrage de différentes formes d'espaces – lieux, limites, points d'orientation – suppose un contexte psychique du sujet lyrique semblable au contexte des motifs spatiaux[17]. Il serait aussi probablement concluant d'avancer l'idée selon laquelle l'instrument intégré dans ce double contexte constitue le troisième élément d'une triade, l'instrument étant alors porteur d'une donnée extra-musicale, presque ontologique. Ainsi, les trois éléments que sont par exemple

14 Les vers cités sont traduits en français par Jacques Legrand dans les deux volumes de l'édition bilingue *Trakl. Poèmes I et II*, Paris, Gallimard, 1993.

15 Le son lointain est une donnée récurrente chez Trakl. C'est également le titre d'un opéra expressionniste de Franz Schrecker (*Der ferne Klang - 1912*) exactement contemporain de l'œuvre de Trakl.

16 Iris Denneler, *Konstruktion und Expression: Zur Strategie und Wirkung der Lyrik Georg Trakls*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1984, p. 133.

17 *Ibid.*, p. 133.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

le jardinet brun, le son d'un carillon et la présence du *je* entretiendraient des rapports qui vont au-delà de la simple relation sémantique pour s'inclure les uns les autres : le jardinet et le carillon seraient des fragments du *je*, de même que le *je* serait un fragment du carillon par exemple.

Dans un second temps, il est possible d'envisager la mise sous silence de la figure musicienne comme une manière d'installer l'activation du son instrumental à la lisière du mystérieux. Contrairement à la piste d'analyse précédente, le musicien n'est pas hors-cadre, l'activité musicale d'origine humaine semble davantage avoir été remplacée par un phénomène d'étrangéisation du son naissant de lui-même. Comment ne pas voir dans les *Klangbilder* suivantes une sorte d'autonomie organique de l'instrument de musique faisant corps avec le contexte naturel dans lequel il est placé ?

> - Sous des saules taillés où jouent des enfants bruns
> Et où des feuilles volent, trompettes retentissent. *(Trompettes)*
> - Doux échos deguitares accompagnent l'automne *(Mélancolie)*
> - Cors retentissent dans la prairie *(Ronde du soir)*
> - Sonnent les sombres cymbales de l'été
> [quand l'étrangère apparaît sur les marches croulantes. *(Au soir)*

Ces quelques exemples laissent apparaître les premiers signes d'une abstraction musicale tandis que l'instrument de musique accède à ce que l'on pourrait appeler un statut d' « être-résonnant » saisi dans un acte musical hors du commun. C'est dans cette amorce d'abstraction que le poète semble pouvoir libérer son imaginaire musical laissant poindre le désir d'un monde empli de sons musicaux similaire à ce désir qu'avaient les Romantiques allemands d'associer paysage et musique. En effet, on ne peut s'empêcher de penser aux *Pérégrinations de Franz Sternbald* de Ludwig Tieck où se trouve développé l'axiome romantique selon lequel « l'expérience de la nature et de la musique parviennent presque à se superposer, leur affinité essentielle tendant à l'identité[18] ». On retrouve chez Tieck, tout comme chez Trakl, l'évocation d'une musique provenant de buissons et dont les musiciens sont invisibles : « la source invisible de la musique accroît le charme de celle-ci tandis qu'elle émane de la nature de façon énigmatique[19]. »

Un second aspect de cette musique tendant vers l'abstraction réside dans sa dimension fragmentaire. Trakl n'envisage de faire résonner les instruments que par petites touches, par des unités sonores minimales constituant a priori une véritable opposition à tout discours musical savamment élaboré et construit. C'est par le retour au texte original allemand que l'on peut percevoir cette réalité fragmentaire

18 Andrea Gottdang, *VorbildMusik: Die Geschichte einer Idee im deutschsprachigen Raum 1789-1915*, München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2004, p. 119.

19 *Ibid.*, p. 119.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

véhiculée par des expressions telles que *Guitarrenklänge*, *ein Klang von Zymbeln* ou encore *Hörnerschall*. Chaque son, dans son unicité, pourrait être compris comme la réminiscence elliptique d'une manifestation sonore plus complexe. Dans ce cas, le son, en tant que vague idée d'un instrument qui résonne, serait porteur d'une propriété résiduelle. À l'inverse, loin d'être une trace sonore, il figurerait une véritable empreinte chargée d'émotion. Mais la question peut aussi se poser de savoir comment interpréter ces bribes sonores qui, dans l'œuvre de Trakl, constituent le contrepoint exact de cette seule référence à la musique des compositeurs, à savoir la sonate de Schubert évoquée dans le poème *En chemin*. Ce minimalisme sonore trakléen ne pourrait-il pas s'interpréter en terme de convergence vers une part de l'esthétique aphoristique de l'écriture musicale de Webern et par conséquent vers un mode savant de composition ?[20] Cette hypothèse s'inspire en partie de quelques parallèles déjà dressés par Alfred Doppler, dans son essai sur la musicalisation de la langue poétique de Trakl, avec certains principes compositionnels propres à Webern notamment[21]. Pour ce qui nous concerne, nous aurions tendance à privilégier l'analyse des paramètres musicaux de la couche sonore générée par l'instrumentarium trakléen.[22]

L'ellipse sonore comme paramètre abstrait

Le dernier type de médiation de la présence instrumentale que nous ayons pu identifier relève presque du paradoxe et concerne une série de *Klangbilder* où la propriété sonore des instruments de musique – elle était intacte jusqu'à présent – semble avoir été annihilée et remplacée par de nouvelles propriétés. On peut en effet observer l'absence d'indices sonores sur le plan textuel : des verbes tels que sonner (*klingen*), résonner (*hallen*), tinter (*tönen*) – par ailleurs omniprésents dans la poésie de Trakl, même lorsqu'il désigne des objets non sonores ayant subi un processus de musicalisation – ont disparu au profit de textures, de caractères anthropologiques ou d'éléments d'appartenance divers qui semblent donner une nouvelle identité à ces instruments « de musique », mais est-ce finalement encore le cas…?

> Une placidité devant l'auberge joue, Une face, enivrée a chu dans l'herbe,Fruits du sureau, flûtesmolles et ivres,Parfum de réséda qui baigne une

20 Cf Alain Poirier, *Webern* et l'art de l'aphorisme, Paris, Cité de la musique, 2009.

21 Cf Alfred Doppler, „Die Musikalisierung der Sprache“,inDoppler, Alfred (Hg.), *Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 2001, p. 112-134.

22 Cf Patrick Davoine, *Le devenir-poésie de la musique dans l'œuvre de Georg Trakl* (Mémoire de Master 2), Université Lyon 2, 2011.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> féminité. *(Métamorphose,* 2e version*)*
>
> Crépuscule plein de calme et de vin;Fluidité si tristedes guitares. *(Murmuré à l'après-midi)*Le désert et le lait des longues cloches de midi. *(À Angela)*
>
> Où passa autrefois le saint frère,Abîmé dans la douce lyre de sa folie. *(Helian)*
>
> Dans la frondaison rouge emplie de guitaresLe jaune chevelure au vent des jeunes filles *(Dans la frondaison rouge…)*

Ces glissements catégoriels relèvent à nos yeux d'une véritable démarche de création abstraite et pour justifier cette assertion nous nous baserons principalement sur la définition des notions « abstrait/abstraction » fournie par Étienne Souriau[23] :

> Entrerait dans l'art abstrait toute utilisation artistique d'éléments sensoriels tirés et isolés hors de la perception qui les a fournis. […]

Cette définition, mise en regard avec les images sonores citées plus haut, permet de saisir ce processus artistique selon lequel Trakl soumet les instruments de musique – ces « éléments sensoriels » dont parle Souriau – à un déplacement, voire à un arrachement de leur sphère originelle qui est celle de l'audible pour ensuite les personnaliser. La disparition des indices sonores partage une affinité évidente avec un geste artistique de la part du poète qui n'est pas une destitution mais bien davantage une renaturation. Ce geste peut paraître radical et c'est d'ailleurs à cette graduation dans la radicalité qu'Étienne Souriau fait allusion en complétant sa définition :

> Ces éléments peuvent garder des rapports aisément identifiables avec la perception concrète originelle, ou s'en éloigner peu à peu, jusqu'à perdre toute liaison évidente avec elle.

Le degré d'abstraction se mesure donc en termes de reconnaissance ou d'éloignement de la sphère d'origine de l'élément sensoriel si bien que dans le cas de Trakl il serait fructueux de pouvoir le mesurer et expliciter la démarche créatrice qui le sous-tend, même si nous avons déjà laissé sous-entendre l'existence d'un degré de radicalité fort dans l'abstraction musicale : en d'autres termes, selon quels procédés poétiques sont nées les images sonores abstraites citées en exemple ?

L'image de la lyre associée à la folie dans le poème *Helian* pourra spontanément faire naître un questionnement relevant d'une symbolique particulière, comme c'est déjà le cas à propos de certaines *Klangbilder*[24]. Il s'avère effectivement que certains instruments sont chargés de significations religieuses ou mythologiques comme la

23 Étienne Souriau, « Abstrait/abstraction », in *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010 (3e édition), p. 11.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

lyre justement, en relation avec le souffle divin ou la figure d'Orphée. Pourquoi donc la folie chez Trakl ? Même une incursion dans l'iconographie de la folie[25] semble vouée à l'échec car la lyre n'y est nulle part représentée. Il semblerait que la filiation littéraire entre Hölderlin et Trakl puisse fournir des éléments d'explication plus probants ainsi que l'a fait remarquer Böschenstein. Ce dernier identifie *Saitenspiel* (lyre) et *Wahnsinn* (folie) comme deux termes-clés de la production hölderlinienne que Trakl aurait intégrés dans son langage en les combinant dans une image unique[26]. Ainsi, Trakl opère une recomposition originale à la croisée des langages romantique et expressionniste.

D'une tout autre manière, l'image des « tristes guitares fluidifiées », si elle évolue dans un contexte a-musical – encore que l'élément aquatique puisse être facilement associé au flux musical[27] – a paradoxalement été engendrée par un travail sur la musique de la langue. Nous faisons en effet l'hypothèse que dans cette image ternaire (*traurige Guitarren rinnen*) le verbe *rinnen* s'est imposé dans l'imaginaire du poète car il représente un « produit sonore », tel un accord bâti à partir des sons des deux éléments lexicaux précédents. La lecture musicalisante de ce vers est en outre motivée par le fait que Trakl semble – peut-être inconsciemment – procéder à un autre jeu sonore dans la mesure où *Guitarre*(n) se trouve être l'anagramme exacte de *traurige*. Bizarrement, l'abstraction musicale en jeu ici n'est finalement rien d'autre que le versant opposé de la musique auquel peut néanmoins aboutir une conscience artistique aiguë des possibilités musicales de la langue.

Une dernière remarque s'impose quant à la richesse insoupçonnée de ces étonnantes *Klangbilder*. Tout ce qui vient d'être présenté peut être complété par une possibilité engendrée par l'abstraction musicale : celle d'une « déréalisation » de l'objet instrumental, pour faire écho à ce qu'évoque Laurence Tibi en parlant de l'instrument de musique capable, dans un texte, de devenir le symbole d'une idée[28]. À ce propos, l'image binaire « flûte de la lumière, flûte de la mort » dans le poème *Métamorphose du mal* tendrait vers cette interprétation dans la mesure où ni le son (timbre) de l'instrument, ni sa forme objectale ne permettent de justifier cette mise en relation poétique avec la lumière et la mort. Toute donnée physique et phénoménologique de la flûte est évacuée au profit d'une association absolue, *pure*, c'est-à-dire qui ne puisse se faire ni sur le mode de la correspondance ni sur celui de

24 Cf Eduard Lachmann, *Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls*, Salzburg, Otto Müller, p. 195. La trompette est notamment associée au mal tandis que la guitare évoque le désir sexuel.

25 Claude QuÉtel, *Images de la folie*, Paris, Gallimard, 2010.

26 Bernhard Böschenstein, „Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Inovation im Werk Georg Trakls", in Weiss/Weichselbaum (Hg.), *Salzburger Trakl-Symposion*, Salzburg, 1978. (Trakl-Studien, Bd. IX), p. 9-27.

27 Alfred Doppler, *Op.cit.*, p. 112 : « [...] des métaphores synesthésiques sont parcourues de symboles neptuniens évoquant la fluidité et le glissement de la musique. » (Traduction personnelle)

28 Laurence Tibi, *La lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

la métaphore. C’est que l’on trouve dans ce genre d’image l’exemple même ce qui a souvent fait dire à propos de l’écriture de Trakl qu’elle est hermétique, incompréhensible : peut-être que ce qui fait la beauté c’est justement ce qui échappe à toute appréhension par l’esprit, et peut-être que c’est grâce à ce retrait conscient de l’esprit que l’on entre le mieux en contact avec l’œuvre.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Figure musicienne et instrument : quel rapport de détermination ?
- Effacement de la figure musicienne et autonomie sonore des instruments
- L’ellipse sonore comme paramètre abstrait

AUTEUR

Patrick Davoine
Voir ses autres contributions

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.