



HAL
open science

Contemplation du lieu dans la solitude. Sur le paysage musical dans les opéras de Weber

Jean-Philippe Groperrin

► **To cite this version:**

Jean-Philippe Groperrin. Contemplation du lieu dans la solitude. Sur le paysage musical dans les opéras de Weber. *Littératures*, 2021, 84, pp.67-82. 10.4000/litteratures.3258 . hal-04145952

HAL Id: hal-04145952

<https://hal.science/hal-04145952>

Submitted on 29 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Publié dans *Littératures*, n° 84, 2021, p. 67-82

Contemplation du lieu dans la solitude Sur le paysage musical dans les opéras de Weber

Jean-Philippe GROSPERRIN

« *I live not in myself, but I become
Portion of that around me*¹ »

Dans son roman inachevé *Vie d'un musicien* (1809-1820), Carl Maria von Weber propose des parodies de livrets, ironisant sur les différentes esthétiques du théâtre lyrique. Tandis que l'opéra italien est réduit à des tours stéréotypés, supports à vocalises, l'opéra allemand (« *drame musical romantico-patriotique* ») est figuré par un pêle-mêle de situations référant à l'Allemagne médiévale, avec une attention remarquable au décor (un finale se déroule dans un paysage de forêt et de rochers²). De fait, l'« opéra romantique » des Allemands (*romantische Oper*³) se signale par sa façon d'inscrire le langage musical dans un certain type d'espace naturel. Est-ce hasard si l'adjectif *romantisch* est apparu dans la langue allemande en 1698 pour désigner un paysage sauvage⁴ ? On trouverait certes dans le premier romantisme italien des scènes d'opéra où le verbe lyrique prend appui sur le paysage, mais ces éléments demeurent ancillaires. Même dans *La Donna del lago* de Rossini, quand Elena entre sur sa barque, l'évocation des « premières lueurs du matin » a tôt fait de céder à la « douce image » du bien-aimé absent⁵. C'est dans l'ultime opéra de Rossini, *Guillaume Tell*, que le monologue institue le paysage (une « solitude » alpestre bordée de « sapins touffus ») en métonymie libidinale et morale du personnage⁶. Dans de tels cas, au moins un élément constitutif du paysage représenté se trouve apostrophé, pour donner corps à l'expression élégiaque d'un désir, l'opéra s'appropriant une rhétorique généralement attestée dans la poésie lyrique.

Il en va tout autrement dans *La Damnation de Faust* de Berlioz, conçue indépendamment du théâtre, et qui s'ouvre sur un protagoniste « seul, dans les champs, au lever du soleil » : « Je sens glisser dans l'air la brise matinale ; / [...] J'entends autour de moi le réveil des oiseaux, / Le long bruissement des plantes et des eaux⁷. » Un paysage se déploie dans le temps musical, paysage *romantique* dans l'acception du terme anciennement constituée : « Loin de caractériser le lieu ou le paysage en tant que tel, l'adjectif renvoie à une expérience sensitive dans laquelle l'objet contemplé

¹ George Byron, *Childe Harold*, III, 72 (« Je vis non pas en moi-même, mais je deviens partie de ce qui m'environne ») – épigraphe aux *Cloches de Genève* de Franz Liszt.

² Carl Maria von Weber, *Tonkünstlers Leben*, VI, *Kunstansichten*, éd. Karl Laux, Leipzig, Reclam, 1975, p. 66-67 ; trad. fr. Lucienne Gérardin, *La Vie d'un musicien et autres écrits*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1986, p. 76-78.

³ Sur les implications de *romantisch* pour l'opéra, voir Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique »*, Paris, Fayard, 2013, p. 165-191.

⁴ Siegfried Goslich, *Die deutsche romantische Oper*, Tutzing, H. Schneider, 1975, p. 21.

⁵ Leone Andrea Tottola, *La Donna del lago*, I, 2, Naples, 1819, p. 8.

⁶ Étienne de Jouy et Hippolyte Bis, *Guillaume Tell*, II, 2, Paris, Roulet, 1829, p. 26 et 29.

⁷ Hector Berlioz, *La Damnation de Faust, légende en quatre parties* [1846], Paris, Simon Richault, s.d., p. 13.

n'est qu'un point de médiation renvoyant *in fine* au sujet contemplateur » et donc la qualification romantique « décrit [...] bien moins l'essence d'un lieu que la relation sensitive entre le sujet et l'objet perçu⁸ ». Alors « le sonore peut se constituer comme paysage en dehors de toute imitation précise⁹ ». Cependant Berlioz frappe de vanité la « prétention » à une « peinture musicale », à quoi il oppose la notion d'*image* « que la parole écrite, chantée ou parlée, a seule le pouvoir de spécifier ». Et de douter que « Weber aurait fait un clair de lune dans les accompagnements de l'air d'Agathe¹⁰ ».

Tout paysage musical à l'opéra demeure un objet ambigu, dépendant d'un *texte* poétique, non moins d'une *situation* dans le contexte dramatique – en somme de ce que Carl Dahlhaus désigne comme *Szenarium*, englobant les « configurations dans lesquelles se présentent les personnages agissants » et leur « environnement, qui n'est pas un arrière-plan neutre, mais un décor qui joue son rôle (*mitwirkende Szenerie*)¹¹ ». Compositeur mais aussi directeur d'opéra (dès 1816) à Dresde où les « tableaux » étaient fort prisés, Weber était particulièrement attentif à tous ces paramètres du théâtre lyrique¹². Ses opéras expressément romantiques¹³ offrent différents monologues pour soprano indissociables de la contemplation d'un paysage. Tenant à une scénographie, aux vers chantés, à la conception musicale (notamment dans la structure complexe que désigne le terme de *scena*¹⁴), la représentation y met en jeu les rapports du discours poétique et de l'espace-temps sonore, du dehors et du dedans, mais aussi les relations entre la scène d'opéra et une pensée du paysage propre au romantisme allemand.

Paysages avec figure : *Euryanthe* (1823)

La première apparition de la protagoniste d'*Euryanthe* (I, 2) s'apparente en partie au standard d'une élégie d'opéra et cependant cette cavatine s'en distingue :

Burggarten zu Nevers. Aus dem Wäldchen sieht man die Thurmspitzen der alten Burg hervorragen. Im Garten steht, mit Blumen umplanzt, ein Gruftgewölbe, aus dessen Fenster die ewige Lampe dämmert. Es ist Abend.

Jardin du château-fort, à Nevers. Le sommet des tours du vieux château dépasse des cimes du petit bois. Dans le jardin s'élève, environné de fleurs, un tombeau voûté ; par la fenêtre luit faiblement la lampe funéraire. C'est le soir.

EURYANTHE (*allein*)
Cavatine.

EURYANTHE (*seule*)
Cavatine.

⁸ Emmanuel Reibel, *op. cit.*, p. 50.

⁹ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰ Hector Berlioz, « De l'imitation musicale » [8 janvier 1837], *Critique musicale*, éd. dir. par Anne Bongrain, t. 3, Paris, Buchet-Chastel, 2002, p. 12-13. Cf. *Le Freischütz*, II, 2, n° 8.

¹¹ Carl Dahlhaus, « Zum libretto des *Freischütz* », in Attila Csampai et Dietmar Holland (éd.), *Der Freischütz*, Reinbek, Rowohlt, 1987, p. 202 (je traduis).

¹² John Warrack, *Carl Maria von Weber*, Paris, Fayard, 1987, p. 231, 234 et 256.

¹³ Éditions de référence pour les livrets : Friedrich Kind, *Der Freischütz. Romantische Oper* [1821], éd. Solveig Schreiter, Munich, Allitera, 2007 ; Helmina von Chézy, *Euryanthe. Große romantische Oper*, Vienne, J. B. Wallishausser, 1824 ; James Robinson Planché, *Oberon. A Romantic and Fairy Opera* [1826], éd. Solveig Schreiter, Munich, Allitera, 2018. C'est moi qui traduis.

¹⁴ « Le terme de *scena* sert à désigner un complexe musico-dramatique pouvant comprendre récitatif, dialogue, sections en *arioso*, épisodes d'orchestre..., le tout précédant un *pezzo chiuso* (*aria* ou ensemble) » (Pierre Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Minerve, 1990, p. 190).

Glöcklein im Thale,
 Rieseln im Bach,
 Säuseln in Lüften,
 Schmelzendes Ach !
 Sterne in Wipfeln
 Äugelnd durch Laub,
 Ach ! und die Seele
 Der Sehnsucht Raub !

Weilst du so ferne !
 Bangst wohl nach mir !
 Bringen die Sterne
 Grüße von dir ?
 Alle so golden,
 selig und klar,
 Ach ! doch dein Blick
 Nicht, mein Adolar !

Cloches dans le vallon,
 chanson du ruisseau,
 murmure dans les airs,
 soupir évanescent !
 Aux cîmes les étoiles
 me regardent à travers le feuillage,
 Hélas ! et mon âme
 est en proie au désir !

Attends-tu loin de moi ?
 Trembles-tu pour moi ?
 Les étoiles portent-elles
 Ton salut jusqu'à moi ?
 Toutes brillent comme l'or,
 si claires, si heureuses !
 Hélas ! mais ton regard
 non point, mon Adolar !

Les deux strophes viennent en réalité (avec ajustement du dernier vers) d'un poème de la librettiste, *Abend-Dämmerung (Crépuscule du soir)*, publié en 1812 dans un de ses recueils¹⁵. Si la seconde strophe, adressée au bien-aimé lointain, polarise le discours, c'est l'expression douloureuse d'une *Sehnsucht* sans objet explicite qui règne d'abord. Le style des vers, quels que soient les griefs d'indigence adressés à l'autrice, cantonne cette première strophe à une syntaxe massivement nominale, juxtaposant en suspension les désignations d'éléments du paysage, distincts de la scénographie théâtrale. Le chant d'Euryanthe commence ainsi par creuser (conformément à l'étymologie de *cavatine*) un espace-temps où l'expérience sonore est première. Se superposent ainsi deux paysages : d'une part, celui du décor, programmé par la didascalie du livret et abondant en signes « romantiques » (non seulement le complexe jardin-bois-château mais encore et surtout le tombeau d'Emma, dont le rôle est capital dans la fable) ; d'autre part, un autre espace, non visible, représenté par le verbe lyrique avec orchestre et indisociable de la mélancolie du sujet lyrique – la texture raffinée qu'invente Weber¹⁶ imprègne d'un caractère contemplatif l'expression du désir. Dans cet écrin instrumental, les vers issus du poème de 1812 organisent désormais une scène imaginaire qui redouble le dispositif théâtral (« les étoiles me regardent ») et installe la protagoniste dans une position surcaractérisée d'icône romantique, formant tableau pour le spectateur-auditeur. Ici commence de fait le « second tableau » de l'acte I, en contraste avec le précédent, qui était aulique, collectif, masculin, enflammé dans sa conclusion.

Or, si l'art de Weber évite d'illustrer la résonance lointaine des cloches ou le murmure des brises (nul pittoresque, nul figuralisme ici), n'est-ce pas au profit d'une certaine *tonalité* commune au paysage vespéral et à l'état psychique et affectif du personnage ? C'est précisément le terme intraduisible de *Stimmung*, recouvrant trois valeurs – musicale (l'accord harmonieux des éléments sonores), psychologique (un état d'âme), topographique (l'atmosphère caractérisant un espace) – qui

¹⁵ *Gedichte der Enkelin der Karschin*, Aschaffenburg, W. Wailandt, 1812, t. II, p. 36.

¹⁶ Carl Maria von Weber, *Euryanthe* [1824], n° 5, Berlin, Schlesinger, 1866, p. 74 sq.

permet à Georg Simmel de désigner « un mode particulier d'unité », définitoire d'un paysage¹⁷. Cette polysémie de *Stimmung* se rencontrait chez un Novalis¹⁸ mais surtout dans les premières *Lettres sur la peinture de paysage* (1815-1824) du peintre et scientifique Carus¹⁹. Soulignant que « la musique peut saisir un moment, une certaine tonalité de l'âme (*Stimmung der Seele*), et l'introduire dans la vie avec une puissance infinie », Carus considère qu'un paysage porte avec lui des « tonalités particulières (*besondern Stimmungen*) » qu'il rattache à des « états » ou « stades » de la vie (essor, repos intérieur, mélancolie, apathie), lesquels, associés aux saisons ou aux moments de la journée mais combinables entre eux, sont comme des « sons fondamentaux et primitifs (*ursprüngliche Grundtöne*) » au sein d'une conception essentiellement harmonique du paysage, perçu en quelque sorte comme déjà musical²⁰. Weber lui-même illustre ce transfert du terme musical *Grundton* à propos d'un paysage naturel (« *freie Natur* ») :

« tous les objets reçoivent aussi une coloration qui t'est propre, spontanément empruntée au ton fondamental (*Grundton*) de ta vie et de ta sensibilité ; et puisque je parle de ton, je ne saurais nier que tout chez moi adopte irrésistiblement une forme musicale. La contemplation d'un paysage (*Gegend*) est pour moi l'exécution d'un morceau de musique. [...] Si je m'arrête en fixant mon regard dans le lointain, le tableau (*Bild*) évoque presque toujours, surgi du mystérieux monde parallèle de ma fantaisie, un tableau sonore (*Tonbild*) correspondant²¹. »

Cette réversibilité de l'expérience du paysage et de la musicalité met en jeu dans l'opéra romantique le développement temporel autant que la définition de l'espace. Témoin l'autre monologue d'Euryanthe (III, 2), dans une configuration scénique elle aussi surcaractérisée :

« Un ravin rocheux et désolé (*Öde Felschlucht*), entouré de buissons épais ; au-dessus d'une hauteur moins considérable, d'où descend un sentier escarpé, la pleine lune baigne les rochers d'une lumière terrifiante (*schauerlich*) ; quelques saules pleureurs entourent une source qui coule au premier plan²². »

Crue coupable d'adultère, Euryanthe y est conduite par Adolar. D'abord résolu à la tuer – comme elle à recevoir la mort –, il l'épargne après une péripétie²³ mais la laisse, désemparée :

¹⁷ Georg Simmel, « Philosophie du paysage » [1913], trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel, in *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages Poche, 1988, p. 240-241 : « La *Stimmung* du paysage [...] pénètre tous les détails de celui-ci, sans qu'on puisse rendre un seul d'entre eux responsable d'elle : chacun en participe d'une façon mal définissable ».

¹⁸ Julie Ramos, *Nostalgie de l'unité. Paysage et musique dans la peinture de P. O. Runge et C. D. Friedrich*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 89 sq.

¹⁹ Carl Gustav Carus, *Neun Briefe über die Landschaftsmalerei*, Leipzig, Gerhard Fleischer, 1831, p. 43-47 ; trad. Erika Dickenherr et Alain Pernet, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 71-73. Sur la singularité de Carus, voir Élisabeth Décultot, *Peindre le paysage. Discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*, Tusson, Du Lérot, 1996, p. 419-449.

²⁰ « De même qu'une corde que l'on frappe peut en mettre une autre en vibration et faire entendre ainsi les harmoniques aiguës ou graves du son initial, ainsi les mouvements apparentés entrèrent en résonance dans la nature et dans le cœur » (*ibid.*, p. 73).

²¹ Carl Maria von Weber, *Tonkünstlers Leben*, chap. I, *Kunstansichten*, éd. cit., p. 35-36 (je traduis).

²² *Euryanthe*, didascalie initiale de l'acte III, p. 30.

²³ Un serpent monstrueux surgit, Euryanthe s'interpose pour sauver Adolar, qui tue néanmoins le monstre. Problématique au plan théâtral, cette péripétie est directement empruntée à la version du *Roman de la violette* diffusée au XVIII^e siècle et que Helmina von Chézy avait traduite en allemand pour Friedrich Schlegel – d'où l'idée plus tard d'en proposer le sujet à Weber. Voir *Histoire de très-noble et chevaleureux Gérard, comte de Nevers [...] et de la vertueuse et sage Euriant de Savoie sa mie*, Paris, Sébastien Ravenel, 1727, chap. IX ; *Geschichte der tugendsamen Euryanthe von Savoyen*, Leipzig, 1804, p. 44-48.

EURYANTHE (*allein*).

So bin ich nun verlassen,
So muß ich hier erblassen
Im öden Felsenthal
In Einsamkeit und Qual !
Was rieselst du im Haine,
Du Quelle mildiglich ?
Was blickst mit goldnem Scheine
So lieblich, Mond, auf mich ?
Nicht sieget deine Pracht
Ob meiner Leiden Nacht.
Wo irr' ich hin ? – Ach ! nirgend hin,
Die ganze Welt ist öd' und leer.

Hier dicht am Quell, wo Weiden stehn,
Die Sterne hell durchschauen,
Da will ich mir den Tod erlehnen,
Mein stilles Grab mir bauen.
Wohl kommt auch Er einst weit daher,
Und findet kaum die Stätte mehr –
Dann rauscht ihm sanft die Weide zu :
Sie fand von Lieb und Leide Ruh !
Die Blum' im Thau spricht :
Nein ! sie verrieth dich nicht !
(*Sie wirft sich erschöpft im Schatten neben der Quelle hin. Die Morgenröthe steigt empor.*)

EURYANTHE (*seule*).

Me voici donc abandonnée,
C'est donc ici que je dois trépasser,
Dans ce ravin désert,
Dans la solitude et les tourments !
Pourquoi murmures-tu dans ce taillis,
Ô source, avec cette douceur ?
Pourquoi me regardes-tu, ô lune
amie, dans ta lueur d'or ?
Ta splendeur ne triomphe pas
De la nuit de mes souffrances.
Où m'en aller ? – Hélas ! nulle part,
Le monde entier est désert et vide.

Ici, près de la source, au pied des saules,
Sous la clarté pénétrante des étoiles,
Je veux implorer la mort,
Me bâtir un tombeau silencieux.
Un jour sans doute il reviendra de loin, lui,
Et à peine retrouvera-t-il les lieux –
Alors le saule frémissant lui dira :
Elle aima et souffrit et trouva le repos !
La fleur dans la rosée dira :
Non ! elle ne trompa point ta foi !
(*Elle tombe, épuisée, au bord de la source. On voit poindre l'aurore.*)

Dans la nuit, sous la lune, la scénographie figure un *locus horridus*, où le seul arbre symbolise le deuil (*Trauerweide*). Le mot-clé est ici *Öde*, commun à la didascalie et à un monologue assez nourri pour recevoir dans la partition la désignation « *Scene und Cavatine*²⁴ » : l'expression lyrique, cristallisée mélodiquement dans la cavatine, s'inscrit dans une structure évolutive qui sollicite le potentiel proprement théâtral de la situation²⁵. Le trait majeur, absent de la source romanesque, est la configuration minutieuse de l'espace scénique en un *désert* qui objective la dérélition. Le lieu se constitue en « solitude », au double sens topographique et psychologique : le paysage figure et objective la solitude dans laquelle le personnage, très mobile dans son action au cours de la scène précédente, fait désormais corps avec une stase. Cette caractérisation est insistante dans les premiers vers, qui font des éléments mêmes du décor (ravin, source, lune) une allégorie du monde (« *Die ganze Welt ist öd und leer* »), non sans lien avec la tradition ascétique du *locus terribilis* que Caspar Friedrich a réinterprétée.

Or quelle représentation musicale le compositeur associe-t-il à ce désert ? Weber évide l'accompagnement orchestral de façon stupéfiante (à l'incipit de la scène l'union énigmatique du basson solo avec la flûte saisit), jusqu'à abandonner la voix au silence des instruments – deux passages entiers sont *a cappella*. L'héroïne ne pleure ni ne crie, à la différence du roman-source, où

²⁴ Carl Maria von Weber, *Euryanthe* [1824], éd. cit., n° 17, p. 251.

²⁵ « *Scena e cavatina* » désigne par exemple dans *Lucia di Lammermoor* de Donizetti (1835, livret de Salvatore Cammarano) la longue scène d'entrée de l'héroïne, dont le propos est aimanté par la fontaine dans le parc.

l'abandonnée adoptait les signes ostentatoires de la désolation, hurlant, se tordant les mains, s'arrachant les cheveux, se griffant le visage jusqu'au sang²⁶. Trait sublime : une souffrance mortelle se résout en douceur et en silence. Le soprano chante dans un climat de raréfaction d'ordre mental autant que sonore. Scénographique et musical, le paysage conjoint ainsi le mimétique et le symbolique pour redéfinir le personnage.

La cavatine proprement dite n'est pas redondante alors avec la scénographie quand elle se réfère à la source, aux saules, à la mort ; elle opère avant tout un changement de temporalité, ou d'espace-temps, *post mortem*. La parole d'Euryanthe reconfigure le site naturel en tombeau, suscitant une dernière scène imaginaire, celle du retour d'Adolar dans ces lieux où la mémoire de la défunte serait conservée par des végétaux merveilleusement doués de parole pour servir de monument à l'innocence. Cette scène de dix minutes débouche alors, avant que ne défaille le corps de l'actrice, sur son abolition dans un paysage autre, dans ce chant où elle-même, par la voix fantasmée des végétaux, disparaît en tant que sujet – non plus *je* mais *elle*.

La genèse méconnue de ces vers est éclairante sur ce point : la librettiste a encore tiré profit d'un poème publié dans le même recueil (en italique, les vers repris dans *Euryanthe*) :

Im Walde.²⁷

Beim Wellenklang, beim Waldgesang,
Wann rauschend gehn die Winde,
Da wird mir wohl, da wird mir bang,
Da rinnen Thränen linde.
Wohin, wohin ? – Ach, nirgend hin,
Kein Frieden ist auf Erden !
Tod mach mich los, im Erdenschoos
Da wird es besser werden.

Hier dicht am Quell, wo Weiden stehn,
Die Sterne hell durchschauen,
Da will ich bald mein Hüttchen sehn,
Mein stilles Grab mir bauen,
Ein kalter Stein, schließt dann mich ein,
Drauf steht ein Wort gegraben,
Von Lust und Gram – wers je vernahm,
Dem wird die Seele laben.

Pflanzt Lilien viel auf stiller Gruft
Und Veilchen auch am Quelle,
Daß süß der Duft den Wanderer ruft
Zu meiner Ruhestelle :
Wohl kommt auch er, einst weit daher,
Und liest, wer da begraben,
Dann werden doch die Blumen noch
Viel helle Thränen laben !

Dans la forêt.

Quand les vagues roulent, quand la forêt chante,
Quand les vents vont bruissant,
Je me sens bien, je me sens inquiète,
Et des larmes coulent doucement.
Où aller, où ? – Hélas, nulle part,
Il n'est nulle paix sur la terre !
Ô mort, libère-moi, dans le sein de la terre
Je serai mieux.

Ici, près de la source, au pied des saules,
Sous la clarté pénétrante des étoiles,
Je vais revoir ma cabane,
Me bâtir un tombeau silencieux,
Une pierre froide, j'y serai enclose,
Des mots y seront gravés,
De joie et de chagrin – qui les découvrira
Rafraîchira son âme.

Plantez des lys en nombre sur la tombe silencieuse
Et des violettes aussi au bord de la source,
Que leur doux parfum appelle le voyageur
À ma sépulture :
Un jour sans doute, lui aussi, de loin viendra
Et lira et saura qui est enterré là,
Et cependant de claires larmes, en abondance,
Rafraîchiront les fleurs.

²⁶ Histoire de [...] Gérard, comte de Nevers, op. cit., p. 43-44. Helmina von Chézy traduit très fidèlement : Geschichte der tugendsamen Euryanthe, op. cit., p. 48-49.

²⁷ Helmina von Chézy, *Gedichte der Enkelin der Karschin*, op. cit., t. II, p. 49-50 (je traduis).

La scénographie funèbre de la forêt solitaire, associée au *topos* (florissant dans la poésie lyrique) de l'anticipation par le sujet de sa propre sépulture, se prête à une transmodalisation par décantation. Les éléments psychologiques sont gommés, comme les impératifs et les jeux d'écho, au profit de la description/narration, support de la scène fantasmée. Si le discours culmine toujours sur la venue de l'amant sur la tombe, dans l'opéra les larmes disparaissent avec le parfum des violettes. Esquivant le régime ordinaire de l'invocation, cette cavatine ne s'adresse à personne, ou plutôt prête voix au saule et à la fleur, éléments d'un paysage redéfini. La transmodalisation du poème confirme ainsi la singularité d'un paysage théâtralisé et pourtant spiritualisé, paysage avec figure centrale (*prima donna*) mais comme absente.

Intérieur et extérieur : la « *Szene* » d'Agathe dans *Le Freischütz* (1821)

Cette fameuse « *Szene und Arie*²⁸ » se déploie dans un moment d'attente. Demeurée seule dans le vestibule de la maison paternelle, Agathe espère la venue de Max. Le parcours du monologue va de l'attitude contemplative devant la nuit à l'exaltation amoureuse (*vivace con fuoco*), mais selon une structure multipartite où Weber dispose de constantes modifications (passages en récitatif, changements de tempo, etc.). Le paysage s'efface certes dans cette conclusion ardente, mais dans le détail de ce qui précède le rapport à la nature est structurant :

<p>[1] [<i>Andante</i>] Wie nahte mir der Schlummer, Bevor ich ihn gesehn ? [...] Ob Mond auf seinem Pfad wohl lacht – ? <i>(Sie öffnet die Altantheure, daß man in eine sternenhelle Nacht sieht.)</i> Welch schöne Nacht ! – <i>(Sie tritt in den Altan und erhebt mit frommer Rührung ihre Hände.)</i></p>	<p>Comment le sommeil viendrait-il Avant que je l'aie revu, lui ? [...] La lune resplendit-elle sur son chemin – ? <i>(Elle ouvre la porte du balcon, on découvre une nuit brillante d'étoiles.)</i> Que la nuit est belle ! – <i>(Elle avance sur le balcon, élevant les mains avec une émotion fervente.)</i></p>
<p>[2] [<i>Adagio</i>] Leise, leise, Fromme Weise ! Schwing' dich auf zum Sternenkreise ! Lied, erschalle ! Feiernd walle Mein Gebet zur Himmelshalle ! – <i>(Hinaussehend.)</i></p>	<p>Doucement, doucement, Mélodie toute pieuse ! Prends ton envol jusqu'aux étoiles ! Que mon chant résonne ! Que ma prière solennelle Monte comme un pèlerin au palais du ciel ! – <i>(Regardant au dehors.)</i></p>
<p>[3] [<i>Récitatif</i>] O wie hell die goldnen Sterne, Mit wie reinem Glanz sie glühn ! Nur dort in der Berge Ferne Scheint ein Wetter aufzuziehn. Dort am Wald auch schwebt ein Heer Dürstrer Wolken dumpf und schwehr. –</p>	<p>Oh, quelle clarté dans l'or des étoiles, Avec quel éclat pur elles scintillent ! Là-bas seulement, loin dans les montagnes, Un orage semble se former. Là-bas, sur la forêt aussi, plane une armée De nuages noirs et lourds. –</p>
<p>[4] [<i>Adagio</i>] Zu dir wende Ich die Hände, Herr ohn' Anfang und ohn' Ende ! Vor Gefahren Uns zu wahren, Sende deiner Engel Scharen ! – <i>(Wieder hinaussehend.)</i></p>	<p>Vers toi, Seigneur, Je tends les mains, Vers toi qui n'a ni début ni fin ! De tout péril Protège-nous, Envoie les légions de tes anges ! – <i>(Regardant de nouveau au dehors.)</i></p>
<p>[5] [<i>Andante</i>] Alles pflegt schon längst der Ruh' ;</p>	<p>Tout déjà s'abandonne au repos,</p>

²⁸ Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*, II, 2, Leipzig, Peters, [1871], p. 92-103. Sur cet opéra (livret, partition, genèse, réception, etc.), voir la remarquable base de données <https://freischuetz-digital.de/>.

<p>Trauter Freund ! was weilest du ? Ob mein Ohr auch eifrig lauscht, Nur der Tannen Wipfel rauscht, Nur das Birkenlaub im Hain, Flüstert durch die hehre Stille ; [Récitatif] Nur die Nachtigall und Grille Scheint der Nachtluft sich zu freun. – Doch wie ? trägt mich nicht mein Ohr ? Dort klingts, wie Schritte – Dort, aus der Tannen Mitte Kommt was hervor – [Agitato] Er ist's ! er ist's ! – [...] [6] [Vivace con fuoco] All' meine Pulse schlagen Und das Herz wallt ungestüm. [...]</p>	<p>Mon ami ! que tardes-tu ? Même si mon oreille est aux aguets, J'entend seulement la cime des sapins bruire, Seulement le feuillage des bouleaux Qui murmure dans le silence sacré des bois ; Seuls le rossignol et le grillon Semblent se réjouir de l'air de la nuit. – Mais qu'y a-t-il ? Mon oreille me tromperait-elle ? Là-bas j'entends comme des pas – Là-bas, au milieu des sapins, Quelque chose s'avance – C'est lui ! c'est lui ! – [...] Mon sang pulse de toutes ses forces Et le cœur me bat avec ardeur. [...]</p>
--	---

Capitale est l'ouverture du cadre domestique figuré par le décor²⁹ sur l'espace nocturne au dehors. Mais ouvrir la porte du balcon (« au milieu » en fond de scène) ne saurait, compte tenu des conventions théâtrales, faire entrer le spectacle de la nuit dans l'espace scénique : ce geste embrayeur appelle un chromatisme ascendant et expansif à l'orchestre (cordes et bois) qui se suspend (élargissement de la durée, enrichissement de l'harmonie) en même temps que la voix d'Agathe s'immobilise sur un point d'orgue avant d'embrasser sereinement une douzième descendante sur « *schöne Nacht* ». Ces quatre mesures avant le début de la prière *adagio* montrent combien le paysage qui aimante dès lors la scène est *ouvert par la musique*.

Précisément, cette représentation liminaire de la nuit de lune (en clôture du récitatif inaugural) ne motive pas simplement une élévation orante où le lyrisme se quintessencie : aux deux strophes de la prière, singularisées par une forme métrique différente du contexte et par une écriture mélodique itérative (sections 2 et 4), s'entrelacent deux passages en récitatif où le discours d'Agathe décrit – c'est-à-dire suscite dans l'économie performative du théâtre – ce dehors invisible constitué en paysage détaillé dans la profondeur, d'abord de manière impersonnelle (section 3) et ensuite (section 5) par des tournures fortement subjectives, de plus en plus émotives, concentrées sur une perception non seulement visuelle mais auditive de l'espace par un personnage qui guette les signes de l'apparition de l'« ami » dans la forêt.

Le développement de cette « *Szene* » dépasse ainsi l'union d'un air de prière et de l'élan libidinal caractérisant une amoureuse : c'est le paysage nocturne, tel que le créent les vers et la musique, qui détermine constamment – dans sa représentation, dans son incidence sur le personnage et sa situation – la logique d'une scène où le plus important est ce qui s'entend, non ce qui se voit. Sans ce paysage invisible, point de théâtre musical. Si le personnage dirige son attention vers le hors-scène qu'il scrute, l'évocation de la nuit « brillante d'étoiles », de cette nature irréductible au repos, s'étend

²⁹ « Des bois de cerf et des tapisseries sombres avec scènes de chasse lui donnent un aspect ancien, signalant que la maison du forestier était autrefois un château princier » (Friedrich Kind, *op. cit.*, p. 42). L'action du *Freischütz* étant située « peu après la fin de la guerre de Trente ans » (*ibid.*, p. 22), cet « aspect ancien (*alterthümlich*) » connoterait la fin du Moyen Âge. Le décor correspondant de Carl Gropius pour la création de l'opéra à Berlin (*ibid.*, p. 93) paraît en partiel décalage avec la didascalie.

dans l'espace-temps du théâtre, lui donne sa respiration. Des tensions ou alliances caractérisent la composition, au plan verbal ou musical : verticalité de l'élévation religieuse et horizontalité du regard qui approfondit le paysage, dilatation du chant hors du temps dramatique et pulsation de mouvements divers, complexité mobile de la forme et unité de caractère identifiée à l'interpénétration du paysage extérieur et du sujet que distingue sa capacité de sentir³⁰.

« L'Agathe de Weber mêle en son chant le trouble de la nuit, de la nature entière apaisée et inquiète à la fois, aux battements de son cœur. Elle ne regarde pas seulement par la fenêtre, en chantant ce qui l'émeut ; elle ne sait — ni nous ne savons — ce qui est en elle ou hors d'elle. [...] on ne sait pas, pendant ces neuf minutes de musique, ce qui est récit, ce qui est aria ; on ne sépare pas le choral ou la berceuse de “*Leise, leise*” et la virtuosité éperdue de “*All' meine Pulse schlagen*”³¹. »

Tout se passe alors comme si cette scène du *Freischütz* illustrait en acte, à sa manière, une des formules de Friedrich Schlegel pour définir la poésie : « non seulement du dedans vers l'extérieur (*von innen heraus*), mais aussi du dehors vers l'intérieur (*von außen hinein*)³² ». Si le personnage d'Agathe se caractérise à la fois par le sentiment religieux (essentiel au romantisme allemand, surtout quand Dieu est désigné comme un infini, « *Herr ohn' Anfang und ohn' Ende* ») et par une effervescence érotique, ces deux traits s'affirment dans une projection hors de soi-même, avec pour corollaire l'impression du dehors nocturne sur un sujet sensible comme sur le lieu scénique, désormais secondaire.

La contemplation d'Agathe s'apparenterait-elle aux tableaux de Caspar David Friedrich ? Dans *Deux hommes contemplant la lune* (1819, Dresde), l'astre peut être interprété « la projection des deux figures de dos qui la contemplant et le symbole de leur extase », en vertu d'un système où « la réduction à l'élémentaire » du monde naturel produit « un pur effet de transcendance³³ ». L'attitude orante, les mains levées, évoquerait surtout la célèbre *Femme au coucher du soleil* (1818, Essen). Analogies séduisantes, qui se heurtent à une disparité des régimes de représentation. Friedrich dérobe énigmatiquement le visage des contemplateurs, mais la cantatrice peut-elle éviter de chanter face au public ? Et l'esprit de la « *Szene und Arie* » ne consiste-t-il pas justement à faire de la stase contemplative un moment au sein d'une macrostructure évolutive dans la durée ? Enfin, si la peinture de Friedrich laisse flotter l'interprétation, le discours d'Agathe est enclos dans une contexture dramatique où cette nuit fervente s'oppose de façon structurante à la nuit satanique dont la Gorge-aux-Loups (II, 6) offre le triomphe scénographique et musical. Les considérations de Carus sur le paysage seraient ici plus pertinentes. Ainsi du « sentiment réconfortant de tranquillité et de clarté intérieures » que procure un paysage :

³⁰ Agathe était caractérisée de la sorte dès le duo de la scène précédente, où le personnage paraît pour la première fois : « O wie anders fühlt mein Herz ! » (p. 43, « Oh, comme mon cœur sent autrement ! »).

³¹ Rémy Stricker, « Pourquoi pas *Le Freischütz* ? », *Musical*, n° 6, 1988, p. 78.

³² Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, 116, in Philippe Lavoue-Labarthé et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 112.

³³ Gabrielle Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich. Aux sources de l'imaginaire romantique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992, p. 80, 62 et 59.

« tu te recueilles dans le silence (*es ist eine stille Andacht in dir*), tu te perds toi-même dans l'infinité de l'espace, tu sens le calme limpide et la pureté envahir ton être (*dein ganzes Wesen erfährt eine stille Läuterung und Reinigung*), ton moi disparaît (*dein Ich verschwindet*). Tu n'es rien, Dieu est tout³⁴. »

Pareille expérience de purification, de recueillement, consonne avec la prière d'Agathe, nonobstant la mobilité des impressions reçues du dehors. La contemplation lyrique du monde nocturne désindividualise un personnage dont l'élévation comme l'absorption dans le paysage présentent un haut degré de généralité, la prière (que sa tournure musicale apparente au choral luthérien) estompe les contours d'une subjectivité stricte. Ce processus de dilatation et désindividualisation, Carus le souligne pour qui regarde une « nature splendide » :

« renonçant en quelque sorte pleinement à son existence individuelle, il intègre lui-même cet infini, parce qu'il a le sentiment que tout est en Dieu [...]. Ainsi attiré dans le cercle sacré de la vie mystérieuse de la nature, ton esprit se dilate, tu sens la vie éternellement agissante de la création. Et tandis que s'estompent toute individualité et toute misère, cette plongée dans un cycle supérieur t'affermir et t'élève [...]³⁵. »

Carus réinterprète la congruence entre romantisme et expérience de l'illimité³⁶ en assumant l'héritage de Friedrich : si « une figure solitaire et perdue dans la contemplation d'une contrée paisible » est facteur d'identification pour le spectateur, néanmoins « tant que le paysage sera paysage, la créature animée sera déterminée par lui [...] et en fera partie intégrante³⁷ ».

À partir de cette convergence partielle entre le paysage selon Carus (à la fois expérience et représentation) et la scène d'Agathe, on doutera si dans l'opéra la contemplation répond à une caractérisation psychologique : la substance de l'air chanté puise sa force dans cette tendance à l'effacement du moi par l'avènement d'un paysage dont pourtant le sujet physique, chantant corps et âme, conditionne la réalisation. Une ultime « *Scena ed Aria* » (*Oberon*, II, 4), plus massivement encore subordonnée à un espace naturel, invite sur ces aspects à réexaminer l'économie du paysage musical chez Weber.

Paysage en mouvement : la « *Grand Scena* » de Rezia dans *Oberon* (1826)

Selon Weber, la perception musicale d'un paysage réel implique durée et mouvement : « J'en ressens le tout ensemble sans m'arrêter aux détails qui le produisent ; en un mot, pour moi, le paysage se meut assez étrangement dans le temps. Il est pour moi jouissance dans la successivité³⁸. » Pour Ludwig Tieck, familier de Weber à Dresde³⁹, c'est précisément la capacité du paysage au changement qui signale la supériorité du langage musical sur les arts plastiques, impuissants à rendre « le soir et l'aurore, comme le clair de lune, jouant dans des couleurs et les nuages » ni « l'éclat qui brûle dans la

³⁴ Carl Gustav Carus, *op. cit.*, II, p. 29 ; trad. cit., p. 64.

³⁵ *Ibid.*, III, p. 36-38 ; trad. cit., p. 68-69.

³⁶ Voir Julie Ramos, *op. cit.*, p. 157.

³⁷ Carl Gustav Carus, *op. cit.*, p. 53 ; trad. cit., p. 75-76.

³⁸ Carl Maria von Weber, *Tonkünstlers Leben*, chap. I, *Kunstansichten*, éd. cit., p. 35 (je traduis).

³⁹ Voir John Warrack, *op. cit.*, p. 231-235.

nature » : la musique donne seule « vie, mouvement et force⁴⁰ ». Dans le *Franz Sternbald* (1798) la contemplation tourne en apologie de la musique : « Le soir tombait. Un beau ciel brillait au-dessus d'eux avec ses nuages merveilleusement colorés. [...] Oh, mon ami, si seulement vous pouviez capturer dans votre peinture la musique admirable que le ciel compose aujourd'hui⁴¹ ! »

Dans *Oberon* justement, la « scène⁴² » monumentale de Rezia, naufragée sur le rivage après une tempête, s'organise comme un vaste paysage musical en mouvement, rythmé par les changements atmosphériques de la mer, du ciel, de la lumière – jusqu'à ce qu'une voile aperçue au loin ramène le monologue à la fable romanesque (à partir de « *But what gleams* », section 5 *infra*), conduisant dans une exaltation croissante à la jubilation éminemment vocale qui couronne l'ensemble. Le verbe de Rezia et l'orchestre, après une invocation expansive à l'Océan personnifié (section 1), représentent successivement la fureur de la tempête passée (elle croit encore la voir et la vivre), une lumière au loin qui perce la brume et rayonne, enfin sur les eaux calmées le soleil rougeoyant « tel un vainqueur regagnant sa tente tout sanglant ». Rezia prononce alors un adieu à la lumière et au monde. Or, si le livret imprimé découpe par deux fois ce monologue en récitatif puis air, l'écriture différenciée de Weber y caractérise encore des étapes internes (section 2) tout en organisant une grande fluidité d'une étape à l'autre (apparition progressive du soleil couchant).

Livret original	Partition
[1] <i>Recitative</i> . « Ocean ! Thou mighty monster... » (v. 1-8)	[1] <i>Largo assai</i>
[2] <i>Air</i> . « Still I see thy billows flashing... » (v. 9-20)	[2] <i>Allegro moderato</i> [2a] « Still I see thy billows flashing... » [2b] « But lo ! methinks a light is breaking... » [2c] « Brighter now, behold, 'tis beaming... »
[3] <i>Recitative</i> . « And now the sun bursts forth ! » (v. 21-22)	[3] <i>Maestoso assai</i>
[4] <i>Air</i> . (v. 23-42)	[4] <i>Andante maestoso, ma con moto</i> [4a] « Cloudless o'er the blushing water... » [4b] « Ah ! perchance these eyes may never... »
	[5] <i>Allegretto – Allegro moderato – Presto con fuoco</i>

La « *Grand Scena* » se déploie ainsi à trois niveaux : la rhétorique des vers (amalgamant figures d'emphase et peinture météorologique), la mobilité organique d'une composition qui déjoue la codification italianisante au profit d'une plasticité de l'évocation⁴³, la visibilité scénique du paysage

⁴⁰ *Phantasien über die Kunst*, II, 8 et I, 9, Hambourg, Friedrich Perthes, 1799, p. 240-241 et 121 (je traduis).

⁴¹ Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, Leipzig, Reclam, 1966, p. 280-281 (je traduis). Voir à ce sujet Élisabeth Décultot, *op. cit.*, p. 142-148 ; Julie Ramos, *op. cit.*, p. 160.

⁴² « *Grand Scena* » dans le livret (éd. cit., p. 120 *sq.*) ; « *Scene und Arie* » (n° 13) dans la partition, Berlin, Schlesinger, [1874], p. 127-140 (texte bilingue, anglais/allemand).

⁴³ La complexité structurale de cette *scena* brouille la perception d'un noyau identifiable comme *aria*, la distribution ordinaire entre le récitatif comme élément dramatique et l'air comme suspens lyrique, ou encore la polarité entre deux moments unifiés par leur tempo (modéré/rapide). Voir plus largement Elisabeth Schmierer, « Zur musikalisch-szenischen Konzeption der "Ozean-Arie" in Webers *Oberon* », in Friedhelm Krummacher et Heinrich W. Schwab (éd.), *Weber – Jenseits des Freischütz*, Kassel, Bärenreiter, 1989, p. 59-70.

(contrairement à la scène d'Agathe). La marine qui anime le discours – et réciproquement – est simultanément objectivée en grande scénographie animée (tout *Oberon* en regorge). « *During this Scena the storm clears off as discribed ; the setting sun breaks forth in full splendour ; a small boat is seen [...]*⁴⁴. » : la didascalie globale qui suit le texte chanté sera monnayée au fil des vers dans des éditions ultérieures du livret ou de la partition afin de spécifier les lumières et machines du spectacle simultané.

L'autonomie poétique d'un paysage tout musique, conforme en somme au rêve de Tieck, est-elle sacrifiée aux lois du théâtre ? La scène de Rezia, si pénétrante à la seule écoute, démontre aussi la puissance propre à l'invention de Weber pour représenter *en grand* un paysage mouvant, impressionnant, qui affecte le sujet sensible de sorte que, mais différemment d'Euryanthe ou d'Agathe, la psychologie du personnage d'opéra s'abolit dans la météorologie d'un espace impérieux. Instituée par l'évocation et la célébration, Rezia incarne un rapport poétique à une nature primordiale, celle de l'océan (eaux, airs, nuées, masse) où frémit l'âme du monde, celle aussi d'un soleil mythifié. Bien plus qu'Agathe, et dans un absolu où la référence à Dieu n'est plus de saison, Rezia devient dans cette scène la figure d'une expérience universelle. Le paysage qu'évoquent ensemble la voix et l'orchestre, c'est en somme une puissance élémentaire, dynamique, saisie par une « force de la sentir⁴⁵ », ou ce que Carus nomme « la grande nature terrestre qui nous environne », « la vie mystérieuse de cette nature », par quoi le paysage n'est plus seulement *Landschaft* mais *Erdlebenbild*, « tableau de la vie de la terre⁴⁶ ».

Il n'était pas question ici de forcer l'analogie entre représentation d'opéra et théorie du paysage, mais de signaler, au sein du romantisme allemand et dans la sphère artistique de Dresde, des harmonies dans l'affirmation du paysage comme forme féconde en raison de sa musicalité comme de ses implications spirituelles, mais toujours aussi parce cette musicalité implique un décloisonnement des catégories esthétiques dont la scène d'opéra, carrefour s'il en est, est assurément un domaine privilégié. Le rapport extraordinairement inventif de Weber à la tradition de l'opéra manifeste les ambivalences et le potentiel de scènes conçues comme paysage musical nonobstant les contraintes du décor ou d'un code rhétorique. Dans la « sédimentation sémantique⁴⁷ » dont procède ce qui s'appelle *romantische Oper*, ces paysages pour soprano et orchestre opèrent par leurs dispositions une ouverture déterminante sur un monde plus grand que l'espace-temps de la scène, et dont le nom est poésie.

⁴⁴ « Pendant cette scène, la tempête se dissipe comme il est décrit ; le soleil couchant perce de tous ses feux ; on aperçoit un petit bateau ; etc. ».

⁴⁵ Goethe, *Faust. Erster Teil*, « Wald und Höhle », v. 3221, Stuttgart, Reclam, 2005, p. 283.

⁴⁶ Carl Gustav Carus, *op. cit.*, VI-VII, p. 108 et 118 ; trad. cit., p. 103 et 109.

⁴⁷ Emmanuel Reibel, *op. cit.*, p. 186.