

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

*De la musicalité de la nuit*

Alain Montandon

ANNO I – 2015

## DE LA MUSICALITÉ DE LA NUIT

Alain MONTANDON (*Université de Clermont-Ferrand*)  
alain.montandon@univ-bpclermont.fr

**ABSTRACT:** Obscurity, which attracts less the look than the hearing, makes night a space subtracted to materiality and provided with an oxymoronic dimension, simultaneously silent and musical. The plural voices of the night, in its metamorphic power, are here modulated according to fantastic, magnetic, poetic or pictorial tones. The acoustic and aesthetic correspondences involving interiority and the unconscious, the infinite and the absolute, the moonlight and the Aeolian harp or the nightingale song are also investigated by referring to the complex metaphorical systems in alignment with authors like Goethe, Wackenroder, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Ossian, Coleridge, Lamartine, Gautier and many more.

**RÉSUMÉ:** L'obscurité, sollicitant moins le regard que l'ouïe, fait de la nuit un espace soustrait à la matérialité et doté d'une dimension oxymorique, silencieuse et musicale en même temps. Les voix plurielles de la nuit, dans sa puissance métamorphosante, sont ici modulées en en suivant les tonalités fantastiques, magnétiques, poétiques ou picturales. Les correspondances acoustiques et esthétiques impliquant l'intériorité et l'inconscient, l'infini et l'absolu, le clair de lune et la harpe éolienne ou le chant du rossignol, sont sondées, ainsi que les systèmes métaphoriques complexes qui les expriment, chez des auteurs tels que Goethe, Wackenroder, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Ossian, Coleridge, Lamartine, Gautier et bien d'autres.

**KEY WORDS :** Night, music, European literature, painting, 19<sup>th</sup> Century

**MOTS-CLÉS :** Nuit, musique, littérature européenne, peinture, XIX<sup>e</sup> siècle



## DE LA MUSICALITÉ DE LA NUIT

Alain MONTANDON (*Université de Clermont-Ferrand*)  
alain.montandon@univ-bpclermont.fr

*Vous me demandez d'où me viennent mes idées. Je ne puis vous répondre avec certitude : elles naissent plus ou moins spontanément. Je les agrippe dans l'air, en me promenant dans les bois, dans le silence de la nuit.*

(Ludwig Van Beethoven)<sup>1</sup>

L'obscurité de la nuit sollicite moins le regard que l'ouïe, stimulée par une nature qui nuitamment se fait musicale. Car la nuit apparaît comme un espace sonore particulier, d'abord en raison du silence qui s'installe, d'un vide qui à l'instar de la poésie des ruines instaure le moment propice à de nouvelles apparitions. «Still wird die erleuchtete Gasse» écrit Hölderlin dans la première strophe de *Brod und Wein* évoquant les grondements des voitures qui s'éloignent alors que descend la paix du soir. À ce retrait de la vie diurne devenue silencieuse s'ajoute le sentiment de la profondeur et d'un espace qui s'accroît, car des silences s'enflent les échos que porte «l'air assombri» («in dämmriger Luft»). Tandis que les bruits du jour s'apaisent lentement, d'autres sons s'éveillent au sein du monde devenu silencieux. Le silence se met à bruire sous le souffle impalpable du vent du soir comme animant une harpe éolienne. Les sentiments s'épanouissent, le monde intérieur se dilate et s'ouvre:

Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten; vielleicht, daß  
Dort ein Liebendes spielt oder ein einsamer Mann

Mais des accords résonnent au loin depuis les jardins ; peut-être  
Là-bas, est-ce un amant qui joue, ou quelque solitaire

<sup>1</sup> Entretien avec Louis Schlösser, cité par Jean et Brigitte MASSIN, *Beethoven*, Paris, Fayard, 1967, p. 406.

La finesse et la délicatesse de ce moment sont signifiées par les jardins qui sont au loin, sans doute à l'extérieur de la ville et qui apportent leurs effluves dans les rues désertées, et aussi par ce «peut-être» qui marque l'indécision dans ses plus fines vibrations. Une nostalgie, bien étrangère à la matérialité objective des préoccupations diurnes, prend son essor, comme le rêve d'un autre monde. Moment d'intériorité qui est moment du souvenir, souvenir de l'amour, de l'amitié, de la jeunesse dans le concert d'une nature sensuelle, fraîche, vivante et parfumée mais que dominent les battements du temps marqué par le son des cloches et la voix du veilleur de nuit qui proclame le compte des heures. Par un bel oxymore, c'est en silence que résonne dans l'air obscur le tintement de la cloche («Still in dämmriger Luft ertönen»). Ainsi s'instaure le moment musical de la nuit. L'air assombri est d'une plus grande substance, il est épaissi, plus dense, plus charnel.

Bien sûr les bruits dans le silence nocturne s'entendent avec une plus grande acuité et les écrivains fantastiques comme ceux du roman gothique ont usé à leurs fins de ces voix de la nuit. Mais il y a également une explication physique qui veut que l'air plus froid, moins agité, plus homogène propage l'onde sonore avec moins de difficulté et ainsi l'intensité du son augmente-t-il pendant la nuit. L'observation n'est pas nouvelle, déjà Aristote dans ses *Problèmes*<sup>2</sup> et Plutarque dans ses *Dialogues*<sup>3</sup> l'avaient notée. Alexandre de Humboldt, dans un *Mémoire* lu à l'Académie des Sciences le 13 mars 1820 à Paris, a tenu à expliquer le phénomène de l'accroissement nocturne de l'intensité du son<sup>4</sup> en comparant l'intensité du son dans les Andes à 3000 mètres et dans les plaines et en étudiant la différence entre l'intensité nocturne et diurne. Le poète n'est pas insensible au phénomène qui trouve «un charme inexprimable à ces lieux solitaires» lorsque ceux-ci retentissent nocturnement des sons d'une cascade. Les raisons physiques évoquées par le savant sont d'ordre avant tout thermique.<sup>5</sup> Le calme et le repos inhérents à la nuit favorisent cette qualité so-

2 ARISTOTE, *Problemata*, Sect. XI, Quaest. 5 et 33.

3 PLUTARQUE, *Symposiac*, lib. VIII, cap. 3, Francoforti, in officina D. ac D. Aubriorum et C. Schleichii, 1620, t. II, p. 720.

4 Alexander von HUMBOLDT, *Sur l'accroissement nocturne de l'intensité du son*, *Mémoire* lu à l'Académie des Sciences le 13 mars 1820.

5 «Pendant la nuit, la surface du sol se refroidit; les parties couvertes de gazon ou de sable prennent une même température; l'atmosphère n'est plus traversée par ces filets d'air chaud qui s'élèvent verticalement ou obliquement dans tous les sens. Dans

nore de l'air. Mais Alexandre de Humboldt ajoute en outre une remarque importante dans le cadre de la physique romantique – ce que Chladni, Ritter et d'autres avaient déjà souligné: la grande parenté existant entre les ondes lumineuses et les ondes sonores. Humboldt constate en effet une analogie des ondes sonores et des ondes lumineuses (les montagnards annoncent un changement de temps lorsque par un air calme les montagnes paraissent rapprochées et que leurs contours se détachent avec une netteté extraordinaire). Ce qui a évidemment de grandes conséquences quant aux synesthésies et aux visions que le poète peut avoir de la musique et du recours aux images qu'il peut légitimement évoquer pour décrire l'ineffable de cette musique, ainsi qu'on le voit par exemple dans le discours du Chevalier Gluck d'E.T.A. Hoffmann. Et inversement le musicien pourra dire comme Mendelssohn reprenant une pensée de Jean Paul:<sup>6</sup> «Aucune couleur n'est plus romantique que le son».

Cette musicalité de la nuit avait été longuement évoquée par les poètes et si les écrivains ont puisé toute une partie de leur inspiration pour écrire la nuit chez les peintres, les musiciens ont été tout particulièrement nourris des romans comme des poèmes qui n'ont cessé de chanter à leur manière le charme sonore des nuits romantiques. Un nouveau genre apparaît, celui du nocturne, genre pictural, littéraire (voir Johann Franz Ludwig Schwarz, Jean Paul, Hoffmann) et qui fera naturellement ensuite fortune en musique avec d'abord John Field, puis chez tous les compositeurs romantiques, genre différent du *notturmo* qui n'est qu'une musique jouée de nuit et qui évoque une atmosphère (le mot *Stimmung* en allemand répond mieux à l'harmonie sonore que son étymologie implique). Une telle musique aurait les teintes de la nuit, en évoquerait le sentiment.

Écrire la musique de la nuit interroge non plus seulement cet indescriptible du nocturne qui ne se laisse appréhender que par métaphores, périphrases, imprécisions et suggestions, mais le discours même que l'on peut tenir sur la musique, dont tout l'art est de contourner la parole pour que du son même émane une suite de magiques enchantements qui n'ont d'échos que pour eux-mêmes. Intransitivité s'il en est d'une pratique qui échappe à l'arbitraire du signe linguistique, même si un système en régit les éléments. C'est cet aspect autonome de la beauté sonore que retiennent

un fluide devenu plus homogène, l'onde sonore se propage avec moins de difficulté, et l'intensité du son augmente parce que les partages des ondes et les échos partiels deviennent plus rares» (*Ibid.*, p. 7).

6 «Keine Farbe ist so romantisch als ein Ton» (JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik*, §7).

les romantiques pour qui la musique est l'art absolu parce qu'elle parle de l'infini et qui assure cette profonde relation et connivence que musique et nuit entretiennent.

Pour en revenir à l'élément aérien, Jean Paul disait que la musique était la poésie de l'air. Avec la harpe éolienne, ce n'est pas l'homme qui joue, mais la nature elle-même. L'instrument, bien connu depuis les temps anciens (le roi David suspendait sa harpe au-dessus de son lit et laissait résonner pendant la nuit les cordes dans le vent du Nord), avait été perfectionné par Athanasius Kircher au dix-septième siècle. Puis les physiiciens s'y étaient intéressés au dix-huitième siècle, comme William Jones qui avait écrit un important chapitre sur la harpe éolienne dans *Physiological disquisitions or discourses on the natural philosophy of the elements*,<sup>7</sup> Matthew Young (*An inquiring into the principal phaenomena of sounds and musical strings*)<sup>8</sup> ou Lichtenberg (*Von der Äolus-Harfe*, 1792). La harpe éolienne était devenue un thème important de la sentimentalité de la nature tout en libérant les voix secrètes du paysage nocturne, car si elle peut jouer de jour, lorsqu'il y a du vent, c'est avant tout un instrument intimement lié à la nuit.

Venue d'Angleterre, mise à la mode par Macpherson, la harpe éolienne investit les parcs, les ruines construites et les jardins anglais en Allemagne à partir de 1760 à Weimar, à Wörlitz ou au Seifersdorfer Tal près de Dresde. Dans le paysage sombre et mélancolique d'Ossian, la harpe qu'aucune main humaine ne touche est la voix du deuil, de l'absence d'écho, la voix des morts. «My harp hangs on a blasted branch. The sound of its strings is mournful. – Does the wind touch thee, O harp, or is it some passing ghost ! – It is the hand of Malvina!».

Pour les romantiques allemands et pour Gotthilf Heinrich Schubert en particulier qui publia ses *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (*Considérations sur l'aspect nocturne des sciences de la nature*) à Dresde en 1808, la nature est fondamentalement nocturne. Dans sa *Symbolique des rêves* (1814), il conçoit le rêve comme un message chiffré d'une nature qui parle en hiéroglyphes que nous avons oubliés, un langage qui ne connaît point la distinction du signe, du signifié et du signifiant (ces images merveilleuses sont encore pleines de mystère à l'époque). Les voix de la nature sont pour un Schubert nocturnes. Ce dernier s'appuie dans sa

7 London, Rivington, 1781.

8 Dublin, Hill, 1784.

démonstration sur les musiques de la nature à Ceylan qui exercent un effet puissant sur le sentiment humain ou encore au vase de métal de l'oracle de Dodone qui produit du son avec le vent, avec l'idée que la musique des sphères pourrait être entendue par la médiation du vent. J.F.H. von Dalberg dans son poème *Die Äolsharfe, ein allegorischer Traum*<sup>9</sup> développe l'idée que les sons de la harpe sont des voix de l'au-delà, qui viennent du royaume des âmes disparues et des esprits et qui permettent d'exprimer leur nostalgie en des sons tendres pour les amis restés qui pleurent leur disparition.

Cette musique céleste exprimerait les sons primitifs (*Urlaute*) de la nature. La nature est un espace acoustique et son langage, le «sanscrit de la nature», est musical, qu'il soit celui d'une rédemption, libérant l'individu, l'écho de la musique de l'âge d'or pour un Hoffmann ou qu'il exprime la douleur comme dans la nature ossianesque ou chez Kerner pour qui le «Grundton der Natur» est la douleur: «Écoute seulement la harpe éolienne! Douleur est la tonalité fondamentale de la nature» («Lausch' der Äolsharfe nur! Schmerz ist Grundton der Natur»)<sup>10</sup>.

La harpe éolienne est un symbole de l'âme humaine et une métaphore fréquente chez Jean Paul pour évoquer la chaîne des êtres, entre le microcosme et le macrocosme: «Combien rares sont les âmes qui savent à quel point l'harmonie de la nature extérieure s'accorde avec la nôtre, et que le grand Tout n'est qu'une harpe éolienne avec des cordes inégales, reposant avec des mouvements plus lents ou plus rapides devant un souffle divin».<sup>11</sup> Les sons extérieurs sont reconnus comme étant des échos de sons intérieurs, la musique étant un seuil entre ici et ailleurs. La musique nocturne éveille des réminiscences très platoniciennes, en particulier dans *La loge invisible* d'un Jean Paul: «Ô musique! Écho d'un monde harmonieux et lointain! Soupir de l'ange qui est en nous! Quand la parole est impuissante, et l'étreinte, et le regard, et les pleurs, quand nos coeurs muets gisent solitaires dans la prison de nos poitrines, c'est grâce à toi qu'ils s'appellent d'un cachot à l'autre, et leurs soupirs se rejoignent dans leur solitude!».<sup>12</sup>

La plainte mélodieuse aux mystérieux accents des cordes bruisant par une harmonieuse mélancolie est décrite par Mörike comme l'écho de

9 Erfurt, Beyer & Maring, 1801.

10 Le sonnet a paru en 1839 dans *Morgenblatt für gebildete Stände*.

11 JEAN PAUL, *Hesperus*, Paris, 1930, I, p. 149 (in ID., *Sämtliche Werke*, Hrsg. von Norbert Miller, München, Carl Hanser Verlag, 1966, I, p. 680).

12 JEAN PAUL, *La Loge invisible*, trad. G. Bianquis, Paris, Corti, 1965, p. 47.

l'âme du poète dans son poème *À une harpe éolienne* que Brahms mettra en musique.<sup>13</sup> L'identification est un cliché répandu qui n'est pas sans susciter quelques moqueries<sup>14</sup> ou notes désabusées, tel Joubert s'exclamant: «Je suis, je l'avouerais, comme une harpe éolienne, qui rend quelques beaux sons, mais qui n'exécute aucun air».<sup>15</sup> Mais pour le romantisme, la harpe éolienne exprime l'indéfini et l'infini de la nuit. Pour Novalis l'homme est lui-même une harpe<sup>16</sup> et la nature est une harpe éolienne, un instrument musical dont les sons proviennent de cordes sublimes qui sont en nous.<sup>17</sup> Cette intériorisation d'une part et le jeu de double est propre aux romantismes allemand, anglais et français. Lamartine, dans *Le poète mourant*, s'exprime ainsi :

Telle durant la nuit la harpe éolienne,  
Mêlant aux bruits des eaux sa plainte aérienne,  
Résonne d'elle-même au souffle des zéphyr.  
Le voyageur s'arrête, étonné de l'entendre,  
Il écoute, il admire et ne saurait comprendre  
D'où partent ces divins soupirs.  
Ma harpe fut souvent de larmes arrosée,  
Mais les pleurs sont pour nous la céleste rosée [...].

«C'est une chose particulière que cette harpe intérieure dont l'humeur est si souvent sensible» écrivait Carus dans ses mémoires.<sup>18</sup> L'artiste, écho de la nature, intériorise ou projette cette magie crépusculaire, douce et flottante que Coleridge a également chanté dans *The Eolian Harp*.<sup>19</sup> Image même de l'inspiration poétique, avec son caractère spontané et impré-

13 *An eine Äolsharfe*, op. 19 (*Fünf Gedichte*, n. 5, 1858).

14 Tel Balzac dans *La Maison Nucingen*: «Ces deux amants s'écrivaient les plus stupides lettres du monde, en se renvoyant sur du papier parfumé des mots à la mode : *ange ! harpe éolienne ! avec toi je serai complet ! il y a un coeur dans ma poitrine d'homme ! faible femme ! pauvre moi !* toute la friperie du cœur moderne» (Honoré de BALZAC, *La Maison Nucingen*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1838, p. 116) .

15 François-René de CHATEAUBRIAND (éd.), *Recueil des Pensées de M. Joubert*, Paris, Le Normant, 1838, p. 394.

16 «Der Mensch ist die Harfe, soll die Harfe sein».

17 «Die Natur ist eine Äolsharfe, ein musikalisches Instrument, dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten in uns sind»

18 «Es ist doch ein eigenes Ding um die innere Äolsharfe, wie sie oft so gar empfindlich in ihrer Stimmung ist!» (Carl Gustav CARUS, *Lebenserinnerung*)

19 «a soft floating witchery of sound».

visible, la harpe éolienne est l'image même du poète qui pour un Shelley «est un instrument sur lequel s'exerce une série d'impressions externes et internes semblables aux sautes d'un vent capricieux soufflant sur une harpe éolienne et dont les mouvements produisent une mélodie toujours changeante». <sup>20</sup> Ce que Coleridge notait:

Maintes pensées inattendues et vagabondes  
Et maintes vagues et fugitives images  
Traversent mon cerveau indolent et passif  
Aussi rapides et diverses que les brises flottantes  
Qui enflent et agitent cette harpe docile. <sup>21</sup>

Mais si pour un Lamartine la harpe légèrement émue par l'haleine des vents rend des sons ravissants, <sup>22</sup> pour d'autres la sonorité étrange est ressentie comme une menace externe et le signe d'une passivité aliénante. Non seulement le poète est une simple caisse de résonance, mais il est de plus sous l'emprise du magnétisme de la nuit.

La musique comme le rayon lunaire ont en effet un pouvoir quasi hypnotique, et le pouvoir magnétique de la musique est représenté par des images proches de la nature, qu'il s'agisse de l'harmonica de verre ou de la harpe éolienne qui ont le pouvoir d'exercer une emprise profonde sur le côté obscur de la psyché. Les effets en particulier de l'harmonica de verre, avec ses sons continus et étranges, étaient bien connus de Mesmer qui en aurait joué en virtuose pour soigner les nerfs de ses patients à Paris. Le son du cristal est une musique qui dépasse l'humain et qui ap-

<sup>20</sup> Percy Bysshe SHELLEY, *Defense of Poetry*.

<sup>21</sup> «Full many a thought uncalled and undetained  
And many idle flitting phantasies,  
Traverse my indolent and passive brain,  
As wild and various as the random gales  
That swell and flutter on this subject lute!»  
(Samuel Taylor COLERIDGE, *The Eolian Harp*)

<sup>22</sup> «Telle au souffle des airs la harpe suspendue  
Par l'haleine des vents légèrement émue  
Rend des sons ravissants»  
(cité par Laurence TIBI, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIXe siècle*, Paris, Champion, 2003, p. 146).

porte à la fois volupté et douleur.<sup>23</sup> C'est un médiateur magnétique reconnu et c'est la raison pour laquelle l'harmonica de verre a été associé aux crises magnétiques. Sans doute peut-on rappeler que Mesmer était non seulement intéressé par l'instrument que Benjamin Franklin avait mis au point en 1761, mais qu'il avait été l'un des premiers à en posséder un et qu'il en jouait lui-même avec talent si l'on en croit Léopold Mozart et Gluck lui-même. La sonorité de l'instrument, entre la voix humaine et la musique instrumentale, a quelque chose qui rappellerait la musique des sphères.

Musique et obscurité étaient des éléments connus pour favoriser l'entrée dans un état hypnotique. Mesmer faisait entendre les sons continus et étranges de l'harmonica de verre à ses patientes dans une pièce obscurcie par de lourds rideaux. Le paysage nocturne est propice, pour les romantiques allemands en particulier, à plonger l'être humain dans cet état d'hypnose, en raison de l'effacement de la visibilité, de l'indécision et du climat onirique que suggère le bouleversement des repères que la nuit instaure. Le fantastique nocturne où s'épanouissent érotisme et mort enchaîne et aliène le voyageur égaré, que ce soit chez un Hoffmann, un Tieck ou un Eichendorff. Les Lorelei, nixes, ondines, esprits païens de la nature incarnent cette possession, tout comme le magnétisme exercé par les minéraux. Dès ses premiers récits, avec le *Chevalier Gluck* en particulier, Hoffmann accorde à la musique ce pouvoir magnétique par le biais de métaphores du feu, des rayons et de la lumière. Dans *Don Juan* (1812) Hoffmann fait un parallèle explicite entre le musicien et le magnétiseur. Le voyageur enthousiaste est hypnotisé dans sa nuit à l'opéra par la musique tout comme le magnétisé par le magnétiseur et envoûté par Donna Anna, tombant «dans une espèce de somnambulisme, grâce auquel je découvris les rapports secrets qui m'unissaient à elle si étroitement que même son apparition sur la scène n'avait pu la séparer de moi». Cette sorte de communication somnambulique inaugure un fantasme fusionnel érotique par le médium de la musique.

A cet égard la lune joue un rôle particulier, appréciée pour son nimbe, son caractère vaporeux et sa lumière indécise, tout comme l'appréciaient

23 « Es war das Traumbild – der Blick des himmlischen Auges fiel auf mich, und es war mir, als träfe der Strahl eines Kristalltons meine Brust wie ein glühender Dolchstich, daß ich den Schmerz physisch fühlte, daß alle meine Fibern und Nerven erbeben und ich vor unnennbarer Wonne erstarrte » (Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, *Die Automate*).

dans le même temps les poètes classiques, qui voyait en elle la «reine d'argent», «l'impératrice de la nuit» qui siège sur son trône d'ivoire et d'ébène et qui s'avance sur son char d'argent, un phénomène visuel des plus fascinants. L'éclat de la lune n'est pas seulement ce mystère qui baigne les choses de vapeurs insondables, c'est également un phénomène physique qui requiert objectivité et attention. Goethe se livre à des observations scientifiques de l'astre et, envoyant un télescope à Schiller, lui écrit: «Il fut un temps, où l'on ne voulait que sentir la lune, maintenant on veut la voir» (10.4.1800). Mais pour les sciences de la nature de l'époque, l'influence de la lune sur l'être humain, sur les zones inconscientes de son être font l'objet de maintes observations.

Plus encore que Young, Ossian donne à la fin du siècle tout son élan à l'inspiration lunaire. Jean Paul en admirait «les chants crépusculaires et nocturnes où les nébuleuses célestes du passé continuent à scintiller au-dessus de l'épaisse nébulosité de la nuit présente [...]. Tout dans son poème est musique, mais musique lointaine et par suite redoublée et noyée dans l'infini, tel un écho dont le charme n'est pas de renvoyer les sons avec une âpre fidélité, mais de les atténuer dans une douceur croissante».<sup>24</sup> *Les Souffrances du jeune Werther* contribuèrent à diffuser cette influence ossianesque qui culmine dans la lettre de Werther du 8 décembre, ce que Mme de Staël confirme en écrivant que «Werther a mis le clair de lune à la mode». Goethe n'a pas manqué de l'évoquer ironiquement lorsqu'il écrit que «presque chaque ville eut son clair de lune particulier». Ce clair de lune allemand comme dira Théophile Gautier – car celui-ci semble être devenu une spécialité nationale – se trouve dans la prose et les vers de nombreux auteurs. La promenade au clair de lune a ses lois sentimentales: elle doit unir des couples, amis ou fiancés et sa solennelle mélancolie contribue au sentiment mêlé de tristesse et de consolation à la fois. C'est effectivement le moment des baisers et des pleurs. Jean

24 JEAN PAUL, *Cours préparatoire d'esthétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, p. 86. «Ossian mit seinen Abend- und Nachtstücken, in welchen die himmlischen Nebelsterne der Vergangenheit über dem dicken Nachtnebel der Gegenwart stehen und blinken; und nur in der Vergangenheit findet er Zukunft und Ewigkeit. Alles ist in seinem Gedichte Musik, aber entfernte und dadurch verdoppelte und ins Unendliche verschwommene, gleichsam ein Echo, das nicht durch rauhtreues Wiedergeben der Töne, sondern durch abschwachendes Mildern derselben entzückt» (JEAN PAUL, *Sämtliche Werke*, Hrsg. von Norbert Miller, München, Carl Hanser Verlag, 1966, v, p. 89).

Paul qui vient à parler des parfums de la lune («Mondes Düften») ne tarit pas d'épithètes et de qualificatifs pour qualifier le «cygne du ciel», «le diamant de l'éther», «l'aimant lumineux du ciel», «le doux été indien de la terre». La lune est associée essentiellement à la liquidité, celle de la pluie et des larmes comme on le voit dans le paysage où Emanuel se meurt dans *Hesperus*. Opposée à la plasticité de l'antique, cette lune romantique est fluide, infinie, subjective, prophétesse, musicale, amoureuse et féminine. Pour tous, il n'y a pas de grande scène d'amour qui ne se fasse sous le rayon de la lune.

Amour et mort sont ainsi intimement associés au pâle visage. Dans la grande scène de la fin de la première partie de *Werther* (lettre du 10 septembre), Lotte avouait que «Jamais, non jamais je ne me promène au clair de lune sans rencontrer la pensée de mes chers disparus, sans que ne me submerge le sentiment de la mort et de l'avenir». Et l'image de la lune conduit la conversation vers la pensée de l'au-delà et à celle de l'espoir d'une immortalité personnelle permettant de se rejoindre par delà la tombe.

La lune joua un grand rôle dans la littérature allemande particulièrement pendant l'*Empfindsamkeit* et le romantisme qui en transformèrent de diverses manières le sens symbolique. Elle devient synonyme d'un monde onirique: «la lune romantique a les clartés mouvantes du rêve» écrivait Jean Paul dans son *Cours préparatoire d'esthétique* (§ 25). Pour le romantisme la lumière lunaire est l'indice de l'union du jour et de la nuit, le symbole du retour à l'unité primitive et le signe de l'infini. Alors que la lumière du jour divise, celle de la nuit baigne toutes choses en les unifiant. Novalis ne dit pas autre chose quand il écrit:

La lune brillait doucement sur les collines, éveillait dans toute créature les sortilèges du songe. Elle-même, comme un rêve du soleil, régnait sur le monde tout intérieur des rêves et ramenait la Nature, morcelée, limitée, à cette ère originelle fabuleuse où chaque germe sommeillait en lui-même, vainement aspirant, du fond de sa solitude inviolée, à épanouir la mystérieuse unité de son être inépuisable. (*Henri d'Ofterdingen*, 1, 5)

La clarté lunaire qui baigne le paysage le transfigure en l'allégeant. C'est l'heure de l'harmonie et de la réunion, du souvenir de l'unité originelle de tous les êtres, mais seulement souvenir, car ciel et terre dans leur équilibre conservent leurs positions respectives. La nuit claire n'est pas une nuit fusionnelle, elle n'en est qu'un pressentiment, elle n'en est que la

rêverie. La conjuration poétique d'une possible union de ce qui est séparé, de ce qui existe isolément, chacun étant pris dans la particularité de sa propre nature est un conditionnel, un optatif, l'évocation d'une éventualité pressentie, comme on le voit dans «Mondnacht» de Eichendorff qui commence ainsi: «C'était comme si le ciel / Avait donné en silence un baiser à la terre», ce «comme si» qui est pour Adorno «comme un coup d'archet», conférant à ce baiser la «douceur d'être et de n'être pas»<sup>25</sup> un acte silencieux, mais d'un silence bruissant, musical, un silence qui n'est pas absence et privation mais riche du concert de la nature que la suggestion légère du rythme des saisons conforte.

La limpide clarté de la nuit est ici composé comme un chant qui prend son envol. Au baiser silencieux répond le bruissement de la forêt puis l'envol de l'âme ailée que Eichendorff évoque par ailleurs dans «Intermezzo»:

Mein Herz still in sich singet	Mon cœur chante pour soi
Ein altes, schönes Lied,	Une belle chanson ancienne
Das in die Luft sich schwinget	Qui s'élançait dans les airs
Und zu dir eilig zieht.	Et vole jusqu'à toi.

Tout cela n'est pas sans faire penser à une mélodie fondamentale, «comme si l'âme entendait sans cesse dans le lointain une grande et céleste mélodie comme portée par un fleuve inconnu qui traverse le monde» (*Ahnung und Gegenwart*).<sup>26</sup> Nul étonnement en tous cas à ce que la limpide sobriété du chant poétique de cette nuit de pleine lune ait inspiré plus de quarante musiciens, qu'il s'agisse de Schumann, Mendelssohn, Hugo Wolf, Brahms, Othmar Schoeck, etc.

Un tel envol avait déjà été peint par Wackenroder dans ses *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*.

Plein d'espoir il attendait le premier son des instruments; - et tandis que, du silence morne, ce son sortait maintenant, puissant et prolongé, tel le souffle du vent descendu du ciel, et que toute la puissance des sonorités passait au-dessus de sa tête, — alors il lui semblait que soudain son âme

25 Paul VALÉRY, *Les Pas*.

26 Joseph von EICHENDORFF, *Werke*, Hrsg. von Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985, Bd. 2, p. 374.

avait déployé de grandes ailes qui l'enlevaient au-dessus d'une lande stérile, que le trouble rideau des nuages qui voile les yeux des mortels disparaissait et qu'il montait vers le ciel lumineux.<sup>27</sup>

Wackenroder, anticipant sur Schopenhauer et Nietzsche, avait dans le *Conte oriental merveilleux du saint homme nu* montré comment, alors que celui-ci gisait en larmes, désespéré devant la terrible et bruyante roue du temps, par une merveilleuse nuit d'été de pleine lune, le halo magique de la douce clarté lunaire métamorphosait le paysage en une musique céleste. Tout comme chez un Jean Paul la nuit sert à rapprocher l'âmes des amants:

Le pénétrant rayon de lune avait illuminé et confondu les profondeurs les plus intimes et les plus abyssales de leur âme, leurs sentiments les plus délicats s'écoulaient et flottaient à l'unisson dans le même fleuve sans rives. De la nacelle, une musique éthérée s'élevait dans l'espace céleste. De doux cors<sup>28</sup> — et je ne sais quel autre instrument enchanté — produisaient un monde de sons flottants et, dans le flux et le reflux de ces sonorités, on percevait un chant.<sup>29</sup>

On trouve ici la frontière ondoyante entre l'esthétique musicale de l'*Empfindsamkeit* et celle du romantisme, d'un côté la sensibilité exacerbée, de l'autre l'image de l'absolu et de l'infini que semble promettre le royaume des sons. Le «phénomène nocturne miraculeux» de la musique

27 Wilhelm Heinrich WACKENRODER, *Fantaisies sur l'art*, Paris, Aubier-Bilingue, 1945, p. 245.

«Erwartungsvoll harrete er auf den ersten Ton der Instrumente; - und indem er nun aus der dumpfen Stille, mächtig und langgezogen, gleich dem Wehen eines Windes vom Himmel hervorbrach und die ganze Gewalt der Töne über seinem Haupte dahertzog, - da war es ihm, als wenn auf einmal seiner Seele große Flügel ausgespannt, als wenn er von einer dünnen Heide aufgehoben würde, der trübe Wolkenvorhang vor den sterblichen Augen verschwände, und er zum lichten Himmel emporschwebte » (ID., *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, Erstes Hauptstück, Stuttgart, Reclam, 1964, p. 107).

28 Le cor est un instrument romantique par excellence (le poète comme le musicien, Eichendorff comme Karl Maria von Weber l'ont célébré) pour un Jean Paul parce que «les sons de l'harmonica, du cor de chasse et de l'orgue résonnent les plus longtemps» (JEAN PAUL, *Kleine Nachschule zur Aesthetischen Vorschule*, §7, in ID., *Sämtliche Werke*, Hrsg. von Norbert Miller, München, Carl Hanser Verlag, 1966, p. 466).

29 Wilhelm Heinrich WACKENRODER, *Épanchements d'un moine ami des arts* suivi de *Fantaisies sur l'art*, Paris, Corti, 2009, p. 208.

est cependant fugace, comme en témoigne l'assomption du saint dans le firmament infini.

Aussi la musique dans le paysage nocturne accroît-elle cette nostalgie et cette mélancolie que les tableaux de Caspar David Friedrich ont bien mis en valeur, avec l'aspiration des personnages vus de dos aspirant et contemplant le grand Tout de l'indistinction primitive et que les écrivains ont superbement évoqué avec l'image de l'envol de l'âme qui étend ses ailes sur le large paysage «comme si elle retournait chez elle», au ciel. Cet envol de l'imagination, à l'aide d'une image platonicienne, est le retour fondamental, celui que Novalis évoquait également, mais avec plus de force immédiate («Zum Vater wollen wir nach Hause»), un envol bien romantique, mais suspendu à la rêverie du poète.

Chez un Eichendorff, l'épithète de la «merveilleuse nuit» («wunderbaren Nacht») doit être pris au sens propre, comme l'incarnation du merveilleux.<sup>30</sup> Mais un tel merveilleux est multiforme, car l'obscurité qui progresse est également morale et le mélange du physique et du psychologique crée fréquemment une incertitude et une angoisse. Poète par excellence de l'indéterminé, de l'hésitation, du vaporeux, poète du clair-obscur et d'une musique diffuse et évanescence, nostalgique et joyeuse à la fois.

Plus que tout c'est bien le sens auditif que la nuit éveille avec ses parfums et ses chants, comme dans *La Statue de Marbre*. Si les yeux se ferment, si toute visualité disparaît, l'oreille, l'ouïe sont en éveil, sensibles aux bruits de la nuit et plus encore à ses chants ensorceleurs. Les termes de bruire, gronder, mugir, mais aussi les légers frémissements, l'écoute du silence, les sons doux et légers, les voix basses constituent cet espace sonore, chambre d'échos qui saisit le promeneur et dont rend compte l'extraordinaire musicalité de sa langue.

La nuit est dite non seulement merveilleuse, mais également fantastique pour désigner la transfiguration, la métamorphose et le surnaturel. Ainsi dans *Dichter und ihre Gesellen*: «La lune se dessina et transforma tout en rêve».<sup>31</sup> Cette puissance métamorphosante est mentionnée de façon répétée, métamorphoses merveilleuses qui transforment le paysage

30 Die Nachtigallen schlagen,  
Der Garten rauscht sacht,  
Es will dir Wunder sagen  
Die wunderbare Nacht (*Die Nachtigallen*)

31 «Der Mond trat eben hervor und verwandelte alles in Traum».

en une féerie onirique (*Jagdlied*).<sup>32</sup> «Une nuit calme avec son clair de lune a quelque chose en soi d'onirique».<sup>33</sup> Dans cette suspension du temps et de l'espace, dans la réunion de ce qui était séparé, le passage dans une autre réalité se fait par les portes du rêve et du souvenir. Il s'agit d'en découvrir la formule magique. Eichendorff qui, dans un célèbre poème intitulé *Wünschelrute* (*Baguette magique*), résume l'attitude des romantiques:

Schläft ein Lied in allen Dingen,  
Die da träumen fort und fort,  
Und die Welt hebt an zu singen,  
Triffst du nur das Zauberwort.<sup>34</sup>

Il revient au poète, qui pressent la grande musique du monde, de trouver le mot magique, libérant le chant du monde que l'espace nocturne fait s'épanouir. Il y a chez le poète une forte conscience de ce que le merveilleux, comme principe de plaisir, est allié et enchaîné à la pulsion de mort, comme on le voit chez Jean Paul:

Dans les profondeurs de l'éternité de minuit, un son unique s'infléchit, montant puis descendant — un deuxième s'éleva à l'orient — un troisième au couchant, enfin le ciel entier chanta dans le lointain, les sons ruisselèrent sur l'île, tous les humains pleurèrent de félicité et de désir [...]. Et lorsque les sons les plus hauts se turent, et de nouveau se firent plus perçants, puis se turent plus longtemps, et reparurent, plus perçants encore: alors les cloches d'harmonica tressaillirent sous les hommes, et les hommes étaient sur les cloches; et chaque vibration aiguë faisait défaillir un être tremblant. Et une sublime figure, qu'environnait une sombre nuée, apparut dans un voile blanc; elle dit ces paroles mélodieuses: *mourez d'une mort plus suave dans la musique*.<sup>35</sup>

- 32 Wenn die Bergesbäche schäumen  
Und der Mond noch schweigend wacht,  
Zwischen Felsen rings und Bäumen  
Wie ein Feeland von Träumen  
Ruht die wunderbare Nacht  
(Joseph von EICHENDORFF, *Jagdlied*, 2, 1829, in ID., *Werke*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, p. 430).
- 33 «eine stille, mondhelle Nacht schon an sich etwas Traumhaftes hat» (*Dichter und ihre Gesellen*).
- 34 «Un chant sommeille en toutes choses qui poursuivent leur rêve éternel, et le monde se dresse pour chanter dès que tu trouves le mot magique».
- 35 JEAN PAUL, *Hesperus*, cit., II, p. 228. «Tief in der Ewigkeit aus der Mitternacht bog sich auf und nieder ein einziger Ton - ein zweiter stand die Insel und ergriffen die

Le romantique, écrivait Jean Paul, est le beau sans limites, le *bel* infini: «il est comme la vibration d'une corde ou d'une cloche dont l'onde décroissante se perd dans des espaces toujours plus lointains pour finir par s'abîmer en nous-mêmes et qui, alors que tout déjà se tait, résonne encore. De même le clair de lune est à la fois image et exemple romantiques».<sup>36</sup> Une telle image de la nuit comme vibration sonore se trouve particulièrement incarnée dans le chant du rossignol qui brise le silence nocturne, animant par son chant le désert et le vide de l'obscurité. Pour Coleridge qui lui dédia plusieurs poèmes, le rossignol est «ménestrel de la lune». Lamartine dans son *Cours familier de littérature* attribue sa vocation de poète au rossignol, ce «messager de la nuit» qui libère l'âme et le Moi lyrique. Son chant qui emplit la nuit comme un rêve qui s'éveille interpelle la solitude intérieure du poète qui s'identifie à cette musique, ce que Shelley dans sa défense de la poésie «A Defence of Poetry» avait clairement exposé: «the poet is a nightingale who sits in darkness and sings to cheer its own solitude with sweet sounds» («le poète est un rossignol qui, assis dans l'obscurité, chante pour égayer de doux sons sa propre solitude»).

erweichten Seelen . . . Als die Töne auf der Insel waren, weinten alle Menschen vor Wonne und Sehnsucht... Dann liefen plötzlich die Sonnen noch schneller, dann stiegen die Töne noch höher und verloren sich wirbelnd in eine schneidende, unendliche Höhe - ach dann gingen alle Wunden der Menschen wieder auf und wärmten sanft mit dem rinnenden Blute jede Brust, die in ihrer Wehmut erstarb - ach dann kam ja alles fliehend vor uns, was wir hier geliebet haben, alles, was wir hier verloren haben, jede teure Stunde, jedes beweinte Gefild', jeder geliebte Mensch, jede Träne und jeder Wunsch. — Und als die höchsten Töne verstummten und wieder einschnitten und länger verstummten und tiefer einschnitten: so zitterten Harmonikaglocken unter den Menschen, die auf ihnen standen, damit das einschneidende Schwirren jeden Lebenden zerlegte. - Und eine hohe Gestalt, um die ein dunkles Wölkchen zog, trat auf in einem weißen Schleier und sagte melodisch: *Vergehet süßer an Tönen.*» (Id., *Sämtliche Werke*, cit., 1, p. 1147).

<sup>36</sup> JEAN PAUL, *Cours préparatoire d'esthétique*, cit., p. 85.

«Oh ! c'est en plein air, sous les étoiles aux accents du rossignol, qui paraissent répercutés non par l'écho, mais par les mondes scintillant au-dessus de nous, vers la lune, que le ruisseau bouillonnant semble tirer comme par un fil brodé de son ruban d'argent, c'est au milieu d'un tel spectacle et lorsqu'il écoute de pareils accents que l'homme devient grave. Autrefois, des sonneries retentissaient dans le soir pour rappeler vers le foyer nocturne le voyageur cheminant dans les grandes forêts ; la nuit éveille en nous et autour de nous des voix impérieuses qui nous rappellent dans nos égarements et qui nous rendent plus silencieux afin que nous puissions modérer nos joies et peindre celles d'autrui» (JEAN PAUL, *Quintus Fixlein*, 13<sup>e</sup> case, Paris, Stock, 1925, p. 190).

Dans le poème du clair de lune chez Ludwig Tieck, c'est tout le paysage qui est baigné de la poésie de son chant: «Le rossignol veille dans l'arbre le plus épais, il annonce son rêve avec poésie, et les sons s'écoulent, comme des rayons clairs, éblouissants sur le flanc de la montagne, pour saluer l'écho».<sup>37</sup> Le rossignol est l'emblème de la musicalité de la nuit, de ce qu'elle recèle comme potentialités harmoniques et mélodiques, ferments de merveilleuses extases chez le poète. Ainsi dans le poème d'Eichendorff *Nuit*:

Le rossignol chante  
Le jardin bruit doucement  
La nuit merveilleuse  
veut te dire des prodiges.<sup>38</sup>

Gautier dans un conte destiné d'abord à un jeune public qui a toutes les allures d'un conte de fées, *Le Nid de rossignols*, paru en décembre 1833 dans *l'Amulette, étrennes à nos jeunes amis, 1834* a cependant fait du chant du rossignol («partisan de la mélodie continue, comme Wagner»)<sup>39</sup> le sommet de l'art musical dont il exalte la puissance quasi céleste. Trois rossignols au sommet de l'art musical entraînent leurs professeurs à développer un chant d'une qualité si surnaturelle que leurs voix «prenaient chaque jour un éclat extraordinaire et vibraient d'une façon métallique et cristalline au-dessus des registres de la voix naturelle». La «maladie de la musique» dont les deux jeunes filles souffrent amène leur dépérissement et plus leur chant devient céleste et plus elles se désincarnent. À la dernière note de leur chant du cygne elles rendent l'âme que les rossignols portent au bon Dieu. Plus tard, le Bon Dieu fit des trois rossignols les âmes de Palestrina, de Cimarosa et du chevalier Glück.

Dans un poème intitulé *L'oiseau captif* Gautier établissait un parallèle entre le désir de vol de l'oiseau et l'âme du poète aspirant à l'infini. Hoffmann avait lui aussi longuement mis en scène cette «Sehnsucht» («nostal-

37 Ludwig TIECK, *Franz Sternbalds Wanderungen*, Stuttgart, Reclam, 1966, p. 242.

38 Die Nachtigallen schlagen,  
Der Garten rauschet sacht,  
Es will dir Wunder sagen  
Die wunderbare Nacht. (*Nacht*)

39 Théophile GAUTIER, *La Nature chez elle*, in ID., *Oeuvres Complètes*, Paris, Champion, 2014, VIII, 1, p. 89.

gie») et montré comment le culte excessif de la musique doublé d'un désir d'absolu aboutissait à la mort, dans *Don Juan*, *La Fermata* ou *Le Violon de Crémone*. Aussi le conte poétique de Gautier est-il bien plus qu'un simple récit à destination d'un public enfantin. Il délivre une leçon d'esthétique et de poétique que l'artiste romantique a fait sienne, celle d'un art pour l'art, d'un art idéal et absolu qui transcende toutes les contingences terrestres.

Comment pourrons nous croire à la Divinité  
Si nous n'écoutons pas le rossignol qui chante<sup>40</sup>

Cet oiseau est aussi l'allégorie de l'amour, de l'élan amoureux, de sa nostalgie comme de son accomplissement. Il peut être comme chez Eichendorff, le musical écho de l'amour enfui:

Und die Nachtigallen schlagen,	Le chant des rossignols s'éveille
Und rings hebt es an zu klagen,	Et tout autour – ah ! languissante d'amour,
Ach, vor Liebe todeswund,	La plaintive mélopée
Von versunknen schönen Tagen -	Ses journées heureuses d'autrefois.
Komm, o komm zum stillen Grund!	O viens ! reviens au val silencieux
( <i>Nachtzauber</i> )	( <i>Féerie nocturne</i> )

Ou il est synonyme de douceur, de tendresse et de beauté. Ainsi dans le roman de Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, l'amoureux perçoit la beauté de l'âme de la nature et sa douceur à travers son chant. «Tendre est la nuit» écrivait Keats dans son *Ode à un rossignol*, vers repris par Francis Scott Fitzgerald pour intituler un de ses romans (1934). Celle que Hölderlin appelle «die Schwämerische», la rêveuse, mais aussi l'essaimeuse (car «schwärmen» c'est aussi «essaimer»), car elle est un réservoir inépuisable d'amour, de mystère, de rêverie, de mélancolie, de tendresse et de nostalgie, la nuit, a trouvé dans le chant du rossignol sa plus belle illustration.

Le ciel, quoiqu'il fit tout à fait nuit, avait une clarté presque égale à celle du plus beau jour; il était si profond et si transparent que le regard pénétrait aisément jusqu'à Dieu. [...] Je ne pensais pas, je ne rêvais pas, j'étais confondu avec la nature qui m'environnait, je me sentais frisson-

40 Théophile GAUTIER, *À un jeune tribun*, in ID., *Poésies complètes*, Paris, Nizet, 1970, t. 2, p. 115.

ner avec le feuillage, miroiter avec l'eau, reluire avec le rayon, m'épanouir avec la fleur; je n'étais pas plus moi que l'arbre, l'eau ou la belle-de-nuit. J'étais tout cela, et je ne crois pas qu'il soit possible d'être plus absent de soi-même que je l'étais à cet instant-là. Tout à coup, comme s'il allait arriver quelque chose d'extraordinaire, la feuille s'arrêta au bout de la branche, la goutte d'eau de la fontaine resta suspendue en l'air et n'acheva pas de tomber. Le filet d'argent, parti du bord de la lune, demeura en chemin: mon cœur seul battait avec une telle sonorité qu'il me semblait remplir de bruit tout ce grand espace. - Mon cœur cessa de battre, et il se fit un tel silence que l'on eût entendu pousser l'herbe et prononcer un mot tout bas à deux cents lieues. Alors le rossignol, qui probablement n'attendait que cet instant pour commencer à chanter, fit jaillir de son petit gosier une note tellement aiguë et éclatante, que je l'entendis par la poitrine autant que par les oreilles. Le son se répandit subitement dans ce ciel cristallin, vide de bruits, et y fit une atmosphère harmonieuse, où les autres notes qui le suivirent voltigeaient en battant des ailes. - Je comprenais parfaitement ce qu'il disait, comme si j'eusse eu le secret du langage des oiseaux. C'était l'histoire des amours que je n'ai pas eues que chantait ce rossignol. [...]. Il me disait ce que je n'avais pas pu me dire, il m'expliquait ce que je n'avais pu comprendre; il donnait une voix à ma rêverie, et faisait répondre le fantôme jusqu'alors muet. Je savais que j'étais aimé, et la roulade la plus langoureusement filée m'apprenait que je serais heureux bientôt. Il me semblait voir à travers les trilles de son chant et sous la pluie de notes s'étendre vers moi, dans un rayon de lune, les bras blancs de ma bien-aimée. Elle s'élevait lentement avec le parfum du cœur d'une large rose à cent feuilles.<sup>41</sup>

La nature merveilleusement orchestrée par le chant du rossignol chez Théophile Gautier est un paysage musical qui comme un être vivant endormi, dans l'attente d'un réveil, prolongeant un doux sommeil plein de rêves, offre l'image d'une nature repliée sur son propre mystère dans les draps de la nuit. Le chant s'élève alors dans l'air nocturne, célébrant la métamorphose, le silence, la vie arrêtée, la note onirique du rossignol chuchotant sous les hautes voûtes des arbres les mystères de l'amour. Le peintre Philipp Otto Runge l'avait illustré dans un célèbre tableau *La Leçon du rossignol*,<sup>42</sup> moment d'initiation à une merveilleuse musicalité et en

41 Théophile GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, in ID., *Oeuvres Complètes*, Paris, Champion, 2004, I, 1, p. 191-192.

42 Il existe deux versions du tableau. La première a été peinte en 1802-1803. Le tableau a brûlé dans l'incendie du palais de verre de Munich en 1931. La deuxième version a été commencée en 1804 et terminée en 1805. C'est cette dernière version qui est aussi la plus réussie et la plus achevée.

même temps un appel au sublime musical, à cet infini que le romantisme attribue à l'art musical.

Car la musicalité du paysage a été également exprimée par les peintres et le tableau de Carus en l'honneur de Goethe (1832) représente un paysage de montagnes avec le tombeau sur lequel est placé de manière centrale une harpe, rendant hommage à la manière inconsciente et spontanée comme la nature du génie de Goethe qui lui-même s'était comparé à un somnambule<sup>43</sup> ce qui ne pouvait que plaire au romantique élève de Caspar David Friedrich. Carus avait déjà utilisé la harpe dans un autre tableau de 1823, placée de nuit en pleine lune, et dans un tableau allégorique sur la mort de Goethe en 1832. On pense aussi à la magnifique image de Runge *Arions Meerfahrt* (qui avait été intitulée lors d'une exposition de 1879 à Hambourg *Nuit. Paysage vespéral fantastique avec génies et cygnes*), une aquarelle sur papier, créée à Hambourg en 1809. Le sujet, le voyage d'Arion sur la mer, avait d'ailleurs été pensé pour un rideau d'opéra. Il n'en a cependant pas la forme. L'éclat de la lune, située au milieu dans la partie supérieure, se diffuse, entre des nuages dentelés éclairés par elle, à travers toute l'image pour atteindre les vagues du premier plan. À l'arrière on voit la ville de Tarente derrière laquelle s'étendent des hauteurs sur toute la longueur de l'image. Au milieu de celle-ci on voit Arion assis sur un dauphin avec sa lyre projetant une très grande ombre sur la mer. Le vent soulève l'habit du chanteur au-dessus de son épaule. À droite et à gauche des cygnes fendent la mer, avec leurs longs cous harmonieusement recourbés, comme s'ils écoutaient les doux sons de la musique. Sur les buissons de pavots, formant deux îles de grandes feuilles, se tiennent des garçons jouant du luth, de la flûte et du chalumeau. L'effet de ce nocturne musical a quelque chose de merveilleux, avec le jeu des reflets et des symétries qui se répondent l'une l'autre créant un espace d'échos sonores que renforce la présence des instruments de musique. Arion au centre joue et tout, autour de lui, n'est qu'oreille et écoute. Paysage merveilleux, onirique dans son irréalité et son abstraction, pour signifier la musicalité d'une nuit lumineuse, tout en conservant les éléments allégoriques traditionnels que sont les cygnes, les pavots, la lune et le mythe qui s'insèrent dans un nouveau paysage mythologique, thèmes qu'on retrouve dans les paysages allégoriques très musicaux eux aussi des *Heures du jour*.<sup>44</sup> Ce tableau d'Arion

43 Dans *Dichtung und Wahrheit*, livre 13 et dans sa correspondance avec Schiller.

44 Voir Alain MONTANDON, *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 342-355.

parle non seulement de la musicalité, mais également de la liquidité du paysage nocturne.

Cette liquidité de la nuit se retrouve chez Jean Paul comme chez Novalis où elle est employée à désigner cette union du conscient et de l'inconscient dans le rêve. Il est tout à fait significatif que le paysage nocturne soit un paysage liquide qui baigne dans la même eau du rêve, de la musique et du songe.