

(19 avril 2005)

François NICOLAS

## Résumé

Troisième volet de ce parcours : Wagner et la dimension *esthétique* de l'intellectualité musicale (après Rameau et la dimension *théorique*, puis Boulez et la dimension *critique*). On centrera notre attention sur les textes proprement esthétiques de Wagner, délaissant en particulier cette part capitale de l'intellectualité musicale wagnérienne qui se déploie dans les livrets que Wagner rédige, parfois très longtemps à l'avance, pour ses opéras.

*Esthétique* nommant ici la manière dont l'intellectualité musicale situe la musique dans une époque de la pensée, on s'intéressera spécifiquement aux *raisonances* philosophiques du discours wagnérien (Feuerbach, Schopenhauer, Nietzsche) et plus précisément à la seconde : on étudiera pour ce faire quelques pages particulièrement denses du *Beethoven* (1870) où Wagner s'autorise de Schopenhauer (articulant rêve & veille) pour profiler la supériorité artistique de la musique.

On dégagera les questions musicales en jeu dans ce propos wagnérien. Le recours à la philosophie pour théoriser des questions proprement musicales se révélera alors comme générateur de mythologies dont on examinera le chiffre à la lumière de la *formule canonique du mythe* de Claude Lévi-Strauss.

PLAN

|  |          |
|--|----------|
| <b>Rappels</b> .....   | <b>2</b> |
| <b>3 dimensions des intellectualités musicales</b> .....         | <b>2</b> |
| <b>3 figurations possibles</b> .....                             | <b>2</b> |
| <b>triangle</b> .....  | <b>2</b> |
| <b>trièdre</b> .....   | <b>3</b> |
| <b>nœud</b> .....  | <b>3</b> |
| 3 nouages borroméens chez Boulez.....                            | 3        |
| <i>Un premier nouage par le principe du contemporain</i> .....   | 3        |
| <i>Un second nouage par l'enjeu thématique</i> .....             | 4        |
| <i>... et un troisième par l'opération langage musical</i> ..... | 4        |
| <b>Esthétique ?</b> .....  | <b>4</b> |
| <b>Son lien avec la philosophie</b> .....                        | <b>4</b> |
| <b>Enjeux</b> .....  | <b>5</b> |
| <b>Introduction</b> .....  | <b>5</b> |
| <b>Wagner</b> .....  | <b>5</b> |
| <b>Repères</b> .....   | <b>5</b> |
| <b>Politique !</b> .....   | <b>5</b> |
| <b>Son intellectualité musicale</b> .....                        | <b>5</b> |
| <b>Trois pôles</b> .....   | <b>5</b> |
| Critique ? .....   | 5        |
| Théorie ? .....  | 5        |
| Esthétique ! .....   | 5        |
| <b>Intellectualité musicale dans les livrets</b> .....           | <b>6</b> |
| Les livrets précédent .....                                      | 6        |
| <b>Les textes précédent</b> ... ..                               | <b>6</b> |
| <b>L'esthétique chez Wagner ?</b> .....                          | <b>6</b> |

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Chez Wagner ?</b> .....                                | <b>6</b>  |
| Quels noms ? .....  | 6         |
| <b>Quelles liaisons ?</b> .....                           | <b>7</b>  |
| Avec la politique .....                                   | 7         |
| Avec « inconscient »... ..                                | 8         |
| Avec philosophie .....                                    | 9         |
| <b>Rapport à Schopenhauer dans Beethoven (1870)</b> ..... | <b>9</b>  |
| Présentation générale du livre .....                      | 9         |
| Mon interprétation .....                                  | 9         |
| Hypothèse .....   | 9         |
| Une théorie mythologique .....                            | 9         |
| Mythologique ? .....                                      | 10        |
| Texte choisi .....  | 10        |
| <b>Formule canonique du mythe</b> .....                   | <b>12</b> |
| Claude Lévi-Strauss .....                                 | 12        |
| <b>Annexes</b> .....                                      | <b>14</b> |
| Rapport à des philosophes .....                           | 14        |
| <b>À Schopenhauer</b> .....                               | <b>14</b> |
| Index .....   | 14        |
| Florilège .....   | 14        |
| <b>À Feuerbach</b> .....                                  | <b>14</b> |
| Index .....   | 14        |
| <b>Divers</b> .....                                       | <b>14</b> |
| <b>Reste Nietzsche</b> .....                              | <b>14</b> |
| Beethoven (1870) .....                                    | 14        |
| Wagner : poèmes / partitions .....                        | 16        |
| Chronologie 1813-1883 .....                               | 17        |

\*

\*\*

Après les dimensions théoriques (Rameau – XVIII°) et critique (Boulez – XX°) de l'intellectualité musicale, la dimension proprement esthétique (Wagner – XIX°).

### RAPPELS

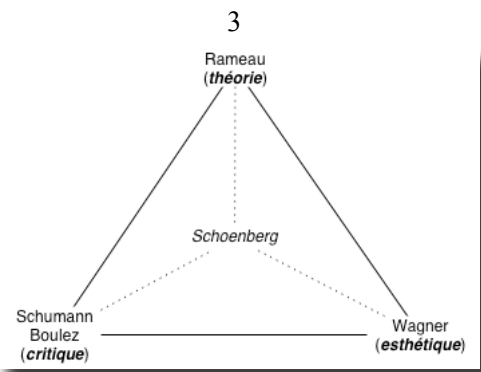
#### 3 dimensions des intellectualités musicales

| <b>Noms</b>                   | <i>critique</i> | <i>théorie</i>      | <i>esthétique</i>        |
|-------------------------------|-----------------|---------------------|--------------------------|
| enjeux                        | œuvres          | monde (« langage ») | époque (contemporanéité) |
| dimensions historiques        | généalogie      | archéologie         | historicité              |
| <i>métaphore (relativité)</i> | <i>matière</i>  | <i>espace</i>       | <i>temps</i>             |

La *matière-espace-temps* de l'intellectualité musicale !

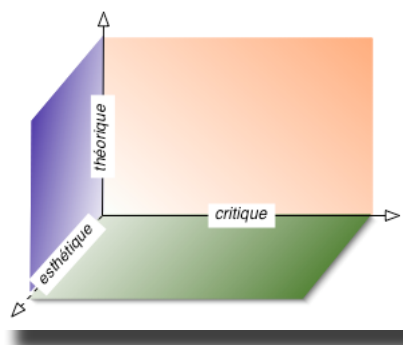
#### 3 figurations possibles

**triangle**

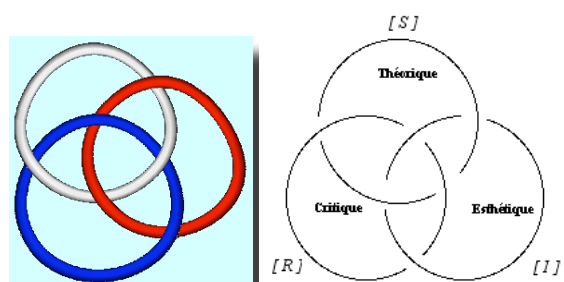


Ce ne sont pas des types mais des dimensions. D'om d'autres représentations possibles.

### trièdre



### nœud



### 3 nouages borroméens chez Boulez

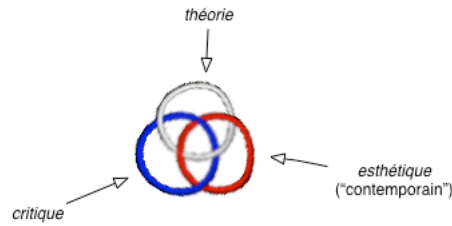
#### *Un premier nouage par le principe du contemporain*

Lorsque Boulez entreprend de fonder sa *critique* (négative) de Schoenberg et (positive) de Webern sur une *théorie* du langage sériel, il choisira une modalité contemporaine (c'est-à-dire « esthétiquement » compatible avec son époque) de ce que *théoriser* veut dire : en l'occurrence une conception axiomatique et formalisée du théorique. Pour Boulez donc, sans vision *contemporaine* du théorique, pas de théorie possible du nouveau langage musical qui soit capable de distinguer les œuvres importantes des œuvres accessoires. On voit ici que le souci boulézien du contemporain (souci d'ordre *esthétique*) est seul à pouvoir nouer dimensions *théorique* et *critique* de son intellectualité musicale.

On pourrait donc figurer ainsi nos trois dimensions, par analogie avec le nœud lacanien du réel [R], du symbolique [S] et de l'imaginaire [I] :

**Le principe du contemporain  
comme nouage borroméen  
des trois dimensions de l'intellectualité musicale**

"Pour qu'une théorie de la musique *contemporaine* soit musicienne (relève donc de l'intellectualité musicale et puisse fonder sa critique), il lui faut être une théorie *contemporaine* de la musique."



Ainsi « le principe du contemporain dans l'intellectualité musicale » serait le principe même du nouage borroméen des trois dimensions de l'intellectualité musicale.

*Un second nouage par l'enjeu thématique*

Ceci dit, la dimension critique va constituer chez Boulez une nouvelle manière de nouer les dimensions *théorique* et *esthétique* de l'intellectualité musicale. En effet, de même que *le principe du contemporain* noue théorie et critique grâce à l'esthétique (une théorie, pour être capable de fonder la critique, doit être « esthétiquement » contemporaine), de même la mutation du théorique en « orientation esthétique » se fait sous conditions de la dimension critique puisque c'est elle qui permet d'évaluer le thématisme. En effet le thématisme relève éminemment de la dimension critique en sorte que c'est bien cette dimension critique qui permet de nouer moment théorique et séquence esthétique, qui assure que la théorie ne se referme pas stérilement et formellement sur elle-même mais s'ouvre bien « esthétiquement » à la sémantique.

*... et un troisième par l'opération langage musical*

Reste un troisième cas de figure — celui où la dimension théorique noue les dimensions critique et esthétique — qu'on rencontre chez Boulez à l'occasion de son tournant de 1952 vers la théorie : pour que les opérations critiques soient de leur époque, soient « contemporaines », Boulez a estimé devoir théoriser le langage musical. Appelons ce troisième nouage *l'opération langage musical*.

Au total, *principe du contemporain*, *enjeu thématique* et *opération langage musical* nomment chez Boulez les trois manières de nouer (borroméennement) les trois dimensions de son intellectualité musicale.

Les trois nouages borroméens chez Boulez

|                                  |   |                                 |
|----------------------------------|---|---------------------------------|
| <i>Opération langage musical</i> | La théorie noue la critique et l'esthétique | Le tournant de 1952             |
| <i>Principe du contemporain</i>  | L'esthétique noue la critique et la théorie | Le moment-Darmstadt (1960-1963) |
| <i>Enjeu thématique</i>          | La critique noue la théorie et l'esthétique | Les années-Répons               |

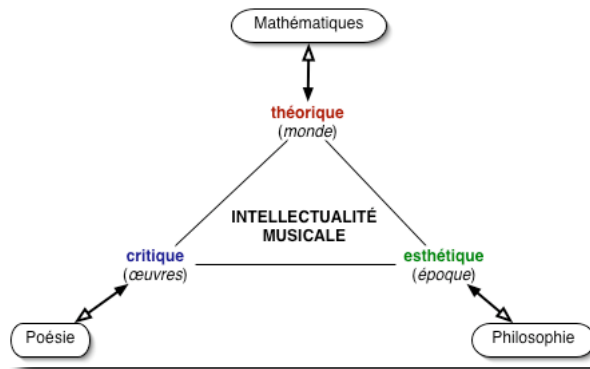
On va voir comment il est possible de nommer ces trois nouages dans l'intellectualité musicale de Wagner.

**Esthétique ?**

Cf. Historicité esthétique de l'époque pour la musique (généalogie critique des œuvres, archéologie théorique du monde ou « langage » musical)

**Son lien avec la philosophie**

Liens avec la philosophie mais aussi la pensée politique, la psychanalyse,...



Comme on va le voir, Wagner déploie autrement ses *raisonances* privilégiées...

### Enjeux

Explorer la dynamique de l'esthétique au sein d'une intellectualité musicale, comme on l'a surtout fait pour la théorie.

Réexplorer sous cet angle les rapports de l'intellectualité musicale à la philosophie.

## INTRODUCTION

### Wagner

#### Repères

Annexe : chronologie...

#### Politique !

Un des très rares musiciens à avoir vraiment fait de la politique (en 1849), à ne pas s'être contenté d'appuyer de l'extérieur ou en compagnon de route une politique ou un parti...

Remarquer à ce titre qu'il n'y a guère de musiciens connus qui se soient illustrés en France dans la Résistance<sup>1</sup>...

### Son intellectualité musicale

#### Trois pôles

##### Critique ?

Maigre, malgré l'objection de Nattiez...

Cf. son *Beethoven* : aucune analyse véritable. Or pour Wagner, Beethoven constitue bien le principal pilier de sa généalogie musicale. Quelle différence sous l'angle du contenu critique avec par exemple Stravinsky pour Boulez !

En fait Wagner va traiter Beethoven du point de la question esthétique (évaluer son articulation à l'époque) plutôt que du point de la critique (évaluer musicalement la grandeur de son œuvre).

##### Théorie ?

Pas vraiment. On va voir que la philosophie va venir en substitut de la théorie en sorte que la théorie wagnérienne de la musique va être une théorie philosophique plutôt que musicienne de la musique contemporaine c'est-à-dire de l'œuvre musicale de l'avenir.

N'est-ce pas *aussi* pour cette raison que l'entreprise de Wagner stimule depuis le début (Nietzsche...) les philosophes ?

Je rappelle la suite de notre programme de travail :

- Samedi 14 mai : journée Wagner avec Alain Badiou
- Mardi 17 mai : deuxième cours sur Wagner

##### Esthétique !

Thèse : l'esthétique constitue le centre de gravité de l'intellectualité musicale wagnérienne. Voir plus loin...

<sup>1</sup> Michel Philippot cependant, né en 1925, participa à la Résistance lyonnaise. Il eut à ce titre affaire à l'époque à Barbie...

### Intellectualité musicale dans les livrets

Une part importante de cette intellectualité musicale se déploie dans la rédaction des livrets, qui précèdent toujours et parfois de beaucoup. Cf. Annexe

Ici l'intellectualité musicale est de tonalité « poétisante ». Cf. l'intellectualité musicale consiste à dire la musique. Dire la musique, c'est essentiellement la nommer & la phraser. L'intellectualité musicale wagnérienne se tient plus du côté « phraser » que « nommer »...

#### Les livrets précèdent

Wagner écrit avant de composer. Mais il n'écrit pas « sur » la musique à venir. Il phrase l'*intension* à venir et configure dans la langue l'*inspect*.

L'intellectualité musicale de Wagner est plus du côté de la phrase que du nom : il phrase plutôt qu'il nomme. Certes son intellectualité musicale a produit des nominations qui perdurent : « l'œuvre d'art de l'avenir » (attention : l'expression « musique de l'avenir n'est pas de lui mais d'un opposant, et Wagner s'en est toujours démarqué), « l'œuvre d'art totale », etc <sup>2</sup>. Mais son mode de pensée musicien est moins de créer des réseaux de catégories, de catégoriser (voir ma manière propre de travailler) que de phraser, et de phraser même en poèmes... Cas unique, dans l'histoire de la musique, non pas d'un compositeur écrivant ses livrets (il y en a d'autres, ne serait-ce que Schoenberg), mais pensant systématiquement ses œuvres musicales avant de les composer dans le médium du poème. Ainsi par exemple, il ne serait pas venu à l'idée de Schoenberg de lire le livret de son *Moïse et Aaron* comme on lit un poème...

Intéressant : l'écriture du poème est pour Wagner l'ouverture d'une scission : d'un côté, cela profile l'œuvre musicale à venir, d'un autre, cela le fait dans l'obscurité car la langue du poème est un milieu obscur pour la pensée proprement musicale :

« Ce n'est qu'en le mettant en musique que je commence à voir clair dans l'essence véritable de mon poème. »

Lettre à Liszt du 6 décembre 1855 <sup>3</sup>

Intéressant car pour Wagner, voir clair, ce n'est pas formuler dans la langue, c'est faire exister en musique.

Remarque particulièrement instructive par rapport au texte sur Beethoven où la question de la clairvoyance, héritée de Schopenhauer, va jouer un rôle central...

#### Les textes précèdent...

Chez Wagner, les textes précèdent les œuvres : pas seulement les livrets mais également les textes plus généraux, plus « théoriques ». Cf. chronologie en annexe.

Cf. coupure musicale 1849-1852, avec les grands textes « théoriques », en particulier *Opéra et drame*.

Cf. Wagner montre bien que la dimension esthétique de l'intellectualité musicale est avant tout une manière pour la musique de se nourrir de son époque : pas forcément de réponses mais surtout de questions. À ce titre, Wagner est plus éclairant sur cette dimension qu'un Boulez, moins « marqué » par son temps et plus soucieux de faire propagande pour la nouvelle musique dans son époque que de configurer la nouvelle musique à l'aune de son temps. C'est aussi pour cela que le pôle esthétique n'est pas le centre de gravité de l'intellectualité musicale boulezienne alors qu'il l'est pour l'intellectualité musicale wagnérienne.

Cette différence dans l'esthétique va se marquer dans le rapport à la politique : inexistant chez Boulez, capital chez Wagner.

### L'esthétique chez Wagner ?

#### Chez Wagner ?

##### Quels noms ?

Cf. par exemple dans son *Beethoven* :

« L'auteur a choisi d'exposer par écrit l'idée qu'il se fait de la signification de la musique de Beethoven. » (*Avant-Propos*, 67)

« Il lui a ainsi été possible de guider le lecteur à travers une étude approfondie de l'essence de la mu-

<sup>2</sup> On sait que la catégorie de « leitmotiv » n'est pas de Wagner mais de Hans von Wolzogen, et que Wagner lui préférerait le terme de *Grundthema*.

<sup>3</sup> Cf. *Wagner au jour le jour*, M. Gregor-Dellin (Idées/Gallimard, 1976 ; p. 118).

Wagner, qui a déjà composé l'acte I de *La Walkyrie* (janvier-avril 1855), est alors en train de remanier le poème de l'acte III.

sique et de livrer ainsi aux réflexions des gens sérieusement cultivés une contribution à la philosophie de la musique. » (Avant-Propos, 67)

« Expliquer le rapport véritable d'un grand artiste avec sa nation » (71)

« Le trait d'originalité par lequel le musicien se reconnaît comme appartenant à sa nation » (73)

« Nous nous posons le problème précis de rechercher ce qui attache le grand musicien [Beethoven] à la nation allemande » (73)

Ici, l'esthétique passe par la politique car c'est ici la politique qui donne au temps sa tonalité singulière (la « révolution »...).

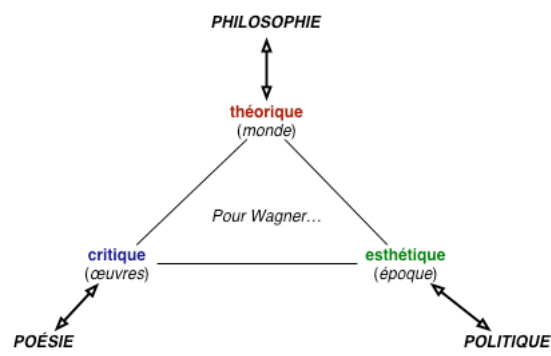
Ensuite, la philosophie (Kant, Schopenhauer...) :

« Dans l'utilisation de ces éléments que nous fournit la philosophie... » (81)

Cf. grand lien « temporel » pour Wagner entre politique, philosophie et art :

« Quand l'Art se tut, commencèrent la politique et la philosophie ; maintenant que le politique et le philosophe finissent, l'artiste recommence. » (Épigramme de L'Art et la Révolution)<sup>4</sup>

On pourrait soutenir que pour Wagner, la raisonance esthétique est plus la politique que la philosophie et que la philosophie serait du côté de la raisonance théorique :



On verra que ceci tient aussi au fait que Wagner trouve dans la philosophie de Schopenhauer son concept de *monde*.

### Quelles liaisons ?

Pour Wagner, les *raisonances* privilégiées de l'esthétique ne se limitent pas à la philosophie. La principale *raisonance* est avec la politique. Cf. la question principale de l'intellectualité musicale se nomme de deux manières chez Wagner : elle se dit « l'art et la révolution » et « l'œuvre d'art de l'avenir ».

Remarquer que ces deux nominations (de 1849 : titre de ses deux grands ouvrages de l'époque) nouent les deux dimensions critique et esthétique :

| 1849                             | critique      | esthétique    |
|----------------------------------|---------------|---------------|
| <i>L'art et la révolution</i>    | L'art         | La révolution |
| <i>L'œuvre d'art de l'avenir</i> | L'œuvre d'art | L'avenir      |

### Avec la politique

Cela se concentre autour de 1848-1850 avec climax en 1849. Rappel : Wagner a fait de la politique (comme on *fait* de la musique), avec les risques en particulier vitaux que cela comporte (cf. mai 1849) mais aussi les risques pour le musicien de s'y perdre (cf. 17 mai 1849). Voici quelques repères :

- « Il s'agit de percer une digue, et le moyen de le faire s'appelle : Révolution ! » (23 novembre 1847)<sup>5</sup>
- 19 mai 1848 : Lettre à un député saxon pour réclamer le vote par les Parlement des différentes résolutions, dont l'une introduisant le système des milices populaires...<sup>6</sup>
- 14 juin 1848 : discours devant l'Association des Patriotes de Dresde où Wagner préconise le suffrage universel.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Wagner souligne cet épigramme dans son introduction aux tomes III et IV de ses œuvres complètes.

<sup>5</sup> Lettre à Ernst Kossak (M. Gregor-Dellin, 67)

<sup>6</sup> M. Gregor-Dellin, 70

<sup>7</sup> M. Gregor-Dellin, 71

- Juillet 1848 : Hanslick déclare : « Wagner était absorbé dans la politique. »<sup>8</sup>
- Automne 1848 : articles anonymes dans les *Feuilles populaires*. « L'Allemagne et les princes qui la gouvernent »...<sup>9</sup>
- Janvier 1849 : Wagner rédige un projet de drame *Jésus de Nazareth*. Bakounine recommande un seul texte : « Faites chanter à votre ténor : “Tranchez-lui la tête !”, à votre soprano “Pendez-le !” et à votre basse continue : “Feu, feu, feu !”. »<sup>10</sup>
- 10 février 1849 : article « L'Homme et la société existante ». La lutte contre la société existante a commencé...<sup>11</sup>
- Mai 1849 : émeutes révolutionnaires à Dresde. Wagner y participe. Il fait composer des affichettes « Êtes-vous avec nous contre les troupes étrangères ? » qu'il va lui-même distribuer aux soldats, manquant d'être fusillé sur place...<sup>12</sup> Il va faire le guet au sommet d'un clocher.
- 16 mai 1849 : un mandat d'arrêt est décerné contre « le Maître de la Chapelle royale Richard Wagner pour participation capitale au mouvement insurrectionnel ». <sup>13</sup> Wagner part en exil. Il ne remettra la pieds en Allemagne qu'en 1860, une fois l'amnistie intervenue.
- « *Ainsi donc je suis devenu finalement un révolutionnaire — sinon par l'action, en tout cas par mes convictions —, et n'en arrive plus à trouver la moindre joie de créer.* » (17 mai 1849)<sup>14</sup>
- 2 juin 1849 : à son arrivée à Paris, l'éditeur Schlesinger lui demande : « Voulez-vous écrire des partitions pour les barricades ? »<sup>15</sup>
- Juillet 1849 : L'art et la Révolution. « La véritable nature de l'art moderne est l'Industrie, son but moral : le lucre, son prétexte esthétique : la distraction des gens ennuyés. »<sup>16</sup>
- Août 1849 : Notes sur le principe du communisme (la succession nécessaire : polythéisme, christianisme, communisme).<sup>17</sup>
- Printemps 1850 : Wagner assiste à Paris à un meeting politique du parti social-démocrate (6000 personnes). L'attitude digne et confiante des gens l'impressionne.<sup>18</sup>
- « *Crois-tu donc qu'un homme aille encore se battre pour la politique ? [...] Que je te dise — pas une main va se remuer en faveur de la démocratie, parce que n'importe quelle révolution politique est devenue de toute façon impossible. [...] Avec la pondération la plus parfaite et sans le moindre boniment, je t'assure que je ne crois plus à d'autre révolution que celle qui s'amorcera en brûlant Paris de fond en comble.* » (22 octobre 1850)<sup>19</sup>

### Avec « inconscient »...

Importance de cette thématique de l'inconscient (voir Schopenhauer), bien sûr avant l'usage psychanalytique qu'en fera Freud.

Cf. long usage philosophico-esthétique de l'inconscient avant l'invention de l'inconscient freudien. Lire sur ce point Jacques Rancière : *L'inconscient esthétique* (Galilée, 2001).

*Si la théorie psychanalytique de l'inconscient est formulable, c'est parce qu'il existe déjà, en dehors du terrain proprement clinique, une certaine identification d'un mode inconscient de la pensée, et que le terrain des œuvres de l'art et de la littérature se définit comme le domaine d'effectivité privilégié de cet « inconscient ». (11)*

*Esthétique désigne un mode de pensée qui se déploie à propos des choses de l'art et s'attache à dire en quoi elles sont des choses de la pensée. Plus fondamentalement, c'est une idée de la pensée selon laquelle les choses de l'art sont des choses de pensée. (12)*

<sup>8</sup> M. Gregor-Dellin, 72

<sup>9</sup> M. Gregor-Dellin, 73

<sup>10</sup> M. Gregor-Dellin, 75

<sup>11</sup> M. Gregor-Dellin, 76

Remarquer à cette occasion qu'il s'agit bien de lutter contre la société existante, et pas seulement contre l'État ou le pouvoir...

<sup>12</sup> M. Gregor-Dellin, 79

<sup>13</sup> M. Gregor-Dellin, 81

<sup>14</sup> À Eduard Devrient (Gregor-Dellin, 82)

<sup>15</sup> M. Gregor-Dellin, 83

<sup>16</sup> M. Gregor-Dellin, 84

Au passage, la récupération industrielle de l'art n'est vraiment pas nouvelle !

<sup>17</sup> M. Gregor-Dellin, 85

<sup>18</sup> M. Gregor-Dellin, 88-89

<sup>19</sup> Lettre à Theodor Uhlig (M. Gregor-Dellin, 93)

La désillusion est complète. Wagner vient d'écrire et publier *Le Judaïsme dans la musique*. L'antisémitisme sert donc de « pensée politique » pour répondre à l'échec révolutionnaire...



*La pensée freudienne n'est possible que sur la base de la révolution qui fait passer le domaine des arts du règne de la poétique à celui de l'esthétique. (14)*

*La révolution silencieuse nommée esthétique ouvre l'espace d'élaboration d'une idée de la pensée qui repose sur une affirmation fondamentale : il y a de la pensée qui ne pense pas, de la pensée à l'œuvre dans la forme même de la non-pensée. (33)*

*L'« histoire de l'art » est l'histoire des régimes de pensée de l'art, en entendant par régime de pensée de l'art un mode spécifique de connexion entre des pratiques et un mode de visibilité et de pensabilité de ces pratiques, c'est-à-dire, en définitive, une idée de la pensée elle-même. (46)*

*Combat entre deux inconscients, entre deux idées de ce qui se tient au-dessous de la surface policée des sociétés, deux idées de la maladie et de la guérison des civilisations. (72)*

Il nous faudra y revenir dans le second cours sur Wagner...

### Avec philosophie

Cf. trois philosophes : Feuerbach, Schopenhauer, Nietzsche

Cf. annexe

## RAPPORT À SCHOPENHAUER DANS BEETHOVEN (1870)

### Présentation générale du livre

Plusieurs écrits sur Beethoven. Celui-ci est plutôt tardif (1870), en plein achèvement de *Siegfried*. Le prétexte : 100<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Beethoven.

Enjeu double : plaider la musique comme art majeur, plaider la place éminente de l'art allemand pour donner à la musique cette place majeure, et finalement justifier son projet musical de drame synthétique par Beethoven !

Beethoven = référence généalogique principale pour Wagner.

En parler en 1870 = exigence esthétique puisqu'il s'agit de plaider « Beethoven aujourd'hui... ». Cf. l'époque est-elle pour la musique toujours la même que du temps de Beethoven ?

Que doit être la musique pour être à hauteur des nouvelles exigences de l'époque, pour être contemporaine ?

### Mon interprétation

Wagner veut nouer généalogie critique (Beethoven, musique allemande) et historicité esthétique (1870, convergence avec Schopenhauer : cette convergence joue un rôle significatif dans la naissance de son affinité avec Nietzsche).

Au lieu de le faire « borroméennement » (par la théorie : voir « l'opération langage musical » chez Boulez), il va recourir à la philosophie (*raisonance* privilégiée de l'esthétique, donc d'un des deux termes à nouer) et faire comme si la philosophie pouvait tenir lieu de théorie musicienne de la musique. C'est-à-dire il va nouer critique et esthétique musiciennes par une théorie philosophique. En vérité, sa théorie sera plus *philosophisante* que philosophique proprement dite. Sa théorie va être innervée de philosophèmes plutôt que de théorèmes (les poèmes, quant à eux, innervent la critique wagnérienne, essentiellement d'ailleurs la critique de l'œuvre wagnérienne...). Cette théorie philosophisante, qui noue critique et esthétique, je propose de l'interpréter comme construction mythologique.

### Hypothèse

Plus généralement, le philosophème en musique conduit au mytheme...

### Une théorie mythologique

Wagner met en œuvre une raison proprement mythologique et construit une théorie mythologique.

Telle va être mon hypothèse de lecture et d'interprétation.

Théorie mythologique de quoi exactement ? C'est un des problèmes à éclaircir.

Noter que Wagner est connu comme le bâtisseur de mythes : la Tétralogie et les *Nibelungen*... Il reprend ce faisant de vieux mythes (Tristan et Isolde, Parsifal...) et les réactualise.

Mon hypothèse est donc que sa manière de théoriser consonne avec le contenu de sa poétique : le *mythologique* (la raison mythique, le logos du mythe) serait ainsi le nom d'un nouage spécifiquement wagnérien des trois dimensions de l'intellectualité musicale.

Rappel : trois noms chez Boulez (*le principe du contemporain*, *l'enjeu thématique* et *l'opération langage musical*). Ici chez Wagner, plusieurs noms déjà rencontrés, dans lesquels il nous faudra mettre un peu d'ordre : l'œuvre d'art totale (pôle critique), l'œuvre d'art de l'avenir (pôle esthétique), le mythologique (pôle théorique).

|               | <i>critique</i>      | <i>théorique</i>            | <i>esthétique</i>           |
|---------------|----------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| <b>Boulez</b> | L'enjeu thématique   | L'opération langage musical | Le principe du contemporain |
| <b>Wagner</b> | L'œuvre d'art totale | Le mytho-logique            | L'œuvre d'art de l'avenir   |

### Mythologique ?

Le chiffre s'en trouve chez Claude Lévi-Strauss.

#### Texte choisi

Cf. annexe

Logique ?

Wagner part de l'« abîme créé par l'illusion de la vue » (93).

La vue, créant une illusion, révèle un abîme : entre phénomène et noumène (Kant et « *la chose en soi* » [*Dinges an sich*] sont cités p. 79), entre représentation et volonté (Schopenhauer), entre apparence et essence...

Ce n'est pas le même – à approfondir donc...

Première opération : cet abîme se donne dans le sensible comme séparation entre veille et rêve.

Seconde opération : cette séparation est affectée d'une valorisation paradoxale : le rêve n'est pas du côté de l'illusion et la veille du côté de la réalité mais l'inverse : la séparation est entre la confusion... de la veille (85) et la clairvoyance... du rêve (85, 89) !

Noter : cette torsion, ce paradoxe initial sont au principe de nombreux mythes...

En un sens cet abîme s'avère celui du sujet et du monde, du moins du sujet voyant un monde inconnaissable.

Cet abîme va être (partiellement) comblé par la musique qui va rapprocher les deux termes (grâce à des torsions-contorsions). C'est ici que la logique mythique déploie sa puissance propre.

L'idée va être que *vue* et *ouïe* n'articulent pas de la même manière *veille* et *rêve* (et donc les valeurs de *confusion* et *clairvoyance* qui leur sont attachées).

Cette capacité différente est associée au fait que « *notre conscience a deux faces* » (83) : « *conscience de notre Moi propre, c'est-à-dire de la Volonté* » et « *conscience d'autres choses, [...] appréhension des objets* » (83) [*Représentation ?*].

Cette double face de la conscience est à rapprocher de ce qu'il y a deux mondes et non pas un : le monde de la vue et le monde de l'ouïe :

« *Comme le rêve le confirme à toute expérience, le monde perçu en vertu des fonctions du cerveau à l'état de veille s'accompagne d'un autre, entièrement égal à lui en netteté, non moins perceptible par intuition, mais qui objectivement ne peut être situé hors de nous. [...] Or une expérience non moins certaine nous montre qu'à côté du monde que nous nous représentons par des images visuelles, à l'état de veille comme à l'état de rêve, il en existe pour notre conscience un second, perceptible uniquement par l'ouïe, se manifestant par les sons ; par conséquent, dans le sens propre des termes, à côté du monde de la lumière [Lichtwelt], un monde des sons [Schallwelt], dont nous pouvons dire qu'il se comporte, à l'égard du monde de la lumière, comme le rêve par rapport à l'état de veille* ». (87)

Un monde, pour Schopenhauer, cela désigne — me semble-t-il — la possibilité de représenter une volonté : l'existence d'un monde désigne pour lui l'existence de conditions de possibilité pour qu'une volonté soit représentable.

Cette conception de ce que monde veut dire consonne avec une caractérisation logique d'un monde : comme un espace de consistance normé de manière endogène.

Pour Wagner, « *Schopenhauer croit devoir reconnaître dans la musique elle-même une Idée du monde* ». (81). En effet la musique rend possible la représentation sonore d'une volonté car la musique est fondée sur le cri, et le cri est une volonté représentable.

Le rapport volonté/représentation est donc différent pour le cri et par là pour la musique du rapport qui prévaut dans les arts plastiques en matière d'objet représentable :

« *C'est cet apaisement dans le pur plaisir de l'apparence qui, transposé de l'impression de l'art plastique à tous les arts, a été posé comme une exigence du plaisir esthétique en général et, en vertu de cette exigence, a fait naître le concept de beauté [Begriff der Schönheit] qui, dans notre langue, selon*

*la racine du mot, est clairement en rapport avec l'apparence (comme objet) [Objekt] et l'intuition (comme sujet) [Subjekt]. »*

D'où le « *un spectacle seulement !* » de Faust...

Détaillons tout ceci.

Le cri, c'est un son interne externalisé, c'est un son d'origine intérieure qui se trouve adressé.

À ce titre, le cri est l'inverse de la perception : crier est le renversement de percevoir. Car la perception revient à internaliser une extériorité :

*« la vision d'un monde extérieur à nous, que nous percevions dans l'éclat de la lumière comme complètement différent de nous » (91)*

Crier, par contre, c'est « *se manifester vers l'extérieur* » (89).

Pour Wagner, la musique est fondée sur le cri, non sur la perception :

*« Si nous voulons nous représenter le cri, dans toutes les atténuations de sa violence jusqu'à la plainte plus tendre du désir, comme l'élément fondamental de toute manifestation humaine s'adressant à l'ouïe, et s'il nous faut trouver qu'il est la manifestation la plus immédiate de la Volonté, par laquelle celle-ci s'adresse le plus vite et le plus sûrement au monde extérieur, nous n'aurons pas à nous étonner moins de son caractère immédiatement intelligible que de voir naître de cet élément un art. » (89)*

Musicaliser un son, pour Wagner (car tout son n'est pas ipso facto musical), c'est l'orienter de l'intérieur vers l'extérieur, c'est le profiler en lui donnant le cri pour modèle. Cf. le cri est bien pris en effet pour modèle « naturel » de l'expressivité musicale : l'expression musicale a pour paradigme le cri...

Dans cette conception wagnérienne, la musicalisation du son précède en droit sa perception (musicale) : un son n'est pas musical par l'intention de qui l'écoute mais sa nature même, son profil endogène.

La musique est donc cet art des sons qui se trouve fondé sur le cri.

Elle peut à ce titre (au titre d'art des sons fondé sur le cri) combler l'abîme entre confusion de la veille et clairvoyance du rêve car la musique offre la possibilité de clartés qui, partant du rêve, atteignent le jour et dissipent la confusion.

Le principe de ce type de clarté circulant du rêve vers la veille est admis par Schopenhauer sous la forme du sommeil léger, ou du demi-sommeil : transition du rêve vers l'état de veille.

Pour Wagner, le cri (dont la musique fait son fondement) a cette même vertu : de transporter la clarté intérieure (sa clair-voyance) du rêve vers l'extériorité de la veille et d'y dissiper la confusion. En effet le cri est constitué d'une immédiateté, d'une sûreté et d'une vitesse d'adresse :

*« de façon tout à fait immédiate », « son caractère immédiatement intelligible », « la conscience immédiate de nous-mêmes », « coïncide de façon immédiate », « cette conscience immédiate de l'unité », « sans nul intermédiaire »...*

*« le cri s'adresse le plus vite et le plus sûrement au monde extérieur », « l'extériorisation la plus directe »*

La musique apporte-t-elle exactement « clarté » ? Pour Wagner il s'agit plutôt de « netteté », d'une sorte d'ombre exacte et par là claire (*ombre claire...*) :

*« avec netteté »*

*« il nous communique très exactement »*

Tout ceci s'écrirait alors ainsi, avec à gauche, le monde de la vue et à droite, le monde de l'ouïe :

Monde de la vue → Monde de l'ouïe

|                           |   |                                      |
|---------------------------|---|--------------------------------------|
| <i>Veille</i> (confusion) | ≡ | <i>Veille</i> (clarté)               |
| <i>Rêve</i> (clarté)      |   | <i>Confusion</i> <sub>1</sub> (rêve) |

L'abîme entre la confusion éveillée et la clarté rêveuse est comblé (ou réduit) par la possibilité (qu'offre le monde de l'ouïe) d'une « clarté » éveillée (d'une ombre claire) offerte par un rêve déconfondant ou déconfusionnant...

Le résultat, c'est que la perception est transformée : la perception visuelle était extérieur intériorisé. Elle franchissait l'abîme mais ne le résorbait pas. La perception du cri, elle, est résorption de l'abîme :

« L'objet du son perçu coïncide de façon immédiate avec le sujet du son émis. » (93)

« Si le cri que nous poussons est l'extériorisation la plus directe de l'émotion de notre volonté, nous comprenons aussi le même appel qui nous parvient par l'ouïe comme l'extériorisation de la même émotion, et il est impossible ici d'avoir, comme dans l'éclat de la lumière, la moindre illusion que l'essence fondamentale du monde qui nous est extérieur ne soit pas absolument identique à la nôtre. » (93)

Ainsi la musique « comble l'abîme créé par l'illusion de la vue » (93) :

« Faust : « Quel spectacle ! Mais hélas ! un spectacle seulement ! Où te saisis-je, Nature infinie ? »

La réponse la plus sûre à cet appel, c'est la Musique qui l'apporte. » (93)

En un sens, la musique résout ainsi le conflit entre le sujet et le monde via l'unification en un seul monde de ce qui se présentait comme deux mondes (vue et ouïe).

Question : ce mythe, est-il bâti par Wagner ou plus exactement par Schopenhauer ?

### FORMULE CANONIQUE DU MYTHE

#### Claude Lévi-Strauss

« Tout mythe (considéré comme l'ensemble de ses variantes) est réductible à une relation canonique du type :

$$F_x(a) : F_y(b) \equiv F_x(b) : F_{a^{-1}}(y)$$

dans laquelle, deux termes a et b étant donnés simultanément ainsi que deux fonctions x et y, on pose qu'une relation d'équivalence existe entre deux situations, définies respectivement par une inversion des termes et des relations, sous deux conditions :

1° qu'un des termes soit remplacé par son contraire (dans l'expression ci-dessus a et a<sup>-1</sup>) ;

2° qu'une inversion corrélatrice se produise entre la valeur de fonction et la valeur de terme de deux éléments (ci-dessus y et a). »

(Anthropologie structurale, 252-253)

Le mythe de *La Potière jalouse*

Voici ce mythe, tel que Claude Lévi-Strauss le rapporte.

« Les Jivaro racontent dans un de leurs mythes que le soleil et la lune, alors humains, vivaient jadis sur la terre ; ils avaient même logis et même femme. Celle-ci nommée Aôho, c'est-à-dire Engoulevent, aimait que le chaud soleil l'étreignait, mais elle redoutait le contact de la lune dont le corps était trop froid. Soleil crut bon d'ironiser sur cette différence. Lune se vexa et monta au ciel en grim pant le long d'une liane ; en même temps, il souffla sur Soleil et s'éclipsa. Ses deux époux disparus, Aôho se crut abandonnée. Elle entreprit de suivre Lune au ciel en emportant un panier plein d'argile dont se servent les femmes pour faire de la poterie. Lune l'aperçut et, pour se débarrasser définitivement d'elle, coupa la liane qui unissait deux mondes. La femme tomba avec son panier, l'argile se répandit sur la terre où on la ramasse maintenant çà et là. Aôho se changea en l'oiseau de ce nom. On l'entend à chaque nouvelle lune pousser son cri plaintif et implorer son mari qui l'a quittée.

Plus tard, le soleil monta lui aussi au ciel en s'aidant d'une autre liane. Même là-haut, la lune continue de le fuir ; ils ne font jamais route ensemble et ne peuvent se réconcilier. C'est pourquoi on ne voit le soleil que de jour, et la lune seulement pendant la nuit.

« Si », dit le mythe, « le soleil et la lune s'étaient entendus pour partager la même femme au lieu de la vouloir chacun pour soi, chez les Jivaro aussi les hommes pourraient avoir en commun une épouse. Mais, parce que les deux astres furent jaloux l'un de l'autre et se disputèrent la femme, les Jivaro ne cessent de se jalouser et de se combattre au sujet des femmes qu'ils veulent posséder. »

Quant à l'argile servant à fabriquer les vases destinés aux fêtes et aux cérémonies, elle provient de l'âme de Aôho, et les femmes vont la ramasser là où celle-ci, bientôt changée en Engoulevent, la répandit en tombant. »

(*La Potière jalouse*, p. 23-24)

« Voici la solution à laquelle conduit notre démarche :

$$F_{\text{jalousie}}(\text{Engoulevent}) : F_{\text{potière}}(\text{Femme}) :: F_{\text{jalousie}}(\text{Femme}) : F_{\text{Engoulevent}^{-1}}(\text{potière}).$$

Autrement dit, la fonction « jalouse » de l'Engoulevent est à la fonction « potière » de la femme comme la fonction « jalouse » de la femme est à la fonction « Engoulevent inversé » de la potière. »

Quelle relation peut-il y avoir entre poterie et jalousie ?

On constate bien un rapport général entre métiers et tempéraments, et en particulier entre *poterie* et *jalousie*.

On constate alors que le rapport poterie / jalousie manifeste un conflit entre Serpents (puissances d'en bas, gardiens des bancs d'argile) et Oiseaux (puissances d'en haut, liées à l'eau par la pluie) via le pot, enterré et recueillant l'eau de pluie.

Il faut pour répondre faire intervenir un troisième terme, médiateur : celui de l'oiseau Engoulevent, oiseau nocturne, au cri plaintif (d'où « abandonné » et « jaloux »), ne faisant pas de nid — il dépose ses œufs à même le sol — (d'où son rapport négatif à la poterie — *nid* = *pot* —).

D'où un rapport Engoulevent/jalousie et Engoulevent/(anti-)poterie

Axiome de Claude Lévi-Strauss : « *Si les trois termes forment système, il faut qu'ils soient unis deux à deux.* »

D'où un quatrième terme : un oiseau contraire de l'Engoulevent = le Fournier, oiseau diurne, loquace, au cri joyeux, sociable et façonnant des nids complexes.

Fournier=Engoulevent<sub>1</sub>

L'Engoulevent est donc un personnage jaloux (porteur de la valeur *jalousie*) et anti-poterie, susceptible de s'inverser en une autre figure : celle d'un oiseau non jaloux et potier...

La formule devient alors :

$$\frac{\text{jaloux (Engoulevent)}}{\text{potière (Femme)}} \equiv \frac{\text{jalouse (Femme)}}{\text{Engoulevent}_{-1} \text{ (Poterie)}}$$

On passe du couple d'un engoulevent jaloux et d'une femme potière au couple d'une femme jalouse et d'une potericité désengouleventée (c'est-à-dire une capacité de produire des pots qui matérialise les valeurs du Fournier : diurne, joyeux, sociable), disons plus simplement d'une potière portant les valeurs du Fournier.

ou encore : l'opposition entre la jalousie (de l'engoulevent) et la capacité de produire des pots (de la femme) équivaut au nouveau rapport entre la jalousie (désormais de la femme) et un nouvel attribut (*fournier...*) porté par un nouvel acteur (la poterie, ou la potericité).

On a les opérations suivantes :

- 1) La femme change de valeur et porte la valeur négative (*jalousie* et plus *poterie*).
- 2) Le terme négatif (Engoulevent) s'inverse en positivité (Fournier).
- 3) Ce nouveau terme se désubstantive et devient épithète qualificative (déengouleventisé).
- 4) L'attribut positif est substantivé (« potière » devient *potericité*).
- 5) Ce nouveau terme (positif) supporte la nouvelle valeur (positive par inversion du négatif).

Plus abstraitement :

$$\frac{f(A)}{g(B)} \equiv \frac{f(B)}{a_{-1}(G)}$$

La contradiction qu'apporte la valeur (négative) *f* portée par A à la valeur (positive) *g* portée par B va se tempérer en la contradiction qu'apporte la valeur (négative) *f* portée maintenant par B (terme positif) à la valeur *a<sub>-1</sub>* portée par la valeur (positive) *g* substantivée (et donc transformée en G).

Tout ceci est du bricolage conceptuel. Tout ceci relève d'une méthode de pensée mythologique.

On va voir que Wagner recourt à ce type de « raisonnement » pour magnifier la capacité de la musique de résoudre des contradictions posées par Schopenhauer entre veille et rêve.

## ANNEXES

Rapport à des philosophes**À Schopenhauer**

20 références : le maximum pour un philosophe

Index

III, 3

IV, 2, 27

VI, vii s.

VIII, v

X, 36-40, 50-52, 61, 71, 88, 97

XII, 116, 150, 192, 208

XIII, 34, 94 s., 99, 104, 131

Œuvres — *Sur la préméditation apparente dans la destinée de l'individu* : XIII, 99

Florilège

*C'est à juste titre que notre grand philosophe [Schopenhauer] dit qu'en la forme idéale d'une statue grecque l'artiste semble vouloir montrer à la nature ce qu'elle a voulu, mais ce qu'elle n'a pas su parfaire ; ainsi donc, l'idéal artistique dépasserait la nature même. (XIII, 34)*

*C'est à Arthur Schopenhauer, le commentateur de Kant, que nous devons comme un bienfait que le penseur insatisfait ait pu se relever et reprendre pied sur le sol d'une véritable éthique. (XIII, 94) Philosophie fondée sur l'éthique la plus parfaite (95) Son inexorable réprobation du monde tel qu'il nous apparaît exclusivement dans l'histoire (95) les voies qu'a nettement indiquées Schopenhauer et par lesquelles la volonté fourvoyée doit repasser (95) Ce n'est pas de sa faute s'il dut nous laisser trouver les chemins et nous y engager nous-mêmes ; car on ne peut guère les fouler que de son propre pas. (95) Mettre la philosophie de Schopenhauer à la base de toute culture intellectuelle et morale (95)*

*Une sage application de la philosophie de Schopenhauer peut seule conduire à une connaissance dont l'effet [...] est la reconnaissance d'une importance morale du monde, laquelle, étant le couronnement de toute connaissance, serait tirée pratiquement de l'éthique de Schopenhauer. (XIII, 99)*

*Schopenhauer nous a appris à tirer les conclusions les plus certaines sur le monde comme tel, au moyen d'une critique [...] de notre propre volonté qui précède toute connaissance. (XIII, 104)*

*Schopenhauer émet une hypothèse instructive et pénétrante quant à l'origine de l'homme naturel, en s'appuyant sur la loi physique d'après laquelle la force croît par compression, par exemple, et qui explique ce fait qu'après des phases anormales de mortalité, il se produit de nombreuses naissances de jumeaux ; comme si la force vitale se dédoublait, pour résister à l'anéantissement qui menaçait toute l'espèce. (XIII, 132-133)*

**À Feuerbach**Index

III, vii, 3, 5

VI, vii

**Divers**

5 sur Aristote

7 sur Platon (dont une sur *Le Banquet*)

3 sur Hegel

7 sur Kant

Rien sur Descartes, Spinoza... et Marx.

**Reste Nietzsche...****Beethoven (1870)**

[pp. 85-93 de l'édition bilingue Aubier – trad. Jean Boyer]

Pour continuer dans cette voie, Schopenhauer nous donne aussi les indications convenables par l'hypothèse profonde qu'il y joint du phénomène physiologique de la clairvoyance [*Hellsichtigkeit*] et par

la théorie du rêve [*Traumtheorie*] qu'il fonde sur elle. En effet, si dans ce phénomène la conscience tournée vers l'intérieur parvient à une véritable clairvoyance, c'est-à-dire à la faculté de voir, là où, à l'état de veille, notre conscience a seulement le sentiment confus de la puissante base des émotions de notre Volonté, alors jaillit de cette nuit, dans la perception vraiment en état de veille, le son [*der Ton*], comme manifestation immédiate de la Volonté. Comme le rêve le confirme à toute expérience, le monde perçu en vertu des fonctions du cerveau à l'état de veille s'accompagne d'un autre, entièrement égal à lui en netteté, non moins perceptible par intuition, mais qui objectivement ne peut être situé hors de nous. Celui-ci doit donc être porté à la connaissance de la conscience par une fonction du cerveau tournée vers l'intérieur, et par conséquent uniquement sous des formes de perception propres au cerveau et que Schopenhauer appelle précisément l'organe du rêve [*das Traumorgan*]. Or une expérience non moins certaine nous montre qu'à côté du monde que nous nous représentons par des images visuelles, à l'état de veille comme à l'état de rêve, il en existe pour notre conscience un second, perceptible uniquement par l'ouïe, se manifestant par les sons ; par conséquent, dans le sens propre des termes, à côté du monde de la lumière [*Lichtwelt*], un monde des sons [*Schallwelt*], dont nous pouvons dire qu'il se comporte, à l'égard du monde de la lumière, comme le rêve par rapport à l'état de veille<sup>20</sup>, car il nous est aussi distinct que l'autre, quoique nous devons le reconnaître complètement différent de lui. De même que le monde du rêve [*Welt des Traumes*], sensible par intuition, ne peut prendre forme que par une activité cérébrale particulière, de même la musique ne pénètre dans notre conscience que par une activité analogue du cerveau ; mais celle-ci est aussi exactement différente de l'activité dirigée par la vue que cet organe du rêve dans le cerveau se distingue de la fonction du cerveau excitée à l'état de veille par des impressions extérieures<sup>21</sup>.

Comme l'organe du rêve ne peut être excité à fonctionner par des impressions extérieures, auxquelles pour le moment le cerveau est entièrement fermé, ceci doit résulter de processus dans l'organisme interne, qui ne se manifestent à notre conscience en état de veille que sous forme de sentiments obscur. Or c'est par cette vie interne que nous sommes, de façon immédiate, apparentés à la nature entière, participant ainsi à l'essence des choses de manière que les formes de la connaissance extérieure, le temps et l'espace, ne peuvent plus trouver d'emploi ; d'où Schopenhauer conclut de façon si convaincante à la production de rêves fatidiques, prémonitoires ou rendant perceptibles les choses les plus éloignées, et même, pour des cas rares et extrêmes, de la clairvoyance somnambulique. Des rêves de cette nature les plus angoissants nous nous éveillons avec un cri [*Schrei*] dans lequel s'exprime de façon tout à fait immédiate la Volonté angoissée, qui par conséquent, par ce cri, entre d'abord avec netteté dans le monde des sons pour se manifester vers l'extérieur. Or si nous voulons nous représenter le cri, dans toutes les atténuations de sa violence jusqu'à la plainte plus tendre du désir, comme l'élément fondamental de toute manifestation humaine s'adressant à l'ouïe<sup>22</sup>, et s'il nous faut trouver qu'il est la manifestation la plus immédiate de la Volonté, par laquelle celle-ci s'adresse le plus vite et le plus sûrement au monde extérieur, nous n'aurons pas à nous étonner moins de son caractère immédiatement intelligible que de voir naître de cet élément un art<sup>23</sup> : d'autre part on constate en effet que la création artistique tout autant que l'intuition artistique ne peuvent se produire que si la conscience se détourne des excitations de la Volonté.

Pour expliquer ce miracle<sup>24</sup>, souvenons-nous ici d'abord de la remarque profonde de notre philosophe, citée plus haut, que nous nous ne comprendrions pas non plus les Idées elles-mêmes, saisissables selon leur nature seulement par intuition exempte de Volonté, c'est-à-dire objective, si, pour parvenir à l'essence des choses, qui est le fondement des Idées, ne s'ouvrait à nous une autre possibilité d'accès : la conscience [*Bewusstsein*] immédiate de nous-mêmes. En effet, par cette conscience, seuls nous avons aussi la faculté de comprendre l'essence intime des choses qui nous sont extérieures, et cela de telle façon que nous reconnaissons<sup>25</sup> en elles la même essence fondamentale qui se manifeste dans la conscience que nous avons de nous-mêmes comme spécifiquement nôtre. Toute illusion sur ce point avait justement son origine uniquement dans la vision d'un monde extérieur à nous, que nous percevions dans l'éclat de la lumière comme complètement différent de nous : c'est seulement en apercevant (par l'esprit) les Idées, donc par un intermédiaire lointain, que nous parvenons au degré suivant de désillusion à ce sujet, en reconnaissant maintenant non plus les choses isolées, séparées dans le temps et dans l'espace, mais leur caractère en soi ; et ce caractère se montre à nous de la façon la plus claire dans les œuvres de l'art plastique, dont l'élément spécifique est par conséquent d'utiliser l'apparence illusoire du monde déployée de-

<sup>20</sup> Analogie : monde des sons / monde de la lumière = rêve / veille.

<sup>21</sup> Analogie : musique / vue = intérieur / extérieur.

<sup>22</sup> La musique est basée sur le cri, comme son exprimé et adressé...

<sup>23</sup> La musique...

<sup>24</sup> Le miracle de la musique

<sup>25</sup> Reconnaissance : cf. la réminiscence de Schopenhauer

vant nous par la lumière, au moyen d'un jeu extrêmement réfléchi avec cette apparence, pour manifester l'idée de ce monde, que cette apparence nous dissimule. À cela correspond d'ailleurs que la vision des objets en soi nous laisse froid et indifférent et que les excitations de l'émotion ne naissent pour nous que dans la perception des rapports qu'ont avec notre Volonté les objets vus ; il faut donc prendre très logiquement comme premier principe esthétique, pour cet art, d'éviter entièrement, dans les représentations de l'art plastique, ces rapports avec notre Volonté individuelle, pour accorder au contraire à la vision ce calme dans lequel seulement nous est rendue possible la pure intuition de l'objet conformément à son caractère spécifique. Mais ce qui est actif ne reste jamais ici que l'apparence des choses dans la contemplation de laquelle nous nous plongeons pendant les instants d'intuition esthétique exempte de volonté. C'est cet apaisement dans le pur plaisir de l'apparence qui, transposé de l'impression de l'art plastique à tous les arts, a été posé comme une exigence du plaisir esthétique en général et, en vertu de cette exigence, a fait naître le concept de beauté [*Begriff der Schönheit*] qui, dans notre langue, selon la racine du mot, est clairement en rapport avec l'apparence (comme objet) [*Objekt*] et l'intuition (comme sujet) [*Subjekt*].

Mais la conscience, qui seule aussi nous a permis dans l'intuition de l'apparence l'appréhension de l'Idée qui s'y manifeste, pourrait bien finalement éprouver le besoin de s'écrier comme Faust : « Quel spectacle ! Mais hélas ! un spectacle seulement ! Où te saisirai-je, Nature infinie ? »

La réponse la plus sûre à cet appel, c'est la Musique qui la porte. Ici le monde extérieur nous parle de façon si incomparablement intelligible parce que par l'ouïe, au moyen de l'impression sonore, il nous communique très exactement ce que nous lui crions nous-mêmes du tréfonds de notre être<sup>26</sup>. L'objet du son perçu coïncide de façon immédiate avec le sujet du son émis : nous comprenons sans nul intermédiaire de concept ce que nous dit l'appel au secours, la plainte ou le cri de joie perçus et nous lui répondons aussitôt dans un sens correspondant. Si le cri que nous poussons, plainte ou expression de ravissement, est l'extériorisation la plus directe de l'émotion de notre Volonté, nous comprenons aussi, incontestablement, le même appel, qui nous parvient par l'ouïe, comme l'extériorisation de la même émotion, et il est impossible ici d'avoir, comme dans l'éclat de la lumière, la moindre illusion que l'essence fondamentale du monde qui nous est extérieur ne soit pas absolument identique à la nôtre. Ainsi se comble aussitôt cet abîme [*Kluft*] créé par l'illusion de la vue<sup>27</sup>.

Or si, de cette conscience immédiate de l'unité de notre être intime avec celui du monde extérieur, nous voyons naître un art, il paraît d'abord évident que cet art doit être soumis à des lois esthétiques entièrement différentes de celles de tout autre art.

### Wagner : poèmes / partitions

2 + 3 étapes :

- Livret : Ébauche en prose / poème en vers
- Musique : Ébauche de composition / ébauche d'orchestration / partition

| OPÉRA                          | Fin du poème      | Fin de la partition | Écart             |
|--------------------------------|-------------------|---------------------|-------------------|
| <i>Les Fées</i>                | janvier 1833      | janvier 1834        | 1 an              |
| <i>La Défense d'aimer</i>      | octobre 1834      | printemps 1836      | 1 an et 2 trim.   |
| <i>Rienzi</i>                  | août 1838         | novembre 1840       | 2 ans et 1 trim.  |
| <i>Le Vaisseau fantôme</i>     | mai 1841          | novembre 1841       | <b>2 trim.</b>    |
| <i>Tannhäuser</i>              | avril 1843        | avril 1845          | 2 ans             |
| <i>Lohengrin</i>               | novembre 1845     | avril 1848          | 2 ans et 2 trim.  |
| <i>L'Or du Rhin</i>            | novembre 1852 (4) | septembre 1854      | 2 ans             |
| <i>La Walkyrie</i>             | juillet 1852 (3)  | mars 1856           | 3 ans et 3 trim.  |
| <i>Tristan et Isolde</i>       | septembre 1857    | août 1859           | 2 ans             |
| <i>Les Maîtres Chanteurs</i>   | janvier 1862      | octobre 1867        | 5 ans et 3 trim.  |
| <i>Siegfried</i>               | juin 1851 (2)     | février 1871        | 19 ans et 3 trim. |
| <i>Le Crépuscule des Dieux</i> | novembre 1848 (1) | novembre 1874       | <b>27 ans !</b>   |
| <i>Parsifal</i>                | avril 1877        | janvier 1882        | 4 ans et 3 trim.  |

<sup>26</sup> La musique perçue équivaut à la musique créée, exprimée.

<sup>27</sup> Cf. *Tristan*, inspiré par Novalis : le jour (et sa lumière) est le temps de l'illusion ; la nuit, temps de l'ouïe, fait pénétrer l'essence des choses.