

Neuvième leçon (19 avril 2005)**COMMENT WAGNER SE RAPPORTE À LA PHILOSOPHIE DE SCHOPENHAUER**

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.

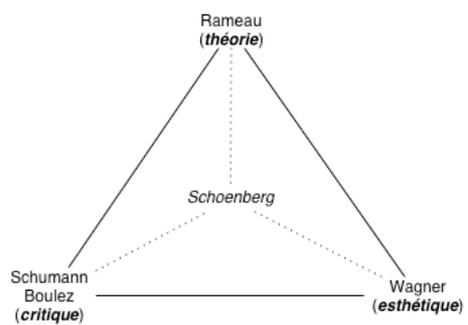
On dégagera les questions musicales en jeu dans ce propos wagnérien. Le recours à la philosophie pour théoriser des questions proprement musicales se révélera alors comme générateur de mythologies dont on examinera le chiffre à la lumière de la *formule canonique du mythe* de Claude Lévi-Strauss.

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

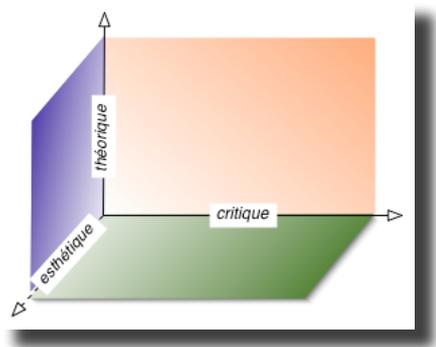
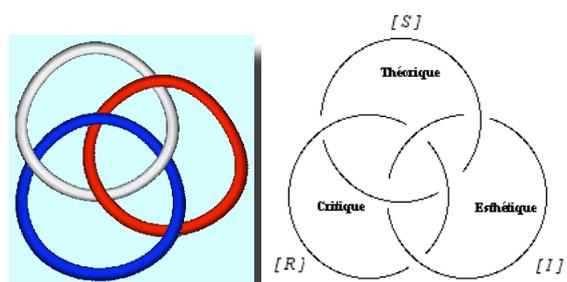
I. RAPPELS**I.1. 3 dimensions des intellectualités musicales**

Noms	<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 !

I.2. 3 figurations possiblesI.2.a. triangle

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

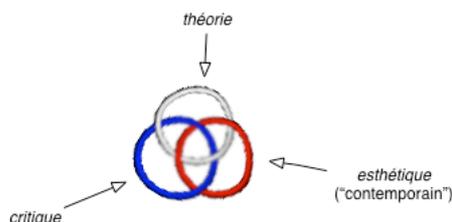
I.2.b. trièdreI.2.c. nœud3 nouages borroméens chez BoulezUn premier nouage par le principe du contemporain

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

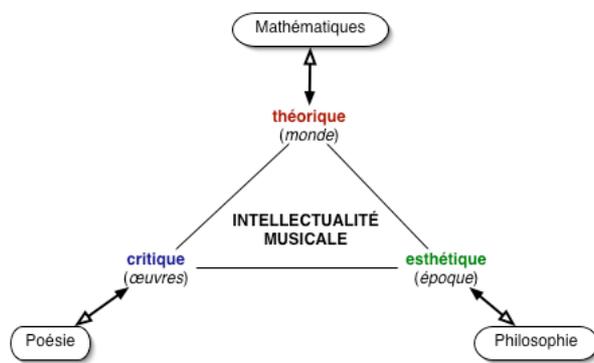
On va voir comment il est possible de nommer ces trois nouages dans l'intellectualité musicale de Wagner.

I.3. Esthétique ?

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

I.3.a. 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...

I.3.b. 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.

II. INTRODUCTION

II.1. Wagner

II.1.a. Repères

Annexe : chronologie...

II.1.b. 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 Résis-

tance¹...

II.2. Son intellectualité musicale

II.2.a. 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...

II.2.b. 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 », etc². 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 1855³

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

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

² 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*.

³ 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.

que.

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

II.2.c. 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 boulézienne 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.

II.3. L'esthétique chez Wagner ?

II.3.a. 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 musique 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 »...).

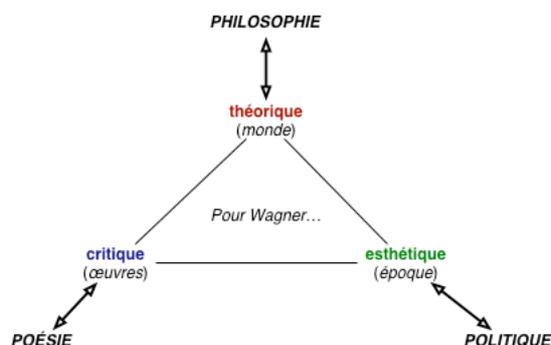
Ensuite, la philosophie (Kant, Schopenhauer...) :

- « 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 la politique et le philosophe finissent, l'artiste recommence. » (*Épithaphe de L'Art et la Révolution*)¹

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*.

¹ Wagner souligne cet épigraphe dans son introduction aux tomes III et IV de ses œuvres complètes.

II.3.b. 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

II.3.c. 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) ¹
- 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... ²
- 14 juin 1848 : discours devant l'Association des Patriotes de Dresde où Wagner préconise le suffrage universel. ³
- Juillet 1848 : Hanslick déclare : « Wagner était absorbé dans la politique. » ⁴
- Automne 1848 : articles anonymes dans les *Feuilles populaires*. « L'Allemagne et les princes qui la gouvernent »... ⁵
- 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 !" » ⁶
- 10 février 1849 : article « L'Homme et la société existante ». La lutte contre la société existante a commencé... ⁷
- 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... ⁸ 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 ». ⁹ 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) ¹⁰
- 2 juin 1849 : à son arrivée à Paris, l'éditeur Schlesinger lui demande : « Voulez-vous écrire des partitions pour les barricades ? » ¹¹
- 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. » ¹²
- Août 1849 : Notes sur le principe du communisme (la succession nécessaire : polythéisme,

¹ Lettre à Ernst Kossak (M. Gregor-Dellin, 67)

² M. Gregor-Dellin, 70

³ M. Gregor-Dellin, 71

⁴ M. Gregor-Dellin, 72

⁵ M. Gregor-Dellin, 73

⁶ M. Gregor-Dellin, 75

⁷ 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...

⁸ M. Gregor-Dellin, 79

⁹ M. Gregor-Dellin, 81

¹⁰ À Eduard Devrient (Gregor-Dellin, 82)

¹¹ M. Gregor-Dellin, 83

¹² M. Gregor-Dellin, 84

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

christianisme, communisme).¹

- 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.²
- « *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)³

II.3.d. 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)
- *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...

II.3.e. Avec philosophie

Cf. trois philosophes : Feuerbach, Schopenhauer, Nietzsche

Cf. annexe

III. RAPPORT À SCHOPENHAUER DANS *BEETHOVEN* (1870)

III.1. Présentation générale du livre

Plusieurs écrits sur Beethoven. Celui-ci est plutôt tardif (1870), en plein achèvement de *Siegfried*. Le prétexte : 100^e 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 ?

III.2. 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

¹ M. Gregor-Dellin, 85

² M. Gregor-Dellin, 88-89

³ 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...

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 musicales 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.

III.2.a. Hypothèse

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

III.2.b. 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>
Boulez	L'enjeu thématique	L'opération langage musical	Le principe du contemporain
Wagner	L'œuvre d'art totale	Le mythologique	L'œuvre d'art de l'avenir

III.2.c. Mythologique ?

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

III.3. 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 inconnaisable.

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 im-*

médiate 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 :

$$\begin{array}{ccc} \underline{\text{Monde de la vue}} & \rightarrow & \underline{\text{Monde de l'ouïe}} \\ \\ \frac{\text{Veille (confusion)}}{\text{Rêve (clarté)}} & \equiv & \frac{\text{Veille (clarté)}}{\text{Confusion}_{-1} \text{ (rêve)}} \end{array}$$

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 ?

IV. FORMULE CANONIQUE DU MYTHE

IV.1. 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⁻¹) ;*
- *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 Engoulevant, 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. »
- (La Potière jalouse, 78-79)

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* \equiv *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=Engoulevent₁

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 :

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

On passe du couple d'un engoulevent jaloux et d'une femme potière au couple d'une femme jalouse et d'une poterie 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_1 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.

V. ANNEXES

V.1. Rapport à des philosophes

V.1.a. 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)*

V.1.b. À FeuerbachIndex

III, vii, 3, 5
 VI, vii

V.1.c. Divers

5 sur Aristote
 7 sur Platon (dont une sur *Le Banquet*)
 3 sur Hegel
 7 sur Kant
 Rien sur Descartes, Spinoza... et Marx.

V.1.d. Reste Nietzsche...V.2. **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 veille¹ ; car il nous est aussi distinct que l'autre, quoique nous devions le reconnaître complètement différent de lui. De même que le monde du rêve [*Welt des Trau-*

¹ Analogie : monde des sons / monde de la lumière = rêve / veille.

mes], 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 ¹.

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 sens 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 ², 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 ³ : 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 ⁴, 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 ⁵ 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 devant 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 ⁶. L'objet du son perçu coïncide de façon immédiate avec le sujet du son émis : nous comprendons 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 comprendons aussi,

¹ Analogie : musique / vue = intérieur / extérieur.

² La musique est basée sur le cri, comme son exprimé et adressé...

³ La musique...

⁴ Le miracle de la musique

⁵ Reconnaissance : cf. la réminiscence de Schopenhauer

⁶ La musique perçue équivaut à la musique criée, exprimée.

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 vue¹.

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.

¹ 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.

V.3. Chronologie 1813-1883

[Karl Marx : 1818-1883]

	Œuvres	Poèmes	Écrits	Autres	Musique	Philosophie &...	Politique	
1827					Mort de Beethoven			1827
1828					Mort de Schubert	Naissance de Tolstoï		1828
1829	Wagner décide de devenir musicien							1829
1830							Révolution en France Émeutes en Allemagne ¹	1830
1831	Cours avec Theodor Weinlig							1831
1832	<i>Symphonie en ut majeur</i>					Mort de Goethe		1832
1833					Naissance de Brahms			1833
1834	<i>Les Fées</i>	<i>L'interdiction d'aimer</i>	Premier article : <i>L'Opéra allemand</i>	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i> ² Rencontre Minna Planer				1834
1835	<i>La Défense d'aimer</i>							1835
1836				Épouse Minna				1836
1837		<i>Rienzi</i>		Naissance de Cosima				1837
1838								1838
1839	<i>Rienzi</i>							1839
1840		<i>Le Vaisseau fantôme</i>	<i>Une visite à Beethoven</i>	[septembre 1839 Paris avril 1842]				1840
1841	<i>Le Vaisseau fantôme</i>			Automne 1840 : Rencontre Liszt ³				1841
1842		<i>Tannhäuser</i>						1842
1843	<i>La cène...⁴</i> <i>Tannhäuser</i>							1843
1844						Naissance de Nietzsche		1844
1845		<i>Lohengrin</i>						1845
1846			<i>La IX^e Symphonie</i>					1846
1847								1847
1848	<i>Lohengrin</i>	<i>Le Crépuscule des dieux</i>		Amitié avec Liszt		5	Mouvements en Allemagne Rencontre de Bakounine	1848
1849			<i>L'Art et la Révolution</i> <i>L'Œuvre d'art de l'avenir</i>			Lecture de Feuerbach ⁶ Dédicace ⁷	Révolution à Dresde (mai) Exil ⁸ à Zurich Lecture de Proudhon	1849
1850			<i>OPÉRA ET DRAME</i> <i>Le judaïsme dans la musique</i>				[Février-avril : France]	1850
1851		<i>Siegfried</i>	<i>Une communication à mes amis</i>	Annnonce de la <i>Tétralogie</i>				1851
1852		<i>La Walkyrie</i> <i>L'Or du Rhin</i>		Rencontre Mathilde Wesendonck				1852
1853	<i>L'Or du Rhin</i>			Rencontre de Cosima (16 ans)				1853

¹ Wagner participa aux émeutes de septembre 1830 à Leipzig : « Ce jour marqua pour moi le début de l'histoire et je pris pleinement parti pour la Révolution. » (Ma vie)

² Revue fondée par Schumann (né en 1810)

³ né en octobre 1811

⁴ La Cène des Apôtres, ou la Pentecôte : 1200 chanteurs !

⁵ Lecture de Hegel : Cours de philosophie de l'histoire

⁶ Réflexions sur la mort et l'immortalité

⁷ de L'Œuvre d'art de l'avenir

⁸ Il ne reviendra en Allemagne qu'à partir de 1860, à la suite de l'amnistie partielle de juillet.

1854						Lecture de Schopenhauer ¹		1854
1855								1855
1856	<i>La Walkyrie</i>				Mort de Schumann ²	Naissance de Freud		1856
1857	<i>Siegfried (I)</i>	<i>Tristan et Isolde</i>		Cf. Mathilde Wesendonk...				1857
1858	<i>Tristan et Isolde</i>							1858
1859								1859
1860			<i>Lettre sur la musique</i>		Naissance de Mahler	Mort de Schopenhauer		1860
1861		<i>Les Maîtres chanteurs</i>		Scandale de <i>Tannhäuser</i> à Paris (mars)				1861
1862				Séparation définitive d'avec Minna				1862
1863				Cosima : déclaration ³				1863
1864				Louis II de Bavière (mai...)				1864
1865	<i>Les Maîtres Chanteurs</i>		Début de <i>Ma Vie...</i>	Naissance d'Isolde Wagner doit quitter la Bavière en décembre				1865
1866				Mort de Minna Tribschen				1866
1867				Naissance d'Eva				1867
1868						Rencontre Nietzsche ⁴ (novembre)		1868
1869	<i>Siegfried (II)</i>		<i>Sur l'art de diriger l'orchestre</i>	Début du journal de Cosima Naissance de Siegfried		Nietzsche à Tribschen...		1869
1870			<i>Beethoven</i>	Mariage avec Cosima			Guerre franco-allemande	1870
1871				Choix de Bayreuth			Empire allemand	1871
1872				Première pierre				1872
1873	<i>Le Crépuscule des Dieux</i>							1873
1874					Naissance de Schoenberg			1874
1875								1875
1876				Premier festival		Nietzsche : <i>Richard Wagner à Bayreuth</i> Dernière rencontre		1876
1877		<i>Parsifal</i>				Nietzsche s'éloigne...		1877
1878						Nietzsche : <i>Humain, trop humain</i>		1878
1879	<i>Parsifal</i>			⁵				1879
1880							Rencontre Gobineau	1880
1881						Mort de Dostoïevsky ⁶		1881
1882				Deuxième festival de Bayreuth	Naissance de Stravinsky			1882
1883				Wagner meurt le 13 février (Marx meurt le 14 mars)				1883

¹ Le Monde comme volonté et comme représentation [1819]

² né en 1810

³ 28 novembre. Puis juillet 1864...

⁴ né en 1844

⁵ Voulons-nous espérer ?

De l'art poétique et de la composition musicale

⁶ né en 1821

1886				Troisième festival de Bayreuth	Mort de Liszt ¹			1886
1888						Nietzsche : <i>Le cas Wagner</i> <i>Nietzsche</i> <i>contre Wagner</i>		1888
1889						Folie de Nietz- sche ²		1889
1930	Mort de Cosima (le 1 ^o avril) et de Siegfried (le 4 août)							1930

¹ né en 1811

² Crise du 3 janvier (Turin). Meurt en 1900

Dixième leçon (17 mai 2005)**L'INTELLECTUALITÉ MUSICALE DE WAGNER****I. PROGRAMME DE TRAVAIL**

Il s'agit d'un programme de travail sur Wagner plutôt que de conclusions.

J'ai pris en effet la décision de consacrer mon cours l'année prochaine à la musique de Wagner, et singulièrement à *Parsifal*.

Je décale donc d'un an (à 2006-2007) le sujet initialement prévu (la théorie de l'écriture musicale, ou troisième volet du « Écouter, dire, lire la musique »).

Cf. trois séminaires « La musique ne pense pas seule » (dont l'un avec Gilles Dulong) + un cours.

II. JOURNÉE WAGNER AVEC ALAIN BADIOU

Cinq thèmes philosophiques me semblent nous intéresser directement.

Noter : quatre sur cinq sont chevillés à la soustraction d'un « sans »...

II.1. Le grand art sans totalité

Attention : cette question (philosophique) du *grand art* est distincte de ma propre question (musicienne) sur *l'œuvre grande*. Les deux questions sont cependant articulées...

Il s'agit pour Badiou de la possibilité – plus encore : de la nécessité – d'une grandeur sans totalité, d'une grandeur qui ne soit donc pas celle de l'œuvre d'art totale, d'une grandeur qui puisse rester ébréchée, ouverte (cf. la grande œuvre ouverte décelée par Boucourechliev chez Wagner...).

II.2. La transition sans finalité

ou la métamorphose sans téléologie

II.3. La scission sans résolution

ou la division non dialectique, non ordonnée à une synthèse résolutive

II.4. Le présent de la souffrance et de l'attente

L'idée d'un être-là immanent (de la souffrance et de l'attente) *sans* transcendance pour le relever

II.5. La déclaration pour le sujet wagnérien

Il s'agissait plutôt là, pour Alain Badiou, du sujet-personnage. Mais qu'en est-il alors pour le sujet-œuvre ? Qu'en est-il de la déclaration pour l'œuvre wagnérienne ? Pourrait-on interpréter le poème-livret préexistant comme une telle sorte de déclaration ?

III. MES ENJEUX

Mon idée serait de mettre l'année prochaine cette argumentation philosophique à l'épreuve de l'analyse musicale et de consacrer une année entière aux analyses et interprétations de Wagner en privilégiant *Parsifal*.

Mes enjeux sont ici musicaux, et assez nombreux.

III.1. L'œuvre grande

Cf. mon hypothèse d'une grandeur tenant à la coexistence de différentes échelles non homogènes (comme elles le sont dans la tonalité) et non convergentes.

Échelles ponctuelles (la mesure), locales (le système, ou la page), régionales (petites régions : le groupement de quelques pages – régions plus vastes : une scène d'opéra), globales.

Exemple immédiat (voir discussion, sur MusiSorbonne, concernant l'érotisme de la musique) : au début de *Tristan*, chaque phrase du *bar* est à la fois intérieurement une tension résolue (quoique suspendue) et extérieurement un accroissement de tension (par haussement du ton).

Autre exemple : comment sait-on dès le début que les *Passions* de Jean-Sébastien Bach seront des œuvres grandes ?

III.2. Le leitmotiv comme variation-reconnaissance

L'identité d'un leitmotiv tiendrait moins à son état (à ses caractéristiques instantanées) qu'à un type de transformation, de plasticité. Les transformations d'un leitmotiv « révéleraient » sa structure profonde. Ainsi le leitmotiv serait l'enjeu de variations, non pas beethoveniennes (développement d'une identité par altération de la chose), non pas schubertiennes (pivotement d'une identité par altération du point de vue sur la chose), mais « reconnaissance » (cf. *Erkennung...*).

Soit donc une identité qui serait celle d'une métamorphose mais non pas d'un « objet ».

Ceci n'aurait-il d'ailleurs pas à voir avec la vision schopenhauerienne de l'idée musicale ?

III.3. Le collectif de leitmotiv

Le peuple des motifs, leur combinatoire, la géographie de leur réseau :

- « *C'est dans ces motifs fondamentaux, qui ne sont pas des sentences, mais des éléments d'émotion plastique, que l'intention du poète devient la plus claire, étant réalisée par la sensibilité ; il était donc facile au musicien, exécuteur de l'intention du poète, d'ordonner, en plein accord avec l'intention poétique, ces motifs condensés en éléments mélodiques, de telle manière que, de leur répétition variée et bien déterminée, résultât ainsi, toute seule, la forme musicale unitaire supérieure.* »¹
- « *un tissu de thèmes fondamentaux qui sont contrastés, complémentés, reformés, séparés et reliés* »²

III.4. L'accueil d'un texte

La musique accueille un texte, un poème (plus qu'elle ne le supporte). Elle est visitée et ainsi fécondée. Cf. une certaine passivité de la musique.

Cf. *Duelle...*

III.5. Situations tragiques

Situations musicales et orchestrales divisées (tragiquement ?) et sans résolution.

L'océan wagnérien : son épaisseur, ses courants en profondeur, ce qui flotte...

III.6. Le développement chez Wagner

Lié à tout cela (tissu de *Grundthemas*, situations singulières, musique fécondée par un texte...), comment caractériser le développement musical chez Wagner ?

Par *Durchführung...* Déploiement ?

III.7. Écouter Wagner ?

Comment écouter la musique de Wagner ? Quel est chez lui le temps musical ?

III.8. Bilan du 20^{ème} siècle

Le 20^{ème} siècle s'est-il soustrait à Wagner ?

Ce qui du 20^{ème} siècle ne s'y est pas soustrait n'est-il que la musique de film ?

III.9. Bilan de l'intellectualité musicale wagnérienne

Cf. rapport de l'intellectualité musicale à la pensée de l'amour : n'est-ce pas la seule intellectualité musicale à le faire ?

Cf. rapport à la politique : n'est-ce pas, là aussi, le seul cas d'un musicien véritablement militant politique ?

III.10. Place des poèmes-livrets dans l'intellectualité musicale de Wagner

L'intérêt que les philosophes portent à Wagner tient pour bonne part à ses livrets-poèmes, lesquels sont articulés à son intellectualité musicale peut-être plus qu'à sa pensée musicale proprement dite.

Quel est le rapport exact entre ses livrets et son intellectualité musicale ?

¹ Opéra et Drame (II. 238)

² *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* : Wagner affirme que « la nouvelle forme de musique dramatique doit arborer l'unité d'un mouvement symphonique. [...] Cette unité procure alors à l'œuvre entière un tissu de thèmes fondamentaux qui sont contrastés, complémentés, reformés, séparés et reliés comme dans un mouvement symphonique ».

„Dennoch muß die neue Form der dramatischen Musik, um wiederum als Musik ein Kunstwerk zu bilden, die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen, und dieß erreicht sie, wenn sie, im innigsten Zusammenhange mit demselben, über das ganze Drama sich erstreckt, nicht nur über einzelne kleinere, willkürlich herausgehobene Theile desselben. Diese Einheit giebt sich dann in einem das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen, welche sich, ähnlich wie im Symphoniesatze, gegenüber stehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden: nur daß hier die ausgeführte und aufgeführte dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen giebt.“
Richard WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, volume IX, Leipzig, Walter Tiemann, 1907, p. 185.

IV. SINGULARITÉS DE L'INTELLECTUALITÉ MUSICALE WAGNÉRIENNE

IV.1. Centre de gravité

L'esthétique.

Rappel : le centre de gravité de l'intellectualité musicale était chez Rameau la théorie et chez Boulez la critique.

IV.2. Son esthétique

Liée de manière privilégiée à la politique.

IV.2.a. Son rapport à la politique

Son sérieux

Sa durée : commence en 1830 et dure au moins jusqu'en 1851.

Cela ne se limite pas à la réforme des institutions musicales !

Quand un musicien se soucie de « politique » au titre principal de ce qui arrive aux institutions musicales et aux sociétés musicales, c'est le signe qu'il ne s'agit pas là d'intellectualité musicale mais plutôt de défense de ses intérêts spécifiques, bref de corporatisme : il est vrai que le corporatisme musicien a autant de titres à faire valoir que n'importe quel autre corporatisme, mais cette démarche ne saurait alors se parer des vertus de la pensée politique.

Il faut à ce titre rappeler que lorsque Richard Wagner s'est véritablement soucie de politique pour en *faire* – avec le même sérieux qu'il mettait à *faire* de la musique –, et non pour la *commenter*, c'était comme militant révolutionnaire quelconque, dans la Dresde de mai 1849, y risquant sa vie pour inciter les soldats royalistes à désobéir aux ordres, rédigeant et collant des affiches qui se souciaient de la cause commune (et nullement des intérêts particuliers des musiciens).

Cf. Victor Hugo et la politique...

IV.3. Sa critique

Elle est d'ordre poético-dramatique.

Elle a Beethoven pour centre de gravité.

IV.4. La question des poèmes-livrets : « la » singularité de Wagner

Question centrale pour l'intellectualité musicale de Wagner : quel rôle exact jouent ses poèmes-livrets ?

Point à travailler l'année prochaine...

Thèse : la grande singularité de l'intellectualité musicale wagnérienne est d'avoir pour noyau des poèmes-livrets. L'intellectualité musicale pénètre dans l'œuvre musicale.

Wagner invente une place, au cœur de l'œuvre, pour autre « chose » que la musique. L'œuvre musicale est trouée, béante, et c'est à cette condition qu'elle est féconde, c'est-à-dire expressive. Pour Wagner, l'œuvre ne doit pas être « autarcique », ou « absolue » ou « pure » mais fendue, intérieurement creusée, accueillante...

Critiquer une œuvre musicale, c'est prendre mesure (cf. rapport de Wagner à Beethoven) de cette capacité musicale à accueillir.

L'enjeu de la liberté de l'œuvre musicale, c'est sa capacité à la passivité. L'action musicale est surdéterminée par une passivité première ; c'est une passivité active. C'est cela que l'intellectualité musicale doit théoriser.

L'intellectualité musicale a pour répondant un « dire » interne à l'œuvre musicale : le poème-livret. Mais ce « dire » n'est pas, comme l'intellectualité musicale, un « dire la musique » (dire critique, théorique ou esthétique).

Que s'agit-il de dire dans les livrets, si ce n'est pas « dire la musique » ? Je renvoie cette question au cours de l'année prochaine...

IV.5. Sa théorie

Elle est d'ordre érotique (au sens de la pensée de l'amour, non au sens d'une sensualité particulière – comme l'épistémologique pointe une pensée scientifique, et l'esthétique une pensée artistique).

IV.5.a. Principe du contemporain

Pour l'intellectualité musicale, une théorie de la musique contemporaine doit être une théorie contemporaine de la musique.

Deux concrétisations de ce principe :

— pour Rameau, une théorie de la musique *tonale* doit être une théorie *cartésienne* de la musique ;

— pour Boulez, une théorie de la musique *sérielle* doit être une théorie *axiomatisée et formalisée* de la musique.

Ici cela donne : pour Wagner une théorie de l'œuvre d'art de l'avenir doit être une théorie érotique de la musique.

Attention : l'œuvre d'art de l'avenir, c'est l'œuvre à composer au présent, c'est l'œuvre « contemporaine », c'est l'œuvre wagnérienne à venir que Richard annonce en 1850-1851...

La théorie érotique est contemporaine car elle est romantique.

IV.5.b. Théorie érotique de la musique ?

Attention : cela ne veut nullement dire qu'il s'agit pour Wagner de penser une musique érotique, ou érotisée.

Érotique désigne ici (c'est mon mot, non celui de Wagner) une pensée de la différence des sexes. Si on était au 20^{ème} siècle, je convoquerais la psychanalyse. On sait d'ailleurs le rôle très important que joue la catégorie d'inconscient dans l'intellectualité musicale de Wagner...

Théorie en quatre points, dont on trouve le chiffre dans *Opéra et drame* (1851)¹ :

1) La musique est un organisme, non un monde, ni un langage (comme chez Boulez).

2) Cet organisme est conçu comme sexué et associé alors à la femme : la musique est pour Wagner un organisme féminin.

Elle va donc se constituer face à l'autre sexe. Ainsi la musique doit être, pour Wagner, fécondée.

3) La musique va être fécondable par un texte, par le poème.

4) Le résultat de cette fécondation sera le drame.

La théorie érotique de la musique chez Wagner, c'est donc une conception de la musique comme organisme féminin, fécondable par un poème en sorte d'engendrer un drame.

IV.6. Son rapport à la philosophie

Comme conception du monde (*Weltanschauung* : pour Wagner, il n'y a pas de monde de la musique mais une Totalité englobant la musique) et du sujet (cf. éthique).

Si l'on retient quatre noms de philosophes – dans l'ordre chronologique de leur influence sur Richard Wagner : Hegel, Feuerbach, Schopenhauer, Nietzsche –, on voit que les deux premiers ne se sont guère philosophiquement souciés de musique.

Pour les rapports de Hegel à la musique, je renvoie au récent *Samedi d'Entretiens* consacré au livre de Patrick Olivier sur la question.

En ce qui concerne Feuerbach, les références musicales restent générales :

Ainsi dans *L'essence du christianisme* :

- « *La musique est le langage du sentiment.* » (119) « *La musique est un monologue du sentiment.* » (125)
- « *Sans la sensation que serait l'homme ? Elle est la puissance musicale en l'homme.* » (187)
- « *La puissance de la musique religieuse n'est pas la puissance de la religion, mais la puissance de la musique.* » (279)
- « *Une flûte ne produit que des sons de flûte et non point ceux d'un basson ou de la trompette. [...] La flûte est un instrument déterminé. Mais représente-toi, si tu le peux, un instrument universel qui réunisse en lui tous les instruments, sans être lui-même un instrument déterminé : tu verras que c'est une contradiction absurde de vouloir obtenir un son déterminé qui n'appartient qu'à un instrument déterminé d'un instrument auquel tu as ôté précisément la caractéristique de tous les instruments déterminés.* » (370)

Quand l'intellectualité musicale se soucie de philosophie, ce n'est pas principalement au titre de ce que la philosophie dit de la musique mais plutôt de ce qu'elle dit de l'époque.

En ce sens, le rapport du musicien pensif à la philosophie est – doit être ! – du même type que son rapport à la politique : l'intellectualité musicale ne résonne (plutôt que raisonne...) véritablement avec la philosophie que lorsque la philosophie concernée ne se présente pas comme une philosophie « de la musique » mais bien comme une philosophie tout court.

Ainsi quand Rameau se rapporte à la philosophie de Descartes, il se réfère moins au *Compendium Musicae*² qu'aux *Regulae* et au *Discours de la méthode*.

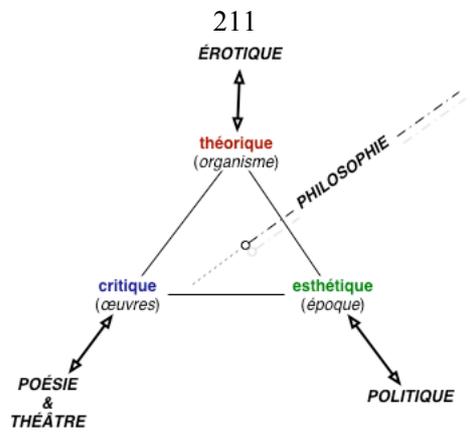
IV.7. Sciences ?

Rien !! Cf. 19^{ème} siècle : romantisme / positivisme

IV.8. Schéma

¹ On peut penser que Wagner, après sa lecture de Schopenhauer, modifiera sa théorie de la musique et que son *Beethoven* (1871) exposerait alors une seconde théorie wagnérienne de la musique, qui ne serait plus érotique mais « schopenhauerienne »...

² lequel, au demeurant, est moins pris par Rameau comme livre de philosophie que comme livre scientifique.



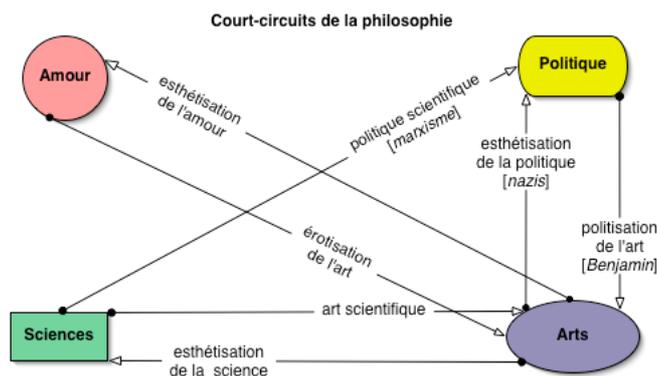
La philosophie n'est plus exactement une *raisonance*, mais plutôt un cadre général, une condition pour penser la musique avec la poésie, l'amour et la politique (d'où l'image d'une direction orthogonale au plan poésie-amour-politique).

IV.9. Intellectualité musicale du XIX^e, romantique ?

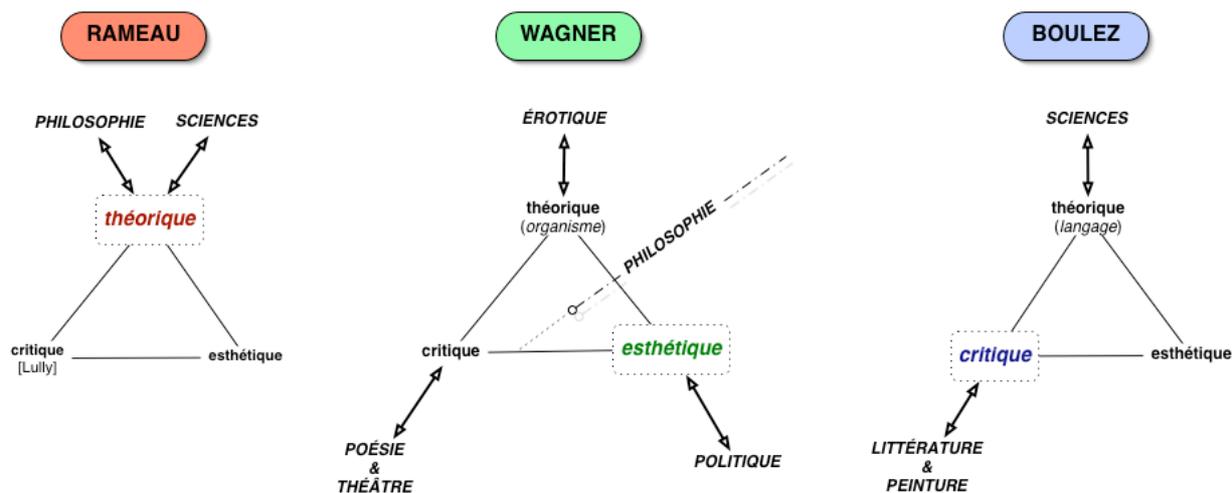
Trois traits, peut-être :

- L'espace du sujet est la nuit (l'inconscient esthétique...), non le jour (la clarté cartésienne : Rameau)
- L'espace du sujet est la passivité (passivité de la musique). Même l'action de nuit est vue comme l'effet d'une passion.
- L'espace du sujet est l'art car l'art est le paradigme pour la vérité (contre le positivisme).

IV.9.a. Rappel sur la philosophie



IV.10. Comparaisons



	XVIII° Rameau	XIX° Wagner	XX° Boulez
<i>Critique</i>	Lully / ?	poético-dramatique Beethoven / Meyerbeer	Littérature & peinture Webern & Stravinsky /
<i>Théorie</i>	<i>cartésienne</i> Philosophie & sciences	<i>érotique</i> Amour	<i>axiomatique et formalisée</i> Mathématiques
<i>Esthétique</i>		Politique	
<i>Sans</i>	Autre art ? Politique Pensée érotique de l'amour	Sciences ¹	Philosophie Politique Pensée érotique de l'amour
<i>Dans la théorie, la musique est vue comme</i>	?	Un organisme	Un langage

*

¹ Noter qu'au titre des « disciplines » de pensée évitées, l'intellectualité musicale de Wagner est complémentaire des deux autres intellectualités musicales.

V. ANNEXES

V.1. Florilège

Sur la politique

- « La “dissolution de l’État” que je demandais »¹
- « Dans l’agitation générale de l’année 1849 j’ai lancé un appel L’art et la Révolution. »²
- « Je croyais en la Révolution. »³
- « Je ne craignis pas de mettre comme épitaphe, en tête de ce petit traité, la proposition suivante : “Quand l’Art se tut, commencèrent la politique et la philosophie ; maintenant que le politique et le philosophe finissent, l’artiste recommence.” »⁴
- « L’emploi fréquent du mot “Communisme” pourrait être du plus grand danger pour l’auteur, s’il allait se présenter aujourd’hui à Paris avec ces écrits artistiques ; car il se range ostensiblement, en face de l’“Égoïsme”, dans cette catégorie éminemment proscrite. Je crois même que le lecteur allemand bienveillant, pour qui cette antithèse sera tout de suite évidente, n’aura pas de peine à savoir s’il doit me compter parmi les partisans de la récente “Commune” de Paris. Je ne veux pas nier cependant que je n’aurais pas approfondi avec l’énergie que j’ai déployée ici cette acception (empruntée aux mêmes écrits de Feuerbach avec le même sens), du contraire de l’égoïsme dans le [mot] Communisme, si dans cette notion ne s’était présenté à mon esprit comme principe, un idéal politico-social d’après lequel je comprenais le “Peuple” dans le sens de l’incomparable activité de la primitive communauté préhistorique, et si je ne l’avais jugé rétabli dans la mesure la plus entière comme organisme commun à tous dans l’avenir. »⁵
- « La période [qui s’étend] depuis ce moment jusqu’à nos jours est donc l’histoire de l’égoïsme absolu et la fin de cette période marquera la délivrance vers le communisme. [Note de Wagner : Il est dangereux à cause de la police d’employer ce mot : pourtant il n’y en a pas d’autre qui désigne mieux et plus exactement le contraire parfait de l’égoïsme. Celui qui a honte, aujourd’hui, de passer pour égoïste — et personne, certes, ne le veut franchement et sans détour — est bien obligé d’accepter d’être qualifié de communiste.]⁶
- « Dans l’Art et la Révolution (1849), j’évitai ce terme : Communisme — de peur, me semblait-il, d’un malentendu grossier de la part de nos frères français souvent encore un peu trop « sensuels » dans la conception de mainte notion ; cependant je l’employai sans scrupule dans mes écrits artistiques

ultérieurs destinés d’abord à l’Allemagne. »⁷

- « L’importance de la grande époque [de l’histoire] du monde qui commence avec la Révolution française »⁸
- « Ce peuple allemand qui, par l’accomplissement de sa Réformation, semble avoir été dispensé de prendre part à la Révolution. »⁹

Sur la philosophie

- « L’usage inconsidéré de formules philosophiques nuisait à la clarté de mon expression, surtout auprès de tous ceux qui ne pouvaient ou ne voulaient pas suivre mes idées et mes principes. J’avais tiré de plusieurs traités de Ludwig Feuerbach, qui m’influençait vivement alors, différents termes relatifs à des notions que j’appliquais à des phénomènes artistiques qu’elles ne concernaient pas toujours exactement. Ce faisant, je m’abandonnais sans réflexion critique à la direction d’un écrivain spirituel qui répondait excellemment à mon état d’esprit actuel, car il donnait congé à la philosophie (dans laquelle il croyait n’avoir trouvé qu’une théologie déguisée) et inclinait vers une conception de l’être humain dans laquelle je croyais reconnaître parfaitement l’homme artiste que j’imaginai. Cela produisit une confusion passionnée qui se manifesta par une précipitation et une obscurité dans l’usage des schémas philosophiques. À ce propos, je crois nécessaire de mentionner particulièrement deux expressions auxquelles, j’en ai été frappé depuis, il est facile de donner un sens inexact. [non-arbitraire — voir Schopenhauer — et sensualité]. »¹⁰

L’intellectualité musicale pour Wagner :

- « Bien des motifs m’ont déterminé à m’épancher encore une fois, sous une forme littéraire. Je suis en train de rédiger un écrit qui portera ce titre : L’Essence de l’Opéra. Dans ce travail, je veux m’exprimer carrément sur l’opéra considéré comme genre d’art, et indiquer d’une manière aussi précise que possible ce qu’il y a à faire pour développer, épanouir et mettre en pleine floraison les germes qu’il recèle. J’aurais envie de te dédier cet écrit, parce que j’y proclame l’affranchissement du musicien en tant que musicien. » Lettre à Liszt du 8 octobre 1850

L’intellectualité musicale est prise de conscience musicienne :

- « L’inconscient de la nature des choses, dont je suis devenu conscient, et qui m’est devenu conscient comme artiste pensant, parce que j’ai saisi dans son enchaînement ce que les artistes ne saisissaient jusqu’ici isolément. Je n’ai donc rien inventé de

¹ Opéra et Drame, I.48

² Introduction aux tomes III et IV (1872), p. 2

³ Introduction aux tomes III et IV (1872), p. 2

⁴ Introduction aux tomes III et IV (1872), p. 3

⁵ Introduction aux tomes III et IV (1872), p. 3

⁶ L’Œuvre d’art de l’avenir, p. 193

⁷ Introduction aux tomes III et IV (1872), p. 5-6

⁸ Introduction aux tomes III et IV (1872), p. 7

⁹ Introduction aux tomes III et IV (1872), p. 7

¹⁰ Introduction aux tomes III et IV (1872), p. 3

nouveau, mais j'ai tout simplement découvert cet enchaînement. »¹

Circonstances pour l'intellectualité musicale :

- « Dans l'artiste, l'énergie créatrice est de sa nature spontanée, instinctive. [...] Le choix définitif des moyens d'expression ne suppose pas la réflexion. [...] Une réflexion soutenue ne commence à lui devenir une nécessité qu'au moment où il se heurte contre quelque grave obstacle dans l'application des moyens qui lui sont nécessaires pour exprimer ses idées ; je veux dire lorsque les moyens de réaliser ses conceptions lui sont plus difficiles à réunir, ou lui manquent tout à fait. Ce dernier cas est celui où risque de se trouver, plus que tout autre, l'artiste qui a besoin, pour réaliser ses conceptions [...] d'un ensemble de forces artistiques vivantes. »²

Importance ici de la dimension théorique (« prouver », « démontrer », « faire dériver », « argumenter »...) pour arriver à la clarté de la conscience :

- « Je veux prouver que la musique, comme femme, doit être nécessairement fécondée par le poète, comme homme. [...] Je ne pouvais démontrer la nécessité de l'union [...] qu'en tachant de la faire dériver, en m'appuyant sur des arguments irréfutables, de l'état de la poésie dramatique moderne. » Lettre à Liszt du 25 novembre 1850
- « Ce que la conception et la production avaient élevé pour moi au-dessus de toute espèce de doute et jusqu'à une certitude immédiate, je me sentais poussé à le traiter comme un problème théorique afin d'arriver à la clarté d'une solution rationnelle et réfléchi ; et pour cela, j'étais forcé de me livrer à la méditation abstraite. Or il n'est rien de plus étranger, de plus pénible à une nature d'artiste, que ce procédé si opposé au procédé qui lui est habituel. »³

Raisonnances...

- « Un résultat solide : c'est que chaque art tend à une extension indéfinie de sa puissance, que cette tendance le conduit finalement à sa limite, et que, cette limite, il ne saurait la franchir sans courir le risque de se perdre dans l'incompréhensible, le bizarre et l'absurde. Arrivé là, il me sembla voir clairement que chaque art demande, dès qu'il est aux limites de sa puissance, à donner la main à l'art voisin ; et, en vue de mon idéal, je trouvai un vif intérêt à suivre cette tendance dans chaque art en particulier : il me parut que je pouvais la démontrer de la manière la plus frappante dans les rapports de la musique à la poésie. »⁴

Poésie : philosophie ou musique

- « [Dans Opéra et Drame, mon] objet était une recherche attentive des rapports que la poésie sou-

tient avec la musique. »⁵

- « [Devant la prodigieuse popularité de la musique], il ne restait à la poésie que deux voies pour se développer : il fallait qu'elle passât d'une manière complète dans l'abstraction, de la pure combinaison des idées, de la représentation du monde au moyen des logiques de la pensée : or cette œuvre est celle de la philosophie et non de la poésie ; ou bien elle devait se fondre intimement avec la musique. [...] La poésie reconnaîtra que sa secrète et profonde aspiration est de se résoudre finalement dans la musique. »⁶

Poésie & musique :

- « Il faut que le poète construise son poème de manière qu'il pénètre jusque dans les fibres les plus fines du tissu musical et que l'idée qu'il exprime se résolve entièrement dans le sentiment. »⁷
- « Cette intime fusion de la musique et de la poésie dans le drame »⁸
- « Une égale et réciproque pénétration de la musique et de la poésie »⁹

La musique, organisme...

- « La musique est un organisme reproducteur (Beethoven s'en est servi, on peut dire, pour donner de la vie à la mélodie), conséquemment un organisme féminin. [...] Exposition de la nature du drame, depuis Shakespeare jusqu'à nos jours ; conclusion : le sens politique est un organisme procréateur et le but poétique la semence fertilisante qui croît seulement avec l'Amour et qui est le stimulant de la fructification de l'organisme féminin qui doit, à son tour, faire engendrer la semence reçue dans l'Amour. » Lettre à Uhlig de décembre 1850

Passivité musicienne :

- « Les moments d'expression égalisateurs de l'orchestre ne doivent jamais être déterminés par le caprice du musicien, mais seulement par l'intention du poète. »¹⁰
- « C'est dans ces motifs fondamentaux, qui ne sont pas des sentences, mais des éléments d'émotion plastique, que l'intention du poète devient la plus claire, étant réalisée par la sensibilité ; il était donc facile au musicien, exécuteur de l'intention du poète, d'ordonner, en plein accord avec l'intention poétique, ces motifs condensés en éléments mélodiques, de telle manière que, de leur répétition variée et bien déterminée, résultât ainsi, toute seule, la forme musicale unitaire supérieure. »¹¹

¹ Opéra et Drame, II.245

² « Musique de l'avenir », Lettre sur la musique. À Frédéric Villot (15 septembre 1860) VI. p. 179

³ « Musique de l'avenir », VI. p. 214

⁴ « Musique de l'avenir », VI. p. 196

⁵ « Musique de l'avenir », VI. p. 198

⁶ « Musique de l'avenir », VI. p. 212

⁷ « Musique de l'avenir », VI. p. 212-3

⁸ « Musique de l'avenir », VI. p. 214

⁹ « Musique de l'avenir », VI. p. 219

¹⁰ Opéra et Drame, II.236

¹¹ Opéra et Drame, II.238

V.2. Poèmes / partitions

2 + 3 = 5 étapes :

- Livret : ébauche en prose / poème en vers
- Musique : ébauche de composition / ébauche d'orchestration / partition (voir annexe suivante sur *Lohengrin*)

13 OPÉRAS	Fin du poème	Fin de la partition	Écart
<i>1. Les Fées</i>	janvier 1833	janvier 1834	1 an
<i>2. L'interdiction d'aimer</i>	octobre 1834	printemps 1836	1 an et 2 trim.
<i>3. Rienzi</i>	août 1838	novembre 1840	2 ans et 1 trim.
<i>4. Le Vaisseau fantôme</i>	mai 1841	novembre 1841	2 trim.
[<i>La Cène des Apôtres</i> : 1843]			
<i>5. Tannhäuser</i>	avril 1843	avril 1845	2 ans
<i>6. Lohengrin</i>	novembre 1845	avril 1848	2 ans et 2 trim.
<i>7. L'Or du Rhin</i>	novembre 1852 (4)	septembre 1854	2 ans
<i>8. La Walkyrie</i>	juillet 1852 (3)	mars 1856	3 ans et 3 trim.
<i>9. Tristan et Isolde</i>	septembre 1857	août 1859	2 ans
<i>10. Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg</i>	janvier 1862	octobre 1867	5 ans et 3 trim.
<i>11. Siegfried</i>	juin 1851 (2)	février 1871	19 ans et 3 trim.
<i>12. Le Crépuscule des Dieux</i>	novembre 1848 (1)	novembre 1874	27 ans !
<i>13. Parsifal</i>	avril 1877	janvier 1882	4 ans et 3 trim.

V.3. Lohengrin

Début de l'acte I

1. Esquisse de composition. 1846
2. Esquisse orchestrale. 12 mai 1847
3. Partition. 1^o janvier 1848

Cf. *Wagner. Une étude documentaire* (réalisée par Herbert Barth, Dietrich Mack, Egon Voss - Gallimard 1976)
+ réduction piano

V.3.a. 1. Esquisse de composition (1846)

Une seule ligne mélodique + accompagnement de basses :

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top center, the number '1.' is written. The score consists of several systems of staves. The upper staves contain a single melodic line for voice, with lyrics written in German underneath. The lower staves contain the bass accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are some corrections and markings throughout the score, including a large scribble in the middle section. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and use.

Erster Akt.Erste Scene.Ziemlich lebhaft.

Handwritten musical score for the first act, first scene. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or voice part. The tempo is marked "Ziemlich lebhaft." (Moderately lively). The score includes:

- Violin I
- Violin II
- Clarinete
- Fagotte
- Hörn
- Hörn in
- Trumpete
- Pfeifen
- Basstuba
- Posaunen in C
- Violine
- Violine
- Bratsche
- Trumpete in E
- Friedrich
- Der Herrscher
- König Heinrich
- Senor
- Kammerherr
- Diener
- Kontrabaß

The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The bottom of the page is marked with the tempo "Ziemlich lebhaft." and the instruction "mit d. Violine".

Ziemlich lebhaft.

V.3.d. [Réduction piano]

Assez animé

PIANO

cre - secu - do

(RIDEAU) Le héraut d'armes et quatre trompettes s'avancent au milieu de la scène. Les

f *piu f* *a* *ff*

Ped * Ped * Ped *

Trompettes sonnent l'appel du Roi.

à l'orchestre

Tromp. sur la scène

LE HÉRAUT

Ecou tez! routes, nobles, peuple de Brabant! C'est Henri c'est

p *f* *p* *fp*

Ped *

no - tre si - re, No - tre roi, qui vient, sui - vant Le droit de - notre em -

fp *p*

*

Lent 1^o tempo 2^o tempo

- pi - re. Prê - rez - vous aide et force à la loi?

f *p* *p*

Ped *

Ten LES BRABANÇONS

Nous pré - te - rons aide et force à la loi! Sois bien ve -

Basses *f*

Nous pré - te - rons aide et force à la loi! Sois bien ve -

f *p*

cre - secu - do

Ped *

molto

ANTI-INTELLECTUALITÉ MUSICALE**Onzième leçon (31 mai 2005)****POUR UNE HISTOIRE DE L'ANTI-INTELLECTUALITÉ MUSICALE**

Résumé

On partira, dans cette leçon conclusive, de ce constat : le principe même de l'intellectualité musicale suscite une opposition constituée (et pas seulement l'indifférence) chez un certain nombre de compositeurs.

On examinera à ce titre les prises de position de Debussy, Varèse et Berio pour y entendre le déniement des différentes dimensions de l'intellectualité musicale.

Concernant par exemple la dimension *critique* de l'intellectualité musicale :

- « *Il importe très peu que l'on pénètre dans le secret des moyens employés. C'est une curiosité aussi blâmable que ridicule, et pour tout dire complètement inutile.* » (Debussy)
- « *L'analyse est stérile par définition. S'en servir pour expliquer revient à décomposer, à mutiler l'esprit d'une œuvre.* » (Varèse)
- « *La critique est inutile. Une œuvre n'est jamais objectivement belle pour tous ; elle ne l'est que subjectivement pour chacun. Un commentaire explicatif par le compositeur constitue une apologie pitoyable.* » (Varèse)
- « *Il est grotesque et vraiment repoussant d'imaginer un Bach qui expliquerait ses Partitas pour violon, un Mozart parlant de ses Quintettes à cordes, ou un Beethoven qui ferait l'analyse de sa Quatrième Symphonie.* » (Berio)

Concernant la dimension *théorique* de l'intellectualité musicale :

- « *Mr Riemann ressemble à quelqu'un qui ramènerait la beauté d'un coucher de soleil à une pièce mécanique.* » (Debussy)
- « *Tout ce qu'un compositeur a à faire, c'est de sentir et de transformer ses sensations en musique. Ce n'est pas à lui de théoriser.* » (Varèse)

Concernant la dimension *esthétique* de l'intellectualité musicale :

- « *L'esthétique n'est qu'une valeur qu'on transpose selon les époques, et j'ai bien peur que la morale lui ressemble.* » (Debussy)
- « *Les artistes se sont mis à rêver profondément sur des problèmes d'esthétique – le plus curieux est qu'ils disent généralement plus de bêtises que les autres... Tout cela n'est pas très excitant ! Il faudrait garder une attitude plus réservée, et conserver un peu de ce "mystère" qu'on finira par rendre "pénétrable" à force de bavardages, de potins, auxquels les artistes se prêtent comme des vieilles comédiennes.* » (Debussy)

Et de manière plus générale :

- « *Le spectacle de ceux qui veulent expliquer le sens ultime de leur travail et font l'exégèse de leurs propres œuvres musicales en traçant la "philosophie", l'"idéologie", la "sociologie" et la "politique" se ramène trop souvent à quelque délirante logorrhée journalistique.* » (Berio)
- « *Le compositeur a commencé à parler de son travail et de ses visions dès l'instant où il s'est détaché de la pratique directe de la musique, dès qu'il a cessé, ou presque, d'être un musicien pratique, un interprète qui doit s'exercer quotidiennement sur son instrument. Chopin et Brahms, grands pianistes, n'ont pas laissé d'écrits. Ni même Messiaen, qui est un grand organiste (la Technique de mon langage musical est embarrassante jusque dans le titre). Schumann au contraire (dont un doigt était paralysé et qui ne pouvait plus jouer du piano), Berlioz (qui jouait fort mal de la guitare), Wagner et Schoenberg (qui n'étaient assurément pas des virtuoses de leurs instruments respectifs, le piano et le violoncelle) ont laissé une quantité significative d'écrits.* » (Berio)
- « *Il ne servirait à rien et à personne de chercher un rapport quel qu'il soit entre le privatissime délire verbal de certains compositeurs et leurs partitions, pleines de bon sens et, souvent, fascinantes. Peut-être est-ce la faute d'Adorno, ce grand artiste frustré, ce fabricant de poétiques. Ses écrits sur la musique sont une métamusique, ils sont aussi une œuvre d'art, où les idées prolifèrent et naissent d'elles-mêmes et non nécessairement de la réalité musicale. Boulez, comme Adorno, a tendance à faire proliférer des idées à partir d'autres idées.* » (Berio)

Il s'agira à partir de là de dégager la logique de ces différentes anti-intellectualités musicales : leur

raison d'être, leur diversité interne, leurs ressorts subjectifs, leurs modes propres de déploiement...
Ultimement, il s'agira d'envisager leur nouveau déploiement au seuil du XXI^e siècle.

*

I. QUATRE TYPES D'ÉCRITS DE MUSICIEN

Si l'on met de côté les écrits relevant de l'intellectualité musicale (et ses trois dimensions : critique, théorie, esthétique), on peut distinguer quatre types d'écrits de musiciens.

I.1. Correspondances

Écrits « minimaux », parfois les seuls d'un compositeur : cf. Mozart, Moussorgski

I.2. Mémoires

Mémoires, autobiographie... : cf. Berlioz, Rimski-Korsakov...

I.3. Journalisme

Voir le travail de critique musical : cf. Berlioz, Debussy

Noter : la pratique de la critique musicale (journalisme) n'équivaut nullement à la dimension critique d'une intellectualité musicale (pour celle-ci, voir exemplairement Boulez).

I.4. Traités

Cf. ouvrages pratiques : Berlioz, Rimski-Korsakov, Messiaen, Carter

Noter : le traité « théorique » de musique (enseignement) n'équivaut nullement à la dimension théorique d'une intellectualité musicale.

Pour distinguer ces deux aspects :

- Voir Rameau : *Code de musique pratique* (1760) / *Traité de la génération harmonique* (1737) ou *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750)
- Voir également Schoenberg : *Les fonctions structurales de l'harmonie* (1948) / *Traité d'harmonie* (1911)

I.5. + Divers

Cf. recueil hétéroclite d'articles, lettres, entretiens... : Liszt (*Artiste et société*, Flammarion – 1995), Ravel (*Lettres, écrits, entretiens* – Flammarion, 1989), Bartok (*Musique de la vie – Autobiographie, lettres et autres écrits* – Stock, 12981), Ives, Dallapiccola (*Paroles et musique*, Minerve, 1992), Nono (*Écrits*, Christian Bourgois – 1993), Kagel...

I.5.a. Exemple de Liszt

Ex. les écrits de Liszt sont peu stimulants ; ils relèvent plus du commentaire descriptif que d'un effort de pensée. Liszt y est plus soucieux d'artistes que de penser la musique de son temps... ; cela situe ces écrits plutôt du côté des écrits de Berlioz, son « grand ami », que de ceux de Schumann et a fortiori de Wagner. Cela ne saurait donc relever d'une intellectualité musicale proprement dite, quoique cela ne s'y oppose nullement.

Rémi Stricker, dans la préface à ces écrits, associe, par contre¹, quatre ensembles d'écrits : ceux de Berlioz, Schumann, Wagner et Liszt, sans distinguer, comme je propose de le faire, Berlioz et Liszt de Schumann et Wagner.

I.5.b. Les quatre du jour

On examinera aujourd'hui Chopin, Debussy, Varèse et Berio.

Chopin

Difficulté : il est sans écrits proprement dits. Cf. l'anti-intellectualité musicale peut n'être qu'oralement exposée !

Debussy

Ses écrits relèvent essentiellement du journalisme (critique musical) et de la correspondance.

Varèse

Ses écrits relèvent du divers.

Berio

Comme Varèse...

¹ p. 7

I.6. Écrits exemplaires

Correspondance	Mémoires	Journalisme	Traité	Intellectualités musicales		
				critiques	théories	esthétiques
			<i>Code de musique pratique</i> (Rameau, 1760)	<i>Observations sur notre instinct pour la musique</i> (Rameau, 1754)	<i>Démonstration du principe de l'harmonie</i> (Rameau, 1750)	
Mozart						
	Berlioz Wagner (<i>Ma vie</i>)	Berlioz (<i>Les soirées d'orchestre</i>)	<i>Traité d'instrumentation et d'orchestration</i> (Berlioz, 1844)	<i>Beethoven</i> (Wagner)	<i>Opéra et Drame</i> (Wagner, 1850)	<i>L'art et la révolution</i> (Wagner, 1849)
Moussorgski ¹	Rimski-Korsakov (<i>Journal de ma vie musicale</i>)		<i>Cours d'instrumentation</i> (Rimski-Korsakov)			
		Debussy	Schoenberg (<i>Fonctions structurelles de l'harmonie, Exercices préliminaires de contrepoint, Fondements de la composition musicale</i>) Bartok (Recueils ethnomusicologiques)	<i>Le style et l'idée</i> (Schoenberg)	<i>Traité d'harmonie</i> (Schoenberg)	<i>Le style et l'idée</i> (Schoenberg)
			Hindemith (<i>Cours de composition musicale</i>) Messiaen (<i>Technique de mon langage musical</i>)			
		Carter ²	<i>Harmony book</i> (Carter)	Cf. <i>Relevés d'apprenti</i> (Boulez)	<i>Penser la musique aujourd'hui</i> (Boulez)	Cf. <i>Leçons de musique</i> (Boulez)
		Boucouchliév		<i>Debussy</i> (Barraqué) <i>Beethoven, Schuman, Stravinsky</i> (Boucouchliév)	<i>Traité des objets musicaux</i> (Schaeffer)	<i>Musique, sémantique, société</i> (Pousseur)

Remarque

Il n'existe pas d'écrits spécifiques d'anti-intellectualité musicale ; à ce titre, l'anti-intellectualité musicale ne ressemble pas à l'anti-philosophie (cf. selon Alain Badiou : Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein, Lacan...).

L'anti-intellectualité musicale apparaît *au détour* d'écrits ordinaires de musiciens qu'on dira artisans plutôt que pensifs.

Rappel : « intellectualité musicale » n'entretient aucun rapport avec « intellectuel », en sa figure sociologique (professeur !). Et à l'inverse qu'un musicien soit « cultivé » ne veut nullement dire que ses écrits relèvent d'une intellectualité musicale.

L'anti-intellectualité musicale ne peut se repérer par des critères formels mais par un contenu.

II. L'ANTI-INTELLECTUALITÉ MUSICALE...

¹ *Correspondance* (Fayard, 2001)

² *The writings of Elliott Carter*, Indiana University Press, Bloomington & London, 1977

Elle ne s'expose pas avec les mêmes moyens que l'intellectualité musicale. L'anti-intellectualité musicale produit ainsi moins de livres et d'articles que l'intellectualité musicale.

Elle va se repérer à d'autres traits que le long exposé ou l'argumentation détaillée.

Cf. part de l'ironie (dénigrement non frontal).

Cf. valoriser le faire de la musique, selon deux modalités :

1) prôner une adéquation entre *dire* la musique et *faire* la musique – voie de l'artisanat réfléchi, voie des traités, etc. ;

2) thématiser l'impossibilité de *dire le faire* ; d'où la nécessité (wittgensteinienne) de se taire.

D'où par exemple trois modalités de l'anti-intellectualité musicale selon qu'elle prônera une critique purement musicale (par les œuvres : cf. Berio), une a-théorie (une logique musicienne de simple traité-mais, comme on va le voir, ceci n'est pas vraiment le fait des anti-intellectualités musicales) et un court-circuit de l'esthétique (renvoyée à l'en-dehors de la musique)...

II.1. Récapitulatif

Artisans		Anti-intellectualité musicale	Intellectualités musicales
Sans véritables écrits	Avec écrits		
Bach			Rameau
Haydn, Mozart, Beethoven			
Schubert			
	Berlioz, Liszt	Chopin	Schumann
Brahms, Moussorgski	Rimski-Korsakov		Wagner
Mahler (1860)		Debussy (1862)	
Scriabine (1872) Ravel (1875)	[Ives (1874)]		Schoenberg (1874)
Bartok (1881) Stravinsky (1882)	[Webern ¹ (1883)] [Berg ² (1885)]	Varèse (1883)	
	Hindemith (1895)		
	Dallapiccola (1904) Messiaen (1908) Carter (1908)		Schaeffer (1910)
	Maderna (1920) Nono (1924) Klaus Huber (1924) Kagel (1931)	Berio (1925)	Ligeti (1923) Boulez (1925) Boucourechliev (1925) Barraqué (1928) Stockhausen (1928) Pousseur (1929)
	[Murail]	[Grisey]	[Dufourt]

III. QUATRE FIGURES

- L'une en plein XIX^e siècle, et faisant vis-à-vis avec Schumann : Chopin ;
- une seconde à la charnière des XIX^e et XX^e siècles : Debussy ;
- les deux autres au XX^e siècle :
 - Varèse dans la première moitié du siècle
 - et Berio dans la seconde.

III.1. Chopin

III.1.a. Examen

Chopin a très peu écrit : « *La plume me brûle les doigts* ».

Deux sources : le journal de son ami Delacroix (noter que Delacroix est un des rares peintres qui soit aussi un intellectuel) et les points de vue rassemblés par ses élèves.

III.1.b. Florilège

- *Chopin se montrait farouchement réfractaire à toute manifestation écrite : « La plume me brûle les doigts » avait-il coutume de dire en matière d'excuse.*³

¹ Chemins vers la nouvelle musique, J.-C. Lattès, 1980

² *Écrits*, Éd. du Rocher - Domaine musical, 1957

³ Jean-Jacques Eigeldinger : *Chopin vu par ses élèves* (La Baconnière, 1979) – p. 15

- « *Chopin parle peu et rarement de son art.* » « *Jusque dans l'intimité, il se réserve* » *George Sand*¹
Il n'aime pas écrire...
- *Sa correspondance reste réservée quant à ses travaux de composition. Voici le ton de Chopin dans ses lettres : le finale de la Sonate op. 45 se voit qualifié de « babillage des deux mains qui jouent à l'unisson » et la Berceuse op. 57 est désignée sous le vocable d « variantes ».*²
Ton clairement ironique en matière de « critique » de ses œuvres, ton assez caractéristique de cette tonalité anti-intellectualité musicale...
- *Chopin a renoncé au dernier moment à mettre une didascalie littéraire [l'influence de tel ou tel poème, relevée par Schumann] en tête du Nocturne op. 15/3, disant : « Laissez-les deviner par eux-mêmes ».*³
Là encore, refus de l'aide, du guide, et même logique de rébus.
- *Dans le Projet de Méthode ébauché par Chopin, on relève ces essais de définitions de l'art musical : La manifestation de notre sentiment par les sons. L'expression de nos perceptions par les sons. La parole indéfinie (indéterminée) de l'homme, c'est le son. La langue indéfinie, la musique.*⁴
Il insiste sur une définition poétique ou génétique de la musique : comme ce qu'elle est pour le musicien. Moins l'en-soi de la musique (ni d'ailleurs pour-soi) que son aspect pour le musicien.
Il thématise alors l'analogie avec la parole : le musicien parle musique comme le non-musicien parle le langage ordinaire.
D'où un dédain certain pour l'intellectualité musicale : pourquoi le musicien aurait-il besoin de redoubler un parler véritable d'un parler surbordonné ?
- *Toute la théorie du style que Chopin enseignait à ses élèves reposait sur cette analogie de la musique et du langage.*⁵
Il y a quelque chose de Wittgensteinien chez Chopin : ce que tu ne peux dire que par la musique, tu dois le taire dans la langue...
- *L'esthétique musicale de Chopin est aux antipodes de celle de Schumann.*⁶
- *Chopin est resté totalement fermé à l'art de Schumann.*⁷
Cf. la polarité qu'il constitue avec Schumann...
- « *Quatuor d'Haydn, des derniers qu'il ait faits. Chopin me dit que l'expérience y a donné cette perfection que nous y admirons. Mozart, a-t-il ajouté, n'a pas eu besoin de l'expérience ; la science s'est toujours trouvée chez lui au niveau de l'inspiration.* »⁸
L'inspiration... Delacroix, lui, s'en méfie.
Mozart, le modèle pour Chopin...
« *Pianistiquement, Liszt trouve sa place entre Beethoven et Ravel. Chopin, lui, est l'héritier de Mozart et le précurseur de Debussy.* » (Eigeldinger, 37)
Cf. ma trilogie Haydn-Schumann-Schoenberg, qui, elle, n'est pas pianistique mais compositionnelle (style diagonal de pensée). Soit la triple généalogie envisageable :

<i>Haydn</i>	Mozart	Beethoven
Schumann	Chopin	Liszt
<i>Schoenberg</i>	Debussy	Ravel

III.1.c. Anti-intellectualité musicale de Chopin ?

Le caractère « anti » n'est pas encore constitué comme tel : il ne fait que pointer.

Et d'ailleurs, qui fondera vraiment l'anti-intellectualité musicale ? Sera-t-elle jamais « fondée » ? Est-elle « fondable » ou n'a-t-elle pas pour essence de n'être – de ne pouvoir être – que réactive ?

Les traits pointant cette tendance d'anti-intellectualité musicale chez Chopin :

— la polarité dissymétrique avec Schumann (celui-ci s'intéresse à celui-là, et pas l'inverse), lequel déploie une intellectualité musicale spécifique — voir le rapport opposé aux références littéraires (affichées/dissimulées) ;

— le rôle du corps, plutôt que de l'idée ;

— Chopin n'avait guère de rapport à la plume (pour écrire autre chose que de la musique) – mais cela ne configure pas en soi un « anti »... ;

— l'ironie par rapport à une didactique, ou un « dire la musique » ;

— les définitions autour desquelles il tourne et qui dévaluent le principe d'un « dire la musique » ;

— le rapport à Mozart, toujours mauvais signe pour l'intellectualité musicale : Mozart souvent est pris pour emblème de l'inutilité (et de la vacuité) de l'intellectualité musicale ;

— un éloge de l'inspiration... ;

Disons que son « anti » prend la forme d'un dédain. Ce n'est pas en tous les cas une indifférence artisanale. Il faut dire qu'à être ami de Delacroix, il pouvait ressentir ce qu'était une intellectualité picturale...

¹ Eigeldinger, p. 16

² Eigeldinger, p. 15

³ Eigeldinger, p. 199

⁴ Eigeldinger, p. 27

⁵ Eigeldinger, p. 70

⁶ Eigeldinger, p. 27

⁷ Eigeldinger, p. 198

⁸ Delacroix : *Journal 1822-1863* (Plon 1996) - 21 février 1847 (p. 134)

III.2. Debussy

III.2.a. Examen

Debussy a surtout écrit comme critique musical (écrits rassemblés sous le titre « Monsieur Croche antidi-lettante »). On dispose aussi de sa correspondance.

III.2.b. Florilège

- *Le musicien doit tendre à donner une impression soudaine et vive; une impression seulement : rien de plus.*¹
- *Une critique d'impressions*²
Cf. ceci caractérise bien une critique qui ne relève pas de l'intellectualité musicale...
- *La musique est une mathématique mystérieuse dont les éléments participent de l'infini.*³
Paraphrase de Leibniz ? Chez Debussy, le mystère l'emporte sur la mathématique... Là encore, interprétation anti-intellectualité musicale d'un énoncé subjectivement incertain
- *Et d'abord, la vérité, on ne peut la dire.*⁴
Là encore, énoncé subjectivement indécidable...
- *Méfions-nous de l'écriture. Travail de taupe, où nous finissons par réduire la beauté vivante des sons à une opération où, péniblement, deux et deux font quatre.*⁵
- *On cherche trop à écrire, on fait de la musique pour le papier alors qu'elle est faite pour les oreilles! On attache trop d'importance à l'écriture musicale.*⁶
Rapport tendu à l'écriture musicale, ce qui est un symptôme plus qu'une « preuve »...
- *La notation musicale peut être compliquée, pourvu qu'elle donne un effet simple. Le moyen en art ne regarde personne, et en musique plus spécialement, la notation ardue est une pure question de lecture, et pas autre chose.*⁷
La notation, je veux bien, mais pas l'écriture, qui n'est musicalement nullement un simple moyen.
En tous les cas, on voit bien le courant qui se dessine : la relativisation de l'écriture musicale s'articule à une vision de la partition comme pur moyen (Grisey parlera de « carte géographique »).
- *Je ne suis pas encore très sûr de mon esthétique.*⁸
- *On n'ose vraiment pas assez en musique, craignant cette espèce de divinité que l'on appelle « le sens commun » et qui est bien la plus vilaine chose que je connaisse, car ce n'est après tout qu'une religion fondée pour excuser les imbéciles d'être si nombreux ! En somme ne cultivons que le jardin de nos instincts.*⁹
Maxime voltairienne : l'anti-intellectualité musicale prend souvent le visage d'un Candide musicien...
- *Il est inutile que la musique fasse penser ! (C'est trop souvent ridicule, le coin de pensée que les gens réservent à cet exercice, même les plus avertis.) Il suffirait que la musique force les gens à écouter.*¹⁰
On s'approche peu à peu : l'anti-intellectualité musicale progresse avec l'âge
- *Je suis un artiste, je ne suis même que cela...*¹¹
On s'approche du grand dilemme pour l'anti-intellectualité musicale : artisan ou artiste ? Ce dilemme est celui de l'anti-intellectualité musicale, non celui de l'intellectualité musicale...
- *Je ne voudrais pas vous gâter une jolie journée avec une pluie de considérations esthétiques et morales. Ça sert si peu... L'esthétique n'est en somme qu'une valeur qu'on transpose selon les époques, et j'ai bien peur que la morale lui ressemble.*¹²
On aborde l'anti-intellectualité musicale par un dénigrement de l'esthétique. Il est vrai que Debussy ne distingue pas ici l'esthétique philosophique et l'esthétique musicienne (celle dont en 1893 – p. 85 – il disait qu'il n'était « pas encore très sûr »).
Intéressante analogie entre l'esthétique et la morale...
- *Vous savez combien on écrit sur la musique, puisque à notre époque, quand on ne sait plus quoi faire, ni surtout quoi dire, on s'improvise critique d'art ! D'ailleurs les artistes eux-mêmes se sont mis à rêver profondément sur des problèmes d'esthétique – le plus curieux est qu'ils disent généralement plus de bêtises que les autres... Tout cela n'est pas très excitant ! Ne croyez-vous pas qu'il faudrait même garder une attitude plus réservée, et conserver un peu de ce « mystère » qu'on finira par ren-*

¹ Monsieur Croche... (293)

² Monsieur Croche... (70, 23...)

³ Monsieur Croche... (176)

⁴ Monsieur Croche... (206)

⁵ Monsieur Croche... (229)

⁶ Monsieur Croche... (296)

⁷ Monsieur Croche... (273)

⁸ Correspondance [1893] (85)

⁹ Correspondance [1893-1896] (105)

¹⁰ Correspondance [1896-1901] (162)

¹¹ Correspondance [1904-1906] (207)

¹² Correspondance [1904-1906] (210)

*dre « pénétrable » à force de bavardages, de potins, auxquels les artistes se prêtent comme des vieilles comédiennes ?*¹

Le pas est franchi : désormais claire anti-intellectualité musicale...

- *À propos de Mr Riemann*², ne trouvez-vous pas qu'il ressemble à quelqu'un qui ramènerait la beauté d'un coucher de soleil à une pièce mécanique ?³

Contre la théorie maintenant. Il est vrai qu'il s'agit là d'une théorie musicologique plutôt que musicienne...

- *Il importe très peu que l'on pénètre dans le secret des moyens employés. C'est une curiosité aussi blâmable que ridicule, et pour tout dire complètement inutile.*⁴

Anti-analyse, donc anti-dimension critique de l'intellectualité musicale...

III.2.c. Anti-intellectualité musicale de Debussy

Au total, anti-intellectualité musicale croissante. Surtout position anti-critique (mais également avec touches anti-théorie et anti-esthétique).

Traits spécifiques : identification comme artiste plutôt que comme artisan. Appui pris sur la relativisation de l'écriture musicale (ce que reprendra Grisey).

III.3. Varèse

III.3.a. Examen

Toujours peu de textes. Rôle important chez lui des entretiens.

III.3.b. Florilège

- *Quand je regarde une partition, je la regarde comme un mécanicien regarderait une machine. La machine marche ou non. L'homme a écrit ceci avec des moyens appropriés. Cet homme a donc le droit d'exprimer ce qu'il veut.*⁵

Le modèle de l'ingénieur... Nouvelle approche de l'anti-intellectualité musicale, insensée pour Chopin ou Debussy...

- *L'acoustique a toujours été à la fois la servante et la maîtresse de la musique.*⁶
- *La solidarité entre la science et la musique*⁷
- *Le son organisé me paraît comprendre le double aspect de la musique, en tant qu'un art-science.*⁸
- *L'analyse est stérile par définition. S'en servir pour expliquer revient à décomposer, à mutiler l'esprit d'une œuvre. La critique est inutile. Une œuvre n'est jamais objectivement belle pour tous ; elle ne l'est que subjectivement pour chacun. Un commentaire explicatif par le compositeur constitue une apologie pitoyable. [...] Tout ce qu'un compositeur a à faire, c'est de sentir et de transformer ses sensations en musique. Ce n'est pas à lui de théoriser ou de spéculer sur le sens de la vie. Et la vie est effort, mouvement, progrès.*⁹

Claire anti-intellectualité musicale.

Concernant la critique, on voit bien qu'il s'en prend non pas au critique mais bien au principe même d'une critique musicale au nom de l'argument du goût propre à chacun !

Refus de la théorie et de la spéculation...

- *L'analyse est stérile. Expliquer la musique en l'analysant, c'est décomposer, mutiler l'esprit de l'œuvre. Elle n'a pas plus d'importance que le titre d'une partition qui sert tout au plus à classer l'œuvre.*¹⁰
- *Comme le terme de « musique » me paraît avoir perdu de plus en plus de sa signification, je préférerais employer l'expression de « son organisé ». [...] « Son organisé » semble mieux souligner le double aspect de la musique, à la fois art et science. [...] Cet art-science du son organisé*¹¹
- *Le compositeur doit être maître de son moyen d'expression et non son esclave. C'est toute la différence entre les artistes et les artisans. L'artiste est bon, honnête, mais ne va jamais au-delà de la connaissance d'un métier et des outils dont il dispose.*¹²

Où l'on retrouve le dilemme de l'anti-intellectualité musicale, sauf que Varèse veut se démarquer de l'artiste, non de l'artisan, soit le contraire de Debussy et Berio...

- *J'aime personnellement beaucoup la définition [de la musique] de H. Wronsky : « La musique est la*

¹ *Correspondance* [1904-1906] (212-3)

² Il s'agit de Hugo Riemann et de sa théorie de l'harmonie (Leipzig, 1880)

³ *Correspondance* [1906-1909] (230)

⁴ *Correspondance* [1906-1909] (247)

⁵ *Entretiens* (avec Georges Charbonnier, 1955) Belfond – 1970 ; p. 55

⁶ *Entretiens* ; p. 71

⁷ *Entretiens* ; p. 71

⁸ *Entretiens* ; p. 75

⁹ *Écrits* (Christian Bourgois, 1983) ; p. 37

¹⁰ *Écrits* ; p. 40

¹¹ *Écrits* ; p. 56, 111, 123

¹² *Écrits* ; p. 89-90, 156

corporification de l'intelligence qui est dans les sons. »¹

Noter cet intérêt de l'anti-intellectualité musicale pour une définition de la musique (voir déjà Chopin !). Simple conséquence d'une conception langagière de la musique (cf. Boucourechliev) ? Il s'agit ici d'autre chose.

- *L'art est le pouls d'une époque.*²

Où l'on voit que Varèse n'est pas indifférent à l'esthétique. C'est même tout le contraire : cf. ses déclarations incessantes sur la nécessité de nouveaux instruments, d'une nouvelle écoute...

Son opposition ne porte pas sur l'existence d'une esthétique mais sur la nécessité de la formuler : pour lui, il faut avant tout la construire, en ingénieur... Cf. un constructivisme qu'on retrouvera chez un Philippet.

III.3.c. Anti-intellectualité musicale de Varèse

Son anti-intellectualité musicale tient à son point de vue sur ce que doit être la musique de son temps. Ici solidarité science-musique. D'où l'ingénieur (cf. Philippet). Mais ceci ne donne pas l'anti-intellectualité musicale.

Il y a faut le projet de suturer musique et science : non pas penser la musique *avec* la science mais de penser la musique *comme* science (cf. le trait d'union art-science).

D'où un changement de nom à la musique : art des sons organisés.

Varèse récuse surtout la critique.

Il a par ailleurs d'essentiels soucis esthétiques : cf. les instruments de son temps, l'écoute de son époque, mais cette « esthétique » n'a pas besoin pour lui d'être thématisée ; il suffit d'agir.

III.4. Berio

III.4.a. Examen

Cf. Varèse : textes et entretien

III.4.b. Florilège

- « *Je n'ai pas la vocation d'un prophète. Le spectacle de ceux qui veulent expliquer le sens ultime de leur travail et font l'exégèse de leurs propres œuvres musicales en traçant la "philosophie", l'"idéologie", la "sociologie" et la "politique" se ramène trop souvent à quelque délirante logorrhée journalistique.* »³

Anti-esthétique...

- « *Il est grotesque et vraiment repoussant d'imaginer un Bach qui expliquerait ses Partitas pour violon, un Mozart parlant de ses Quintettes à cordes, ou un Beethoven qui ferait l'analyse de sa Quatrième Symphonie pour quelques dignitaires de la cour.* »⁴

! Berio le fait pourtant lui-même pour ses œuvres dans des articles, il est vrai antérieurs...

- Il serait intéressant de comprendre pourquoi on a commencé, à partir de la mort de Beethoven, à parler et à écrire tellement sur la musique. « *Peut-être parce que la musique a cessé d'être une activité objective, destinée à assurer des fonctions spécifiques, pour devenir, par ses intentions du moins, le véhicule des idées et d'une expressivité personnelle.[...] Le compositeur, comme le peintre et le poète, est devenu un "artiste" dont les idéaux et la vision du monde semblaient snober la bimbeloterie artisanale de la profession musicale. Une distance s'est créée entre idée et pratique musicale, et le musicien qui en était conscient a dû l'expliquer la réduire, pour un public [...]. D'où l'apparition de l'esthétique, volant au secours de ceux qui parlent et qui écrivent sur la musique, en ce temps-là comme de nos jours. Le compositeur a commencé à parler de son travail et de ses visions dès l'instant où il s'est détaché de la pratique directe de la musique, dès qu'il a cessé, ou presque, d'être un musicien pratique, un interprète qui doit s'exercer quotidiennement sur son instrument. Chopin et Brahms, grands pianistes, n'ont pas laissé d'écrits. Ni même Messiaen, qui est un grand organiste (la Technique de mon langage musical est embarrassante jusque dans le titre). Schumann au contraire (dont un doigt était paralysé et qui ne pouvait plus jouer du piano), Berlioz (qui jouait fort mal de la guitare), Wagner et Schoenberg (qui n'étaient assurément pas des virtuoses de leurs instruments respectifs, le piano et le violoncelle) ont laissé une quantité significative d'écrits.* »⁵

La question posée à Berio fusionne deux phénomènes : l'apparition de l'intellectualité musicale et le développement « des notes de programme » consécutifs à la coupure musique professionnelle / musique amateur...

Berio lie l'esthétique à la tentative de colmater la brèche avec un public. Mais il y ajoute une autre raison, cette fois endogène au musicien : pour lui, le commentaire de la musique remplace le jeu musical, le *dire* est un substitut du *faire*...

Berio ne se trompe pas pour la polarité Chopin / Schumann, ni pour Wagner, Schoenberg et, à l'inverse, pour Messiaen. Mais son « explication » est typique d'une position anti-intellectualité musicale : la thèse est que l'intellectualité musicale est un substitut à un défaut de musique.

¹ *Écrits* ; p. 115, 153, 163, 182

² *Écrits* ; p. 181

³ *Entretien* avec Rossana Dalmonte (J.-Cl. Lattès, 1983) ; p. 18

⁴ *Entretien*... ; p. 19

⁵ *Entretien*... ; p. 19-20

- « *La musique est tout ce que l'on écoute avec l'intention d'écouter de la musique.* »¹
Pirouette caractéristique de cette anti-intellectualité musicale...
- « *De plus en plus souvent je lis des écrits sur la musique qui n'ont rien à voir avec une expérience musicale effective, réelle, ni avec un projet musical.* »²
Berio prend appui sur une critique du verbiage, effectivement répandu...
- « *Il ne servirait à rien et à personne de chercher un rapport quel qu'il soit entre le privatissime délire verbal de certains compositeurs et leurs partitions, pleines de bon sens et, souvent, fascinantes. Peut-être est-ce la faute d'Adorno, toujours lui, [...] ce grand artiste frustré, ce fabricant de poétiques. [...] Ses écrits sur la musique sont également une métamusique, ils sont aussi une œuvre d'art, où les idées prolifèrent et naissent d'elles-mêmes et non nécessairement de la réalité musicale.* » « *Boulez, comme Adorno, a tendance à faire proliférer des idées à partir d'autres idées.* »³
Pour dénigrer l'intellectualité musicale, il prend deux exemples canoniques : les absurdes notes de programme, et le jargon d'Adorno. Ceci dit, il pointe indirectement une caractéristique de l'intellectualité musicale : elle se déploie « comme une œuvre d'art » en ce que, en effet, le « dire la musique » y devient un « en soi », qui développe ses propres idées, et non plus seulement un « pour la musique ». Il objecte à cela (implicite) que l'intellectualité musicale devrait se déployer en restant au plus près de la réalité musicale, ce qu'elle ne fait bien sûr pas, non seulement pour ses dimensions théorique et esthétique (pour des raisons évidentes) mais aussi pour sa dimension critique.
- *Dans ma jeunesse, « je n'aimais pas penser qu'entre dire et faire il y avait un abîme »*⁴
L'abîme entre dire et faire est au cœur du partage intellectualité musicale / anti-intellectualité musicale. L'intellectualité musicale ne le récuse pas ; l'anti-intellectualité musicale fait comme si l'intellectualité musicale se proposait de le combler et lui objecte alors qu'il est incomblable ! L'intellectualité musicale conçoit bien plutôt son dire comme un processus parallèle (et non pas en série) au faire (de) la musique, car dire la musique est aussi un faire, bien sûr pas un « faire (de) la musique » mais simplement un faire dire la musique...
- « *Je travaille toujours la tête baissée* »⁵
Bonne image de l'artisan anti-intellectualité musicale...
- « *Celui qui se dit lui-même d'avant-garde est un crétin.* »⁶
Il profère ce faisant une crétinerie ! L'injure remplace ici l'ironie...
- « *Celui qui se proclame autodidacte m'est toujours suspect.* »⁷
Opposer à cela ce que dit Boulez sur l'autodidacte : par volonté ou par hasard ? Berio critique l'autodidacte, comme Debussy critique le dilettante (l'intellectualité musicale relèverait du dilettantisme) : pour faire l'éloge de l'artisan. Il est vrai que Boulez ne cesse de faire l'éloge du métier, mais ceci ne le conduit pas à dénigrer l'intellectualité musicale, tout au contraire. Où l'on retrouve que le partage se fait sur des énoncés indécidables !
- « *La meilleure façon d'analyser et de commenter quelque chose est, pour un compositeur, de faire quelque chose de nouveau en utilisant le matériau de ce qu'il veut analyser et commenter. Le commentaire le plus fructueux d'une symphonie ou d'un opéra a toujours été une autre symphonie, un autre opéra. Mes Chemins sont la meilleure analyse de mes Sequenze, de même que la troisième partie de ma Sinfonia est le commentaire le plus approfondi que je puisse faire d'une musique de Mahler.* »⁸
Oui bien sûr, mais ici Berio s'en sert contre la dimension critique de l'intellectualité musicale : la critique n'aurait pas besoin du langage et de la parole...
- « *Une discussion sur la théorie musicale n'est significative qu'en relation à l'analyse et aux problèmes spécifiques de l'éducation musicale, et, ensuite, seulement dans la mesure où elle permet différentes méthodes d'analyse d'un même développement poétique.* »⁹
Limitation drastique de la dimension théorique à une fonctionnalité pratique, de quasi traité...

III.4.c. Anti-intellectualité musicale de Berio

Son anti-intellectualité musicale est plus affirmée dans les années 80 (après le sérialisme et l'Ircam !) que dans les années 50...

Trois modalités :

- Critique ? Composer des œuvres !
- Théorie ? Si cela sert directement. Traités donc. Mais pas d'autonomie pour la théorie.
- Esthétique ? Baratin !

¹ *Entretien...* ; p. 21

² *Entretien...* ; p. 44

³ *Entretien...* ; p. 45

⁴ *Entretien...* ; p. 64

⁵ *Entretien...* ; p. 67

⁶ *Entretien...* ; p. 82

⁷ *Entretien...* ; p. 103

⁸ *Entretien...* ; p. 145-146

⁹ *Méditation sur un cheval de douze sons* (1968) - Contrechamps n°1 (septembre 1983) ; p. 48

IV. BILAN

Anti-intellectualités musicales			Intellectualités musicales		
<i>Critique</i>	<i>Théorie</i>	<i>Esthétique</i>	<i>Critique</i>	<i>Théorie</i>	<i>Esthétique</i>
				Rameau	
	[Chopin]		Schuman		
					Wagner
Debussy			Schoenberg		
Varèse					
				Schaeffer	
	Berio		Boulez Barraqué Boucourechliev		Pousseur

IV.1. Caractère oppositionnel et réactif

L'anti-intellectualité musicale est réactive, plutôt qu'affirmative.

- Chopin ignore *volontairement* Schumann : voir les précisions apportées par la note 145 (page 198) dans le livre d'Eigeldinger. Comme l'on sait, la réciproque n'est pas vraie (voir l'article enthousiaste de Schumann et la pièce n° 12 du *Carnaval*).
- Debussy s'oppose explicitement à Wagner mais aussi, secondairement, à Schoenberg (l'inverse n'est pas vrai : Schoenberg a fait jouer Debussy et la musique française, et ce après la première guerre mondiale, ce qui, pour un Allemand, était courageux). Voir la lettre de septembre 1914 : « *Nous paierons cher le droit de ne pas aimer l'art de Richard Strauss et de Schönberg.* »
- Varèse s'inscrit dans une certaine succession de Debussy (il a correspondu avec lui, et Debussy a soutenu le début de sa carrière). Voir la correspondance de Debussy : lettres à Varèse du 10 août 1909 (p. 258), du 12 juillet 1910 (p. 268) et du 12 février 1911 (p. 286) ; soutien en 1914 par lettre au Maire de Bordeaux (p. 335) et à son éditeur Jacques Durand (p. 336). Ce à quoi il s'oppose n'est pas clair (cf. Son curieux rapport au « romantisme »).
- Berio s'oppose aux sériels pensifs, à Boulez singulièrement (surtout « après » son passage avorté à l'Ircam) et surtout à un épigonisme sériel.

IV.2. Importance de l'énonciation

L'anti-intellectualité musicale prend souvent appui sur des énoncés indécidables (du point de leur évaluation) dont la position propre d'énonciation, seule, décide la valeur effective.

Cette importance de l'énonciation rapproche l'anti-intellectualité musicale :

- de la sophistique : l'anti-intellectualité musicale joue du langage pour déqualifier la pensée se matérialisant dans la langue pour mieux prôner de mettre à l'abri la pensée musicale s'exprimant dans son propre langage. Voir aussi son usage de l'ironie : la sophistique joue de l'éloignement ironique en décalant l'énonciation de l'énoncé (soit le trop fameux « second degré »).
- de l'anti-philosophie : comme on le voit, les énoncés de l'anti-intellectualité musicale n'ont guère d'intérêt intrinsèque, en-soi. Leur intérêt tient pour nous au fait qu'ils ont été proférés par des grands compositeurs : c'est leur « autorité » de compositeur qui assure valeur à leurs énoncés somme toute banals. Ceci rejoint spécifiquement l'anti-philosophie en ce que celle-ci met l'accent sur une garantie de l'énoncé par l'énonciation (dans le cas spécifique de l'anti-philosophie, il y a un corps qui paye de sa personne et garantit ainsi la valeur de l'énoncé ; ceci n'a guère de sens par contre concernant l'anti-intellectualité musicale).

IV.3. Dilemme artisan / artiste

Ce dilemme est interne à l'anti-intellectualité musicale : artiste (Debussy, Berio) ou artisan (Varèse) ? Ce dilemme n'appartient pas à l'intellectualité musicale (il y s'agit plutôt d'artisan ou pensif).

D'où trois figures de musiciens et non deux :

- le musicien *artisan* (indifférent à l'intellectualité musicale),
- le musicien *pensif* (celui de l'intellectualité musicale),
- le musicien *artiste* (celui de l'anti-intellectualité musicale).

IV.4. En matière de critique

L'anti-critique est subjectivement l'entrée favorite dans l'anti-intellectualité musicale. Les thèmes favoris :

- Ironie (éloigner le proche).
- Prôner une « critique d'impressions » plutôt qu'argumentée.
- Déqualifier la critique verbale au nom du fait que la musique parle d'elle-même...
- Relativiser l'écriture musicale comme n'étant qu'une notation et donc qu'un moyen au service de l'oreille : pas besoin alors de s'appesantir sur la partition...
- Contre l'analyse comme mutilation, objectivation, cadavérisation, etc.
- Et puis comment, de toutes les façons, discuter des goûts et des couleurs... L'instinct reste seul apte à discriminer ; l'argumentation ne sert à rien.

IV.5. En matière de théorie

Les oppositions sont ici plus timides. Elles prennent abri dans une certaine confusion entre les différentes théories musicales, en particulier entre les théories musicologiques et les théories musiciennes...

Les différentes anti-intellectualités musicales déploient également une réticence à l'égard des *traités* (au lieu de les traiter comme alternative aux théories musicales : en fait les traités relèvent des savoirs musicaux).

On pourrait donc dire :

- L'*artisan* : le musicien des *traités*
- Le *pensif* : le musicien des *théories*
- L'*artiste* : le musicien *anti-traités/théories*

IV.6. En matière d'esthétique

Le dénigrement est ici plus facile : confusion entre esthétique musicienne et esthétique philosophisante, appui sur les ridicules notes de programme, pédantes et prétentieuses.

L'esthétique musicienne est dénigrée comme équivalant à une simple morale. Et chacun sa morale...

Le mot d'ordre de l'anti-intellectualité musicale en matière d'esthétique est fourni par Debussy : « cultivons le jardin de nos instincts ! ».

IV.7. Rapport aux autres disciplines ?

On peut aussi parcourir les voies privilégiées de l'anti-intellectualité musicale dans sa manière de se rapporter aux autres disciplines de pensée.

IV.7.a. Autres arts (cf. critique) ?

Rapport « instinctif » entre sensations et impressions...

Cf. exploitation de la figure subjective de l'artiste qui tend à fusionner les différences entre arts puisqu'on ne s'appelle plus « musicien » mais « artiste »...

IV.7.b. Sciences (cf. théorique) ?

En général, pas de rapports, sauf dans la modalité varésienne qui prend curieusement appui sur la figure subjective de l'ingénieur.

La figure subjective de l'ingénieur

Cette figure n'est pas, a priori, d'anti-intellectualité. C'est simplement la figure du technicien face au scientifique. C'est l'homme de la technique plutôt que de la science (voir Philippot et le modèle Léonard de Vinci...).

Il peut cependant y avoir (figure marginale) une anti-intellectualité musicale qui se constitue dans un rapport essentiellement technique à la science : le maître mot de cette anti-intellectualité musicale sera alors de discriminer « ce qui marche » de « ce qui ne marche pas ».

IV.7.c. Politique et philosophie (cf. esthétique) ?

La politique comme pensée est ignorée : il est facile à l'anti-intellectualité musicale d'indexer la politique à la gestion étatique et donc à la non-pensée.

Quant à la philosophie, c'est alors renvoyé au jargon inutile (voir Berio sur Adorno).

Le maître-mot semble ici celui d'une *morale de Candide*.

IV.8. Résumé

	(indifférence)	intellectualité musicale	anti-intellectualité musicale
musicien	artisan	pensif	artiste
	traités	théories	anti-traités/théories

Rapport de l'anti-intellectualité musicale à la dimension :	<i>critique</i>	<i>théorique</i>	<i>esthétique</i>
Son maître-mot	impressions	ce qui marche / ne	morale

		marche pas	
Figure subjective	L'artiste	Le technicien	Candide
Autres disciplines	Autres arts = autres sensations et impressions	Les sciences réduites aux techni- ques	La philosophie comme discours inutile et inévaluable

IV.9. Aujourd'hui ?

On n'a plus d'anti-intellectualité musicale forte, car on est dans la rareté des intellectualités musicales !
Cf. caractère fondamentalement oppositionnel des anti-intellectualités musicales.

IV.9.a. L'anti-intellectualité musicale n'est pas un académisme

Il faut bien différencier de ce point de vue anti-intellectualité musicale et académisme.

Exemple : Bernard Gavoty (*Lettre à Mozart sur la musique*, 1973), ou Benoît Duteurtre (*Requiem pour une avant-garde*, 1995), équivalents de ce que fut un Hugues Panassié face au be-bop...

Le thème de l'académisme est toujours celui d'une vraie musique étouffée par les expériences tonitruantes. Le modèle de pensée est le « totalitarisme » : figurer l'art comme totalitaire et en appeler alors d'une démocratie du dissident inaperçu, d'une autre musique, d'une autre histoire et d'un autre siècle... Opérations idéologiques répétées, qui prennent appui il est vrai sur une considérable désorientation en matière d'art...

IV.9.b. « La » question

La grande question est celle des pensées aptes à venir après le XX^e siècle : pensées musicales (donc œuvres) et intellectualités musicales...

L'hypothèse de travail, l'année prochaine, est de rouvrir le dossier Wagner, donc de revenir à avant Schoenberg. Il est clair qu'il faut aujourd'hui politiquement rouvrir le dossier Marx, non pour y revenir (!) mais pour ne pas solder par pertes et profits tout l'histoire moderne des politiques émancipatrices. Notre monde, d'ailleurs, revient à un capitalisme sauvage (voir ce qui se déploie en Chine) : il ne s'agit sûrement pas de refaire le marxisme, mais la séquence à réévaluer est celle du prolétariat révolutionnaire : de 1848 à 1975...

Du point de la musique, qui est bien sûr une tout autre affaire, mon hypothèse est double :

- 1) Il y a bien quelque chose d'un XX^e siècle musical qui est saturé.
- 2) Pour franchir le tournant, il faut voir plus large que le seul XX^e (ce que j'avais tenté, pour mon propre compte, dans mon livre sur Schoenberg) et rouvrir la question Wagner, moins pour son intellectualité musicale propre que pour son œuvre musicale.

D'où le cours de l'année prochaine, dont voici le programme.

V. 2005-2006 – WAGNER : *PARSIFAL**Wagner, une musique encore à venir ? Analyse de Parsifal*

1. 11 octobre 2005
2. 8 novembre 2005
3. 22 novembre 2005
4. 6 décembre 2005
5. 10 janvier 2006
6. 24 janvier 2006
7. 21 février 2006
8. 7 mars 2006
9. 21 mars 2006
10. 4 avril 2006
11. 2 mai 2006
12. 16 mai 2006

Si le XXème siècle a soustrait la création musicale à l'influence directe de Wagner – à l'exception notable de la musique de film –, des compositeurs comme Stockhausen, Boulez, Boucourechliev ont cependant, au crépuscule du sérialisme, réactivé la problématique wagnérienne pour y déceler de nouvelles possibilités en matière tant de vaste Forme musicale et de nouveau thématisme que de grande œuvre ouverte.

À différents titres, l'œuvre musicale de Wagner retrouverait-elle aujourd'hui un avenir possible ? Peut-elle stimuler une conception renouvelée de la variation musicale (dépassant la polarité altération/identification), de la pluralité des entités musicales (débordant le jeu classique des dualités), de la logique musicale, d'un développement autonome apte à se nourrir d'une *intension* poétique, etc. ?

Cette réouverture musicienne du « dossier Wagner » se déploiera autour d'une analyse renouvelée de *Parsifal*.
