

L'OPÉRA SYMBOLISTE

www.librairieharmattan.com
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

© L'Harmattan, 2006
ISBN : 2-296-02473-4
978-2-296-02473-1
EAN : 9782296024731

Éric LECLER

L'OPÉRA SYMBOLISTE

L'Harmattan
5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris
FRANCE

L'Harmattan Hongrie
Könyvesbolt
Kossuth L. u. 14-16
1053 Budapest

Espace L'Harmattan Kinshasa
Fac. des Sc. Sociales, Pol. et
Adm. ; BP243, KIN XI
Université de Kinshasa – RDC

L'Harmattan Italia
Via Degli Artisti, 15
10124 Torino
ITALIE

L'Harmattan Burkina Faso
1200 logements villa 96
12H2260
Ouagadougou 12

Univers Musical

Collection dirigée par Anne-Marie Green

La collection *Univers Musical* est créée pour donner la parole à tous ceux qui produisent des études tant d'analyse que de synthèse concernant le domaine musical.

Son ambition est de proposer un panorama de la recherche actuelle et de promouvoir une ouverture musicologique nécessaire pour maintenir en éveil la réflexion sur l'ensemble des faits musicaux contemporains ou historiquement marqués.

Déjà parus

Roland GUILLON, *La New Wave, un jazz de l'entre-deux*, 2006.

Paul FUSTIER, *La vielle à roue dans la musique baroque française : Instrument de musique, objet mythique, objet fantasmé ?*, 2006.

Eric HUMBERTCLAUDE, *Pierre Souvtchinski*, 2006.

Robert GUILLOUX, *Maxime Dumoulin*, 2006.

Jean-Philippe HEBERLE, *Michael Tippett, ou l'expression de la dualité en mots et en notes*, 2006.

Bertrand RICARD, *La fracture musicale*, 2006.

Gabriel CASTILLO FADIC, *Musiques du XX^{ème} siècle au sud du río Bravo : images d'identité et d'altérité*, 2006.

Ana STEFANOVIC, *La musique comme métaphore*, 2006.

Mara LACCHÈ (dir.), *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, 2006.

Philip GAREAU, *La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté*, 2006.

Mutien-Omer HOUZIAUX, *Sur la prononciation gallicane du latin chanté*, 2006.

Virginie RECOLIN, *Introduction à la danse orientale*, 2005.

Blandine CHARVIN, *Clara Schumann*, 2005.

Claude JOUANNA, *Yves Nat, du pianiste compositeur au poète pédagogue*, 2005.

Laurent MARTY, *1805, la création de Don Juan à l'opéra de Paris*, 2005.

INTRODUCTION

L'opéra se meurt dans l'hyperréalisme de ses livrets et de ses mises en scène ; il renaît grâce à *Pelléas et Mélisande* de Debussy et Maeterlinck en 1902. La bataille des « pelléastres », selon l'ingénieuse insulte-valise de l'époque, fait partie de l'Histoire de la musique et de la littérature, parce qu'elle n'a rien d'une escamourche de coteries, mais tout d'une véritable opposition entre une tradition qui s'entête et la modernité. Pour résumer en trois mots la révolution du symbolisme dans l'opéra : effacement de la trame narrative, du personnage psychologique, de la temporalité historique - y compris en musique. Mais il ne s'agit pas, en réaction au naturalisme comme au grand opéra romantique, de revenir aux origines du drame et de faire retour à la mythologie : le symbolisme deviendrait alors une symbolique. L'opéra symboliste prend une voie nouvelle, loin des deux pôles d'attraction de l'opéra au cours de son Histoire : l'élément mythologique de la fable ou l'élément réaliste de l'anecdote. Une fois tout ôté, Mythe et Histoire, ne reste qu'un opéra « sur rien » ; telle est peut-être la meilleure formule pour résumer le destin paradoxal de l'œuvre d'art totale quand la parole cesse d'être discours, que le visible s'efface, que la musique recherche le silence.

Dans l'Histoire du matériau poétique et musical, le symbolisme représente le moment de la négation du réel outrageant. Dans *Le destin des images*¹, Jacques Rancière fait du symbolisme une esthétique de rupture qui veut se

¹ Jacques Rancière, *Le destin des images*, «La fin des images est derrière nous », La Fabrique éditions, 2003, pp. 26-31.

passer de la médiation des images pour accéder directement à l'idée. C'est en effet à la poétique mallarméenne qu'il faut recourir pour cerner la modernité de l'opéra symboliste, voire la modernité symboliste de l'opéra. Rétrospectivement, le symbolisme apparaît comme la première alternative à la société du spectacle. La raison historique est sans doute que Villiers de l'Isle-Adam et surtout Mallarmé furent éminemment conscients que la presse avait fait entrer le langage dans l'ère de la communication de masse, de la publicité. Le symbolisme naît après la guerre de 1870 parmi ceux qui se défient des communs élans. Poétique et politique entrent dans un rapport antagoniste. Le soi-disant idéalisme de ce courant n'est autre qu'une volonté de défendre le langage contre l'asservissement à la collectivité nationale déjà purement médiatique. Longtemps asservi aux pouvoirs dominants, de l'aristocratie puis de la bourgeoisie, l'opéra symboliste révolutionne la position sociale du genre en devenant un art d'avant-garde, où ne se reconnaît plus qu'une élite intellectuelle déclassée. L'on dit souvent avec satisfaction que les avant-gardes s'éteignent rapidement ; l'opéra symboliste est un exemple flagrant du contraire, au point que l'on peut dire que l'opéra n'a cessé depuis d'être symboliste (et d'abord par sa reprise dans l'expressionnisme allemand) et que maint opéra du passé peut être relu comme opéra symboliste. La poésie musicale selon Verlaine ne représente qu'une version fade de la révolution symboliste : il ne s'agit pas d'enjoliver la représentation du réel par sa « musicalisation » rythmique et sonore, mais de donner une autre présentation de l'univers tout entier, images et mots investis par la dynamique musicale. Sur ce point capital, la philosophie française est demeurée sourde. Derrida, Lyotard, Rancière, sans parler des spécialistes de peinture que sont

Damisch ou Didi-Huberman, pensent le plus souvent l'Art, et en particulier le tournant anti-mimétique de l'art moderne, à partir de la question de l'image, non pas du son¹. Cela est particulièrement frappant lorsqu'il s'agit de traiter du sublime, en continuant après Kant à le penser comme une disproportion spatiale². C'est oublier que la grande rupture symboliste, qui met fin au monde des images, est provoquée par un choc musical : Wagner fut cette cause déterminante, ce scandale qui fit choir la tradition de l'articulation mimétique entre le texte et l'image. La musique exige d'abord le silence, avant d'aveugler la représentation. Mais que dire, justement, de la musique, qui étant un langage en soi semble repousser tout métadiscours descriptif ? La question se complique à propos de l'opéra, dès lors qu'il faut faire jouer non plus deux mais trois arts – ou trois registres de l'Art, c'est selon. Aussi une étude précise du lieu même du mariage des arts, l'opéra, au moment où naît la modernité, disons entre 1890 et 1920, devrait-elle répondre à ce défi.

À l'origine, le symbolisme est d'abord un courant littéraire, dont Moréas rédige le manifeste en 1886. Mais c'est Mallarmé qui en donne le mot-clef : suggérer : ne pas prononcer le nom pour éviter de rabattre le langage sur la chose, et ne plus croire en ce qui est dit. D'où une double morale des symbolistes : croire qu'il y a autre chose que ce qui est, un ineffable à déchiffrer (le symbolisme mystique), ou croire en l'inexistence de ce qui est, que les mots n'expriment pas les choses, et faire

1 A l'exception de quelques articles, comme « Dicu et la marionnette » ou « l'obédience » de Lyotard, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, 1988, pp. 165-192.

2 Le sublime est pourtant d'abord la parole du Dieu biblique pour Longin, qui ouvre une double tradition du sublime, rhétorique et musicale (de *La création* de Haydn à *Moïse et Aaron* de Schönberg).

de cette découverte le cœur d'une nouvelle poétique. La voie ardue de ce symbolisme sceptique fut celle de Mallarmé : exprimer ceci qui, par essence, ne peut pas se dire : exprimer l'indicible, ou plus précisément inclure dans le texte même la réflexion sur ses conditions d'impossibilité. Dès lors, la question du langage devient une question *dramatique*, que les livrets auront pour tâche de mettre en scène ; de même que la poétique mallarméenne cherche à ne pas céder à l'illusion référentielle, le théâtre nouveau ne passera pas sous silence l'illusion mimétique. Ce qui est mis en doute, c'est la validité d'un rapport réglé, harmonieux entre le réel et sa copie, comme entre le langage et ce qu'il désigne - et que de cette harmonie même résulte le Beau. L'opéra symboliste étend bien au-delà de la seule poésie la mise en question de l'illusion référentielle : à la musique et au spectacle lui-même.

C'est en ce sens qu'il est l'avant-garde de la modernité, et, aujourd'hui, quand prévaut l'hyper-réalité de l'image, d'une radicale inactualité. Désormais, le public ne croit plus à ce qu'il voit sur scène : le cinéma et la télévision produisent beaucoup plus de réalité à la seconde que les tréteaux des théâtres. Le cinéma¹ et la télévision se sont totalement accaparé le « star system » qui paraît autrefois la cantatrice ou la tragédienne d'une aura céleste. Mais alors que la tragédienne était investie du pouvoir intemporel d'incarner Phèdre, l'acteur moderne tire une renommée proportionnelle à la médiocrité de ses avatars. L'apparence hyper-réelle de la télévision redouble ce fonctionnement puisque les vedettes de la

1 Cette généralité peut s'énoncer seulement pour le cinéma à effets, qui ne met pas en cause justement sa puissance mimétique. La conclusion reviendra sur cette question et signalera l'existence de films symbolistes.

télé-réalité doivent interpréter leur propre rôle, et plus précisément leur personnage social. Hors de la sublimation de l'art, l'homme n'est plus alors que la caricature de lui-même. L'innovation technique du son et de l'image (et sans doute la véracité du son est-elle le premier facteur de l'effet de réel) ne cesse de fournir à la fiction davantage de réalité, c'est-à-dire de virtuel. Nul ne semble s'apercevoir cependant que la technique a toujours « un train de retard » sur l'atrophie de l'imagination moderne - il s'agit bien sûr du train entrant en gare de La Ciota. La technique est toujours décevante parce que s'est perdue, dans la société du spectacle, la capacité de s'illusionner - en même temps que toute autre forme de réflexivité. L'écran, justement nommé, absorbe entièrement le regard, alors que le tableau fait miroir. Le symbolisme théâtral, celui de Lugné-Poe, de Maeterlinck, de Jarry et de Claudel, énonce l'exigence d'un théâtre sans théâtre, sans théâtralité. Mais ils ne dénoncent pas le mensonge de l'Art pour se perdre dans la croyance au réel. Ils suspendent *toute* magie mimétique dans le but de créer un espace mental, d'ouvrir l'esprit à soi-même comme seule la musique a jamais su le faire. Le lieu du symbolisme, sa scène paradoxale, est un *no man's land* de la croyance, la frontière entre la veille et l'irréel, le songe et le monde. C'est, depuis la fin du dix-neuvième siècle, de cette mort de l'illusion que vit le théâtre. La chance de survie de l'Art y existe, non pas dans la poursuite vaine de l'image, mais dans un renversement des valeurs spectaculaires qui fasse taire l'arrogance des forces de persuasion¹. La danse et la musique sont précisément les

1 Ce terme est emprunté aux conférences de Roland Barthes au collège de France sur le neutre : Barthes fait d'ailleurs de Maeterlinck un poète du neutre et analyse un extrait de la pièce *Pelléas et Mélisande*.

sourdines par lesquelles le texte est affecté. Aussi le comédien de théâtre doit-il plus que jamais accomplir une performance, c'est-à-dire donner à voir le travail de transformation du texte écrit en texte dit, tout en veillant à garder dans cette métamorphose toute la pureté du texte, préférant la récitation sacrée à la trivialité de la parole. Comédien par excellence, le chanteur est un interprète, un traducteur de signes. Le texte devient audible dans les opéras symbolistes, non seulement par lassitude de la déclamation tonitruante du *bel canto*, mais parce que s'est effacée la frontière des genres théâtraux et musicaux.

La ligne de partage ne passe plus comme le pensait Lessing entre les arts plastiques et les arts du temps, mais entre les arts « spéculaires », pour ne pas dire spéculatifs, et les arts spectaculaires. Le symbolisme fait fonds sur la translation d'art, la Correspondance, la synesthésie, et vise l'idéal de l'Art au-delà des œuvres : dès lors, les différences techniques ne discriminent plus les arts ; il n'y a plus pour l'homme moderne que l'Art et le divertissement - la pierre de touche de l'esthétique moderne demeurant donc le jugement de goût ! Le jugement de goût peut prétendre à l'universalité, parce qu'il est déjà, de part en part, traversé par des déterminations qui ne sont pas individuelles : par ce que Adorno a appelé « l'objectivité du matériau ». L'attitude critique que le philosophe défendait passe aujourd'hui, pour réactionnaire. Elle s'oppose à la tendance post-moderne de l'acceptation généralisée qui est l'exacte pendant du post-modernisme artistique qui fait du récent avec les morceaux du passé¹. Le fait qu'aujourd'hui

1 Par exemple, Adorno range le jazz parmi les musiques commerciales, parce que pour lui un arrangement, improvisé pour séduire immédiatement le public, de thèmes ne saurait constituer une

Stravinsky soit loué comme le musicien du vingtième siècle, que *Doktor Faustus* de Busoni soit acclamé sans discussion comme un chef d'œuvre oublié sont deux faits révélateurs de ce changement. Le symbolisme, au contraire, est un moment critique, dans les deux sens du terme. C'est pourquoi, diffusé en Europe en une trentaine d'année, il se transforme en d'autres expériences, soit d'avant-gardes éphémères : essais de synesthésie totale (Scriabine, Kandinsky - de Hartmann), premiers pas du dadaïsme (réalisant à la lettre le théâtre de robots de Maeterlinck), soit de courants plus durables tels que l'expressionnisme allemand. On peut enfin lui affilier des œuvres aussi différentes que *Saint François d'Assise* de Messiaen, partiellement *Le grand Macabre* de Ligeti, d'après la pièce du symboliste belge Michel de Ghelderode, ou *Medea Material* de Dusapin (texte de Heiner Müller), etc. Robert Wilson peut poursuivre un siècle plus tard un travail radicalement symboliste de mise en scène, non seulement de *Pelléas et Mélisande* mais aussi d'une grande partie du répertoire. Celui en qui Aragon a vu un héritier du surréalisme¹ est d'abord un artiste symboliste et par le traitement qu'il fait du chanteur, et par sa construction du décor. L'acteur est une marionnette rigide, dont le répertoire gestuel est limité. Ainsi, ses mouvements relèvent d'une chorégraphie et non d'un souci de mimer le texte. Cette conception vient en droite ligne d'une double fascination que l'on retrouve chez Maeterlinck pour la marionnette et chez Mallarmé pour le danseur ; ce non-jeu était d'ailleurs celui de

composition. Curieusement cette position suscite les plus vives réactions ...

¹ Louis Aragon, « Lettre ouverte à André Breton : sur Le Regard du Sourd, l'art, la science et la liberté », *Les Lettres Françaises*, no. 1388, Paris, 2-8 juin 1971, pp. 3-15.

Lugné-Poe, acteur et metteur en scène des pièces symbolistes au Théâtre de l'Œuvre dans les années 1890. De plus, la « danse » des spectacles de Wilson doit beaucoup à l'art asiatique, tant japonais que sud-est asiatique (où se pratique d'ailleurs une alliance de la danse et du théâtre de marionnettes) : il ravive ainsi l'intérêt que la fin du dix-neuvième siècle avait porté à ces exotismes et à leurs musiques, notamment lors des expositions universelles (Debussy découvre le *gamelang* javanais lors de l'exposition de 1889). Le décor, dès lors que l'attention n'est plus appelée sur le jeu personnel du comédien, devient essentiel. Et pourtant, la scène wilsonienne est presque vide, après avoir subi l'ascèse de tout réalisme, laquelle avait semblablement marqué la révolution de *Pelléas* : mono ou bi-chromie, jeu d'ombre et de lumière (avec encore l'inspiration du théâtre d'ombres indonésien), distanciation de la salle par l'interposition d'une gaze. La forme, géométrique, le geste, hiératique, portent le drame vers l'abstraction. Dans ce monde déshumanisé, qui fut celui des « robots » rêvés par Maeterlinck, les chanteurs ont cessé d'être les acteurs d'un drame tridimensionnel pour devenir des icônes figées dans une position littéralement symbolique : geste de bénédiction, de neutralité (mains à plat), de douleur (poings fermés), et surtout de protection. Le « ne me touchez pas » de Mélisande est devenue la règle de toutes ces entités qui ne se frôlent même jamais. Cette consolation refusée aux corps statufiés maintient l'univers opératique dans la tension mobile des langages, littéraires et musicaux. D'un chanteur à l'autre, la voix porte le texte; entre eux la musique fait circuler un flux énergétique incessant. On touche ici au cœur du symbolisme : l'espace devenu décor est un lieu vide de propagation ondulatoire des langages.

Il existe une littérature encyclopédique sur la définition du symbolisme littéraire : qui est symboliste ou décadent, quelles en sont les formes spécifiques (le vers libre, le roman ?), les lieux de diffusion géographique (est-il seulement franco-belge ?) et les limites chronologiques (jusque quand Gide et Claudel sont-ils encore symbolistes ?)... Il existe aussi des tentatives pour le définir dans les arts plastiques : mais il y apparaît difficile de démêler romantisme tardif, pré-raphaélisme, *Arts and Crafts*, synthétisme, cloisonnisme, Art Nouveau et même surréalisme. Autrement dit, introduire la question encore plus délicate de la musique pourrait sembler n'ajouter que de la confusion. Or l'opéra n'est pas la juxtaposition de différents arts - ou plutôt il ne l'est plus pour la génération symboliste : le livret comme genre autonome n'existe plus, mais le texte de l'opéra est un texte littéraire à part entière, soit qu'il soit une pièce déjà écrite, soit qu'il soit écrit comme une œuvre littéraire. Cet « opéra littéraire » abolit la frontière entre littérature et musique, comme il a rabattu le drame sur le poème. Il ne s'agit donc pas de superposer trois exigences théoriques pour créer un objet qui serait « l'opéra symboliste », mais seulement d'entendre quelques œuvres révélatrices. Le compositeur doit, sinon comme Debussy assister aux mardis de Mallarmé, du moins se nourrir de littérature symboliste, comme Schönberg par exemple qui fut symboliste en ses débuts. Il doit aussi préférer Redon au style pompier, comme c'est le cas pour son ami Ernest Chausson, ou les estampes japonaises aux impressionnistes - ce qui est le cas de Debussy. Ces éléments biographiques servent à confirmer l'hypothèse du rôle constitutif de la poétique symboliste dans l'univers artistique des musiciens, et *a fortiori* dans des opéras où plus que jamais parole et musique sont unies.

Cela conduit aussi à revenir sur la question wagnérienne : l'on a prétendu placer à l'origine du symbolisme la *Revue wagnérienne*, co-éditée par Théodore de Wyzewa et Édouard Dujardin entre 1886 et 1888. Certes, l'influence de Wagner est déterminante et sa figure domine l'histoire de l'opéra à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle, mais c'est une certaine compréhension de Wagner qui l'emporte parmi les symbolistes : un Wagner déjà interprété par Gautier, Champfleury et Baudelaire et redécouvert par la génération d'après 1870. Car Chabrier, d'Indy, Saint-Saëns aussi reçoivent l'impact wagnérien, mais sans faire pour autant sortir l'opéra français de la tradition du grand opéra. Le symbolisme musical trouve bien son origine dans la musique de Wagner, mais pour ceux-là seuls qui y ont entendu les accords de la musique nouvelle, une tonalité élargie et une montée croissante vers l'abstraction¹. Il faut d'abord revenir à la modernité de Wagner pour comprendre comment s'est constitué, à travers la crise symboliste, l'art moderne comme Art sans spectacle.

1 L'art tend pour Wyzewa à une « simplification des signes » : moins ils sont mimétiques, plus ils traduisent des notions complexes. L'écriture est un modèle d'abstraction, même pour le théâtre.

I. WAGNER SYMBOLISTE

À partir de 1850, date où il publie *Opéra et drame* (*Oper und Drama*), Wagner définit une nouvelle conception du genre, à la fois contre le grand opéra et contre l'opéra romantique¹, au point qu'il impose une autre désignation : « le drame musical ». Le drame devient pour les artistes la référence, à partir duquel s'organise une nouvelle distribution des arts. Pour Jakobson, la musique joua dans le romantisme le rôle structurant de « la dominante », qu'il décrit comme l'« élément focal d'une œuvre d'art, [qui] gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle, ajoute le linguiste, qui garantit la cohésion de la structure ». Depuis la formule de Valéry, selon laquelle Mallarmé a cherché à « reprendre son bien à la musique », de nombreux travaux ont cherché à définir le symbolisme par cette même dominante musicale. En retour, la musique symboliste vient à être définie comme un style redevable cette fois de son esthétique à la littérature ; Marcel Schneider le résume ainsi : « l'influence wagnérienne, la notion mallarméenne de suggestion, les leçons qui peuvent être tirées de l'œuvre de Debussy et de son mysticisme diffus, qui repose sur des intuitions spirituelles et esthétiques plutôt que sur le

1 Jean-François Candoni, *La genèse du drame wagnérien. Mythe, politique et histoire dans les œuvres dramatiques de Richard Wagner entre 1833 et 1850*, P. Lang, Bern-Paris-Berlin, 1998, s'est attaché à la première partie de la production wagnérienne. Il met en lumière les nombreuses similitudes avec ces deux esthétiques, et la façon dont Wagner tend à s'en éloigner. Nous faisons de Wagner une lecture inverse, en aval, qui s'attache à montrer son rôle inaugural du symbolisme.

dogme de la religion, tout cela contribue à former ce que nous appelons *la musique symboliste* »¹.

Or, l'opéra, parce qu'il inclut par définition le texte et la fiction, joue avec une bien plus grande acuité que la musique seule ce rôle de redéfinition des rapports entre la littérature et les arts. D'ailleurs, si l'on reprend la liste des musiciens symbolistes établie par Marcel Schneider, il apparaît clairement que ce sont presque tous des compositeurs d'opéras – et plus encore, comme nous tendrons à le montrer pour certains, que c'est dans leur répertoire opératique qu'ils sont symbolistes : Duparc (1848-1933) ; Chausson, dont Marcel Schneider ne mentionne pas l'opéra *Le roi Arthur* ; Debussy bien sûr ; Sibelius et son immense poème symphonique *Finlandia*, qui rivalise avec le *Ring der Nibelungen* dans sa volonté de dire l'épopée du Kalevala ; Fauré, dont Marcel Schneider signale les mélodies plutôt que les nombreuses œuvres scéniques : musiques de scènes pour *Caligula*, *Pelléas et Mélisande*, *Shylock*... une tragédie lyrique avec texte parlé, *Prométhée* (montée à Béziers en 1900) et son opéra *Pénélope* composé entre 1907 et 1912 ; Bartók, symboliste dans son opéra *Le château de Barbe-Bleue* ; le Richard Strauss de *Salome* et *Elektra* ; Satie qui compose la musique d'accompagnement de la pièce de Sâr Péladan

1 « *The Wagnerian influence, the Mallarméan notion of suggestion, the lessons that can be extracted from Debussy's work and diffuse mysticism founded more on spiritual and aesthetic intuitions than on religious dogma contribute towards forming what we can call « Symbolist Music »* » (traduction personnelle), M. Schneider, « *Symbolist music* », *The symbolist Movement in the Literature of European Languages* (Le mouvement symboliste dans la littérature des langues européennes), A. Balakian (éd.), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982, p. 474.

Le Fils des Étoiles, *Wagnérie kaldéenne* (1892) puis du drame ésotérique de Jules Blois, *Prélude à la Porte héroïque du ciel* (1894) ; Scriabine et sa recherche d'une synthèse des arts dans le *Poème de l'extase*, op. 54 (1908) et surtout *Prométhée, Poème du feu, avec chœur, piano et orgue lumineux* (1911) ; Schönberg enfin, pour son démonisme, sa croyance en les forces obscures de la création¹. Au total, la recension de la musique symboliste montre que cette esthétique musicale est à la recherche constante d'une scène littéraire, et semble chercher dans le théâtre une visibilité – que ce fût sous la forme embryonnaire du poème ou de la musique de scène, ou que ce fût directement, dans la confrontation entre la musique et la littérature que met en scène l'opéra. Le point nodal de la problématique du symbolisme se formule : comment produire une œuvre où les arts échangerait leurs attributs ? Un langage aussi éthéré que des sons, une musique signifiante, un spectacle où ne se verrait rien du réel ?

1. La musique absolue

La musique et la danse deviennent des arts non mimétiques, et font échapper l'expression à la représentation. Comme le rappelle Célestin Deliège, la musique occidentale aussi fut liée à la *mimésis*, jusqu'au moins la fin du dix-huitième siècle. L'humanisme

¹ « Le Schönberg de la musique sérielle existait, comme compositeur, en germe dans la période symboliste » (*The Schoenberg of serial music existed, in seed form, in the Symbolist period [...] as a composer*, traduction personnelle), *ibid.*, p. 479. Nous nous attacherons à démontrer l'origine symboliste des esthétiques ouvertes par Schönberg dans l'expressionnisme puis dans le sérialisme, dans le chapitre III.

classique lui demeure fidèle dans la construction exemplaire de Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe* (1746), où l'art devient le portrait artificiel des passions humaines¹. L'opéra existe alors comme art du langage, où la musique se règle sur le discours, sur sa périodisation et son rythme. Dans cette lignée classique, l'abbé Dubos énonce le premier la thèse reprise par Rousseau et Herder : l'origine de la musique est le langage et elle doit imiter le discours passionné. Cela explique l'opposition de Rousseau contre Rameau : « toute notre Harmonie n'est qu'une invention gothique et barbare [...]. Par la raison, puisque l'Harmonie ne fournit aucun principe d'imitation par lequel la Musique formant des images ou exprimant des sentiments se puisse élever au genre Dramatique ou imitatif, qui est la partie de l'Art la plus noble, et la seule énergique »². Rousseau oppose d'un côté la musique naturelle seulement harmonieuse, phénomène physique du son donnant « *des sensations plus ou moins agréables* », qui « ne porte point ses *impressions* jusqu'au cœur », et d'un autre la musique imitative accentuée, qui « porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des *sentiments* propres à l'émouvoir »³. On le

1 Célestin Deliège, *Invention musicale et idéologies*, Christian Bourgeois Éditeur, Paris p. 65. Nous nous contentons ici de reprendre les principales étapes de la naissance de l'idée de musique pure, afin de souligner la naissance dans la réflexion sur la musique d'une esthétique non fondée sur la mimésis. En cela, la musique est bien l'art qui inaugure la crise romantique, fondée, comme l'a montré Todorov, sur « la fin de l'imitation », *Théorie du symbole*, Seuil, Paris, 1977, pp. 182-185. L'opéra ouvre alors deux voies : celle d'une réaction mimétique, celle, inaugurée par Wagner, d'une intégration de l'absolu musical dans le champ littéraire et dramatique.

2 J.J. Rousseau, *Œuvres Complètes*, Pléiade Gallimard, Paris, vol. V, art. « Harmonie », 1995.

3 *Ibid.*, art. « Musique », p. 885.

voit, l'expression ne quitte le niveau naturel et animal de la sensation qu'en étant intériorisée, transformée en image subjective, l'impression ; dès lors seulement, le sujet est affecté, modifié, il devient sujet sensible. Tant que la *mimésis* reste le dénominateur commun de tous les arts, l'expression vaut pour sa valeur représentative – et à la musique est dévolu le rôle de représenter les passions puis les sentiments. La passion est un symptôme identifié clairement dans la typologie classique, alors que le sentiment romantique peut comprendre tout type d'émotion... jusqu'au vague des passions. En cela, le romantisme du sentiment contribue à défaire de l'intérieur la théorie de l'expression mimétique. William Jones, dans ses *Essais sur les arts communément appelés imitatifs* (1772), reste encore méfiant face aux formes non mimétiques que sont la fugue et la sonate ; James Beatie, en revanche, inaugure une réflexion qui aboutira à la théorie de Hanslick, dans son *Essai sur la Poésie et la Musique comme ils affectent l'esprit* (1776) : pour la première fois, la musique ne renvoie qu'à elle-même¹. Ce courant profond de la musique dite absolue, ou pure, sera justement ce qui mettra en crise l'opéra, œuvre de représentation, en faisant apparaître l'inadéquation de son propos aux buts élevés de l'art. Comment un art de la scène peut-il concilier sa nature imitative et le principe musical de son écriture, qui ignore toute référentialité ? À l'heure où Wagner commence à justifier théoriquement son opéra, le quatuor à cordes est devenu le sommet de la production musicale, de cette musique pure, ou absolue. Pour comprendre le rôle jouée par la musique dans

1 E. Hanslick, *Du beau dans la musique, Essai de réforme de l'esthétique musicale*, trad. C. Bannelier revue par G. Pucher, Christian Bourgeois Éditeur, Paris, 1986 et, sur ce point, le commentaire de C. Deliège, *op.cit.*, p. 68.

l'invention de l'art moderne, il faut reprendre les termes d'un débat théorique sur le sublime, où la musique tient une place prépondérante. Dans sa réflexion sur l'imprésentable et la modernité d'une esthétique du sublime, Lyotard ne regarde que les arts plastiques, alors que la musique offre plus directement un dépassement de l'espace figural. Elle est par excellence l'art de l'imprésentable. Dès lors la question de la *mimésis* évolue: il n'est pas seulement question de nier la figuration, mais de présenter des œuvres entièrement faites de l'inouï.

L'idée d'un art non représentatif naît d'abord chez les écrivains romantiques. Elle leur apparaît comme un idéal d'expression immédiate. Or, le modèle de cette musique pure est le quatuor à cordes, et non pas le genre théâtral de l'opéra. Comment Wagner peut-il annexer à son œuvre un concept qui lui est par essence étranger ? Comment prétendre donner à voir l'imprésentable ? « Un opéra où la musique est constamment et réellement employée comme un simple moyen d'arriver à l'expression dramatique est un non-sens musical », écrit Hanslick. Pour Hanslick, en effet, le propre de la musique est d'être une forme esthétique (au sens kantien : productrice du sentiment du Beau dans la contemplation) irréductible à toute finalité expressive ou mimétique : « Il n'y a pas de *beau naturel* pour la musique »¹. Elle est un indicible, dans la mesure où elle plaît, pour parler en terme kantien, immédiatement (sans langue) sans concept (sans signe). La musique n'a en soi rien à voir avec aucun système linguistique, étant par nature intraduisible. Elle peut certes produire dans l'auditeur des sentiments, des images, mais nullement les exprimer. « Ce ne sont pas les sons qui expriment dans

¹ *Ibid.*, p. 16.

une mélodie, écrit-il, mais les paroles »¹. Hanslick repousse tout autant la capacité qu'aurait la musique suggestive à exprimer un contenu vague : « car l'idée d'*exprimer* et celle d'*indéfini* s'excluent l'une l'autre ». En effet, il n'existe d'expression que par la valeur référentielle du signe qui porte d'un son vers un sens. Or la musique est un système auto-référentiel : « Dans le langage, le son n'est qu'un signe, c'est-à-dire un moyen employé pour exprimer une chose tout à fait étrangère à ce moyen ; dans la musique, le son est une chose réelle, et il est à lui-même son propre but »². Dès lors il n'existe aucun passage entre des langages par essence irréductibles : le langage musical, forme pure, et le langage verbal, à finalité expressive. Hanslick s'attache donc à défendre la spécificité des arts contre la possibilité de transgression que constitue l'opéra wagnérien, comme il apparaît nettement dans la note 4 de son texte : « Robert Schumann a fait beaucoup de mal avec sa phrase : « L'Esthétique d'un art est celle de tous les autres ; le matériel seul de chacun diffère » ».

Paradoxalement, le terme même, « Musique absolue » est inventé non par Hanslick, mais par Wagner, dans le programme sur la 9^e Symphonie de Beethoven qu'il réalise à partir de citations de *Faust*. C'est dire que la musique absolue n'est pas la musique pure, puisque le génie de Beethoven est d'avoir fait de la parole le couronnement de la musique dans la neuvième symphonie. À cette date, Wagner voit un « dépassement des bornes de la musique absolue » par le chant, ce chant

1 *Ibid.*, p. 16

2 C. Dalhaus, *L'idée de la musique absolue, une esthétique de la musique romantique*, Contrechamps Éditions, Genève, 1997, p. 23.

qui vient couronner l'édifice symphonique - mais « absolu » a alors le sens négatif de « abstrait »¹. Le chant, en revanche, est l'état intermédiaire de la parole entre le texte et la musique, la réalisation concrète de l'un et de l'autre, de la matière et de l'esprit. Wagner est en cela influencé par Feuerbach qui, dans les *Principes de la philosophie de l'avenir*, voit la musique comme détachée des racines du chant et de la danse, et donc de son origine grecque. Or *harmonia* doit être liée par *rythmos* et *logos*. Le drame wagnérien n'aura de cesse de tenter cette réconciliation des muses, pour retrouver un absolu non abstrait, mais vivant. Wagner a fait sienne la critique du romantisme par le mouvement Jeune Allemagne, qui a notamment attaqué cette musique, qualifiée par Hoffmann du « plus romantique de tous les arts ». *Art et révolution* (1849) et *L'œuvre d'art de l'avenir* (1849) sont des traités révolutionnaires inspirés à Wagner par le mouvement jeune allemand, soucieux de redonner un contenu – social – à l'art. C'est directement contre ces écrits que Hanslick publie son attaque en 1850.

S'opposent ici deux conceptions de l'absolu qui reposent sur deux conceptions de l'art : un absolu concret qui s'incarne totalement dans le sensible d'une part ; de l'autre un absolu formel qui arrache entièrement au monde sensible dans l'expérience esthétique. Et comme l'a noté Nattiez dans son introduction à l'ouvrage de Hanslick, la notion d'autotélisme est très proche de l'esthétique symboliste, mais il relativise ensuite l'opposition des deux pensées quant à la signification de la musique : « Lorsque Hanslick, Jakobson, et Stravinsky minimisent, dans la musique, son pouvoir expressif pour

1 *Ibid.*, p. 24.

mieux le lui refuser, ils se placent sur le seul point de vue du *poïétique*, c'est-à-dire du point de vue des préoccupations du compositeur. Lorsque les mêmes auteurs admettent l'existence du pouvoir expressif de la musique, ils se situent en fait du côté de l'*esthétique*, c'est-à-dire du côté de l'effet produit par la musique sur l'auditeur »¹. Wagner tente de se placer sur les deux plans. De plus, lui-même intégrera par la suite la critique de Hanslick, dans la mesure où il soulignera l'importance prédominante de la musique dans l'écriture du drame, faisant passer au second plan le contenu exprimable. En 1870, il revient en effet sur la fonction cognitive de l'opéra, reformulée selon la théorie de la musique de Schopenhauer, et se rapproche alors sensiblement du point de vue de Hanslick. Dans son ouvrage, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Carl Dalhaus a montré comment la contradiction apparente entre les thèses de *Oper und Drama* (1850-1851) et celles du *Beethoven-Festschrift* de 1870 s'explique par la différence entre une approche technique et une approche métaphysique du rôle que joue la musique dans l'opéra. Il y a bien, par-delà les évolutions et la reprise des théories romantiques de l'absolu musical, une continuité de l'esthétique wagnérienne. Plus encore, l'ouvrage de Dalhaus montre comment l'esthétique néo-romantique et schopenhauerienne du second Wagner vient avaliser une écriture déjà fondamentalement musicale du Drame. Schopenhauer dit de la musique qu'elle « donne les *universalia ante rem* »², en un passage doublement célèbre, pour avoir été longuement cité par Nietzsche

1 E. Hanslick, *op.cit.*, p.45.

2 Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, tome I, trad. A. Burdeau, Félix Alcan Éditeur, Paris, 1888, par. 52, p. 275.