

• L'HÉRITAGE WAGNÉRIEN •

• RICHARD WAGNER (1813-1883)

*Par le caractère exceptionnel de son œuvre comme par l'abondance de ses écrits, Richard Wagner peut être considéré comme l'aboutissement de plusieurs fils déjà tissés dans cette anthologie : Herder, Rousseau, Schopenhauer, Beethoven, Liszt... Ceci malgré un style très boursoufflé qui rend sa lecture parfois malaisée.*

*Ses traités et essais peuvent être divisés en cinq groupes séparés les uns des autres par un intervalle d'une dizaine d'années, entre 1840 et 1880. Vers 1850, durant les premières années de son exil en Suisse et à un tournant important de sa carrière, il publie une série de textes où il réfléchit sur la manière dont la musique fait sens : L'Art et la Révolution (1849), L'Œuvre d'art de l'avenir (1849) et Opéra et drame (1851). C'est le moment où il se lance dans la composition de ses œuvres majeures, en particulier la Tétralogie. Opéra et drame est sans doute son texte théorique le plus complet et le plus abouti.*

*Proche de Liszt, il pense la musique comme point de convergence de tous les arts. Il en diffère cependant sur deux points essentiels : la place qu'il accorde à la sensation sonore de nature vibratoire, plus qu'au sentiment, et l'idée que la musique instrumentale seule est insuffisante : elle a besoin du texte et de la mise en scène pour arriver à sa plénitude.*

*Il suit donc Beethoven, mais aussi Herder, pour son approche de la mélodie populaire, moyen de donner du sens à la mélodie rossinienne, trop proche d'une sensation pure. Il s'inspire également de Rousseau pour arriver à une conception « musicale » du langage propre à créer la réelle synthèse musicale qu'est le drame. D'un côté, la musique instrumentale, lieu de la sensation encore peu précise, apporte la dimension de l'inexprimable ; de l'autre, le langage, travaillé dans son caractère sonore, énergétique, s'approche du sentiment, même si son caractère encore trop conceptuel l'empêche de l'atteindre vraiment. Le drame, union de la musique et du langage, ainsi que du visuel et de la danse, compris dans leur lien à l'énergie primordiale, est la synthèse qui permet, par la primauté de la musique, de révéler l'unité véritable du monde.*

*Wagner réunit donc, par la musique, l'érotisme (la musique est féminine, la parole masculine) et le religieux. Sa pensée, touffue, complexe, constitue l'un des aboutissements de l'idée d'expression musicale, par rapport à laquelle les critiques et musiciens auront à se déterminer. L'un des premiers, absent de cette anthologie, est Nietzsche ; lui ont été préférés des textes moins connus et peut-être plus techniques (Newman).*

*Oper und Drama* [1850], Leipzig, Weber, 1851 (*Opéra et drame*, in *Œuvres en prose*, traduction de Jacques-Gabriel Prod'homme, 1976, Paris, Les Introuvables, vol. IV, t. II, p. 226-237).

La chose que notre sentiment conçoit le plus vite est notre idée de la vie ordinaire où l'inclination et le besoin nous font agir selon notre habitude. Donc, en choisissant ses motifs dans cette vie et dans sa conception vulgaire, le poète doit nous représenter d'abord ses créations sous des dehors qui ne soient pas si étrangers à cette vie, qu'ils puissent être absolument incompris de ceux qu'il embrasse. Il doit donc d'abord nous les montrer dans les situations de la vie ayant une analogie reconnaissable avec celles où nous nous sommes trouvés ou pouvons nous être trouvés nous-mêmes ; ce n'est que sur de telles bases qu'il peut s'élever, degré par degré, à inventer des situations dont la force et le merveilleux nous dérobent à la vie ordinaire et nous montrent l'homme à la suprême plénitude de ses facultés. Ces situations, grâce à l'élimination de tout ce qui peut paraître accidentel, dans la rencontre d'individualités fortement marquées, atteignent à des hauteurs qui nous les font apparaître au-dessus de la commune mesure humaine – et c'est ainsi que l'*expression* des personnages actifs ou passifs doit s'élever à une expression telle, uniquement par une gradation bien établie, connaissable à la vie ordinaire, ainsi que nous l'avons indiqué en parlant de la mélodie musicale du vers, comme expression élevée au-dessus de l'expression vulgaire.

Mais il importe maintenant de déterminer le point que nous devons considérer comme le plus bas, pour la situation et l'expression, et qui doit nous servir de point initial dans cette progression. Si nous y regardons de près, ce point doit être exactement celui auquel nous devons nous-mêmes nous placer, pour rendre possible en général la réalisation de l'intention poétique ; par la communication de celle-ci, ce point est situé là où l'intention poétique se sépare de la vie ordinaire, où elle a pris naissance, pour lui offrir son image poétique. C'est sur ce point que le poète prend position en avouant ouvertement son intention, vis-à-vis de l'homme enveloppé dans la vie ordinaire, et réclame son attention ; il ne peut être compris tant que cette intention ne s'est pas tournée *volontairement* vers lui – tant que nos sensations, distraites par la vie ordinaire, ne sont pas concentrées en une sensation intense d'attente, de la même manière que le poète a réuni, d'après cette même vie, les éléments et les motifs de l'action dramatique. L'attente volontaire ou la volonté expectante de l'auditeur est le premier

moment qui rend possible l'œuvre d'art, et cela détermine l'expression au moyen de laquelle le poète doit lui correspondre – non seulement pour se faire comprendre, mais aussi pour être comprise comme l'exige l'attente créée par quelque chose d'extraordinaire.

[L'ORCHESTRE]

Tout d'abord, le poète doit utiliser cette attente pour manifester son intention, et cela en la guidant – comme une sensation indéterminée – dans la direction de son intention ; aucun langage, comme nous l'avons vu, n'y est plus apte que celui de l'orchestre, langage de la musique pure, qui détermine sans détermination. L'orchestre exprime la sensation même d'attente, qui nous domine avant l'apparition de l'œuvre d'art ; dans le sens où il correspond à l'intention poétique, il guide et éveille notre sensation d'attente générale vers un pressentiment que doit combler finalement un fait nécessaire défini et désiré.

Or, si le poète expose sur la scène l'objet de cette attente, sous la forme d'un personnage dramatique, il ne ferait qu'offenser et désillusionner le sentiment d'attente, si ce personnage devait s'exprimer en un langage qui nous rejetât soudain dans l'expression la plus vulgaire de la vie, dont nous venions de nous évader.

C'est dans ce langage musical qui éveillait notre sensation, que ce personnage doit aussi se manifester, et cela de telle sorte qu'il détermine notre sensation. Le personnage dramatique doit s'exprimer dans ce langage sonore, et nous devons l'entendre avec une émotion éveillée : il doit parler en même temps de telle sorte ce langage, qu'il puisse *déterminer* en nous la sensation éveillée ; or notre sensation éveillée d'une façon générale ne se détermine qu'autant qu'il lui est donné un point solide autour duquel elle puisse se recueillir comme une sympathie humaine, et s'y condenser pour déterminer un intérêt particulier pour cet homme placé dans une situation déterminée, influencé par ce milieu, animé par cette volonté, et préoccupé de ce projet. Ces conditions, nécessaires à la manifestation d'un individu au sentiment, ne peuvent être convaincantes que si elles sont remplies au moyen du langage parlé, de ce langage que la vie ordinaire rend inconsciemment intelligible, et dans lequel nous exprimons nos états ou nos volontés ; ceux-là doivent leur ressembler qui ont à nous rendre intelligible le personnage dramatique qui nous est présenté. Mais comme l'état d'âme éveillé en nous exigeait déjà que ce langage parlé qui excitait notre sensibilité ne fût pas absolument différent du langage des sons, mais fût fondu avec lui – pour ainsi dire, comme l'interprète, mais en

même temps comme le participant de l'émotion éveillée –, le contenu de l'individu exposé par le personnage dramatique se détermine ainsi de soi-même, à son tour, comme un contenu aussi élevé au-dessus de la vie ordinaire que l'expression est élevée au-dessus de la vie ordinaire ; et il suffit au poète de s'en tenir au caractère de cette expression exigée et acquise : il n'a qu'à veiller à ce que cette expression soit remplie d'un contenu qui la justifie, afin de se rendre un compte exact du point de vue élevé où, grâce au simple moyen de l'expression, il s'est placé pour faire valoir son intention. [...]

[CONTRE LA SÉPARATION ENTENDEMENT-SENTIMENT ; LIEN PAROLE-MUSIQUE]

Représentons-nous maintenant, au contraire, d'un coup d'œil, la forme du drame tel que nous l'imaginons, pour la reconnaître, malgré toutes les modifications fondamentales et nécessaires, toujours renouvelées, comme une forme accomplie selon son essence, bien plus absolument unitaire. Observons ce qui lui facilite cette unité.

La *forme artistique unitaire* n'est convenable que comme l'expression d'un contenu unitaire ; or, nous ne connaissons l'unité du contenu que si celui-ci se fait connaître par une *expression* artistique au moyen de laquelle ce contenu peut se manifester *complètement* au sentiment. Un contenu qui exigerait une expression double, c'est-à-dire une expression au moyen de laquelle le communicant devrait s'adresser alternativement à l'entendement et au sentiment, un tel contenu ne pourrait être, en tout cas, que bilatéral et discordant.

Toute intention artistique a originellement pour objet une forme une ; car ce n'est que dans la mesure où elle approche de cette forme, qu'une manifestation devient artistique ; sa division nécessaire se produit dès l'instant où l'expression mise à la disposition de l'artiste ne peut plus manifester pleinement l'intention. Puisque c'est le rôle de la volonté inconsciente de toute intention artistique de se communiquer au sentiment, il ne peut y avoir qu'une expression bilatérale qui soit incapable d'éveiller complètement le sentiment ; mais il n'y a qu'une expression qui veuille communiquer complètement le sentiment, qui devra éveiller complètement ce sien contenu.

Cet éveil complet du sentiment par son organe d'expression était impossible au poète purement verbal, et ce qu'il ne pouvait communiquer au sentiment, il était obligé par conséquent de le dire à l'entendement, afin d'exprimer complètement le contenu de son intention : il put enfin, au point de séparation, exprimer sa tendance simplement comme

une sentence, c'est-à-dire comme une intention pure et simple, irréalisée ; de sorte qu'il lui fallut, pressé par la nécessité même, rabaisser le contenu de son intention en un contenu privé de toute valeur artistique.

Si maintenant l'œuvre du poète purement verbal apparaît comme une intention poétique irréalisée, l'œuvre du musicien pur doit être considérée, par contre, comme une œuvre absolument privée de toute intention poétique ; car le sentiment a bien pu être pleinement excité, mais non pas déterminé par l'expression purement musicale. Étant donné l'insuffisance de l'expression, il a fallu que le poète répartît le contenu entre le sentiment et l'entendement, et abandonnât dans une insatisfaction inquiète le sentiment éveillé, tout en plongeant l'entendement dans une réflexion aussi insatisfaite sur cette inquiétude du sentiment. Le musicien n'exerçait pas moins de contrainte sur l'entendement en lui faisant rechercher un contenu de l'expression, qui excitât aussi complètement le sentiment sans apaiser son excitation la plus intense. Le poète exprimait ce contenu sous forme de sentence ; le musicien, pour exprimer une intention quelconque inexistante en réalité, sous forme d'un titre donné à sa composition. Tous deux s'étaient, en fin de compte, détournés du sentiment vers l'entendement, le poète, pour déterminer un sentiment éveillé incomplètement, le musicien, pour se faire excuser par le sentiment éveillé sans but.

Si donc nous voulons caractériser exactement cette expression unitaire, comme étant celle qui rend possible un contenu unitaire, nous définirons cette expression unitaire comme celle qui peut manifester au sentiment, de la façon la plus adéquate, une intention très étendue de l'intelligence poétique. Une telle expression est donc celle qui, en chacun de ses moments, enferme en soi l'intention poétique, mais qui aussi, en chacun de ces moments, la cache au sentiment, c'est-à-dire la réalise.

Même au langage verbal-musical, cette dissimulation complète de l'intention poétique serait impossible, si un second organe de langage musical résonnant en même temps ne pouvait lui être associé ; organe qui, partout où le langage verbal musical, comme dissimulateur le plus immédiat de l'intention poétique, doit nécessairement se plonger si profondément dans son expression, qu'il peut, pour maintenir cette intention indissolublement d'accord avec la vie ordinaire, ne la recouvrir que d'un voile sonore presque diaphane, et que ce second organe puisse maintenir l'équilibre parfait de l'expression émotionnelle.