

PHILIPPE ORSINI

Paris

LA «RONDE DES MUSES»: WAGNER, LA THÉORIE DES GENRES ET L'HISTOIRE DE LA POÉSIE FRANÇAISE AU XIX^e SIÈCLE

L'étude des genres littéraires, de leur nature et de leur histoire, néglige trop généralement les lumières que les conceptions esthétiques de Wagner peuvent apporter sur cette matière, non seulement parce que Wagner est allemand, mais aussi parce qu'aujourd'hui encore on voit surtout en lui le musicien plus que le poète ou le théoricien de l'art, ou parce qu'on n'aperçoit pas le lien entre cette question des genres et la vaste somme de réflexions sur l'art contenue dans les nombreux volumes de ses œuvres en prose. Autant de raisons qui ne recommandent pas ces dernières à l'attention des théoriciens de la littérature française mais qui devraient susciter l'intérêt des spécialistes de la Littérature Comparée.

Le thème principal des réflexions de Wagner, c'est d'abord bien sûr la question de l'association des *arts*, mais ce problème est directement lié avec celui des *genres*, comme on peut s'en persuader à la lecture de ce passage d'*Opéra et Drame*, très sévère à l'égard de ceux que l'auteur appelle nos «esthéticiens modernes»: «Mais de ce que nos esthéticiens modernes ont rangé le *drame* dans la catégorie des genres d'art, et l'ont assigné dans ce sens au poète comme sa propriété personnelle, de ce que l'immixtion d'un autre art, comme la musique, a besoin en elle d'une *excuse*, n'est nullement à considérer comme justifiée, cela équivaut à tirer de la définition de Lessing une conséquence qui ne donne pas l'ombre d'une justification. Or ces gens-là ne voient dans le drame rien autre chose qu'une branche de la littérature, une espèce de poésie comme le roman ou la poésie didactique, avec cette seule différence que celle-là, au lieu d'être lue, doit être apprise par cœur et déclara-

mée par plusieurs personnes, avec un accompagnement de gestes et l'éclairage des lampes de théâtre»¹. Ce qui distingue si profondément la conception, chez Wagner, des genres poétiques, et ce qui la rend si intéressante, c'est son complet désaccord avec la théorie littéraire de son époque, et avec l'art, le monde et l'esthétique modernes auxquels il oppose l'esthétique «de l'avenir» – qui est aussi en partie une esthétique du passé, inspirée, comme tant d'autres, de l'art grec.

Mais avant d'aborder la question des genres proprement dits et les enseignements que l'on peut tirer sur ce sujet de la doctrine esthétique de Wagner, il est nécessaire de redire quelques mots de l'idée principale qui sert de fondement à ses réflexions, celle de «la grande œuvre d'art totale qui devra englober tous les genres d'art pour exploiter en quelque sorte chacun de ces genres comme moyen, pour l'annihiler en faveur du résultat d'ensemble de tous les genres, c'est-à-dire pour obtenir la représentation absolue, directe, de la nature humaine accomplie»².

Unité originelle de l'art

Ce serait se méprendre tout à fait de penser que le but de Wagner est de réaliser l'association de la musique et de la poésie dans l'espoir d'accroître la puissance de la représentation dramatique par l'addition des plaisirs que procurent ces différents arts. Il est bien plutôt de démontrer par la théorie et par la pratique – la beauté et la splendeur uniques de ses drames prouvant en définitive la vérité de sa doctrine esthétique – l'unité originelle de l'art, l'existence des arts isolés n'étant à ses yeux que le résultat d'une séparation arbitraire et artificielle. Il ne s'agit pas de rassembler ce qui est originellement distinct et opposé mais de réunir ce qui a été arbitrairement séparé.

¹ Richard Wagner, *Oper und Drama*, 1851, J. J. Weber, Leipzig, rééd. 1868, inséré dans les *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 3 vol., Leipzig, 1897-98, rééd., 14 vol., 1911, trad. fr. J. -G. Prodhomme, D. Holl, F. Caillé, et L. van Hassenhove, 13 vol., Paris 1907-1925, rééd. 1976, 13 vol.: «Œuvres en prose», Editions d'aujourd'hui, coll. «Les introuvables», (*Opera und Drama*, vol. IV et V). Pour notre citation, voir la rééd. de 1982 d'*Opéra et drame* dans la traduction de J-G Prodhomme aux Editions d'aujourd'hui, t. I, p. 202.

² Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849, Leipzig, repris dans les *Gesammelte Schriften*, tr. fr. «L'œuvres en prose», rééd. 1976, et *L'œuvre d'art de l'avenir*, rééd. de la traduction de J. -G. Prodhomme, Editions d'aujourd'hui, coll. «Les introuvables», 1982, p. 87.

Les arts, distincts mais non séparés

Le point de départ des réflexions de Wagner c'est une définition de l'art comme expression que l'homme donne de lui en se prenant lui-même pour objet. «L'homme considéré comme son propre objet et sujet artistique», tel est le titre donné, dans *L'Œuvre d'art de l'avenir*, à la première partie de la deuxième section intitulée «L'homme artiste et l'art qui en dérive immédiatement». L'homme est double, «extérieur» et «intérieur». L'homme artiste est triple, «homme physique», «homme de sentiment», «homme intelligent». La distinction entre l'homme extérieur et l'homme intérieur correspond à l'opposition des sens de la vue et de l'ouïe: «Les sens auxquels il [l'homme] se présente comme objet artistique sont la vue et l'ouïe: à la vue se présente l'homme extérieur, à l'ouïe l'homme intérieur»³. La vue et l'ouïe, les deux seuls sens «artistiques», sont les moyens grâce auxquels, par l'intermédiaire de l'homme comme objet artistique, le sujet se représente à lui-même. Or la communication qui s'opère grâce au sens de l'ouïe revêt à son tour un double aspect: le son (de la voix) et le langage ou la parole: «le langage est l'élément concentré de la voix, la parole la substance condensée du son»⁴. L'homme est double, mais l'homme intérieur est double aussi, l'«homme artiste» est donc triple, et les trois arts correspondent à la triple nature de l'homme, «physique», «sensible», «intelligente». Dans le domaine de l'art on trouve en effet la triade correspondante: danse, musique, poésie. L'homme physique s'exprime par la danse, la mimique, le geste, le regard, l'homme de sentiment par le son de la voix, d'où procède la musique, et l'homme intelligent par la parole et la poésie.

Mais les domaines propres à chaque art ne sont cependant pas aussi nettement séparés. Le geste est aussi une manifestation de l'homme intérieur: «l'homme physique et les manifestations involontaires de ses impressions reçues par des contacts extérieurs de douleur physique ou de bien-être physique s'offrent directement à l'œil; mais il lui communique aussi les sentiments de l'homme intérieur qui ne sont pas directement sensibles à l'œil, par l'intermédiaire de la mine et du geste; et surtout par l'expression de l'œil même, qui rencontre immédiatement l'œil regardant, il peut lui manifester non seulement les sentiments du cœur, mais même l'activité caractéristique de l'intelligence, et, plus l'homme extérieur peut exprimer nettement l'homme intérieur, plus hautement il se manifeste

³ Id., p. 92.

⁴ Id., p. 93.

comme être artiste»⁵. L'«homme physique» exprime donc aussi l'«homme de sentiment et l'«homme intelligent». La danse, expression de l'homme physique par le geste, peut exprimer aussi le sentiment et la pensée, et contient donc aussi d'une certaine façon la musique et la poésie. Il y a des points de contacts par lesquels chaque art touche au domaine des arts voisins, et chacun des arts contient en lui-même l'art tout entier. Ainsi, la possibilité de créer un art total repose sur l'évidence que chaque art est un art complet.

Mais justement, chaque art pris isolément n'est que complet et non total. Si la danse, par exemple, peut quelquefois, par la mimique et le geste, exprimer sentiments et pensées, ce n'est que par instants et avec beaucoup moins de précision et d'adéquation que la musique et la poésie, et lorsqu'elle touche aux limites de son domaine propre, «là où la faculté d'expression et de transmission à la vue de l'homme physique extérieur atteint sa limite, quant à la possibilité d'exprimer et de communiquer les sentiments du cœur»⁶ (et l'on peut ajouter: les pensées de l'intelligence). De même, pour la musique, «lorsque (...) l'expression immédiate du son de la voix atteint à son tour sa limite dans la communication et la précision bien nette des différents sentiments du cœur (...) alors se produit l'expression du langage»⁷. C'est la première loi de la théorie de Wagner: la limite de chaque art est atteinte là où commence la tâche de l'art immédiatement voisin. Chacun des arts tend vers le domaine d'expression des autres, mais l'expression du sentiment, qui existe déjà en principe dans la danse, ne peut s'épanouir que dans la musique, et celle des pensées, présente déjà dans la danse et la musique, ne peut s'accomplir de manière précise et adéquate que dans la poésie.

*Correspondance entre l'unité des arts et l'unité
des facultés humaines*

Les arts sont distincts mais non séparés, de même que l'«homme physique», l'«homme de sentiment» et l'«homme intelligent» ne font qu'un. L'unité essentielle et originelle de l'art (total) a pour fondement l'unité naturelle des facultés, distinctes mais non séparées, de l'«homme complet». La séparation des arts ne peut donc être qu'artificielle puisqu'elle rompt l'union des facultés correspondantes que la nature a associées.

⁵ Id., p. 92.

⁶ Id., p. 93.

⁷ Ibid.

B.U.F.

Aussi le second chapitre de la même partie est-il intitulé: «les trois espèces d'art purement humains dans leur unité originelle» et Wagner peut-il affirmer: «ces trois facultés artistiques de l'homme complet ont pris sans intermédiaire et d'elles-mêmes la triple expression d'un art humain»⁸. Ces trois arts considérés isolément peuvent s'adresser dans certains cas limités aux trois facultés, mais chacun d'eux est lié principalement avec une faculté en particulier.

L'unité de l'art est donc originelle sous un double rapport: historique d'abord, parce que l'art grec, l'origine de l'art occidental, ne connaissait pas la moderne séparation des arts, qui dès le commencement étaient donc associés, ou plutôt non encore isolés; et sous un autre rapport parce que l'unité de l'art a son origine dans l'unité des facultés humaines dont procèdent ces différents arts. Pour représenter cette unité, le lien qui rassemble les arts, et les mouvements libres et spontanés qui les attire les uns vers les autres, Wagner se sert d'une image mythologique, celle des Muses dansant ensemble une ronde harmonieuse: «Danse, Musique et Poésie, voilà les trois sœurs éternelles, que nous allons voir danser la ronde, lorsque les conditions d'apparition se furent présentées. Par leur nature, elles ne peuvent être séparées sans détruire le cercle de l'Art; car, dans ce cercle, qui est le mouvement de l'Art lui-même, ils sont liés entre eux dans une union matérielle et morale si admirablement solide et féconde, que chacun d'eux, hors de ce cercle, ne peut, sans vie et sans mouvement, que mener une existence insufflée artificiellement, une existence d'emprunt, qui ne dicte pas des lois agréables, comme dans leur trinité, mais qui subit des règles tyranniques, pour des mouvements mécaniques. Si nous considérons cette ronde charmante des muses les plus vraies, les plus nobles de l'homme artiste, nous les voyons d'abord toutes les trois, se tenant tendrement enlacées, leur bras s'enroulant autour de leur cou; puis, tantôt l'une, tantôt l'autre, seule, comme pour montrer aux autres la beauté de son corps en pleine liberté, se détachant de cet embrassement, ne touche plus les mains des autres que du bout des doigts; tantôt celle-ci charme sa vue du couple de ces deux sœurs enlacées, qui s'inclinent devant elle; tantôt les deux autres, ravies du charme de la troisième, la saluent et lui rendent hommage - pour s'unir enfin toutes enlacées, serrées, sein contre sein, membre à membre, dans un ardent baiser d'amour, en une seule forme de vie voluptueuse!»⁹

⁸ Id., p. 97.

⁹ Id., p. 98.

*Rapport entre les arts (ou «genres d'arts», selon Wagner),
et les genres littéraires*

Le nombre des muses est ici réduit à trois, au lieu des neuf muses de la mythologie. Les trois muses choisies par Wagner, et ainsi assimilées en même temps aux trois Grâces (la muse qui est la grâce...), sont celles qui représentent des arts; et celles qui sont exclues de cette ronde voluptueuse, symbole de l'art, sont les muses qui symbolisent les «genres», les genres poétiques ou «littéraires», ce qui nous amène à examiner le lien entre la question de l'association des arts chez Wagner et la théorie des genres littéraires depuis le XVIIIe siècle, et aussi le rapport entre l'esthétique romantique du mélange des genres et l'esthétique wagnérienne de l'union des arts.

Les muses, dans la mythologie esthétique de Wagner, ne sont plus que trois, comme les grâces. Et ces trois muses qui sont des grâces ce sont les trois arts, la danse, la musique, la poésie. Or, parmi les muses de la mythologie, certaines (Euterpe, Terpsichore) incarnent des arts, mais il n'y a pas de muse de la poésie. Celle-ci, chez Wagner, représente donc la substitution d'une muse unique à toutes celles qui personnifient traditionnellement les genres poétiques ou littéraires. C'est qu'il n'y a pas pour Wagner de «genres» à proprement parler. Ce que les théoriciens nomment ainsi ne sont que des catégories abstraites et artificielles. Quand il emploie le mot, il l'applique à la musique, à la danse, à la poésie, qu'il appelle des «genres d'art», moins pour insister sur leurs différence que sur leur unité. Il n'y a pas d'arts, il n'y a qu'un seul art, trois arts (trois «genres d'art») qui ne font qu'un, comme les personnes de la Trinité. Quant aux trois genres distingués par ceux que Wagner appelle «nos esthéticiens modernes», ils ne sont pas pour lui des genres littéraires ni même poétiques, des «branches de la littérature», des espèces différentes de poésie, mais plutôt des branches de l'art en général, de l'art véritable et unique qui associe toujours la poésie à la danse et à la musique. Ce sont des genres artistiques plus que proprement poétiques ou littéraires, et ils n'appartiennent spécialement à aucun des trois arts.

C'est pourquoi, dans la ronde des muses ou des grâces, Wagner substitue aux muses du lyrisme, de la tragédie, de l'histoire, une muse unique, celle de la poésie. Car les seules muses sont celle qui personnifient les arts et non les genres, et ceux-ci transcendent l'opposition des arts. Il corrige la dissymétrie qui se trouve dans le groupe mythique des muses, où sont associées des muses qui incarnent des arts et d'autres qui représentent des genres. A ce groupe, il préfère celui, harmo-

nieux, et gracieux, des trois grandes muses de la danse, de la musique et de la poésie. En définitive, les deux genres auxquels Wagner s'intéresse principalement sont l'Opéra et le Drame, dont l'opposition constitue le sujet de son principal ouvrage. L'opéra c'est le genre factice (non pas artistique mais anti-artistique), forme d'art artificielle consistant dans une association arbitraire des arts, eux-mêmes arbitrairement séparés. Le drame, ou l'art véritable, seul genre authentique, est le retour à l'union première des arts avant leur arbitraire séparation. Ces deux genres sont deux formes de l'association des arts, l'une fausse, moderne, et artificielle, l'autre, originelle, naturelle et authentique. Le drame est la ronde gracieuse des muses, l'opéra une ronde disgracieuse, sans noblesse et sans beauté, mécanique et ridicule. L'image de la ronde des muses, et ce qui la distingue de la représentation traditionnelle de la mythologie, expriment donc de manière figurée le lien, dans la pensée de Wagner, entre la distinction des arts et celle des genres. La question du rapport entre les différents arts importe beaucoup plus que celle des relations entre les genres, et à travers elles s'opposent une conception authentique et vivante et une conception purement théorique et abstraite de la réalité de l'art.

Les genres poétiques, simples modes de l'association des arts

Examinons maintenant ce que devient, dès lors, la triadé: lyrisme - épopée - drame, dans l'esthétique de Wagner. Le lyrisme est le genre dont la définition est la plus confuse. C'est par lui qu'il faut commencer; et si l'œuvre - artistique et théorique - de Wagner peut nous aider à y voir plus clair dans la classification des genres, c'est d'abord qu'elle aura permis de démêler l'écheveau des définitions embrouillées ou contradictoires du genre lyrique. Celui-ci désigne parfois la poésie accompagnée de musique ou de danse, parfois le type de poésie opposé au drame et à l'épopée. C'est alors une «poésie qui exprime des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète». On admet donc qu'il consiste dans l'expression des sentiments personnels, mais on reconnaît aussi deux catégories de lyrisme, personnel et impersonnel, selon que les sentiments exprimés sont, ou non, ceux du poète.

Le lyrisme, manifestation première de l'unité originelle de l'art

L'identification du lyrisme avec la poésie chantée ou dansée, obscurcit considérablement la question de la distinction des genres, car elle ne s'applique à aucune période historique de la poésie. Dans la Grèce antique, l'épopée et la tragédie étaient accompagnées de musique ou de danse, tout autant que le lyrisme. A l'époque moderne, la poésie lyrique n'est pas moins privée de l'une et de l'autre que le drame ou l'épopée. Au Moyen-Age, l'épopée était aussi chantée. Il semble que les tragédies de la Renaissance aient été mêlées de musique. Le critère de l'association des arts est donc un élément de la classification des genres, et Wagner ne l'a pas inventé. Mais, dans la théorie traditionnelle il n'est appliqué qu'à un seul des trois genres principaux, créant une bizarre dissymétrie qui met arbitrairement à part le genre lyrique. Et cette définition apparaît surtout comme une survivance d'une époque révolue de la poésie, ne définissant pas (ou plus) le lyrisme en tant que tel: on ajoute alors l'autre partie de la définition du genre lyrique comme «expression des sentiments».

Pour Wagner, au contraire, l'association de la danse, de la musique et de la poésie n'est en aucun cas accidentelle ou arbitraire, ou caractéristique d'un âge primitif et révolu de la poésie lyrique. Et elle ne définit nullement le lyrisme par opposition aux deux autres genres. Elle est antérieure à la distinction des genres, et n'est pas propre à tel ou tel d'entre eux, mais elle est essentielle à l'art lui-même et n'est que la conséquence de l'unité naturelle des facultés: «Chacune des facultés de l'homme est limitée; mais ses facultés réunies, d'accord entre elles, s'entraident, - en d'autres termes, les facultés *s'aimant* mutuellement constituent la faculté universellement humaine illimitée, qui se suffit à elle-même. Ainsi toute faculté *artistique* de l'homme a ses bornes naturelles parce que l'homme n'a pas seulement *un sens*, mais *des sens* en général; or, chaque faculté ne dérive que d'un certain sens; dans les limites de ce sens, cette faculté a par conséquent aussi ses limites. Les limites des sens spéciaux ont aussi leurs points de contact entre eux, les points où ils se confondent, se comprennent; de même, se touchent, se comprennent, les facultés dérivées d'elles, leurs limites s'abolissant dans leur accord (...). Il n'y a que l'Art qui réponde à cette faculté universelle de l'homme; il est *libre*, par conséquent; un *genre* d'art ne l'est pas, car il ne dérive que d'une seule faculté humaine. Danse, musique et poésie séparément, sont bornées chacune à elle-même; en se heurtant à ses limites, chacune d'elles se sent esclave si, parvenue à son point extrême, elle ne tend pas la main à l'autre genre correspondant»¹⁰.

¹⁰ Id., p. 100.

La réunion des arts n'a par conséquent rien à voir avec un genre (poétique) en particulier, puisqu'elle provient de cette tendance naturelle des facultés à s'unir et à s'abolir dans cette «faculté universelle» que l'art seul permet de réaliser. Le lyrisme n'est donc pas une poésie accompagnée de musique et de danse, car pour Wagner, toute poésie est accompagnée de danse et de musique: «Partout où le *peuple* fit de la poésie, - et ce n'est que par le peuple ou dans le peuple qu'on peut réellement en faire, - l'intention poétique naquit, portée sur les épaules de la danse et de la musique, comme la *tête*, de l'homme parfait. Le lyrisme d'Orphée n'aurait certes pas forcé les bêtes féroces à une attitude silencieuse et calme, si le chanteur n'avait fait que donner à lire des vers imprimés (...). Aussi la véritable *épopée populaire* ne fut-elle nullement une poésie récitée (...). Lorsque Solon donnait des lois, (...) on cherchait déjà les débris de l'épopée populaire disparue, et on arrangeait ce qui avait été recueilli, à l'usage de la lecture, - à peu près comme, à l'époque des Hohenstaufen, les fragments des chants perdus des *Nibelungen*. Avant que ces épopées fussent devenues l'objet d'une telle préoccupation littéraire, elles avaient vécu dans le peuple, soutenues par la voix et le geste, comme de œuvres d'art exécutées par le corps, à la façon de danses chantées, concentrées, cohérentes, lyriques, avec une insistance particulière sur le côté descriptif de l'action et la répétition de dialogues héroïques. Ces interprétations lyrico-épiques constituent le lien visible le plus ancien entre le lyrisme proprement dit et la tragédie, la transition normale de l'une à l'autre»¹¹.

L'union des arts est ainsi associée avec la théorie de l'origine populaire et orale de la poésie, commune à cette époque, mais en outre, loin de définir un genre en particulier, et bien qu'elle soit malgré tout ici considérée comme particulière au «lyrisme proprement dit», c'est elle qui apporte la réponse à la question du passage d'un genre poétique à l'autre, du lyrisme d'Orphée aux interprétations épico-lyriques et à la tragédie: «Car, pendant que ces professeurs et lettrés érudits travaillaient dans la béatitude de leur propre stérilité, ils s'émerveillaient de la science qui leur aidait à comprendre, eux-seuls, le passé aboli dans la vie - *Thespis* avait déjà amené son char à Athènes»¹². Autrement dit, malgré la rupture apparente qui sépare un genre de l'autre existe une continuité que seule l'unité des arts permet d'apercevoir et d'expliquer et qui, pour cette raison, échappe aux théoriciens qui n'envisagent ces genres que comme des divisions abstraites d'un art poétique, littéraire, dans lequel la poésie,

¹¹ Id., p. 149-150.

¹² Id., p. 150.

destinée à la lecture, est séparée de la danse et de la musique. Ceci nous conduit à aborder la question cruciale du passage d'un genre à l'autre.

Il ne s'agit nullement, d'un problème secondaire, c'est au contraire en posant cette question de la *transition* entre les genres que l'on approche du cœur du problème, à savoir l'essence de chaque genre en particulier. Selon Wagner, en effet, les genres ne sont que des passages, que les phases successives de l'œuvre d'art au cours de ses transformations historiques. Ces transformations sont irréversibles. *Les genres ne sont que divers modes de l'association des arts*. C'est seulement ainsi qu'on peut les définir, et l'art, qui est cette association même, dans son essence, se manifeste sous ces formes successives. Les genres ne sont pas contemporains, ils ne forment pas un système. Le lyrisme et l'épopée sont révolus, et le drame, selon Wagner, est la forme accomplie et définitive de l'œuvre d'art (c'est-à-dire de l'association de la poésie, de la danse et de la musique). Le lyrisme est l'œuvre d'art originelle, le drame l'œuvre d'art achevée: «certaines facultés artistiques de l'homme complet ont pris sans intermédiaire et d'elles-mêmes la triple expression d'un art humain, et cela dans l'œuvre d'art originelle primitive de la *Lyrique* et aussi dans la suprême perfection ultérieure et consciente de l'œuvre d'art, le drame»¹³. Au lieu d'une classification, Wagner voit un processus et une transformation. Le drame représente le dernier stade dans l'évolution de l'œuvre d'art.

Sur ce point, Wagner est d'accord avec Hugo, qui écrit dans la préface de *Cromwell*: «le drame est le caractère propre de la troisième époque de la poésie, de la littérature actuelle (...). Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques»¹⁴, et plus loin: «certes, celui qui a dit: *Les Français n'ont pas la tête épique* a dit une chose fine; si même il eût dit *les modernes*, le mot spirituel eût été un mot profond»¹⁵, avant de conclure: «c'est donc au drame que tout vient aboutir dans la poésie moderne»¹⁶. Mais la poésie moderne et la poésie de Hugo contredisent cette affirmation. Hugo est avant tout un grand poète lyrique et le XIXe siècle est l'âge d'or de la poésie lyrique et du roman, avatar de l'épopée. Les modernes semblent plutôt avoir (au XIXe siècle) la tête lyrique et épique (ou romanesque) que dramatique. Seul Wagner a vraiment mis d'accord son

¹³ Id., p. 97.

¹⁴ Victor Hugo, *Théâtre*, Edition de la Pléiade, Gallimard, p. 422.

¹⁵ Id., p. 424

¹⁶ Id., p. 425.

œuvre avec son esthétique: le drame est la forme ultime de l'art arrivé à son point de perfection, il compose donc des drames.

Hugo, sans doute, reconnaît cette évolution qui consacre le drame comme l'œuvre d'art accomplie, lorsqu'il affirme que le drame contient le lyrisme et l'épopée. Et sur ce point aussi, Wagner pense comme lui. Mais Hugo n'explique ni pourquoi, ni comment, et se contente, pour justifier son dire, d'une comparaison assez vaine avec les âges de la vie: «Le drame est la poésie complète. L'ode et l'épopée ne le contiennent qu'en germe; il les contient l'une et l'autre en développement (...). Notre époque, dramatique avant tout, est par cela éminemment lyrique. C'est qu'il y a plus d'un rapport entre le commencement et la fin; le coucher du soleil a quelques traits de son lever; le vieillard redevient enfant»¹⁷. En réalité, l'inclusion du lyrisme dans le drame n'a rien à voir avec le lever et le coucher du soleil, ou avec la jeunesse et la vieillesse de l'homme. Mais il est certain que ce sont ces deux problèmes: l'inclusion des deux premiers genres (lyrisme, épopée) dans le troisième (le drame) et le passage d'un genre à l'autre qui permettent de progresser vers une meilleure compréhension de la nature des genres. C'est cela (cette inclusion et ce passage) que représente chez Wagner l'image mythique de la ronde des muses.

Rôles respectifs de la musique et de la poésie dans le lyrisme

Commençons par le lyrisme. Il est singulier qu'il soit le seul à être désigné par un mot qui le met explicitement en rapport avec la musique. Il ne faut pas en déduire, nous l'avons vu, que ce soit l'association de la poésie et de la musique qui le différencie uniquement des autres. Mais cela ne peut être considéré comme étant sans importance et Wagner reconnaît lui-même, nous l'avons vu aussi, que les «récitations lyrico-épiques» accompagnées de chants et de danses constituent une transition entre le «lyrisme proprement dit» et la tragédie (le drame), ce qui signifie bien que le «lyrisme proprement dit» est le genre qui est essentiellement lié à la musique en ce qu'il est le genre artistique originel où se manifeste évidemment l'unité essentielle de l'art, et en particulier de la musique et de la poésie. Les deux définitions habituelles du lyrisme sont souvent citées comme s'il n'existait pas entre elles de lien ou de rapport: le lyrisme est d'un côté la poésie chantée (et dansée) et de l'autre une expression des sentiments. Wagner aperçoit et affirme le lien entre l'un et l'autre et c'est en cela aussi que ses écrits permettent de mieux comprendre la nature des genres dits «poétiques».

¹⁷ Id., p. 424.

Voici en effet ce qu'il dit du son: «le son est l'expression immédiate du sentiment tel qu'il réside physiquement dans le cœur, point de départ et aboutissement de la circulation du sang. Par le sens de l'ouïe, le son revient du sentiment du cœur au sentiment du cœur: la douleur et la joie de l'homme doué de sentiment se communiquent directement par l'expression variée de la voix à l'homme de sentiment»¹⁸. Et voici ce qu'il écrit de la musique: «Elle est le *cœur de l'homme*; le sang, qui y commence sa circulation, donne sa couleur chaude, vivante, à l'enveloppe extérieure de la chair; - et à l'intérieur, il nourrit les nerfs agissant du cerveau, dans un élan impulsif. (...) Par le cœur, l'esprit se sent apparenté au corps tout entier, l'homme physique s'élanche à l'action intelligente. Or l'organe du cœur est le son; son langage artistique et réfléchi est l'art des sons»¹⁹. Le son est l'organe du cœur, et la musique est le cœur de l'homme: *la musique, art des sons, est aussi l'art du sentiment*. Dans la triade des arts, elle correspond à la sensibilité dans celle des facultés.

Examinons maintenant cette définition du lyrisme que nous avons citée plus haut, comme «poésie qui exprime des sentiments au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète». On en voit à la fois la justesse et les limites. La poésie lyrique est l'expression des sentiments. Or le royaume de la sensibilité est celui de la musique, l'homme de sentiments s'exprime par l'art des sons. Donc, ce qui est lyrique dans le lyrisme c'est d'abord et surtout la musique. Or la poésie définie par la théorie traditionnelle des genres est une poésie lue, dont la finalité est de communiquer des sentiments au *lecteur*, et non récitée et accompagnée de musique. Le rôle de la musique (l'expression des sentiments) y est confié aux «rythmes» et aux «images». Une poésie lyrique sans musique est-elle possible, dès lors que c'est à la musique que l'expression des sentiments revient de droit et de fait? Il faut à cet égard tenir compte de l'ambiguïté du mot «communiquer»: signifie-t-il ici «faire connaître» ou «faire éprouver»? S'agit-il, s'adressant à l'entendement et à l'intelligence de donner une *idée*, aussi claire et précise que possible, des sentiments du poète, ou, en touchant sa sensibilité, d'exciter ces mêmes *sentiments* chez le lecteur ou l'auditeur du poème?

Pour Wagner, par l'art des sons, l'«homme de sentiment» s'adresse (directement) à l'«homme de sentiment», le «sentiment du cœur» au «sentiment du cœur». Il est donc possible de délimiter, dans le lyrisme, le rôle de la musique et celui de la poésie. Le lyrisme exprime les senti-

¹⁸ *L'Œuvre d'art de l'avenir, op.cit.*, p. 93.

¹⁹ *Id.*, p. 118.

ments du poète, c'est-à-dire qu'il en donne au lecteur l'intelligence: *c'est le rôle de la poésie*; mais il les exprime aussi en vue de faire éprouver ces mêmes sentiments à la sensibilité du lecteur, ou plutôt de l'auditeur: *c'est le rôle de la musique*. Par la poésie, l'homme de sentiment (et l'homme intelligent) s'adresse à l'homme intelligent, par la musique il s'adresse directement à l'homme de sentiment. On ne distingue pas assez le rôle que jouent les différentes facultés, dans l'effet produit par l'œuvre d'art. Dans l'art musical, l'excitation de la sensibilité est à la fois un moyen et une fin, la sensibilité parle immédiatement à la sensibilité, sans intermédiaire. Dans l'art poétique, la sensibilité s'adresse à l'intelligence, ou bien à la sensibilité par le truchement de l'intelligence (car le but de l'art est toujours de produire une émotion, mais la poésie atteint ce résultat en communiquant à l'intelligence des faits ou des idées, sans pouvoir agir directement sur la sensibilité).

Si le lyrisme est l'expression des sentiments, s'il consiste à *exciter des sentiments, par l'expression de sentiments*, s'il est l'action d'une sensibilité sur une autre sensibilité, alors le lyrisme est essentiellement musical, puisque, comme le montre Wagner, en des termes empruntés au vocabulaire de la physiologie, il y a une connexion intime entre le son et le sentiment, et la définition traditionnelle du lyrisme comme poésie accompagnée de musique se trouve donc en partie justifiée, bien qu'elle ne suffise pas à le distinguer spécifiquement des autres genres. Avec la parole, on peut *faire connaître* les sentiments qu'on exprime, non les *faire éprouver*. Seule la musique a le pouvoir de susciter les sentiments par l'expression des sentiments et d'exciter immédiatement le sentiment qu'elle exprime. Si le lyrisme est la communication des sentiments du poète à l'intelligence du lecteur, il peut sans doute se contenter d'être poétique. Mais s'il veut aussi communiquer ces sentiments à la sensibilité du lecteur, il doit absolument être musical. Voilà pourquoi Wagner écrit que «jamais le lyrisme d'Orphée n'aurait pu forcer les bêtes féroces à une attitude silencieuse et calme si le chanteur n'avait fait que leur donner à lire des vers imprimés».

Le rôle de la poésie et celui de la musique se complètent par conséquent. Car la musique exprime déjà par elle-même, et fait connaître le sentiment qu'elle cherche à communiquer, mais pas assez clairement ou nettement sans le secours des mots. La poésie *éclaire* donc, et *précise* la nature, mais aussi les circonstances du sentiment exprimé et communiqué par la musique. L'effet propre à l'art lyrique, et à l'art en général est produit par l'association d'un sentiment exprimé, et excité, par la musique, et des circonstances exposées par la poésie. Dans la réalité, les

sentiments ne sont pas séparés de certaines circonstances particulières, et l'union de la poésie et de la musique ne résulte pas d'un caprice artistique visant à conjuguer les ressources de l'une et de l'autre, elle procède directement de la réalité même, où tout sentiment est lié à une situation. A la musique revient donc la communication des sentiments, et à la poésie l'évocation des circonstances. La poésie favorise l'action de la musique sur la sensibilité en indiquant et en précisant à l'intelligence la nature des sentiments exprimés et les circonstances qui les accompagnent.

Le Drame, art total et genre total

Les théories de Wagner permettent donc de mieux comprendre l'importance du rôle joué par la musique dans le lyrisme, et pourquoi celui-ci reçoit son nom d'un mot emprunté au vocabulaire musical, non qu'il soit le seul genre associant musique et poésie, mais parce qu'il est celui où le lien (incarné par Orphée) entre poésie et musique se manifeste originellement avec le plus de netteté. Le lyrisme n'appartient pas au domaine de la poésie, mais pas davantage à celui de la musique, ce n'est ni un genre poétique (encore moins littéraire), ni un genre musical puisque musique et poésie collaborent à la création de l'œuvre d'art lyrique. Il ne se définit pas non plus par l'association des arts, qui s'observe aussi dans les autres genres. Ce qui constitue la spécificité de chaque genre c'est une certaine sorte de collaboration, un certain rapport établi à l'intérieur de l'œuvre d'art entre les genres d'arts (musique, danse, poésie) qui s'unissent en vue de son élaboration. Le lyrisme est l'œuvre d'art originelle, dominée par la musique. Mais on comprend du même coup en quoi consiste le passage d'un genre à l'autre, et ce qui les distingue les uns des autres: c'est le renversement du rapport établi entre les arts à l'intérieur de l'œuvre d'art. Il suffit que les circonstances exprimées par la poésie dans le lyrisme se développent, s'enrichissent, se précisent et s'ordonnent: les circonstances psychologiques jusqu'à former de véritables caractères, les circonstances événementielles jusqu'à constituer une action complète et ordonnée (chronologiquement) pour que le rapport entre la poésie (les faits, les situations, les caractères) et la musique (l'expression des sentiments) s'inverse au profit de la poésie. Le genre où la poésie, du fait de la richesse et de la complexité des personnages et des conjonctures, prend le plus fortement le pas sur les autres arts, est l'épopée, et il n'est pas surprenant qu'il tire son nom du vocabulaire poétique (et non plus musical comme le lyrisme), *épos* signifiant parole ou poème.

Les genres ne sont donc que des figures passagères exécutées par le groupe harmonieux des muses, des évolutions successives décrites par leur ronde voluptueuse où aucune d'entre elles ne peut être séparée des autres sans détruire le «cercle de l'art». L'art total, ou l'art en général, c'est-à-dire l'art originel, unique, *se définit donc autant par la réunion des genres que par l'association des arts*. Car le lyrisme, l'épopée, le drame ne sont pas plus séparés que ne le sont la danse, la musique et la poésie. De même qu'il existe des points de contact entre les différents arts, par lesquels chacun d'eux touche au domaine des arts voisins il en existe aussi entre les différents genres, et chaque genre étant *un mode particulier de l'association des arts*, contient en germe les autres genres comme chaque art contient l'art tout entier. Les genres ne constituent donc pas un système et ne sont pas des catégories abstraites et séparées mais forment une unité harmonieuse et aussi indissociable que celle des arts, chaque genre tendant, par un mouvement naturel et une évolution nécessaire, vers les autres genres, qui ne sont que des modes différents de l'association originelle des arts, et des modifications du rapport entre les mêmes éléments à l'intérieur de l'œuvre d'art.

Le drame est à la fois le troisième genre et celui qui englobe les deux autres. Il est tantôt lyrique, tantôt épique, il est l'alternance du lyrisme et de l'épopée, selon que la musique et l'expression des sentiments, ou bien la poésie et le développement de l'action l'emportent tour à tour. C'est ce que les drames de Wagner illustrent parfaitement, tantôt donnant la première place à la musique et à l'épanchement lyrique, tantôt laissant l'action se développer en diminuant le rôle de la musique. La ronde des muses n'est pas seulement le symbole de l'art, ou de l'unité essentielle de l'art, mais aussi celui du drame, qui en est l'expression la plus parfaite, l'un et l'autre: *l'art* formé de l'union de tous les arts, et le *genre* formé de la réunion des autres genres, finissant par ne faire plus qu'un. Le *genre* total est la réalisation achevée de l'œuvre d'art totale. Lorsque wagner écrit: «Si nous considérons cette ronde charmante des muses (...) tantôt l'une, tantôt l'autre, seule, comme pour montrer aux autres la beauté de son corps en pleine liberté, se détachant de cet embrassement, ne touche plus les mains des autres que du bout des doigts; tantôt celle-ci charme sa vue du couple de ces deux sœurs enlacées, qui s'inclinent devant elle; tantôt les deux autres, ravies du charme de la troisième, la saluent et lui rendent hommage - pour s'unir enfin toutes enlacées, serrées, sein contre sein, membre à membre, dans un ardent baiser d'amour, en une seule forme de vie voluptueuse!»²⁰, ce n'est pas seulement l'art ou l'œuvre

²⁰ Voir plus haut, p. 3.

d'art en général qu'il décrit mais le drame et l'alternance des genres à l'intérieur du drame. La ronde des muses ne représente pas seulement le «cercle de l'art», car celui-ci «est aussi le mouvement de l'Art lui-même». L'unité des arts (dans le drame notamment) n'est pas une unité statique et immobile, c'est une unité mouvante et vivante qui résulte des transitions continues d'un genre à l'autre. Et le mouvement de l'art lui-même est aussi le passage, au cours de l'histoire, du lyrisme à l'épopée et de l'épopée au drame, de sorte que le drame reproduit et récapitule perpétuellement en lui-même l'évolution historique de la poésie, l'histoire des genres se confondant avec l'histoire de l'art.

Le drame ne se réduit pas à l'alternance du lyrisme et de l'épopée. Il réalise surtout à de certains moments l'équilibre parfait entre les trois genres d'art, grâce à la représentation scénique. C'est qu'est l'art dramatique, essentiellement, c'est la *représentation*: «Thespis avait déjà amené son char à Athènes; le dressant contre les murs du palais, il organisait la scène, et y *montait*, sortant du chœur du peuple, et ne *dépeignant plus*, comme dans l'épopée, les exploits des héros, mais les *représentant lui-même, comme [s'il était] ce héros*»²¹. Le lieu, écrit ailleurs Wagner, où cet événement merveilleux s'accomplit est la scène théâtrale; l'œuvre d'art universelle qu'il engendra est le *drame*»²². Ainsi, au sens le plus large, le drame c'est l'œuvre d'art dramatique; au sens le plus restreint, et le plus essentiel, c'est la représentation scénique. Et celle-ci ne procède spécifiquement d'aucun des trois arts pris séparément. Les mouvements, les gestes, la mimique, les intonations de l'acteur ne relèvent pas de la poésie, mais plutôt de la danse et de la musique. Le drame n'est pas un genre poétique mais artistique. Il naît avec la représentation, lorsque l'acteur se sépare du chœur. La scène est un lieu extérieur, qui n'appartient en propre à aucun des trois arts et où ceux-ci peuvent se rencontrer et s'associer dans un parfait équilibre. La représentation limite d'emblée la prépondérance excessive d'un art sur les autres, elle n'est pas une forme artistique issue d'un art particulier mais un procédé indépendant de chacun des arts isolés, qui en permet la réunion harmonieuse, en imposant à chacun le respect des limites de son domaine propre. Le drame n'est pas un genre littéraire, c'est: 1°/ La représentation scénique, 2°/ l'ébauche de l'union des arts qu'elle implique en imposant l'association du geste (de la danse), de l'intonation (de la musique), et du discours (de la poésie), 3°/ l'œuvre d'art totale qui exploite pleinement les ressources des arts et des

²¹ *L'Œuvre d'art de l'avenir, op.cit.*, p. 151.

²² *Id.*, p. 229.

genres associés, tantôt en les faisant alterner, tantôt en les unissant dans un parfait concert où chacun d'eux trouve sa place en respectant les limites de son propre domaine et de celui des autres. Il existe donc un rapport certain entre l'union des *arts*, chez Wagner, le mélange (il vaudrait mieux dire l'association) des *genres* cher aux romantiques (français) et la promotion, qui leur est commune, du drame au rang de genre poétique, ou artistique, suprême.

Melange des arts et melange des genres dans la poésie moderne

Il nous reste à conclure par quelques considérations sur Wagner et sur l'histoire de la poésie au XIXe siècle. Car il y a un grand décalage, en fait, entre la théorie romantique, et le privilège qu'elle accorde au drame d'une part, et d'autre part la réalité de ce qu'a été l'évolution de la poésie à cette époque; et une grande différence entre le mélange des genres (et des arts) tels que l'envisagent (ou le réalisent sans l'envisager) les romantiques et les poètes (ou les musiciens) de ce siècle, et la conception, chez Wagner, de l'union parfaite des genres et des arts dans le drame poétique et musical. La poésie, ou la littérature, du XIXe siècle est avant tout lyrique et romanesque (épique), mais pas du tout dans le sens où Wagner comprend ces termes. Pour lui, les genres ne sont que des modes de l'association des arts. Conçus comme correspondant exclusivement à des subdivisions de la seule poésie, ce ne sont plus que des aspects de la dégradation moderne de l'art. Cette dégradation (c'est la deuxième loi de l'esthétique de Wagner) se marque par la tendance inévitable de chaque art, une fois isolé, à reconstituer artificiellement l'unité de l'art en tâchant d'imiter et de s'appropriier les procédés et les pouvoirs des autres et d'empiéter ainsi sur leur domaine propre. C'est ce que Wagner appelle le mélange des arts, que l'on peut comparer au mélange des genres dans la poésie romantique. La séparation des arts prouve *a contrario* leur unité. Inversement, ce n'est que dans la réunion des arts ou dans le retour à l'unité originelle des arts, que chacun trouve ou retrouve sa véritable pureté, car chacun s'acquittant alors de son office propre, n'a plus besoin, pour remplir aussi celui des autres, d'empiéter sur leur domaine spécial: «de cette pénétration réciproque et sincère, de cette fécondation, de ce mélange intime des différents arts isolés (...) est née *l'œuvre d'art unie du lyrisme*: là, musique et danse sont chacune ce qu'elles peuvent être selon leur nature, ce qu'elles ne peuvent plus être, elles ne l'empruntent pas égoïstement, mais elles le sont elles-mêmes, l'une à la place de

l'autre. Dans le *Drame*, forme la plus parfaite du lyrisme, chacun des différents arts, en particulier la danse, développe sa faculté dominante²³. Ailleurs Wagner écrit de même: «La pureté d'un genre d'art est donc la première condition pour se faire comprendre; au contraire le mélange des arts ne peut qu'égarer l'intelligence»²⁴.

La caractéristique de l'époque moderne c'est la séparation des arts et des genres, et sa conséquence, le *mélange des arts* (dans l'œuvre des poètes ou dans celle des musiciens), ou bien leur association artificielle, dans l'opéra, ainsi que le *mélange des genres*, dans l'égotisme de la poésie lyrique personnelle ou dans le drame romantique, purement littéraire: «Ainsi, par l'introduction du drame dans la littérature, une forme nouvelle fut trouvée, où la poésie put de nouveau recommencer à faire elle-même de la poésie, ne prenant de la vie que le fait-divers dont elle pouvait se servir à volonté pour l'unique et nécessaire glorification de soi-même. Tout sujet, toute forme n'existait pour elle que pour recommander de la façon la plus pressante une pensée abstraite, le cher Moi égoïste idéalisé à l'œil du lecteur. Depuis la poésie lyrique, jusqu'à ce drame littéraire (...) que sont tous les résultats de la composition, indépendante en apparence, de la poésie abstraite, en tant que langue, vers, et expression, en comparaison de la beauté, toujours fraîche, renaissante, de la variété et de la perfection de la poésie lyrique populaire? (...) On ne peut s'imaginer un chant populaire sans un air de musique»²⁵.

Symbolisme, «poésie pure» et «musique pure»

Wagner a vu et semble avoir prévu l'évolution de la poésie lyrique et du drame romantique. La poésie avait commencé par s'isoler de la musique (c'est la séparation des arts), elle devait tendre un jour ou l'autre à imiter la musique et à essayer de se faire elle-même musique «avant toute chose» - (c'est le mélange des arts). Songeons à ce que Valéry écrit à propos du Symbolisme: «Ce qui fut appelé: le Symbolisme, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (...) de "reprendre à la musique leur bien". Le secret de ce mouvement n'est pas autre»²⁶. Cette phrase révèle l'importance du malentendu: ce n'est

²³ Id., p. 109.

²⁴ *Opéra et Drame*, op.cit., tome I, p. 201.

²⁵ *L'Œuvre d'art de l'avenir*, op.cit., p. 161-162.

²⁶ Valéry, «*Avant-propos à la Connaissance de la déesse*», dans *Variété*, éd. des *Œuvres* de Valéry dans la *Pléiade*, vol. 1, p. 1272.

pas leur bien que les poètes ont tenté de reprendre à la musique, c'est le bien de la musique, sa puissance propre. «Personne écrit Valéry de Mallarmé, chez les modernes, n'avait, à l'égal de ce poète, osé diviser à ce point l'efficace de la parole de la facilité de compréhension. Personne n'avait distingué consciemment les deux effets de l'expression par le langage: transmettre un fait - produire une émotion»²⁷. C'est ce que Valéry nomme «charme»: «l'efficace des "charmes" n'était pas dans la signification résultante de leurs termes tant que dans leurs sonorités, et dans la singularité de leurs formes»²⁸. Faire de la poésie non plus un art des significations (pour l'intelligence) mais un art des sonorités ou des harmonies de sens subtiles, c'est substituer la musique à la poésie. On voit à la lumière des théories de Wagner l'artifice et la fausseté de cette doctrine et de cette entreprise: en distinguant la transmission du fait (qui est le rôle de la poésie) - exclue soudain de la poésie - et la production d'une émotion (qui est celui de la musique - du moins la production d'une émotion à partir de l'expression de cette émotion, et non de la transmission d'un fait), en faisant, en outre, de cette dernière la finalité de la poésie, et de celle-ci un art des sonorités (ce qui est, proprement dit, la musique) Mallarmé et le symbolisme ont faussé la définition et la compréhension de ce qu'est essentiellement l'art poétique.

«La poésie, écrit ailleurs Valéry, sans doute, n'est pas si libre que la musique dans ses moyens. Elle ne peut qu'à grand peine ordonner à son gré les mots, les formes, les objets de la prose. Si elle y parvenait, ce serait la *poésie pure*»²⁹. La poésie devrait donc se mettre à la torture pour essayer d'imiter la musique; et la «poésie pure», étrange paradoxe, ce serait la poésie devenue musique et maniant les mots et les idées avec la même «liberté» que la musique les sons. En un mot, la poésie pure, c'est la musique! La pureté ne consiste pas pour un art à devenir davantage lui-même en se distinguant des autres mais à s'altérer au point de se confondre avec un autre art non plus frère, mais rival. Cette conception de la pureté des arts est totalement opposée à celle de Wagner pour qui un art n'atteint à la pureté qu'en réalisant sa propre nature dans l'association avec les autres arts. Ce que Valéry appelle pureté de la poésie c'est ce qu'il appelle, lui, le mélange des arts. Et selon Wagner, la pureté d'un art est la première condition pour se faire comprendre, le mélange des arts ne faisant qu'égarer l'intelligence.

²⁷ Valéry, «Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé», id., p. 650.

²⁸ Id., p. 649.

²⁹ «Stéphane Mallarmé», id., p. 676.

En réalité, cette évolution où le symbolisme (et déjà le drame romantique - littéraire - en particulier français) allait engager la poésie moderne, était prévisible pour Wagner parce qu'elle ne faisait que reproduire en sens inverse l'évolution symétrique de la musique, décrite dans la quatrième partie («Musique») de *L'Œuvre d'art de l'avenir*. La «musique pure», c'est-à-dire la musique artificiellement séparée de la poésie et de la danse, pour fuir le vague, l'imprécision et l'arbitraire, résultant de son isolement d'avec les autres arts tend inévitablement à se rapprocher de la danse et de la poésie. Bien souvent, dans la musique symphonique on reconnaît une danse invisible ou un poème muet. Peu à peu, la musique pure évolue, de l'imitation de la danse vers celle de la poésie, et aboutit, en passant par les symphonies de Beethoven, à la musique à programme, celle de Berlioz, des poèmes symphoniques de Liszt puis de Strauss, etc. La musique pure tend vers la poésie comme la «poésie pure» de Valéry vers la musique, et la poésie lyrique de la fin du XIXe siècle est à la poésie ce que la musique à programme est à la musique: l'évolution vers une poésie musicale correspond à celle qui aboutit, inversement, au «poème symphonique».

Que la poésie tente de ravir à la musique son bien...

Mais au lieu de s'associer et de s'unir, musique et poésie tentent, sans renoncer à leur séparation, de s'annexer mutuellement. Ce sont deux exemples, l'un musical, l'autre poétique, de ce que Wagner appelle le mélange des arts. Dans l'«Avant propos à la *Connaissance de la déesse*», Valéry évoque les prestiges et les mirages de cette musique poétisée et l'enthousiasme qu'elle suscitait chez les poètes du XIXe siècle: «Par Berlioz et par Wagner, la musique romantique avait recherché les effets de la littérature»³⁰. L'association - or c'est sur elle que repose l'idée que la poésie doit reprendre à la musique son bien - est on ne peut plus fautive: Wagner s'oppose à Berlioz sur ce point, il ne veut pas imiter la littérature et faire de la poésie en musique, mais au contraire rendre à chaque art la place qui est la sienne. Dans l'opéra, la poésie est écrasée par la musique, elle n'est qu'un prétexte. C'est justement Wagner qui a voulu rendre à la poésie son bien et son véritable royaume, celui des faits, des actions, des idées, des caractères, des situations, et non celui des sonorités. «Quoi qu'il en soit, poursuit Valéry, une époque vint pour la poésie, où elle se sentit pâlir et défaillir devant les énergies et les ressources de

³⁰ Id., p. 1271.

l'orchestre. Le plus riche, le plus retentissant poème de Hugo est très loin de communiquer à son auditeur ces illusions extrêmes, ces frissons, ces transports»³¹. Mais on peut en dire autant des poèmes de Mallarmé lui-même, ou de Valéry, qui ne pâlisent pas moins devant les «énergies» et les «ressources» de l'orchestre et qui ont échoué, et ne pouvaient qu'échouer à rendre à la poésie son bien. Car tout le problème se ramène à cette puissance, cette action extraordinaire de la musique (moderne) sur la sensibilité. Or cette puissance est l'apanage de la musique, elle lui appartient en propre (à cause de cette harmonie préétablie déjà évoquée entre les sonorités et la sensibilité), ce n'est en aucun cas un bien dont elle se serait emparé et qu'on pourrait lui reprendre. Vouloir s'approprier cette puissance, ce n'est pas reprendre à la musique le bien de la poésie, c'est vouloir déposséder, au profit de la poésie, la musique de son bien. Aucune des grandes œuvres du lyrisme poétique, la poésie de Baudelaire, de Hugo, de Rimbaud ou de Claudel ne peut se comparer, pour la puissance, avec les chefs-d'œuvre du lyrisme musical, la symphonie pastorale ou la IXe symphonie, *Roméo et Juliette* de Berlioz, et tant de passages des drames de Wagner, des poèmes symphoniques de Strauss, etc.

Ce serait certes une erreur de croire que l'effet de ces concerts, dont les poètes d'alors sortaient accablés et éblouis, n'était dû qu'à la musique, car cette musique symphonique du XIXe siècle, comme le rappelle Valéry, était elle-même une imitation des effets de la poésie. Seulement cette poésie n'était, comme nous l'avons vu dans la poésie lyrique, que l'adjuvant de la puissance affective de la musique. La musique poético-symphonique réalise à sa manière (mauvaise, selon Wagner) la collaboration, propre au lyrisme, de la musique et de la poésie. La réaction des poètes lyriques résulte donc d'un double malentendu, et paraît confirmer remarquablement les théories de Wagner. Faute d'admettre que la puissance nouvelle manifestée au cours de ces concerts venait principalement de cet empire spécial de l'art des sons sur la sensibilité, beaucoup plus encore que de l'imitation, en musique, des effets de la poésie, elle a cru pouvoir rivaliser avec cette puissance, sans pour autant renoncer à la séparation des arts. Mais sans la musique le lyrisme ne peut prétendre à une telle action sur les sentiments ou les sensations. Et au lieu d'attribuer à la poésie le rôle, secondaire, qui lui revenait dans l'art d'exprimer et de produire les émotions, celui d'auxiliaire intelligible de la musique, ils ont préféré croire que le charme qu'ils subissaient, cette puissance émotionnelle, n'étaient qu'un vol que la musique avait fait à la

³¹ Ibid., la page entière mériterait d'être citée.

poésie, et qu'ils étaient en réalité le bien de la poésie, rendant nécessaire pour la poésie de se faire elle-même musique – ce qui est contradictoire: car si l'action toute puissante sur la sensibilité était vraiment l'apanage de la poésie, la poésie n'aurait qu'à redevenir elle-même pour le reconquérir, au lieu d'essayer de copier l'exemple de la musique.

Cette extraordinaire confusion montre à merveille ce que Wagner appelle le «mélange des genres» (et ce qu'il veut dire lorsqu'il affirme que ce mélange «ne peut qu'égarer l'intelligence»), c'est-à-dire tâcher de faire de la musique en poésie (sans recourir à la musique), ou bien de la musique en poésie, attribuer le rôle de la poésie à la musique et rendre le «bien» de la musique à la poésie, imaginer un lyrisme sans musique, faire de la poésie un art des sonorités, des «frissons» et des «transports», comparables à ceux procurés par les concerts symphoniques, *mélanger* les arts et les genres au lieu de les *associer* afin de *rendre à la poésie ce qui est à la poésie, et à la musique ce qui est à la musique*: «Ecrivez, commente Wagner, des symphonies avec ou sans chant, écrivez des messes, des oratorios, – ces embryons sans sexe d'opéra – faites des romances sans paroles – on songe autant à Verlaine qu'à Mendelssohn –, des opéras sans livret – on peut ajouter des poèmes sans musique –: vous n'aurez rien produit qui porte en soi-même de la vie véritable»³².

Conclusion

Rien ne permet, autant que les théories et les œuvres de Wagner, de se persuader à quel point l'étude des rapports entre les arts, loin de n'être qu'une curiosité érudite chère aux spécialistes de la littérature comparée, ainsi qu'une préoccupation secondaire – susceptible toutefois d'apporter un éclairage indirect sur certains problèmes littéraires – est au contraire le meilleur moyen de comprendre certains points essentiels (par exemple la question des genres) touchant la nature et l'histoire de la poésie. Les relations entre les arts est en effet au centre de l'œuvre et de la doctrine esthétique de Wagner. Ce qu'il considère comme le déclin ou l'évolution anti-artistique de l'art moderne est produit par la séparation et, consécutivement, par le mélange et l'altération des arts et des genres, alors que l'art véritable, dont l'antiquité offre l'exemple, et que le romantisme veut recréer, est, quant à lui, caractérisé par l'unité des genres et des arts. Séparation et mélange des arts, ainsi que des genres, expliquent à leur tour la prolifération des faux genres musicaux (opéras, oratorios,

³² *L'Œuvre d'art de l'avenir, op.cit.*, p. 145-146.

musique instrumentale à programme, etc.) et poétiques (lyrisme sans musique, drame «littéraire», y compris romantique). Les genres modernes et leurs nombreux dérivés représentent la dégradation littéraire et l'altération progressives des genres poétiques, qui ne sont à leur tour que des formes différentes de l'association des arts. A l'inverse, les arts et les genres rendus à leur unité originelle et naturelle manifestent soudain à nouveau avec clarté leurs caractères propres, et les arts réunis révèlent la véritable nature de chaque genre poétique, en montrant le rôle spécifique joué par la musique et la poésie dans chacun d'entre eux.

Quiconque s'est familiarisé avec la beauté grandiose des drames du *poète* allemand a pu se convaincre de ce que sa plus grande originalité n'aura pas été seulement de s'emparer de toutes les ressources (enviées des poètes symbolistes, selon Valéry) de la musique avec une incomparable puissance, comme d'autres avant (Beethoven) ou après (Strauss) lui, mais peut-être plus encore d'avoir cherché et d'avoir réussi - avec quelle majesté grandiose - à rendre - et cette fois comme personne d'autre avant ou après lui - sa puissance et son domaine propres à la *poésie*, tout autant, ou plus encore qu'à la musique. Les poèmes musicaux de Wagner font (re)découvrir ce qu'était le royaume véritable de la poésie (sous la forme, selon lui la plus accomplie, du drame), aussi bien que de la musique. Cette poésie est évidemment très différente non seulement des pauvres livrets de l'opéra, mais aussi (au point qu'on s'étonne presque qu'un même mot puisse désigner des réalités tellement éloignées) de la poésie musicalisée, ou de la poésie en musique des poètes symbolistes, par exemple, et de ce que l'époque moderne en général nomme poésie: c'est la poésie, dont le secret s'était perdu, de l'épopée et de la tragédie grecques (ou encore la grande poésie du Moyen-Age). Grâce à elle, le spectateur moderne peut éprouver ce qu'avaient ressenti dans la Grèce antique le public d'Eschyle et de Sophocle. La musique a bien sûr joué un rôle capital dans cette renaissance éphémère de la plus haute poésie, dont la Grèce avait offert le modèle. Pas du tout par le moyen d'une «musicalisation» de la poésie, d'une fusion ou d'une confusion de la poésie et de la musique, mais au contraire par la distinction - non la séparation - et la réunion des domaines propres à la musique et à la poésie. La puissance extraordinaire de l'orchestre - et les ressources infinies de l'harmonie modernes fussent restées inemployées si elles n'avaient pas été utilisées pour exprimer les plus hautes passions et pour illustrer les situations les plus dramatiques: elles ne pouvaient pas ne pas servir - à condition, pour la musique, de ne pas chercher constamment à sortir de sa sphère spéciale, celle de l'expression des sentiments et des sensations - à fai-

re revivre l'authentique poésie, la vraie «poésie pure», c'est-à-dire la poésie - épique ou dramatique - des grands caractères, des grandes actions, et des grandes passions. C'est à partir de la musique, donc, rendue à sa véritable destination (mais non à la manière des poètes qui cherchent à faire de la musique seulement avec des mots) que Wagner a pu rendre à la poésie son bien, et faire renaître la vraie poésie, la remettre en possession de son véritable royaume, celui des passions, des pensées, des situations et des actions.

L'idéalisation propre à l'art musical contrariait aussi la tendance vers le réalisme et le naturalisme d'un théâtre purement littéraire qui n'a pu se développer (déjà à partir du drame bourgeois du XVIII^e siècle) que grâce à la séparation de la musique et la poésie, car toute association harmonieuse - et non artificielle - de la parole avec la musique conduit inévitablement le théâtre littéraire à tendre vers l'idéal de la poésie. Le théâtre de Wagner restitue la grandeur de la poésie antique et accomplit l'idéal romantique d'un théâtre poétique (qui est encore en partie celui de Claudel, à mi-chemin entre la musique verbale du symbolisme et le théâtre romantique, y compris celui de Wagner) - épique et lyrique à la fois -, mais il s'éloigne, *également*, et de la poésie moderne qui prétend se suffire à elle-même en s'appropriant les effets de la musique, ainsi que de la musique moderne poétisée, qui veut s'approprier les procédés de la poésie, *et* (d'avance) - en réalisant l'unité des arts et des genres (poétiques) - de toutes les formes, bourgeoise, réaliste, naturaliste, ou même philosophique, métaphysique (Ibsen, Strindberg), mais aussi symboliste, fantaisiste (Jarry) ou nihiliste (Beckett, le théâtre de l'absurde), du théâtre littéraire moderne. Mais l'opposition entre le théâtre poétique de Wagner et le théâtre moderne, si elle est liée en partie à la séparation et à la confusion des genres et des arts (qui dénature le vrai caractère des genres poétiques et donc de la poésie en général), est due aussi à d'autres causes et nécessite d'autres explications que celles auxquelles nous voulons nous limiter ici, concernant les liens entre la question des genres et celle de l'unité des arts, ainsi que les rapports entre le théâtre ou la poésie de Wagner et la naissance de la «modernité» poétique.

„KRĄG MUZ”. RYSZARD WAGNER, TEORIA GATUNKÓW I HISTORIA POEZJI FRANCUSKIEJ XIX WIEKU

Streszczenie

Teorie estetyczne Ryszarda Wagnera zaprezentowane w *Operze i dramacie* (*Oper und Drama*, 1850) oraz w *Dziele sztuki przyszłości* (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849) oświetlają w sposób niezwykle oryginalny kwestię rodzajów poetyckich - czy ogólniej - literackich, ściśle związaną, według niego, z rozstrzygnięciami problemu związków między sztukami. Relacja, którą stworzył między tymi dwoma tematami, pozornie od siebie odległymi, sprawia, że jego koncepcje są tak interesujące i instruktywne. Co więcej, tę wzajemną więź sztuk, która realizuje się w operze, Wagner chce odnieść do jedności sztuki, nie tylko jedności naturalnej, to jest opartej na jedności ducha ludzkiego, ale i także jedności pierwotnej, wskazującej, że zarówno w liryce, jak i w epeji i dramacie, forma sztuki pierwszej i najwyższej wywodzi się ze sztuki greckiej. Rodzaje - w przeciwieństwie do tego, co głoszą ci, których Wagner nazywa „nowoczesnymi estetykami” - nie są wyłącznie „poetyckie”, ani tym bardziej „literackie” - są natomiast różnymi przykładami związku sztuk. Najwyższa wzajemna harmonia rodzajów i sztuk realizuje się w dramacie, „sztuce totalnej” i w „rodzaju totalnym”.

Przeciwnie, sztuka i poezja nowoczesna prezentuje, według Wagnera, pewien aspekt sztuczności będący rezultatem rozdziału i separacji sztuk. Historia poezji lirycznej XIX wieku, w szczególności poezji symbolistycznej, jest tego ilustracją. „Odzyskać w muzyce swą wartość”, znaczyło w istocie dla poezji próbę przystosowania mocy muzyki poprzez imitację jej metod i poszukiwanie „poezji czystej” objawiającej się jako przedsięwzięcie wewnętrznie sprzeczne - osiągnąć czystość jednej sztuki (poezja) poprzez jej asymilację z inną sztuką (muzyka). Odwrotnie, sztuki i rodzaje zaprezentowane w swoim związku (szczególnie w dramacie Wagnerowskim) manifestują na nowo swój własny charakter i jako sztuki ze sobą złączone odkrywają prawdziwą naturę każdego rodzaju poetyckiego, nawet w formie nowoczesnej, mniej lub bardziej przekształconej, ukazując specyficzną rolę, przynajmniej początkowo, odgrywaną przez muzykę i poezję w każdej z nich.