

## VI. INTELLECTUALITÉ MUSICALE DE RICHARD WAGNER ET ESTHÉTIQUE

Reprendons notre exploration des diverses intellectualités musicales en examinant la plus importante intellectualité musicale du XIX<sup>e</sup> siècle : celle de Richard Wagner <sup>a</sup>.

### 1 – UNE INTELLECTUALITÉ MUSICALE CENTRÉE SUR LA DIMENSION ESTHÉTIQUE

L'enjeu de ce bref examen d'écrits wagnériens qui occupent de très nombreux volumes (et qui ont déjà donné lieu à des bibliothèques entières de commentaires) sera de rehausser la singularité d'une intellectualité musicale centrée sur son pôle *esthétique* (quand celle de Rameau, rappelons-le, l'était sur son pôle *théorique*).<sup>b</sup>

#### Notre méthode

Notre propos – on l'a indiqué – n'est pas encyclopédique : il ne s'agit ni de dresser un portrait de toutes les intellectualités musicales significatives ayant existé depuis Rameau jusqu'à nos jours (il y en a au moins plusieurs dizaines), ni de faire un tour systématique de l'intellectualité musicale wagnérienne ici retenue. Notre principe d'intervention relève de la coupure symptomale qui, à partir d'un point décidé, trace une diagonale dans l'épaisseur du corpus délimité et assume son moment de conclure.

- Nous retenons ici le corpus des écrits de Richard Wagner (livrets d'opéra compris – nous nous en expliquerons).
- Notre point de départ s'attachera à la singularité *esthétique* de cette intellectualité musicale.

---

A. Tout de même que l'intellectualité musicale de Jean-Philippe Rameau fut l'intellectualité musicale caractéristique du XVIII<sup>e</sup> siècle...

B. Nos chapitres III. VII et III. VIII examineront deux intellectualités musicales du XX<sup>e</sup> toutes deux cette fois centrées (de manières fort différentes) sur le troisième pôle, le pôle *critique* : celle de Boulez et celle de Boucourechliev.

- L'enjeu de notre parcours diagonal sera de suivre à la trace le travail spécifique de cette dimension esthétique au fil des différents écrits wagnériens.
- Le moment de conclure cette petite monographie se constituera autour de la modalité suivante du *principe du contemporain* : dans l'intellectualité musicale wagnérienne, la dimension esthétique vient nommer les deux autres dimensions (critique et théorique) puisque, pour Wagner, une théorie (*critique*) de l'œuvre contemporaine (celle que Wagner appelle « drame ») doit être une théorie esthétique contemporaine de la musique à l'œuvre.

## 2 – UN MUSICIEN PENSIF AU CŒUR DU 19<sup>e</sup> SIÈCLE

L'intellectualité musicale wagnérienne est le fait d'un musicien (1813-1883)<sup>a</sup> très singulier, dans une époque entièrement différente de celle de Rameau : celle des révolutions nationales (et non plus des monarchies absolues) et du dernier romantisme (plutôt que des Lumières).

### Une césure 1849-1852

Un bref coup d'œil jeté sur la chronologie comparée des opéras<sup>b</sup> et des écrits wagnériens indique une césure de quatre années (1849-1852) dans la composition musicale<sup>c</sup> pendant laquelle Richard Wagner ne compose plus et rédige ses écrits les plus fondamentaux : *L'Art et la Révolution* – 1849, *L'Œuvre d'art de l'avenir* – 1849, *Opéra et Drame* – 1850, *Une communication à mes amis* – 1851... Wagner a désormais trente-cinq ans, et six opéras achevés derrière lui. C'est en ce moment précis que son intellectualité musicale prend forme, au creux d'une longue pause compositionnelle qu'il consacre à mettre en forme discursive un nouveau projet esthétique appelé à déboucher sur le grand Œuvre wagnérien : *Tristan, les Maîtres chanteurs, le Ring, Parsifal*.

---

A. Richard Wagner est exactement contemporain de Karl Marx (1818-1883) : Marx, plus jeune de cinq ans, meurt un mois plus tard que Wagner.

B. Pour l'essentiel, Wagner n'a composé que des opéras (treize au total).

C. Six opéras (des *Fées*, 1833-1834, à *Lohengrin*, 1845-1848) précèdent la coupure 1849-1852 ; sept autres la suivront (de *L'Or du Rhin*, 1853-1854, à *Parsifal*, 1877-1882).

On y retrouve cette loi : une intellectualité musicale précède la composition telle une rampe de lancement (prescriptive) plutôt qu'elle ne ressaïsait ou récapitule.

### **Une impulsion exogène**

Le point qui va déclencher cette césure chez le musicien Richard Wagner ne relève pas à proprement parler de causes internes au travail musical :

- ce n'est pas que le musicien se trouve confronté à des difficultés compositionnelles, relevant par exemple d'un tournant musical en cours dans la logique discursive (tel le développement d'un nouveau chromatisme – fort différent chez Wagner de celui qui prévalait chez Bach – dans le vieux diatonisme tonal, ou la saturation du thématisme traditionnel – mono, puis bi-thématique – pointant la possibilité de sa prolifération leitmotive), tournant qui nécessiterait alors un effort *théorique* du musicien pour clarifier ses nouvelles orientations compositionnelles ;
- ce n'est pas non plus que le musicien Richard Wagner se trouve confronté à quelque « événement » compositionnel – naissance d'une grande œuvre (par exemple celle de Brahms pour Schumann, celle de Schoenberg pour Mahler, ou celle de Boulez pour Messiaen<sup>a</sup>) – qui l'inciterait à une réévaluation *critique* des œuvres existantes et de leurs interactions.

### **Un musicien happé par la politique**

L'intellectualité musicale wagnérienne ne procède pas d'impulsions musicales endogènes d'ordre théorique ou critique. Elle procède du fait que le musicien Richard Wagner va se trouver happé par la politique<sup>b</sup> (et quelle

A. Remarquons que Schumann est le seul des trois à avoir pris en charge le déploiement d'une véritable intellectualité musicale : il n'y a pas d'intellectualité musicale proprement dite chez Mahler ou Messiaen.

B. L'auteur de ce livre ne peut que sympathiser avec ce type de musicien pensif, ayant été lui-même happé par la politique révolutionnaire dès 1966, lorsque l'écho de la guerre de libération nationale du peuple vietnamien et du soulèvement révolutionnaire chinois (contre l'embourgeoisement du Parti communiste et la stalinisation de l'État chinois) atteignait la France et créait l'effervescence politique jusqu'au lycée Louis-le-Grand... L'apprentissage de ce qu'*intellectualité* veut dire (en particulier en matière d'égalité d'intelligence pratiquée avec quiconque agit collectivement à vos côtés) s'est ainsi pour lui constitué à partir de la politique...

politique! nous allons y revenir) et ainsi d'autant plus révélé à lui-même comme *dividu* que son œuvre musicale antérieure s'édifiait déjà sur le fil d'une brèche non comblée entre poème et musique. Ainsi, comme on va longuement y revenir, une division exogène fait ici résonner une ancienne dualité interne.

### **3 – QUAND RICHARD WAGNER FAISAIT DE LA POLITIQUE...**

Il faut bien prendre mesure du fait que Richard Wagner, pendant quelque temps (1848-1850), a fait réellement de la politique, et sérieusement (avec tous les risques et conséquences matérielles que cela implique) : happé par les événements révolutionnaires d'Allemagne, le musicien s'est laissé convoquer par ce soulèvement pour y participer activement, au risque même de sa propre vie.

#### **Quelques repères restituant l'acuité de son engagement politique**

- Richard Wagner avait déjà connu les émeutes de septembre 1830 à Leipzig. Il en dira, dans les années 1860 : « *Ce jour marqua pour moi le début de l'histoire et je pris pleinement parti pour la Révolution.* »<sup>1</sup>
- Les mouvements proprement révolutionnaires commencent en Allemagne en 1848. Richard Wagner rencontre alors Bakounine. À l'époque, Wagner est déjà idéologiquement favorable au bouleversement révolutionnaire : « *Il s'agit de percer une digue, et le moyen de le faire s'appelle : Révolution.* » (23 novembre 1847<sup>2</sup>). Les événements qui vont suivre engageront donc moins une mutation idéologique du musicien qu'une « conversion » pratique : l'urgence des tâches va impliquer d'y consacrer ses forces, toutes affaires musicales cessantes.
- Dès juillet 1848, « *Wagner [est] absorbé dans la politique* » (Hanslick<sup>3</sup>) : il intervient publiquement pour la création de milices populaires (19 mai 1848 : lettre à un député saxon pour réclamer le vote par le Parlement de Francfort de différentes résolutions, dont l'une pour introduire le système des milices populaires...<sup>4</sup>), pour le suffrage universel (14 juin 1848 : discours devant l'Association des Patriotes de Dresde<sup>5</sup>), contre la société existante (10 février 1849 : article *L'Homme et la société existante*<sup>6</sup>).
- Le basculement véritable s'opère en mai 1849 lors des émeutes révolutionnaires de Dresde (ville dans laquelle Richard Wagner occupait

la fonction officielle de Maître de la Chapelle royale). Wagner y participe très concrètement : on le voit par exemple faire le guet au sommet d'un clocher, et – plus offensivement – aller distribuer (le 4 mai 1849) aux soldats royaux d'en face un tract qu'il a lui-même rédigé « Êtes-vous avec nous contre les troupes étrangères ? », intervention (aventureuse ?) où il manquera d'être fusillé sur place<sup>7</sup>... Tant et si bien qu'un mandat d'arrêt sera décerné le 16 mai 1849 contre « *le Maître de la Chapelle royale Richard Wagner<sup>a</sup> pour participation capitale au mouvement insurrectionnel* »<sup>8</sup> qui obligera Wagner à fuir en exil (il ne pourra retourner en Allemagne qu'en 1860, une fois l'amnistie intervenue<sup>b</sup>). Il écrit alors le 17 mai 1849 : « *Ainsi donc je suis devenu finalement un révolutionnaire – sinon par l'action, en tout cas par mes convictions –, et n'en arrive plus à trouver la moindre joie de créer.* »<sup>9</sup>

– Arrivé à Paris en juin 1849, Richard Wagner entame la rédaction de *L'Art et la Révolution*. Ses convictions s'inscrivent alors sous le signe explicite du communisme : on en trouve témoignage écrit dans une note d'août 1849 « *quant au principe du communisme* »<sup>10</sup> (qui plaide la succession nécessaire du polythéisme, du christianisme puis du communisme) comme dans son grand ouvrage *L'Œuvre d'art de l'avenir* : « *La période [qui s'étend] depuis ce moment jusqu'à nos jours est donc l'histoire de l'égoïsme absolu et la fin de cette période marquera la délivrance vers le communisme.* [Note de Wagner : *Il est dangereux à cause de la police d'employer ce mot : pourtant il n'y en a pas d'autre qui désigne mieux et plus exactement le contraire parfait de l'égoïsme. Celui qui a honte, aujourd'hui, de passer pour égoïste – et personne, certes, ne le veut franchement et sans détour – est bien obligé d'accepter d'être qualifié de communiste*] »<sup>11</sup>. Wagner expliquera plus tard<sup>12</sup> pourquoi il a dû contourner le mot *communisme* dans *L'Art et la Révolution* : « *Dans l'Art et la Révolution (1849), j'évitai ce terme : Communisme – de peur, me semblait-il, d'un malentendu grossier de la part de nos frères français souvent encore un peu trop "sensuels" dans la conception de mainte notion ; cependant je l'employai sans scrupule dans mes écrits artistiques ultérieurs destinés d'abord à l'Allemagne.* »<sup>c</sup>

---

A. « *Wagner est âgé de trente-sept à trente-huit ans, de taille moyenne, a des cheveux bruns et porte des lunettes.* », précise le mandat d'arrêt...

B. Le parallèle ici avec Victor Hugo s'impose...

C. Voir aussi, dans la même introduction de 1872 : « *L'emploi fréquent du mot "Communisme" pourrait être du plus grand danger pour l'auteur, s'il allait se présenter aujourd'hui à Paris avec ces écrits artistiques ; car il se range ostensiblement en face de*

- Son intérêt direct pour la politique révolutionnaire perdure jusqu'en 1850 : il participe par exemple à Paris au printemps 1850 à un meeting du parti social-démocrate dans une « *salle de la Fraternité* » au faubourg-Saint-Denis où l'attitude « *digne et confiante* » des 6.000 participants l'impressionne fortement<sup>13</sup>.
- Une certaine désillusion va naturellement suivre l'échec des révoltes de 1848 en France et de 1849 en Allemagne (« *Crois-tu donc qu'un homme aille encore se battre pour la politique? [...] Que je te dise – pas une main va se remuer en faveur de la démocratie, parce que n'importe quelle révolution politique est devenue de toute façon impossible.* [...] *Avec la pondération la plus parfaite et sans le moindre boniment, je t'assure que je ne crois plus à d'autre révolution que celle qui s'amorcera en brûlant Paris de fond en comble.* » lettre du 22 octobre 1850 à Theodor Uhlig, musicien de la Cour<sup>14</sup>) mais Wagner ne reniera jamais cette séquence militante de ses activités, sous la conviction générale que l'activité du *dividu* musicien est séquentiellement surdéterminée : « *Dans l'agitation générale de l'année 1849 j'ai lancé un appel L'Art et la Révolution. [...] Je croyais en la Révolution. [...] Je ne craignis pas de mettre comme épipalte, en tête de ce petit traité, la proposition suivante : "Quand l'Art se tut, commencèrent la politique et la philosophie; maintenant que le politique et le philosophe finissent, l'artiste recommence."* »<sup>15</sup>

### **Une intervention politique sérieuse**

Comme la représentation de la Tétralogie (Boulez-Chéreau) lors du centenaire de Bayreuth nous l'a bien montré, les opéras ultérieurs de Wagner (*Tristan* excepté<sup>a</sup>) n'auront de cesse de « dramatiser » l'éruption émancipatrice sur la scène de l'Histoire du collectif humain doté de ses

---

<sup>a</sup> « Égoïsme », dans cette catégorie éminemment proscrite. Je crois même que le lecteur allemand bénévole, pour qui cette antithèse sera tout de suite évidente, n'aura pas de peine à savoir s'il doit me compter parmi les partisans de la récente « Commune » de Paris. Je ne veux pas nier cependant que je n'aurais pas approfondi avec l'énergie que j'ai déployée ici cette acceptation (empruntée aux mêmes écrits de Feuerbach avec le même sens), du contraire de l'égoïsme dans le [mot] Communisme, si dans cette notion ne s'était présenté à mon esprit comme principe, un idéal politico-social d'après lequel je comprenais le « Peuple » dans le sens de l'incomparable activité de la primitive communauté préhistorique, et si je ne l'avais jugé rétabli dans la mesure la plus entière comme organisme commun à tous dans l'avenir. »

A. Je me fais fort de montrer, dans un ouvrage ultérieur, combien *Parsifal* se déploie également, et de part en part, sous cette même tonalité.

propres chefs, soulèvement où l'affirmation d'un autre possible s'origine d'un refus du monde tel qu'il est.

#### *Une activité politique qui ne met pas le musicien en avant*

Remarquons d'abord ceci : si Richard Wagner a fait sérieusement de la politique dans cette conjoncture, c'est aussi parce qu'il en a fait non pas *en musicien* mais comme tout un chacun, comme militant ordinaire, payant de sa personne et risquant sa vie comme quiconque participait à ces insurrections, nullement en soutenant l'action à distance, au nom par exemple de la nature exceptionnelle d'un cerveau musical qu'il aurait convenu de protéger pour l'après-révolution...

#### *Une politique qui n'est pas requise de s'intéresser aux musiciens...*

Où l'on retrouve, à propos de la politique, cette loi déjà dégagée à propos de la philosophie et des mathématiques : le musicien pensif ne s'intéresse vraiment à la politique que s'il s'intéresse à ce qui de la politique ne parle pas de musique. A contrario, quand un musicien ne s'intéresse à la politique que pour la part qui affecte les institutions musicales et les sociétés musiciennes, cette orientation ne configure nullement une intellectualité musicale : elle relève très ordinairement (et éventuellement légitimement) de la simple défense d'intérêts corporatistes.

En tous les cas, Richard Wagner – et il n'y a pas beaucoup de musiciens à avoir fait de même dans l'Histoire – s'est rapporté tout autrement en 1848-1849 aux convocations politiques de son temps : en faisant de la politique (non en la commentant) avec le même sérieux et le même engagement qu'il a pu mettre à faire de la musique.

### 4 – UNE DIVISION DU DIVIDU MUSICIEN

Remarquons encore ceci : le musicien Richard Wagner s'y est ressenti divisé; l'individu s'y est éprouvé *dividu* sous l'effet non de quelque tourment psychologique (qui lui aurait été propre et qui l'aurait alors conduit à quelque introspection en vue de réunifier sa personnalité...) mais d'une disjonction des pensées telles qu'elles se donnent dans leur pluralité effective, disjonction que Richard Wagner va catégoriser comme celle de *l'Art & la Révolution*.

Son intellectualité musicale va ainsi s'attacher originellement à ce point (qui lui a été enseigné par l'époque plutôt que déduit de quelque *Weltanschauung* préalable) : il y a du pluriel (*a minima* du deux) dans l'action de la pensée et dans la pensée de l'action; il y a l'art, et il y a la révolution; il y a une disjonction dont il va s'agir, pour le musicien pensif, de thématiser la dialectique possible.

### Quelle synthèse art «et» révolution?

En cet endroit, le point spécifique de Wagner tient moins à un tel constat (somme toute banal<sup>1</sup>) qu'au projet de synthèse attaché à la copule «et» dans l'expression «l'art et la révolution». Il y aurait alors lieu d'examiner à quel type de synthèse entre *art* et *révolution* l'intellectualité musicale wagnérienne tend ici à aboutir.

Si l'on retient par exemple les trois modalités de synthèse distinguées par Deleuze, s'agirait-il au bout du compte de prôner une synthèse *conjunctive* (la révolution, *donc* l'art; ou encore – pourquoi pas? – l'art, *donc* la révolution...), une synthèse *connective* (art et révolution s'accordent et rejoignent leur dynamique en ceci et en cela...) ou une synthèse *disjunctive* (art et révolution se rapportent l'un à l'autre par le «ou exclusif» qu'ils inscrivent : art et révolution ne sont pas indifférents l'un à l'autre au titre précis qu'il ne peut s'agir là que d'une bifurcation «l'art ou la révolution»...).

Laissons ce point – important mais ici latéral – à d'autres travaux. Nous avons indiqué que l'enjeu de nos monographies ne saurait être une explicitation des contenus spécifiques de chaque intellectualité musicale examinée – il y faudrait, à chaque fois, un ouvrage propre – mais vise, de manière beaucoup plus circonscrite, à expliciter la méthode de travail et de pensée qui s'avère à l'œuvre en chacune en sorte de mieux caractériser le sens même de notre expression générale «intellectualité musicale».

Contentons-nous ici de prendre acte du fait que l'intellectualité musicale wagnérienne procède ici d'un souci proprement esthétique (au sens précis que nous lui donnons dans ce livre : celui d'un examen rationnel et argumenté des rapports de la musique à son époque et des rapports du monde-*Musique* à son environnement).

---

A. Constat qui, tout aussi bien, pourrait conduire au plaidoyer pour une musique inoffensive, soumise alors à la logique du moindre mal : le *dividu* se consacrera à un art peu nocif plutôt qu'à une politique grosse de périls...

## L'introjection musicale d'une disjonction exogène

L'intellectualité musicale wagnérienne va être ici interrogée au regard de son point suivant : le grand art musical se trouve avoir à faire à une disjonction massive, exogène («l'art et la révolution») qui en un certain sens (tout l'enjeu est ici de caractériser précisément ce sens) s'projette partiellement comme dualité interne à la grande œuvre d'art («l'œuvre d'art de l'avenir» ou «drame») en la conjonction nécessaire d'un poème-livret et d'une musique.

### Les livrets de Wagner appartiennent à son intellectualité musicale

À ce titre, nous soutiendrons la thèse suivante : il faut inclure les livrets que Richard Wagner a lui-même rédigés dans les écrits qui relèvent de son intellectualité musicale.

Cette thèse se déplie aussitôt en deux faces :

1. les livrets d'opéra wagnériens ne sont pas des récits servant de simples supports pour une musique d'un type nouveau; ils constituent des propositions de pensée, tant sur l'époque que sur la langue apte à dire de l'époque ce qui, pour Wagner, doit en être dit;

2. un certain nombre de questions nouant l'intellectualité musicale wagnérienne à «son» point vont trouver une forme de «réponse» dans les livrets. Le lieu n'est pas ici de procéder à l'investigation détaillée de cet aspect des choses. Indiquons simplement trois références pour engager une telle réflexion : les analyses critiques de la Tétralogie Boulez-Chéreau<sup>16</sup>, la journée Wagner tenue avec Alain Badiou le 14 mai 2005 à l'Ens<sup>17</sup>, mon propre travail (2005-2006<sup>18</sup>) sur *Parsifal*<sup>a</sup>.

---

A. Parsifal figure la réactivation subjective d'un processus collectif ensablé à la suite de la démission de son dirigeant (Amfortas). À ce titre, cette figure s'accorde aussi bien à celle d'un Paul (confronté à un christianisme menacé par l'étatisme de Pierre et le légalisme de Jacques), d'un Jean de la Croix (rénovant la subjectivité carmélite)... ou d'un Wagner (réactivant un drame ensablé dans l'opéra meyerberien) qu'à celle d'un Lacan (relançant un freudisme devenu moribond depuis son appropriation américaine par l'École de Chicago) ou d'un Mao (relançant la dynamique communiste au sein d'un pays où le Parti l'enterre sous une figure étatique stalinienne).

## **Comment concevoir une musique à hauteur de son temps ?**

Ceci posé, examinons les trois dimensions de l'intellectualité musicale wagnérienne sous l'angle de notre coupure symptomale : qu'en est-il, en matière successivement de critique, de théorie et d'esthétique, d'un traitement wagnérien de la disjonction exogène *Art et Révolution* et de la dualité endogène *poème et musique*? De quelle manière (critique, théorique et esthétique) un art peut-il être suffisamment grand pour se tenir à hauteur de l'époque politiquement révolutionnaire et lui offrir les drames contemporains qu'elle mérite? De quelle manière (critique, théorique et esthétique) une musique peut-elle embrasser le dire poétique de son temps en sorte d'engendrer les drames précédemment prescrits?

### **5 – LA DIMENSION THÉORIQUE**

La théorie musicale ne prend pas, dans l'intellectualité musicale wagnérienne, la forme qu'elle a prise dans l'intellectualité musicale ramiste : ici, pas de traité de musique, pas d'examen systématique de telle ou telle composante (tonalité, chromatisme, thématisme, métrique...) de la logique discursive, pas de formalisation spécifique – à ma connaissance, on ne trouve aucun exemple musical proprement dit (solfège à l'appui) dans les écrits de Wagner...

#### **Un souci esthétique de la fécondation**

Dans l'intellectualité musicale wagnérienne, la théorisation porte moins sur les opérations où s'éprouve l'autonomie logique de la musique que sur les opérations permettant à la musique de se laisser féconder par d'autres logiques, essentiellement par celle du poème. À ce titre, cette théorisation va s'avérer immédiatement « esthétique » puisqu'il y s'agit de théoriser comment la musique peut se rendre « esthétiquement » fécondable par le poème qu'elle accueille en son lit propre.

D'où que, formellement, cette théorisation wagnérienne va se trouver phraser plutôt que nommer, discourir plutôt que catégoriser, verbaliser plutôt que formaliser; ici, la référence de ce que *théoriser* veut dire viendra

non de la mathématique ou des sciences mais de la philosophie dont Wagner est un constant lecteur<sup>a</sup>.

### Deux théories

On peut identifier au moins deux théorisations musicales différentes dans l'intellectualité musicale de Richard Wagner :

- la première chronologiquement (1849-1851) relève de ce qu'on appellera une théorie érotique de l'œuvre;
- la seconde, plus tardive (1870) relève cette fois d'une théorie schopenhaurienne de la musique.

La première a pour condition esthétique l'événementialité politique révolutionnaire et la théorisation romantique de l'amour. Elle se trouve essentielle développée dans *Opéra et Drame* (1850).

La seconde a pour condition critique l'œuvre de Beethoven (elle se trouve déployée dans le *Beethoven* de 1870) et pour condition intellectuelle générale la philosophie de Schopenhauer<sup>b</sup> que Richard Wagner découvre en 1854.

### 6 – EN PREMIER LIEU, UNE THÉORIE ÉROTIQUE DE L'ŒUVRE D'ART

La première théorisation musicale porte à proprement parler sur l'œuvre plutôt que sur la musique. Elle s'attaque à la question : à quelle condition peut-il y avoir aujourd'hui en musique quelque chose méritant de s'appeler œuvre? Cette théorisation a donc à faire, en matière de logique musicale, à ce que nous avons appelé<sup>c</sup> *logique stratégique* à l'œuvre (plutôt qu'à cette logique discursive qui ne distingue guère les simples pièces des œuvres). Remarquons au passage qu'il n'y a guère place, dans le catalogue wagnérien, pour la simple pièce de musique : la musique wagnérienne est trop polarisée par la question de la grande œuvre et du grand Art pour se distraire durablement de pièces musicales variées...

A. En matière de philosophes contemporains, c'est essentiellement un lecteur de Hegel, Feuerbach, Schopenhauer, et tardivement du jeune Nietzsche...

B. Schopenhauer est mort en 1860. Son maître ouvrage *Le Monde comme volonté et représentation* est publié en 1819 mais ne sera vraiment connu et lu que bien plus tard.

C. Chap. II. XII. 7

On dira : dans l'intellectualité musicale wagnérienne, une théorie de l'œuvre d'art de l'avenir (du « Drame ») doit être une théorie érotique de la logique stratégique musicale.

J'entends ici par « érotique » (le mot n'est pas de Wagner...) une pensée de la différence féconde des sexes : moins du couple fécond (producteur de progéniture) que d'une fécondation du couple lui-même (soit le rapport érotique comme fécondant la polarisation homme/femme) <sup>A</sup>.

### Cinq points

Sa théorie érotique de la logique musicale à l'œuvre peut se dire en cinq points :

1. La musique est un organisme (plutôt qu'elle ne relève d'un langage);
2. cet organisme doit être conçu comme s'il était sexué;
3. l'organisme musical est de nature féminine quand celui du poème est de nature masculine;
4. l'enjeu (stratégique) d'une musique à l'œuvre tient à une opération de fécondation de la musique par le poème;
5. le produit de cette fécondation est non pas exactement une œuvre *musicale* mais une œuvre d'art qu'on dira « *composite* » (Wagner, comme l'on sait, parle d'œuvre *totale*), œuvre que Wagner nomme « *Drame* ».

Au total, cette théorie érotique de l'œuvre conçoit la musique comme organisme (féminin) fécondable par le poème en sorte d'engendrer un Drame.

### Une fécondation par la voix

Cette théorie, ainsi (trop) schématiquement résumée, ouvre à des passionnantes questions pour une intellectualité musicale de notre temps (du XXI<sup>e</sup> siècle et non plus du XIX<sup>e</sup>). Pointons-les, avant d'y revenir dans un chapitre ultérieur.

#### *Autonomie?*

S'agit-il, ce faisant, dans cette théorisation, de récuser l'autonomie de la musique ?

---

A. Le Deux des sexes est constitué par l'amour plutôt qu'il n'en ait un acquis, un point de départ. L'amour est constituant.

Si, comme on l'a vu dans ce livre, on entend ici par autonomie musicale une forme d'autonomie *logique*, il n'y a guère de raison d'associer la logique « féminine » (que cette théorie attribue à la musique) à une logique hétéronome : en matière d'amour, qu'une femme décide de se soumettre érotiquement à une puissance masculine rencontrée en sorte d'en nourrir sa propre puissance (féminine) n'est nullement indexable à une non-autonomie ! C'est bien plutôt qu'en la circonstance, la logique propre de cette femme consiste à créditer son homme d'une puissance pour mieux se l'incorporer.

On ne dira donc pas que cette théorie érotique de l'œuvre installe *ipso facto* la logique stratégique de la musique sous tutelle de la logique du poème.

### *Fécondation ?*

Dans ce cas, que veut dire que la logique musicale à l'œuvre puisse être stratégiquement fécondée par la logique propre du poème ?

Posons théoriquement les points suivants (dont la « démonstration », dans le cas de Wagner, sera renvoyée à notre prochain ouvrage sur *Parsifal*) : la musique s'incorpore la puissance propre du poème

- en saisissant son aspect,
- en défaisant son *inspect*,
- en captant son *intension*.

Cette triple opération peut concrètement s'illustrer de la métaphore suivante : la mélodie infinie de la voix wagnérienne (qui récuse le découpage en airs) peut être vue comme le résultat d'une modulation de fréquence où la musique orchestrale joue la fonction de *porteuse* et le texte chanté celle de *modulante* :

mélodie *modulée* = orchestre *porteur* ⊗ poème *modulant*.

Le principe de cette métaphore est que la musique saisit du poème son aspect sonore tant timbral (couleurs des voyelles, transitoires des consonnes...) que rythmique (l'allitération...) et formel (le vieux *Bar* : AAB). Ce sont ces opérations qui configurent le poème en modulante.

Pour que cette modulante module la musique (et non pas le poème), il faut alors disjoindre l'aspect retenu du poème de son *inspect*, lequel se trouve défait, dépris et décheté.

L'enjeu dans la composition de cette « modulation de fréquence » tient alors au point suivant : comment l'opération *formelle* de modulation de la porteuse – de la musique orchestrale ici (voir par exemple le réseau de leitmotsifs) – par la *modulante* va devenir une opération proprement *musicale* de fécondation, va pouvoir ce faisant capter l'*intension* poétique même du texte ? Comment la modulation ne sera-t-elle pas une simple opération « technique » ou formelle mais bien une fécondation des *intensions* respectives (ou fécondation de l'*intension* musicale par l'*intension* poétique) ?

### *La voix*

La voix se trouve tenir, en cette théorie érotique, une position charnière.

Si musique et poème peuvent se rapporter aussi intimement l'une à l'autre, c'est en effet

- parce que le poème est dit (et non pas seulement suggéré comme dans la musique à programme),
- parce qu'une voix va donc porter le poème jusque *dans* la musique,
- et – donnée plus étrange mais aussi plus capitale – parce que c'est bien la même voix qui va parler le texte et chanter la mélodie : dans la musique vocale, c'est bien la même voix qui chante et qui parle.

La voix se trouve ainsi disposée en position frontière du monde-*Musique* : en ce qu'elle chante, la voix est interne à la musique et son paradigme reste alors celui de l'instrument de musique ; en ce qu'elle parle (indissociablement), cette même voix matérialise une hétérogénéité radicale. Cette voix ouvre ainsi la musique en ce qu'elle lui compose une frontière intimement partagée avec le poème.

Une telle voix s'affirme l'opérateur fondamental de fécondation (la mélodie infinie wagnérienne est d'ailleurs bien la mélodie de la voix, nullement celle de l'orchestre).

## 7 – UNE THÉORISATION PARTICULIÈREMENT FÉCONDE

Somme toute, cette théorie wagnérienne de la fécondation « érotique » s'avère par bien des points constituer une théorisation généralisable si on la déprend d'une part de sa métaphore sexuelle, et, d'autre part, si l'on la transfère à d'autres rapports musicaux qu'au seul poème.

Pourquoi la métaphore sexuelle s'avance-t-elle si naturellement en matière de rapport entre musique et poésie? Parce que le poème tend à inscrire une vérité de la langue, laquelle matérialise éminemment (en la «signifiant») la différence des sexes.

Mais, somme toute, les opérations de «modulation» présentées plus haut – qui consistent à rendre sa propre logique (autonome) modulable par une autre (dont on saisit l'aspect, défait *l'inspect* et capte *l'intension*) – inscrivent un deux qu'il n'est pas nécessairement besoin de référer au deux des sexes, surtout s'il ne s'agit plus de rapporter la musique à une logique *signifiante*.

On peut ainsi envisager de confronter cette problématique à de tout autres types d'œuvres musicale «composites» où la musique tente d'accroître sa puissance propre en modulant son discours cette fois à celui du théâtre et de la scène, de la danse et du spectacle, du cinéma et des images, des nouvelles technologies et des «réalités augmentées», etc. Bref, toute une théorisation de l'œuvre musicale composite (plutôt que de l'œuvre totale) peut ici trouver un point d'appui fécond.<sup>a</sup>

### La violence d'un forçage

Une telle théorie de la fécondation ne saurait faire l'économie d'une part de violence dans les rapports ainsi mis en jeu, part que nous proposons d'indexer à un moment nécessaire de passage en force, de forçage (en nous référant ici directement au sens proprement mathématico-logique qu'a le terme de *forcing* dans l'opération inventée en 1963<sup>b</sup> par P. J. Cohen). Nous reviendrons sur ce point décisif dans un chapitre ultérieur (IV. II). Indiquons d'ores et déjà l'idée générale qu'on peut pressentir dans le texte même de Richard Wagner : la fécondation de la musique à l'œuvre par le poème, la modulation de la porteuse orchestrale par la modulante parlée, la captation de l'*intension* poétique, tout ceci fait violence au texte poétique qui, *a priori*<sup>c</sup>, n'a ici rien demandé à la musique! Le texte poétique, en cette

a. On y consacrera tout un chapitre (IV. II).

b. 1963, année mathématique particulièrement féconde pour nous puisqu'elle conjoint le théorème d'Hironaka sur les *singularités* (cf. I. vi. 2), les *topos de faisceaux* de Grothendieck (cf. II. viii...) et les *topos logiques* de Lawvere (cf. II. x), maintenant le *générique* et le *forcing* de Cohen...

c. Le cas des opéras wagnériens (où le livret est écrit par le compositeur) n'en diffère pas vraiment.

affaire, paie le prix de la violence musicale qui lui est faite. Ce prix, nous l'avons précédemment inscrit en indiquant que la musique défait l'*inspect* proprement poétique du texte : une musique peut ne pas « chanter » toute le poème retenu, elle peut y opérer des coupures ou des reprises, mais le restituerait-elle dans sa continuité native qu'elle ne pourrait manquer, ce faisant, d'en édulcorer une appréhension endogène de sa Forme propre, d'en raturer l'*inspect*.

### **Violence n'est pas brutalité...**

Violence n'est pas brutalité : le poème est brutalisé quand son aspect est détruit<sup>A</sup> et quand son *intension* est ignorée, par paresse ou par incomptérence<sup>B</sup>. La violence force une liberté, la brutalité entreprend de la casser.

Forcer une *intension* poétique (se matérialisant dans un *inspect* qui lui est propre) à féconder une musique à l'œuvre sans pour autant défaire cette *intension*, tel est l'enjeu particulièrement délicat du travail compositionnel quand la musique choisit de se rapporter à l'hétérogène pour mieux éprouver sa propre puissance, quand la musique choisit de mettre sa propre puissance à l'épreuve de telle ou telle puissance hétérogène qu'elle rencontre dans une œuvre, quand la musique décide de créditer telle ou telle hétérogénéité d'une puissance féconde. La musique exerce alors sur cette hétérogène une « douce violence » qui tient au fait qu'une part essentielle du poème ou de l'hétérogène ici convoqué (cette part que nous appelons ici *inspect*) se trouve défaite en cette opération.

Au total, la thèse est donc la suivante : l'œuvre musicale force l'*intension* poétique à s'incorporer logiquement (et non pas ontiquement) à sa propre stratégie subjective grâce à des opérations très précises (matérialisées dans la logique musicale d'écriture) sur l'aspect discursif du poème, opérations qui en défont « violemment » l'*inspect* spécifiquement poétique.

---

A. Boulez, par exemple, me semble brutaliser les poèmes de Mallarmé qu'il convoque dans sa musique : il n'en ressaisit même pas l'aspect ; et à mon sens son *intension* musicale se méprend sur l'*intension* poétique mallarméenne...

B. Trois totems poétiques tendent, depuis le xx<sup>e</sup> siècle, à catalyser ce type de brutalité musicale : Hölderlin, Mallarmé et Celan (ce qui n'exclut nullement quelques réussites exceptionnelles violentant « doucement » certains poèmes de ces trois auteurs).

### Une extension auratique de l'œuvre musicale

Le résultat de ce forçage va se présenter dans l'ordre même du sensible comme une extension de l'œuvre musicale, mieux comme une extension musicalement générique s'il est vrai que, du point de la musique, l'*inspect* d'un poème ne peut rester qu'indiscernable (étant de « nature » radicalement Autre que tout *inspect* d'ordre musical). À ce titre, la déconstruction de l'*inspect* du poème favorise la sensation *proprement musicale* que l'œuvre se trouve désormais augmentée d'une extension musicalement indéfinissable.

Cette sensation d'une extension « poétique » de l'œuvre musicale – sensation « forcée » plutôt que constructivement exhibée – prendra alors la forme imaginaire d'une enveloppe, autant dire d'une *aura* si l'on accepte l'idée que l'aura en question ne sera pas extérieure (une auréole) mais rester de part en part interne<sup>18</sup>. Forcer le poème à doter la musique d'une aura poétique qui soit ressentie (d'oreille) comme une extension musicale générique, tel serait donc l'enjeu stratégique de l'œuvre composite entendue en sa généralité comme œuvre fécondant/modulant la musique par un procès subjectif hétérogène.

On reviendra ultérieurement (IV. II) sur la matérialisation technique de cette extension par forçage, et sur la manière de le faire à la lumière de la mathématique de P. J. Cohen<sup>19</sup>.

L'idée générale en est la suivante : la segmentation propre au poème (ou au film, ou à n'importe quelle autre forme de discursivité se déroulant parallèlement à la musique) va induire une segmentation *d'ordre non musical* du matériau musical, segmentation qui va alors servir de base *dans la musique* pour des opérations imaginaires de référencement circulant cette fois de la musique vers le texte poétique et faisant alors comme si telle ou telle partie musicale signifiait (référait à) telle composante verbale de ce texte parallèle.

La clef du processus extensif tient donc au fait que l'œuvre composite offre à l'oreille des opérations *non musicales* sur la musique qui se « reflètent » en opérations *musicales* sur la non-musique.

---

A. Comme les mathématiques nous le montrent, l'enveloppe d'une famille de courbes constitue une nouvelle courbe qui peut fort bien traverser de part en part le champ des trajectoires plutôt que circonscrire sa frontière extérieure.

### Une théorisation visant l'œuvre

Interrompons là ce développement, en surplomb de la théorie érotique wagnérienne, qui devrait avoir suffisamment indiqué l'extrême intérêt de cette théorisation pour le musicien pensif, bien au-delà du tour particulier qu'elle a pu prendre au cœur du XIX<sup>e</sup> siècle révolutionnaire et romantique (où, à nouveau, la théorisation musicienne excède de toute part la théorie déposée).

On le voit : cette théorisation wagnérienne vise la singularité de l'œuvre plutôt que la généralité de la musique. Disons qu'elle saisit de la musique sa puissance spécifiquement artistique ou œuvrante, sa logique à l'œuvre plutôt que sa capacité scripturale et discursive à faire un monde où des morceaux interagissent.

Cette théorisation, exposée en 1850, a pour enjeu prescriptif cette œuvre d'art de l'avenir que Wagner appelle « *Drame* », la prescription wagnérienne précise étant ici que l'opéra, s'il ne se veut plus meyerbérien, doit être conçu comme *Drame*.

Richard Wagner va ultérieurement concrétiser cette théorisation en composant sept opéras qui constituent tous, à un titre ou à un autre, d'immenses chefs-d'œuvre.

Cette théorisation s'est engagée – on l'a dit – à l'instigation de considérations esthétiques : le *Drame* constitue cette nouvelle figure de l'œuvre-opéra sachant déployer une musique à hauteur de son temps (et de la langue poétique apte à dire la nouvelle conscience politique et amoureuse).

## 8 – UNE THÉORISATION ULTÉRIEURE, CETTE FOIS DE LA MUSIQUE

Vingt ans plus tard, Richard Wagner va y ajouter une seconde théorisation (celle qu'on trouve exposée dans son *Beethoven* de 1870) qui, cette fois, va porter sur la musique comme telle.

Cette seconde théorie procédera d'une impulsion plus explicitement *critique* (il y s'agit, à l'occasion du 100<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Beethoven, d'évaluer l'influence que l'œuvre de Beethoven peut encore avoir sur le romantisme musical finissant) et se déploiera à l'ombre explicite de la philosophie de Schopenhauer.

## Une théorie philosophisante

Nous ne discuterons pas ici le point de savoir si cette ombre portée de la philosophie schopenhauerienne sur l'intellectualité musicale wagnérienne est ou n'est pas fidèle au texte de Schopenhauer, quelle en est la part de torsion, de déplacement, éventuellement de mécompréhension. À ce titre nous n'écrirons donc pas qu'il s'agit d'une théorie d'obéissance schopenhauerienne de la musique (comme nous avons pu écrire que la théorie ramiste de la musique était bien d'obéissance « cartésienne »). Nous parlerons simplement d'une théorie *philosophisante*.

## Notre méthode

Comment procéder? Nous allons opérer une coupure symptomale dans cette théorie vaste et touffue en rehaussant la nature tout à fait particulière de l'*intension* théorique à l'œuvre au cœur même de cet ouvrage.

Rappelons : l'objectif de ces monographies n'est pas l'analyse comparative détaillée du contenu théorique des différentes intellectualités musicales examinées; il ne s'agit pas de déployer ici une histoire des théories musicales de la musique; il s'agit de dégager les grandes lois formelles des dimensions théorique, critique et esthétique de l'intellectualité musicale prise comme genre discursif spécifique.

Situons d'abord notre coupure.

## Notre coupure dans le texte wagnérien

L'enjeu du *Beethoven* dans l'intellectualité musicale wagnérienne est à la fois de plaider la musique comme art majeur de l'époque, de plaider le rôle éminent de l'art allemand pour établir cette place majeure de la musique et, finalement, de légitimer par Beethoven le projet wagnérien de Drame synthétique (Wagner recrée ici un Beethoven apte à le préfigurer, tout de même que Rameau avait pu le faire avec Lully...).

Il s'agit donc pour Wagner de plaider un « Beethoven aujourd'hui », autant dire de nouer critique et esthétique selon :

- une généalogie ascendante *critique*, qu'on appellera « musicale » et qui s'origine en Beethoven ;

– une historicité *esthétique* conjoignant l'Allemagne (prussienne) de 1870 et la philosophie de Schopenhauer.

Le livre de Wagner soulève, pour nous musiciens pensifs, une difficulté tout à fait spécifique <sup>a</sup> : il déploie son évaluation critique de Beethoven selon une discursivité philosophisante qui donne, aux énoncés produits par cette théorie, la forme de philosophèmes plutôt que de théorèmes ou de mathèmes. Richard Wagner, il est vrai, est coutumier du fait ; il en avait bien conscience. Voici par exemple ce qu'il écrivait en 1872 à propos de son usage de la philosophie de Feuerbach dans ses écrits de 1849-1850 :

*« L'usage inconsidéré de formules philosophiques nuisait à la clarté de mon expression, surtout auprès de tous ceux qui ne pouvaient ou ne voulaient pas suivre mes idées et mes principes. J'avais tiré de plusieurs traités de Ludwig Feuerbach, qui m'influencait vivement alors, différents termes relatifs à des notions que j'appliquais à des phénomènes artistiques qu'elles ne concernaient pas toujours exactement. Ce faisant, je m'abandonnais sans réflexion critique à la direction d'un écrivain spirituel qui répondait excellamment à mon état d'esprit actuel. [...] Cela produisit une confusion passionnée qui se manifesta par une précipitation et une obscurité dans l'usage des schémas philosophiques. »<sup>20</sup>*

Rappelons qu'aucun exemple musical ne vient concrétiser le propos critique déployé dans ce livre qui s'avère ainsi être moins un ouvrage *sur* Beethoven qu'à propos de Beethoven.

Comment aujourd'hui ressaïsir en pensée un tel propos philosophisant ?

### De la question des philosophèmes

La difficulté d'appropriation musicienne d'une théorie *philosophante*<sup>b</sup> tient à la difficulté d'évaluer musicalement les philosophèmes qu'elle charrie.

Un philosophème est un énoncé transféré tel quel d'une énonciation philosophique à une énonciation d'un tout autre type – ici musicienne – comme si son contenu de pensée pouvait s'abstraire de son contexte (ici philosophique) d'énonciation et s'introjecter directement dans le contexte d'une tout autre discursivité (ici musicienne), comme si en particulier les

---

A. Difficulté d'appréhension plutôt que de compréhension...

B. Qui n'a guère à voir avec la méthode proposée dans le présent ouvrage pour s'approprier une théorie *philosophante* (voir les chapitres sur Badiou, Adorno, Deleuze...)

mêmes mots pouvaient indifféremment nommer des concepts philosophiques ou des catégories musiciennes.

Pour n'en donner qu'un exemple, le même énoncé «*la musique est un art*» ne véhicule guère le même contenu de pensée s'il se trouve pris dans l'énonciation musicienne d'une intellectualité musicale donnée (il voudra alors dire : la musique, que le musicien pratique sans la définir, est en capacité d'excéder le simple régime sensuel du divertissement, est apte à produire des œuvres qui ne soient pas de simples pièces de musique...) ou dans l'énonciation d'une philosophie donnée (dans ce cas, il visera à inscrire une musique conceptuellement définie dans un système général des arts, eux-mêmes conceptuellement caractérisés dans leur pluralité intrinsèque – par exemple comme vérités d'un sensible convenablement diversifié).

Dans ces deux types d'énonciation, aucun des mots de l'énoncé commun «*la musique est un art*» n'a en vérité le même sens : ni «*musique*» et ni «*art*», mais également ni «*est*», ni «*un*», ni «*la*». L'articulation générale de l'énoncé se trouve également différemment scandée : l'énonciation musicienne phrase l'énoncé selon un *crescendo*, l'énonciation philosophique selon un *decrescendo*...

Notre thèse est ici la suivante : quand une intellectualité musicale donnée convoque un philosophème donné, c'est pour tenter, à bon compte ! de réduire, en un point particulièrement délicat, l'écart entre *dire* et *faire* la musique.

### **Du philosophème au mythèmè**

Ce faisant, dans une intellectualité musicale donnée, le philosophème tend à opérer comme *mythèmè*, c'est-à-dire comme énoncé dont la logique d'énonciation relève de la logique du mythe (de cette *mytho-logique* dont Claude Lévi-Strauss nous a donné le chiffre dans sa formule canonique du mythe <sup>a</sup>), soit un énoncé visant à réduire imaginairement une fracture douloureusement vécue par qui l'énonce – ici par le musicien – au moyen d'un bricolage notionnel présenté sous forme d'un récit, d'une discursivité narrative. En bref, la thèse est que, dans une intellectualité musicale, le philosophème agit comme mythèmè.

---

A. Voir II. xi.13

### *Une découpe*

Nous proposons de lire cette théorie philosophisante de la musique sous cet angle, et, pour cela, de procéder à la découpe des pages centrales<sup>21</sup> où Wagner entreprend d'«expliquer le miracle de la musique»<sup>22</sup> c'est-à-dire sa capacité de «combler l'abîme créé par l'illusion de la vue»<sup>23</sup> entre le monde extérieur et notre être intime, tout ceci aux fins de dégager «les lois esthétiques» qui lui sont propres, qui sont donc «entièrement différentes de celles de tout autre art»<sup>24</sup>.

### *La dynamique générale*

Nous résumerons la dynamique de la pensée wagnérienne en ce point de la manière suivante : la problématique

- part de différentes dualités ou séparations,
- examine les différentes charges d'opposition dont ces dualités sont respectivement porteuses,
- dégage un abîme spécifique au point même où une dualité prend la forme d'une opposition non médiatisable,
- voit comment la musique sait spécifiquement traiter cet abîme (par réduction ou franchissement),
- en déduit une prescription esthétique spécifique en matière de musique.

Mettions pour cela à plat l'enchaînement discursif de ces pages capitales. Donnons à ces pages tourmentées la forme d'une démonstration. Déplions-les sous la loi du mathème pour mieux en faire ultérieurement ressortir les plis spécifiques du mythème.

### **Un enchaînement discursif en dix étapes**

1. Wagner part d'une contradiction, dans notre conscience, entre la clairvoyance du rêve et la confusion de la veille<sup>a</sup> : dans l'état de rêve (non de sommeil), notre conscience a une compréhension claire de nos élans et de nos émotions quand, dans l'état de veille, elle n'a plus, de ces mêmes «émotions de notre volonté», qu'un «sentiment confus»<sup>25</sup>.

---

a. C'est dire si l'on est bien passé du siècle des Lumières au siècle du Romantisme...

### *Remarque sur l'inconscient*

Schopenhauer et Wagner font explicitement usage du thème de l'inconscient.

Jacques Rancière, dans *L'inconscient esthétique*<sup>26</sup>, explore le long usage philosophico-esthétique de la notion d'inconscient bien avant l'invention freudienne : « *Si la théorie psychanalytique de l'inconscient est formulable, c'est parce qu'il existe déjà, en dehors du terrain proprement clinique, une certaine identification d'un mode inconscient de la pensée, et que le terrain des œuvres de l'art et de la littérature se définit comme le domaine d'effectivité privilégié de cet "inconscient".* »<sup>27</sup>

2. Cette contradiction procède d'une dualité de notre conscience (« *notre conscience a deux faces* »<sup>28</sup>) selon qu'elle est « *tournée vers l'intérieur* »<sup>29</sup> ou orientée vers les « *impressions extérieures* »<sup>30</sup>.

3. Pour Wagner (et c'est là qu'intervient un premier philosophème à l'ombre de Schopenhauer), cette polarité renvoie à l'existence moins de deux mondes que de deux types de monde :

- « *Un monde de la lumière* <sup>A</sup>, [...] que nous nous représentons par des images visuelles, à l'état de veille comme à l'état de rêve »<sup>31</sup> ;
- « *un monde des sons* <sup>B</sup> »<sup>32</sup> qui, à la différence du précédent, est moins un monde extérieur que nous nous représenterions (ici par l'ouïe) qu'un monde de nos représentations (ici auditives) : ce sont nos représentations qui ici font monde, et non plus l'inverse.

C'est en ce point précis qu'intervient le premier philosophème nouant les concepts schopenhauériens de *représentation* et de *monde*...

4. À l'ombre de ce premier philosophème, Wagner pose une analogie : « *À côté du monde que nous nous représentons par des images visuelles, à l'état de veille comme à l'état de rêve, il en existe pour notre conscience un second, perceptible uniquement par l'ouïe, se manifestant par les sons; par conséquent, dans le sens propre des termes, à côté du monde de la lumière, un monde des sons, dont nous pouvons dire qu'il se comporte, à l'égard du monde de la lumière, comme le rêve par rapport à l'état de veille.* »<sup>33</sup>

---

A. *Lichtwelt*

B. *Schallwelt*

Soit

$$\begin{array}{c} \text{monde de la lumière} \\ \hline \equiv \\ \text{monde des sons} \end{array} \qquad \qquad \begin{array}{c} \text{veille} \\ \hline \equiv \\ \text{rêve} \end{array}$$

5. Mais l'expérience du rêve nous montre que sa clairvoyance immédiate sur notre vie interne n'est pas une autarcie, et ce de deux façons :

— cette expérience circule : elle transite vers l'état de veille sous la forme du cri (par lequel «*nous nous éveillons*»<sup>34</sup>) où «*la volonté angoissée entre avec netteté dans le monde des sons pour se manifester vers l'extérieur*»<sup>35</sup> ;

— cette expérience n'est pas fermée : notre vie interne, si intensément éprouvée dans le rêve, est ce par quoi «*nous sommes, de façon immédiate, apparentés à la nature entière, participant à l'essence des choses*»<sup>36</sup>.

6. Wagner introduit ce faisant un second philosophème : «*La conscience immédiate de nous-mêmes*» ouvre «*la faculté de comprendre l'essence intime des choses qui nous sont extérieures, et cela de telle façon que nous reconnaissions en elles la même essence fondamentale qui se manifeste dans la conscience que nous avons de nous-mêmes comme spécifiquement nôtre*».<sup>37</sup> Ce second philosophème<sup>A</sup> va jouer un rôle essentiel pour promouvoir la portée de l'art musical.

7. En effet le cri qui nous éveille, ce cri qui exprime l'émotion de notre vie intérieure, ce cri par lequel notre volonté s'exprime dans le monde des sons et «*s'adresse le plus vite et le sûrement au monde extérieur*», ce cri représente «*l'élément fondamental de toute manifestation humaine s'adressant à l'ouïe*»<sup>38</sup>. Ce cri, paradigme de tout son adressé par une Volonté, s'avère ainsi au principe d'*«un art»* : soit la musique comme art du cri, du cri expressif entendu «*dans toutes les atténuations de sa violence jusqu'à la plainte la plus tendue du désir*»<sup>39</sup>.

8. La musique se trouve ainsi investie d'une puissance singulière d'immediateté, là où «*l'art plastique*» ne connaît que par «*l'intermédiaire lointain*»<sup>40</sup> d'*Idées*<sup>B</sup> qui s'attachent à traverser des apparences auxquelles le monde des sons et l'art du cri n'ont pas à faire puisque «*l'objet du son perçu*

A. Qui pourrait se traduire ainsi, dans le lexique hopkinsien : la reconnaissance des *intensions* permet d'accéder à une compréhension des *inspect*s, par-delà la contemplation des *aspects*.

B. «*L'élément spécifique des œuvres de l'art plastique est d'utiliser l'apparence illusoire du monde déployée devant nous par la lumière, au moyen d'un jeu extrêmement réfléchi avec cette apparence, pour manifester l'idée de ce monde, que cette apparence nous dissimule. À cela correspond d'ailleurs que la vision des objets en soi nous laisse froid et indifférent et que*

*coïncide de façon immédiate avec le sujet du son émis*» en sorte que «*nous comprenons sans nul intermédiaire de concept ce que nous dit l'appel au secours, la plainte ou le cri de joie perçus. [...] Si le cri que nous poussons, plainte ou expression de ravissement, est l'extériorisation la plus directe de l'émotion de notre Volonté, nous comprenons aussi, incontestablement, le même appel, qui nous parvient par l'ouïe, comme l'extériorisation de la même émotion, et il est impossible ici d'avoir, comme dans l'éclat de la lumière, la moindre illusion que l'essence fondamentale du monde qui nous est extérieur ne soit pas absolument identique à la nôtre.*»<sup>41</sup>

Soit un troisième philosophème où la musique, *via l'ouïe*, se voit thématisée comme naturellement déprise de l'illusion des apparences, et en prise immédiate sur une Volonté essentielle.<sup>42</sup>

9. D'où que la musique «*doit être soumise à des lois esthétiques entièrement différentes de celles de tout autre art*»<sup>43</sup>, en particulier du «*principe esthétique*» prévalant pour un art plastique attaché à une «*contemplation [...] exempte de volonté*» dont le ressort subjectif relève d'un «*apaisement dans le pur plaisir de l'apparence*» et dont l'exigence proprement esthétique s'attache alors au «*concept de beauté*»<sup>44</sup>.

On reconnaîtra là, pour notre propre compte de musicien pensif du XXI<sup>e</sup> siècle, débris de la dualité propre au XIX<sup>e</sup> siècle du romantisme (l'art comme paradigme de la pensée) et du positivisme (la science comme paradigme alternatif de la pensée), ce qu'une intellectualité musicale doit précisément s'interdire : hiérarchiser les arts, et finalement légitérer musicalement sur un autre art !

Retenons que ce danger *pour le musicien* procède précisément de la dérive propre aux philosophèmes, en l'occurrence – par exemple – à l'objectif que se donne Wagner d'«*éclaircir la question de l'essence de la musique en tant qu'art*»<sup>44</sup>...

10. Quelle est alors la loi esthétique propre à une musique dont la motion paradigmatische est celle du cri ? Celle-ci : «*La musique ne peut être appréciée en elle-même que selon la catégorie du sublime*»<sup>45</sup>.

---

*les excitations de l'émotion ne naissent pour nous que dans la perception des rapports qu'ont avec notre Volonté les objets vus*.» (p. 91)

A. Philosophiquement, on pourrait pourtant soutenir, *a contrario*, que la musique a autant à faire que tout autre art avec la dialectique de l'être et de l'être-là (ou de l'apparaître) de même qu'avec celle de l'être-là (dans un monde donné) et du sujet. À ce titre, la musique n'a aucun privilège d'origine ontico-ontologique en matière de sujet (c'est-à-dire pour nous d'œuvre) à faire valoir sur les autres arts : elle n'a que des spécificités.

Ne nous engageons pas ici dans une évaluation proprement musicienne de la dualité esthétique du beau et du sublime : je l'ai entreprise, pour mon propre compte, dans mon ouvrage sur Schoenberg<sup>46</sup> auquel je me permets de renvoyer ici. Une telle discussion ne peut se dérouler qu'aux lisières même du philosophème, dont il s'agit ici d'exhausser le péril plutôt que la fécondité...

## 9 – UNE THÉORISATION BIEN PARTICULIÈRE

Résumons la dynamique théorisante de Richard Wagner (conformément à notre méthode, nous nous intéressons ici à la dynamique de théorisation plutôt qu'aux « résultats » théoriques).

Son enjeu est de théoriser « les lois esthétiques » de la musique comme lois singulières parmi celles des autres arts. D'où le parti wagnérien d'inscrire l'art musical comme art absolument singulier non seulement parmi les différents arts mais également au sein des différentes pratiques humaines.

### **Un *topos* romantique**

Son point de départ est constitué par un des *topoi* du romantisme : la nuit, temps de l'ouïe, s'accorde aux *intensions* des êtres quand le jour, temps de la lumière, s'attache à l'aspect des choses. Si la musique peut être un art d'un type singulier et pas seulement un art du rêve et de la nuit (au même titre que l'art plastique est un art de la lumière et de la veille contemplative), c'est parce qu'elle mobilise non un seul des deux états (rêve/veille, nuit/jour, intérieur/extérieur) comme le fait l'art plastique, mais qu'elle convoque des évolutions entre ces deux états (la première évolution est le cri, extériorisation d'une tension intérieure qui ouvre le rêve à la veille ; la seconde évolution est la perception du cri, intériorisation compréhensive d'une expression extériorisée).

La musique n'est donc pas le dual ou l'envers de l'art plastique mais la dialectisation de cet art avec son dual.

### **Une *Weltanschauung* schopenhauerienne**

Ces évolutions s'enracinent en une *Weltanschauung* schopenhauerienne qui enveloppe cette possibilité de la musique comme nécessité « miraculeuse » :

« Pour expliquer ce miracle [de la musique], souvenons-nous ici de la remarque profonde de notre philosophe [Schopenhauer]... »<sup>47</sup>

En effet, si ce qui fait monde n'est plus une logique extérieure au sujet de l'apparaître mais une logique, intérieure à la conscience des représentations (une « Volonté »), alors toute compréhension des choses extérieures qui ne sera pas une simple appréhension passera par l'activation de la capacité résonatrice dont la conscience intime est porteuse.

### Quatre traits

D'où il ressort quelques traits pour nous frappants de cette théorisation.

- Les lois esthétiques de la musique se présentent comme déduites plutôt qu'axiomatiquement posées ou théâtralement décidées.
- Ces lois ne peuvent être alors déduites que de philosophèmes – de quoi d'autres pourraient-elles l'être ? –, ici d'obédience romantico-schopenhauerienne (voir cet autre *topos* romantique du *sublime*...).

On pourrait ici nuancer en distinguant le philosophème stricto sensu (ici les énoncés schopenhaueriens prélevés dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*) d'une *Weltanschauung* (ou conception du monde) d'obédience romantique.<sup>A</sup>

- Cette « déduction » philosophisante tend à présenter les lois esthétiques de la musique comme résolution d'un problème : l'existence de la musique devient nécessaire en ce qu'elle réalise un possible, qu'elle comble un vide, qu'elle résout une tension de structure. C'est en ce point que le philosophème agit dans l'intellectualité musicale comme mythe.

---

A. Comme l'on sait, Althusser attachait une grande importance à distinguer « *la philosophie spontanée des savants* » de leur simple « *conception du monde* », laquelle, pour lui, ne relevait que d'une idéologie, en simple reflet de leur être social. Cette « philosophie spontanée des savants » (comme il peut y en avoir une des artistes) ne doit cependant nullement s'entendre comme circulation de philosophèmes, lesquels procèdent d'une tout autre logique (logique proprement discursive là où la *philosophie spontanée* n'éprouve guère le besoin de s'expliquer dans un discours particulier).

## Au total, un mythème

Sous quel chiffre précis inscrire alors le mythème wagnérien ici à l'œuvre ? Suggérons celui-ci



qui se lira ainsi : ce dont la musique est spécifiquement capable, c'est de réduire l'abîme entre la confusion de la veille et la clairvoyance du rêve. La musique y procède en composant (ce qu'elle seule est à même de faire) le nouveau rapport, moins cloisonné et plus dialectique, d'une certaine confusion assumée par le rêve <sup>a</sup> et d'une valeur somnambulique, pré – ou *infra*-consciente <sup>b</sup>, de la clarté (« *la clairvoyance somnambulique* » <sup>48</sup>), valeur que la musique configure en propre.



Nous avons successivement examiné :

- la théorie érotique de l'œuvre musicale que Richard Wagner a élaboré en 1850 à la lumière de l'événementialité politique de 1848-1849 ;
- la théorie mythologisante de la musique qu'il a déployée bien plus tard (1870), à l'ombre de la philosophie de Schopenhauer, pour mieux inscrire un Beethoven précurseur de ce grand Art allemand qui, pour Wagner, pouvait seul se tenir à hauteur de l'époque.

Dans les deux cas, nous avons relevé cette dimension de l'intellectualité musicale que nous avons appelée « esthétique » et qui s'attache à thématiser les *raisonances* de la musique et de ses œuvres avec une époque « contemporaine » donnée.

Voyons maintenant comment l'intellectualité musicale wagnérienne appréhende directement cette composante esthétique qui – rappelons-le – constitue son véritable centre de gravité.

A. Le cri jailli du rêve est un coup de tonnerre dont l'éclair associé n'éponge pas toute l'obscurité résiduelle – « l'inconscience » – du rêve. L'éclair du cri opère comme projecteur symptomal, non comme exposition du rêve au plein jour.

B. Cf. « *la production de rêves fatidiques, prémonitoires ou rendant perceptibles les choses les plus éloignées, et même, pour des cas rares et extrêmes, de la clairvoyance somnambulique* » (p. 89)

## 10 – « ESTHÉTIQUE » ?

Ce que nous appelons *esthétique* se dit chez Wagner ainsi (avant-propos de son *Beethoven*) :

*« L'auteur a choisi d'exposer par écrit l'idée qu'il se fait de la signification de la musique de Beethoven. [...] Il lui a ainsi été possible de guider le lecteur à travers une étude approfondie de l'essence de la musique et de livrer ainsi aux réflexions des gens sérieusement cultivés une contribution à la philosophie de la musique. »*<sup>49</sup>

Et il précise plus loin :

*« Nous nous posons le problème précis de rechercher ce qui attache le grand musicien [Beethoven] à la nation allemande. »*<sup>50</sup>

Verbaliser la signification d'une musique donnée en montrant son attachement spécifique à son contexte national, livrer une contribution à la philosophie de la musique, s'adresser ce faisant au non-musicien cultivé, voilà donc notre dimension *esthétique* telle que thématisée par Richard Wagner.

On y discerne clairement cette composante qu'on a appelé propagandiste ou militante, qui signe la tonalité subjective propre aux « esthétiques » relevant d'intellectualités musicales.

### Différences entre intellectualité musicale et philosophie

En un certain sens, c'est bien cette tonalité propagandiste qui indexe subjectivement la différence entre intellectualité musicale et philosophie en matière de constitution d'époque.

En effet, dans une intellectualité musicale donnée, ce qui fait époque pour la musique se présente comme bouquet relativement disparate de déterminations diverses : ainsi, pour l'intellectualité musicale wagnérienne, on aura aussi bien les révoltes de 1848-1849 que la nouvelle nation allemande (sous hégémonie prussienne) de 1870, une modalité de *Weltanschauung* romantique, la philosophie d'abord de Feuerbach puis de Schopenhauer... Le disparate est manifeste et l'ensemble se présente comme peu consistant.

Par exemple, une certaine conception du monde romantique<sup>a</sup> imprègne l'intellectualité musicale wagnérienne d'au moins trois manières :

- l'espace du sujet est la nuit (celle de « *l'inconscient esthétique*<sup>b</sup> »), non le jour (de la clarté cartésienne) ;
- l'espace du sujet s'attache avant tout à la passivité (l'action de nuit est l'effet d'une passion) ;
- l'art est paradigmatic pour la vérité<sup>c</sup>.

Si la musique pour Wagner relève exemplairement d'une telle passion artistique nocturne, difficile cependant d'accorder cette tonalité par exemple avec Bakounine rencontré en 1848 ou avec le Feuerbach salué en 1849 dans *L'Art et la Révolution* !

On trouve bien, dans *L'essence du christianisme*<sup>51</sup>, ceci : « *La musique est la langue du sentiment* »<sup>52</sup> mais l'éloge de « *la puissance de la musique* »<sup>53</sup> y vise plutôt ses résonances en matière de religion que de pensée proprement dite.

#### *Premier trait différentiel*

Soit ce premier trait différentiel d'avec la philosophie : une intellectualité musicale décide ce qui pour elle fait époque sans éprouver pour autant le besoin d'assurer une consistance propre de l'époque en question : plusieurs courants ou déterminations pourront faire époque pour la musique sans qu'il soit pour autant nécessaire de faire musiciennement un de ces déterminations.

La philosophie, à l'inverse<sup>d</sup>, s'attache à ce qui fait époque pour la pensée en général en s'attachant précisément à rendre philosophiquement compatible les différentes déterminations (venues des arts, des sciences, des politiques et des amours). Certes, elle s'intéresse spécifiquement aux vérités susceptibles de conditionner telle ou telle philosophie donnée (à ce titre,

A. Ne nous engageons pas ici dans une confrontation précise des différents romantismes allemands...

B. Cf. le livre déjà cité de J. Rancière

C. On sait que le positivisme constituera sur ce point l'envers du romantisme, disposant la science comme paradigme alternatif. On notera au passage que cette dualité converge en une exaltation de l'amour comme passion (voir Auguste Comte...).

D. Comme précédemment indiqué, le sens même du mot *philosophie* est ici emprunté à la philosophie d'Alain Badiou : il doit désormais aller de soi pour le lecteur de ce livre que le musicien pensif ne saurait être, comme musicien, porteur d'aucune conception originale et spécifique de ce que *philosophie* veut dire.

en un certain sens, une philosophie décide ce qui de son temps fait philosophiquement époque), mais elle prend alors spécifiquement en charge la compatibilisation des procédures conditionnantes, précisément au travers de ses propres concepts de *vérité* et de *sujet*.

On vient de le voir pour l'intellectualité musicale wagnérienne : nul besoin *pour elle* de compatibiliser conception romantique de l'amour, idéal communiste de la politique révolutionnaire et philosophèmes schopenhaueriens.

Cela ne veut nullement dire que n'importe quel fatras idéologique pourrait ici convenir tout aussi bien (à bien y regarder, il ne s'agit d'ailleurs nullement là d'un fatras mais bien d'un carquois d'Idées). Cela indique seulement que l'intellectualité musicale ne prend pas en charge l'explicitation de cette pluralité en faisceau convergent : pour l'intellectualité musicale, ce qui fera convergence, ce qui suffira à faire convergence, c'est que toutes ces influences « esthétiques » convergent *vers la même musique*, celle précisément dont il est question (comme musique à venir) dans toute intellectualité musicale.

N'en est-il pas d'ailleurs de même dans ce livre dont la pluralité des influences « esthétiques » (mathématiques, philosophiques, poétiques, politiques...) reste présentée dans sa dispersion native, la charge de la convergence (plutôt que de la cohésion) étant alors affaire de point d'arrivée, non de départ ?

### *Second trait différentiel*

D'où un second trait différentiel : la dimension esthétique de l'intellectualité musicale désigne deux mouvements de pensée, inverses l'un de l'autre, non un seul : il y a ce qui rapporte l'époque à la musique et à ses œuvres, et il y a ce qui rapporte la musique et ses œuvres à l'époque.

- Le premier rapport concerne ce qui de l'époque est considéré comme susceptible d'agir sur la musique et ses œuvres (rappelons que la tonalité générale est ici prescriptive, nullement descriptive : ce qui importe pour une intellectualité musicale donnée, c'est de dégager ce qui doit être fait, nullement de commenter ce qui est fait, moins encore ce qui a déjà été fait).
- Le second rapport concerne ce qui de la musique et de ses œuvres est considéré comme susceptible d'intéresser l'époque.

Ce second trait, que nous avons appelé *propagandiste* ou *militant*, à proprement parler n'a pas d'équivalent dans le travail philosophique : certes une philosophie donnée fera naturellement propagande pour la philosophie mais, adressant à quiconque son « *comment vivre à hauteur des vérités de ce temps* » tout en étant elle-même porteuse d'aucune vérité propre, sa propagande n'est pas tant pour ses propres œuvres (comme celle du musicien) que pour les Idées philosophiques des vérités non philosophiques à venir. Si l'intellectualité musicale fait bien également propagande pour des Idées – ce livre ne vise ainsi qu'à propager une Idée du monde-*Musique* et de ses œuvres –, ces Idées musicales restent cependant étroitement chevillées à des idées musicales, c'est-à-dire à des œuvres et des Œuvres. Ce n'est pas qu'il n'y ait pas en philosophie d'œuvres et d'Œuvres : c'est que le mot œuvre ou Œuvre n'aura alors pas le même sens, en tous les cas pas celui qu'on lui donne ici en musique : celui, pour le dire philosophiquement, de *sujet musical*<sup>a</sup>.

Ce qui nous suggère donc de différencier également Idées musicales et Idées philosophiques : les premières sont Idées musicales de la musique (et de ses œuvres), les secondes sont essentiellement Idées philosophiques sur l'extérieur de la philosophie (Idée de la politique, de la mathématique...)<sup>b</sup>.

## 11 – DE LA DIMENSION ESTHÉTIQUE DES INTELLECTUALITÉS MUSICALES...

Au total, l'intellectualité musicale wagnérienne nous suggère deux caractérisations de la dimension esthétique de toute intellectualité musicale :

- Face à la pluralité *a priori* disparate de ce qui de son temps fait époque pour la musique, une intellectualité musicale donnée s'attache moins à en assurer une cohésion de départ qu'une convergence d'arrivée.
- Une intellectualité musicale fait « esthétiquement » propagande sur la musique et ses œuvres au moyen d'Idées musicales.

---

A. Comme on le sait, il n'y a pas, dans la philosophie de Badiou, de sujet philosophe proprement dit – moins encore de sujet philosophique – car il n'y a pas de vérités proprement philosophiques.

B. Je laisse aux philosophes le soin de répondre à la question suivante : les idées philosophiques de la philosophie sont-elles vraiment des Idées ?

L'intellectualité musicale wagnérienne est exemplaire de ces deux caractéristiques :

- elle a configuré l'œuvre musicale wagnérienne comme un vaste chaudron (« œuvre d'art absolue ») où de multiples déterminations du temps sont venues converger et bouillonner, avec la productivité et la puissance musicale qu'on sait ;
- elle a su faire propagande pour l'œuvre musicale à venir avec une efficacité sans pareille.

Ainsi, si la dimension esthétique constitue bien l'*intension* fondamentale de l'intellectualité musicale de Richard Wagner, c'est parce qu'elle aura pris en charge, à grande échelle, ce que nous avons appelé *principe du contemporain*, lui donnant ici la forme singulière d'un nouage à trois : une théorie érotique de l'œuvre à venir se noue à la critique mythologisante d'une musique réconciliatrice *via* une esthétique originellement disparate mais destinalement centrée<sup>A</sup>.

Nul nouage de ce type dans l'intellectualité musicale ramiste, où le principe du contemporain se donnait plutôt dans la seule dimension théorique (*une théorie de la musique tonale devait être une théorie cartésienne de la musique*). Certes le Rameau d'après 1750 tendait à soutenir l'Idée esthétique suivante : la théorie contemporaine de la musique tonale doit servir de modèle universel à ce que théoriser veut désormais dire. Mais nous avons indexé ce nouveau « principe » à une *archi-musique* et à une anti-philosophie, sans le retenir comme orientation paradigmatische de toute intellectualité musicale.



Nous allons maintenant voir comment se pose différemment la question d'un éventuel nouage borroméen des trois dimensions théorique, critique et théorique dans une intellectualité musicale cette fois dynamisée par son pôle critique : celle de Pierre Boulez.

#### NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

##### *Références*

###### 1. *Ma vie*

---

A. Dont le chiffre serait : *communisme révolutionnaire* ⊗ *romantisme* ⊗ *Schopenhauer*

### III. LE MUSICIEN ET SON INTELLECTUALITÉ MUSICALE

2. Lettre à Ernst Kossak (*in* M. Gregor-Dellin : *Wagner au jour le jour*; Idées/Gallimard, 1976, p. 67)
  3. M. Gregor-Dellin, *op. cit.* p. 72
  4. M. Gregor-Dellin, *op. cit.* p. 70
  5. M. Gregor-Dellin, *op. cit.* p. 71
  6. M. Gregor-Dellin, *op. cit.* p. 76
- Remarquer à cette occasion qu'il s'agit bien de lutter contre la société existante, et pas seulement contre l'État ou le pouvoir...
7. M. Gregor-Dellin, *op. cit.* p. 79
  8. M. Gregor-Dellin, *op. cit.* p. 81
  9. À Eduard Devrient (Gregor-Dellin, *op. cit.* p. 82)
  10. M. Gregor-Dellin, *op. cit.* p. 85
  11. *L'Œuvre d'art de l'avenir* (Éd. Delagrave, 1910 ; trad. J.-G. Prod'homme; p. 192-193)
  12. *Introduction* aux tomes III et IV (1872) des Œuvres complètes, p. 5-6
  13. M. Gregor-Dellin, *op. cit.* p. 88-89
  14. M. Gregor-Dellin, *op. cit.* p. 93
  15. Introduction aux tomes III et IV (1872), p. 2-3
  16. Cf. *Histoire d'un «Ring»*, Boulez-Chéreau-Peduzzi-Schmidt (coll. Pluriel, Laffont; 1980)
  17. [www.entretemps.asso.fr/philo/Wagner.htm](http://www.entretemps.asso.fr/philo/Wagner.htm)  
[www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=713](http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=713)
  18. Polycopié Ens : [www.entretemps.asso.fr/Wagner/Parsifal](http://www.entretemps.asso.fr/Wagner/Parsifal)
  19. *Set Theory and the Continuum Hypothesis* (Mathematics lecture note series; The Benjamin/Cummings Publishing Company; 1966)
  20. *Introduction* aux tomes III et IV (1872), p. 3
  21. pp. 85 à 93 dans l'édition bilingue Aubier (1948), trad. Jean Boyer
  22. p. 89
  23. p. 93
  24. p. 93
  25. p. 85
  26. Galilée, 2001
  27. p. 11
  28. p. 83
  29. p. 85
  30. p. 87

VI. INTELLECTUALITÉ MUSICALE DE RICHARD WAGNER ET ESTHÉTIQUE

- 31. p. 87
- 32. p. 87
- 33. p. 87
- 34. p. 89
- 35. p. 89
- 36. p. 87
- 37. p. 89
- 38. p. 89
- 39. p. 89
- 40. p. 91
- 41. p. 93
- 42. p. 93
- 43. p. 91
- 44. p. 95
- 45. p. 109
- 46. *La singularité Schoenberg* (Éd. Ircam-L'Harmattan ; 1998)
- 47. p. 89
- 48. p. 103
- 49. p. 67
- 50. p. 73
- 51. Tel/Gallimard, 1968
- 52. p. 119
- 53. p. 279-280