

LA MUSIQUE DU SUBLIME [1991]

Le spectateur de *Lohengrin* qui serait un néophyte et qui, au moment de pénétrer dans la salle, ne connaîtrait pas le premier mot du livret, dispose d'une notice et d'un descriptif que tous les programmes, jusqu'à la consommation des siècles, pourraient reproduire les yeux fermés: son auteur est un certain Charles Baudelaire. En effet, «Richard Wagner et Tannhäuser à Paris», la fameuse étude écrite par le poète des *Fleurs du Mal* en 1861 (sous le choc de la découverte de Wagner), consacre plusieurs pages à *Lohengrin*, et, pour commencer, au résumé de son livret: «Le drame de *Lohengrin* porte, comme celui de *Tannhäuser*, le caractère sacré, mystérieux et pourtant universellement intelligible, de la légende. Une jeune princesse, accusée d'un crime abominable...». Comme on s'en doute, cependant, Baudelaire ne se contente pas de raconter l'histoire; il se livre à quelques considérations, sur Wagner en général et sur cette oeuvre en particulier, dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles méritent, elles aussi, de figurer dans tous les programmes de *Lohengrin*.

Au coeur de la méditation baudelairienne, les pouvoirs d'un créateur à la fois «poète» et «critique», capable non seulement de réfléchir sur sa propre création, mais, encore et surtout, de faire de l'intelligence une dimension de l'imagination, et de la conscience un pouvoir au service de l'inconscient. Wagner, selon l'auteur des *Correspondances*, détient la puissance d'exprimer en musique, c'est-à-dire dans un langage réputé vague, des sensations, des images, voire des idées *précises*: «Tout est dit, exprimé, traduit, par la parole et la musique, d'une manière si positive, qu'il est presque impossible de concevoir une autre manière de le dire». Même sans les paroles du livret, «la musique de Wagner serait encore une oeuvre poétique; explicative par elle-même».

Pour mieux montrer à quel point l'imaginaire de l'auditeur se trouve, à l'écoute de Wagner, non pas perdu dans les brumes, mais au contraire conduit sur des voies claires et nettement tracées, Baudelaire va s'attacher à démontrer que des auditeurs différents ressentent la musique wagnérienne exactement de la même façon. A cette fin, il commence

par nous citer des extraits du texte introductif que Wagner lui-même avait prévu pour les trois concerts qui lui furent consacrés à Paris en 1860. Ce texte comportait une sorte de descriptif des oeuvres jouées, et singulièrement du Prélude de *Lohengrin*. Il y est question d'«une troupe d'anges qui apportent un vase sacré», de «lumineuse apparition» et d'«espaces infinis».

Baudelaire va comparer ce commentaire autorisé de la musique avec le texte que Franz Liszt écrivit pour paraphraser la même oeuvre. Cette fois, l'on nous parle de «beauté ineffable du sanctuaire», de «splendides portiques» et d'«éther vapoureux qui s'étend». Après avoir évoqué ces deux séries de luxuriantes images, le poète va nous confier ses propres impressions à l'audition du même Prélude: «Je me sentis délivré des liens de la pesanteur, et je retrouvai par le souvenir l'extraordinaire volupté qui circule dans les lieux hauts (...) Je me peignis (...) une solitude avec un immense horizon et une large lumière diffuse».

Comment ne pas noter alors que les espaces infinis, les lieux élevés, les sensations mystiques, l'impression d'une clarté à la fois douce et puissante, sont communes aux trois «descriptions»? L'imagination baudelairienne, comme le poète le reconnaît volontiers, est plus «abstraite» (nous dirions: moins naïvement matérielle) que celle du fastueux programme proposé par Wagner, ou celle de la fervente lecture lisztienne: alors que Liszt et Wagner se plaisent à dessiner dans leur espace intérieur des vases sacrés et des colonnes d'opale, Baudelaire préfère parler d'apesanteur, d'illimité, et d'intensités lumineuses. Néanmoins l'essentiel, dans les trois cas, reste le même. Cette étonnante convergence ne démontre-t-elle pas que «la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents»?

Car cette coïncidence des représentations induites par le Prélude de *Lohengrin* ne signifie pas simplement, pour Baudelaire, que trois rêveries se sont rencontrées fortuitement, ou que trois molles extases ont cru ne faire qu'une seule. Non, cela signifie que la musique wagnérienne, loin de porter au vague et à la somnolence méditative, propose à ses auditeurs des constructions sonores extrêmement précises, élaborant de véritables significations, dicibles et transmissibles. La convergence des thèmes musicaux et des

images intérieures fournit la preuve que l'indicible parle un langage précis, le langage même de l'intelligence. Comme tout véritable créateur, Wagner est donc à la fois poète et critique: non seulement il sait ce qu'il fait, et peut en rendre raison. Mais surtout, un maximum d'imagination requiert et permet un maximum de *précision*.

*

Ce que Baudelaire, cependant, ne se demande pas, c'est quels sont les moyens techniques de cette précision; quelles sont les procédures musicales mises en oeuvre pour suggérer, voire imposer, «des idées analogues dans des cerveaux différents». Comment donc Richard Wagner peut-il obtenir, par le seul langage des sons, ses effets imparables de lumière intense, de blancheur, d'apesanteur, et, pour tout dire, de sublime?

Eh bien, pour exprimer l'univers mystique, pour en suggérer la *pureté*, Wagner compose une musique essentiellement *impure*: je veux dire une oeuvre qui met en jeu tout un ensemble de métaphores, de rapprochements, d'analogies ou de symbolismes extra-musicaux. Ce n'est pas seulement que l'auteur de *Lohengrin* écrit des opéras, «oeuvres d'arts totales» offertes aux yeux comme aux oreilles. Mais c'est aussi et surtout parce qu'il sollicite, des sons eux-mêmes, des significations symboliques; il les contraint à faire image, à dessiner des images dans l'espace intérieur.

Ainsi procède-t-il, d'une manière particulièrement exemplaire, dans le Prélude de *Lohengrin* — et, à sa suite, dans toute l'oeuvre, puisque ce Prélude met en forme et en gloire le thème du Graal, thème fondamental de l'opéra, sur lequel tout le récit vivra, puis se refermera.

Premier symbole, ou première métaphore: dans ce Prélude, les *lieux* élevés sont exprimés par les *notes* élevées, telles que les émettent, tout au début, les sons harmoniques de quatre violons solos. Tout au long de cet introït, la «hauteur» sonore joue un rôle fondamental et soutenu. Une preuve *a contrario*: le thème qui ouvre le deuxième acte, celui des «projets ténébreux» d'Ortrude, est un thème énoncé par le violoncelle, et qui ne cesse d'habiter, lui, les régions basses de l'univers sonore. On ne passe pas du paradis en enfer sans un mouvement de *Chute*.

Autre métaphore, le trémolo des cordes, qui, lui, suggère d'abord un phénomène

lumineux, comme un scintillement d'étoile; mais justement, les étoiles scintillent dans la distance. Le frémissement du son, c'est la palpitation de l'éternel, devenu fragile parce qu'il vient de si loin, tout juste perceptible dans notre univers d'épaisse matérialité.

Tout le Prélude, en outre, raconte l'approche, la présence, puis l'éloignement de l'univers sublime. A cette fin, ce ne sont plus les hauteurs, mais les intensités qui sont mises en jeu: du *pianissimo*, l'on passe au *fortissimo*, avant de retourner au *pianissimo*, ce qui bien entendu suggère un rapprochement progressif, suivi d'un éloignement; ainsi l'ange de l'Annonciation, un moment descendu du Ciel, remonte-t-il dans les sphères célestes. Ainsi Lohengrin, après s'être approché des mortels, s'éloignera-t-il sur les altitudes inviolables où repose le Graal.

Après les hauteurs et les intensités, voici les durées: la lenteur générale du mouvement, la longueur de la tenue du premier accord parfait, et de beaucoup d'autres, suggèrent évidemment une immobilité toute hiératique, et qui sied à l'Eternité. Sous l'angle de la vitesse, ou plutôt de la lenteur, les trémolos remplissent une fonction paradoxale: leur mouvement extrêmement rapide suggère l'immobilité. C'est le sur-place de l'abeille, ou de l'ange. Quant au travail harmonique, il consiste en une patiente mise en gloire de l'accord «parfait», dont le seul nom signifie assez tout ce que, dans la sensibilité de l'auditeur, il implique d'achèvement, de complétude, de victoire sur l'imperfection d'ici-bas.

Ce qui est pur comme le Graal, c'est par définition ce qui se refuse à tout *mélange*. D'où le recours, à certains moments du Prélude, aux cordes seules. Mais plus encore, il faut à cet égard se rappeler l'apparition de Lohengrin lui-même; débarquant dans le monde des humains, le fils de Parsifal chante *a cappella* ses adieux au cygne qui l'a conduit vers Elsa. Ce dépouillement sonore, cette nudité soudaine, dans le brusque silence de l'orchestre et des chœurs, n'est-ce pas le signe palpable d'une sublimité *sans mélange*? Au troisième acte, quand Lohengrin révélera son identité, et nommera le «pays lointain» d'où il est descendu, il ne chantera plus *a cappella*, certes; mais il n'aura, pour tout accompagnement, que les accords mêmes du Prélude: et l'auditeur n'éprouvera pas alors le sentiment d'un mélange, mais d'une intacte Pureté, qui lui serait offerte simultanément sous deux espèces.

*

Ce qui est concerté n'est pas nécessairement fabriqué: il ne s'agit pas ici de prétendre qu'un peu de sons aigus, un peu de lenteur, quelques bons accords parfaits, un petit jeu *piano-forte-piano* suffisent à ficeler le Prélude de *Lohengrin*, voire l'oeuvre tout entière. La question n'est pas là. Elle est simplement de noter que la précision du message intellectuel, ou de la traduction verbale de cette musique, précision qui frappa tant Baudelaire, s'explique par notre aptitude irrépressible à inscrire la musique dans l'espace, et, secondement, à prendre l'immensité spatiale pour l'infinité qui transcende tout espace. Wagner l'éprouvait comme nous, et son imagination créatrice en a joué superbement.

Baudelaire s'écrie qu'«aucun musicien n'excelle, comme Wagner, à peindre l'espace et la profondeur, matériels et spirituels». Matériels et spirituels? Spirituels parce que matériels, oui: il faut et il suffit que le compositeur parvienne à nous faire éprouver, par les sons, le sentiment d'une profondeur ou d'un espace *matériellement* abyssaux. Nous nous chargeons du reste: nous éprouvons sans peine un sentiment d'écrasement ou de vertige *spirituel*. La physique n'est jamais que le premier degré de la métaphysique. De l'immense, nous glissons à l'infini, et, penchés sur les grandes profondeurs, nous voyons des abîmes. Ma foi, c'est à cela que nous en sommes réduits. L'expérience de ce qui transcende tout espace, comment l'éprouver, sinon dans les grands espaces? L'infini s'incarne dans le gigantesque, et les Cieux dans le ciel.

*

Nous n'avons pas encore parlé de la quatrième dimension musicale, à savoir les timbres, ou, plus encore que les timbres, les instruments. Ici, Wagner joue (le plus sérieux et le plus légitime des jeux, sans doute), avec le symbolisme littéraire et, plus encore, pictural, qui s'attache à tel ou tel composant de l'orchestre. D'abord l'instrument le plus naturellement exigé par le récit lui-même: l'orgue, qui résonne au deuxième acte, quand doit être consacrée l'union de Lohengrin et d'Elsa. Qui dit église dit orgue. Quoi de plus normal? Mais, comme l'a fait remarquer Adorno, ce recours à l'instrument d'église par excellence est beaucoup plus subtil qu'il n'y paraît: «Dans l'esprit du Moyen-Age romantique de dômes et de cheminées, il [Wagner] recourt à l'orgue en tant qu'image nostalgique d'un cosmos englobant et confirmé par la divinité, dont les bois suscitent

l'image archaïsante», écrit-il dans son *Essai sur Wagner*.

Autrement dit, l'orgue n'est pas là simplement parce qu'on est à l'église et que les églises comportent des orgues; mais, beaucoup plus, afin d'enrichir l'atmosphère de religiosité moyenâgeuse et mythique dans laquelle toute l'oeuvre baigne. En outre, l'orgue n'apparaît pas comme un pur élément narratif ou décoratif; il est relayé, annoncé, imité par les bois, donc absorbé par l'orchestre, fondu dans l'univers de timbres dont il était d'abord censé différer. L'orgue, comme symbole-du-religieux, devient une touche de la palette wagnérienne.

Outre l'orgue, il est au moins deux instruments qui, symbolisme aidant, prennent en charge, en tant que tels, l'expression du religieux: les trompettes et la harpe. La harpe apparaît pour la première fois lorsqu'Elsa raconte sa vision prémonitoire, et décrit la future venue du chevalier sauveur. La trompette, quant à elle, se met en évidence dans les mêmes pages. Or, toute une tradition nous donne ces instruments comme les symboles, ou même les accessoires de la présence ou de l'annonce angélique. Annonce par la trompette, présence par la harpe. Il suffit de songer, dans la Bible, au texte de l'Apocalypse, puis à la façon dont la Renaissance, relayée par le romantisme et le mouvement pré-raphaélite, a représenté les anges, les Jugements derniers et les délices du paradis. Avant même de jouer, et du seul fait d'apparaître, du moins dans le contexte déjà bien établi d'une légende médiévale et chrétienne, la trompette et la harpe *sont* le Royaume et la Jérusalem céleste. Leurs timbres ne se résument plus à des couleurs sonores, ils deviennent des univers de signification, des mondes d'images, des trésors de références.

Dans *Parsifal*, on retrouvera nombre de «composants» musicaux et sur-musicaux semblables à ceux que je viens sommairement d'énumérer: du côté des instruments, la harpe et les trompettes annonciatrices. Du côté de l'espace sonore, la lenteur hiératique, la monodie, les trémolos, la marche méditative autour de l'accord parfait. Mais, à l'exception de cette fameuse lenteur, et de ces célestes longueurs qui dans l'oeuvre ultime de Wagner deviennent étirement hyperbolique du temps vers l'éternité, tous ces traits compositionnels seront moins directement perceptibles que dans *Lohengrin*; ils se fondront et se noieront dans une oeuvre qui est tout entière fusion prodigieuse et

inquiétante, disparition vertigineuse et complexe, dans on ne sait quel feu central, de ses propres éléments. Le sublime de *Parsifal* est caché sous les replis de sa propre lumière. Dans *Lohengrin*, il demeure visible, descriptible, décryptable.

*

Ce qui ne veut pas dire, encore une fois, qu'il ne soit que l'addition d'une série de procédés de fabrication: personne n'a jamais pu écrire, que l'on sache, de grande oeuvre musicale, religieuse ou non, en faisant jouer très lentement, à la trompette accompagnée de la harpe, un bel accord parfait *pianissimo*. Mais il est intéressant de savoir pour quelles raisons Baudelaire a pu, à bon droit, découvrir dans une oeuvre sonore un langage *précis*, le langage d'un poète critique de lui-même. Et cette raison, c'est bel et bien l'existence, dans notre sensibilité travaillée par la culture, d'une série de *correspondances*, réalité baudelairienne s'il en est: la hauteur sonore correspond à la hauteur spatiale, et la hauteur finie à la hauteur infinie; la lenteur correspond à l'immobilité — laquelle équivaut à l'éternité; et, plus près encore des intuitions baudelairiennes, les timbres et les instruments évoquent non seulement des couleurs et des formes, mais des encore êtres et des représentations figurées (les trompettes du jugement, la harpe des anges, les icônes et les récits de l'Annonciation, du Jugement dernier).

C'est ainsi que Wagner sait convoquer dans ses oeuvres l'assemblée de nos réminiscences, les richesses de notre culture et les habitudes de notre sensibilité. Pour paraphraser Baudelaire, *Lohengrin* est un temple où de vivants piliers laissent toujours sortir de précises paroles; l'homme y passe à travers des forêts de symboles, qui le *guident* avec des regards familiers.

Si bien que nous pouvons peut-être reposer, sinon résoudre, la sempiternelle question de la sincérité ou de l'authenticité des sentiments religieux chez Wagner. On connaît la réaction scandalisée de Nietzsche, entendant son ami lui dire que le public attend «quelque chose de chrétien», et qu'il est donc temps d'écrire *Parsifal*. On connaît aussi le jugement d'Adorno, d'une extrême brutalité: «Au coeur de l'édifice de la rédemption habite le néant». Mais au fond, cette question de l'authenticité n'est pas pertinente: Wagner, d'une manière tout à fait avouée, ne compose pas seulement des notes

de musique, il compose un monde, il compose une oeuvre musicale avec notre être tout entier, avec nos sens, notre mémoire, notre passé, qui sont aussi les siens. Toute une époque, toute une façon d'être et de sentir, il la *met en oeuvre*, littéralement. Il ne compose pas des sons pour dire le monde, il recourt à des sons pour composer un monde.