



HAL
open science

L'opéra est-il une œuvre musicale ?

Maud Pouradier

► **To cite this version:**

Maud Pouradier. L'opéra est-il une œuvre musicale ?. Nouvelle Revue d'Esthétique, 2013, Pourquoi l'Opéra ?, 2 (12), pp.93-103. 10.3917/nre.012.0093 . hal-01777666

HAL Id: hal-01777666

<https://hal.science/hal-01777666>

Submitted on 13 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

L'opéra est-il une œuvre musicale ?

Par Maud Pouradier.

De prime abord, la question peut paraître incongrue : l'opéra semble évidemment une œuvre musicale. L'autorité de l'opéra n'est-elle pas accordée au compositeur plus qu'au librettiste ? Ne parlons-nous pas de l'*Alceste* de Lully, et non de Quinault ? Il n'en fut pourtant pas toujours ainsi : le Grand Siècle attribuait également la beauté de *Cadmus et Hermione* au compositeur et au poète. Le lecteur moderne des critiques du XIX^e siècle est surpris de constater que l'on parle de *La Muette de Portici* d'Eugène Scribe et Germain Delavigne. Dans quelle mesure l'opéra peut-il prétendre au statut d'œuvre musicale ? La question est d'autant plus aiguë qu'à partir du premier tiers du XIX^e siècle, l'idée d'œuvre musicale elle-même semble exclure toute musique à texte, voire toute musique programmatique.

Loïn d'interroger cette situation, les philosophes ont écarté l'opéra du champ de l'ontologie musicale comme une exception, voire un monstre¹. Bien qu'ayant partie liée avec la thèse de la musique pure, nous verrons que notre idée moderne d'œuvre musicale plonge pourtant ses racines dans le modèle lyrique. Mais si l'origine conceptuelle et artistique de l'idée d'œuvre musicale est lyrique, n'est-il pas absurde de continuer à exclure l'opéra de son extension ? Ne faut-il pas redéfinir l'œuvre musicale en fonction de l'opéra ?

L'opéra comme événement pathétique

Il n'est pas d'œuvre d'art sans durabilité. Une œuvre n'est pas nécessairement tangible comme une sculpture ou une peinture, mais elle doit pouvoir être perçue après la disparition de ses créateurs, et durer au delà de sa perception effective. C'est pourquoi l'œuvre a partie liée à l'idée de chef-d'œuvre : le chef-d'œuvre n'est-il pas l'œuvre atteignant l'éternité grâce à ses qualités esthétiques ? Or les défenseurs de la tragédie lyrique de Lully insistent au contraire sur le caractère éphémère de l'opéra² : alors que les pièces de Racine ont déjà accédé au rang de chefs-d'œuvre immortels pour les contemporains, l'opéra est revendiqué comme un spectacle pour les sens, un événement au présent, dans l'instantanéité de la sensation. On lit ainsi chez Antoine Lebrun en 1712 :

On promène ainsi de toutes parts le spectateur, dont les sens sont séduits par une illusion [...]. Il entre dans la constitution de la fable de l'opéra un nœud, dont le dénouement ne demande pas autant d'art que celui d'une tragédie régulière³.

L'exigence de nécessité des dénouements, tirée de la *Poétique* d'Aristote, constitue la tragédie en objet ayant sa consistance propre. De cette nécessité découle la possibilité de durer, l'accès à l'éternité, et le statut de chef-d'œuvre. C'est *a contrario* que Lebrun défend l'existence de la tragédie lyrique. L'opéra ne recherche pas une telle nécessité objective : elle est d'abord un spectacle pour les sens. Le plaisir de voir une machine dénouer la difficulté et d'entendre la symphonie accompagnant son apparition suffit à légitimer son usage. En aucun cas il ne s'agit de forger une œuvre justifiant sa propre existence, et ayant une consistance durable en dehors de la perception effective des spectateurs.

¹ Réf. Ingarden.

² Réf. Catherine Kintzler.

³ Antoine Lebrun, pages 14-15 anthologie Lesure.

Dans cette perspective, la fin de l'opéra n'est donc pas de constituer un objet parfait, mais de provoquer une communion pathétique vécue au présent. Pour Le Cerf de la Viéville, défenseur de la tragédie lullyste contre l'*opera seria* italien, c'est par le moyen de l'expression qu'une telle communion se produit. La musique ne consistant qu'à « faire parler quelqu'un en chant »⁴, il s'agit pour elle d'être « naturelle », c'est-à-dire d'imiter le mieux possible le ton passionné du discours. Simplicité et expression sont donc les deux qualités musicales requises pour l'opéra comme pour le motet. La musique n'est donc pas un ensemble de combinaisons sonores éternelles. C'est pourquoi la comparaison entre musique française et musique italienne exige de juger également la qualité des exécutants⁵. L'expressivité musicale repose donc pour Le Cerf sur deux conditions parallèles : la capacité expressive de l'interprète, et la capacité de l'auditeur à vivre le sentiment du personnage⁶. Personnage, interprète et auditeurs doivent ressentir le même affect pour que la musique atteigne son but et que les paroles soit comprises tant intellectuellement (le texte doit être entendu clairement) qu'affectivement (les émotions doivent être partagées). Si l'on reconstitue le raisonnement de Le Cerf, tout se passe comme si l'intelligibilité textuelle caractéristique de l'opéra français reposait sur la communion pathétique que l'opéra a pour fin. Prenons le passage de l'acte I d'*Alceste* où Céphas rit de la fidélité conjugale (« Je prétends rire ») : si l'interprète n'exprime pas correctement le rire joyeux du personnage, c'est-à-dire s'il ne rit pas lui-même de la fidélité conjugale, et si le public n'est pas capable lui-même de gaieté, alors les auditeurs ne comprendront pas le texte de Quinault.

Conçu comme un événement social de communion affective, l'opéra semble avoir pour modèle l'eucharistie. En effet, n'est-ce pas le concile de Trente, auquel Le Cerf de la Viéville fait explicitement référence plusieurs fois dans ses dialogues, qui a institué la nécessité de l'intelligibilité textuelle dans la musique religieuse ? Or Le Cerf fait de constants parallèles entre l'opéra et le motet. Ils reposent sur la même structure pathétique, la compréhension devant être à la fois affective et textuelle. Or l'eucharistie est un événement liturgique vécu au présent par l'assemblée, bien que ce soit toujours au même sacrifice qu'elle assiste. L'eucharistie ne dure pas comme une œuvre, elle n'est pas un objet, mais elle fait participer mystiquement toujours au même événement non réitérable. Ainsi la tragédie lyrique fait-elle vivre à chaque fois au public une même communion pathétique, sans que cette identité soit fondée sur la durabilité d'une œuvre. En un sens, les tragédies de Lully durent par accident : ce ne sont pas les œuvres lyriques en tant que telles qui doivent être préservées, mais ce qui permet la réitération de cette communion affective. Institutionnellement, cela se traduit par le fait que le répertoire ne désigne nullement, jusque dans les années 1760, un ensemble d'œuvres lyriques, mais la programmation des semaines à venir, le calendrier où apparaît plusieurs fois le même titre. Le répertoire ne liste pas des œuvres, mais des spectacles, car l'opéra lui-même n'est pas conçu en termes de d'ouvrages autonomes, mais d'événements spectaculaires sensibles et pathétiques.

Le statut problématique du genre lyrique après la perte de la mousike.

Si une telle expressivité est possible pour Le Cerf de la Viéville, c'est parce que l'opéra ressuscite la *mousike* antique, cette alliance naturelle de la musique et de la poésie dans le chant⁷. Contre un opéra moderne symbolisé par l'*opera seria* italien, où la

⁴ Réf. Le Cerf.

⁵ Réf. tome III.

⁶ Réf. tome III page 47.

⁷ Réf. Le Cerf.

musique s'autonomise et perd toute justification textuelle, Le Cerf présente la tragédie lullyste comme l'héritière de la musique antique. La querelle de l'opéra est ainsi enchâssée dans la querelle des Anciens et des Modernes, la question étant de savoir si l'opéra est une forme de théâtre antique ou la quintessence de l'art moderne. Mais comment comparer la tragédie lyrique à une *mousike* inconnue ? Attirés sur le terrain de l'histoire par les frères Perrault, les tenants de la musique ancienne, comme l'abbé de Chateauneuf par exemple, soutiennent que les témoignages antiques apportent la preuve irréfutable de la supériorité de la musique des Anciens⁸, bien que nous ne puissions pas savoir ce que c'était que d'entendre cette musique. Elle est pour nous irrémédiablement perdue⁹. Ce type d'argumentation signe la victoire idéologique des Modernes, l'acceptation d'une perte définitive de la *mousike*, et par conséquent la redéfinition de la musique. Incapable de savoir ce qu'était la *mousike*, l'époque moderne doit se restreindre à la musique. Celle-ci ne peut plus consister à « faire parler quelqu'un en chant » : elle devient un langage autonome sans relation immédiate à la poésie. Bien que la musique vocale demeure institutionnellement prééminente, les jalons théoriques sont posés pour penser une œuvre strictement instrumentale et close sur elle-même, sans le support d'un texte.

La présence d'un poème ou d'un livret ne va donc plus de soi, et le statut de l'opéra devient problématique : la réunion d'une tragédie et d'une musique autonome paraît accidentelle. Ainsi est-ce juste après avoir pris acte de la perte de la *mousike* que l'abbé de Chateauneuf critique l'accolement de « récits indifférents » et de la musique dans l'opéra moderne¹⁰. S'il n'y a plus de *mousike*, alors l'opéra est incongru. La question n'est plus poétique comme à l'époque de *Cadmus et Hermione* : il ne s'agit pas de savoir si le fait de chanter est plus ou moins vraisemblable que celui de parler en vers pour exprimer sa colère. Le problème ne vient plus de la tragédie mais de la musique elle-même : comment peut-elle s'unir ou accueillir ce qui n'est pas elle ? Si toutes les propriétés musicales se résolvent en une physique des sons, selon les théories ramistes, comment justifier l'alliance de la musique et du poème ? On sait que selon Catherine Kintzler, Rameau constitue la musique comme un langage à la fois parallèle et autonome, légitimant l'opéra sans faire de la musique le simple faire-valoir du livret¹¹. Le poème semble cependant avoir une autre fonction chez Rameau : faire accepter à l'oreille des innovations musicales qui lui semblent contre-nature alors qu'en vérité elles appartiennent pleinement à la nature du son. Il suffit de trouver l'expression adéquate à une telle innovation pour qu'elle soit reçue par l'oreille. Ainsi l'oreille est-elle naturellement rétive aux changements de mode. Pourtant cet « effet chromatique » découle des modes eux-mêmes, qui ne sont que les conséquences lointaines de la nature primitive du son. Cet effet devient en revanche audible dès lors qu'il est conjoint à un sentiment propre à le faire accepter. Dans *Castor et Pollux*, l'air de Téléaire « Tristes apprêts » légitime les changements de modes, et en montre toute la puissance tant musicale que dramatique¹². En effet dans cette seconde scène du deuxième acte, Téléaire pleure devant le tombeau de Castor. Le poème joue sur l'opposition de l'ombre et de la lumière, des flambeaux et du jour, que Téléaire en deuil trouve plus sombres que les ténèbres. Le passage incessant du majeur au mineur, en jouant sur le pivot d'un demi-ton chromatique jamais entendu, éduque

⁸ Chateauneuf, *Dialogue sur la musique des Anciens*, p. 37.

⁹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁰ *Ibid.*, p. 104.

¹¹ Kintzler, *Poétique de l'opéra...*

¹² Rameau, *Discours sur l'harmonie*, dans *Musique raisonnée*, p. 100.

l'oreille du public au chromatique en le justifiant poétiquement par l'oxymore de l'ombre et de la lumière.

Le livret, en proposant de telles situations expressives, permet donc à la fois le progrès de la science musicale et l'éducation du public. Sa fonction n'est pas essentielle pour la musique en tant qu'objet scientifique mais en tant qu'objet esthétique : il justifie le passage de la science musicale à l'art musical, des techniques musicales possibles à la musique audible et appréciée. Seul l'opéra empêche que la science musicale ne demeure lettre morte, bien qu'il soit toujours en équilibre instable entre audace des mécènes, capacité des interprètes et possibilités instrumentales¹³. Pour Rameau, l'opéra n'est plus seulement un spectacle ou un simple événement pathétique : il devient un objet musical ayant une consistance tant scientifique qu'esthétique *en tant qu'il est un objet poético-musical*. La musique instrumentale pure pourrait constituer un objet de la science musicale, mais non un véritable objet esthétique, ayant à la fois une consistance objective et la capacité d'être entendu et apprécié. L'opéra seul peut avoir une teneur tant théorique qu'esthétique. Peut-on pour autant parler d'œuvre musicale ? Rameau lui-même n'évoque pas ses opéras comme des totalités infrangibles et ayant vocation à l'immutabilité, mais au contraire comme le fruit d'un compromis précaire entre aspirations musicales, possibilités techniques des interprètes et exigences des mécènes. L'unité de mesure ramiste semble plutôt être l'« air », le « duo », etc. Or l'idée moderne d'œuvre musicale implique l'idée de totalité, que l'alternance récitatif-air de la tragédie lyrique semble incapable de proposer.

L'œuvre musicale, concept juridique et défi artistique pour l'opéra.

C'est un problème juridique qui engendre le concept d'œuvre musicale. Depuis 1708, l'Académie Royale de Musique loue en effet son privilège sur la musique à l'Opéra-Comique. Elle doit donc se protéger de son éventuelle concurrence. Elle le fait en réaffirmant la spécificité générique de l'opéra, qui est d'être entièrement en musique et ne comporte aucune partie parlée, et en protégeant le fonds historique de ses ouvrages. Le bail de 1767¹⁴ entre les deux institutions conduit ainsi incidemment au concept moderne d'œuvre musicale. Il affirme premièrement que nul ne peut s'approprier un extrait ou un morceau du « fonds » historique de l'Opéra, et deuxièmement que lesdits extraits sont identifiables par la seule partition détenue par l'Académie. Or l'opéra-comique ne peut être identifié seulement par sa partition, puisque toutes ses parties ne sont pas notables musicalement. L'opéra devient ainsi juridiquement une totalité intègre, à laquelle nul ne peut emprunter, et identifiable par sa seule partition, le livret devenant un élément secondaire d'identification.

Qu'un opéra soit une totalité intègre identifiée par sa partition ne veut pas dire qu'il consiste essentiellement en une totalité seulement notationnelle. Que « bipède sans plume » soit la caractéristique identificatoire la plus efficace de l'espèce humaine ne signifie pas qu'elle constitue l'essence de l'homme. Le concept moderne d'œuvre musicale naît lorsque principe identificatoire et principe définitionnel se confondent, de sorte que l'œuvre musicale ne soit plus conçue seulement comme une totalité intègre identifiable par la partition, mais comme une totalité musicale intègre d'essence notationnelle, identifiable par conséquent par la seule partition. Le passage d'une définition à l'autre est décisif pour le statut de l'opéra : dans le premier cas, l'opéra ne pose aucune difficulté, mais dans le second, l'opéra ne peut plus prétendre

¹³ Ainsi Rameau regrette-t-il l'absence du « Trio des Parques » d'*Hippolyte et Aricie*, et la musique du tremblement de terre des *Indes galantes*, abandonnés pour des raisons extérieures. *Ibid.*, p. 99-100.

¹⁴ Archives Nationales, AJ¹³, n°3, II.

stricto sensu au statut d'œuvre musicale, puisque la musique, contrairement à la *mousike*, n'inclut pas le langage poétique. Seule une œuvre strictement instrumentale peut véritablement être une telle œuvre musicale. Il est difficile de savoir à quel moment ce déplacement a eu lieu, mais le développement des concerts et de la musique instrumentale dans le dernier tiers du XVIII^e siècle¹⁵, et surtout le développement d'une théorie de la « musique absolue » dans le premier tiers du XIX^e siècle, laisse supposer qu'il s'est opéré rapidement.

Avec un tel déplacement de signification, le problème devient donc à la fois ontologique et artistique. Qu'est-ce qu'un opéra si son livret devient secondaire et si seule la partition en dévoile l'essence ? Comment faire en sorte que l'opéra soit une œuvre musicale, une œuvre identifiée seulement par sa partition, tout en légitimant l'usage du poème ? Par rapport au siècle de Lully, la question a donc été totalement renversée. Il ne s'agit plus de se demander pourquoi faire chanter le théâtre, mais plutôt pourquoi le théâtre dans la musique. Rendre la musique elle-même théâtrale, comme dans l'esthétique gluckienne¹⁶, afin de justifier la forme opératique, ne suffit pas, car si la musique est d'elle-même dramatique, pourquoi lui accoler un poème ? L'alliance de la musique et du livret peut sembler plus naturelle, elle n'est pas pour autant justifiée ontologiquement. Elle demeure accidentelle, renvoyant l'opéra au statut de spectacle provisoire alors même que sa partition s'est vue conférer une autonomie tant ontologique qu'artistique.

La forme-sonate, nouveau paradigme de l'opéra.

Il était donc naturel que la musique pure, en particulier la forme sonate, devienne le paradigme de l'œuvre musicale. Cependant, que l'idée d'un opéra-œuvre musicale soit une gageure ne signifie pas que l'œuvre instrumentale ne demeure pas habitée par son origine lyrique. Charles Rosen a ainsi montré comment le langage de la sonate s'est formé dans le creuset de l'opéra mozartien¹⁷. Devenue indissociable du langage tonal dans la musique occidentale, la sonate déploie sa théâtralité et sa profondeur, apparaissant à la fois comme dramatique par elle-même, et comme légitimant sa mise en espace dans l'opéra. Le paradigme de l'œuvre musicale devient la forme sonate, permettant à la fois de concevoir une œuvre musicale entièrement notationnelle trouvant son unité en elle-même, et d'évoquer l'origine lyrique de l'œuvre musicale.

Tout se passe alors comme si le concept de forme prenait la place fonctionnelle du texte dans l'opéra : Hanslick affirme le rôle de la forme musicale pure qui assure à la fois la matière, l'identité et la justification de la musique¹⁸. « Que contient donc la musique ? Pas autre chose que des formes sonores en mouvement. »¹⁹ Délivrée de la nécessité d'un texte (sous la forme d'un livret ou d'un programme) conférant unité et signification à la musique, la forme musicale assure d'elle-même sa propre cohésion, sa propre unité, et ses qualités émotives propres, loin de toute imitation extérieure précise. Il est clair que pour Hanslick, l'œuvre musicale véritable consiste en cette forme musicale ayant son propre contenu, et se manifestant comme plénitude. Elle acquiert une consistance durable, manifestée par son éternité. Ainsi ne faut-il pas lire métaphoriquement cette déclaration de Hanslick : « Les pensées musicales indépendantes, c'est-à-dire les thèmes, ont toute la sûreté d'une citation et l'évidence

¹⁵ Réf. William Weber.

¹⁶ Réf. Catherine Kintzler

¹⁷ Référence Charles Rosen.

¹⁸ Hanslick, *Du beau...*, p. 96-97.

¹⁹ *Ibid.*, p. 94.

d'un tableau ; elles sont individuelles, personnelles, éternelles. »²⁰ On ne trouve ici rien d'autre que la thèse des tenants d'un platonisme musical comme Roger Scruton²¹ ou Peter Kivy²².

La perception esthétique n'est alors plus seulement une communion pathétique, elle est la saisie intellectuelle et émotionnelle d'un objet extérieur. De même que pour *Le Cerf de la Viéville*, comprendre un opéra c'est être ému convenablement par un texte chanté, pour Hoffmann, comprendre la musique c'est en saisir la structure formelle, et c'est en cette saisie à la fois intellectuelle et affective que la perception musicale réussie consiste²³. Réciproquement, l'œuvre musicale réussie émeut en révélant la cohésion de sa forme dans ses variations. Mais à la différence de *Le Cerf*, cette réussite ne repose pas sur la capacité expressive de la musique ou de l'interprète, mais sur la structure objective de la musique elle-même, conçue désormais comme pleinement aboutie lorsqu'elle forme une œuvre, c'est-à-dire une forme musicale.

La philosophie, en particulier ce qu'il convient d'appeler l'« ontologie de l'œuvre musicale », a repris sans discussion le présupposé selon lequel une œuvre musicale est nécessairement une totalité strictement notationnelle et close sur elle-même, l'opéra étant une exception ou un cas trop complexe. Même les auteurs qui ont porté le soupçon sur cette notion, comme Lydia Goehr, n'ont pas interrogé cette définition : elle semble toujours exclure de soi l'opéra. Une telle approche élude le paradoxe fondateur de l'œuvre musicale : l'opéra est à l'origine de l'œuvre musicale, mais l'œuvre musicale rend difficile l'opéra.

L'idée d'œuvre d'art totale

Le projet d'une œuvre d'art totale apparaît ainsi comme une réponse au problème ontologique et artistique de l'opéra-œuvre musicale. L'idée d'œuvre musicale instrumentale est une gageure, car la musique ne peut faire œuvre par elle-même, sans le poème pour permettre la mélodie et sans la danse pour asseoir un rythme. Seule, elle est comparée par Wagner à une vaste étendue maritime, puissante, profonde, mais informe, indéfinie et ouverte — rétive à toute idée d'œuvre musicale intègre et close sur elle-même. Elle est pure harmonie. Or l'harmonie seule, sans la mélodie et le rythme, est incapable de former un tout, de faire œuvre²⁴. Le rythme de la danse et la mélodie du poème lui sont nécessaires. Ainsi lors de son extase finale, Isolde chantant sur le vaste tapis chromatique de la musique évoque-t-elle le rythme du cœur de Tristan²⁵ et la mélodie de ses phrases²⁶. Sans cette perception hallucinatoire d'un rythme et d'une mélodie extérieurs à l'océan de l'harmonie, Isolde serait déjà morte²⁷ et ne pourrait pas chanter, ne pourrait pas clore *Tristan und Isolde* et en faire une œuvre.

Contrairement aux apparences, l'opéra traditionnel ne résout pas la question, car il postule l'autonomie d'une forme musicale qui en vérité n'existe pas. L'opéra échoue donc doublement comme œuvre dramatique et comme œuvre musicale, car

²⁰ *Ibid.*, p. 167.

²¹ Réf. *Aesthetics of music...*

²² Réf. article Kivy.

²³ Par exemple on pourra lire sa critique de 1810 de la cinquième symphonie de Beethoven, *Ecrits sur la musique*, p. 50.

²⁴ Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir*, p. 119-120.

²⁵ « Seht ihr's nicht ? Wie das Herz ihm mutig schwillt, voll und hehr im Busen ihm quillt ? »

²⁶ « Höre ich nur diese Weise, die so wundervoll und leise, Wonne klagend, alles sagend, mild versöhnend aus ihm tönend, in mich dringet, auf sich schwinget, hold erhallend um mich klinget ? »

²⁷ Au moment de la mort, elle retourne alors à la masse maritime de l'harmonie : « In dem wogenden Schwall, in dem tönenden Schall, in des Welt-Atems wehendem All ertrinken ».

on a voulu « édifier le drame réel sur la base de la musique absolue »²⁸, quand il fallait prendre acte qu'à elle seule, la musique ne peut être absolue, c'est-à-dire ne peut être son propre fondement et sa propre instance de légitimation.

Contre l'artificialité de l'opéra, le drame musical doit retrouver la force originelle de la tragédie antique, c'est-à-dire la force originelle de la *mousike*, où s'unissent consubstantiellement musique, poème et danse. Pour Wagner, la musique peut faire œuvre lorsque le poème et la danse lui confèrent la forme qu'elle ne possède pas, et qu'en retour elle les irrigue d'une force qui leur est étrangère.

Si elle reçoit de ses sœurs les conditions sous lesquelles elle se manifeste, elle les leur rend infiniment embellies, comme condition de leurs propres manifestations ; si la danse offre à la musique la propre loi de ses mouvements, celle-ci la lui rend en retour, comme un rythme expressif matérialisé en une mesure de mouvement intelligible, ennoblie. Si, pour renforcer son élément vocal infiniment fluide, elle reçoit de la poésie une suite ingénieuse de mots précis, rassemblés par l'intelligence selon leur signification et leur mètre, comme des corps concrets et suggestifs ; elle lui rend cette suite logique de sons parlés [...] en une mélodie qui s'adresse directement au sentiment²⁹.

Il y a œuvre d'art totale pour des arts qui ne peuvent faire œuvre à eux seuls mais ensemble. L'échec de l'opéra est d'avoir voulu être une œuvre *musicale*, d'avoir imaginé que la musique pouvait faire œuvre d'elle-même. L'opéra ne peut alors qu'être l'accolement d'une musique informe et contingente à un livret sans relation intime à la musique. Le péché d'artificialité de l'opéra et le péché d'orgueil de la musique absolue sont donc les revers d'une même médaille, dont l'illusion doit être détruite par le *Gesamtkunstwerk*. La musique ne pouvant être formée que par la poésie et la danse, elle ne peut devenir œuvre musicale qu'en étant œuvre d'art totale, et corrélativement, seul l'opéra, rebaptisé drame musical pour éviter toute confusion avec l'opéra français ou italien, peut prétendre à être une telle œuvre. La notion d'œuvre d'art totale doit donc à la fois donner à l'opéra sa légitimité en tant qu'œuvre, tout en dépassant l'idée même d'œuvre musicale, au nom de la restauration de la *mousike* perdue.

La difficulté est que l'œuvre totale ainsi conçue tend vers sa propre consommation. L'œuvre d'art totale doit selon Wagner pouvoir justifier entièrement son existence, être à elle-même sa propre raison d'exister. Elle est donc œuvre absolue, non au sens d'une musique pure, mais au sens d'un objet artistique justifiant entièrement de son existence par lui-même, tel un « dieu bienheureux »³⁰ parmi les hommes.

Dans cette perspective, la multiplicité des représentations théâtrales ne peut apparaître que comme artificielle et dénuée de sens. Comment justifier la reprise d'une œuvre d'art totale ? N'est-ce pas là le signe de sa contingence et de son artificialité, sur le modèle de l'opéra français ou italien ? Sans doute est-ce pour cette raison que Wagner abandonne progressivement le vocabulaire du *Gesamtkunstwerk* au bénéfice du festival. Il faut bien prendre en considération l'aspect liturgique du festival, qui a valeur de calendrier sacré. Cet aspect liturgique est renforcé par le choix de constituer une véritable mythologie dans la *Tétralogie*. Contrairement à un drame théâtral, le mythe peut être répété, car il inscrit dans le temps profane des hommes le temps sacré de l'éternité.

²⁸ *Opéra et drame*, p. 63.

²⁹ *L'œuvre d'art de l'avenir*, p. 119.

³⁰ Hegel, *Cours d'esthétique*, tome I, p. 212.

Participer religieusement à une fête implique que l'on sort de la durée temporelle « ordinaire » pour réintégrer le temps mythique réactualisé par la fête même. Le temps sacré est par suite indéfiniment récupérable, indéfiniment répétable. D'un certain point de vue, on pourrait dire de lui qu'il ne coule pas, qu'il ne constitue pas une durée irréversible³¹.

À chaque fois que le mythe est réactualisé, c'est la préséance du sacré sur le profane qui est rappelée. Pourtant le mythe ne suffit pas encore à justifier pleinement l'existence de l'œuvre d'art totale et sa répétition, car si le modèle de l'opéra est l'Incarnation³², alors celle-ci ne peut avoir lieu qu'une seule fois. Comment l'Incarnation pourrait-elle être renouvelée ? Dans la théologie catholique, c'est la fonction de l'eucharistie, qui peut réactualiser indéfiniment une Incarnation, un sacrifice et une résurrection qui en vérité ont eu lieu une fois pour toutes. On comprend dès lors dans quelle mesure toute la problématique de l'œuvre d'art totale culmine chez Wagner avec la fin de l'acte I de *Parsifal*, où la liturgie du Vendredi saint n'est rien d'autre qu'une messe à laquelle communie mystiquement toute l'assemblée de Bayreuth. Aucun spectateur de *Parsifal*, malgré ses convictions intellectuelles, politiques ou éthiques, ne peut totalement résister à la force de cette scène qui résume toute l'esthétique wagnérienne, sa dimension mystique et communautaire. Mais ce faisant, Wagner réactualise la vieille conception eucharistique de l'opéra français, que nous avons décelée entre les lignes de *Le Cerf de la Viéville*, qui liait esthétique lullyste et théologie tridentine. L'opéra, à force de vouloir faire œuvre, est redevenu un événement pathétique et liturgique dont le modèle est l'eucharistie.

Enjeu juridique, problème philosophique, projet artistique

La question initiale a donc trois significations. Juridiquement, l'idée d'œuvre musicale plonge ses racines dans l'opéra, et ne lui pose pas de difficulté particulière. Si un opéra est un drame entièrement en musique, alors il peut être identifié par sa partition.

La question peut également avoir un sens ontologique : quel mode d'existence a une musique identifiée par sa seule partition ? La difficulté devient insurmontable pour l'opéra dès lors que l'instance d'identification est confondue avec l'instance définitionnelle, et que la partition se voit conféré le rôle de dévoiler l'essence de l'œuvre – censée être un ensemble de combinaisons sonores. De ce déplacement naît l'idée moderne d'œuvre musicale, et l'impossibilité d'y inclure l'opéra. Le problème ontologique naît d'un contresens par rapport à la définition juridique, que la philosophie n'a pas à prendre à son compte.

Mais l'œuvre musicale n'est pas seulement un concept juridique ou musical, mais aussi un projet artistique. L'ontologie de l'œuvre musicale ne s'interroge pas sur la consistance d'un objet, qui ne pose pas de réelle difficulté, mais sur la cohérence d'un projet artistique. Elle est donc toujours sous-tendue par une esthétique sous-jacente. Savoir si l'opéra est une œuvre musicale ne peut donc recevoir de réponse simple, mais la nouvelle généalogie de l'œuvre musicale révèle le lieu d'une esthétique au cœur de l'ontologie, loin de toute frontière établie entre « esthétique » et « philosophie de l'art ».

³¹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, p. 63-64.

³² Wagner, *œuvres en prose*, tome V, p. 138-139.