

CHAPITRE 1 : Théories esthétiques et philosophie de l'art dans le premier romantisme allemand

*Ne devrais-je pas, par la force de mon désir,
Ramener à la vie l'unique figure ?*
(Goethe, *Faust*, acte II, vers 7348–7349)

Le sujet du présent chapitre se situe certes apparemment en marge de la problématique abordée dans notre étude, mais il nous a semblé utile de préciser quelques notions propres aux théories¹ esthétiques des romantiques allemands, de sorte à donner un cadre et en même temps une cohérence à nos propos futurs. Nous aborderons ici principalement deux notions qui sous-tendent les deux premières parties de notre étude : tout d'abord la conception de la forme chez les romantiques (laquelle irriguera toute la réflexion sur le fantastique en musique dans la deuxième partie) et le rapport des œuvres d'art entre elles à travers la notion de *critique* (ceci nous ouvrira des pistes de réflexion dans les chapitres de la première partie). Ces deux notions seront présentées dans cet ordre — c'est-à-dire dans l'ordre inverse de leur utilisation dans la présente étude —, car le concept de critique ne peut se comprendre sans l'exposé de la théorie de la forme de l'œuvre d'art. Nous nous référerons pour ce faire essentiellement aux théories des frères Schlegel (principalement Friedrich, et secondairement August Wilhelm²), de Novalis, Schiller ou Goethe entre autres, mais aussi aux philosophies de Kant, Fichte et Schelling qui ont tous trois grandement contribué à l'émergence du romantisme en Allemagne.

1. Nous tenons ici à insister d'emblée sur l'ambiguïté du terme de « théorie » dans le cas précis où ce terme doit désigner les écrits des premiers romantiques allemands sur la littérature. En effet, il ne faut pas entendre par là un exposé systématique et dogmatique de théories sur l'art, car ce n'est pas la forme que prend la pensée romantique. Cette dernière adoptant le mode de présentation du fragment, elle refuse *a priori* tout systématisme, ce qui ne signifie pas pour autant que les thèses qu'elle défend ne sont pas cohérentes. Sur ce paradoxe de la théorie chez les romantiques, nous renvoyons le lecteur au troisième chapitre de l'ouvrage de Walter Benjamin sur le romantisme allemand, intitulé « Système et concept » (cf. Walter BENJAMIN, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, 1986, p. 75–90).

2. Nous tenons ici à rendre notre lecteur attentif au fait que s'il n'est pas fait mention du prénom, Schlegel désignera toujours Friedrich Schlegel.

Le lecteur s'étonnera peut-être de nous voir remonter jusqu'au premier romantisme allemand dans le cadre d'une étude sur Mahler et Strauss, c'est-à-dire sur deux compositeurs qui vécurent presque cent ans siècle après que les théories en question ne virent le jour. Toutefois, comme ils étaient tributaires de la pensée romantique dont leur œuvre constitue en quelque sorte la dernière ramification — et peut-être même l'accomplissement — dans le domaine musical, il serait vain de vouloir comprendre leur musique sans même connaître les idées qui lui ont donné naissance³. Nous verrons d'ailleurs que les déclarations des compositeurs eux-mêmes ne feront que corroborer cette hypothèse. Par ailleurs — et puisque ces théories sont avant tout des théories sur la littérature romantique — rappelons à la suite de Carl Dahlhaus que l'esthétique romantique en musique est née de la réflexion sur la littérature appliquée à la musique, c'est-à-dire des théories esthétiques sur le romantisme littéraire⁴ : il nous semblait donc essentiel d'en passer par une analyse de ces théories sur la littérature avant de parler de musique. Nous sommes toutefois conscient que les quelque cent ans qui séparent Mahler de Schlegel ne peuvent pas être passés sous silence, et c'est pour cela que nous prendrons aussi en compte dans notre analyse les théories formulées par Liszt ou Wagner — pour ne citer qu'eux — dont Mahler et Strauss sont, cette fois, les directs héritiers.

3. Notre démarche s'inscrit dans le prolongement des recherches de John Daverio sur le romantisme musical qui, lui aussi, part des écrits et théories du premier romantisme allemand (cf. John DAVERIO, *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, New York, Schirmer, 1993).

4. Cf. Carl DAHLHAUS, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, Laaber Verlag, 1988, p. 90. C. Dahlhaus insiste en plus sur le décalage qui existait autour de 1800 entre une esthétique littéraire déjà romantique et des compositions musicales encore très classiques dans leur esprit. Il semble que ce décalage temporel entre la littérature et la musique ait persisté au cours du XIX^e siècle : M. Grabócz a en effet montré que les œuvres pour piano de Liszt se basaient toutes sur un même schéma narratif repris au *Faust* de Goethe, dont la première version datait déjà à l'époque de près d'un demi-siècle (cf. Márta GRÁBOCZ, « La place du roman *Obermann* de Sénancour et de *La Vallée d'Obermann* de Liszt, parmi les genres musico-littéraires au XIX^e siècle », in : *Mots / Images / Sons*, colloque international de Rouen 14–17 mars 1989, organisé par le Collège International de Philosophie et le Centre International de Recherches en Esthétique Musicale, p. 57–58). Notre étude tendra aussi à montrer que la littérature que Mahler et Strauss considéraient et utilisaient était celle écrite soixante-dix à quatre-vingts ans plus tôt, et non véritablement la littérature contemporaine. C'était d'ailleurs cette littérature qu'aussi bien Mahler que Strauss lisaient et avaient lu lorsqu'ils étaient jeunes.

De l'œuvre d'art comme objet fragmentaire et perfectible à la notion de critique esthétique

Philosophiquement, le romantisme prend ses racines chez Kant et tous les philosophes post-kantiens, dont Fichte, qui ont tenté de formuler une autre relation du moi au monde⁵. Si ce fait est de nos jours entièrement avéré et ne saurait être remis en cause par la présente étude, il nous semble en revanche important d'insister sur la manière dont il faut concevoir cette filiation et surtout de rappeler quels sont les principes, notamment de la philosophie fichtéenne, qui ont été repris par les premiers romantiques.

De la gnoséologie fichtéenne aux théories romantiques sur l'art

La philosophie fichtéenne part de la position kantienne du moi en la radicalisant. Si pour Kant le moi doit accompagner toute représentation pour déterminer la part d'objectivité dans l'objet représenté, Fichte considère cette position comme insuffisante, dans la mesure où il est alors difficile de décider si la connaissance est liée à l'objet ou au sujet⁶. D'où la nécessité pour le philosophe de Iéna de compenser cette insuffisance du système kantien en radicalisant la position du moi à qui il oppose un non-moi dont l'existence ne se définit qu'en négatif par rapport à celle du sujet pensant. Autrement dit, la relation du moi à l'objet chez Kant va voir, dans la philosophie fichtéenne, son centre de gravité se déplacer en direction du sujet qui deviendra alors l'élément central du processus de connaissance⁷.

5. Cette idée n'est pas neuve, puisqu'elle fut déjà formulée en France en 1923 par André Cœuroy dans ces termes : « Kant venait de déclarer la généralité et la nécessité des catégories. Fichte le dépassait en faisant de la nature la chose de la raison, du moi le créateur de l'univers. Les romantiques apparaissent, qui vident cette doctrine de son contenu raisonnable et qui le remplacent par l'Intuition. Ils enlèvent au moi sa loi pour lui conférer l'arbitraire du "Génie" : le vrai moi créateur, c'est pour eux le moi artistique qui ne reconnaît pas d'entraves. De là leur conception de la science, où le miracle et la magie sont souverains. De là leur poétique, où l'absence de règle est la règle, où l'absence de forme est la forme. De là leur morale, qui est de n'en avoir point. » (André CŒUROY, *Musique et littérature. Études de musique et de littérature comparées*, Paris, Bloud & Gay, 1923, p. 14.)

6. Le moi kantien est un moi vide, puisqu'il ne répond plus au fond qu'à une pure nécessité logique à partir de laquelle sont conçus et perçus les objets. Pour plus d'informations, le lecteur se reportera à : Bernard BOURGEOIS, *Le vocabulaire de Fichte*, Paris, Ellipses, 2000, p. 42–44 (article « Moi, Moitié »).

7. Sur l'influence de Kant dans la *Wissenschaftslehre* de Fichte, voir Christian HANEWALD, *Apperzeption und Einbildungskraft. Die Auseinandersetzung mit der theoretischen Philosophie Kants in Fichtes früher Wissenschaftslehre*, Berlin / New York, de Gruyter, 2001.

Fichte expose la plus grande partie de sa théorie philosophique dans la *Wissenschaftslehre*⁸, laquelle connut de nombreux remaniements au cours de la vie du philosophe. Nous nous limiterons pour notre travail à présenter les thèses fondamentales de la philosophie de Fichte telles qu'il les expose dans la première version de la *Wissenschaftslehre* de 1794–1795. Le philosophe y définit une théorie de la position du moi qui procède comme suit : le moi (A) se pose et s'oppose *dans l'imagination et inconsciemment*⁹ un non-moi (B) — c'est-à-dire tout ce qui ne lui appartient pas en propre et à partir duquel il pourra se définir lui-même. Et Fichte de poursuivre :

La raison entre en œuvre [...] et détermine l'imagination à saisir le terme B dans le terme A déterminé (le sujet) : toutefois le terme A posé comme déterminé doit de nouveau être limité par un terme B infini et l'imagination procède à l'égard de celui-ci comme on vient de le dire ; ce mouvement doit se poursuivre jusqu'à la détermination totale de la raison (théorique ici) par elle-même ; c'est-à-dire jusqu'au point où il ne sera plus besoin dans l'imagination d'un terme B, extérieur à la raison, comme principe de limitation, ou jusqu'à la représentation du sujet représentant. Dans le domaine pratique l'imagination se développe à l'infini, jusqu'à l'Idée de l'unité suprême absolument indéterminable, qui elle-même ne pourrait être déterminée que dans un infini actuel, ce qui est chose impossible¹⁰.

Autrement dit, chez Fichte et contrairement à ce qui se passe chez Kant, la connaissance dépend entièrement du moi, et non plus du tout de l'objet. Et c'est au terme d'une opération infinie que Fichte parvient à constituer entièrement le moi à partir de lui-même et à partir du non-moi ; ce dernier apparaît alors dans la théorie comme la condition *sine qua non* de la constitution du sujet. Par ailleurs, la philosophie de Fichte introduit dans le processus de connaissance deux notions fondamentales que les premiers ro-

8. Ce titre est habituellement traduit en français par « Doctrine de la science », mais d'autres traductions seraient aussi possibles comme « Théorie de la science ». Le terme de *Lehre* recouvre en effet à la fois la notion de théorie et celle d'apprentissage plus ou moins doctrinaire ; c'est cette ambiguïté qui rend la traduction périlleuse.

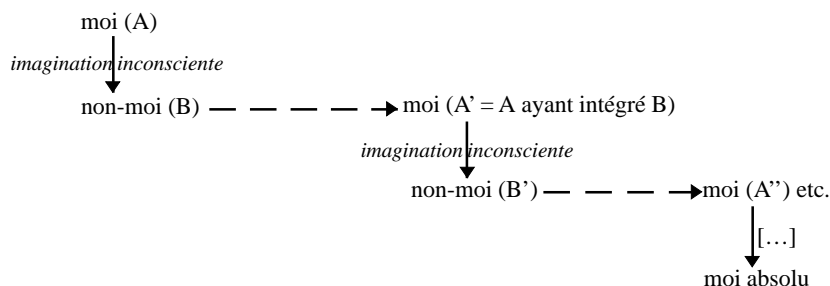
9. Ce point de la doctrine de Fichte n'est pas explicitement précisé par le philosophe ; toutefois, ses commentateurs l'ont très vite déduit de sa philosophie. Nous pensons ici particulièrement à la lecture de Fichte par Walter Benjamin dans : W. BENJAMIN, *Le concept de critique esthétique*, *op. cit.*, p. 53.

10. La référence originale est : Johann Gottlieb FICHTE, *Sämmtliche Werke (sic)*, 9 vol. en trois sections, éd. J. H. Fichte, Berlin, Mayer & Müller, 1845–1846, vol. I, p. 217, mais nous citons ici la traduction d'Alexis Philonenko qui fait référence en France : J. G. FICHTE, *Œuvres choisies de philosophie première (1794–1799)*, trad. par Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1964, p. 101.

mantiques vont rapidement s'approprier : l'*imagination* (comme étant ce qui permet au sujet de se définir lui-même par l'intermédiaire de représentations) et le caractère *inconscient* — souligné par W. Benjamin — de la formation du non-moi (laquelle n'est pas chez Fichte un acte volontaire et délibéré du moi). Enfin, nous serions incomplet si nous ne complétions pas notre bref exposé de la théorie de la position du moi chez Fichte par la définition du moi absolu qui, pour le philosophe, répond à l'exigence du moi de « comprendre toute la réalité en soi et de remplir l'infinité. Au fondement de cette exigence se trouve nécessairement l'Idée du Moi infini et absolument posé ; et tel est le Moi absolu [...] ¹¹. »

Le moi absolu se situe donc au terme du processus d'auto-formation et d'auto-détermination du moi, si bien que nous pouvons résumer l'ensemble de la théorie de la position du moi comme suit (schéma 1) :

SCHÉMA 1 : la position chez Fichte



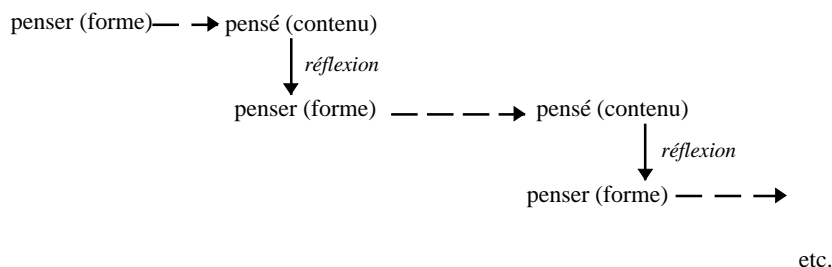
Parallèlement à la théorie de la position du moi, Fichte définit une théorie de la réflexion qui procède d'une manière très analogue ¹². Pour lui, la « théorie de la science » ne doit pas seulement être un contenu traitant de la science, mais aussi une *forme*, c'est-à-dire qu'une doctrine de la science doit elle-même être science. Autrement dit, la doctrine de la science ne peut être qu'un simple contenu ; elle doit aussi avoir une forme. Et c'est ce processus de potentialisation de la forme, similaire au processus de potentiali-

11. FICHTE, *Œuvres choisies*, op. cit., p. 143.

12. La théorie fichtéenne de la réflexion part aussi des postulats de la philosophie kantienne. Le lecteur pourra par exemple se référer, pour plus de précisions, à l'ouvrage de Reinhard Hiltcher (Reinhard HILTSCHER, *Wahrheit und Reflexion. Eine transzendental-philosophische Studie zum Wahrheitsbegriff bei Kant, dem frühen Fichte und Hegel*, Bonn, Bouvier, 1998 [= Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik, vol. 251]).

sation du moi dans la théorie de la position, que Fichte nomme réflexion (*Reflexion*)¹³. L'intérêt de cette théorie de la réflexion est qu'elle aussi est infinie : en effet, la science de la science peut elle-même devenir l'objet d'une science (c'est-à-dire son contenu) qui devra lui aussi être doté d'une forme. On voit donc s'amorcer un processus de pensée qui conduit toujours vers des formes plus abstraites et plus « pures » d'un contenu initial donné. À cette époque, le philosophe allemand pense donc pouvoir fonder une connaissance immédiate, non pas sur l'intuition intellectuelle — comme il le pensera dans des écrits postérieurs —, mais sur une relation entre deux formes : la forme et la forme de la forme produite par la réflexion (conformément au principe énoncé par le schéma 2)¹⁴.

SCHÉMA 2 : la réflexion chez Fichte



Cette philosophie que Fichte prétend lui-même inscrire dans l'héritage direct de celle de Descartes¹⁵, ne peut toutefois pas admettre de construire une théorie de la connaissance immédiate qui ne se fonde que sur ce schéma de pensée ; ce dernier semble en effet fonctionner en vase clos et se replier sur lui-même au lieu de s'ouvrir sur ce qui entoure le sujet (c'est-à-dire le

13. Cf. FICHTE, *Sämtliche Werke*, op. cit., vol. I, p. 70–71 (cette partie de la *Wissenschaftslehre* n'a pas été traduite par A. Philonenko).

14. Comme le souligne W. Benjamin, la différence fondamentale entre les romantiques et Fichte réside dans le fait que si ce dernier tente par tous les moyens de rejeter cette infinité de l'action du moi hors du domaine de la philosophie théorique pour l'amener sur le terrain de la philosophie pratique, les romantiques cherchent au contraire à conserver cette infinité dans le domaine théorique (cf. Walter BENJAMIN, *Le concept de critique esthétique*, op. cit., p. 51–52).

15. Fichte tentera lui-même de montrer ce qui le rapproche et le sépare du *cogito* cartésien (cf. FICHTE, *Sämtliche Werke*, op. cit., p. 99 et suiv.). Si le lecteur est intéressé par cette question, nous le renvoyons aux commentaires de W. Benjamin (cf. Walter BENJAMIN, *Le concept de critique esthétique*, op. cit., p. 60).

non-moi¹⁶). D'où la nécessité pour le philosophe allemand de compenser la théorie de la réflexion par celle de la position du moi, telle que nous l'avons exposée plus haut. Le système gnoséologique de Fichte est ainsi complet.

À ce stade de notre réflexion, il est intéressant de ne pas rester dans l'exposé théorique de la philosophie de Fichte, mais de tenter de mesurer véritablement l'influence de cette dernière sur les premiers romantiques¹⁷. C'est dans son essai — qui était aussi sa thèse de doctorat — sur la critique esthétique (*Kunstkritik*¹⁸) que Walter Benjamin a le premier tenté d'établir une filiation entre la philosophie de Fichte et les écrits des premiers romantiques, notamment ceux de Friedrich Schlegel¹⁹. Pour W. Benjamin,

la pensée se réfléchissant elle-même dans la conscience de soi, tel est le fait fondamental dont procèdent toutes les considérations gnoséologiques de Friedrich Schlegel, et aussi, pour une très large part, de Novalis. La relation de la pensée à elle-même telle qu'elle se présente dans la réflexion est vue comme la relation la plus proche du penser en général, toutes les autres n'en sont que des extensions. Schlegel écrit dans *Lucinde* : « La pensée a cette propriété de n'aimer rien tant, après se penser elle-même, que ce à quoi elle peut penser sans fin²⁰. »

16. Cette appellation trahit à elle seule le cartésianisme de Fichte en même temps qu'elle montre à quel point le philosophe allemand le radicalise.

17. Nous nous limiterons ici à l'influence de Fichte sur le maître à penser du premier romantisme, c'est-à-dire Friedrich Schlegel. Pour l'influence de Fichte sur Hölderlin, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Violetta L. Waibel (Violetta L. WAIBEL, *Hölderlin und Fichte 1794–1800*, Paderborn / Munich etc., Ferdinand Schöningh, 2000) ainsi qu'au récent article de Johann Kreuzer (Johann KREUZER, « Vom Ich zur Sprache. Fichte und Hölderlin », in : Helmut GIRNDT & Klaus HAMMACHER (éd.), *Fichte und die Literatur. Beiträge des vierten Kongresses der Internationalen Johann-Gottlieb-Fichte-Gesellschaft, Berlin 03. – 08. Oktober 2000*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2002, p. 185–195). Sur l'influence de Fichte sur Novalis, le lecteur pourra consulter l'excellent article de Bernward Loheide paru dans les actes du même colloque que l'article de J. Kreuzer (Bernward LOHEIDE, « Artistisches Fichtisieren : Zur höheren Wissenschaftslehre bei Novalis », in : Helmut GIRNDT & Klaus HAMMACHER (éd.), *Fichte und die Literatur, op. cit.*, p. 109–123).

18. Nous reprenons ici la traduction de Ph. Lacoue-Labarthe dans Walter BENJAMIN, *Le concept de critique esthétique, op. cit.*, p. 188.

19. Depuis, de nombreux ouvrages et articles ont paru. Outre les ouvrages généraux sur le premier romantisme que nous mentionnerons au cours de ce chapitre, indiquons ici l'article de Rüdiger Bubner (Rüdiger BUBNER, « Von Fichte zu Schlegel », in : Wolfram HOGREBE (éd.), *Fichtes Wissenschaftslehre 1794. Philosophische Resonanzen*, Francfort/Main, Suhrkamp, 1995, p. 35–49).

20. Walter BENJAMIN, *Le concept de critique esthétique, op. cit.*, p. 47. *Lucinde* est un roman de F. Schlegel dont W. Benjamin cite ici la page 86 dans l'édition de Leipzig [sans date] et la collection Philipps Reclam n° 320 de la *Universal-Bibliothek*.

L'infinité de la réflexion postulée par Fichte sera donc reprise par les romantiques allemands, et notamment par Schlegel dans son seul écrit véritablement philosophique : les *Windischmann-Vorlesungen*²¹. Ce dernier reprend en effet le schéma de la réflexion fichtéenne à son compte. W. Benjamin, qui s'est livré à une étude approfondie des écrits philosophiques de Schlegel, en fait la démonstration²² ; la nuance qu'apporte Schlegel réside toutefois dans le fait que la réflexion proprement dite n'intervient pas au premier degré du schéma fichtéen, c'est-à-dire qu'elle n'est pas un simple « penser du pensé », mais que la véritable réflexion est celle qui prend pour objet une matière déjà préformée par la pensée. Autrement dit, si la première réflexion fait sens, la deuxième réflexion est déjà « le sens qui se voit lui-même » et devient « esprit²³ ». Cette nuance peut paraître anodine, mais elle aura son importance lorsque nous aborderons plus loin le concept de critique esthétique.

Cependant, la différence fondamentale entre les romantiques et Fichte réside dans leur conception du moi. Si pour Fichte le moi se définit par le non-moi, les romantiques refusent l'existence inconsciente d'un non-moi et postule la limitation consciente et relative du moi par un « contre-moi » (*Gegen-Ich*), ramenant ainsi tout à une égoïté infinie :

Le Moi originaire, que tout soit embrassé dans le Moi originaire, est tout ; en dehors de lui il n'y a rien ; nous ne pouvons rien concevoir d'autre que l'égoïté. La limitation n'est pas simplement un terne reflet du Moi, mais au contraire un Moi réel ; en aucune manière un non-Moi, mais un Contre-moi, un Toi. — Tout n'est jamais qu'une partie de l'égoïté infinie²⁴.

Ainsi, l'absolu auquel tend la pensée n'est autre que l'Idée du moi. Schlegel dit à ce propos :

21. Notons que la recherche en germanistique et en esthétique a depuis largement confirmé les thèses de W. Benjamin. Nous renvoyons par exemple le lecteur à l'ouvrage de référence de Lothar PİKULIK sur le romantisme allemand dans lequel la réflexion au sens fichtéen est aussi placée au cœur de la pensée des premiers romantiques (cf. Lothar PİKULIK, *Frühromantik. Epoche – Werk – Wirkung*, Munich, C. H. Beck, 2000 [= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte], p. 45–51 pour les rapports entre les romantiques et Fichte en général et p. 46 pour l'influence du concept de réflexion chez Fichte).

22. Cf. Walter BENJAMIN, *Le concept de critique esthétique*, op. cit., p. 59.

23. Cette citation n'est pas reprise aux *Windischmann-Vorlesungen* de Schlegel, mais au fragment 339 de l'*Athenäum* (Philippe LACOUÉ-LABARTHE & Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978 [= Poétique], p. 152).

24. Citation tirée des *Windischmann-Vorlesungen* de Schlegel d'après *ibid.*, p. 69.

Il faut considérer [...] l'idée du Moi [...] comme la lumière intérieure de toutes les idées. Les idées ne sont toutes que des images colorées et morcelées de cette lumière intérieure. En chaque idée le Moi est la lumière cachée, c'est en chacune d'elle que l'on se trouve ; on ne fait jamais que se penser soi, ou bien que penser le Moi ; non pas, à vrai dire, le soi vulgaire, dérivé, [...] mais le Soi dans sa signification la plus haute ²⁵.

La potentialisation offerte par la théorie de la réflexion n'est pour les romantiques que la manière de se pénétrer soi-même — ou pour reprendre l'expression de Novalis de se livrer à une « auto-pénétration ²⁶ » (*Selbstdurchdringung*) —, chaque stade représentant un fragment de l'Idée du moi mais ne pouvant totalement la définir. Le moi apparaît alors comme quelque chose d'insondable, comme l'objet d'une quête permanente se révélant partiellement dans chaque réflexion.

On pourrait objecter aux remarques que nous venons de faire qu'elles se fondent sur des écrits de Schlegel postérieurs à ses théories sur le romantisme, lesquelles sont plus anciennes d'une dizaine d'années. W. Benjamin lui-même était déjà conscient de ce problème ; à la fin du deuxième chapitre, il revient brièvement sur ce point en précisant que

les *Windischmann-Vorlesungen* déterminent [...] l'absolu comme étant le Moi, — conformément à Fichte. Dans les écrits contemporains de l'*Athenäum*, ce concept joue un rôle assez mince, plus mince non seulement que chez Fichte mais même que chez Novalis. Au sens où l'entend le premier romantisme, le centre de la réflexion est l'art, non le Moi. Les déterminations fondamentales du système que Schlegel, dans les [*Windischmann*]-*Vorlesungen*, propose comme le système du Moi absolu, ont dans sa démarche antérieure l'art pour objet ²⁷.

Ainsi le système de réflexion infinie synthétisé dans le schéma 2 va-t-il être transposé par Schlegel dans le domaine de l'art, à savoir que la théorie de la réflexion va définir un continuum des formes tendant à s'élever indéfiniment vers une idée qui n'est plus l'Idée du moi (ou le moi absolu), mais l'Idée de l'art. La réflexion deviendra alors la mise en forme d'un contenu déterminant une forme, laquelle servira de contenu à une seconde forme, et ainsi de suite. L'art devient, par analogie au système fichtéen, un processus de connaissance, car il est par essence un processus de penser. Ici sont donc jetées les bases théoriques d'une conception romantique de l'art.

25. Citation tirée des *Windischmann-Vorlesungen* de Schlegel d'après *ibid.*, p. 71.

26. Cité d'après *ibid.*, p. 71.

27. *Ibid.*, p. 73.

La différence fondamentale entre Fichte et les romantiques réside dans le contenu même du penser. Si pour Fichte ce qui doit se dégager de sa théorie n'est jamais rien que l'image des sciences positives, pour Schlegel et ses amis du cercle de Iéna l'image du monde ainsi obtenue doit entièrement être dissolue dans l'absolu. Et W. Benjamin d'ajouter que ce qu'ils [les romantiques] « cherchent [dans l'absolu] est un autre contenu que celui de la science ²⁸ ». Nous pourrions ajouter : un absolu *dans l'art*.

Le fragment romantique, tant pratiqué par le cercle de Iéna ²⁹, se rattache directement à cette conception de l'art, puisque pour les romantiques, l'œuvre d'art n'est par définition qu'une forme imparfaite et encore en devenir de l'Idée de l'art qu'on sait ne jamais pouvoir atteindre. Le fragment traduit cette imperfection formelle, en même temps qu'il est le lieu d'une réflexion visant à l'élever vers une forme plus aboutie et à la rapprocher de l'absolu artistique incarné par l'Idée de l'art. On peut lire à ce sujet dans l'article très exhaustif sur le fragment, rédigé pour le dictionnaire d'esthétique allemand *Ästhetische Grundbegriffe* :

Le fragment devient avec le premier romantisme le lieu d'une réflexion dont le médium n'est plus comme chez Fichte le moi, mais l'art. Ce que Schlegel nomme la dialectique propre à l'écrivain de l'« auto-crédation et de l'auto-destruction » dans l'« auto-limitation » ironique de l'art, apparaît comme l'auto-réflexion prenant corps ; elle est alors fragment ³⁰.

L'œuvre d'art, par essence brisée, ne peut plus prétendre à cette totalité à laquelle se rattachaient les œuvres classiques et de l'antiquité : elle ne peut simplement que tendre vers la totalité. La notion de forme en devenir devient le fondement même de la pensée romantique : la forme canonique de l'art classique, édictant des règles précises et universelles à chaque œuvre d'art, disparaît au profit d'un perpétuel devenir des formes, tendant vers l'Idée de l'art. Le fossé se creuse donc un peu plus à cette époque entre les théories des romantiques de Iéna et les écrits, plus classiques, que Goethe rédige dans la ville voisine de Weimar. En effet, pour ce dernier, chaque genre a une forme canonique (ou « absolue ») qui dicte ses règles à l'artiste.

28. *Ibid.*, p. 66.

29. Tous les écrits de Schlegel sur l'art ont la forme de fragments. Sur ce point, on se reportera en général au chapitre intitulé « L'exigence fragmentaire » de l'ouvrage de Ph. Lacoue-Labarthe et de J.-L. Nancy (cf. Ph. LACOUÉ-LABARTHE & J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire, op. cit.*, p. 57–80).

30. Justus FETSCHER, « Fragment », in : Karlheinz BARCK (éd.) *et al.*, *Ästhetische Grundbegriffe*, 7 vol., Stuttgart / Weimar, J. B. Metzler, 2001–[à paraître], vol. 2, p. 566.

Tzvetan Todorov, un des spécialistes français de la question des genres littéraires, note à ce propos :

La réflexion sur les genres chez Goethe participe [...] d'une vision classique. Ce qui y attire Goethe n'est pas la possibilité de la pensée typologique, mais la conviction qu'il existe une essence de chaque genre (encore un absolu), qu'il est possible de découvrir, et à laquelle on [l'artiste] doit ensuite se soumettre. Cette réflexion atteint une sorte de paroxysme dans la correspondance entre Goethe et Schiller, où il y a une véritable surenchère dans la remontée vers la quintessence, ou la forme pure, de chaque genre ; mais on la trouve aussi avant cette correspondance comme après elle, puisque dans *Wilhelm Meister* Goethe spéculé sur l'opposition drame-roman, et que dans le *Divan occidental-oriental* il lance l'idée des « formes naturelles de la poésie ³¹. »

Par ailleurs, la conception goethéenne s'oppose à celles des romantiques sur la fonction même de l'art : si pour les romantiques, l'art a pour but de livrer une connaissance intuitive et se voit ainsi assigné une fonction presque métaphysique, Goethe considère que l'art connaît parce qu'il décrit et explique. Il pense en effet que l'art doit livrer une connaissance acquise par la science. Ainsi, quand il s'émerveille devant le groupe du Laocoon, c'est entre autres parce que ce dernier témoigne d'une remarquable connaissance anatomique de la part du sculpteur. Et Goethe de préciser :

Lorsqu'on essaie de situer la morsure en un endroit différent, on est saisi d'étonnement devant la *science* [nous soulignons] des artistes : toute la gestuelle serait changée et on ne peut en aucune façon imaginer la morsure en un endroit mieux indiqué ³².

Il apparaît que, si pour Goethe comme pour Schlegel la connaissance réside dans la *forme* de l'art, elle l'est pour le premier parce que la forme est issue d'une étude raisonnée de l'objet visant à en montrer les caractéristiques objectives, tandis que pour le second la connaissance réside dans cette

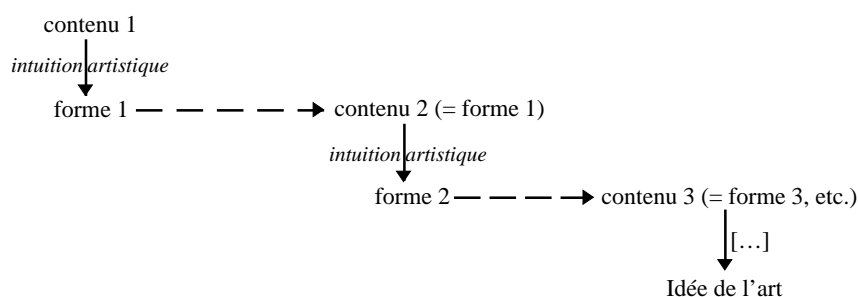
31. Tzvetan TODOROV, « Goethe sur l'art », in : Johann Wolfgang von GÖTTE, *Écrits sur l'art*, textes choisis, traduits et annotés par Jean-Marie Schaeffer et présentés par Tzvetan Todorov, Paris, Klincksieck, 1983 (= L'esprit et les formes), p. 21. Il faut légèrement nuancer le jugement porté par T. Todorov sur Goethe, puisque si les écrits théoriques de Goethe témoignent indéniablement d'un fort attachement au classicisme, l'écrivain allemand a su mettre en pratique, dans ses œuvres littéraires, des idées plus proches des romantiques. Qui oserait en effet qualifier le *Faust* de drame classique au sens le plus strict et le plus pur de son acception ? Ne s'y mêle-t-il pas aussi des éléments de nature épique ou lyrique ? T. Todorov revient sur cette question plus loin dans son essai (cf. *ibid.*, p. 25).

32. J. W. v. GÖTTE, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 148 (extrait de « Sur le Laocoon »).

intuition qui donne à une matière donnée une forme traduisant plus ou moins lointainement l'idée d'un absolu ³³.

La théorie fichtéenne de la connaissance a donc servi de modèle à l'élaboration d'une théorie de l'art chez les premiers romantiques, s'opposant à la conception classique représentée entre autres par Goethe et ayant pour corollaires principaux le caractère indéfini par avance de la forme, l'absence de forme canonique et le statut métaphysique d'un art qui conduit à l'absolu de la connaissance. Pour clore ce paragraphe, nous avons tenté de résumer ci-dessous par un schéma (schéma 3) la manière dont les premiers romantiques concevaient l'art.

SCHÉMA 3 : la conception de l'art chez les premiers romantiques



Le concept de critique esthétique chez les premiers romantiques

Le concept même de « critique esthétique » découle directement des principes de la gnoséologie fichtéenne et de son application, par les premiers romantiques et par Schlegel en particulier, au domaine esthétique. En effet, c'est parce que la forme d'une œuvre d'art est toujours en devenir et peut potentiellement toujours être « perfectionnée » — ou plus exactement parachevée — qu'il est possible d'envisager une critique esthétique, c'est-à-dire une critique de l'art par l'art qui constitue justement ce moyen de parachevement de l'œuvre manquant au système schlégelien tel que nous venons de l'exposer. Les romantiques ont donc assigné un nouveau sens à la critique en l'intégrant à leur philosophie de l'art.

33. Sur le rapport de Goethe aux premiers romantiques, le lecteur pourra se reporter à l'essai de W. Benjamin « La théorie esthétique des premiers romantiques et de Goethe » qui constitue une annexe à sa thèse de doctorat (cf. Walter BENJAMIN, *Le concept de critique esthétique, op. cit.*, p. 165-177).

Généralement, on entend par « critique » un écrit de type théorique visant à porter un jugement raisonné et fondé sur des critères bien établis d'une œuvre ou d'un corpus d'œuvres donné. Cette conception de la critique n'est d'ailleurs absolument pas rejetée par les romantiques, puisque Schlegel définit, dans son essai sur l'essence de la critique³⁴, la critique dans son acception classique comme suit :

Devant la quantité de monuments scripturaires qu'avaient conservés et continuèrent à conserver pour une part la nature admirable de ces œuvres mêmes [les œuvres des Grecs], et pour une autre part ces amateurs exceptionnels que furent les Grecs, ce devint bientôt une science que de seulement les connaître tous, mais aussi plus précisément de les embrasser du regard, ce qui n'était pas possible sans un certain classement [...]. Leur méthode de travail [...] était supérieure ; c'était une lecture incessante, toujours recommencée, des textes classiques, un parcours du cycle tout entier toujours repris à son début ; cela seul s'appelle véritablement lire ; cela seul peut produire des résultats mûris ainsi qu'un sentiment et un jugement artistiques qui ne sont possibles que par l'intelligence de la totalité de l'art et de la culture³⁵.

Si Schlegel ne prononce pas le terme de critique dans le passage cité, il le fait en revanche dès les premières lignes de son introduction, si bien que nous disposons ici d'une définition assez précise de la critique antique : il s'agit de la production de textes scientifiques résultant d'une lecture *totale* des œuvres étudiées et visant à opérer sur elles un jugement raisonné ayant pour but le classement de celles-ci. Par classement, il faut bien entendu comprendre un classement générique qui permette de rattacher chaque œuvre à une catégorie bien déterminée de la littérature, autorisant ainsi l'établissement de critères à partir desquels il devient possible de juger de la valeur d'une œuvre donnée. Schlegel dit d'ailleurs un peu plus loin dans le même texte :

Chez les Anciens, la différence des genres était claire à l'intuition de chacun ; les genres s'étaient librement développés à partir de l'essence de l'art et de la poésie en général, et à partir de l'essence de l'art et de la poésie

34. Il s'agit d'une introduction, rédigée par Schlegel en 1804, à l'édition d'un recueil de textes de Lessing, recueil intitulé *Lessings Gedanken und Meinungen aus dessen Schriften zusammengestellt und erläutert* (titre que l'on pourrait traduire synthétiquement comme suit : « L'esprit de Lessing d'après ses écrits »). Nous citerons ce texte dans la traduction française d'Anne-Marie Lang dans Ph. LACOUÉ-LABARTHE & J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire, op. cit.*, p. 407-416.

35. *Ibid.*, p. 408.

grecque, et ils étaient restés fidèles à leur caractère, immuables et impossibles à méconnaître jusque dans leurs modifications³⁶.

À la période romantique, la très grande diversité des genres littéraires (et généralement artistiques) existants implique la disparition progressive des formes canoniques des genres, formes qui étaient auparavant clairement caractérisés par des critères univoques ; ceci impose donc à cette période une requalification de l'activité critique. Et Schlegel de poursuivre :

Mais dans le grand ensemble de la poésie de tous les peuples anciens et modernes, qui doit devenir pour nous peu à peu l'objet de la critique, les genres sont trop nombreux et modifiés de façon trop diverse pour que le seul sentiment puisse suffire sans un concept tout à fait déterminé³⁷.

La correspondance entre Goethe et Schiller sur les caractères respectifs de la poésie épique et de la poésie dramatique témoigne clairement, si besoin était, de l'impossibilité de donner une définition absolument univoque des caractéristiques d'un genre à la fin du xviii^e siècle. Quand Schlegel reconnaît le morcellement des genres comme une donnée de son époque, Goethe refuse cette idée et tente de réhabiliter l'ancienne critique³⁸. Pourtant, les difficultés manifestes de Goethe et de Schiller à s'entendre sur une définition des genres épique et dramatique viennent appuyer un peu plus la thèse schlegélienne d'un morcellement des genres. Celle-ci implique donc de reconsidérer le rôle de la critique, puisque le fondement théorique — entendez par là l'ensemble des critères liés à un genre et prédéterminant le jugement sur une œuvre appartenant au genre en question — tend à disparaître.

Dans la suite de son essai sur l'essence de la critique, Schlegel en vient à évoquer, après le cas de la littérature antique, le rôle de la critique à l'épo-

36. *Ibid.*, p. 413.

37. *Loc. cit.* Dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche reprendra cette opposition entre les conceptions moderne et antique de la critique en niant pour l'époque romantique la possibilité d'une véritable critique (au sens de « théorie ») de l'art romantique. Pour lui en effet, l'art romantique ne peut pas être ramené à la théorie ou à la raison : en somme, il ne peut être ramené au concept, et c'est bien ce que la théorie de la critique chez Schlegel tendra à mettre en évidence (cf. Friedrich NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, trad. par Hans Hildebrand et Laurent Valette, présentations, notes et lexique de Pierre Héber-Suffrin, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 185–186).

38. Nous renvoyons le lecteur à la lettre de Goethe à Schiller du 28 avril 1797 dans laquelle Goethe précise ses positions (cf. J. W. von GÖTTE, *Écrits sur l'art*, textes choisis, traduits et annotés par J.-M. Schaeffer et présentés par Tzvetan Todorov, Paris, Klincksieck, 1983 (= L'esprit des formes), p. 106.

que moderne. Pour lui, la perte de la culture grecque rend impossible l'ancienne critique :

Nous modernes et plus spécialement nous Allemands [...] avons perdu notre poésie et avec elle l'ancienne manière de penser qui convenait à la nation. [...] On le vit bien lors des premières tentatives pour retrouver cette intuition poétique [grecque] et se rendre capable de porter un jugement sur la valeur ou la non-valeur esthétiques. Car on voulut alors peu à peu lier la philosophie à la culture lettrée, cherchant ainsi à appliquer les concepts universels de la beauté et de l'art, sans bien distinguer souvent les cas où ils étaient pertinents et ceux où ils ne l'étaient pas ; les textes des Anciens offraient en outre déjà plus d'une entreprise de ce type, ce qui, au moins à titre de tradition, devait susciter une obscure croyance et toutes sortes de tentatives d'application [...] ³⁹.

Ceci implique pour Schlegel de resituer la critique moderne sur un autre plan qui n'est plus seulement celui de la raison, mais de l'intuition artistique :

À l'époque moderne, et plus précisément depuis Kant, on s'est engagé dans une autre voie, et c'est en ramenant tout sentiment esthétique particulier au sentiment de l'infini ou à la remémoration de la liberté que l'on a au moins sauvé la dignité de la poésie. Mais la critique n'y gagne toujours pas grand-chose, aussi longtemps que l'on veut seulement expliquer le sens artistique, au lieu que l'on devrait l'exercer, l'appliquer et le former de toutes les manières ⁴⁰.

On sent dans ces quelques lignes que la critique devient chez Schlegel une manière de libérer la réflexion sur l'œuvre, et par là de libérer l'œuvre elle-même ; par la critique, l'œuvre prend pour ainsi dire conscience d'elle-même et se donne la possibilité de vivre un nouveau départ ⁴¹. Or, cette conscience de soi, l'art ne peut l'acquérir, selon le principe fichtéen repris par Schlegel, qu'au terme d'une réflexion sur lui-même. Ou, comme le formule Laurent Van Eynde dans son ouvrage sur le romantisme de Léna, « l'acte poétique lui-même, en tant qu'acte poétique, doit se réfléchir dans sa propre

39. Ph. LACQUE-LABARTHE & J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 411.

40. *Ibid.*, p. 412.

41. Il est possible ici d'établir un lien avec la conception kantienne de la critique. La critique est en effet ce travail effectué par la raison sur elle-même, afin de déterminer les limites de son pouvoir de connaître. En ce sens, la critique est bien une réflexion de la raison sur la raison qui lui permet de mesurer ses propres limites et d'éviter à l'avenir les illusions du dogmatisme ou bien les déceptions du scepticisme.

production⁴² ». L'œuvre ne peut donc advenir que par sa propre critique. N'est-ce pas d'ailleurs ce que disait Schlegel, lorsqu'il dit que la critique ne gagne pas grand-chose à vouloir simplement « expliquer le sens artistique » ; c'est en devenant elle-même œuvre d'art (en « *formant*⁴³ » le sens artistique « de toutes les manières ») que la critique parfait l'œuvre critiquée. Cette conception de la critique devait culminer dans le 117^e des fragments publiés par le théoricien-poète dans la revue *Lyzeum* et selon lequel :

La poésie ne peut être critiquée que par la poésie [nous soulignons].
Un jugement sur l'art qui ne soit pas lui-même une œuvre d'art, soit dans sa matière comme présentation de l'impression nécessaire dans son devenir, soit par sa beauté de forme et sa liberté de ton [...], n'a pas droit de cité au royaume de l'art⁴⁴.

Dans la théorie schlegélienne de l'art, la critique devient alors pratiquement synonyme de réflexion, c'est-à-dire qu'elle est ce moyen de donner forme à une œuvre d'art, à la différence près qu'ici il s'agit de former à partir d'une œuvre — et donc d'une forme — déjà donnée par avance⁴⁵. La critique apparaît alors comme une potentialisation de la forme, en même temps que sa progression, par le truchement de la réflexion, vers un absolu qui est celui de l'œuvre⁴⁶ : la critique est donc aussi absolutisation de la forme. Ou, pour reprendre les termes des deux philosophes strasbourgeois Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, « le jugement sur l'œuvre doit s'identifier à la production de la Forme dans l'œuvre⁴⁷ ». La critique constitue de ce fait la réflexion par excellence, puisque

42. Laurent VAN EYNDE, *Introduction au romantisme d'Iéna. Friedrich Schlegel et l'Athenäum*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 84. Plus généralement sur le concept de critique chez les premiers romantiques, on consultera les pages 83 à 89 de l'ouvrage de L. Van Eynde.

43. Rappelons que chez Schlegel c'est la forme de la forme qui produit le sens. La critique, en tant que nouvelle mise en forme de l'œuvre critiquée prise comme nouveau contenu, doit donc produire du sens.

44. Cité dans la traduction d'Anne-Marie Lang (Ph. LACOUÉ-LABARTHE & J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 95).

45. Pour Schlegel, le sens ne se produit qu'au deuxième niveau de la réflexion, la réflexion première n'opérant qu'une préformation que la critique vient parfaire.

46. Cette précision peut paraître redondante, mais, comme la fait fort justement remarquer L. Pikulik (cf. Lothar PIKULIK, *Frühromantik*, op. cit., p. 147), la critique ne cherche pas à juger l'œuvre d'après un idéal absolu qui se comporterait à son égard comme un canon, mais d'après l'idéal *individuel* de l'œuvre. Ceci est notamment lié à la remise en question d'une eidétique des formes par les premiers romantiques (ce point sera plus amplement développé dans le paragraphe sur le roman et la critique).

47. Ph. LACOUÉ-LABARTHE & J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 377.

Schlegel réclame une poésie qui écrive non seulement de son sujet, mais d'elle-même, qui se prenne elle-même pour objet et qui dans cette scission interne entre sujet et objet se renforce, pour devenir poésie de la poésie ⁴⁸.

Et P. Szondi de souligner ainsi la valeur éminemment réflexive de la critique chez les romantiques puisqu'elle se reflète elle-même en devenant son propre objet. Paradoxalement, cela implique l'absence de la Forme (en tant que forme de l'absolu) dans toute forme, car l'idée même de vouloir élever par la critique une œuvre d'art en produisant la Forme dans sa forme implique une présence cachée de la Forme dans la forme première, ce qui fait qu'au premier regard la Forme paraît absente. C'est à la critique de la révéler et de montrer ainsi ce qui fait la force et la puissance d'une œuvre d'art. Ceci revient à dire que la critique est le mode de parachèvement d'une œuvre d'art ⁴⁹, puisque ce qui n'était au départ que des relations cachées dans l'œuvre est révélé au grand jour, illuminant l'œuvre d'art pour l'élever vers une forme d'absolu. La critique est transfiguration de l'œuvre d'art, en même temps que révélation de cette dernière : on voit ainsi naître un continuum de formes dans la théorie schlegélienne qui tend à élever chaque œuvre par la critique vers une forme plus élevée, et à progresser ainsi de suite à l'infini jusqu'à atteindre l'Absolu de l'art, cette Idée de l'art qui réside dans la forme que la critique tente à son niveau de révéler. Le schéma 3 permet de mieux se représenter ce continuum, si l'on accepte l'idée que la critique est la production d'un jugement esthétique qui prend la forme d'une œuvre d'art ayant pour contenu l'œuvre d'art critiquée et pour forme la production de la Forme dans la forme de l'œuvre critiquée.

La poésie acquiert avec les romantiques une valeur éminemment *progressive*, dans la mesure où elle est une progression constante dans sa forme vers un absolu. Schlegel ne qualifiait-il pas lui-même la poésie romantique d'« universelle et progressive » dans le 116^e fragment de l'*Athenäum* :

La poésie romantique est une poésie universelle progressive [...]. La poésie romantique est encore en devenir ; et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir ⁵⁰.

48. Peter SZONDI, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, trad. dirigée par Jean Bollack, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 102.

49. L'expression de « parachèvement » est reprise à Ph. LACOUE-LABARTHE & J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 382. W. Benjamin dira à son tour que « pour les romantiques, la critique est bien moins le jugement d'une œuvre que la méthode de son achèvement. » (Walter BENJAMIN, *Le concept de critique esthétique*, op. cit., p. 111–112).

50. Ph. LACOUE-LABARTHE & J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 112.

Si le parachèvement de l'œuvre intervient par la critique, il faut souligner que la critique n'atteint pas pour autant l'achèvement ultime et qu'étant œuvre d'art elle-même, elle revêt à son tour un caractère perfectible qui la soumet potentiellement au besoin d'une critique. La chaîne se poursuivant ainsi sans fin, nous comprenons mieux pourquoi Schlegel qualifie la poésie romantique de progressive et pourquoi celle-ci est également « universelle » : le terme de son devenir n'est-il pas l'Absolu, cette Idée de l'art qui permettrait d'atteindre une forme de connaissance universelle ?

Au terme de nos réflexions sur le sens de la critique dans la théorie romantique, nous pouvons nous rendre compte du fossé qui la sépare de l'ancienne critique, puisque la critique moderne s'éloigne du discours théorique pour produire un savoir sur l'art par le truchement même de l'art. La connaissance sur l'art, de l'art et par l'art : telle est au final la devise des romantiques.

Critique et forme suprême de l'art : le cas du roman

Nous ne pourrions être complet dans notre présentation des théories romantiques sur l'art sans nous interroger sur les conséquences de la théorie esthétique romantique, telle que nous venons de l'énoncer, sur la notion même de genre. Nous avons certes montré que la théorie schlegélienne impliquait le renoncement à toute forme de canon générique et à l'ontologie des formes en général : la forme poétique devient chez lui l'objet d'une quête et n'est plus un donné *a priori*. C'est en nous posant la question de ce qui constitue l'aboutissement même de cette quête que nous touchons au point névralgique de la théorie schlegélienne, à savoir l'idée d'une forme qui serait la forme suprême de la poésie et que Schlegel croit discerner dans le roman. Vu la place qu'occupera dans nos développements futurs le genre romanesque et ses rapports à la musique — notamment à celle de Mahler, eu égard entre autres aux thèses d'Adorno —, nous avons cru bon de présenter ici, en la synthétisant, cette théorie du roman.

Pour mieux comprendre la place singulière occupée par le roman, il faut faire un retour en arrière sur le concept même d'Idée de l'art, c'est-à-dire sur l'« absolu littéraire » des romantiques. L'Idée de l'art est ce vers quoi tend la poésie romantique. Dans son essai sur le concept de critique esthétique, W. Benjamin la définit de la manière suivante :

L'organe de la réflexion, dans l'art, étant la forme, l'Idée de l'art est définie comme le médium-de-la-réflexion des formes. Dans ce médium, toutes

les formes de présentation ne cessent de s'enchaîner, de passer de l'une à l'autre et de s'unir pour constituer la forme absolue de l'art, laquelle est identique à l'Idée de l'art. L'Idée romantique de l'unité de l'art repose donc sur l'idée d'un continuum des formes⁵¹.

L'Idée de l'art est donc intimement liée à la théorie de la critique esthétique : la critique romantique avait abouti à l'idée d'un continuum des formes, déterminé par le fait que la critique devait produire au sein de l'œuvre critiquée la Forme (entendez par là, la forme *absolue*), qui serait la forme de l'Idée de l'art. Ainsi l'Idée de l'art apparaît-elle comme le médium qui permet aux différentes formes de s'enchaîner les unes aux autres, étant donné que l'Idée de l'art est l'idée dans laquelle se réfléchit l'œuvre critiquée pour produire l'œuvre critiquante. L'Idée de l'art est alors ce qui sous-tend la poésie universelle progressive dont parle Schlegel et qui en fait une poésie « transcendante ». Au cœur de cette poésie « transcendante » se trouve la forme absolue (celle de l'Idée de l'art), c'est-à-dire, pour reprendre les termes de W. Benjamin, « cette forme qui *persiste* [nous soulignons⁵²] dans l'absolu par-delà la ruine des formes profanes⁵³ », celle-là même que Schlegel nomme « forme symbolique ». La critique n'a alors pour autre but, en d'autres termes, que de révéler la forme symbolique au sein de l'œuvre⁵⁴. Mais quelle est exactement cette forme symbolique qui se manifeste dans la critique ?

Pour W. Benjamin, la « forme symbolique suprême » chez Schlegel est le roman⁵⁵, qui constitue, comme le dira Schlegel lui-même dans le 252^e fragment de l'*Athenäum*, la clé de voûte de l'édifice de l'art poétique romantique :

51. Walter BENJAMIN, *Le concept de critique esthétique*, *op. cit.*, p. 135.

52. Le critère de persistance est en effet discriminant, puisque les formes poétiques sont par essence évolutives — et donc non persistantes. Schlegel devait en effet qualifier, rappelons-le, la poésie romantique de « progressive ».

53. *Ibid.*, p. 145–146. Par formes profanes, W. Benjamin entend les formes héritées de la tradition. Elles s'opposent aux formes symboliques dont le philosophe allemand dit qu'elles sont « l'empreinte, dans la forme, du pur absolu poétique » (*ibid.*, p. 146).

54. W. Benjamin dira que « la critique esthétique présente [la] forme symbolique à l'état pur : elle la délivre de tous les moments étrangers auxquels elle peut se trouver liée dans l'œuvre et prend fin dans la dissolution de l'œuvre » (*ibid.*, p. 147). La théorie romantique, on le voit, considère l'absolu comme l'aboutissement d'une œuvre en même temps que le moment de sa dissolution : nous tenons là une preuve supplémentaire du caractère inatteignable de l'absolu (la première preuve dépendait de son caractère infini).

55. Cf. *loc. cit.*

[...] Une philosophie de la poésie en général [...] oscillerait entre l'union et la séparation de la philosophie et de la poésie, de la poésie en général et des genres et espèces, et s'achèverait avec leur union totale. [...] Une philosophie du roman, dont la théorie politique de Platon contient les premiers fondements, en serait la clef de voûte ⁵⁶.

Le roman apparaît ainsi comme l' « absolu littéraire », ce vers quoi la poésie universelle progressive tend. Le roman devient par conséquent le « genre ⁵⁷ » littéraire romantique par excellence : ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le terme de « romantisme » est formé sur le radical *roman* ⁵⁸ et si Schlegel n'a laissé sur le plan purement littéraire qu'une seule œuvre et que cette dernière est un roman, *Lucinde*. Mais qu'est-ce au juste que le roman de la période romantique ? Quelles en sont les caractéristiques ?

Le fait même que, dans ses théories et notamment dans celles énoncées dans le *Gespräch über die Poesie*, Schlegel se refuse à définir précisément la poésie romantique ⁵⁹, précise indirectement une des caractéristiques essentielles du genre romanesque, qui est de ne pouvoir être défini ou délimité. W. Benjamin insiste aussi sur ce point puisque pour lui,

56. Cité dans la traduction d'Anne-Marie Lang (Ph. LACOUÉ-LABARTHE & J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 135).

57. Le roman est un genre sans en être véritablement un au sens classique du terme, puisqu'on ne peut pas le définir d'une manière objective et que sa forme est par définition en perpétuelle évolution (on lira sur ce point l'excellente analyse des textes de Schlegel faite par L. Van Eynde : cf. Laurent VAN EYNDE, *Introduction au romantisme d'Iéna*, op. cit., p. 145–147). Dans ce sens, le roman constitue une forme de « non-genre », peut-être un peu comme la symphonie de la fin du XIX^e siècle qui, en devenant un genre total incluant — chez Mahler notamment — la voix humaine et le lied, ne se laisse que difficilement réduire à une définition claire et universelle (sur cette question, le lecteur pourra se reporter à l'article de Daniel PAYOT, « L'exigence d'un modèle. À propos d'une remarque de Th. W. Adorno », in : Márta GRABÓCZ (éd.), *Les modèles dans l'art : musique, peinture, cinéma*, Strasbourg, PUS., 1997, p. 15).

58. Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy font remonter l'origine du mot roman et du romantisme à l'adjectif roman qui désignait au Moyen-âge tout ce qui s'opposait au grec et à l'antique : les langues romanes étaient les « langues vulgaires, pensées comme dérivées du vulgaire romain opposé au latin de clercs » (Ph. LACOUÉ-LABARTHE & J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 11). Les termes de roman et de romantisme impliquent donc une forme de dépréciation, voire de « condamnation morale, de ce que l'on croit devoir rejeter, avec ce type de littérature, dans les ténèbres de la préhistoire des Temps modernes : les prodiges merveilleux, la chevalerie invraisemblable, les sentiments exaltés » (*ibid.*, p. 11–12). Le roman apparaît comme l'incarnation même de cette mouvance romantique qui s'oppose, dans ses fondements mêmes, à la conception grecque du monde et de l'art.

59. Voir la critique de *Entretien sur la poésie* faite par Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy dans Ph. LACOUÉ-LABARTHE & J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire*, op. cit., p. 272–275.

ce qui frappe avant tout dans cette forme [le roman], c'est son absence de contraintes et de règles extérieures. De fait, c'est en toute liberté que le roman peut réfléchir sur soi et refléter chaque fois à un niveau supérieur les divers degrés de conscience qu'engendrent des considérations nouvelles. [...] Pour cette raison précisément que le roman n'excède jamais sa forme, chacune de ses réflexions peut être en contrepartie considérée comme se limitant d'elle-même ⁶⁰.

Le roman apparaît dans ces quelques lignes comme l'essence même de la critique ⁶¹, ou plutôt comme une forme de critique aboutie qui ne pourrait plus se dépasser elle-même et dont la production de la Forme dans la forme ne serait que la simple reproduction de la forme initiale. Ceci implique que le roman génère ses propres contraintes formelles qui ne peuvent, comme le souligne W. Benjamin, venir de l'extérieur. De là peut-être aussi la difficulté des théoriciens du xx^e siècle à élaborer une théorie du roman qui mettent en évidence des caractéristiques universelles du genre ⁶². Les difficultés manifestes de Goethe et Schiller, dans leur correspondance, à donner une

60. Walter BENJAMIN, *Le concept de critique esthétique*, op. cit., p. 147–148.

61. Cette formulation est peut-être un peu directe et mérite d'être précisée. En effet, en tant que seul « genre » romantique, le roman est le seul qui tolère la critique, puisqu'il répond à cette définition d'une poésie universelle et *progressive*, donc en perpétuel mouvement. La critique est précisément ce qui lui permet d'être en mouvement. Roman et critique sont donc intimement liés : le roman est ce qui doit se soumettre à la critique, en même temps qu'il correspond, puisqu'il est cette forme en mouvement, au produit de la critique. La critique potentialise donc le roman et lui permet d'advenir, c'est-à-dire de se réaliser lui-même. Cette idée d'une potentialisation du roman par la critique est fort bien développée par L. Van Eynde dans son analyse de la critique par Schlegel du *Wilhelm Meister* de Goethe, que Schlegel nomme lui-même le *Übermeister*, trahissant ainsi l'idée d'une potentialisation du roman par la critique (cf. Laurent VAN EYNDE, *Introduction au romantisme d'Iéna*, op. cit., p. 154–162). La critique ferait du roman un « sur-roman » qui ne serait au fond toujours qu'un roman, puisqu'une forme toujours progressive de poésie romantique. D'où la réflexion de W. Benjamin sur le caractère auto-limitant de la réflexion sur le roman. Plus récemment, L. Pikulik est arrivé à une formulation très proche de celle de W. Benjamin, puisqu'il voit dans le roman le genre qui se réfléchissant ne se produit que lui-même ; le roman est donc, selon l'expression même de Schlegel, la « poésie de la poésie » (*Poesie der Poesie*) ou ce que Schlegel appelle la « poésie critique » (*kritische Poesie*). Roman et critique sont ainsi deux concepts fortement imbriqués dans la théorie romantique (cf. Lothar PIKULIK, *Frühromantik*, op. cit., p. 155).

62. Si l'on compare par exemple les théories du roman de G. Lukács et M. Bakhtine, on se rend compte de la convergence des deux auteurs sur certains points, notamment sur les caractéristiques générales du genre, mais dans le détail, les divergences sont grandes (voir Georg LUKÁCS, *La théorie du roman*, trad. par J. Clairevoye, Paris, Denoël, 1968 ; rééd. Paris, Gallimard, 1989 [= Tel] & Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, traduit

définition précise des genres épique et dramatique traduit d'ailleurs ce nouveau paradigme générique que les premiers romantiques ne font que formaliser sur le plan théorique. Car, si la poésie romantique est une poésie progressive, cela implique aussi la progressivité du genre romanesque qui y est intimement lié. Le roman est donc à la fois la forme suprême de la poésie romantique, son genre principal et « absolu », et donc celui qui paradoxalement échappe totalement à la définition même de genre. C'est grâce à ce paradoxe que la poésie romantique peut conserver cette liberté qui fait sa force et éviter de rentrer dans des catégories qui tueraient la création artistique.

Un point nous reste encore à éclaircir quant à la théorie du roman dans l'esthétique romantique : il concerne son rapport aux autres genres. Si le roman devient indéniablement le genre littéraire par excellence, et supprime ainsi — comme le souligne M. Grabócz — le drame au sommet de la pyramide des genres⁶³, cela ne suffit pas à déterminer la nature de ses rapports avec les autres genres littéraires. L'étude des textes de Schlegel à laquelle s'est livrée P. Szondi nous permet toutefois d'apporter ici quelques précisions utiles. En effet, l'examen philologique auquel Schlegel soumet les genres littéraires tend à prouver que les genres littéraires avaient, selon les époques, une signification différente⁶⁴ : si durant l'Antiquité, l'épopée est considérée comme le genre proprement objectif, s'opposant à la subjectivité du genre lyrique, et si le drame apparaît comme le genre majeur de cette période puisqu'il combine les modes des deux genres cités, la classification des genres change à l'époque moderne. Le drame devient le lieu de l'objectivité et l'épopée (dont dépend le roman) apparaît comme la synthèse du drame et du genre lyrique. Il se place alors non seulement au-dessus des deux autres genres, mais apparaît comme la résultante de la synthèse des

du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978). Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy notent fort justement à ce propos que le terme même de genre en allemand (*Gattung*) implique le mariage, la fusion de plusieurs éléments qui interdit une quelconque pureté des genres : « Sans doute le genre est-il le produit, achevé, différencié, identifiable d'un engendrement ou d'une génération ; et même en allemand, où la filiation étymologique du mot est toute différente, *Gattung* n'est pas sans rapport avec l'assemblage en général, l'union — voire le mariage. Mais le procès de la génération, justement, ou le procès de l'assemblage, suppose — c'est l'évidence — interpénétration et confusion. C'est-à-dire *mélange* (*gattieren*, en allemand, qui veut dire "mélanger"). » (Ph. LACOUÉ-LABARTHE & J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 276.)

63. Cf. Márta GRABÓCZ, « La place du roman *Obermann* », *op. cit.*, p. 55.

64. Cf. Peter SZONDI, *Poésie et poétique*, *op. cit.*, p. 130–133.

genres littéraires. Schlegel situe cette synthèse dans la juxtaposition de différents tons, impliquant ainsi la parataxe du genre romanesque, ce dernier combinant les tons lyrique, épique et dramatique ⁶⁵. Ainsi le roman est-il non seulement l'aboutissement de la poésie romantique, mais en même temps la fusion de toutes ses potentialités. Mikhaïl Bakhtine dira lui-même que

le roman parodie les autres genres (justement en tant que genres) ; il dénonce leurs formes et leurs langages conventionnels, élimine les uns, en intègre d'autres dans sa propre structure en les réinterprétant, en leur donnant une autre résonance. Les historiens de la littérature sont parfois enclins à n'y voir qu'une lutte de courants et d'écoles littéraires. Bien sûr, cette lutte existe, mais c'est un épiphénomène historiquement infime. Il faut savoir apercevoir au-delà un conflit des genres plus profond, plus historique, un devenir et une croissance de l'ossature des genres littéraires ⁶⁶.

On voit d'ailleurs ici poindre dans le terme de « parodie » la dimension éminemment critique du roman (dimension d'ailleurs inhérente à son statut ⁶⁷), de même que l'idée que le roman est l'aboutissement des formes littéraires et non leur destruction. En même temps qu'il intègre les différents genres, le roman les critique de sorte à produire et à faire apparaître en eux une forme nouvelle qui serait la Forme, l'absolu littéraire.

Si nous opérons maintenant un retour aux théories sur le fragment dans l'art romantique, nous devons reconnaître le caractère fragmentaire du roman, inhérent à sa qualité d'œuvre d'art romantique. Le roman absolu serait celui qui présenterait le tout, mais de par le caractère proprement infini de la réflexion à la base de la production des œuvres d'art, les romantiques postulent l'existence d'une telle forme dans l'idéal, et non dans la réalité. Autrement dit, les romans laissés par les romantiques ne sont que la volonté d'une synthèse critique des formes existantes, sans pour autant pouvoir prétendre à une quelconque totalité. À la différence de l'épopée antique, l'épopée moderne — incarnée par le roman — ne contient plus en elle que l'idée de la totalité, sans parvenir à l'exprimer pleinement au niveau de sa forme (puisque celle-ci, incluse par définition dans un processus infini, n'atteint jamais son parachèvement). Cette idée a été reprise par les théoriciens du

65. Cf. *ibid.*, p. 140. Sur l'idée d'une alternance des tons dans la poésie romantique, voir l'exégèse des textes de Hölderlin réalisée par Lawrence J. Ryan (cf. LAWRENCE J. RYAN, *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1960).

66. M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 443.

67. M. Bakhtine en parle dans la suite de ses propos quand il évoque le processus d'évolution des genres, qu'il nomme « criticisme des genres » (*loc. cit.*).

roman au xx^e siècle, puisque, dans la lignée des théories de Schlegel, G. Lukács note :

Entre l'épopée [antique ou classique] et le roman — les deux objectivations de la grande littérature épique — la différence ne tient pas aux dispositions intérieures de l'écrivain, mais aux données historico-philosophiques qui s'imposent à sa création. Le roman est l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immanente, d'un temps pour lequel l'immanence du sens à la vie est devenue problématique, mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité⁶⁸.

Il replace ainsi la naissance du roman dans une perspective historico-sociale que ne nie pas non plus Schlegel, puisqu'au début de son introduction à l'édition des textes de Lessing, le poète et théoricien allemand notait que l'idée d'une poésie universelle progressive était liée à la perte d'une « saisie intuitive du tout⁶⁹ » et que cette dernière tenait à la société allemande moderne et à son mode de fonctionnement. En ce sens, il est indéniable que les théories de G. Lukács et de M. Bakhtine reprennent les fondements mêmes de l'esthétique romantique et qu'il était nécessaire de les replacer ici dans leur véritable contexte avant d'en faire usage dans les chapitre suivants.

Les théories esthétiques du romantisme nous auront permis de comprendre le statut des œuvres d'art, le problème de leur forme et le rapport qu'elles peuvent entretenir entre elles ; elles nous ont aussi permis d'esquisser présentement une théorie du roman. Ce dernier point est décisif pour notre analyse, car nous verrons que les conceptions lisztienne et straussienne du poème symphonique s'y rattacheront directement, notamment à travers le concept d'épopée philosophique, très proche dans sa définition de celle du roman du xix^e siècle. Le genre romanesque apparaît donc comme une donnée centrale de notre étude.

68. G. LUKÁCS, *La théorie du roman*, *op. cit.*, p. 49. M. Bakhtine notera à son tour : « L'homme ne peut s'incarner totalement dans la substance socio-historique de son temps. Il n'existe pas de formes qui pourraient incarner la totalité de ses possibilités et exigences humaines, où il pourrait aller jusqu'au bout de lui-même, jusqu'à son dernier mot, comme le héros épique ou tragique, qu'il pourrait remplir à ras bords, mais sans en déborder. » (M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 470).

69. Cité d'après la traduction d'Anne-Marie Lang (Ph. LACOUÉ-LABARTHE & J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 411).

Infini et intériorité

Après avoir posé un certain nombre de données de base en esthétique, il est temps de revenir sur un point évoqué dans l'introduction pour le préciser et le formaliser : il s'agit de la possibilité, à l'époque romantique, de considérer un rapport étroit en littérature et en musique sur la base de prémisses esthétiques communes. Si l'idée d'un progrès lié au concept de critique peut certes se concevoir aussi bien dans le domaine musical que littéraire, l'argument décisif permettant de mettre littérature et musique sur un pied d'égalité réside dans la relation qu'entretient au XIX^e siècle l'œuvre d'art avec le monde extérieur. Nous allons ici interroger une nouvelle fois les écrits des premiers romantiques afin de mettre en évidence la nature de cette relation, notamment à travers une étude de leur conception de la *mimesis*.

Le monde comme produit du moi, ou l'ère de la « poésie sentimentale »

Si nous repartons des positions de la philosophie fichtéenne, nous sommes obligé de reconnaître la non-valeur du non-moi, dans le sens où tout ce qui n'est pas le sujet à proprement parler — et que Fichte appelle non-moi — n'est que le produit inconscient d'une représentation du moi. Le non-moi n'existe donc pas *par soi*, mais ne peut se concevoir que dans un rapport au moi. La philosophie fichtéenne est en ce sens une radicalisation de la position cartésienne et une critique même du cogito kantien. Ceci n'est pas sans conséquences pour la perception et l'essence même de la réalité qui nous entoure : cette dernière n'est que parce que le sujet est. En d'autres termes, l'objet du monde réel n'est rien de plus qu'une représentation inconsciente du moi. Poser la relation de *mimesis* dans un tel paradigme impose de considérer la reproduction d'un objet du réel comme la matérialisation dans la réalité d'une représentation inconsciente du sujet. Autrement dit, le réel est un produit de l'intériorité même du sujet et l'objet réel n'a dans cette optique pas plus de valeur de vérité que sa représentation artistique : la « copie », si copie il peut y avoir, n'est donc pas en-deçà du modèle, mais l'égale en valeur, puisque tous les deux sont des représentations émanant du sujet.

Comme nous avons déjà pu le relever plus haut à la suite de W. Benjamin, la position schlegélienne diffère légèrement dans ce domaine du modèle fichtéen : en effet, si pour Fichte le moi est limité inconsciemment par la présence d'un non-moi, les théories philosophiques exposées par Schlegel dans les *Windischmann-Vorlesungen* postulent l'existence *consciente* d'un

non-moi (que Schlegel nomme « contre-moi ») et qui n'est en fait qu'une partie du moi. La thèse de Schlegel vient donc radicaliser encore un peu plus la position fichtéenne, puisqu'elle impose que tout le réel se rapporte au seul moi et que l'univers entier ne soit qu'« une égoïté infinie ⁷⁰ ». Si, comme nous le verrons, les romantiques ont dans la pratique rejoint préférentiellement la position fichtéenne (c'est notamment le cas de Jean Paul ou d'E. T. A. Hoffmann dans leurs écrits fantastiques ou humoristiques ⁷¹), il n'existe cependant pas de contradiction majeure entre les deux positions, puisque dans un cas comme dans l'autre, le monde réel est une production du moi.

Les conséquences de ces conclusions pour l'art ne peuvent pas ne pas être prises en compte. La question fondamentale de l'art est en effet celle de la *mimesis*, c'est-à-dire celle du rapport entre l'œuvre d'art et le « réel ». Cette question ne peut pas non plus être évincée dans le cas de la musique postromantique puisque la problématique de la « peinture sonore » (*Tonmalerei*), intimement liée à la question de la musique à programme, dépend directement du rapport que la musique entretient avec le réel : la musique — ou l'art en général — imite-t-il vraiment le « réel » ? Le « réel » existe-t-il en tant que tel, de sorte à pouvoir faire l'objet d'une imitation ?

Les positions fichtéenne et schlégelienne interdisent *de facto* le concept d'imitation stricte (au sens d'une imitation servile, d'une copie fidèle), pour ne tolérer que l'idée d'une *autre représentation* que le moi se crée du réel, laquelle n'est pas celle de la réalité, mais celle de l'art. Il n'existe pas pour eux de véritable modèle, car les objets du réel étant eux-mêmes les produits de la représentation du sujet, ils ne valent pas plus que leur représentation artistique. Ceci implique à la fois un lien plus fort entre l'objet réel et sa présentation artistique, en même temps que cela exclut l'idée même d'un « modèle ». La représentation en art d'objets réels — ou leur évocation en littérature et en musique — n'est que la représentation, consciente ou inconsciente, que l'artiste se fait d'eux, sans la base d'un modèle tangible. Par conséquent, la poésie n'est plus « naïve », mais devient « sentimentale » (pour reprendre la terminologie de Schiller), c'est-à-dire qu'elle ne se place plus du côté de l'imitation servile de formes, mais qu'elle va créer

70. Nous citons cette expression des *Windischmann-Vorlesungen* de Schlegel d'après Walter BENJAMIN, *Le concept de critique esthétique*, op. cit., p. 69.

71. Nous reviendrons au chapitre 5 sur les rapports entre fantastique et humoristique chez les romantiques.

elle-même des formes et des représentations. Elle devient exclusivement un produit de l'intériorité de l'artiste, et quand Novalis parle de processus d'« auto-pénétration » (*Selbstdurchdringung*) en art, c'est bien parce que l'œuvre d'art, par son caractère réflexif, nous permet de nous connaître nous-mêmes à travers les représentations, produits de notre propre égoïté, qu'elle rend tangibles⁷². Le réel devient un mode d'exploration de l'égoïté, et l'art de souligner cela en produisant ces propres représentations qui sont la rencontre de l'infini du moi avec la finitude des choses. C'est dans ce paradoxe que réside l'essence même de l'art romantique.

Nous ne pourrions mener une réflexion complète sur ce thème sans citer l'œuvre majeure de Schiller — que Mahler avait d'ailleurs lue⁷³ —, à savoir son essai intitulé *Über naive und sentimentale Dichtung* (1795–1796) et pratiquement contemporain des écrits de Schlegel parus dans le *Lyzeum* et dans l'*Athenäum*. Schiller y distingue entre deux types de poètes qu'il rattache respectivement à la période antique et à la période moderne⁷⁴ : ce sont, dans cet ordre, les poètes naïfs et les poètes sentimentaux. Si le premier type nous intéresse peu, la conception schillérienne du poète sentimental va nous permettre de préciser les remarques introductives de ce paragraphe. En effet, pour Schiller — comme pour Schlegel d'ailleurs, — le poète sentimental est en quête d'une nature qui ne lui est pas donnée par avance comme un élément tangible ; la nature ne peut être atteinte qu'au prix d'une quête qui va s'apparenter à une quête de soi. Schiller dit d'ailleurs

72. Novalis qualifiait d'ailleurs la réflexion en art de « chant intérieur » (cité d'après *ibid.*, p. 154), ce qui démontre bien que chez lui, comme chez Fichte et Schlegel, la connaissance est liée à l'art, produit de l'intériorité de l'artiste.

73. Le lecteur se reportera à l'étude complète de C. Floros sur les lectures de Mahler (Constantin FLOROS, *Gustav Mahler*, 3 vol., Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1977 ; 21987 [vol. 1 & 2], 1985 [vol. 3], ici : vol. I, p. 53–54).

74. Une note de Schiller vient toutefois apporter une nuance à cette distinction chronologique, puisque le poète allemand dit : « Il n'est peut-être pas superflu de rappeler que si les poètes modernes sont ici opposés aux anciens, il faut entendre qu'ils le sont moins par la différence des temps que par la différence de leurs manières. Dans les temps modernes et même à l'époque contemporaine, nous avons des poésies naïves de toutes les catégories, même si elles n'appartiennent plus à une espèce tout à fait pure ; et parmi les anciens poètes latins ou même grecs, les poètes sentimentaux ne manquent pas. Non seulement chez le même poète, mais même dans la même œuvre, on rencontre souvent les deux genres réunis, par exemple dans les *Souffrances du [jeune] Werther*, et des productions de cette sorte feront toujours un grand effet. » (Friedrich Wilhelm SCHILLER [dorénavant : SCHILLER], *Poésie naïve et poésie sentimentale*, trad. et introduit par Robert Leroux, Paris, Aubier éd. Montaigne, 1947, p. 215).

d'emblée que c'est la quête elle-même qui distingue le poète naïf du poète sentimental :

Le poète [...] ou bien est nature, ou bien il *cherche* [nous soulignons] la nature. Dans le premier cas, il est poète naïf ; dans le second il est poète sentimental ⁷⁵.

L'objet de la quête de l'artiste sentimental est précisée un peu plus tard par Schiller quand il rapporte que le poète, en étant à la recherche de la nature, désire en réalité retrouver la totalité qui ne lui est pas donnée par avance, mais qu'il doit tenter de recréer dans l'infini de sa subjectivité :

Au poète naïf la nature a dispensé la faveur d'agir toujours comme une unité indivise, d'être à chaque instant une totalité autonome et parfaite, et d'incarner dans la réalité l'humanité selon son plein contenu. Au poète sentimental elle a conféré le pouvoir ou plutôt elle a inculqué le vivant désir de rétablir par ses propres ressources l'unité que la vie abstraite a supprimée en lui, de rendre en lui l'humanité complète et de passer d'un état limité à un état *infini* [nous soulignons] ⁷⁶.

On mesure ainsi l'étrange proximité de Schiller et Schlegel ; par là-même, il devient véritablement possible de parler d'une « esthétique romantique », c'est-à-dire de prémisses qui ne soient pas seulement le fait d'un auteur, mais qui aient été partagées par une large communauté d'artistes à un moment donné. Ceci est d'autant plus déterminant pour notre étude que nous pouvons considérer le romantisme comme une donnée réelle de l'histoire de l'esthétique au XIX^e siècle, donnée dont les postromantiques ne pourront pas faire abstraction. (Le cas de Mahler ayant lu l'essai de Schiller dont il est question ici suffit à en fournir une preuve ; Strauss, quant à lui, avait lu l'intégrale des œuvres de Goethe et de Schiller, lesquelles se trouvent encore dans la bibliothèque de sa ville à Garmisch, et ne pouvait donc méconnaître l'existence de ces thèses sur la poésie « moderne ».)

Si l'on poursuit plus encore l'analyse de l'argumentation de Schiller, on s'aperçoit qu'il n'esquive pas non plus le problème de la *mimesis*. Ce dernier constitue même, dans sa définition de la poésie sentimentale, un moment essentiel. Schiller dit :

Celui-ci [le poète sentimental] réfléchit sur l'*impression* [nous soulignons] que les objets produisent sur lui et c'est sur cette *réflexion* [nous

75. *Ibid.*, p. 127.

76. *Ibid.*, p. 231.

soulignons ⁷⁷] seule, qu'est fondée l'émotion qu'il éprouve et qu'il nous fait éprouver. L'objet est ici mis en rapport avec une Idée et c'est sur ce rapport seulement que se fonde sa puissance poétique. C'est pourquoi le poète sentimental a toujours affaire à deux représentations et à deux sentiments discordants, à la réalité qui est sa limite et à son Idée qui est un infini, et le sentiment mélangé qu'il suscite, témoignera toujours de cette double origine ⁷⁸.

L'art devient alors le lieu de rencontre — ou pour reprendre les termes de Schiller lui-même, le « sentiment mélangé » — entre la finitude de l'objet représenté et l'infini de l'idée qui s'incarne en lui. Si ce schéma correspond d'une certaine manière aussi à la conception platonicienne de la *mimesis*, il prend dans le contexte de la fin du XVIII^e siècle un relief tout à fait particulier, puisqu'il postule implicitement que l'œuvre d'art soit la rencontre entre l'infinité du moi (infinité dont Schiller parlait explicitement plus haut, en rapport avec le problème de la totalité) et la finitude de l'objet, et que dans le cas du poète sentimental, ce soit l'infini qui prime sur la réalité. Autrement dit, la réalité produite par l'œuvre d'art est le produit de l'infinité du moi qui s'exprime à travers le processus de réflexion.

Une nouvelle fois, le fossé se creuse un peu plus entre l'art grec antique et l'art moderne (romantique), puisque ce dernier devient le fait exclusif d'une intériorité, même dans sa relation au réel. Schiller tient cependant à nuancer cette position romantique en distinguant au sein de la poésie sentimentale trois genres qui assignent à l'intériorité à des rôles différents : (1) la *satire* qui implique que le poète prenne « pour objet l'éloignement des choses à l'égard de la nature et la contradiction entre la réalité et l'idéal ⁷⁹ », (2) l'*élégie* dans laquelle l'artiste tente de lever la contradiction inhérente à la poésie sentimentale en faisant en sorte que « la représentation de la nature et de l'idéal l'emporte [sur l'art et la réalité] ⁸⁰ », (3) l'*idylle* enfin qui pousse l'élégie à son plus haut degré en prenant pour sujet « la représentation poétique d'une humanité innocente et heureuse ⁸¹ ». Si ces trois genres tendent en effet à lever la contradiction entre idée et réalité, entre moi et non-moi (ou contre-moi), la pratique des écrivains de la première moitié du XIX^e siècle montre que ces genres ne constituent que des moments au cours

77. Ici, Schiller utilise en allemand le terme de *Reflexion*, utilisé par Fichte et Schlegel.

78. SCHILLER, *Poésie naïve*, op. cit., p. 139.

79. *Ibid.*, p. 141.

80. *Ibid.*, p. 157.

81. *Ibid.*, p. 197.

desquels le hiatus, en apparence, se lève et que le principe poétique par essence sera celui qui mettra en avant le fossé entre l'objet en tant que production inconsciente du moi et l'objet réel, c'est-à-dire entre le réel et la matérialisation de l'infinité dans le réel.

Les caractéristiques que nous venons de mettre en évidence ne sont pas sans incidence directe sur le style des poètes du XIX^e siècle et sur les formes littéraires qu'ils pratiquèrent. Le fait que la réalité soit objectivement imprésentable et ne puisse être montrée qu'à travers le prisme déformant de la subjectivité, a dissolu la narration épique traditionnelle — c'est-à-dire celle qui permettait encore à Homère de construire son *Illiade* sur une présentation « objective » de faits — dans une forme elle aussi « sentimentale ». Celle-ci ne présente plus objectivement des actions (devenus proprement imprésentables à l'époque romantique), mais une nébuleuse d'états d'âme qui seront autant de « réinterprétations » (ou tout simplement, de « représentations ») de la réalité par le sujet. Le roman, qui est la forme moderne de l'épopée antique, devient alors, comme le souligne fort justement G. Lukács, le lieu de la dissolution de la forme dans l'élément purement psychologique (entendez par là, dans l'élément subjectif). Le théoricien hongrois de la littérature explique ce trait caractéristique du roman du XIX^e siècle par le fait que l'inadéquation entre l'âme et le monde (entre le sujet et le réel) impliquait de trouver une nouvelle solution consistant à placer l'âme (donc le sujet) au-dessus du réel et à déterminer le réel en fonction de ce dernier. Ce point de vue est congruent avec les conceptions schlegélienne et schillérienne, bien que terminologiquement un peu différent ; après avoir évoqué la différence entre les formes épiques des époques passées et le roman du XIX^e siècle, G. Lukács poursuit :

La différence structurelle décisive qui en résulte est qu'il ne s'agit plus ici d'un *a priori* abstrait en face de la vie, qui prétend se réaliser par des *actes* [nous soulignons] et dont les conflits avec le monde extérieur fournissent au roman son affabulation, mais bien d'une *réalité purement intérieure* [nous soulignons] plus ou moins achevée et riche en contenus qui entre en concurrence spontanée avec elle-même, pour la seule vraie réalité, pour l'essence même du monde⁸², et dont l'échec dans la tentative de rendre effective cette adéquation constitue l'objet même du récit⁸³.

Et l'exposé de G. Lukács de culminer dans la formulation suivante :

82. Entendre ici l'absolu au sens schlegélien.

83. G. LUKÁCS, *La théorie du roman, op. cit.*, p. 109.

Assurément, c'est dans cette possibilité même que réside la problématique qui caractérise cette sorte de roman [les romans du XIX^e siècle] : la perte de toute symbolisation épique, *la dissolution de la forme en une succession nébuleuse et instructurée d'états d'âme* [nous soulignons], le remplacement de l'affabulation concrète par l'analyse psychologique⁸⁴.

Le nouvelle relation du moi au monde instaurée par les philosophes de la fin du XVIII^e siècle implique en fait un bouleversement complet du rapport de l'œuvre d'art au réel, tout comme elle transforme radicalement les pratiques littéraires. Ce caractère manifestement intérieur de la poésie romantique, qui exclut la possibilité de toute description réaliste, n'empêche cependant pas la présence d'images fortes, empruntées au monde réel, dans les œuvres de cette période. Nos remarques ont en effet tendu à montrer que si l'œuvre d'art ne peut plus présenter le monde, le monde est lui aussi devenu imprésentable au sujet. L'œuvre d'art a désormais aussi cette fonction de produire une forme de réalité qui ne sera plus jugée comme inférieure au « modèle », c'est-à-dire à l'objet réel lui-même (puisque celui-ci n'est qu'une part de notre égoïté), mais qui aura une valeur équivalente. La poésie romantique fera largement usage de cette possibilité de présenter une réalité qui ne soit pas la réalité objective (cette dernière étant imprésentable par essence), mais qui soit une *autre* réalité : c'est ainsi que va naître entre autres le genre fantastique, pratiqué par E. T. A. Hoffmann ou Jean Paul entre autres et qui sera plus loin d'une importance capitale pour la compréhension de l'œuvre mahlérien⁸⁵.

Jean Paul, qui fut aussi pétri de la philosophie de Fichte, bien qu'ayant pris ses distances vis-à-vis du cercle de Iéna dont il restera toujours une sorte d' « électron libre », nous livre dans sa *Vorschule der Ästhetik* (1804–1812⁸⁶) la preuve de son attachement à l'esthétique romantique ; en même temps, il précise la nature du lien qui unit le fantastique à cette dernière. Le 23^e paragraphe de son cours est en effet consacré à la « Source de la poésie

84. *Ibid.*, p. 110.

85. S'il est bien clair que nous reviendrons le moment venu plus en détail sur le problème du fantastique en musique et en littérature, nous voudrions simplement montrer de quelle manière le fantastique se rattache directement à l'esthétique romantique, telle que nous venons de la présenter jusqu'ici.

86. La première version date de 1804 et est ainsi presque contemporaine des premiers écrits de Schlegel ; elle fut remaniée en 1812 par l'ajout de quelques chapitres. C'est l'édition de 1812 qui sera citée dans toute notre étude, sauf mention contraire.

romantique⁸⁷ » : l'auteur s'interroge sur les raisons de l'émergence d'un nouveau type de poésie — qu'il qualifie lui aussi de « romantique » — et en vient à la conclusion que le christianisme et l'effondrement du monde des sens en sont la cause. Si cette interprétation peut être soumise à caution, il n'en reste pas moins que la conséquence de l'effondrement du monde extérieur n'a laissé derrière lui qu'un « monde *intérieur* dans lequel l'autre [le monde extérieur] s'écroula⁸⁸ ». Après ces préliminaires qui tentent d'expliquer historiquement ce que Fichte décrit comme un état de fait de la modernité, Jean Paul poursuit de la manière suivante :

Dans la vaste nuit de l'infini, l'homme éprouvait plus souvent la peur que l'espoir. En et pour soi, la peur est déjà plus puissante et plus riche que l'espoir (tout comme au ciel un nuage blanc relève la noirceur du nuage noir, sans que la réciproque soit vraie), car la peur, bien plus que l'espoir, rend la fantaisie féconde en images⁸⁹.

Ailleurs dans le même paragraphe, Jean Paul précise son idée :

Comme la finitude ne concerne que les corps, et comme dans les esprits tout est infini ou inachevé, le royaume de l'infini se mit à fleurir, en poésie, sur les cendres de la finitude⁹⁰.

Derrière ces lignes très poétiques, il transparait que l'angoisse métaphysique de l'homme romantique devant l'infini de son égoïté et du monde ne peut trouver de réconfort que dans la représentation, à l'intérieur de cet infini, d'images se projetant dans le réel. Autrement dit, au sein de la nébuleuse d'états d'âme dont parlait G. Lukács à propos du roman du XIX^e siècle, se créent par moments des représentations concrètes qui ne sont pas la réalité elle-même, ni même une reproduction de cette dernière, mais qui sont en réalité une projection de l'infini du moi dans le monde réel. Ou plus exactement : une formation inconsciente du moi.

Ce paragraphe de Jean Paul sur l'essence de la poésie romantique, même s'il ne contient pas le terme *Fantasie* (ou *Phantasie*⁹¹), n'en constitue pas moins la base même du fantastique chez cet auteur. La littérature du début

87. Cf. JEAN PAUL (Johann Paul Friedrich RICHTER dit), *Cours préparatoire d'esthétique*, trad. et notes d'Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979 (= Germanica), p. 88–89.

88. *Ibid.*, p. 89.

89. *Loc. cit.*

90. *Loc. cit.*

91. L'orthographe allemande n'était pas fixée à l'époque et on trouve, selon les éditeurs, les deux orthographes.

du XIX^e siècle apparaît alors comme le fait d'une seule et toute-puissante intériorité qui à la fois dissout la forme narrative dans une succession d'états intérieurs et ne peut plus donc prétendre à une quelconque présentation objective de la réalité, et qui, en même temps, se crée, à l'intérieur de cette nébuleuse « sentimentale » (ici, l'adjectif est à prendre dans son acception schillérienne), des représentations destinées à créer dans l'infini des repères. Ces représentations ne sont plus des copies ou des imitations de la réalité : ils sont une *autre* réalité qui résulte de la rencontre fulgurante — et donc *sublime* ? — de l'infini de l'idée avec la finitude du réel.

Il était intéressant de présenter ici les deux faces (abstraites et concrètes) d'une même poésie romantique qui quitte le domaine de l'objectivité et de l'imitation mimétique (surtout au niveau des récits narratifs censés présenter une séquence de réalité) pour devenir pure intériorité et se dissoudre dans l'élément psychologique. Ceci rapproche, sans le vouloir, la littérature de la musique, puisque la poésie quitte le domaine conceptuel pour investir une nouvelle dimension que la musique connaît par essence, mais dont les théoriciens de la musique du XIX^e siècle vont renforcer la position : son lien direct avec le sentiment, l'intériorité, le rêve... en somme, tout ce qui relève d'une forme de subjectivité et prend ses distances d'une réalité objective et du concept.

Vers une métaphysique de la musique instrumentale ?

« *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey* ⁹² ». C'est par cette phrase célèbre que Beethoven commenta l'idée qui avait présidé à la composition de sa *Sixième symphonie* dite « Pastorale » (1808). Si l'idée selon laquelle la musique en général — la musique instrumentale et symphonique en particulier — n'a pas pour fonction l'imitation d'objets du réel (comme ce peut être par exemple le cas de la peinture ou de la poésie descriptive), n'est pas nouvelle au début du XIX^e siècle, la phrase de Beethoven s'inscrit dans un contexte qui lui donne toutefois un relief tout particulier. Eu égard aux idées des premiers romantiques sur la *mimesis* et plus généralement sur le rapport de l'œuvre d'art au monde réel, cette déclaration semble marquer un pas décisif en direction d'une musique qui serait la peinture de l'âme, et non point la peinture du réel, c'est-à-dire d'une musique qui renforce implicitement la position de la musique instrumentale (un genre largement pratiqué par Beethoven qui, en contrepartie, ne nous laissa en tout et pour tout qu'un

92. « Plutôt l'expression d'un ressenti que de la peinture ».

seul opéra) par rapport aux formes vocales. En effet, Beethoven place volontairement la musique sur le plan du ressenti — donc des mouvements de l'âme —, et non sur un plan illustratif : à l'opéra, la musique ne fait au final que commenter et accompagner les paroles des chanteurs pour illustrer (au sens large) le texte. En prônant une musique qui prenne ses distances de l'illustration et de la peinture, Beethoven se détourne volontairement du réel et de tout ce qui en dépend — notamment de la parole, et avec elle du concept — pour rendre à la musique sa valeur intuitive et imaginaire.

Il est d'ailleurs très intéressant de noter que peu de temps auparavant (en 1797–1798), Novalis écrivait dans ses fragments :

Le mot même d'atmosphère [*Stimmung*] indique la nature musicale des choses qui président aux mouvements de l'âme. — L'acoustique de l'âme est encore un domaine obscur, mais très important peut-être. Vibrations harmoniques — et disharmoniques ⁹³.

Si les aphorismes de Novalis concernent l'art en général, ils sont le plus souvent très liés à la littérature, et plus particulièrement même à la poésie. De tous les premiers romantiques, Novalis est certainement celui qui a le plus mis en valeur les qualités musicales que devait s'approprier la poésie romantique pour pouvoir véritablement devenir une poésie intérieure. Ce fragment du poète allemand en est la preuve manifeste, puisqu'il y affirme très ouvertement le rôle éminent que doit jouer la musique — et à l'intérieur de la musique, les phénomènes de résonance harmonique — dans la constitution d'un « langage de l'âme ». Préoccupation d'ailleurs largement partagée par la plupart des romantiques, comme nous l'avons vu plus haut. La remarque de Novalis fait ainsi un lointain écho aux déclarations de Beethoven sur le rôle que doit jouer la musique, et plus spécialement la musique instrumentale, dans la constitution d'un art romantique. Un art qui soit l'art de l'âme (ou « sentimental », au sens schillérien), et non un art proprement descriptif (au sens d'une peinture [« *Malerey* »] sonore de la réalité). L'idée novalisienne d'une « acoustique de l'âme » recouvre en effet l'idée de Beethoven d'une musique qui soit l'expression de l'âme, et finalement le fait que l'harmonie musicale ne soit qu'une possibilité parmi d'autres de moduler le rendu des sentiments.

93. NOVALIS (Friedrich von HARDENBERG dit), *Œuvres complètes*, 3 vol., édition, traduction et présentation d'Armel Guerne, Paris, Gallimard, 1975 (= NRF), vol. II, p. 360 (fragment n° 670 des fragments du « Grand répertoire général »).

S'il est encore possible de ramener la déclaration de Beethoven à une forme de classicisme, puisqu'au fond ces idées avaient déjà été énoncées en 1739 par Mattheson dans *Der vollkommene Capellmeister* (principalement dans la première partie de cet ouvrage, intitulée : « Von der wissenschaftlichen Betrachtung der zur völligen Ton-Lehre nöthigen Dinge ⁹⁴ »), les générations de compositeurs qui lui succéderont renforceront sa position jusqu'à faire de la musique instrumentale une véritable musique de l'âme, coupée du réel... ou du moins, pour laquelle les éléments concrets ne seront que le produit d'une affabulation du sujet, et non la volonté manifeste d'une imitation servile et parfaite de l'objet. Plus tard, dans un essai rédigé en 1918 sur l'évolution de la symphonie de Beethoven à Mahler, le musicologue allemand Paul Bekker s'était exprimé ainsi sur le rapport de la musique instrumentale romantique au monde réel :

J'avais déjà indiqué que la mouvance romantique, qui fit son apparition dans le premier quart du XIX^e siècle et qui prévaut toujours actuellement, n'a été que la conséquence directe de l'effondrement de la pensée idéaliste. La caractéristique la plus remarquable du romantisme est la distance prise vis-à-vis du *réel* qui a été éprouvé comme quelque chose de fondamentalement anti-poétique, anti-artistique, comme indigne et que l'on a ainsi jugé impossible à mettre en forme. Le romantisme aspire à aller, sans savoir précisément où, dans un monde qui de toute façon fuit la réalité et qui soit absolument le contraire de ce qui l'entoure ⁹⁵.

Il apparaît ici clairement que la position beethovénienne a été radicalisée au cours du XIX^e siècle dans le sens d'un refus toujours plus prononcé de faire de la musique un art d'imitation du réel ⁹⁶ : ce sont précisément les théoriciens du début du XIX^e siècle ainsi que les compositeurs des générations tout juste postérieures à celle de Beethoven qui marqueront à cet égard un tournant décisif dans l'évolution de la musique.

94. Cf. Johann MATTHESON, *Der vollkommene Kapellmeister*, édition en fac-similé éditée par Margarete Reimann, Kassel / Bâle / Londres etc., Bärenreiter, 1995 (= Documenta Musicologica, série I [« Druckschriften-Faksimiles »], vol. V), p. 1–93.

95. Paul BEKKER, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1918, p. 33–34. P. Bekker insiste plus loin encore sur la faculté qu'a le rêve de permettre à l'artiste d'échapper à la réalité et de fuir dans son monde (cf. *ibid.*, p. 34).

96. Cette tendance a dominé en musique, jusqu'à ce qu'apparaissent les poèmes symphoniques de Liszt et de Strauss qui, en apparence, font un retour à ce monde réel en tentant de dépeindre des actions ou des bruits concrets de la nature dans leurs œuvres. Comme nous le verrons toutefois, il y a véritablement lieu de réinterpréter leurs œuvres à l'aune de leurs déclarations et de celles des premiers romantiques pour véritablement comprendre qu'il ne s'agit dans ce cas que d'images fictives participant d'un style fantastique.

Dans son ouvrage sur la musique du XIX^e siècle, Carl Dahlhaus a fort justement noté, à cet égard, que le véritable changement esthétique en musique est intervenu juste après Beethoven : si ce dernier prônait certes déjà le primat de la musique instrumentale sur la musique vocale et de l'expression sur l'illustration, c'était encore dans une optique classique. En revanche, des théoriciens comme Ludwig Tieck ou E. T. A. Hoffmann seront véritablement les premiers à réclamer une musique qui soit non seulement la peinture de l'âme et non du réel, mais qui en plus donne l'illusion de l'infini de l'âme et non de la finitude des affects⁹⁷. C'est précisément là que réside la différence fondamentale entre les conceptions classique et romantique de la musique : Beethoven se place à la charnière entre les deux mondes et c'est pour cela que P. Bekker le considère, à raison, comme l'initiateur d'un courant de symphonistes prônant l'expression de l'infini de l'âme et le détournement du réel, courant qui se prolongera jusqu'à Mahler. La musique romantique tentera alors d'idéaliser la réalité, c'est-à-dire de faire apparaître dans sa forme l'idée d'un infini qui correspond dans la théorie schlegélienne à l'Idée de l'art (d'où le terme d'« idéal-iser »), afin justement de détacher l'art du réel. La musique, tout comme la littérature, revêt à cette époque un caractère proprement *métaphysique*⁹⁸, dans le sens où elle participe de cette logique qui préside, dans les théories romantiques et dans la philosophie fichtéenne, à la connaissance.

Car le sentiment que nous livre la musique n'est pas la simple imitation des sensations ressenties par l'artiste qui éprouve la réalité : la musique recrée, à partir de ces sensations, un monde imaginaire qui lui est propre et qui est exclusivement basé sur la perception subjective. Là encore, tout lien avec la réalité semble devenu problématique : il ne s'agit en aucun cas d'imiter simplement, de décrire ou d'illustrer, mais véritablement de rendre, en les recréant, les mouvements de l'âme⁹⁹. La musique devient l'âme elle-même. Johann B. Michaelis écrivait à ce sujet dans un article paru en 1808 dans la *Allgemeine musikalische Zeitung* :

Même si la musique exprime certaines passions, certains affects ou certaines dispositions du cœur, ou pour ainsi dire si elle les décrit, elle le fait

97. Cf. Carl DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber Verlag,² 1989, p. 73.

98. Cf. *ibid.*, p. 73–74.

99. La musique reste donc mimétique : elle ne l'est simplement pas dans le sens d'une simple copie d'un objet, mais dans le sens d'une « *mimesis de l'expression* ».

cependant dans une manière que l'on ne retrouve dans la nature réelle et individuelle que de manière imparfaite et parcellaire ¹⁰⁰.

En tant que moyen d'expression privilégié de l'âme — puisque la nature n'en offre pas de pareils —, la musique devient pour les romantiques l'art par excellence (une idée qui anticipe les thèses de Schopenhauer). L. Tieck, lui aussi, s'exprimait à ce sujet, la même année 1808 dans le même journal :

Parmi tous les Beaux-arts, il n'en est pas même un qui apparaisse aux hommes dans ses œuvres comme plus idéal et plus original que la musique. Pour aucune autre forme d'art que la musique il n'apparaît aussi vide de sens que de dire que le bel art est celui dont la tâche est d'imiter simplement la nature. Comme elle serait pauvre, si elle n'était rien d'autre que la reproduction des sons que nous laisse entendre, sans règles d'art, le monde animé ou inanimé. La musique crée une totalité de sons combinés si infinie, elle ensorçèle notre imagination par ses compositions mélodiques et harmoniques en créant un monde tellement particulier, que nous chercherions vainement un modèle dans la réalité non-artistique qui nous entoure ¹⁰¹.

Si nous retrouvons ici presque tous les points de l'argumentation schlegélienne sur la fonction de l'art romantique, c'est bien que la musique est amenée à cette époque à jouer un rôle particulier dans cette nouvelle conception de l'art. En ce qu'elle est, par définition, privée du concept et du verbe, elle échappe de fait à toute réalité et apparaît comme un art en prise directe avec les mouvements de l'âme. Quand C. Dahlhaus insiste sur le fait que la musique, à l'époque romantique, est avant tout « souvenir d'un sentiment ¹⁰² » (*erinnertes Gefühl*), il met en évidence deux notions fondamentales présentées par Tieck et Michaelis : d'une part le fait que la musique romantique

100. *Wenn auch die Musik gewissen Leidenschaften, Affekten, Gemütsstimmungen, einen Ausdruck gibt, sie gleichsam schildert, so tut sie doch dieses auf eine Weise, welche außer ihrer Sphäre in der wirklichen, individuellen Natur nur in schwachen, unvollkommenen Spuren angetroffen wird.* Cité d'après C. DAHLHAUS, *Klassische und romantische Musikästhetik*, op. cit., p. 19.

101. *Unter allen schönen Künsten gibt es kaum eine, die idealischer und origineller in ihren Werken den Menschen erschiene, als die Musik. Bei keiner fällt das Unstatthafte der Behauptung, daß die schöne Kunst in bloßer Nachahmung der Natur bestehe, mehr in den Augen, als bei ihr. Was für eine armselige Kunst würde sie sein, wenn sie nichts wäre, als eine Wiederholung der Töne, welche die leblose oder lebendige Welt ohne alle Kunstregeln hören läßt! Die Musik schafft so unendlich mannigfaltige Ganze von Tönen, in ihren melodischen und harmonischen Kompositionen zaubert sie unserer Phantasie eine so ganz eigene Welt vor, daß wir vergebens in der kunstlosen Wirklichkeit ein Original dazu suchen würden.* Cité d'après *ibid.*, p. 17.

102. *Ibid.*, p. 19.

est avant tout ressenti et d'autre part — et ce point est décisif — que ce ressenti est investi grâce à l'art d'une autre signification. Puisque le sentiment nous revient comme un « souvenir », il a fait l'objet d'une intériorisation et donc d'une requalification : le verbe allemand *erinnern* souligne d'ailleurs cette définition, puisque le souvenir est littéralement une *intériorisation* (*er-innern*). Autrement dit, nous retrouvons en musique la thèse énoncée par les premiers romantiques au sujet de la littérature et qui consiste à ramener l'art à un processus d'« auto-pénétration » (pour reprendre l'expression de Novalis) lequel conduit à l'Idée de l'art, congruente dans la théorie schlegélienne au moi originaire dans la gnoséologie fichtéenne. L'art réajuste alors son rapport à la *mimesis* : sans la rejeter complètement, il lui assigne une autre fonction qui est celle d'imiter des états du sujet *revisités* par sa propre intériorité (créant ainsi une *autre* réalité), et non celle d'imiter des objets extérieurs de la réalité¹⁰³. En reprenant le principe d'une imitation des sentiments, mais en le déformant infiniment par le principe même de la réflexion artistique, les romantiques sont parvenus à développer une nouvelle conception de la *mimesis*. C. Dahlhaus formulait cette idée d'une manière encore plus lapidaire en disant que « la potentialisation [*Vertiefung*] du principe d'imitation signifiait [pour les romantiques] sa dissolution¹⁰⁴ ».

Nous touchons là au point crucial de notre étude, puisque les idées romantiques sur l'art semblent partagées à la fois par la musique et la littérature et que les théoriciens de la littérature, comme Novalis, prônent le retour à une musicalité de la langue : l'époque romantique constitue alors un point de rencontre unique dans l'histoire de l'esthétique entre musique et littérature, depuis la Grèce antique. L'idée d'une « musicalisation » de la littérature, telle que la formulait implicitement Novalis, a certes permis de rapprocher les deux arts, mais d'une manière toutefois bien dissymétrique, puisque c'est la littérature qui devait perdre son statut purement descriptif pour revêtir une dimension musicale destinée à la détacher du concept pour en faire un langage de l'âme. Cette dissymétrie explique entre autres la position schopenhauerienne à l'égard de la musique : à la suite de L. Tieck,

103. Schelling a lui aussi énoncé une idée similaire dans son *Discours des arts plastiques* (1807) dans lequel il réinterprète le principe selon lequel l'art doit imiter la nature : il y dit que ce que l'artiste doit imiter, ce n'est pas l'enveloppe extérieure des choses (cette imitation est stérile et inerte), mais cette force créatrice, cette « force cosmique primitive, sacrée, éternellement créatrice, qui produit et crée toutes choses par sa propre activité » et qui est à l'œuvre dans la nature.

104. *Ibid.*, p. 48.

ce dernier place la musique au sommet de la pyramide des arts. Elle est l'art qui incarne l'essence même de la pensée romantique et vers lequel tendent les autres formes d'expression artistique. Il est par ailleurs aussi intéressant de noter que dans la philosophie schopenhauerienne, la musique est l'art suprême parce qu'elle est en prise directe avec la volonté qui s'exprime dans le monde et que le monde entier incarne ; de ce fait, le statut proprement métaphysique de la musique — et particulièrement de la musique instrumentale qui n'a pas recours au texte chanté — se confirme : l'art, et particulièrement la musique instrumentale, devient vecteur de connaissance ¹⁰⁵.

Cette proximité des idées schopenhaueriennes avec le premier romantisme est fondamentale, car la philosophie de Schopenhauer a considérablement influencé les écrits de Wagner, et par l'intermédiaire de ce dernier, la génération des compositeurs postromantiques dont il est présentement question ¹⁰⁶. L'ouvrage sur Beethoven — il s'agit en vérité plus d'une mise en pratique, voire d'une paraphrase des théories de Schopenhauer que d'une analyse, au sens moderne, de l'œuvre beethovénien — que Wagner fit paraître en 1870 à l'occasion du centenaire de la naissance du compositeur, contient un certain nombre d'idées reprises aux premiers romantiques. Étant donné que nous pouvons attester que Mahler avait lu cet ouvrage ¹⁰⁷ et qu'il est fort probable qu'il en allât de même pour Strauss ¹⁰⁸, nous nous propo-

105. Concernant l'importance des thèses des premiers romantiques sur la conception de l'art chez Schopenhauer et Hegel, le lecteur trouvera, pour le domaine de la musique, quelques remarques intéressantes dans l'article de Stefan Strohm sur l'idée de musique absolue et ses rapports avec le texte de la *Huitième symphonie* (cf. Stefan STROHM, « Die Idee der absoluten Musik als ihr (absolutes) Programm. Zum unterlegten Text der VIII. », *Schütz Jahrbuch* IV/5 [1982–1983], p. 76–77 en particulier).

106. Cette influence est notamment soulignée par William MacGrath qui en montre par la suite l'influence pour le jeune Mahler. Cette influence est particulièrement manifeste dans la conception qu'eut ce dernier d'une musique « brisée » reposant sur le hiatus entre le sujet et le monde, hiatus lié au paradoxe entre la finitude de l'œuvre et l'infini du moi (cf. William J. McGRATH, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1974, p. 122–124).

107. Cf. Constantin FLOROS, *Gustav Mahler, op. cit.*, vol. I, p. 59–64.

108. Strauss connaissait en général bien les ouvrages théoriques de Wagner, comme en atteste le petit essai qu'il rédigea vers 1940 sur l'œuvre d'art total (« Bemerkungen zu Richard Wagners Gesamtkunstwerk und zum Bayreuther Festspielhaus » in : Richard STRAUSS, *Betrachtungen und Erinnerungen*, édité par Willi Schuh, Zurich, Atlantis, 1957, p. 91–93). Les références que le compositeur y fait sont clairement empruntées à *Das Kunstwerk der Zukunft* et à *Oper und Drama*. On peut ainsi estimer que la connaissance que Strauss avait des écrits de Wagner était suffisante pour qu'il eût connu les théories de Wagner sur la métaphysique musicale.

sons d'en exposer ici rapidement les points essentiels sur lesquels nous fonderons l'analyse des œuvres elles-mêmes dans les chapitres suivants, de *Macbeth* de Strauss à la *Deuxième symphonie* de Mahler.

Wagner part de l'opposition entre monde intérieur et monde extérieur et la double d'une dualité proprement romantique. Il fait en effet correspondre au premier le monde des sons et au second le monde de la lumière : si ce dernier représente le monde des apparences et, avec lui, une réalité qui n'est en fait que l'ombre d'une vérité cachée au plus profond du moi, le premier incarne l'expression même de la volonté (en termes schopenhaueriens), ou plus généralement de la vérité du moi. Wagner reconnaît ainsi un statut métaphysique au seul monde des sons ; il dit :

Si [...] la conscience tournée vers l'intérieur atteint à une lucidité réelle, c'est-à-dire à la faculté de voir, là où notre conscience éveillée, tournée vers le jour, ne perçoit qu'obscurément la base puissante des émotions de notre volonté, de cet abîme de nuit aussi le *son* pénètre, comme expression de la volonté, dans la perception véritablement éveillée ¹⁰⁹.

Et lui de compléter un peu plus loin :

Or, c'est par cette vie intérieure que nous entrons en contact immédiat avec la pleine nature, et nous participons à l'essence des choses, de telle manière que, dans nos relations avec elle, temps et espace, formes de la connaissance extérieure, s'abolissent ¹¹⁰.

En évoquant la disparition des catégories spatio-temporelles dans le monde intérieur, il reconnaît ouvertement la différence entre ce monde et le monde des réalités : les représentations du monde intérieur ne sont pas des copies, ni même des abstractions idéelles des données du monde extérieur ; ce sont des objets en soi dont la connaissance amène la révélation de l'idée. En liant ce monde intérieur à la musique, Wagner s'inscrit dans la lignée des premiers romantiques qui avaient reconnu, depuis L. Tieck et E. T. A. Hoffmann, la supériorité de la musique sur les autres arts, en raison précisément du lien particulier qu'elle entretient avec ce monde intérieur qui fascinait tant Schlegel et ses contemporains.

Cette prééminence du son sur la lumière, le son étant l'expression directe de l'infini du moi et la lumière celle de la finitude du réel, postule de fait la nouvelle fonction de l'art romantique (et de la musique en particulier). Wagner prolonge ainsi la réflexion amorcée par les théoriciens du ro-

109. R. WAGNER, *Œuvres en prose, op. cit.*, vol. X, p. 40.

110. *Ibid.*, p. 41.

mantisme au début du XIX^e siècle, tout en la transposant dans le domaine strictement musical : à la différence des écrits de L. Tieck ou de E. T. A. Hoffmann, Wagner illustre ses exposés abstraits par des exemples pratiques auxquels les compositeurs de la génération suivante, comme Strauss ou Mahler, seront particulièrement réceptifs.

Dans *Das Kunstwerk der Zukunft*, Wagner anticipait, vingt ans plus tôt, l'image d'une opposition entre les mondes de la lumière et du son, en mettant face à face l'oreille et l'œil. Dans le deuxième chapitre de cet ouvrage, intitulé « L'homme artiste et l'art qui en dérive immédiatement », Wagner traite en général du statut de l'artiste et de l'art à l'époque romantique : il en vient à considérer l'homme « comme son propre objet et sujet artistique ¹¹¹ » et à montrer ainsi ce qui lie l'art à son créateur, puisque l'œuvre d'art est l'émanation d'un moi souverain et infini. En considérant, comme il le fait d'emblée, l'homme comme un « être *extérieur* et *intérieur* ¹¹² », il reconnaît implicitement le lien qui unit l'intérieur et l'extérieur ; mais ces deux données ne sont pas à placer sur un même plan. Si l'œil, en tant qu'organe de l'homme extérieur, ne saisit que « la forme corporelle de l'homme ¹¹³ », l'oreille saisit le son en tant qu'« expression immédiate du sentiment » et a la capacité de transmettre à l'homme des informations plus riches que l'œil, car dépassant les simples apparences :

Là où la faculté d'expression et de transmission à la vue de l'homme physique extérieur atteint sa limite, quant à la possibilité d'exprimer et de communiquer le sentiment du cœur, la communication décisive se fait par le son de la voix à l'ouïe, et par l'ouïe au sentiment du cœur ¹¹⁴.

L'oreille devient l'organe romantique par excellence, car celui par lequel l'homme pénètre dans ce monde des sons, le monde de l'intériorité infinie qui lui permet de ne pas se laisser distraire par la réalité physique. Toutefois, le monde abstrait des sons n'en est pas pour autant vide de représentations : en faisant, à la suite de Schopenhauer, de l'oreille l'organe du rêve ¹¹⁵, Wagner insiste sur la capacité de l'homme à recréer dans son intériorité des images qui sont en apparence autant d'imitations de représentations du réel,

111. Ceci est le titre de la première partie du second chapitre (*ibid.*, vol. I, p. 92).

112. *Loc. cit.*

113. *Loc. cit.*

114. *Ibid.*, p. 93.

115. Cf. *ibid.*, vol. X, p. 47–52 (la théorie du rêve est principalement exposée par Wagner dans *Beethoven*). Nous reviendrons plus longuement sur la théorie du rêve chez Wagner et sur ses liens avec celle de Jean Paul notamment, dans le chapitre 5.

mais qui ne sont en réalité que le pur produit de son affabulation. À l'intérieur de l'infinité insondable du moi — et pour échapper à l'angoisse de l'infini, comme disait Jean Paul —, l'homme se crée, par le truchement d'images rêvées, des représentations qui sont en vérité des créations de son imaginaire, et non des copies conformes d'objets réels (on mesure ici encore la nouvelle fonction assignée par l'art romantique à la *mimesis*). On voit donc que la théorie de Jean Paul sur les images fantastiques ne restera pas, elle non plus, lettre morte pour les romantiques : à la suite de Wagner, Strauss et Mahler reprendront eux aussi cette idée dans leurs œuvres, ainsi que nous le verrons dans la partie centrale de notre étude.

Quoi qu'il en soit, même si la musique peut se créer, à l'intérieur de son infinité, des représentations finies, elle reste pour Wagner un art éminemment intérieur et ne vise plus à imiter servilement la réalité à laquelle elle doit précisément donner un aspect nouveau. L'orchestre, en tant que pure expression sonore privée de la voix — et donc du verbe et du concept qui lui sont associés — acquiert alors dans les écrits de Wagner un statut tout particulier. Il devient le médium principal dans ses opéras, le lieu de l'expression du sentiment infini, et supplante, dans la hiérarchie du drame, le texte et la mise en scène. Wagner écrit à ce sujet dans *Das Kunstwerk der Zukunft* :

L'orchestre est, pour ainsi dire, le domaine du sentiment infini, universel ¹¹⁶, sur lequel peut grandir le sentiment individuel de chaque acteur [de l'opéra] dans sa plus grande perfection : il résout pour ainsi dire le sol aride, immuable, de la scène réelle en une surface meuble, souple, malléable, éthérée, dont le fond insondable est la mer du sentiment lui-même. Ainsi, l'orchestre ressemble à la *Terre*, qui prêtait à *Antée*, dès qu'il la touchait de ses pieds, une force de vie nouvelle et immortelle. Opposé parfaitement d'après sa nature à la scène qui, à l'imitation de la nature, entoure l'acteur, [...] l'orchestre constitue en même temps la limite qui complète parfaitement l'ambiance scénique de l'acteur, en agrandissant l'élément naturel *physique*, qui est inépuisable, en un élément du sentiment *artistiquement humain*, non moins inépuisable, et qui, réuni, enveloppe l'acteur dans une atmosphère comme dans l'élément de la nature et de l'art, où il se meut, tel le corps céleste, en toute sécurité, et d'où il *peut étendre le cercle de ses sentiments et idées de tous côtés à la fois et jusqu'à l'infini* [nous soulignons] ; de même que le corps céleste envoie à des distances immenses des rayons de lumière ¹¹⁷.

116. (C'est nous qui soulignons.) Notez la proximité étonnante avec les déclarations de Schlegel. L'image de la mer que Wagner utilisera plus loin dans la même phrase vient corroborer encore plus cette hypothèse d'un infini du moi, et par là-même du sentiment.

117. R. WAGNER, *Œuvres en prose, op. cit.*, vol. I, p. 226.

Wagner justifie ainsi, en s'appuyant sur les théories de Schopenhauer, la thèse des premiers romantiques qui avaient tendu à valoriser la musique, ou une forme de musicalité en littérature, afin d'échapper à un discours de type mimétique empruntant ses objets au monde réel, et, à l'intérieur des genres musicaux, de renforcer le statut de la musique instrumentale. Le caractère aconceptuel de cette dernière la destinait en effet tout naturellement à assumer la fonction métaphysique qui incombait désormais à l'art et à pénétrer l'intériorité même du moi sans impliquer un quelconque rapport avec la réalité. Elle permettait d'opérer ce détournement du réel que notait P. Bekker et de redonner à la musique une valeur éminemment poétique (au sens romantique du terme, bien entendu). Dans de pareilles conditions, on ne s'étonnera pas de constater qu'au cours du XIX^e siècle le genre dominant en musique a été le genre symphonique ; on trouvera de même naturel, dans une étude sur les rapports entre musique et littérature à la fin du XIX^e siècle, de s'intéresser en particulier au corpus des œuvres symphoniques, puisque c'est là que semble résider le plus grand potentiel de relations.

La fonction particulière dévolue à l'orchestre dans les ouvrages théoriques de Wagner ne restera d'ailleurs pas sans conséquences pour des compositeurs comme Mahler ou Strauss. Ce dernier devait en effet déclarer, à la suite de Wagner et dans un essai qu'il consacrait en partie à l'œuvre de ce dernier :

L'orchestre moderne ne fait pas seulement qu'illustrer, qu'expliquer ou que remémorer, — il donne le contenu [de la musique] lui-même, dévoile l'image originelle, il donne la vérité la plus intérieure ¹¹⁸.

La déclaration de Strauss semble même aller plus loin que celle de Wagner, dans le sens où il parle de l'image originelle [*Urbild*] qu'il faut comprendre ici non pas comme une *eidōs* platonicienne, mais véritablement comme l'absolu dont parlaient les romantiques et qui était l'aboutissement de la quête de l'art. Cet absolu constituant également le terme du processus de la connaissance, l'orchestre se voit également assigné dans l'esthétique straussienne une fonction éminemment métaphysique : c'est lui qui pénètre l'essence des choses. Il est d'ailleurs significatif de noter que le texte de Strauss date

118. *Das moderne Orchester untermalt nicht nur, erklärt nicht nur, erinnert nicht nur, — es gibt den Inhalt selbst, enthüllt das Urbild, gibt die innerste Wahrheit.* (R. STRAUSS, *Betrachtungen und Erinnerungen*, op. cit., p. 91) Cette citation de Strauss est précisément tirée de l'essai évoqué plus haut sur l'œuvre d'art total wagnérienne et prouve, si besoin était, que Strauss avait correctement reçu et interprété le message wagnérien.

des années 1940, ce qui laisserait penser que la conception de l'art qu'il y expose ne vaut pas seulement pour les poèmes symphoniques qu'il écrivit avant d'avoir atteint la quarantaine, mais également pour des œuvres plus tardives comme ses opéras par exemple. Certes, l'écrit en question traite spécifiquement des œuvres de Wagner, mais Strauss ne se contente pas d'y répéter mot pour mot les théories du maître : il les interprète également dans le sens où il souligne les idées de Wagner qui ont eu un véritable impact tant dans sa propre pratique compositionnelle que dans celle de toute une génération de musiciens allemands et autrichiens dont il faisait indéniablement, et au même titre que Mahler, partie.

Ceci est d'autant plus vrai que Strauss s'était déjà prononcé sur le rôle de l'orchestre et sur l'évolution de son traitement par les compositeurs du XIX^e siècle dans une lettre à son ami Ludwig Thuille du 19 novembre 1890, dans laquelle il reconnaissait les mérites de l'orchestre « moderne », entendez par là d'un orchestre capable d'expression, dans lequel chaque instrument se comporterait comme une voix, dont le langage serait non pas conceptuel, mais purement plastique et qui pourrait donc rendre au mieux cette intériorité que les romantiques réclamaient pour l'art :

Contre l'affirmation péremptoire selon laquelle Berlioz aurait inventé la technique orchestrale moderne que Wagner aurait reprise par la suite, il [Siegfried Wagner ¹¹⁹] a fort justement objecté que la différence principale entre le traitement moderne de l'orchestre et ce qu'en faisait encore Beethoven ne réside pas dans un accroissement des moyens, mais dans l'accroissement de l'*expressivité* [nous soulignons] des différents instruments, dans leur individualisation [...]. Dans tout Berlioz, il n'y a pas un instrument qui ne parle une langue si humaine et si claire que la clarinette dans l'ouverture du *Freischütz*, ni que le basson dans le finale du troisième acte [du même opéra] ¹²⁰.

119. Ainsi que Strauss l'explique au début de la lettre à son ami, Siegfried Wagner l'avait rejoint à Weimar pour assister à l'exécution, sous la direction du compositeur bavarois, de *Tannhäuser* de Wagner et de la *Faust-Sinfonie* de Liszt.

120. *Gegen die törichte Behauptung, daß Berlioz die moderne Orchestertechnik erfunden habe, die dann Wagner benützt habe, wandte er sehr richtig ein, daß das Hauptmoment der Unterscheidung der modernen Orchesterbehandlung von der Beethovenschen nicht in den gesteigerten Mitteln, sondern in der gesteigerten Ausdrucksfähigkeit der einzelnen Instrumente, ihrer Individualisation liege [...]. Im Ganzen Berlioz spricht kein Instrument eine so bestimmte menschliche Sprache, als die Clarinette in der Freischützouverture und der Fagott im Finale des III. Aktes vom Freischütz.* (Franz TRENNER [éd.], *Richard Strauss – Ludwig Thuille. Ein Briefwechsel*, Tutzing, Hans Schneider, 1980, p. 116.)

Strauss se pose donc ici en digne héritier d'une tradition wagnérienne visant à considérer la musique comme pure expression de l'intériorité et à valoriser, à l'intérieur des genres musicaux, la musique instrumentale pour sa capacité à moduler ses intonations avec autant de finesse et de subtilité que le voix humaine, sans avoir nécessairement recours à la parole et donc au discours raisonné. N'est-ce pas là ce que réclamait déjà, plus d'un siècle plus tôt, Novalis pour la poésie romantique ?



La filiation entre les premiers romantiques et la génération des compositeurs nés après 1850 semble donc de plus en plus manifeste. Au terme de ce premier chapitre introductif, nous pouvons désormais tenter de dresser un premier bilan avant d'en venir à l'étude du corpus proprement dite. Il ressort clairement des analyses que nous venons d'effectuer que littérature et musique partagent au XIX^e siècle les mêmes prémisses esthétiques provenant en grande partie de la relation problématique du sujet au monde, telle qu'elle est exposée dans les philosophies kantienne et fichtéenne. Il s'ensuit un changement du statut de l'art que cette génération associe étroitement au processus de connaissance ; ceci n'est pas sans conséquence non plus pour l'œuvre d'art elle-même qui n'est plus la représentation de la totalité, mais qui acquiert un statut fragmentaire, perfectible. Les romantiques peuvent alors introduire la notion d'un progrès en art qui viserait à rapprocher toujours plus les œuvres d'un absolu que Schlegel nomme « Idée de l'art ». De là découle l'idée d'un continuum des formes : la forme n'est plus donnée par avance, mais elle est l'objet d'une quête sans cesse renouvelée de l'artiste. Dans ce contexte, la critique esthétique apparaît, en tant que production de la Forme dans l'œuvre, comme le moment clé d'un art qui cherche avant tout à toujours se dépasser lui-même ; elle est cette possibilité de dépassement en même temps que l'aveu de l'artiste de la vanité même de sa tâche, puisque la critique, en tant qu'œuvre elle-même, n'en perd pas pour autant son caractère fragmentaire et perfectible. Enfin, sur la fonction même de l'art, les romantiques ont assigné à l'art la fonction de nous montrer une autre réalité — celle qui se trouve au-delà des simples apparences —, au détriment d'une imitation servile rendue de fait impossible par le rapport problématique du moi au monde.

L'exposé de ces idées aura peut-être paru fastidieux, d'autant qu'il se situe *a priori* en marge de l'étude que nous entendons mener sur le rapport

entre musique et littérature dans la musique symphonique postromantique. En réalité, ces pages introductives nous ont permis de mettre en avant une double filiation qui est aussi une double justification de notre sujet : (1) les idées formulées par les premiers romantiques en littérature ont été mises en pratique non seulement par les écrivains allemands du XIX^e siècle (Tieck, Novalis, Jean Paul, Hoffmann etc.), mais également partagées par certains musiciens (Wagner essentiellement, et à sa suite — comme nous le verrons encore plus en détail — Mahler et Strauss) ; (2) les musiciens réceptifs à cette nouvelle esthétique n'ont pas seulement été ceux de la génération beethovenienne, mais bien plus les compositeurs postromantiques, c'est-à-dire ceux qui reçurent, des mains de Wagner notamment, l'héritage des premiers romantiques. Une compréhension juste de l'œuvre symphonique de Mahler et Strauss implique donc d'examiner leur production à la lumière des idées romantiques sur l'art et notamment sur les possibilités, offertes par cette esthétique, d'un lien entre les différentes formes d'expression artistique (littérature et musique). Ce premier chapitre n'aura ainsi pas été un catalogue raisonné des idées romantiques sur l'art, car il prépare en réalité les analyses qui suivront dans les chapitres à venir. Ainsi la théorie de la critique esthétique chez les romantiques et ses liens avec le genre romanesque nous serviront-ils à requalifier le lien entre œuvre littéraire et œuvre musicale dans le cas général de la « musique à programme » ; ainsi le caractère éminemment intérieur de l'art romantique et ses conséquences sur les rapports de l'art au réel nous permettra-t-il de mettre en parallèle la forme des romans de Jean Paul et celles des symphonies de Mahler et de déboucher sur une réflexion plus générale quant au rôle du fantastique dans la musique symphonique postromantique. En même temps que ce premier chapitre sur les idées esthétiques des romantiques prépare le terrain à l'analyse à venir, il nous permet aussi déjà de comprendre, à ce stade de notre réflexion, pourquoi Mahler et Strauss sont qualifiés de « postromantiques » ; les pages qui suivront permettront de préciser cette filiation en montrant notamment de quelle manière le postromantisme musical peut être considéré comme une amplification, parfois poussée jusqu'au paradoxe, des théories romantiques.