Germanica

36 | 2005

Le pouvoir de la musique dans l'espace de langue
allemande : fascination et suspicion

Les dangers de la musique romantique allemande : fortune littéraire d'un *topos*

*Die Gefahren der deutschen romantischen Musik : das literarische Schicksal
eines Topos.*

Timothée Picard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1526>

DOI : 10.4000/germanica.1526

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2005

Pagination : 125-142

ISBN : 9782913857155

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Timothée Picard, « Les dangers de la musique romantique allemande : fortune littéraire d'un *topos* », *Germanica* [En ligne], 36 | 2005, mis en ligne le 13 juillet 2012, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1526> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1526>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Les dangers de la musique romantique allemande : fortune littéraire d'un topos

Die Gefahren der deutschen romantischen Musik : das literarische Schicksal eines Topos.

Timothée Picard

- 1 Lorsque, dans *Humain trop humain*, Nietzsche entreprend de rendre compte du régime rigoureux qu'il s'est imposé pour sortir du « poison wagnérien », il avance : « je commençais par *m'interdire*, radicalement et par principe, toute musique romantique, cet art ambigu, fanfaron, étouffant, qui prive l'esprit de sa sévérité et de sa joie et qui fait pulluler toutes sortes de désirs vagues et d'envies spongieuses ». Puis il extrapole : « *Cave musicam* », c'est aujourd'hui encore mon conseil à tous ceux qui sont assez virils pour tenir à la netteté dans les choses de l'esprit¹, cependant que, dans *Le Crépuscule des idoles*, il fait de la « musique allemande bourbeuse et embourbée » un nouveau stupéfiant, à placer désormais aux côtés de ces « deux grands narcotiques européens » que sont l'alcool et le christianisme².
- 2 Associée périodiquement à la sphère ésotérique, métaphysique ou morale, la musique n'a cessé de paraître douteuse. Et la musique romantique allemande, placée sous le signe *avantageux* de « l'Idée », « obscur, douteux et plein de mystère »³, a constitué le terrain d'élection pour un éloge mais aussi pour un procès radical de la musique. Un tel procès a connu trois temps d'exacerbation, qui se sont succédé sans solution de continuité : la critique nietzschéenne ; les conflits européens ; enfin les débats éthiques et esthétiques suscités par la politique musicale nazie. Plus le procès s'est amplifié, plus il s'est radicalisé. Ce qui doit se comprendre ainsi : plus on s'est approché du temps critique de Terezín, ce *dispositif* dramatique qui, en faisant monstrueusement dialoguer culture et barbarie, musique et souffrance, a fini par prendre valeur de métonymie, plus on est remonté loin dans le temps pour désigner le foyer originel de cette déchéance opératique et musicale de l'Europe⁴.

- 3 Il ne s'agit pas ici de mesurer la pertinence d'un tel procès – dont on peut dire que, s'il repose sur de saines préoccupations éthiques et esthético-politiques, il prête le flanc à deux travers historiographiques notoires : le déterminisme historique et le goût pour la dramatisation emphatique de l'histoire – mais bien davantage de restituer les liens logiques qui ont présidé à la constitution d'un tel récit et de montrer à quel point celui-ci a pu prendre un caractère séminal en littérature.

Le procès de la musique : une donnée pluriséculaire

- 4 Le procès de la musique est certes une construction intellectuelle qui amène, à partir du stade terminal de Terezín, à dresser une archéologie – parfois caricaturale – d'un mal musical dont l'origine remonterait toujours plus loin dans le temps, mais cette construction n'est pas que déformation philosophico-historique des faits : elle repose sur un authentique procès pluriséculaire de la musique.
- 5 Ce dernier n'est en effet pas neuf. Dans l'Antiquité, il est déjà présent chez les Pythagoriciens, Damon, Platon ou Aristote ; parmi les Pères de l'Église, chez Saint-Basile, Clément d'Alexandrie et surtout Saint-Augustin ; au seizième siècle, dans les écrits de Cornélius Agrippa ; il alimente certains débats du Concile de Trente. On le retrouve enfin chez de grands résistants à la puissance de la musique, Goethe, Kant ou Tolstoï.
- 6 S'il n'est pas nouveau, ce procès a pris cependant une importance déterminante dans la pensée de la première partie du XX^e siècle. Sont alors mis en regard, selon le dénominateur commun de l'éthique, un certain état de la musique et un certain état de civilisation. On s'inspire alors de cette pensée de l'ambiguïté musicale héritée des théories pythagoricienne et boécienne comme de la mythologie orientale pour dire que l'excès musical, qu'il s'agisse d'une hypertrophie de la forme ou des moyens, est le signe d'un malaise de civilisation, et plus particulièrement d'un déséquilibre d'ordre politique. Pour des écrivains tels que Rolland (*Jean-Christophe*), Pourtales (*La Pêche miraculeuse*), et Suarès, ou encore Döblin, Jahn ou Hesse (*Der Steppenwolf* ou *Das Glasperlenspiel*), un tel excès signifie que tout l'équilibre cosmique est menacé. Selon eux, cette dérive vers l'excès est par excellence constitutive du romantisme musical allemand. S'ils ressuscitent dans leurs œuvres les figures de Mozart et de la période baroque et pré-baroque, c'est parce que cette musique serait encore porteuse d'une éthique, d'un idéal occidental d'avant la décadence. Selon un principe mis en avant par Broch ou Adorno, puis Kundera, la musique pourrait alors être liée à une forme de kitsch mortifère. Elle serait en outre toujours susceptible de se mettre au service de l'idéologie. Si, comme c'est le cas dans les œuvres de Bachmann, Jonke, Jelinek ou Bernhard, elle est représentée encore aujourd'hui de façon particulièrement critique, c'est parce qu'elle courrait toujours le risque d'être accaparée par une culture bourgeoise à propension fascisante.
- 7 C'est que ce procès de la musique serait principalement dû à l'importante présence de cette dernière dans l'idéologie nazie, et ce, jusque dans les camps de concentration. Quignard, dans *La Haine de la musique*, n'hésite ainsi pas à avancer que « la musique est le seul, de tous les arts, qui ait collaboré à l'extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945 »⁵. À travers cette présence étonnante et monstrueuse, la musique sert donc de mise en question de la civilisation occidentale dans son entier.

Dresser le procès de la musique pour féconder la littérature

- 8 Fait étonnant : ce procès semble posséder un caractère séminal en littérature. La fascination dont celle-ci fait preuve à l'égard de la musique semble en effet aller de pair avec la surdétermination de son caractère problématique. Pour « faire littérature », la musique se verrait alors obligée d'augmenter sa part d'ombre.
- 9 Si elle a mis en avant l'idée d'une « musique consolatrice »⁶, si elle a parfois célébré un modèle musical lumineux et euphorisant⁷, la littérature ne lui a jamais vraiment donné consistance. Elle a bien davantage brodé sur le canevas d'une musique ayant une accointance avec le trouble, l'inqualifiable et l'incommensurable. Lorsqu'il s'agit de peindre les liens entre musique et Eros, elle insiste ainsi sur les troubles engendrés par la jouissance musicale : troubles physiologiques, contiguïté avec la névrose ou la perversion, etc. Elle associe également la musique, plus que tout autre art, à la folie, au diabolique et au criminel. Le lien avec le diabolique vient de l'Antiquité ; plus encore du fameux intervalle médiéval du *diabolus in musica*⁸ ; enfin des figures hautes en couleur des violonistes diaboliques tels que Tartini ou Paganini. De Hoffmann à Hesse et T. Mann, de Gautier et Verne à Boulgakov⁹, on le retrouve dans toute une littérature européenne marquée par le démonisme. Parce que la musique est liée à l'irrationnel, son affinité avec le fantastique et l'inquiétante étrangeté est d'ailleurs patente, en particulier dans certaines œuvres de Hoffmann, von Arnim, ou Wackenroder. Les champs lexicaux caractérisant l'extase musicale sont souvent ceux, dysphoriques, du spleen, de la nuit et de l'eau. Chez Hoffmann, Sand, Hugo, Balzac, voire Jonke quand ils parlent de Beethoven, l'extase musicale est liée à l'image de l'envol d'une âme. Mais cet envol est souvent présenté comme manqué et de cet échec résulte une noyade dans un océan de nuit. De Nietzsche à Quignard, la musique serait d'ailleurs par essence liée à l'ombre. La littérature met ainsi en avant le lien qui existe entre la musique et les peurs archaïques, la nuit, l'eau, la grotte, à rebours du processus de civilisation.
- 10 La musique, en outre, rendrait fou. C'est le cas des personnages de Kreisler chez Hoffmann, de Gambara chez Balzac, ou de certains personnages de Jonke. Le lien entre musique, folie et criminalité est également plusieurs fois avancé, notamment par les « psychologues » fin de siècle, tels Lombroso ou Nordau, dans des théories dont s'inspireront plus tard les Nazis. La musique ensorcelle ; elle tue. C'est ce que prouvent les mythes ou légendes des sirènes, d'Armide, du joueur de flûte de Hamelin, dont le personnage de Joséphine, dans la nouvelle de Kafka *Josephine die Sängerin, oder das Volk der Mäuse*, peut constituer une variante. Elle est liée à la magie noire et maléfique. Elle tue, soit directement, soit par l'intermédiaire du musicien. Rappelons d'ailleurs que le créateur de la musique selon la Bible, Yubal, est un descendant du fratricide Caïn. Elle accélère la mort d'Antonia dans *der Rat Krespel* d'Hoffmann, du protagoniste de *The wicked voice* de Vernon Lee, du musicien moderniste Matthias Fischböck dans *Verdi, Roman der Oper* de Werfel. Dans *A clockwork orange* de Burgess, elle est liée à une forme de néo-barbarie.
- 11 Enfin la musique stérilise. En littérature, elle rend impuissant au sens propre comme au figuré. Elle est la trace d'un amour à vivre, mais qui ne peut être vécu ; d'une œuvre à créer qui n'est jamais créée ; d'une action politique à mener qui n'est jamais menée. De Schnitzler et T. Mann à Thomas Bernhard en passant par D'Annunzio et Svevo, elle le

transforme en dilettante. Selon un *topos* du roman du musicien, elle isole et fait souffrir, pousse à l'ascétisme et au refus de la vie sous couvert d'accession au sublime. C'est le cas dans des œuvres de Grillparzer, Hoffmann, Rolland, Hesse ou Fernandez¹⁰ : l'infirmité physique ou la castration sont ainsi les marques d'une élection monstrueuse qui place l'individu au ban de la société. Plus largement, pour Lacoue-Labarthe et Marie-Louise Mallet, ou pour Michel Schneider¹¹, la philosophie et la psychanalyse, tout comme la littérature, ne peuvent être là où il y a musique. La musique, incompatible avec elles, tiendrait donc les autres formes d'arts et de champs épistémologiques à distance et en respect.

Grandeur et souffrances du romantisme musical allemand

- 12 Si, parmi les grandes périodes musicales, la musique romantique allemande est celle qui a été considérée avec le plus grand sérieux et le plus grand respect, c'est aussi elle qui, dès son apparition, et plus encore rétrospectivement, est l'objet de tous les soupçons.
- 13 La philosophie et la littérature romantiques ont en effet attribué à la musique une sorte de nécessité métaphysique, qui, dans la suite de l'histoire allemande, sera âprement discutée. Le romantisme allemand est en effet le temps pendant lequel « l'Allemagne est devenue musicienne »¹², et cela, selon une forme spécifique : la forme instrumentale, celle de la musique pure. Il constitue également ce temps particulier où l'esthétique a commencé à envisager la possibilité d'un *archi-art* qui transcenderait toutes les compartimentations génériques et formelles héritées de l'époque classique, mais également d'une esthético-politique qui viendrait ressusciter selon le modèle de la tragédie grecque un processus mimétique perdu depuis l'Antiquité. C'est enfin le temps de la naissance à proprement parler de la philosophie de l'histoire en tant que spécificité de l'idéalisme allemand. Par ces différents biais, l'Allemagne aurait alors progressivement façonné l'image d'un projet messianique intrinsèque.
- 14 Plusieurs raisons peuvent être avancées pour expliquer la raison d'être de la musique à la confluence de toutes ces mutations. La musique, cette mal aimée des classifications de l'esthétique classique, passe tout d'abord en peu de temps au sommet de la hiérarchie des arts, au point de devenir, non seulement en littérature mais également en philosophie, le modèle de référence. C'est qu'elle est par excellence le langage des sentiments. En ce sens la musique, selon les philosophies romantiques, devient supérieure au langage, ce qu'elle n'était pas chez Kant¹³. Elle est le modèle de la Poésie, ce vers quoi elle doit tendre, mais également la seule puissance capable de l'exalter. Selon Moritz, le langage déchire avant de recomposer, alors que la musique livre d'emblée le tout de sa puissance et de sa beauté¹⁴. Schopenhauer, on le sait, la fera même sortir de la hiérarchie des arts : parce qu'elle exprime la volonté – ou tout du moins sa substance intrinsèque fondée sur la répétition – elle fonctionne sans médiation¹⁵. La musique est également le seul art d'essence divine et serait à ce titre la marque même du mystère. Nul ne le dira mieux que Jean-Paul¹⁶, cependant que Wackenroder¹⁷, à travers sa célèbre image de la roue du temps en fera par excellence le mode humain d'être au monde. Enfin, dimension essentielle pour comprendre ce qui lie philosophie de la musique et esthético-politique : la musique permet le recueillement individuel et surtout collectif. En ce sens, elle est la seule à même de donner l'essence

profonde d'un peuple, en particulier quand l'environnement historique décadent en émousse les manifestations¹⁸.

- 15 Mais, concomitamment, la musique est présentée comme douteuse dans sa « déchirante innocence » même. En mettant en avant les tensions entre l'infini de l'art et la finitude de l'homme, la littérature et la philosophie romantiques et post-romantiques ont également révélé les dangers d'un idéalisme artistique aux reflets diaboliques et mortifères. Le premier temps à l'avoir au mieux montré est le temps hoffmannien. Il est d'ailleurs à noter que tous les traits rendant compte, à travers la littérature européenne, d'une représentation ambiguë de la musique (le diabolique, le fantastique, le délire prométhéen, la jouissance-souffrance, la folie, la génialité malade, l'érotique mortifère, etc.) peuvent trouver leur source dans l'œuvre et la pensée de Hoffmann. Il suffit de penser aux textes musicaux de Sand, Gautier, Balzac, Baudelaire, Verne, Villiers, mais aussi Vernon Lee, T. Mann, Hesse ou Jonke pour s'en rendre compte. Mais le grotesque hoffmannien, s'il donne l'image d'une condition humaine incapable d'éterniser la jouissance musicale et de faire descendre l'infini ici-bas, conserve une forme d'éthique, et reste étrangère à la sphère politique.
- 16 C'est que le soupçon éthique et philosophico-historique jeté sur la musique a été renforcé par la figure wagnérienne, qui accentue les différentes formes de procès. La jouissance lyrique, dans le cas de Wagner, est ainsi essentiellement une jouissance-souffrance. Avec Baudelaire, on fait le constat d'une érotique douloureuse. Avec Valéry, celui d'une perte et d'une dépossession de soi. De Nietzsche à Wedekind, la jouissance wagnérienne est associée à l'hystérie. La musique de Wagner est conçue comme une névrose mais aussi comme une « drogue », qui accentue la névrose tout en prétendant y répondre. Avec Péladan, Louÿs, Beardsley ou Panizza, elle est également associée à l'érotomanie. Enfin, par exemple chez Leiris et Robbe-Grillet, au sado-masochisme et au travestissement. La musique wagnérienne, en outre, rend malade. C'est ce que vient souligner la représentation du wagnérisme de sanatorium et de ses avatars chez T. Mann, Batilliat, Céard ou Gracq. Plus : le wagnérisme est considéré comme une maladie de civilisation, et la musique, comme la gangrène de la civilisation. La musique wagnérienne est associée à toutes les formes de folie, et particulièrement la schizophrénie dans les nouvelles *Klein und Wagner* et *Klingsors letzter Sommer* de Hesse. Le thème post-wagnérien du musicien mage, avec des variantes autour du mythe de Klingsor, chez Nietzsche, Claudel, Hesse, Gracq ou Duhamel, atteste particulièrement de l'idée que la musique wagnérienne ensorcelle et tue. Elle accélère la mort de Hanno Buddenbrook et de Frau Klöterjahn chez T. Mann, et pousse au suicide par noyade les héros tristaniens de D'Annunzio, Lawrence ou Hesse. De Musil à Forster en passant par Céard, T. Mann et Svevo, le dilettantisme wagnérien est particulièrement représenté dans la fiction littéraire : ce sont les personnages de Walter dans *Der Mann ohne Eigenschaften* de Musil, du Paillasse de T. Mann, de Malbar chez Céard, et de certains personnages de Svevo et Forster. La stérilité qu'engendre un génie wagnérien tétanisant est également dépeinte dans plusieurs romans fin-de-siècle mettant en scène des avatars de Mallarmé. Il est encore accentué dans le cas du roman de l'artiste ou du roman de formation wagnériens : le Moi, au lieu de se former au contact de Wagner, se déforme ; le roman est non celui de la formation du moi dans le temps mais celui de l'éclatement fragmentaire. Enfin, le procès de la musique romantique instauré par Huxley, Jahn, Hesse ou Broch, et de la musique en général, sujette à caution avec

Burgess ou Quignard en raison d'un lien supposé avec l'idéologie nazie et le Mal en général, vise bien sûr essentiellement Wagner.

« La musique romantique allemande, c'est le mal » : parcours à travers la littérature francophone

- 17 Dès lors, dans la période où s'exacerbent les antagonismes culturels et spirituels à travers l'Europe, les réflexions qui nourrissent l'éloge ou le procès de la musique romantique allemande sont reversées au dossier d'une plus large question : « qu'est-ce que la germanité ? ». La musique romantique allemande, celle de Wagner au premier chef, sert à dresser le procès de l'Allemagne. « La guerre actuelle, si vous voulez le savoir, c'est un opéra de Wagner. C'est le triomphe de Siegfried qui a forgé l'épée, du lourd Siegfried, vainqueur du dragon Fafner en papier mâché, et conquérant de l'Anneau des filles du Rhin au moyen duquel on est tout-puissant » déclare le protagoniste du *Musicien du silence*, nouvelle de Léon Bloy qui a pour cadre la guerre de 1870. Rolland, Pourtalès, Suarès ou Claudel, lorsqu'ils rendent compte des trois conflits franco-allemands, font de la musique romantique allemande le symbole d'une Allemagne fascinante et belliqueuse, conçue comme le charme maléfique de l'Europe.
- 18 Dans *Jean-Christophe* de Romain Rolland et *La Pêche miraculeuse* de Pourtalès, deux romans qui ont pour horizon la Première Guerre mondiale, Wagner représente l'Allemagne en tant que danger mais aussi que chance de l'Europe. Partant de Wagner, les auteurs remontent à Mendelssohn, Weber, Liszt, Schubert, et même à Bach. Ils réévaluent la tradition musicale allemande¹⁹ pour finir par dresser le procès de toute l'Allemagne. Celle-ci est certes « ce pays où tous sont musiciens »²⁰, où la musique est « simple », comme jaillissant de « l'âme », mais, ce faisant, Jean-Christophe considère que l'art allemand est un bloc monolithique entièrement soumis au critère du « mensonge ». L'idéalisme qui le sous-tend n'est pas un « roc » mais une « glaise ». Il synthétise la « somme de médiocrité et de mensonge » qui « constituent le trésor artistique de [ce] grand peuple » se caractérisant par sa « fausse prétention à la naïveté, à la spontanéité »²¹. Jean-Christophe s'en prend également à toutes les institutions de la vie musicale allemande²² et avance qu'à cause d'elles, il y a en Allemagne « trop de mauvaise musique », un « bruit musical » qui révélerait un pharisaïsme spécifique au peuple allemand. Il en va de même dans *La Pêche miraculeuse* : Wagner est replacé dans la lignée de toute une généalogie de musiciens allemands, tout aussi admirables que dangereux. Le père de Paul aura beau lui donner en héritage cette phrase : « Souviens-toi que l'Allemagne est le pays de Beethoven et de Schumann ! »²³, d'autres personnages lui apprendront que cette Allemagne idéale n'est plus. Un pays tombe dans la décadence quand « l'art et l'amour » ont disparu. L'Allemagne « actuelle », qui n'a plus contact avec la musique, « avec Brahms et Bach », et qui a reporté ses aspirations dans les domaines de la « social-démocratie » et des « parades militaires »²⁴, a fini par se perdre.
- 19 Durant la période qui précède la Seconde Guerre mondiale, Suarès assimile le sort de Wagner à celui de l'Allemagne, et au danger européen que son démonisme représente. Il établit des éléments de filiation entre les anciens barbares, le romantisme allemand et les actuels Nazis. Dans la musique wagnérienne s'exprimerait une constante de la spiritualité allemande : l'éloge de la barbarie originelle, le culte de la race. Si, par moments, Suarès se prend à regretter que Wagner et Mozart soient allemands, il s'en

veut également de s'être laissé prendre au mirage de l'Allemagne. Comme Suarès, Claudel a utilisé la matière wagnérienne pour métaphoriser les guerres franco-allemandes. Dans *Le Poison wagnérien*, toute l'œuvre wagnérienne se mue en l'annonce prophétique de la catastrophe allemande, de la débâcle réelle et spirituelle vers laquelle elle va conduire l'Europe : « *La Tétralogie*, dans son atmosphère empestée, constitue toute une prophétie de l'histoire d'Allemagne, depuis Bismarck jusqu'à Guillaume II, et une préface à cet effondrement périodique dont elle paraît en train aujourd'hui de reconstituer les éléments »²⁵. *La Rêverie d'un poète français* attribuait à l'Allemagne sa fonction eschatologique précise, une fonction ambiguë, grandiose et infernale. C'est une vocation européenne musicale : « Et de ce langage seul des sons pour s'adresser au monde entier l'Allemagne a été maîtresse. Chaque pays après tout a sa vocation, en est-il une plus belle que celle-ci ? »²⁶. Mais Claudel utilise la fable wagnérienne pour montrer combien cette Allemagne éternelle s'est fourvoyée dans une métaphysique obscure et grandiloquente : « Erda, c'est le personnage essentiel. C'est la douloureuse Mère Allemagne des profondeurs de la racine autochtone qui essaye d'avertir ses fils en noirs balbutiements »²⁷. Il l'utilise surtout pour montrer comment l'Allemagne éternelle est devenue l'Allemagne belliqueuse : « Quand j'ai vu Fasolt et Fafner pareils aux deux sauvages barbus qui soutenaient l'écusson de l'Empire, partir chargés de sacs qui contenaient leurs rapines, je n'ai pu m'empêcher de frissonner, je me rappelais les milliards de la guerre de 70 »²⁸. Par cet intermédiaire, Wagner rejoint la liste des « mauvais génies de l'Allemagne », ces Nietzsche, Goethe, Luther et Kant qui ont fait de l'Allemagne la menace européenne, le brasier infernal où, dans un grand cataclysme, va se consumer toute la civilisation. Durant toute cette période, des écrivains aussi différents que Proust ou Cocteau, Marinetti ou Savinio, Bielyï ou Lawrence, n'auraient pas dit autre chose : la musique romantique allemande constitue l'écho sonore idéal d'un cataclysme européen aux allures d'opéra.

« La musique romantique allemande, c'est le mal » : parcours à travers la littérature germanique

- 20 Sous le patronage de la critique nietzschéenne, le procès de la musique romantique allemande commence à contaminer d'autres sphères de la culture pour finir par composer le roman de la diabolisation de l'Allemagne et de la décadence de l'esprit européen.
- 21 Chez Nietzsche, le « cas Wagner », après avoir permis d'établir des lignes de rupture dans l'héritage musical occidental entre bonne et mauvaise musique, finit par concerner toute la musique dans son rapport à la civilisation. On passe de Wagner à la musique allemande, à la musique romantique, enfin à la musique en général, fleur inévitable de décadence. La musique, dont le monde moderne fait « un usage excessif »²⁹, est d'essence dictatoriale puisqu'elle empêche toute discussion, empêche de « penser honnêtement »³⁰, crée une « subjugation élémentaire ». Et Nietzsche de s'en prendre à tous les musiciens allemands. Il y a dans la musique de Beethoven « un ton grossier, ergoteur »³¹, « sa musique baigne dans la double lumière d'un deuil éternel et d'une éternelle et extravagante espérance »³² ; « chez Bach il y a encore trop de christianisme cru »³³ ; Schubert offre « un trésor d'inventions inutilisées »³⁴ ; Schumann, « éternelle vieille fille », « n'était déjà qu'un événement allemand dans la musique », « un douceâtre saxon »³⁵, etc. Nietzsche s'insurge contre toute la musique romantique. Cette

musique a fait croire qu'elle était langage ; elle répand partout sa substance brumeuse et aquatique ; elle altère la santé intellectuelle sous couvert d'extase morale. Dès lors, la musique est présentée comme une dernière réaction contre la philosophie des Lumières. Elle s'oppose à la parole, au dialogue, à la dialectique, à la discursivité³⁶. Elle n'est chez elle que là où les hommes ne peuvent et ne doivent discuter. Parce que la musique peut dire en même temps le vrai et le faux, elle ne souffre aucune pondération, aucune réfutation. Reportée sur l'Allemagne, elle montre l'échec de l'Allemagne, une Allemagne de la lourdeur, de l'absence ou de l'excès de style, une Allemagne de l'avant-hier et de l'après-demain³⁷.

- 22 À la suite de Nietzsche, T. Mann replace également Wagner dans la tradition de la musique allemande. Cette tradition, c'est celle de Mozart, Mendelssohn, Beethoven³⁸. L'art de Wagner est présenté comme « le plus sensationnel autoportrait, la plus sensationnelle autocritique de la nature allemande que l'on puisse imaginer »³⁹. C'est ensuite un art typiquement allemand parce qu'il incarne le comble du romantisme, « le triomphe absolu de la germanité anticivilisatrice ». Dans ses écrits de l'époque nazie, il est le révélateur hyperbolique des travers romantiques de la germanité. Par romantisme, il faut ici entendre une posture transhistorique qui serait typiquement allemande. Comme la musique, les Allemands « viennent trop tard » : ils sont « abstraits et mystiques jusqu'au crime »⁴⁰, d'un idéalisme fondamentalement « étranger au monde »⁴¹. L'Allemagne, plus que tout autre pays, aurait en outre une singulière aptitude au mal. Sur son territoire « le bien dégénère en mal »⁴². C'est que le diable a touché du doigt le cœur de la germanité, sa définition de l'intériorité : une « affinité avec la mort »⁴³. Le romantisme allemand s'est avec les Nazis transformé en un « romantisme technicisé »⁴⁴ de nature machiavélique. L'Allemagne a apporté à l'Europe la mort toute nue sous la forme d'un programme de conquête.
- 23 De Hesse, Roth, H. Mann et T. Mann, à Böll, Grass et Dürrenmatt, la littérature a beaucoup évoqué le wagnérisme de masse. Elle a envisagé le problème éthique que représente la récupération esthétique-politique progressive de la grande musique allemande. Dans *Der Steppenwolf*, Hesse décrit les figures de Wagner et de Brahms errant dans un infini purgatoire et suivies par des masses innombrables. Ces masses sont celles de la musique trop chargée, « une erreur d'époque », qui doit être expiée. Il parle également de Wagner comme « preneur de rats, le musicien de la garde du Second et plus encore du Troisième Reich »⁴⁵. Il dit également que « la musique bruyante de Strauss et Wagner correspond à l'âme d'un contemporain vivant dans nos grandes villes d'Allemagne »⁴⁶ ; ou encore que Wagner, semblable à un magicien noir, entraîne « l'homme faustien » « vers les canons et vers la guerre ». Dans *Das Glasperlenspiel*, la naissance du jeu est expliquée par un résumé de l'histoire de la musique et de la culture occidentale, qui présente celles-ci comme une décadence. La musique romantique est désignée comme le centre et l'accélérateur de ce processus de décadence qui a fait entrer la civilisation moderne dans l'ère des « pages de variété », du pathos, de l'hypersensibilité, de la virtuosité. Si la musique de l'époque classique constitue « l'essence de notre culture », il faut, pour retrouver celle-ci dans toute sa pureté, remonter à la fin du Moyen Âge, car, depuis, s'est manifesté « le caractère frelaté de la vie intellectuelle et culturelle », l'entrée de la civilisation dans l'ère de la « musique bruyante »⁴⁷.
- 24 Avec des orientations idéologiques différentes, on trouverait de semblables propos sous la plume de Brecht et d'Adorno. Brecht note que le principe fusionnel propre aux

totalitarismes est similaire à celui placé au cœur de la théorie wagnérienne de l'œuvre d'art totale. Contre l'écrêtage des aspérités et la fusion des matières propres à l'irrationalisme wagnérien, la totalité brechtienne est fondée sur l'hiatus et la complexité irrésolue. En tant que matériau autant socialisé qu'artistique, elle est alors en conformité avec la vision d'une société dialectisée. Adorno, en se référant à l'ensemble de la matière wagnérienne, met de son côté en lumière, dans son *Versuch über Wagner*, la fallacieuse perfection d'une œuvre essentiellement mystificatrice. Il montre ainsi que la relation de Wagner à la culture bourgeoise est ambivalente. Jusque dans son apparente rébellion, elle constitue un acquiescement et une sublimation de cette culture bourgeoise, que hantent à la fois les spectres totalitaires et la représentation esthétisée de sa propre apocalypse⁴⁸. Tout ce qui, chez Wagner, relève de l'œuvre d'art totale représente pour Adorno une mascarade de bonimenteur imposée de façon dictatoriale. La « fantasmagorie » prétendument anhistorique qu'elle crée se retourne sans cesse contre elle-même et dérive vers la marchandisation et le totalitarisme⁴⁹.

- 25 Mais plus encore que Nietzsche, Brecht ou Adorno, Broch est celui qui a voulu montrer de la façon la plus irréfutable en quoi le romantisme musical était par excellence le génial et terrifiant symbole d'une religion artistique de contrefaçon, le signe même de l'immixtion antéchristique du mal dans le système des valeurs de l'art. Le romantisme, pour Broch, repose en effet sur une impossibilité, celle de réaliser une tâche divine et cosmique. Wagner aurait exploité l'opéra, qui correspondait au mieux à « l'envie de décor » de ses contemporains, et lui aurait donné cette quintessence cosmique, cette illusion sublime de l'éternité descendue ici-bas dont l'ascétisme érotique de la bourgeoisie romantique a besoin. L'exemple wagnérien permet à Broch de montrer comment « le malaise romantique » n'a alors cessé de s'amplifier. Ce mal croissant, ce n'est rien d'autre que le kitsch, un système esthétique clos sur lui-même, et dont le centre est le vide des valeurs : rien d'autre que la mort. La « névrose », qui fait selon Broch le fond de l'art romantique, expliquerait le lien entre hitlérisme et kitsch wagnérien. Le kitsch est ce qui permet à Hitler de donner aux cris de douleur de ses victimes la valeur d'une musique d'accompagnement esthétique⁵⁰.

La formation et l'exploitation d'un *topos* littéraire

- 26 Après la Seconde Guerre mondiale, la violente diatribe contre la musique romantique allemande, sans cesser de révéler une forme de fascination ambiguë, prend un tour hyperbolique et se constitue en véritable *topos* civilisationnel. L'association problématique entre barbarie nazie et grande musique allemande donne lieu, en littérature, à une réflexion et une « fictionnalisation » de haute tenue, mais également à certaines dérives simplificatrices qui touchent aussi bien la grande littérature que la littérature mineure.
- 27 La littérature associant la musique romantique allemande à la barbarie nazie est très rarement le fait de témoins directs. Wagner n'est pas évoqué chez ceux qui parlent de musique dans les camps, qu'il s'agisse de Levi, d'Antelme, de Laks, et bien d'autres⁵¹. Seul Kertész en rend compte dans ses journaux. Cette association est davantage le fait d'écrivains s'étant rétrospectivement penchés sur la question : Quignard, Bernhard, Burgess, Carpentier, Mulisch, Lange, Krausser, et plusieurs autres. Ainsi, la présence de Wagner « dans les camps », scène-conclusion particulièrement frappante du récit

orienté de la décadence-dégénérescence ou du déclin de l'esprit, est avant tout une scène propice à « faire littérature », propice à la fiction. Il s'agit de rendre compte de la place de Wagner dans l'idéologie nazie en général et de donner à cette présence une logique, une fatalité non pas contingente mais essentielle : ainsi s'effectuent, dans la littérature, le récit de l'intrication entre la musique et le mal, et le récit de l'enchaînement progressif des processus d'accumulation du mal dans l'histoire. D'un enchaînement historique qui a autant sa part de hasard que de logique, on passe à la reconstitution à rebours d'une cohérence qui, pour nourrir la littérature, et de façon parfois passionnante, ne va pas de soi.

- 28 « L'Ode de Schiller me déplaisait autant que la Cène de Montsalvat et l'Élévation du Graal »⁵². Dans *Los pasos perdidos* du cubain Alejo Carpentier, le père du narrateur, corniste en Europe, a présenté la musique allemande à son fils comme le summum de la culture, c'est-à-dire un art raffiné, civilisateur et pacificateur. Mais, parti sur les traces de son père pour faire la connaissance de cette Europe civilisée, le narrateur a découvert au contraire l'Europe de la barbarie, des autodafés, des fours crématoires. Cette Europe, appelée « le Domaine de l'effroi »⁵³ est la même que celle qui s'exalte au son de la musique de Beethoven et de Wagner. C'est ce qu'il apprend lors d'un passage à Bayreuth, occupé par les Américains. Ainsi s'est déchiré le voile mensonger d'une musique qui dit tout et son contraire et qui atteste de « la faillite de l'homme occidental »⁵⁴. Autour de la dichotomie entre musique savante et musique primitive s'articulent histoire personnelle et histoire collective, Europe et Amérique, nature, culture et barbarie. Face à la barbarie européenne ou latino-américaine, le protagoniste du roman choisit l'alcool comme rempart. Cette protection lui permet de chanter Beethoven et Wagner aussi bien avec les bourreaux qu'avec les victimes. C'est le moyen imparable, dit-il, de « se cuirasser d'avance contre tout dessein idéaliste », contre toutes les « promesses non tenues », caractéristiques par excellence de la grande musique⁵⁵.
- 29 Dans *Mozart and the wolf gang*, Burgess mêle le bicentenaire de la mort de Mozart, l'actualité de la première guerre du Golfe, et des considérations plus générales sur l'histoire de la musique. Au paradis, Beethoven, Mendelssohn, Prokofiev, Wagner, Berlioz, Rossini, Mozart, Gluck, Schönberg, Gerschwinn et plusieurs autres éminents représentants de l'art musical sont réunis et engagent une sorte de colloque achronique sur le rôle éthique et politique de la musique. Mendelssohn y attaque violemment Wagner, mais aussi Beethoven. Avec la *Neuvième Symphonie*, la musique aurait en effet perdu la pureté de son essence musicale, et glissé vers la politique et l'idéologie. Les menaces de Saddam Hussein contre Israël constituent un prétexte pour évoquer la question des liens supposés entre grande musique et holocauste. Le thème du génocide musicalisé par l'art allemand revient d'ailleurs de façon récurrente : un juif et un commandant de camp SS remercient Mozart qui les a délivrés de l'horreur quotidienne. Beethoven s'en veut d'avoir changé *Freiheit* en *Freude* dans l'hymne schillerien de la *Neuvième Symphonie* parce la joie, contrairement à la liberté, n'empêche pas le crime⁵⁶. Cette « criminalité » de la musique serait allée croissante dans le temps. De Beethoven à Wagner, et de Wagner à Strauss, elle n'aurait cessé de se dégrader. À la fin de l'œuvre, un certain nombre de lieux communs musicaux reviennent en force : l'ambivalence entre l'humanité et la barbarie, entre la divinité et le caractère diabolique, entre la sérénité lumineuse et l'irrationalisme, entre l'intellect et

l'émotionnel, dichotomies que T. Mann avaient traitées de façon exemplaire dans *Le Docteur Faustus*⁵⁷.

- 30 Le récent roman du néerlandais Harry Mulisch, intitulé *Siegfried, une idylle noire* (*Siegfried, een zwarte idylle*, 2001) illustre parfaitement le fait que les questions de la réutilisation de Wagner par les Nazis et de la diabolisation de la culture allemande sont toujours fécondes en littérature. Dans ce récit, qui met en scène un hypothétique fils caché de Hitler, la référence wagnérienne permet d'appréhender l'ensemble de l'héritage allemand dans la culture européenne, et selon une perspective mannienne, sa grandeur et sa souffrance. Cela, en tentant de cerner le moment de l'histoire allemande où celle-ci a commencé de se pervertir. Le narrateur montre ainsi comment, de Schopenhauer à Nietzsche en passant par Wagner, circule la notion de « volonté », notion changeant peu à peu de sens et prenant une teinte sombre, inquiétante. En un passage clef, le narrateur tente de démontrer, preuves à l'appui, que Hitler a été conçu au moment même où Nietzsche sombrerait dans la folie. D'où cette conclusion : Nietzsche a enfanté Hitler ; Hitler est la maladie de Nietzsche. Wagner et Hitler sont plusieurs fois rapprochés. Une relation est notamment établie entre trois notions : « la solution harmonique finale » à laquelle Wagner serait parvenu dans *Tristan*, la « solution finale » dont Hitler est, dans l'histoire, le triste initiateur (l'extermination des juifs) et « la solution finale de l'affaire Hitler », qui correspondrait selon le narrateur au besoin de tourner la page sur ce temps tragique de l'histoire allemande et européenne. Cette « idylle noire » devient ainsi la lecture possible d'une histoire marquée par le diabolique et l'indicible.

La simplification et l'épuisement de ce topos

- 31 On peut multiplier les exemples d'œuvres littéraires qui associent la sphère de la grande musique allemande et le temps nazi. Böll, dans sa nouvelle intitulée *Lohengrins Tod*, met en scène les dernières minutes d'un enfant à qui sa mère, en hommage à Hitler paradant à Bayreuth, avait, comme pour beaucoup d'autres enfants de la même génération, donné le nom d'un héros wagnérien. Dans *Die Blechtrommel* de Grass, la famille du petit Oskar, embrigadée dans l'idéal culturel de la grande Allemagne, écoute religieusement Beethoven et Wagner⁵⁸. Dans *Hundejahre* du même Grass, ce n'est pas le fils d'Hitler mais son chien qui occupe le premier plan. Lors d'un petit exercice musical, il est démontré de façon grotesque que le chien Pluto appartenait autrefois à Hitler sous le nom de Prinz. Insensible à la musique étrangère, l'animal s'éveille aux sons de Haydn, et ne se sent bien sûr plus de joie lorsqu'on lui fait écouter Wagner. Dans *Das Konzert* de Hartmut Lange, les fantômes de Juifs assassinés reviennent jouer les grandes œuvres éternelles de la culture allemande, et, dans *Die Waldsteinsonate*, l'épouse de Goebbels tente de ressusciter Liszt pour empêcher que l'on tue ses enfants. Dans la littérature mineure contemporaine, et en particulier dans le genre du « roman policier musical », on peut en outre constater l'omniprésence de deux dispositifs dramatiques forts : le thème du violon diabolique échappé de Terezín et gardant la mémoire musicale de l'holocauste ; celui de la communion monstrueuse d'un bourreau nazi et d'une victime juive dans la même vénération de la grande musique allemande.
- 32 Deux écrivains contemporains, enfin, ont poussé à leur comble la critique de la musique romantique allemande, l'un avec un humour sarcastique, l'autre avec un dolorisme parfois outré : Thomas Bernhard et Pascal Quignard. Dans *Alte Meister*, l'un

des personnages s'en prend avec une grandiloquence parfaitement ridicule à tous les grands noms de la culture allemande : Beethoven est « un dépressif chronique, le compositeur d'État par excellence », Bach « *ce gros puant* », Mahler, « le type même du compositeur à la mode *Jugendstil*, bien plus mauvais encore, naturellement, que Bruckner, qui a d'ailleurs avec Mahler beaucoup de points communs dans le kitsch ». Enfin, ce sont les institutions musicales qui en prennent pour leur grade : « S'il y avait au moins un concert acceptable au *Musikverein*, a-t-il dit, mais le programme de cet hiver est épouvantable, tout ce qu'on joue est fade, rebattu, toujours ces concerts Mozart et ces concerts Brahms et ces concerts Beethoven qui me donnent sur les nerfs, tous ces cycles Mozart et Brahms et Beethoven, on ne peut vraiment plus les supporter ». Lors d'une séquence anthologique consacrée aux toilettes du *Musikverein*, Thomas Bernhard renvoie dos à dos les représentants d'un bourgeoisisme pétri de néo-romantisme kitsch et les Savonarole de la culture dont le rigorisme artistique a largement passé les frontières de la caricature.

- 33 Dans *La Haine de la musique*, Pascal Quignard fait lui aussi le procès intégral de la musique : si la musique a pu dans l'histoire prendre la place qui a été la sienne, c'est en raison de sa nature même, qui l'associe dès l'origine aux domaines de l'affreux, du déchirant, du nocturne, du sacrificiel, et du criminel. Puisque l'on a joué de la musique dans les camps de concentration, la musique est coupable de l'extermination des juifs : tel est le propos du VII^e Traité. Et la musique que l'on écoute aujourd'hui porterait la trace sonore des camps de concentration : « depuis les camps d'extermination du III^e Reich, nous sommes entrés dans un temps où les séquences mélodiques exaspèrent, [...], où l'usage de la musique est devenu à la fois prégnant et répugnant »⁵⁹. Dans l'ensemble des dix traités, c'est la musique entière qui est soumise à jugement : « la musique est un hameçon qui saisit les âmes et les mène dans la mort ». Mais la sensibilité musicale de Quignard ne concerne plus qu'épisodiquement la musique romantique allemande. Comme de nombreux auteurs contemporains, contre l'omniprésence d'une musique dont le caractère trouble semblerait avoir été attesté par l'histoire, c'est vers la musique baroque, davantage individualiste et lumineuse, qu'il s'est tourné. La dramatisation excessive ou, au contraire, l'édulcoration progressive de ces questions, dans la sphère spirituelle, puis dans le cadre de la fiction littéraire, sont à l'origine d'une banalisation qui pourrait bien être le signe d'un déclin.

NOTES

1. Nietzsche, *Humain trop humain*, II, Avant-Propos, 3, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », tome I, p. 702.
2. Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, « Ce qui manque aux Allemands », 2, in *Œuvres*, éd. citée, Tome II, p. 986.
3. Nietzsche, *Le Cas Wagner*, Paris, Gallimard, Folio, p. 42.
4. Sur le camp de Terezín, voir : Joža Karas, *La musique à Terezín 1941-1945*, Paris, NRF Gallimard, 1993 et Sabine Zeitoun, Dominique Foucher, *Le masque de la barbarie : le ghetto de Theresienstadt, 1941-1945*, Lyon, Centre d'histoire de la résistance et de la déportation, 1998.

5. Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, Folio, p. 197.
6. Georges Duhamel, *La Musique consolatrice*, Paris, Editions du Rocher, 1989 [1944].
7. *Concert baroque* d'Alejo Carpentier (*Concierto Barroco*, 1974), *Pianistes* d'Anthony Burgess (*The Pianoplayers*, 1986), ou *L'opéra de Vigata* d'Andrea Camilleri (*Il Birraio di Preston*, 1995) sont trois bons exemples d'œuvres dans lesquelles la musique joue un rôle essentiellement euphorisant.
8. Cf. Anthony Burgess, *Le mode du diable* (*The devil's mode*, 1989) ; Yann Apperry, *Diabolus in musica* (2000) ; Helmut Krausser, *Le caniche noir de la diva* (*Der grosse Bagarozzy*, 1997). Le diable, amoureux de Maria Callas, décide de loger dans un de ses caniches.
9. Voir les passages musicaux du *Maître et Marguerite* (*Master i Margarita*, 1967).
10. De Hesse, voir *Gertrude* (*Gertrud*, 1910) et de Fernandez, *Porporino ou les mystères de Naples* (1974).
11. Voir Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta (figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgois, 1991, « Heidegger », pp. 161-214 ; Marie-Louise Mallet, *La Musique en respect*, Paris, Galilée, 2002 ; Michel Schneider, *Musiques de nuit*, Paris, Odile Jacob, 2001, pp. 91-110.
12. Marcel Beaufile, *Comment l'Allemagne est devenue musicienne*, Paris, Robert Laffont, 1982.
13. Voir *La Critique de la faculté de juger*, très suspicieuse à l'égard de la musique (par exemple dans le paragraphe 53 « comparaison de la valeur esthétique respective des beaux-arts », où elle est dissociée de la culture et de l'urbanité).
14. Cf. *Andreas Hartknopf* de Moritz, Paris, Corti, 2004 [1786].
15. Cf. Clément Rosset, *L'Esthétique de Schopenhauer* [1969], Paris, PUF Quadriges, 1989, pp. 67-90, « La hiérarchie des arts » et 91-118, « Musique et répétition ».
16. *La Loge invisible* (*Die unsichtbare Loge*, 1825), Paris, Corti, 1965, ou *Hesperus* (1795).
17. *Le merveilleux conte oriental du saint homme nu ; Les miracles de la musique ; La remarquable vie musicale du compositeur Joseph Berglinger*. (*Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger in Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [1797]).
18. C'est notamment la pensée musicale de Herder.
19. Romain Rolland, *Jean-Christophe*, Livre de Poche, tome I, pp. 368-370.
20. *Ibid.*, p. 22 et pp. 34-36.
21. Guy de Pourtalès, *La Pêche miraculeuse*, Paris, Gallimard, 1937, p. 23 : « Aujourd'hui on surcharge les belles choses. Schumann, c'est pourtant la simplicité de cœur. Rien de plus beau que ses lieder : *Ipsissimus* Schumann, comme les appelait Hans de Bülow. Il a le style de l'âme ; tâche de comprendre. ».
22. *Jean-Christophe*, *op. cit.*, tome I, pp. 410-412.
23. *La Pêche miraculeuse*, *op. cit.*, p. 22.
24. *Ibid.*, p. 34-35, et p. 56 : « L'art, monsieur, l'art, voilà le noble métier des jeunes gens de famille. Il y aura de grands malheurs sur la terre lorsque la musique et l'amour en auront disparu. [...] On fait toujours la guerre à ce qui est beau et désintéressé. *Ach*, j'ai encore reçu hier une lettre de Joachim à ce sujet : des batailles avec les sociaux-démocrates et des parades militaires, voilà leur rêve là-bas, au pays de Brahms et de Bach ! Triste, triste, triste [...] Un jour viendra où l'on regrettera tout ce qui est superflu aux yeux du « *Philister* », c'est-à-dire essentiel, tout ce qui crée des valeurs de compensation... *Verstanden ?* »
25. Paul Claudel, *Le Poison wagnérien*, in *Œuvres en Prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, pp. 371-372.
26. Paul Claudel, *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, Paris, Les Belles lettres, 1970, p. 82.
27. *Ibid.*, p. 70.
28. *Idem*.
29. Nietzsche, *Aurore*, Livre troisième, 172.
30. Nietzsche, *Humain, trop humain*, Le voyageur et son ombre, 167.
31. Nietzsche, *Aurore*, Livre quatrième, 218.
32. Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, *Peuples et Patries*, 245.

33. Nietzsche, *Humain, trop humain*, II, 149.
34. *Ibid.*, 155.
35. *Humain, trop humain*, *Le Voyageur et son ombre*, 161 ; *Par-delà le bien et le mal*, *Peuples et patrie*, 245 ; *Ecce homo*, *Pourquoi je suis si malin*, 4.
36. *Humain trop humain* II, *Le Voyageur et son ombre* contient, du paragraphe 149 au paragraphe 169, une critique intégrale de la musique, et, particulièrement, de la musique allemande (Bach, Haendel, Haydn, Beethoven et Mozart, Schubert, Mendelssohn, Schumann, et, partout, Wagner).
37. *Humain trop humain*, II, *Le Voyageur et son ombre*, 168, « Sentimentalité dans la musique » ; *Par-delà le Bien et le Mal*, *Peuples et patries*, 240.
38. Cf. Thomas Mann, *Leiden und Grösse der Meister in Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1980, pp. 781-782 (*Richard Wagner et l'Anneau du Nibelung* in *Wagner et notre temps*, Paris, Le Livre de Poche, pp. 136-137).
39. Cf. *Betrachtungen eines Unpolitischen* in éd. cit., pp. 75-76 (*Considérations d'un apolitique*, Paris, Grasset, 2002, pp. 72-73).
40. *Deutschland und die Deutschen* in *An die gesittete Welt*, in éd. cit., p. 715 (*Les Allemands arrivent toujours trop tard*, in *Wagner et notre temps*, op. cit., p. 181).
41. P. 716 (*Idem*).
42. *Idem* (p. 182).
43. *Ibid.*, p. 720 (p. 186).
44. *Ibid.*, p. 718 (p. 184).
45. Hermann Hesse, *Musik*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, p. 164 (*Musique*, Paris, José Corti, 1997, p. 182).
46. *Ibid.*, p. 166 (p. 184).
47. Hermann Hesse, *Das Glasperlenspiel*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1987, pp. 28 et sq.
48. Chapitre *Mythos*.
49. Chapitre *Gott und Bettler*.
50. Hermann Broch, *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches*, in *Schriften zur Literatur, II, Theorie*, in *Kommentierte Werkausgabe. 9, I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976, p. 171 (*Quelques remarques à propos du kitsch*, in *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard Tel, 1966, p. 312).
51. Simon Laks, dans *Mélodies d'Auschwitz*, préf. de Pierre Vidal-Naquet, trad. Laurence Dyèvre, Paris, Éd. du Cerf, 1991, signale en outre p. 23 : « ce livre n'est pas un livre sur la musique. C'est un livre sur la musique dans un camp de concentration nazi. Je pourrais dire aussi : sur la musique dans un miroir déformant. »
52. Alejo Carpentier, *Los Pasos perdidos*, Barcelona, 2000, Editorial Planeta, p. 16 (*Le Partage des eaux*, Paris, Gallimard, Folio, p. 25).
53. *Ibid.*, p. 88 (p. 127).
54. *Ibid.*, p. 88 (p. 127).
55. *Ibid.*, p. 90 (p. 130).
56. Anthony Burgess, *Mozart and the wolf gang*, London, Hutchinson, 1991, p. 8 (*Mozart et Amadeus*, Paris, Grasset, 1993, p. 13).
57. *Ibid.*, pp. 171-177 (*Ibid.*, pp. 128-133).
58. Lors d'une scène fort amusante, Oskar, d'un seul cri bien émis, fait exploser les projecteurs de la *Zoppoterwaldoper*, réduisant à néant le pathos d'un *Vaisseau fantôme* à grand spectacle.
59. Pascal Quignard, *La haine de la musique*, op. cit., p. 199.

RÉSUMÉS

Associée périodiquement à la sphère ésotérique, métaphysique ou morale, la musique n'a cessé de paraître douteuse. Et la musique romantique allemande, placée sous le signe d'un idéalisme aussi avantageux qu'opaque, a constitué le terrain d'élection pour un éloge mais aussi pour un procès radical de la musique : son territoire serait celui de l'infini ; ce serait également le charnier où prennent naissance tous les maux de la modernité européenne. Un tel procès a connu trois temps d'exacerbation : la critique nietzschéenne ; les conflits européens ; enfin les débats éthiques et esthétiques suscités par la politique musicale nazie. Il ne s'agit pas ici de mesurer la pertinence d'un tel procès mais bien davantage de restituer les liens logiques qui ont présidé à la constitution d'un tel récit et de montrer à quel point celui-ci a pu prendre jusqu'à aujourd'hui un caractère séminal en littérature.

Weil sie periodisch mit der esoterischen, metaphysischen oder moralischen Sphäre assoziiert wird, wird die Musik seit jeher mit Argwohn betrachtet. Und die deutsche romantische Musik, die unter dem Zeichen eines sowohl schmeichelhaften als auch schleierhaften Idealismus steht, bildete ein günstiges Terrain für Lobreden auf die Musik, aber auch für deren umfassende kritische Beurteilung : Das Territorium dieser Musik sei unendlich ; es sei jedoch ebenfalls das Gräberfeld, auf dem alles Übel der europäischen Moderne gewachsen sei. Diese Beurteilung erfuhr drei Höhepunkte : Nietzsches Kritik, die drei deutsch-französischen Kriege und schließlich die von der NS-Musikpolitik ausgelösten ethischen und ästhetischen Debatten. Es geht hier nicht darum, die Relevanz einer solchen Beurteilung zu messen, sondern vielmehr die logischen Zusammenhänge wiederzuentdecken, die die Erarbeitung eines solchen Diskurses ermöglicht haben und aufzuzeigen, inwiefern er die Literatur bis heute beeinflusst hat.

AUTEUR

TIMOTHÉE PICARD

Université Charles-de-Gaulle – Lille 3