



Parole et musique. Note sur un point d'esthétique

Michel Lavoie

Volume 37, numéro 3, 1981

Hegel (1831-1981)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/705873ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/705873ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Faculté de philosophie, Université Laval

ISSN

0023-9054 (imprimé)

1703-8804 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lavoie, M. (1981). Parole et musique. Note sur un point d'esthétique. *Laval théologique et philosophique*, 37(3), 295–303. <https://doi.org/10.7202/705873ar>

PAROLE ET MUSIQUE, Note sur un point d'esthétique

Michel LAVOIE

« Göttern kann man nicht vergelten,
Schön ist's, ihnen gleich zu sein »

(SCHILLER, *An die Freude*)

CET ARTICLE se veut sans autre ambition que de réfléchir avec Hegel¹ sur un point particulier d'esthétique musicale. Il s'agit donc moins ici d'une étude sur Hegel que d'un très modeste effort de réflexion à poursuivre en sa compagnie. N'est-ce pas, somme toute, la meilleure manière de l'honorer ?

À la fin de l'introduction à la Section consacrée à la musique dans les *Leçons sur l'esthétique*, on trouve un assez long développement portant sur l'association de la poésie et de la musique dans tout genre musical faisant place au chant :

La musique (...) s'unit souvent de manière intime par la poésie à un contenu déjà formé (*ausgebildeten*) et clairement énoncé comme déploiement de sentiments, de considérations, d'incidents et d'actions. Cependant, quand le côté musical d'une telle œuvre reste l'essentiel et proéminent, ainsi la poésie, en tant que poème, drame, et ainsi de suite, ne peut ressortir pour soi avec la réputation d'une validité propre. Il y a en général à l'intérieur de cette liaison de la musique et de la poésie le poids d'un art préjudiciable pour l'autre. Quand donc le texte comme œuvre d'art poétique est pour soi d'une valeur tout à fait autonome, ainsi lui-même ne peut attendre de la musique qu'un soutien minime ; comme par exemple la musique dans les chœurs dramatiques des Anciens, qui était un simple accompagnement subordonné. Mais si la musique reçoit la position inverse d'une caractéristique pour soi autonome, ainsi en revanche le texte peut être seulement superficiel suivant son accomplissement (*Ausführung*) poétique et doit s'en tenir à des sentiments universels et à des représentations universellement retenues. Les élaborations poétiques de profondes pensées livrent aussi peu à un bon texte musical que les peintures d'objets naturels extérieurs ou que la poésie descriptive en général. (...); le poète, si le musicien doit conserver le champ libre, ne doit pas se laisser admirer comme poète. Selon cet aspect, les Italiens [nous] distancent particulièrement, par exemple comme Métastase et d'autres d'une grande habileté, tandis que les poésies de Schiller, qui, aussi, n'ont en aucune

1. Dans la mesure où les *Leçons* rendent compte de sa pensée.

manière été faites dans ce but, se révèlent très pénibles et même inutilisables pour la composition musicale. Là où la musique en vient à un accomplissement modérément artistique, on comprend en outre peu ou rien du texte, particulièrement avec notre langage et notre énonciation allemands².

Comme exemple d'une poésie se suffisant à elle-même et, par suite, difficile ou impossible à mettre en musique, l'*Esthétique* mentionne celle de Schiller. Ceci est d'autant plus intéressant qu'à l'époque où Hegel donnait ses *Leçons sur l'esthétique* à ses étudiants, son contemporain, Beethoven mettait en musique, avec la fortune que l'on sait, le poème *An die Freude* dans le mouvement final de sa Neuvième Symphonie³. Hegel connaissait sans doute Beethoven, ne serait-ce que pour en avoir entendu parler⁴, mais il n'a probablement jamais assisté à une audition de la Neuvième.

Le but de ce petit article n'est pas tant de juger la monumentale entreprise de Beethoven à l'aune des considérations de Hegel ou, à l'inverse, de critiquer le philosophe à cause d'une grande musique écrite sur un grand poème. Il s'agit plutôt, en gardant à l'esprit le riche passage des *Leçons* que l'on vient de citer, de réfléchir sur certains aspects du rapport, sans doute complexe, qui unit la musique et la poésie dans une page telle que l'*Ode « À la joie »*.

Il faut d'abord remarquer que, pour arriver à ses fins et exprimer un sentiment de joie exubérante en « langage » musical, Beethoven a eu besoin de s'appuyer sur une œuvre poétique de première valeur, ses tentatives précédentes, comme le finale de l'opéra *Fidélío* et, surtout, la *Fantaisie pour piano, chœur et orchestre, Op. 80*⁵, dans lesquels il avait mis en musique des textes mineurs, et peut-être en conséquence de cela même, n'ayant pu le satisfaire. Il y a tout lieu de penser que ces échecs relatifs (si on peut les désigner ainsi) ne manquent pas d'enseignements signifiants eu égard au thème des rapports de la poésie et de la musique. Le fait que Beethoven n'ait pas réussi à atteindre l'effet qu'il visait en utilisant des textes moins denses que le poème de Schiller qui lui a permis d'exprimer le mieux la joie semble à première vue aller contre ce que dit l'*Esthétique*. En effet, les textes qui ont servi à Beethoven dans *Fidélío* et l'*Opus 80*, du fait de leur qualité assez moyenne, n'étaient pas susceptibles de prendre une place telle que la musique risque de passer simplement pour leur accompagnement. Dans cette mesure, on peut considérer qu'ils convenaient parfaitement à une musique chorale qui, elle, devait occuper le devant de la scène. Or, c'est précisément en renonçant à cette préséance accordée d'emblée à la musique dans une entreprise comme la sienne et en mettant en musique un poème que son extrême qualité plaçait bien au-dessus de toute prétention à amplifier son expressivité en

2. *Jubiläumsausgabe*, Ed. Glockner, t. XIV, pp. 141-142; trad. S. Jankelevitch, vol. III, Flammarion, « Champs », 1979, pp. 332-333.

3. Les *Leçons sur l'esthétique* furent données de 1819 à 1829 alors que la symphonie fut créée le 7 mai 1824.

4. ... et cela même si, à ma connaissance, on ne trouve aucune mention de ce compositeur dans son œuvre, ses *Leçons* ou sa correspondance.

5. Cette *Fantaisie* de 1808 met en musique un texte attribué à Christian Kuffner. C'est une composition d'autant plus significative qu'elle repose sur une ébauche du célèbre thème de la joie dans l'*Ode. Fidélío* fut écrit sur un livret français de Bouilly, traduit et adapté par Beethoven lui-même.

recourant à un autre art que le compositeur a pu créer, *par la musique*, l'impression de joie débordante qu'il lui fallait donner à ressentir. En d'autres mots, la démarche qui devait s'achever avec l'*Ode* « *À la joie* » de la Neuvième Symphonie en est venue à exiger un *équilibre* de qualité entre les discours poétique et musical impliqués. Sans un tel équilibre, cet accomplissement n'eût certes pas été possible. Il fallait donc que, dans l'*Ode*, la poésie ne se réduisit pas à un simple canevas pour le discours musical et, en même temps, que la musique, loin d'« accompagner » simplement le poème, *lui répondît en le disant*.

Il semblerait à première vue que, loin d'admettre la possibilité d'un équilibre semblable à celui recherché par Beethoven dans l'*Ode*, l'*Esthétique* ne la considère même pas. On dirait en effet qu'elle se refuse à en tenir compte dans la mesure où le rapport de la poésie et de la musique à l'intérieur d'une même œuvre paraît se limiter à n'être qu'un rapport de « domination », l'un de ces deux arts devant nécessairement céder le pas à l'autre pour que l'ouvrage soit réussi, ce qui se produisait effectivement au profit du texte dans la tragédie grecque ou, plus récemment, en faveur du chant dans l'opéra antérieur à celui de Wagner et, en particulier, dans l'opéra italien. Il semblerait alors que le chant, entendu en général comme lieu de rencontre de la poésie et de la musique, devrait à tout coup constituer une œuvre défectueuse parce que *sensiblement* hybride si, dans une forme telle que le *recitativo secco*, l'énoncé du texte ne prenait pas le dessus sur la ligne mélodique ou si, à l'inverse, il ne s'effaçait pas devant elle dans l'*aria*. Les *Leçons* présentent la différence de comportement des Italiens et des Allemands à l'opéra comme un reflet de cette dualité, le public italien portant son attention sur les arias et l'allemand se montrant plutôt sensible à la dimension théâtrale de l'œuvre⁶. Bien entendu, ces remarques de l'*Esthétique* portent la trace du fait que leur auteur pensait plus à l'opéra qu'à tout autre genre musical en les formulant. Et l'opéra est une forme d'art qui, plus que toute autre, est susceptible de paraître hybride dans la mesure où ce genre relève à la fois des expressions théâtrale et musicale. Or, comme amateur d'opéra, Hegel était particulièrement Italien ; c'est dire qu'il était par-dessus tout sensible aux qualités vocales et à l'expression musicale des interprètes⁷. Dans cette mesure, sa propre sensibilité put le conduire à reconnaître naturellement une préséance à la musique et à la musicalité des interprètes sur la dimension théâtrale du spectacle et, par conséquent, sur la qualité du texte chanté. Ce peu d'importance attaché au texte se laisse d'autant mieux comprendre que le philosophe aimait tout particulièrement l'opéra italien, et donc un opéra chanté dans une langue qui lui était étrangère.

Mais l'équilibre visé par Beethoven est peut-être moins absent que l'on croirait du texte des *Leçons*. Il en constitue sans doute, si l'on nous passe cette expression, le « non-dit ». Chose certaine, il est difficile pour un lecteur contemporain dont la culture musicale garde d'une manière ou d'une autre l'empreinte des opéras wagnériens, de la *Messe en Fa mineur* de Bruckner ou du *Sprechgesang* de ne pas

6. *Esthétique*, Jankelevitch, p. 333.

7. Il suffit de lire la lettre du 21 septembre 1824, adressée à sa femme, pour s'en rendre compte. *Correspondance*, trad. Jean Carrère, t. III, Paris, Gallimard-N.R.F., « Classiques de la philosophie », 1967, pp. 52-55.

considérer cet équilibre comme l'*Hinterland*, comme l'arrière-pays et l'arrière-fond sur lequel se profile le texte de l'*Esthétique*. Ce texte semble bien, contre l'habitude de Hegel, s'enfermer dans la négativité et s'en tenir à la scission de deux arts qui ne pourraient se conjurer que sous le mode de la domination de l'un sur l'autre, oubliant ainsi l'unité que cette opposition présuppose. Mais ce curieux « oubli » de l'unité, d'un équilibre tel que celui que recherchait Beethoven entre la poésie et la musique, s'explique sans doute si l'on se reporte à Berlin entre 1820 et 1830. Il est probable que les connaissances et les goûts musicaux de Hegel, qui ne se posait nullement en spécialiste⁸, ne lui aient pas permis, en constatant les germes de cette recherche d'équilibre dans la musique de son temps, de formuler, ne serait-ce qu'à titre de possibilité pour l'avenir, la réconciliation de cet art et de la poésie. Hegel se serait alors interdit d'avancer cette hypothèse devant ses étudiants pour la simple raison que, fidèle au temps dont il se savait le « fils », il n'aurait pas voulu affirmer une réconciliation dont il ne voyait nulle trace dans la musique contemporaine connue de lui.

Mais en quoi consisterait cet équilibre particulier qui permettrait au chant, à l'œuvre que la musique et le langage constituent ensemble, de ne pas se ressentir comme hybride ? Le problème se complique si un tel équilibre ne doit pas sacrifier, dans le chant, la poésie à la musique ou celle-ci à celle-là. Comme le Hegel de l'*Esthétique*, Boris de Schlœzer, en exposant cette difficulté supplémentaire avec une grande précision, la considère comme insoluble : « Il y a incompatibilité, opposition profonde entre la musique, système fermé, qui est la chose même qu'il signifie, et le langage, système ouvert, qui n'est que l'expression de ce qu'il signifie, qui renvoie à un sens qui lui est transcendant et dont il reçoit son unité »⁹. À partir de là, Boris de Schlœzer conclut exactement comme les *Leçons* qu'au niveau du chant, « le problème ne peut être tranché que par l'assimilation complète de l'un des deux systèmes par l'autre », ce qui veut dire pour lui : du langage par la musique : « L'œuvre vocale est une, cohérente, parce que la parole s'y trouve totalement assimilée par la musique »¹⁰.

On a vu plus haut qu'une démarche comme celle de Beethoven, bien loin de s'expliquer par cette conception du rapport de la poésie et de la musique, semble s'élever contre elle. Et l'auteur de l'*Ode « À la joie »* ne représente aucunement un cas d'exception : « Si vraiment le texte idéal pour une mise en musique est le plus absurde, le moins signifiant, celui qui se réduit à un pur jeu verbal, pourquoi donc les musiciens ont-ils toujours mis tant de soin à choisir textes et livrets, voire à les composer eux-mêmes ? ». Mais Nicolas Ruwet porte plus loin sa critique de Boris de Schlœzer : « En lisant Boris de Schlœzer, on a souvent l'impression qu'à écrire de la musique vocale, on ne risque que des inconvénients, des malentendus, des limitations. Pourquoi les affronter si on ne doit pas aussi y gagner quelque chose de plus fondamental ? »¹¹. Quel est donc cet équilibre, justifiant à lui seul les difficultés d'une œuvre vocale telle que l'*Ode « À la joie »* ?

8. Cf. *Esthétique*, Jankelevitch, p. 324.

9. *Introduction à J. S. Bach*, p. 268, cité par Nicolas Ruwet dans *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, p. 41.

10. *Ibidem*.

11. RUWET, *op. cit.*, pp. 42-43.

On doit d'abord souligner que l'apport fondamental d'une œuvre chantée dans laquelle les paroles et la musique sont toutes deux de qualité ne peut simplement s'expliquer par le fait que, chacune à sa manière, elles livreraient ensemble le même message. Boris de Schlözer a exposé cette conception des rapports de la poésie et de la musique avant de manifester les difficultés qu'elle soulève : « L'œuvre vocale nous offrirait un double visage, le texte et la musique rendant manifeste, chacun dans son langage spécifique, une seule et même réalité ; le sens du système verbal et celui du système musical seraient identiques... mais ils le diraient différemment, l'un sous son aspect discursif, rationnel, l'autre sous son aspect irrationnel »¹². Semblable conception suppose que la poésie et la musique accolées dans une même œuvre chantée disent la même chose l'une que l'autre, et seulement la même chose. Elle implique donc qu'à la fois la poésie et la musique soient tout à fait univoques, ce qui, Boris de Schlözer l'avait montré, ne tient pas devant l'expérience. On n'a qu'à penser au texte de la messe, qui a été mis en musique avec succès d'une multitude de manières différentes, parfois par le même compositeur ; inversement, on peut se rappeler certaines musiques qui ont servi à plusieurs textes¹³. L'expérience récuse ainsi à la fois l'univocité de la musique et de la poésie. Mais l'absence de cette univocité ne suffit pas à justifier la théorie voulant que la poésie et la musique ne s'accordent dans le chant qu'à la condition que, d'entrée de jeu, l'une prenne le dessus sur l'autre. Or, on l'a vu, cette conception ne résiste pas non plus à l'expérience. On doit alors convenir qu'une unité se produit bien dans le chant entre la poésie et la musique. Cependant, cet équilibre ne consiste pas dans l'assimilation ou l'absorption d'un poème plus ou moins médiocre par une musique de qualité. Ce serait plutôt une semblable inégalité entre les deux dimensions de l'œuvre chantée qui la donnerait à *ressentir* comme hybride. Il ne réside pas, non plus, en une unité d'univocité au niveau de laquelle la musique se contenterait de transposer et de redoubler la signification d'un texte dont elle serait la redite ou, du moins, le reflet. L'unité et l'équilibre que l'on recherche ici se situent donc entre ces deux extrêmes et tiennent peut-être quelque chose de chacun d'entre eux, la musique se trouvant dans une certaine mesure en communion de sentiments avec le poème et celui-ci, en tant qu'énoncé, s'intégrant au discours musical comme l'un de ses éléments.

Nicolas Ruwet propose une conception dialectique des rapports du texte et de la musique dans le chant qui aide à mieux cerner leurs implications. Il écrit, à propos des *Dichterliebe* de Schumann : « Il ne reste en fait qu'une seule solution : il faut concevoir la relation comme *dialectique*, c'est-à-dire : 1) admettre que si la musique de Schumann, considérée en faisant abstraction du sens des paroles, constitue un tout, dont le sens peut être fondamentalement différent du sens de cet autre tout qu'est le poème de Heine, ensemble ils engendrent une totalité plus vaste, dont le sens est à son tour autre ; 2) reconnaître que, d'une œuvre à l'autre, les rapports entre parole et musique peuvent varier, allant de la convergence à la contradiction, en

12. *Introduction à J. S. Bach*, cité par RUWET, *op. cit.*, p. 42.

13. On peut donner en exemple l'air de Haydn qui, après avoir servi d'hymne impérial sous les derniers Habsbourg, a été utilisé pour *Deutschland über alles* avant de l'être à nouveau pour l'hymne de l'actuelle République fédérale d'Allemagne.

passant par toutes sortes de décalages, de compatibilités, de complémentarités »¹⁴. Avant d'examiner de plus près les tenants et aboutissants de la thèse ainsi formulée par Ruwet, qu'on se contente ici de remarquer qu'elle aurait pu aisément, pour ne pas dire « naturellement », jaillir de la plume même de Hegel. En effet, cette idée de totalité de totalités se rapportant l'une à l'autre de manière variable ne peut paraître tout à fait étrangère aux yeux d'un lecteur un tant soit peu familier avec la pensée de Hegel et, par conséquent, avec la dialectique qui la meut sans répit.

On tentera d'illustrer ici cette conception dialectique des rapports du texte et de la musique dans l'œuvre vocale à l'aide de l'*Ode* « *À la joie* ». On peut noter que cette page célèbre s'y prête admirablement dans son ensemble. Les limites de notre compétence musicologique nous obligeront cependant à nous tenir à la première partie du quatrième mouvement de la Neuvième Symphonie, jusqu'au récitatif inclusivement. On verra cependant que cela suffit amplement pour illustrer la thèse de Nicolas Ruwet. Cet auteur soutient que trois totalités de sens fondamentalement différentes les unes des autres et, au moins pour les deux premières, autonomes en regard des autres, se rencontrent et produisent le chant. Celui-ci est produit par la rencontre du poème et de la musique qui le constituent. Mais il ne les assimile pas. Il ne subsiste comme chant que dans la mesure où ces deux totalités continuent de subsister en lui comme différentes de lui et comme autonomes l'une par rapport à l'autre.

Avec *An die Freude*, on se trouve en présence d'un texte qui, indiscutablement, se suffit à lui-même et constitue une totalité pleine, achevée à la fois dans sa forme poétique et dans son contenu signifiant. Il en va de même pour le « thème de la joie », considéré indépendamment des paroles de Schiller. On dirait d'ailleurs que Beethoven a lui-même tout fait pour manifester en même temps l'autonomie et l'achèvement de cette musique.

Faisant abstraction des *tempi* (*Presto* — *Allegro assai*) du quatrième mouvement de la Neuvième, on peut le décomposer succinctement en deux grandes parties. La première, purement orchestrale, se laisse elle-même diviser en deux moments. Une fanfare véhémement, suscitant un effet intensément dramatique, joue un thème que, malgré cette exposition saccadée, on reconnaîtra plus loin comme celui du récitatif. Ce thème, pivot du mouvement entier, exprime ici la terreur. La subdivision assez brève que cette fanfare introduit constitue une récapitulation sous le mode de l'allusion, des trois premiers mouvements de la symphonie, leur thème dominant se rappelant tour à tour alors que celui du récitatif, joué par les cordes les plus graves, s'intercale entre chacun d'eux. Avec une nouvelle reprise de ce thème, durant laquelle s'annonce fugacement celui de la joie, débute la seconde subdivision de cette première partie. Plus longue que la précédente, elle apparaît comme une introduction à l'*Ode* comme telle, c'est-à-dire à la partie vocale du mouvement. Ce moment est formé par un admirable *crescendo* sur le « thème de la joie ». Celui-ci est introduit par les contrebasses et les violoncelles, repris par l'ensemble des cordes, soutenues discrètement par le basson, et exposé finalement par tout l'orchestre. Il cède la place,

14. *Op. cit.*, p. 55.

après un rappel véhément du « thème de la terreur », qui est en même temps celui du récitatif, à ce récitatif lui-même, chanté par le baryton. Or, que chante-t-il sur un thème qui, en lui-même, signifiait jusqu'ici la terreur devant le « destin » frappant tour à tour tout ce qui a précédé, et même l'exposition orchestrale du « thème de la joie » ? Ceci : « *Oh Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!* »¹⁵. Peut-on imaginer un contraste plus accentué que celui qui se produit ici entre le « sens » véhiculé par l'exposition orchestrale du thème du récitatif et celui qu'il prend avec les paroles qu'il est censé « accompagner » ?

Il vaut la peine de voir de plus près ce qui se passe ici. Dans la première partie du mouvement, le thème du récitatif, rendu avec emportement par l'orchestre, suggère la terreur devant le destin de toutes choses : la mort. Et c'est sans doute cette disparition à laquelle tout est condamné qu'il « signifie » lorsque, repris gravement par les cordes, il s'intercale entre chacun des thèmes récapitulés avant le *crescendo* qui, à son tour, s'achève dans les accents terrifiants du début. Cette simple phrase musicale, traitée orchestralement d'au moins deux façons différentes, constitue donc une première « totalité de sens », exprimée uniquement par la musique. La seconde totalité, qui vient à sa rencontre, est constituée par les paroles du récitatif¹⁶. Elles consistent en un double appel qui, malgré leur opposition avec elle, reflète la partie orchestrale du mouvement en ses aspects de récapitulation et d'introduction. L'aspect de récapitulation : « *Oh Freunde, nicht diese Töne!* », constitue une invitation à se détourner de *tout* ce qu'on a entendu jusqu'à maintenant, c'est-à-dire de la vie humaine avec ses souffrances, ses passions, ses amours, ses joies mêmes, *et son destin*. C'est un appel à ne plus considérer la vie humaine sous l'éclairage exclusif de la mort à venir. L'élément introductif de ce récitatif : « *Sondern lasst uns...!* », invite quant à lui à goûter la vie et à la vivre comme la source et l'objet de la joie intense exprimée par la partie chorale de l'œuvre. Cette « totalité de sens » formulée au moyen de la parole constitue donc en son ensemble un appel à la joie et à son exultation.

Il reste à décrypter la troisième « totalité de sens », la plus complexe puisqu'elle résulte de la rencontre des deux autres. Le moins qu'on puisse en dire est que ce récitatif qui, pris isolément de son contexte, apparaît comme un irrésistible appel à participer aux réjouissances à venir, éveille pourtant un sentiment de perplexité devant l'ambiguïté, l'ambivalence de l'appel qu'il nous adresse. Introduit musicalement par les accents de terreur qui avaient retenti au début du mouvement et se développant sur le « thème du destin », ce récitatif n'invite pas moins les interprètes et les auditeurs à une joie que la rencontre si contrastante des paroles et de la musique fait ressentir comme de nature supérieure. Cette joie a un caractère prométhéen. Le baryton invite l'être humain à se réjouir de lui-même au cœur du sombre destin qu'il affronte lucidement et courageusement, à se réjouir de cette lucidité et de ce courage qui l'élèvent au-dessus de ses propres limites, à se réjouir, et c'est là le paradoxe, d'un destin qui détermine l'homme à le dominer en le vouant au malheur et à la mort. Cette joie porte l'homme au-delà de ses limites *parce qu'elle* reste affectée de

15. « Oh amis, pas ces sons ! Entonnons plutôt quelque chose d'agréable et de joyeux ! ».

16. Qui, notons-le s'il en est besoin, n'appartiennent pas au poème de Schiller mais sont de Beethoven lui-même.

mortalité. Le récitatif, comme troisième totalité présente ici, « signifie » la réconciliation dialectique des deux totalités qu'il englobe et qui le constituent. Il « signifie » de cette façon le dépassement de la destinée humaine par une joie inconcevable et inaccessible autrement que pénétrée de part en part du sentiment et de la conscience qu'a l'homme de sa propre fragilité ou, en d'autres mots, de sa mortalité. La joie chantée par Beethoven se donne d'emblée à ressentir comme n'éluant en rien la destinée humaine. Elle n'est pas une échappatoire, et c'est seulement pour cela qu'elle peut avoir cours. Au niveau de ce récitatif, la totalité constituée par le chant, en se fondant sur l'extrême contraste de la musique et du texte, en intégrant ce contraste, en le rendant sensible, « signifie » par là même la réconciliation de la joie et d'un destin qui, si sombre qu'il soit par certains côtés, ne l'exclut pas, c'est-à-dire la réconciliation du « sens » déployé par les deux totalités impliquées ici. Et cette réconciliation se révèle dialectique dans la mesure même où elle repose sur la conservation intégrale de ses éléments, éléments qui, en cette rencontre, ne perdent que leur unilatéralité.

Il faut encore une fois convenir que l'auteur de cette étude n'a pas la compétence nécessaire pour entreprendre l'analyse détaillée de la partie chorale de la Neuvième. En outre, une telle analyse n'est pas strictement indispensable au propos tenu ici. Le récitatif et l'usage fait par Beethoven de la phrase musicale qui l'« accompagne » corroborent à eux seuls la thèse de Nicolas Ruwet, qui affirme comme dialectique la rencontre de la parole et de la musique dans le chant. Avec ce court passage, on se trouve indiscutablement en présence de deux totalités signifiantes, autonomes et différentes l'une de l'autre, se rapportant l'une à l'autre sous le mode du contraste le plus vif et s'intégrant ainsi dans un tout plus vaste dont la coloration propre n'est pas étrangère au fait qu'en lui se trouve dépassée l'unilatéralité, l'apparente univocité de ses moments constitutifs.

Ce récitatif est en outre révélateur de la manière dont Beethoven a lui-même conçu l'équilibre formel de son œuvre, équilibre qui, ici, amène la parole à « juger » la musique et celle-ci, celle-là. Le baryton chante : « *Oh Freunde, nicht diese Töne!* », comme si l'on assistait maintenant à la répudiation de toute la partie orchestrale de la symphonie, les trois premiers mouvements et le début du quatrième se trouvant écartés parce qu'insuffisamment « agréables » et « joyeux ». Mais cette « répudiation » formulée par le texte chanté ici se montre d'autant plus significative qu'elle porte également sur le thème de la joie, qui articulera le choral, et sur celui même qui « accompagne » ce récitatif-jugement. De ce fait, le récitatif, exigeant un chant plus joyeux, n'est, pour ainsi dire, pas « à la hauteur » de ce qu'il réclame. Il se « juge » lui-même en « jugeant » le reste de l'œuvre. D'autre part, les paroles de ce jugement se trouvent elles-mêmes jugées par la musique sur laquelle elles s'énoncent, celle-ci n'étant pas autre que le thème du destin ou de la terreur. À l'exception du poème de Schiller, tous les éléments de la symphonie se neutralisent donc en ce moment précis. Seul le poème « immortel », entonné par les solistes et les chœurs, signifie, dans le contexte déterminé par la partie orchestrale de l'œuvre, l'accession à la joie supérieure appelée par le baryton. Et, puisqu'on peut atteindre cette joie, ce que symbolise l'intervention de la voix humaine dans le poème et le chant, tout le reste de l'œuvre est « sauvé », justifié, réhabilité comme constituant le lieu de son émergence

et le milieu de son déploiement. Beethoven aurait-il pu dire plus clairement, s'il l'avait voulu, que la partie musicale de son œuvre, que son élément textuel et que leur rencontre dans le chant formaient, et cela pour lui-même, trois « totalités » différentes, mais équilibrées sous tous leurs rapports ? C'est comme s'il disait lui-même qu'il avait enfin trouvé l'équilibre tant cherché. Et cet équilibre n'est possible que dans la mesure de son ambiguïté, il faudrait plutôt dire : de sa « dialecticité » radicale, cet équilibre impliquant que toute la symphonie soit passée au creuset de la négativité avant de se trouver affirmée et justifiée en sa positivité et en celle de chacune de ses composantes.

À partir d'un texte des *Leçons sur l'esthétique*, nous avons voulu apporter quelques modestes lumières à la question des rapports de la poésie et de la musique dans le chant et illustrer son contenu théorique à l'aide d'un court passage de la Neuvième Symphonie de Beethoven. Nous sommes bien conscients que le problème reste entier et que ces quelques pages n'en ont pas couvert tous les aspects. Par exemple, il serait intéressant d'examiner l'interaction qui peut se produire entre un texte poétique et un projet musical au niveau même du processus de création de l'œuvre vocale. Mais on se contentera ici de conclure en revenant à l'esthétique hégélienne ou, plus largement, à toute réflexion sur l'art qui, d'une manière ou d'une autre, établit une gradation entre les arts, et cela simplement pour soumettre la question suivante : Comment penser les œuvres « hybrides », dans l'élaboration et l'exécution desquelles le concours de plusieurs arts est requis, en fonction d'une quelconque hiérarchie entre ces arts ? Dans l'esthétique hégélienne, ce problème n'est peut-être pas tout à fait étranger à la façon dont se trouvent conçus les rapports de la poésie et de la musique au niveau du chant. Il vaudrait sans doute la peine, dans le cadre d'une réflexion sur les théories esthétiques, d'aborder cette question.