

Symphilosophie

Revue internationale de philosophie romantique

La libération musicale

Actualité d'un problème romantique

*Christoph Haffter**

ABSTRACT

Romantic thought put forward an idea that still haunts philosophical aesthetics today: that art is a fictitious realization of freedom. This article takes a closer look at this romantic idea, based on two contemporary variants: Georg Bertram's conception of artistic freedom as *immanent* to social practice, and Christoph Menke's notion of artistic freedom as *transcending* social practice. This enables us to understand the enthusiastic discourse of the Romantics on music – especially in Bettina von Arnim, Wilhelm Wackenroder and Ludwig Tieck – as a precursor to the transcendent conception of freedom. According to this conception, music expresses an interplay of forces animating the depths of the self. I suggest a revision of the self-expression paradigm by identifying four characteristic features of romantic musical aesthetics, which can be articulated within a model of differentiated expression of subjectivity. This model makes it possible to link the Romantic idea of self-expression with the quest for freedom in general.

Keywords: aesthetics of music, philosophy of art, theory of subjectivity, critical theory

RÉSUMÉ

La pensée romantique a mis en avant une idée qui hante, aujourd'hui encore, la philosophie esthétique : l'art serait une réalisation fictive de la liberté. On approfondit cette idée romantique en partant de deux variantes contemporaines : la conception exposée par Georg Bertram d'une liberté artistique *immanente* aux pratiques sociales et celle que l'on trouve chez Christoph Menke d'une liberté artistique *transcendant* les pratiques sociales. Cela permet de comprendre le discours enthousiaste des romantiques sur la musique – notamment chez Bettina von Arnim, Wilhelm Wackenroder et Ludwig Tieck – comme précurseur de la conception transcendante de la liberté. Selon cette conception, la musique exprime un jeu de forces animant les profondeurs du soi. Je suggère une révision du paradigme de l'expression de soi en identifiant quatre traits caractéristiques de l'esthétique musicale du romantisme, qui se laissent articuler au sein d'un modèle de la subjectivité comme expression différenciée de trois moments, le singulier, le particulier et l'universel. Ce modèle permet de faire le lien entre l'idée romantique d'une expression de soi et la quête de la liberté en général.

Mots-clés : esthétique musicale, philosophie de l'art, théorie de la subjectivité, théorie critique

* Docteur en philosophie, *Wissenschaftlicher Mitarbeiter Forschungsstelle Musikphilosophie*, Philosophisches Seminar der Universität Basel / Hochschule für Musik FHNW Basel, Petersgraben 27, 4051 Bâle, Suisse – c.haffter@unibas.ch

La pensée romantique a mis en avant une idée qui hante, aujourd'hui encore, la philosophie esthétique. Dans sa forme la plus simple, l'idée se présente ainsi : l'art serait une réalisation fictive de la liberté. Une tension travaille néanmoins cette vision de ce qu'est l'art. Le propos a une teneur positive en ce sens qu'il en établit l'autonomie. Le romantisme serait alors l'expression révolutionnaire de la conception moderne de l'art, selon laquelle la production artistique doit se libérer des restrictions apportées par l'usage, des contraintes sociales, des fonctions représentatives, religieuses et commerciales : l'art étant une réalisation fictive de la liberté, il lui est essentiel de briser les chaînes de la convention, de rompre avec les traditions, de s'affranchir de la servitude. Mais, en même temps, le propos a un sens négatif : si la liberté se manifeste dans l'art, elle s'y réalise seulement de façon fictive. Or, une réalisation fictive de la liberté n'est pas une réalisation du tout. Pire : l'art feint de réaliser la liberté alors qu'il n'en produit que l'apparence, il n'est qu'une pseudo liberté.¹ L'idée romantique d'un art libéré révèle alors son côté conservateur : elle célèbre la liberté artistique aux dépens d'une libération réelle, elle glorifie un affranchissement illusoire pour garantir que rien ne change. Le double versant de la formule résume, ce faisant, la postérité contradictoire du romantisme historique : la veine révolutionnaire d'un art émancipateur d'une part, qui lie les utopies du romantisme d'Iéna aux manifestes des avant-gardes ; la veine réactionnaire de l'art comme bastion d'irrationalité de l'autre, qui conduit du Biedermeier aux antimodernismes soutenant les ravages du XX^e siècle.²

Dans les réflexions qui suivent, je voudrais approfondir ce problème romantique à partir de deux solutions contemporaines : la conception exposée par Georg Bertram d'une liberté artistique *immanente* aux pratiques sociales et celle que l'on trouve chez Christoph Menke d'une liberté artistique *transcendant* les pratiques sociales (section 1). Cela permettra de comprendre le discours enthousiaste des romantiques sur la musique – notamment chez Bettina von Arnim, Wilhelm Wackenroder et Ludwig Tieck – comme précurseur de la conception transcendante de la liberté, centrée autour de l'idée de l'expression musicale d'un jeu de forces dans les profondeurs du soi (section 2). Cette conception pâtit d'une indétermination fondamentale. Deux difficultés s'ensuivent : l'une, philosophique, concernant le rapport à

¹ Pour une critique contemporaine de cet point, voir Oliver Marchart, *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin, Sternberg Press, 2019.

² Sur le rapport qu'entretient le romantisme musical avec la politique en particulier, voir Katherine Hambridge, "Music, Romanticism, and Politics", in: Benedict Taylor (ed.), *The Cambridge Companion to Music and Romanticism*, New York, Cambridge University Press, 2021, p. 92-109.

la liberté ; l'autre, historiographique, touchant à la difficulté qu'il y a à relier l'esthétique musicale du romantisme à une pratique concrète de la musique. J'adopte alors le parti de compléter le motif de l'expression de soi par une lecture « métaphysique » du contenu de la musique, la prise en compte de l'attitude de la *Sehnsucht* ainsi que du fantastique, afin d'identifier quatre traits caractéristiques de l'esthétique musicale du romantisme (section 3). Toutefois, ces traits se contredisent. Pour surmonter les contradictions, je suggère un modèle de subjectivité conçue comme l'expression différenciée de trois moments, le singulier, le particulier et l'universel (section 4). Ce modèle est ce qui permet de faire le lien entre l'idée romantique d'une expression de soi et la quête de la liberté en général.

1.

Le problème que nous héritons du romantisme est le suivant : comment articuler la liberté de l'art à la liberté tout court ? Autrement dit : dans quelle mesure la manifestation de la liberté dans le domaine des apparences, de la fiction et de l'illusion peut-elle être solidaire avec, voire contribuer à la conquête de la liberté dans la réalité sociale ? On se souvient des raccourcis post-modernes : la vie réelle étant indistincte du monde des simulacres, la production de fictions et la construction sociale de la réalité coïncideraient.³ Mais cette simplification n'est plus guère convaincante aujourd'hui : les crises multiples que nous traversons rappellent la nécessité de distinguer le réel de l'imaginaire pour penser la complexité de leur rapport. La solution du problème passe par l'élaboration d'une conception de la réalité de la liberté, de façon à pouvoir montrer comment la liberté de l'imaginaire est à même d'y contribuer.

Dans la période récente, deux réponses au problème de l'articulation de l'art et de la liberté se sont distinguées dans les débats germanophones. La première – d'inspiration hégélienne – postule que la liberté se réalise *dans* des pratiques sociales d'un certain type.⁴ Une pratique sociale est un nexus de comportements habituels, guidés par des normes, des valeurs, des identités et des institutions collectivement acceptées. Une telle pratique est libre si elle offre la possibilité de repenser et de réviser ses propres normes. L'art peut s'inscrire dans le cadre des pratiques collectives de liberté s'il est conçu lui-même comme une activité intersubjective de réflexion sur les

³ Voir, à ce sujet, Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981.

⁴ Voir Georg W Bertram, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin, Suhrkamp, 2018. Pour l'espace anglophone, on se reportera à Robert B. Pippin, *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, Chicago, IL, University of Chicago Press, 2015.

normes pratiques : dans les activités de production et de réception artistiques, les sujets renégocient, corrigent ou réaffirment – plus ou moins consciemment – les normes et les valeurs, les identités et les institutions régissant, de manière générale, leurs comportements. Cette liberté a pour paradigme la délibération parlementaire. Dans cette perspective, l'art en général pourrait alors être dit libre puisqu'il ne se soumettrait pas à des prescriptions préalables, mais mettrait en œuvre une réflexion collective sur ces prescriptions. La limite d'une telle conception *immanente* de la liberté sociale et artistique est évidente : elle présuppose que la pratique sociale en question soit déjà libre. L'autonomie de l'art se réduit ici à l'intégration de l'art dans l'autonomie collective des pratiques sociales.

Or, il est possible de remettre en question ce présupposé quelque peu édulcoré. Selon le deuxième modèle avancé dans le débat contemporain qui a lieu en Allemagne, les pratiques sociales façonnant le capitalisme contemporain ne seraient pas le fruit d'une libre négociation collective, mais seraient soumises à l'exploitation, à la domination et à la violence ; et l'adhésion collective aux normes sociales, largement due à la crainte et au conformisme. Les travaux de l'École de Francfort et ceux menés dans le sillage de Michel Foucault tendent à montrer que les rapports de domination se prolongent jusque dans l'image que l'on a de soi, les valeurs que l'on poursuit, les habitudes et les compétences que l'on acquiert. La constitution de soi en tant que sujet, avec son identité morale et ses capacités normées d'agir, de sentir et de penser, serait alors le produit d'une subjectivation policée, un assujettissement aux formes socialement acceptées. Selon cette conception, les pratiques existantes ne sont pas libres.⁵ La liberté n'existe que, et que partiellement, dans les moments rares d'affranchissement, quand le tissu des normes, valeurs, identités et institutions qui gouvernent nos vies ordinaires est déchiré. Le paradigme de cette liberté transcendant l'existant est le mouvement révolutionnaire. Dans le cadre d'une telle conception transcendante, la liberté est toujours libération : une personne est libre dans la mesure où elle se libère des pratiques sociales de domination. La libération, ainsi conçue, est nécessairement *asociale*, elle est le mouvement par lequel on brise les chaînes sociales de la discipline et du contrôle.

Si l'on accepte cette vision amère de la réalité sociale, l'apport artistique à la liberté réside précisément dans son pouvoir d'interrompre le *nexus* des pratiques sociales avec ses normes et ses révisions immanentes. Christoph Menke propose même, en ce sens, de fonder la possibilité de toute forme de

⁵ Voir Christoph Menke, *Theorie der Befreiung, Erste Auflage*, Berlin, Suhrkamp, 2022.

libération dans l'expérience esthétique de la *fascination*.⁶ Dans l'expérience de la fascination, quelque chose nous attire au point que nous nous affranchissons, momentanément, des formes de subjectivités établies (avec ses normes, ses valeurs, ses identités et ses institutions) afin de commencer quelque chose de nouveau.⁷ Ce qui nous attire ainsi dans les œuvres d'art, c'est, selon Menke, une force esthétique au fondement du soi, qui se manifeste dans l'apparence énigmatique de la beauté artistique.⁸ Les formes sociales de la subjectivité s'avèrent être, par suite, la domestication, le façonnement d'un jeu pré-subjectif de pulsions et d'intensités, qui nous tourmente dans les profondeurs obscures de nous-même et surgit dans le détournement esthétique de l'ordre des conventions qui nous fascine. Ce jeu de forces proprement esthétique sous-jacent à la forme sociale du sujet et la subvertissant est une conception strictement négative : il est impossible de lui attribuer des déterminations positives. Car la force esthétique consiste précisément à subvertir toute forme de détermination, de fixation et d'identification socialement préétablie. Elle déjoue toute tentative de capture rationnelle.⁹ Et c'est la raison pour laquelle elle peut jouer le rôle de déstabilisateur anarchique que présuppose toute forme de libération.

La liberté de l'art et la liberté tout court seraient ainsi liées par le mouvement de libération qui leur est commun : l'affranchissement de l'art de ses fonctions sociales est solidaire de la quête de la liberté, puisque celle-ci n'existe pas autrement que sous la forme d'une libération continue, toujours recommencée et présupposant l'expérience esthétique de la fascination. La liberté de l'art est la libération de la force esthétique résidant au fond du sujet normalisé, une force qui fascine en ce qu'elle déjoue les formes établies de l'ordre social.

Si la première solution au problème – la liberté immanente au social – peut être dite classique, l'idée d'une liberté qui transcende le social, autrement dit : la libération asociale moyennant la fascination esthétique, reprend, elle, clairement à son compte des éléments essentiels de la pensée romantique. Plus précisément, c'est dans un certain courant de l'esthétique musicale du romantisme allemand que cette conception asociale de la libération artistique a été développée le plus nettement. La musique se prête

⁶ Pour une conception similaire, fondée sur la notion d'enthousiasme, cf. Gunnar Hindrichs, *Philosophie der Revolution*, Berlin, Suhrkamp, 2017.

⁷ C. Menke, *Theorie der Befreiung*, p. 184-196.

⁸ Voir Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Berlin, Suhrkamp, 2013; et aussi *Kraft: ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

⁹ Ma reconstruction recourt au vocabulaire deleuzien afin de souligner une proximité qui n'est pas rendue explicite par Menke lui-même. Cf. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Éd. du Seuil, 2002.

à une telle conception parce qu'elle ne représente aucun contenu clairement défini, bien qu'elle entraîne son auditoire dans un mouvement intense. Et ce sont les romantiques qui ont fait de cette force énigmatique de la musique le signe de sa dignité philosophique – avec tous les problèmes que cela engendre.

2.

Le mouvement romantique est, au premier chef, un mouvement littéraire.¹⁰ Si la musique joue un rôle éminent dans la pensée romantique, c'est en tant que thème d'un discours littéraire dans lequel une certaine conception de la subjectivité trouve à s'énoncer. L'enthousiasme romantique pour la musique prend son sens dans l'opposition avec les *philistins* : les maîtres d'école qui tiennent un discours technique, expliquent la musique d'une manière quasi-mathématique, parlent de proportions, d'intervalles, de types d'accord et de rapports harmoniques. Ils incarnent la rationalité calculatrice du monde désenchanté et s'ils possèdent l'intellect, ils manquent d'esprit. Contre ce discours du *Verstandesdenken*, les romantiques font l'éloge de l'inspiration, du mouvement passionnel et de l'élévation spirituelle. Les lettres semi-fictives de Bettina von Arnim en sont l'exemple paradigmatique.¹¹ Dans son échange avec Günderode, le personnage de Bettina rapporte qu'elle se plie à des leçons de contrepoint qu'elle ne comprend guère et qui lui sont dispensées par un philistin. En revanche, quand elle écoute une symphonie de Beethoven, son esprit s'exalte :

Mais qu'en est-il de la symphonie de Beethoven qui s'en est suivie ?
Veux-tu parcourir avec moi l'étendue de cette forêt d'oliviers aux troncs
uniformes, au feuillage de velours, baignant dans le vent qui fait onduler
leurs voiles verts et entendre doucement à ton oreille le pas solitaire et
silencieux dans l'herbe scintillante ? Viens ! Vois le soleil dans sa
carapace de feu, ses flèches lancées vers l'azur éternel. Portée par la
houle, sous toi bientôt la mer infinie vacille. Le vent creuse le talus des
vagues, ouvre la voie aux dieux argentés qui s'unissent à toi, s'enivrant

¹⁰ Je me concentre ici sur le romantisme allemand. La question se complique de façon fascinante dès qu'on l'étend aux généalogies très différentes qui ont dessiné le paysage musical romantique en France, comme l'a bien montré Emmanuel Reibel dans *Comment la musique est devenue romantique: de Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013. Pour un aperçu européen, on se reportera à Paul Hamilton (ed.), *The Oxford Handbook of European Romanticism*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

¹¹ Les lettres dont sont faits les romans épistolaires de Bettina von Arnim, au nombre desquels il y a *Die Günderode* (1840), se fondent sur des échanges réels qu'elle a eus avec les personnes figurant dans ses livres. Mais la majorité de ces lettres sont l'invention de l'auteure.

des rythmes célestes nés de ta poitrine. Tout dans l'univers, maintenant si proche, vibre à ton unisson. Mais bientôt la mer capricieuse, toujours changeante, s'éloigne. Son jeu d'ondes glisse d'une couleur à l'autre et captive ton regard. Elle pénètre tes sens, langoureuse puis ardente, souriante, sanglotante, éblouissante puis de nouveau recouverte d'un voile – effleurement furtif comme le regard enflammé des yeux d'un aimé ; tu ne peux le saisir ni t'en détacher. Le ciel est sans nuage, son souffle chasse doucement devant lui des vaguelettes, innombrables, l'une après l'autre ; toutes se brisent sur le rivage dans un léger soupir. Ah ! doux moment qui domine la mer des passions ! Ta respiration s'arrête ; tu voudrais retenir, entièrement et pour toujours, ce qui à chaque instant ne cesse de t'échapper.

Qu'est-ce que l'âme dans l'océan de la musique ? Éprouve-t-elle la peine, connaît-elle les délices, elle si merveilleusement mobile ? La pensée jamais ne peut la suivre. Ressent-elle en retour tous les émois ? Aime-t-elle quand nous aimons ? Son écume est-elle flattée quand nos larmes s'y mêlent ? Oh, comme je voudrais me jeter dans l'eau de lagunes vert émeraude, sentir nos deux âmes sœurs emportées insensiblement à travers la haute mer jusqu'à cet océan, la barque les bercer harmonieusement jusqu'à la dernière note. Et là, ce serait le même air calme, la même pureté du ciel, le même souffle, doux, intact, la même lumière qu'en esprit, dans l'ivresse provoquée par la douce oscillation des sons qui font battre la poitrine. Mais l'océan se soulève brusquement ! Dans un mugissement, tu entends le grand esprit de la création émettre un son qui ramène tout à lui. Puis son souffle enfle de nouveau, provoquant un frisson dans ta poitrine, avant de puissamment rouler son écume en une ascension et une descente infatigables contre les vents qui, en s'agitant dans l'abîme, la refoulent en grondant. Oui, c'est l'océan de la musique de Beethoven. Les notes montent de ciel en ciel, de plus en plus audacieuses à mesure qu'elles redescendent, et tu te sens protégée sur ce rocher isolé, au-dessus de ce double son, cernée par ces ouragans furieux, ces vagues qui montent sans fin jusqu'à ton cœur et sans fin refluent pour, se chevauchant l'une l'autre et pourtant se divisant à nouveau dans l'océan solaire de l'harmonie, revenir sans cesse te submerger avec une puissance renouvelée. Enfin, toutes les voix qui se languissent et s'agitent dans une joyeuse confusion de cris de joie, de nostalgie et de mille autres sentiments – toutes, sur un seul signe discret de sa main de maître, clament à l'unisson : à présent, c'est assez !

Ah, qu'en est-il donc en ton cœur ? Avoue ! La musique n'est-elle pas un océan à qui Beethoven commande ? Ne sens-tu pas que l'indomptable passion est de l'ordre du divin, au principe même de toute création. Ne penses-tu pas que Dieu est pure passion ? Qu'est-ce que la passion, sinon une vie augmentée par le sentiment que le divin est proche de toi, que tu pourrais l'atteindre, te mêler à son flux ? Qu'est-ce le bonheur, la

vie de ton âme, si ce n'est la passion. Comment la force de ton action s'accroît-elle ? Combien de révélations en toi, dont tu n'avais pas encore rêvé ! N'est-il pas vrai que plus rien ne pèse ? Que la passion met en mouvement ton corps ? Tu n'as plus ni soif ni faim. Tu vois bien, tu commences déjà à te nourrir de l'air ; léger comme un oiseau, tu surmontes l'insurmontable. Et tu lances au loin des flammes de ton immortalité. Elles embrasent l'Éternel, qui se voue à toi : il se déverse dans le grand océan en flots de passion, fait briller au ciel les étoiles qui t'éclairent de leur lumière, et quand l'éclat de la nuit pâlit, les lueurs de l'aurore apparaissent, radieuses. Oui, c'est la raison pour laquelle l'erreur commise par les Pères de l'Église de croire que Dieu est sagesse en a heurté plus d'un : *Dieu est passion*. Il est grand, il prend tout dans son sein, en lui toute vie se reflète comme dans l'océan, de lui émane comme un courant de vie toute passion, jusqu'à la dernière, le repos suprême.¹²

Dans l'expérience musicale, le sujet se libère des fixations, des identités, des contraintes de la vie profane avec ses besoins corporels, du monde désenchanté, dénué d'esprit, pour s'élever à un monde spirituel, divin. Mais ce monde-là n'est pas ordonné, il n'a pas de structure intelligible, il se présente comme un océan déchaîné par la tempête, comme un jeu de vagues qui jaillissent, tourbillonnent et retombent, projettent le sujet dans des directions contraires et l'entraînent dans une danse violente. C'est l'expérience du fond passionnel de l'âme, du jeu des forces esthétiques, pré-subjectives, qui déforme et rend fluide toute la structure identitaire et normative du sujet que les nécessités de la vie sociale ont durcie et pétrifiée. La libération musicale est l'expérience d'une liquéfaction du sujet.

Les lettres de Bettina von Arnim à Günderode paraissent en 1840. Le mouvement romantique se tarit alors, mais persiste sur le mode de la rétrospection. Ainsi les lettres semi-fictives d'Arnim sont-elles datées du début du siècle, du temps de l'amitié de jeunesse entre les deux autrices. Ce regard en arrière vaut pour programme de l'œuvre entière de Bettina von Arnim. Il ne s'agit pas, ici, de la vision romantique de l'histoire qui idéalise le Moyen Âge, mais de la tentative de revitaliser le présent en retrouvant, au milieu des déceptions de la restauration, l'élan d'une jeunesse qui aspirait à un autre avenir. Arnim dédie son œuvre aux étudiants – le cercle des admirateurs de la gauche hégélienne – et invoque l'esprit d'un romantisme utopique, le romantisme de la première heure qui a émergé autour de 1800.

¹² Voir, dans le présent numéro 5 de *Symphilosophie* (2023), la traduction que nous donnons d'extraits de Bettina von Arnim sur la musique : *Günderode. Extraits choisis sur la musique* (1840), traduits et annotés par Laure Cahen-Maurel et Christoph Haffter, avec une introduction de Christoph Haffter, p. 237-247, ici p. 245-246.

Son discours sur la musique doit être compris dans ce contexte : elle révoque, presque littéralement, des idées élaborées quarante ans plus tôt par Wilhelm Heinrich Wackenroder et Ludwig Tieck dans les *Épanchements d'un moine ami des arts* (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*) et les *Fantaisies sur l'art* (*Phantasien über die Kunst*).¹³ Dans l'historiographie de l'esthétique musicale, ces textes sont principalement retenus comme preuve de la nouvelle importance que la musique instrumentale, surtout symphonique, acquiert autour de 1800. Mais, avant tout, on y retrouve la même polémique contre le discours scientifique sur la musique qui essaie de la capter froidement à l'aide de calculs algébriques en analysant les œuvres comme s'il s'agissait de machines, d'un métier à tisser.¹⁴ À l'encontre de cette objectivation désenchantée, l'auteur promeut une compréhension immédiate de l'essence de la musique par le sentiment qui brise le carcan du raisonnement expert :

Lorsque toutes les oscillations intimes des fibres de notre cœur – tremblant de joie, exultant de façon extatique, battant fiévreusement le pouls dans une adoration dévorante – font toutes éclater par un cri unique le langage des mots, comme s'ils étaient le tombeau de la fureur du cœur –, alors elles ressuscitent sous d'autres cieus, dans les vibrations de ravissantes cordes de harpe, ainsi que dans une vie future, avec une beauté transfigurée, et elles célèbrent leur résurrection sous des formes angéliques.

Des centaines et des centaines d'œuvres musicales expriment la joie et le plaisir, mais en chacune chante un génie différent, et pour chacune de ces mélodies, des fibres diverses de notre cœur sont touchées. Que veulent alors les raisonneurs timides et hésitants qui exigent pour chacune de ces œuvres une explication sous forme de mots, sans comprendre que la parole ne peut en épuiser tout le sens, comme pour une toile ? Essaient-ils de mesurer le langage le plus riche à l'aune du plus pauvre et de fondre en mots ce que les mots méprisent ? Ou n'ont-ils jamais rien senti sans mots ? N'ont-ils rempli le vide de leur cœur que par des descriptions de sentiments ? N'ont-ils jamais perçu, dans l'intimité de l'âme, le chant silencieux, la danse muette des esprits invisibles ? ou ne croient-ils point aux contes ?

Un fleuve qui coule me servira ici d'exemple. Aucun art humain ne peut, au moyen de mots, représenter l'écoulement d'un fleuve varié et ses

¹³ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders / Phantasien über die Kunst*, hg. von Markus Schwering, Taschenbücher zur Musikwissenschaft 153, Wilhelmshaven, F. Noetzel, 2007.

¹⁴ W.H. Wackenroder, *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, in: *ibid.*, p. 208.

mille vagues, ici plates, là gonflées, impétueuses et écumantes. Le langage ne peut que *compter* et *nommer* misérablement les changements, mais il est incapable de rendre visibles les modifications régulières des gouttes d'eau. Il en va de même pour le fleuve mystérieux qui s'écoule dans les profondeurs de l'âme humaine : la parole compte, nomme et décrit ses transformations à l'aide d'une matière étrangère ; la musique au contraire nous présente le fleuve lui-même. Elle saisit résolument la harpe mystérieuse et trace dans ce monde obscur certains signes magiques en une succession précise – et les cordes de notre cœur résonnent, et nous comprenons leur timbre.

Dans le miroir des sons, le cœur humain apprend à se reconnaître ; c'est par le moyen des sons que nous apprenons à *ressentir le sentiment* ; ils donnent à de nombreux esprits rêvant dans les recoins secrets de l'âme une conscience vivante, et ils enrichissent notre intériorité par de tout nouveaux esprits magiques du sentiment.

[...] L'essence de toute poésie consiste à *condenser* en masses solides et variées ces sentiments qui, dans la vie réelle, s'égarent au hasard ; elle divise ce qui est uni, réunit fermement ce qui est divisé et, au sein des plus étroites frontières, s'abattent des vagues plus hautes et plus agitées. Mais où les limites et les sauts sont-ils plus nets, où les vagues s'élèvent-elles plus haut que dans la musique ?

Mais dans ces vagues ne s'écoule jamais que l'essence pure et *informe*, le mouvement et la couleur et aussi, surtout, les mille changements des sentiments ; l'art idéal, d'une pureté angélique, ne connaît dans son innocence ni l'origine ni le but de ses émotions, il ignore la corrélation de ses sentiments avec le monde réel.

Et pourtant, en dépit de son ingénuité, par la puissance magique qu'il exerce sur les sens, il met en branle toutes les légions merveilleuses et grouillantes de l'imagination, qui peuplent les sons d'images enchantées et transforment les émotions amorphes en formes déterminées des affections humaines, qui défilent ensuite sous nos yeux comme les images chimériques d'une fantasmagorie magique.¹⁵

La métaphore de l'innommable mouvement des vagues relie le dynamisme de la musique au jeu des forces passionnelles au fond de l'âme. L'expérience de ce champ dynamique nous élève, selon les auteurs, au-dessus du monde profane inerte, du tombeau qu'est le langage raisonnable, et nous emporte

¹⁵ *Ibid.*, p. 211-213 ; *Fantaisies sur l'art*, « V. L'Essence intime et particulière de la musique et la psychologie de la musique instrumentale actuelle », in : Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, *Épanchements d'un moine ami des arts* suivi de *Fantaisies sur l'art*, édité et traduit par Charles Le Blanc et Olivier Schefer, Paris, José Corti, 2009, p. 229-231.

vers l'espérance d'une résurrection. Cette image caractérise la musique comme l'expérience d'une libération asociale. L'autonomie de l'art musical s'exprime ici dans l'idée d'un affranchissement de la réalité morne des rapports sociaux. Pourtant, la musique n'est pas non plus conçue comme un monde à part qui n'aurait aucune signification extra-musicale. Au contraire, elle est l'expression la plus intense de la vérité du sujet. C'est pourquoi la libération musicale est, dans le discours romantique, intimement liée à la libération de la subjectivité, ou plus précisément : à la libération de ce qui anime le sujet en son fond tout en étant constamment réprimée par les formes de subjectivation établies.

3.

Si le discours enthousiaste sur la musique célèbre l'innommable, il en pâtit également. D'une part, la libération promise reste entièrement abstraite : les raisons pour lesquelles il faudrait accorder une importance normative au jeu de forces singulier d'une personne sont loin d'être évidentes. On pourrait tout aussi bien considérer que celle-ci subit les effets de ce jeu de pulsions comme une hétéronomie intérieure. On ne parlerait alors pas de libération, mais simplement de dysfonctionnement. Un jeu de forces irrationnel n'est pas, en soi, source de liberté.

D'autre part, la rhétorique de Wackenroder, Tieck et Arnim peut paraître quelque peu outrancière, compte tenu du gouffre qu'il y a entre l'importance démesurée qu'elle accorde à l'expérience de la musique en général et l'absence quasi-totale de spécification de ce qui est expérimenté. Il semble que ces auteurs aient été parfaitement indifférents à la manière dont sont créées les œuvres musicales particulières. Le récit du vécu occulte la musique même.¹⁶ Cela n'est pas forcément le fait d'une faiblesse de ces auteurs, mais bien une conséquence de leur conception esthétique : si l'art est la manifestation d'un jeu de forces indéterminable, qui brise les formes établies, alors aucune forme ou catégorie descriptive ne compte – elles sont toutes l'affaire des *philistins*.

Or cela pose un problème à l'historiographie du romantisme en général. Carl Dahlhaus souligne que le discours esthétique et la production musicale autour de 1800 sont en décalage : l'esthétique romantique est contemporaine d'une production musicale qu'on identifie ordinairement comme étant *classique (de Vienne)*, alors qu'il n'existe pas de discours classique compa-

¹⁶ Une exception notable est le cas d'E.T.A. Hoffmann, qui procède à des spécifications musicales très précises.

nable.¹⁷ À l'inverse, la musique que nous avons l'habitude d'appeler romantique apparaît seulement au moment où le romantisme en tant que mouvement philosophique et littéraire se tarit. On pourrait alors être tenté d'y voir une simple confusion d'appellation, et dire que l'esthétique romantique est l'esthétique de la musique dite classique. Mais la situation se complique encore : le discours esthétique du romantisme est loin de ne s'intéresser qu'à la production de son époque. Bien au contraire. Wackenroder, Tieck, Hoffmann et Arnim se réfèrent, souvent de manière oblique, aux musiques aussi anciennes que les œuvres de Palestrina. Il faut donc conclure que l'esthétique musicale du romantisme ne correspond pas à un certain type de composition que l'on pourrait qualifier de « romantique ». Il s'agit plutôt d'une conception romantique de la musique en général : pour l'esprit romantique, toute musique est romantique.¹⁸ Cela dit, certaines formes musicales réaliseraient plus pleinement l'idéal romantique de la musique en général – par conséquent, la musique romantique désignerait moins une époque qu'un caractère esthétique dont certaines musiques sont davantage douées que d'autres. Mais alors, quels en seraient les traits ?

Quatre motifs dominent la littérature sur le romantisme : l'expression de soi, la « métaphysique », la *Sehnsucht* et le fantastique. Que la musique soit l'expression du soi – de l'artiste, d'un personnage fictif ou de l'auditeur, peu importe – est une idée que le romantisme partage avec les courants littéraires de l'*Empfindsamkeit* et du *Sturm und Drang* qui l'ont précédé. En musique, l'expression de soi s'oppose à la représentation des affects.¹⁹ Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, les traités sur la musique énumèrent les différents types d'affect que la musique – typiquement basée sur un texte – est capable de représenter à l'aide d'un catalogue de procédés spécifiques. Ce qui est décisif est l'idée de *type* affectif : ce sont des émotions, sentiments, affects ou passions distincts mais suffisamment généraux pour que l'artiste puisse les représenter d'une manière caractéristique et que l'audience soit en mesure de les reconnaître.²⁰ L'expression de soi rompt avec ce cadre. Si ce sont toujours les affects, sentiments, émotions et passions qui intéressent, ils

¹⁷ Voir Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, Laaber-Verlag, 1988, en particulier p. 86-97.

¹⁸ Voir la solution proposée par Benedict Taylor dans "Defining the Indefinable: Romanticism and Music", in B. Taylor (ed.), *The Cambridge Companion to Music and Romanticism*, p. 3-16.

¹⁹ Voir Hans Heinrich Eggebrecht, « Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang », in *Musikalisches Denken: Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Taschenbücher zur Musikwissenschaft 46, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1977, p. 69-112.

²⁰ Dans la même veine, voir Karen Leistra-Jones, « Music, Expression, and the Aesthetics of Authenticity », in B. Taylor (ed.), *The Cambridge Companion to Music and Romanticism*, p. 214-228.

ne sont plus représentés de manière distincte et reconnaissable, mais dans un flux, un enchaînement et un mélange si particuliers qu'ils finissent par exprimer une singularité vivante – le ressenti d'un soi unique avec toutes ses ambiguïtés et ses contradictions. Eggebrecht souligne l'importance, dans le *Sturm und Drang* musical, de l'idée d'un écoulement, voire de l'idée que la vie sentimentale d'un sujet éclate brutalement et immédiatement dans l'œuvre – et la forme quasi-improvisée de la fantaisie chez Carl Philip Emmanuel Bach et Wolfgang Amadeus Mozart en est le corrélat formel.

L'expression de soi est au fondement du romantisme, mais la notion s'y transforme d'une manière particulière. Wackenroder et Tieck, Schlegel et Novalis, ou encore Hoffmann et Arnim lui confèrent une dimension que Carl Dahlhaus appelle une « métaphysique de la musique instrumentale ». ²¹ Dans la conception romantique, l'œuvre d'art ne se contente pas d'exprimer des états d'âme ; elle n'imité pas un vécu psychologique. Le romantisme se distingue de ces prédécesseurs par l'idée que l'œuvre d'art porte en elle une aspiration philosophique : elle exprime l'absolu. La notion romantique de *musique absolue* est alors comprise en un double sens : en tant qu'indépendance de la musique instrumentale – son affranchissement du texte – et en tant que contenu métaphysique, l'articulation d'une totalité inconditionnelle. Mais la notion prétentieuse d'absolu porte à confusion. Si elle évoque évidemment la notion chrétienne d'un dieu créateur ou la notion métaphysique d'un autre monde, purement idéal, il me semble décisif de comprendre cette notion, en contexte romantique, dans le sens précis qu'elle prend dans la philosophie après Kant. L'idée de l'absolu désigne, dans ce contexte, la condition, elle-même inconditionnée, de l'intelligibilité du monde sensible. L'absolu est ce qui fonde et rend possible la compréhension rationnelle du monde. Dans la philosophie post-kantienne, dont le romantisme fait partie, il y a une multiplicité de façons de concevoir cette condition inconditionnée. ²² Ce que tous ces modèles ont en commun est l'idée que l'absolu doit être pensé comme une totalité, une connexion ou synthèse intégrale de toutes les conditions particulières de ce qui est pensable. Chez certains, c'est la notion de subjectivité qui remplit cette fonction d'intégration totale : la subjectivité absolue est alors conçue comme ce qui synthétise toutes les conditions d'intelligibilité de tout ce qui apparaît dans le

²¹ C. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, p. 12.

²² Voir Eckart Förster, *Die 25 Jahre der Philosophie: eine systematische Rekonstruktion*, Klostermann Rote Reihe 51, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2018 ; voir aussi Christoph Haffter, „Grenzen der Reflexion. Pragmatismus, Idealismus und Frühromantik als Formen unendlicher Philosophie“, *Symphilosophie*, n° 1, 2019, p. 75-104.

monde sensible.²³ Sans entrer dans les détails et les apories d'une telle conception, pareille notion de la subjectivité ne coïncide pas, à l'évidence, avec la notion d'un moi personnel doté d'une biographie singulière, de vécus et d'états d'âme contingents. La subjectivité en tant que condition inconditionnée de l'intelligibilité du monde n'est pas un sujet empirique ou personnel, mais une subjectivité transcendantale : la conscience de soi – le *je pense* qui accompagne toutes les pensées possibles – comme condition formelle du pensable. Cette notion de subjectivité pure désigne quelque chose de radicalement impersonnel et d'universel, au cœur de la pensée. Mais c'est exactement depuis ce point radicalement impersonnel au fond du sujet que découle la possibilité de la liberté : la liberté du sujet de déterminer ses pensées et ses actes en réfléchissant sur le bien-fondé de leurs raisons.

L'enjeu philosophique consiste à rendre, à son tour, intelligible cette condition de toute intelligibilité : comment prouver la validité du principe de toute preuve ? Comment comprendre ce qui est présupposé dans tout acte de compréhension ? Comment connaître la condition de toute connaissance ? Devant ce défi, non seulement les romantiques recourent à l'idée que la connaissance de la condition inconditionnée, si elle est possible, ne peut pas procéder de la même manière que la connaissance du conditionné : elle ne procède pas par raisonnement conceptuel, ni par preuve empirique. La validité, l'existence, l'actualité de la condition de l'intelligibilité sont connues sur un mode non-conceptuel qui porte les noms les plus divers : intuition, sentiment, conscience, foi, évidence de soi.²⁴ Et c'est à ce moment précis que l'art entre en jeu : l'art vient en aide à la philosophie au moment où celle-ci touche à ses limites.

Si l'expression de soi prend une dimension métaphysique dans l'esthétique musicale du romantisme, c'est au sein de ce champ de problèmes philosophiques relatifs à la question de l'absolu qu'il faut la comprendre.²⁵ L'expression de la subjectivité n'est plus, dès lors, la restitution de certains épisodes contingents d'un vécu personnel. L'ambition de la musique serait plutôt d'exprimer – à travers la multiplicité des affects, des sentiments, des passions et des atmosphères – une subjectivité radicalement impersonnelle qui fonde l'intelligibilité du monde. Cela se manifeste musicalement dans la

²³ Voir Dieter Henrich, *Fichtes ursprüngliche Einsicht*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1967.

²⁴ Voir Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik: Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989 ; et aussi „Unendliche Annäherung“: *die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

²⁵ Pour une discussion approfondie de ce rapport, voir Tomas McAuley, “Music in Early German Romantic Philosophy”, in B. Taylor (ed.), *The Cambridge Companion to Music and Romanticism*, p. 165-182.

tentative de composer des œuvres qui construisent en elle-même une synthèse de moments contradictoires, en réunissant les affects, les sentiments, les impressions et les images les plus divers de façon à ce qu'il en résulte une intégration totale. Même le discours enthousiaste en témoigne : ce qui fascine, c'est l'aptitude de la musique à parcourir les nuances et les intensités les plus éloignées sans perdre pour autant le sens d'une continuité, d'une nécessité et d'une cohérence du tout. Aller aux extrêmes, relier le plus hétérogène, réunir le contradictoire : tel serait le programme implicite d'une musique véritablement romantique de l'absolu. L'emballement romantique pour les symphonies du classicisme viennois en donne l'exemple le plus évident. D'où l'insistance d'E.T.A. Hoffmann sur la cohérence formelle de la 5^e symphonie de Beethoven, sur la puissance d'intégration qu'il désigne du mot allemand dénotant la faculté de réflexion qui contrôle l'enthousiasme : *Besonnenheit*.²⁶

Cependant, l'enthousiasme métaphysique n'est qu'un versant de la philosophie romantique. Il est toujours accompagné, ou plutôt contrecarré, par le doute, notamment chez Friedrich Schlegel et Novalis. Car le problème de l'absolu, tel que nous l'avons esquissé, repose, au fond, sur le constat que l'absolu n'est pas connaissable conceptuellement. C'est le scandale intellectuel entraîné par la philosophie de Kant, qui rejette les preuves rationalistes de l'existence de Dieu. Les modes non-conceptuels de la connaissance qui s'y substituent n'atteignent jamais à la certitude d'une preuve. L'espoir mis dans le pouvoir de l'art est intimement lié à cette insatisfaction, à la conscience de l'impuissance de la raison à comprendre son propre fondement. Par suite, les synthèses artistiques, les constructions de totalités contradictoires en apparence sont hantées par le pressentiment de leur insuffisance. La connaissance de l'absolu ne s'achevant pas, les œuvres d'art non plus n'arrivent jamais à s'affirmer entièrement : elles restent nécessairement approximatives, inachevées, fragmentaires. La notion de *Sehnsucht* en rend compte. En tant que caractère musical, la *langueur* de l'absolu corrige l'enthousiasme de l'intégration : c'est la césure, l'abandon soudain, l'interuption qui fait retomber les ambitions, renoncer à la dernière confirmation, qui ironise l'euphorie et relativise la capacité de la subjectivité à maîtriser le monde. C'est la raison pour laquelle le musicologue Becking – témoin suspect, j'en conviens – proposait de restreindre la notion de musique romantique aux œuvres de Franz Schubert et de Robert Schumann : l'absence de gravité, de pesanteur affirmative, le renoncement au contrôle

²⁶ E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik: Aufsätze und Rezensionen*, hg. von Friedrich Schnapp, München, Winkler, 1977, p. 36 sq.

formel, l'errance harmonique sont des qualités perceptibles dans la *Sonate en Ré Majeur* de Schubert, par exemple, ou dans la pièce *Warum ?* des *Phantasiestücke* de Schumann. Contrairement à Becking, qui interprétait ces qualités comme une rêverie insouciant, le signe d'un subjectivisme impuissant, coupé du monde réel, René Michaelsen a, plus récemment, perçu dans la facture de la musique de Robert Schumann le scepticisme philosophique, le doute qui travaille la composition en son sein.²⁷

L'insistance sur le doute comme trait caractéristique du romantisme projette une lumière encore différente sur le programme musical d'une expression de soi. Dans la perspective sceptique, les apparences évoquées par la musique, figures, ambiances, mouvements et images, prennent une consistance irréelle : elles apparaissent comme des illusions, des fabulations, des fictions et des fantômes peuplant l'âme. La subjectivité s'exprime alors en projetant une danse macabre d'esprits sur le ciel nocturne de la conscience. C'est le dernier motif – le fantastique – qui vient compléter notre esquisse des traits romantiques de la musique.²⁸ La fameuse recension de la 5^e symphonie de Beethoven par E.T.A. Hoffmann le mobilise d'emblée :

La musique instrumentale de Beethoven nous ouvre elle aussi le royaume de l'immense et de l'incommensurable. Des rais incandescents zèbrent sa nuit obscure ; nous apercevons des ombres titanesques qui ondulent comme des vagues, resserrent autour de nous leur cercle et, destructrices, ne nous laissent que la torture de cette nostalgie sans fin où tout l'élan joyeux qu'exprimaient à l'instant des accents d'allégresse, sombre et s'anéantit ; nous ne vivons plus que dans cette douleur qui engloutit sans les détruire l'amour, l'espérance et la joie, et veut faire éclater notre poitrine en unissant toutes les passions dans un *tutti* formidable – et nous sommes des visionnaires émerveillés.²⁹

Dans ces lignes comme dans le reste de la recension, la notion plurivoque de *Geist*, l'« esprit », est employée au pluriel : *Geister*. Elle ne désigne donc pas le domaine des idées, de l'intellect ou de l'idéal – domaine de la métaphysique idéaliste – mais fait référence au champ sémantique du spiritisme : voir des esprits est l'affaire des voyants, de ceux qui communiquent avec le monde des spectres, des âmes errantes, des démons et des fantômes. L'imaginaire évoqué par Hoffmann est celui de la nuit de Walpurgis. Le répertoire

²⁷ René Michaelsen, *Der komponierte Zweifel: Robert Schumann und die Selbstreflexion in der Musik*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2015.

²⁸ Voir Francesca Brittan, "Music, Magic, and the Supernatural", in B. Taylor (ed.), *The Cambridge Companion to Music and Romanticism*, p. 127-145.

²⁹ E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, p. 36 ; *Écrits sur la musique*, trad. B. Hebert et A. Montandon, Lausanne, L'Âge d'homme, 1985, p. 39-40.

fantastique est intimement lié à la critique du monde désenchanté qui regarde la nature comme un mécanisme, le vivant comme une machine et les affaires humaines comme un calcul utilitaire. La figure fantastique du revenant est l'apparition réifiée d'une revendication de justice qui, depuis le passé, hante le présent. Avec le spectre revient tout ce que la raison calculatrice réprime, ignore et exclut injustement, mais ce refoulé du monde désenchanté fait retour sous une forme irrationnelle, méconnaissable, déformée. Si la subjectivité romantique entend dans la musique une danse de spectres, il faut y voir la conjonction de deux intuitions complémentaires : d'une part la conscience du caractère fictif des contenus musicalement représentés, conséquence de l'attitude sceptique accompagnant l'enthousiasme pour l'absolu ; d'autre part, la conviction que les figurations de l'imaginaire, les fantasmes et les rêves ne sont guère détachés de la réalité, qu'ils en sont plutôt des témoins travestis, des reflets indirects. Il y a donc, pour les romantiques, une véracité du fantastique qui dépasse l'imitation vraisemblable du monde empirique, une vérité de fiction, que l'on cherche en vain dans les faits empiriques. On est ainsi arrivé aux antipodes de notre point de départ : l'expression de soi immédiate sous la forme d'un écoulement de l'âme – le programme du *Sturm und Drang* – fait place à la mise en scène d'apparitions consciemment fictives figurant les témoins indirects de réalités réprimées.

4.

Afin de relier entre eux ces traits contradictoires de l'esthétique musicale du romantisme, je suggère une révision de la conception traditionnelle selon laquelle l'esthétique romantique est centrée autour du problème de l'expression de la subjectivité. Cette idée reçue nécessite d'être révisée, car la notion de subjectivité est plus complexe qu'on ne le croit souvent. Elle se différencie, d'un point de vue interne, en trois moments : un aspect singulier, un aspect particulier et un aspect universel.

Le moment de la singularité subjective désigne la constellation de traits, de propriétés ou de vécus qui rend une personne unique. Cette singularité personnelle est un fait contingent. C'est pour cela que la singularité d'une personne ne saurait être exprimée au sens strict du terme. La singularité est étrangère au rapport intérieur / extérieur : elle est à la surface, elle se montre tout simplement, elle s'exhibe. L'expression entre seulement en jeu lorsque la subjectivité singulière se lie à une forme de subjectivité particulière. Être un sujet particulier signifie alors incarner un type de sujet, un rôle social collectivement reconnu : une identité pratique avec ses capacités, ses habitudes, ses valeurs, ses normes et ses institutions correspondantes. On

retrouve ici la notion de sujet utilisée par Christoph Menke à la suite de Michel Foucault : on devient sujet par un processus social d'assujettissement sous une forme de subjectivité particulière. Dans l'art, c'est le répertoire des styles, des techniques, des figures rhétoriques et des tournures de phrase reconnus et reconnaissables, que l'on s'approprie au cours de la formation. La maîtrise de formes particulières de subjectivité résulte donc de l'appropriation par l'éducation et l'entraînement : contrairement à la singularité subjective, le moment de la particularité subjective n'est pas un fait mais un acquis. Un comportement expressif peut émerger de la relation entre ces formes particulières et les traits singuliers de la personne qui s'est appropriée ces formes. La singularité apparaît alors comme une intériorité s'exprimant à travers, et contre, les formes extérieures de la subjectivité. En raison de son potentiel déstabilisateur et déformant, la singularité peut, dès lors, être conçue comme un jeu de forces animant et subvertissant toute forme de subjectivité particulière ; et on peut voir dans cet ébranlement des formes sociales la pré-condition d'une libération. Mais la facticité de la subjectivité singulière interdit d'y voir la manifestation d'une liberté. Le jeu de forces dans les profondeurs de l'âme, tout comme la constellation unique de traits à la surface du corps, sont des faits contingents, *brute facts*. S'ils font éclater les contraintes d'un rôle social, il y a bien conflit, mais celui-ci n'a rien de libre. Afin de rendre compte de la possibilité de la liberté, il faut inclure le troisième aspect de la subjectivité qui désigne quelque chose d'universel : la conscience de soi, impersonnelle et transcendantale. C'est l'instance de réflexion, la source d'une possible critique des formes de subjectivation et, par-là, le point d'ancrage d'une détermination de soi dans les pensées et les actes. Tant que l'expression de la subjectivité renonce à cette dimension radicalement universelle et impersonnelle, tout lien avec un projet de libération reste illusoire.

On est ainsi en mesure, pour conclure, d'articuler entre eux les traits de l'esthétique musicale du romantisme, à travers le prisme de ce nouveau modèle d'expression de la subjectivité. Pour les romantiques, la musique met en scène un processus de libération au sein du monde désenchanté dominé par la raison instrumentale. Cette libération se produit dans la liquéfaction des formes particulières de subjectivité, grâce à laquelle se manifeste un jeu de forces singulier animant les profondeurs du sujet. Les formes particulières perdent alors leur gravité réelle, elles se transforment en figures fantastiques, en ombres fictives attestant d'une manière détournée l'existence de ces singularités réelles que les formes particulières de la subjectivité répriment et excluent. Mais cette déstabilisation asociale des formes de subjectivité sociales est, à son tour, fondée dans une instance de réflexion transcen-

dantale : la conscience de soi radicalement impersonnelle, qui tend vers un fondement absolu de l'intelligibilité du monde. Seul cet aspect de la subjectivité entretient un lien intrinsèque avec la liberté : la détermination de ses pensées et de ses actes n'est libre que dans la mesure où elle s'avère justifiée dans la réflexion critique. La liquéfaction dynamique des types de subjectivité apparaît alors comme un moment du processus de réflexion auto-critique. N'aboutissant jamais à une certitude, à l'instar d'une démonstration conceptuelle, cette réflexion artistique est hantée par le doute en même temps qu'elle aspire à son achèvement. Si la musique des romantiques exprime la subjectivité, elle nous la fait expérimenter en tant que totalité complexe, conflictuelle et contradictoire, auto-critique et inachevée. C'est en ce sens, et non pas comme l'exhibition musicale de contingences personnelles, qu'elle peut être solidaire d'une quête de la liberté en général.