

Alain Badiou :
De la dialectique négative dans sa connexion à un certain bilan de Wagner
[1^o partie]

(Ens, samedi 8 janvier 2005)

- transcription de l'exposé -

L'enjeu de ces deux séances, dans un séminaire dont l'intitulé général concerne Adorno et la musique, est un peu décentré parce que, au vrai, mon intérêt subjectif le plus important dans cette affaire est la question de Wagner aujourd'hui.

Je ferai mon entrée dans le problème à partir de la question de Wagner comme possible analyseur, de nos jours (comme il l'a été de façon récurrente dans le passé), de la fonction de la musique dans la philosophie, et, de façon plus large, dans l'idéologie. Ainsi la cible de la traversée d'Adorno que je vais entreprendre ne concerne pas quelque chose comme des renseignements fondamentaux et inédits à son sujet mais, en définitive, la question de Wagner au contemporain. Il s'agira donc non pas de la question de Wagner en tant que question historique mais des fonctions contemporaines de Wagner dans les rapports généraux entre la musique, l'opéra, la théâtralité et l'idéologie.

Je signale d'emblée une thèse sous-jacente - que je ne vise pas moi-même à démontrer - selon laquelle la musique est un opérateur fondamental des dispositifs idéologiques contemporains. Je prends *musique* ici dans son sens le plus indistinct : ni la musique comme art, ni comme intellectualité, ni comme pensée mais plutôt comme ce qui se déclare tel. Il n'y a d'ailleurs pas tellement d'autre définition formelle à chercher pour notre propos.

On trouve là-dessus, à titre d'indice, une déclaration de Philippe Lacoue-Labarthe dans son livre *Musica Ficta*, sous-titré « *figures de Wagner* » (1991). Lacoue-Labarthe, philosophe important aujourd'hui en France, propose déjà dans ce livre toute une série de réflexions sur les rapports constitutifs de la musique en général - et de Wagner en particulier - aux idéologies contemporaines et plus précisément aux idéologies politiques. Lacoue-Labarthe pointe cette fonction cruciale et capitale de la musique dans les formations idéologiques contemporaines :

« *Que depuis Wagner, à mesure que se déploie le nihilisme, la musique, avec des moyens encore plus puissants que ceux que Wagner lui-même s'était donnés, n'ait cessé d'envahir notre monde et de prendre manifestement le pas sur toute autre forme d'art — y compris les arts de l'image —, que la "musicolâtrie" ait pris le relais de l'idolâtrie, est peut-être un premier élément de réponse.* » (p. 214)

Ce texte est édifiant car il propose, lui aussi, la thèse selon laquelle la musique joue un rôle de vecteur capital dans les dispositifs idéologiques contemporains ; il pose que nous vivons dans une époque de *musicolâtrie*. Ce terme est intéressant : la musique est une idole, elle vient au relais de l'idolâtrie, et finalement, c'est Wagner qui est ici le premier coupable. C'est « depuis Wagner » que David Bowie, le rap, etc. sont advenus ! Est alors assignée à Wagner ce qu'on pourrait appeler une fonction terroriste de la musique — je reviendrai sur ce point.

On pourrait énumérer de nombreux indices qui vont dans ce sens, comme par exemple la thèse qu'en réalité, la musique est plus importante que l'image. Au fond, la thèse convenue est que nous sommes dans le monde de l'image, et que la souveraineté idéologique lui est impartie. Pour Lacoue-Labarthe, la musique est au vrai plus fondamentale que l'image dans l'organisation mentalement disciplinaire du monde contemporain.

Je crois être d'accord avec cette thèse et je voudrais, au passage, à titre de portail avant d'en venir aux démêlés d'Adorno et de Wagner, donner dans ce sens-là des indices épars, qui ne participent pas dans mon propos d'une théorie constituée.

D'abord, il est certain que, depuis les années 1960, la musique est un identificateur de la jeunesse à échelle de masse, et que cette fonction d'identification de la jeunesse n'est nulle part, pas même du côté de l'iconographie ou du cinéma, aussi nette que dans la musique. Existe en effet indubitablement une musicolâtrie constitutive d'une certaine dimension de la jeunesse et qui advient dans

une séquence bien circonstanciée, qu'on peut à l'évidence relier aux techniques de reproduction de masse de la musique développées depuis une petite cinquantaine d'années.

Deuxièmement, la musique fonctionne comme un organisateur capital de ce qu'on pourrait appeler les réseaux de communication : y compris les réseaux techniques de communication sont mis en scène comme transits de la musique, échanges des musiques, cumulations des musiques. Je trouve extraordinaires des appareils vantés pour leur capacité à enregistrer 50 000, 100 000 ou 120 000 chansons, ce qui suppose une mémoire musicolâtre extraordinaire... Du même coup, la musique est aussi une des forces de frappe de la circulation financière.

En troisième lieu, elle est un opérateur des formes renouvelées de la socialité consensuelle, ce qu'on peut vérifier depuis les grands rassemblements des années 1960 jusqu'aux développements qu'on connaît aujourd'hui (cf. la question des *rave-parties*, etc.). Plus généralement, la musique, qui s'était toujours tenue aux lisières de ce rôle, a vu l'ampleur de celui-ci se généraliser d'une manière extraordinaire, de sorte qu'elle est devenue un opérateur de la socialité consensuelle dans la jeunesse, voire au-delà.

Quatrièmement, je pense que la musique a joué un rôle très important dans la liquidation des esthétiques de distinction. J'appelle *esthétiques de distinction* des esthétiques qui considèrent qu'entre l'art et le non-art, il y a des frontières éventuellement intelligibles, éventuellement rationnelles, qu'il y a des critères éventuellement transmissibles. On sait bien qu'aujourd'hui cette thèse est attaquée de toutes parts, au profit de ce que j'appellerais une *esthétique de l'indistinction*, pour laquelle en somme on se doit de recevoir l'ensemble de ce qui s'affiche sous le signe de la musique tout en faisant le redécoupage des rubriques journalistiques. Si vous cherchez par exemple à « musique », vous trouvez « classique », « rock », « blues », etc. — Évidemment, « classique » désigne ce qui autrefois aurait été répertorié de façon tout à fait différente selon le critère de la distinction artistique. Je pense que c'est dans la musique que ce protocole de mise en scène des esthétiques de l'indistinction s'est d'abord établi au régime de la démocratie des goûts et à celui de la pluralité. C'est même devenu un thème politique : voyez Lang, qui, le premier, a érigé de la sorte le fait qu'il y a « les musiques », qu'il s'agit là d'une pluralité égalitaire.

La musique a aussi été un puissant vecteur du côté de l'historicisme muséographique, c'est-à-dire d'un rapport conservateur et muséographique au passé. Ici, on trouve au premier chef, traversés par une certaine valorisation du réactif, les baroqueux, constituants de la figure de la musique comme restitution intégrale de son passé, comme devant approcher de ce qu'elle était dans son essence historique effective avant que d'être revue, réinterprétée...

Pour toutes ces raisons, je crois que nous pouvons tenir, au titre de premier portail, cette idée d'une fonction singulière de la musique au regard de l'articulation entre les formes artistiques au sens large, et les dispositions ou prégnances idéologiques.

Mais en quoi Wagner, et singulièrement Wagner en France, est-il en cause dans cette affaire ? Ceci concerne les arguments de Lacoue-Labarthe en faveur de la thèse selon laquelle la musique jouerait un rôle esthétique tout à fait singulier dans l'univers contemporain. Ce problème du débat français sur Wagner constituera donc notre deuxième entrée.

Je signale là-dessus deux repères très élémentaires.

- D'abord, à la fin des années 1970, se tient la représentation de la tétralogie de Wagner à Bayreuth, représentation reçue en particulier par les Allemands comme la représentation française, avec à la direction Pierre Boulez, à la mise en scène Patrice Chéreau, et parmi les conseillers artistiques François Regnault (qui est présent aujourd'hui...). Cette équipe française représente par conséquent une force de pénétration au cœur du temple, si je puis dire, car s'y déploie une force de représentation qui à l'époque est reçue tout à fait positivement. On ne suscite pas à ce propos de « question Wagner ».

Ce qui est très frappant, c'est que cette représentation de la tétralogie de Wagner à la fin des années 1970 représente en effet à mon sens une mutation dans l'ordre même de la représentation wagnérienne. On ne va pas ici faire l'examen de l'histoire des mises en scène de Wagner — histoire par ailleurs très tortueuse et complexe, mais passionnante et à vrai dire fondamentale —. Simplement, pour la comprendre, il faut se souvenir des conditions dans lesquelles a eu lieu la réouverture de Bayreuth après la guerre.

La chose était pour le moins pas très simple : tout le monde connaissait les compromissions idéologiques du wagnérisme avec le nazisme, les compromissions personnelles de la famille Wagner avec le

Führer, l'idolâtrie wagnérienne de toute une partie du personnel nazi, etc. Donc la question de savoir ce qui allait alors se passer était à vrai dire tendue. La solution a été proposée par Wieland Wagner : musicalement, rien n'a été changé, c'est la vieille garde qui a continué le cérémonial musical proprement dit, rien n'a pas été modifié ; mais la mise en scène a été radicalement modifiée par le petit-fils de Wagner. Quelle a été au fond l'opération de Wieland Wagner ? Ce point est très important car toutes les discussions que nous allons voir graviter autour de Wagner à travers Lacoue-Labarthe et Adorno sont aussi articulées sur ce type de questions.

Je dirais que Wieland Wagner s'est proposé de débarrasser entièrement la représentation wagnérienne de tout indice de mythologie nationale et de le remplacer par ce qu'on pourrait appeler du mythe pur, c'est-à-dire, au gré d'une opération d'abstraction, du mythe non connecté au national. Cela consiste à épurer la stylistique de la représentation de Wagner dans des conditions telles que l'ensemble des indices idéologiques antérieurs soient éliminés, de manière à obtenir alors quelque chose d'absolument trans-national, intemporel, donc grec en un autre sens. La question de savoir dans quelle mesure Wagner était une répétition de la tragédie grecque va en effet jouer un rôle très important dans les discussions qui vont suivre. Mais ici *grec* s'entend en un sens non national, qui nous indique déjà que cette discussion sur la Grèce, soit la discussion esthétique sur le paradigme Grèce, est entièrement prise dans la question de savoir si ce paradigme peut et doit être, ou non, un paradigme national. On obtient donc ce que l'on pourrait appeler une présentation non mythologique de Wagner, si *mythologie* signifie bien mythe fondateur d'une nation ou d'un peuple.

Et cette opération est une réussite, en ce sens que la mise en scène de Wieland Wagner est d'abord acceptée esthétiquement (à l'exception des protestations des conservateurs de la bourgeoisie bavaroise) : elle est considérée comme une réelle invention scénographique, ce qui va faire passer au second plan l'historicité de la compromission wagnérienne avec le nazisme. Wagner se trouve ainsi redéployable, remis en scène au sens strict à travers ces opérations de Wieland Wagner.

C'est précisément sur cet arrière-plan que se situe à mon sens le Wagner français de la fin des années 1970, qui reste l'époque encore de l'après mai 68, de l'activisme politique, de la vitalité retrouvée de l'idée de révolution, etc. Je soutiendrai que la représentation Boulez-Chéreau-Regnaud est une présentation de Wagner cette fois à mon sens démythologisée. Il ne s'agit pas ici, en effet, du passage d'un mythe national à un mythe non national ou épuré, mais de la tentative d'une présentation de Wagner qui le théâtralise réellement, c'est-à-dire qui exhibe le jeu de forces disparates qui le théâtralisent, qui n'accepte pas la sacralisation des figures. On a donc un théâtralisation de Wagner, mais notons bien ici que *théâtralisation* s'oppose à l'idée intégrante d'une mythologie.

De la même manière, la direction de Boulez cherche à rendre lisible, non pas le flot continu de la musicalité wagnérienne, mais au contraire à mettre en évidence sa discontinuité sous-jacente. Vu de près, Wagner est bien, à vrai dire, un jeu très compliqué de petites cellules qui se transforment et se déforment ; il n'y a donc pas de raison de nécessairement lui surimposer une théorie abstraite de la mélodie infinie qui consisterait à dire que le *pathos* est premier. On a affaire, comme toujours d'ailleurs chez Boulez, à une direction plutôt analytique, c'est-à-dire une direction qui vise à faire entendre la complexité des opérations wagnériennes derrière le flot musical au service de la sacralisation mythologique.

Émerge donc réellement une tétralogie nouvelle au double sens d'une présentation scénographique théâtralisante (non mythologisante) et d'une présentation musicale qui s'efforce en réalité d'articuler de façon différente les principes de continuité et de discontinuité dans l'entreprise wagnérienne (il ne s'agit pas de remplacer le continu par le discontinu mais de présenter autrement leur relation dans la technique musicale orchestrale et vocale de Wagner).

En somme, à la fin des années 1970, un phénomène tout à fait nouveau apparaît : les « Français » (avec autant de guillemets qu'on voudra...), c'est-à-dire aussi une option idéologique du moment, s'emparent de Wagner non pas simplement au régime du commentaire comme l'ont fait Baudelaire, et Mallarmé ou Claudel antérieurement, mais au régime de l'intervention directe dans la présentation wagnérienne et son renouvellement. Et telle était bien l'intention des dirigeants du Bayreuth de l'époque : produire une nouvelle discontinuité, après celle de Wieland Wagner qui avait proposé au fond un régime génial de la précaution, rendant possible sans trop de remous la réouverture de Bayreuth. Je ne veux toutefois pas ramener l'entreprise de Wieland Wagner, que j'ai moi-même passionnément admirée, à un tel protocole de précaution, mais c'est indubitablement également lisible en ces termes.

• Puis, en 1991, paraît *Musica ficta* de Philippe Lacoue-Labarthe, dont les textes datent des années 1980. Je trouve tout à fait significative cette bascule du *Ring* Chéreau-Boulez-Regnaud de la fin des années 1970 à *Musica ficta* des années 1980-90 concernant la figure de Wagner.

Musica ficta s'inscrit tout à fait dans notre champ d'investigation puisque sa dernière étude, bâtie à partir du commentaire qu'Adorno propose du *Moïse et Aron* de Schoenberg, est consacrée à Adorno. Ce qui est très frappant, c'est que Lacoue-Labarthe dit d'Adorno qu'il n'a pas encore atteint un anti-wagnérisme suffisant, qu'il n'est pas encore parvenu à se débarrasser complètement du wagnérisme. On a donc affaire là à un protocole théorique d'anti-wagnérisme d'une violence théorique extrême. Nous allons voir pourquoi et comment.

Je crois que l'on peut soutenir que, dès les années 1980, se produit à l'égard de Wagner une sorte de renversement symptomatique, accompagnant bien d'autres phénomènes de renversement, qui balaie pour ainsi dire le wagnérisme théâtralisé et analytiquement rééquilibré proposé à la fin des années 1970, au profit d'une opération anti-wagnérienne particulièrement violente et subtile de dénonciation de la construction wagnérienne. Disons donc quelques mots ici du livre de Lacoue-Labarthe, tout à fait intéressant pour l'ensemble des questions que l'on discute ici, y compris sur Adorno.

Quelle est la structure et la visée de ce livre ? Il décrit, déclare Lacoue-Labarthe, quatre scènes faites à Wagner, quatre conflits, quatre contentieux avec Wagner, ou quatre admirations dialectisables de Wagner qui sont : le cas de Baudelaire, le cas de Mallarmé, le cas Heidegger-Nietzsche (considérés un peu à cet égard comme le même) et le cas Adorno — soit deux Français, deux Allemands.

Ces quatre études, qui indiquent quatre rapports différents à Wagner, convergent vers l'idée qu'en dépit du conflit apparent avec lui, absolument manifeste chez Mallarmé dans la figure de la rivalité, chez Heidegger dans celle de l'insuffisance de la nécessité de rompre avec Wagner et chez Adorno dans la figure du dépassement, ces penseurs restent captifs de ce qu'il y a d'essentiellement nuisible dans le wagnérisme. C'est là une démonstration *a fortiori*, et c'est ce qui fait la violence extrême du livre : on envisage le cas d'anti-wagnériens explicites ou de gens qui, à défaut de se dire anti-wagnériens, rivalisent avec Wagner comme Mallarmé (pour qui il s'agit de montrer que la poésie est plus apte que le drame wagnérien à accomplir les tâches que l'époque exige), et on montre que l'anti-wagnérisme de ces cas-là précisément est encore absolument insuffisant et qu'ils n'ont pas atteint le noyau véritable de l'opération wagnérienne.

Quel est alors ce noyau du wagnérisme qui, dans ces critiques renouvelées de sa musique, de sa théâtralité, de ses opéras n'a pas été atteint ? Aux yeux de Lacoue-Labarthe, c'est le dispositif wagnérien comme porteur de l'esthétisation de la politique, c'est Wagner comme transformation de la musique en opérateur idéologique pour lequel il s'agit toujours dans l'art d'instituer un peuple, c'est-à-dire de figurer ou de configurer une politique. S'affirme ici une vision de Wagner comme proto-fasciste (je prends là l'expression dans son sens descriptif), en ce que précisément il aurait inventé une figure de clôture de l'opéra (on reviendra sur ce point) en l'assignant à la configuration d'un destin ou d'un *ethos* national de telle sorte qu'il aurait mis en scène la fonction définitivement politique de l'esthétique elle-même.

Wagner aurait fait cela sous le signe d'un geste qui pour Lacoue-Labarthe est essentiel : le geste de restitution du grand art. La leçon fondamentale que Lacoue-Labarthe en tire, très proche de celle d'Adorno, est qu'il n'est plus possible de faire de l'art sous le signe du grand art, et qu'au fond le grand impératif de l'art contemporain réside dans la sobriété comme valeur normative-clef cet art, dans la modestie des intentions (on reviendra encore sur ce point très délicat et subtil qu'Adorno présente à sa manière). Wagner aurait été la dernière grande figure créatrice capable de soutenir son propos sous le régime du grand art et il aurait par là même dévoilé en bloc que sous le signe du grand art, le monde contemporain ne peut plus produire que des configurations politiques extrêmement réactives, périlleuses voire sourdement criminelles.

Dans certains textes de Lacoue-Labarthe, pas toujours tirés de *Musica ficta*, la violence est d'ailleurs explicite à l'égard de Wagner, véritablement considéré comme le paradigme insurpassé et originaire de l'art fasciste. Cela suppose que le Wagner démythologisé, théâtralisé et rendu à sa discontinuité sous-jacente (qui était celui de Boulez/Chéreau/Regnault), soit pris comme un maquillage, un habillement, un déguisement plaqué sur un Wagner essentiel qui, quant à lui, demeure codé dans les catégories anciennes de la mythologie, du national, de l'esthétique du sublime, etc. On entre là dans un débat très compliqué qui nécessite d'écouter un peu de Wagner de manière à pouvoir statuer en cette affaire. Ma thèse est la suivante : le mouvement que propose Lacoue-Labarthe est en un certain sens inverse de celui qu'il annonce. Il projette de partir de Wagner pris dans son évidence (qui n'est pas vraiment interrogée) pour aboutir à la démonstration que Wagner est au fond une inscription, une fondation dans le champ théologico-politique, et que l'essence enfin révélée de ce Wagner évident dans ses effets réside dans l'esthétisation de la politique, le proto-fascisme, etc. Le mouvement que propose Lacoue-Labarthe est de démontrer, connaissant Wagner, que les débats à propos de ce Wagner indiquent bien que l'entreprise wagnérienne est une entreprise d'esthétisation proto-fasciste de la politique. C'est pourquoi Lacoue-Labarthe peut dire, dès le début de son livre, que « *Wagner lui-même n'est pas*

l'objet de ce livre, mais bien plutôt l'effet qu'il produit » (p. 17), effet dont j'ai dit au début qu'il était considérable puisqu'en fin de compte, comme Lacoue-Labarthe le dit explicitement, Wagner est le fondateur du premier art de masse.

Si Wagner n'est pas l'objet du livre mais seulement les effets qu'il produit, c'est qu'en un certain sens il est possible d'appréhender Wagner ou de savoir ce qui est sous le nom de Wagner à travers les effets qu'il produit et qu'il faut relever. Or, à mon sens, le livre de Lacoue-Labarthe fonctionne absolument en sens inverse, c'est-à-dire qu'il prescrit un certain Wagner à partir d'une théorie de la politique comme esthétisation. Quand on a lu le livre de Lacoue-Labarthe, on a bon gré mal gré une certaine idée de Wagner - ce livre porte bien sur Wagner, à la fin des fins !- : comment tout au long d'un livre parler des effets produits par Wagner sans que ceci induise un certain Wagner ? C'est absolument impossible, et ici ce Wagner est induit pas les hypothèses de Lacoue-Labarthe sur la politique comme esthétisation et par conséquent sur la fonction esthétique de l'art dans la politique. Cet aspect est intéressant car nous retrouverons ce type d'opérations sous une autre forme dans notre traversée d'Adorno. Il est essentiel de rehausser les traits distinctifs de cette construction d'un certain Wagner, car je crois que c'est de cela qu'il s'agit : un certain Wagner est construit ou reconstruit sur l'horizon d'une détermination philosophique spéculative concernant en réalité le théologico-politique ou, si l'on préfère, l'esthétisation de la politique, c'est-à-dire la politique comme religion artistique (ce qui est une définition possible du fascisme).

Les traits distinctifs qui vont construire au fur et à mesure ce Wagner doivent bien être prélevés sur Wagner d'une manière ou d'une autre, donc c'est bien une construction de Wagner à laquelle nous assistons et, Wagner étant un nom clef dans le champ de l'idéologie, il importe toujours de savoir ce qui sous le nom de Wagner est en train d'opérer, c'est-à-dire comment a été construit le nom « Wagner ».

J'indique quatre caractéristiques de cette construction, que l'on retrouve constamment dans les discussions sur Wagner. Et si l'on admet cette construction, on admettra aussi à terme que ce que je vais dire soit une déconstruction, car je vais tenter de défaire ce Wagner après avoir montré comment il se fait.

1- Le premier trait, peut-être le plus évident (Mallarmé en particulier participe de cette construction), c'est la fonction du mythe, où l'on considère Wagner comme prenant appui ou formalisant de façon nécessaire une instruction mythologique de la représentation, c'est-à-dire étayant l'univers représentatif et l'opéra tout entier sur des mythes fondateurs, originaires, dont la fonction est instituante. Je rappellerais simplement ici qu'à la fois c'est là une chose indéniable et en même temps, démonstration a été donnée à mon sens par la mise en scène Boulez/Chéreau/Regnault qu'il ne faut peut-être pas y lire un trait essentiel de la construction wagnérienne.

Je suis frappé de voir que Lacoue-Labarthe ne mentionne ni cette tentative, ni son éventuel échec à ses yeux : encore faudrait-il critiquer de façon rationnelle et argumentée cette représentation pour dire que son échec atteste que le mythologique est essentiel dans la construction wagnérienne. Personne ne soutiendra qu'il est absent, mais ce n'est pas suffisant. La question est de savoir quel est le lien essentiel et organique existant entre la construction artistique de Wagner et ces appuis mythologiques indéniablement présents. Il y a eu, et il y a encore aujourd'hui, des tentatives de présentation de Wagner qui le délivrent de cette pesanteur mythologique et qui montrent par conséquent que c'est l'une des virtualités de l'entreprise artistique de Wagner que de ne pas être à proprement parler une entreprise sous le mythologique au sens où Lacoue-Labarthe nous la montre.

Les trois autres caractéristiques sont plus précises, plus pertinentes, tout à fait décisives aussi, et concernent la fonction de la technique (soit quelque chose comme le rôle du quantitatif), la fonction de la totalisation et la fonction d'unification ou de synthèse.

2 — La fonction de la technique : cela signifie, aux yeux de Lacoue-Labarthe, qu'un des traits constitutifs de Wagner est la mise en œuvre des moyens maximaux de l'opéra, de l'orchestre, de la musique. Avec Wagner, selon Lacoue-Labarthe, « *l'amplification musicale et l'accumulation esthétique est à son comble et parce que la ressource est une ressource d'amplification, elle est technique dans son essence* ». Le motif de la technique est introduit par l'idée que l'amplification des moyens chez Wagner est entièrement au service de l'effet, et que dès lors qu'une amplification est au service de l'effet, on peut légitimement parler de technique. Lacoue-Labarthe écrit encore que « *la vérité est que venait de voir le jour par la musique (par la technique), le premier art de masse* » (p. 19). Donc Wagner, au gré de cette analogie rapide entre musique et technique, serait l'ancêtre de la musique

comme puissance technique, non pas au sens de la technologie, mais au sens d'une production d'effets comme norme interne de l'agencement artistique et requérant les moyens les plus considérables.

On pourrait d'ailleurs développer cet aspect au-delà même de ce que dit Lacoue-Labarthe : on pourrait dire que si Wagner a eu besoin de la construction d'un théâtre nouveau, des effectifs maximaux de l'orchestre, de chanteurs dont les caractéristiques techniques sont au-dessus de la moyenne, etc., il ne s'agit pas là de hasards ni de traits stylistiques de son art mais cela tient au fait que chez lui, la corrélation entre amplification des moyens et effets à produire est l'essence même du propos. Donc Wagner crée là le premier art de masse en tant que cette création est en définitive une création technique.

Lacoue-Labarthe rappelle qu'il reprend là une idée de Nietzsche (qui a beaucoup d'idées excellentes et beaucoup de moins bonnes, comme chacun sait...), tirée d'un texte où il explique que la décadence de la musique occidentale a commencé avec l'ouverture du *Don Juan* de Mozart où l'on trouve déjà cette mobilisation intégrale de la ressource de l'orchestre pour produire un effet de terreur et de sacré. Donc, l'ouverture de *Don Juan* était originairement wagnérienne, elle était un indice wagnérien intramozartien... – ce qui n'est d'ailleurs pas faux, même si on n'est pas obligé d'en tirer les conclusions de Nietzsche -.

Ce premier point, tout à fait clair, a très tôt été mis en scène sous une forme triviale : « Wagner ça fait beaucoup de bruit », « on n'entend que les cuivres », etc., ce qui s'est dit sous une forme sophistiquée : amplification des moyens musicaux pris dans leur maximalité en vue de la production technique d'un effet et de la création de l'art de masse.

Ce qui est frappant, c'est que Lacoue-Labarthe n'entreprend aucune tentative d'examen de la destination réelle des moyens dans l'entreprise wagnérienne. Or c'est là une question intéressante : s'il n'est pas niable qu'il y a une certaine réquisition extensive des moyens par Wagner, en vue de quels effets spécifiques sont-ils requis ? Si l'on esquivait cette question, on se borne en somme à la considération de l'effet d'effets : l'effet, c'est l'effet, voilà tout... L'effet, c'est produire un effet certes, mais on ne peut tout de même pas s'en tenir là compte tenu de la variabilité extrême de la musique wagnérienne qui est, contrairement à ce qu'on soutient parfois, une musique extraordinairement mouvante. La question de l'effet est en vérité une question extrêmement subtile et la réquisition des moyens à cet effet est elle-même très variable. La totalité orchestrale wagnérienne est traitée par des découpages, des ramifications fort diverses et n'apparaît en réalité pas du tout comme une massivité invariable. Cette question n'est absolument pas soulevée et c'est elle pourtant que nous recevons ici en suspens : s'il y a certainement une réquisition technique wagnérienne singulière ou novatrice, il faut encore statuer sur la question de la nature de l'effet et pas simplement sur le fait, indubitable et pauvre au final, qu'il y a un effet et qui reste à mon avis tout à fait insuffisant pour englober Wagner dans la figure de la technique.

3 — La fonction de la totalisation : là aussi, Lacoue-Labarthe se contente de la dimension programmatique de Wagner, déposée dans l'ambition de l'œuvre d'art totale. L'expression est indubitablement utilisée par Wagner, qui a cette volonté d'œuvre d'art totale et qui par conséquent, dit Lacoue-Labarthe, effectue un geste de clôture : « *le geste totalisant est un geste clôturant* ».

Or, le mot d'ordre de l'œuvre d'art totale reste un mot d'ordre : s'il est effectivement présent dans la dimension programmatique de Wagner, peut-on pour autant réduire les entreprises artistiques à leur programme ? C'est là une discussion très récurrente que je mène souvent. Si l'on prend au sérieux le fait que l'art est un processus de création de quelque chose (je dirais pour ma part de création de vérité, peu importe ici...), on ne peut évidemment pas le réduire aux déclarations programmatiques qui l'escortent. Je ne dis pas qu'elles sont indifférentes, qu'elles ne font pas partie du dispositif général d'évaluation, mais le caractère systématiquement mis en avant de la dimension programmatique au regard de ce qu'est le procès réel des entreprises est à mon sens un vice contemporain, d'autant plus négatif que la dimension programmatique chez un artiste est quelquefois très riche mais aussi parfois très pauvre. Certains artistes formulent des inepties, y compris les concernant eux-mêmes... On ne peut pas soutenir à la fois que l'œuvre n'est pas directement expressive de la psychologie et ensuite que ce que dit le programme est révélateur de la vérité de l'œuvre. C'est contradictoire.

Certes, l'ambition de totalisation ne fait pas de doute chez Wagner mais on a affaire là à un indice programmatique, et il faudrait démontrer en quel sens la création wagnérienne est une totalisation. Je laisse ouverte cette question, que ne résout naturellement pas l'indication programmatique de la totalisation, d'autant que Lacoue-Labarthe lui-même doute que cette totalisation soit effective. Par exemple, s'agissant de la transformation de la scène, il déclare qu'en réalité, Wagner n'a pas opéré de grands bouleversements, et qu'il ne les a de surcroît pas vraiment inclus dans sa volonté de totalisation. Il dit, par exemple, que Wagner n'a proposé aucune transformation véritable de la scène à l'italienne, ce qui est au passage contestable. Bref, là aussi pointe la contradiction : imputer d'abord à Wagner un grand

mécanisme de totalisation, puis ensuite nier que cette totalisation soit opératoire. Cela prouve bien qu'il faut y regarder de près, examiner quelles sont les opérations de totalisation et comprendre ce que *totalisation* veut dire dans la construction wagnérienne effective, ce qui est d'une ampleur toute autre... De plus, on pourrait dire, à la lecture de certaines des indications de Wagner sur la direction d'orchestre, sur l'état du jeu des acteurs de son temps, que l'idéal de sobriété était aussi le sien car généralement il trouve tout cela très gonflé, bruyant, mauvais, etc.

D'autre part, Lacoue-Labarthe dit que cette totalisation doit renvoyer au caractère systématique de Wagner : de toute évidence, c'est l'identification de Wagner à Hegel qui travaille là souterrainement. En d'autres termes, la systématisme wagnérienne serait en réalité l'équivalent musical de la systématique hégélienne et Wagner mettrait fin à un certain régime de l'opéra dans l'histoire de la musique occidentale, exactement comme Hegel a d'une certaine manière mis fin à un certain régime de la métaphysique : Wagner aurait légué à sa postérité une tâche aussi impossible que celle que Hegel a léguée à ses grands successeurs, qui consiste à poursuivre ce qui est achevé. On lit ainsi :

« On dirait si l'on veut, non pas seulement à cause de la surenchère dans les moyens d'expression (que Nietzsche dénonçait déjà au titre d'un art subordonné à la recherche de l'effet), mais plutôt à cause de son caractère systématique, au sens strict, que l'œuvre de Wagner a légué à la postérité une tâche aussi impossible que celle qu'en philosophie la pensée de l'Idéalisme allemand (Hegel) a elle-même léguée à ses successeurs : poursuivre ce qui est achevé. » (p. 220)

Là, le jugement est d'une ambiguïté extraordinaire : est-ce que cet achèvement est un achèvement programmatique et fallacieux, ou est-ce un achèvement effectif ? Ce qui est dit là est-il dit en historicité ou est-ce que l'ambition de totalisation comme ambition fictive, fallacieuse et idéologique, laisse en réalité ouvert ce qu'on prétend clore ? Il y a là une indécision caractéristique à mon avis d'un certain type de pensée heideggérienne : une indécision entre un élément qui serait en vérité programmatique et une historicité qui serait effective. Y a-t-il une clôture wagnérienne de l'opéra ? Voilà certes une vraie question, que je ne nie pas du tout, mais on voit bien qu'elle ne peut pas se poser en ces termes-là. S'il y a une clôture wagnérienne de l'opéra, il faudra expliciter les raisons intra-musicales, intra-scéniques, intra-théâtrales, etc., pour lesquelles elle réalise effectivement une clôture de l'opéra, et non pas s'appuyer exclusivement sur les déclarations wagnériennes répétées concernant l'œuvre d'art totale.

4 — La fonction d'unification : là, nous rapprochons tout de même un peu de la musique...

De même que Lacoue-Labarthe se réfère pour la totalisation à l'œuvre d'art totale, de même, concernant l'unification, il se réfère à la thématique de la mélodie infinie, Wagner construisant autour d'elle l'opéra. Lacoue-Labarthe l'interprète comme une saturation et c'est là un point intéressant. La mélodie infinie, c'est, selon lui, « *trop de musique* », c'est-à-dire une musique qui s'obstrue elle-même par saturation, dont le nom est *mélodie infinie*.

Saturation signifie que Wagner supprime en fait l'irréductibilité articulée de la parole, c'est-à-dire que le jeu d'écart entre la parole et la musique constitutif de la théâtralité possible de l'opéra est, selon Lacoue-Labarthe, annulé par Wagner dans la mélodie infinie en tant que cette dernière est une saturation unifiante par la musique de la totalité des paramètres. Donc « *trop de musique* », ainsi que Lacoue-Labarthe entend sans doute Wagner, tout du moins qu'il le juge, signifie que la musique vient dans une fonction synthétique des paramètres qu'elle dispose, et cette fonction synthétique annule en vérité l'effectivité de ses paroles.

On est ici très près d'Adorno dont la grande cible est le principe d'identité : Adorno considère métaphysiquement que la dialectique hégélienne, exemplairement, est une dialectique qui ne laisse pas être la différence, c'est-à-dire qui en réalité engloutit la différence dans l'identité. En tant que dialectique affirmative, et non pas en tant que dialectique négative justement, la dialectique hégélienne finit par résorber la différence dans l'identité.

En un certain sens, Lacoue-Labarthe dit la même chose de Wagner, qui à ses yeux est celui qui résorbe toutes les différenciations paramétriques possibles dans la mélodie infinie. Celle-ci est assez analogue à l'odyssée de l'esprit chez Hegel, c'est-à-dire à ce qui a pour fonction de résorber incessamment et fondamentalement la différenciation entre l'articulation discontinue de la parole et le flot mélodique, voire, à la fin des fins, de résorber aussi les références intra-musicales dans le flot de la musique elle-même. Wagner serait le créateur d'une musique synthétique, c'est-à-dire d'une musique qui absorbe ses propres multiplicités et qui les dissout dans un *melos* indistinct.

De nombreux passages de Lacoue-Labarthe sont intéressants sur ce point, qui est entre tous le plus significatif. Par exemple, il impute par voie de conséquence à Wagner un défaut de complexité : un passage intéressant musicalement à cet égard est celui où il examine la position d'Adorno sur Schoen-

berg. Lacoue-Labarthe relève que finalement Adorno dit à propos de Schoenberg que celui-ci aussi est en position de saturation ; c'est pourquoi il estime que Adorno est encore bien trop wagnérien, car il ne voit pas que chez Schoenberg quelque chose d'absolument autre est à l'œuvre. Adorno diagnostique cette fonction synthétique de la musique chez Schoenberg lui-même, dans *Moïse et Aaron*, et Lacoue-Labarthe de commenter :

« *Encore une fois, le style de cette saturation n'est pas wagnérien, ne serait-ce que parce que l'écriture en est bien trop complexe et qu'elle ne s'ordonne plus à l'impératif d'un melos* » (p. 225) et il ajoute, « *mais c'est tout de même une saturation* ».

La saturation non wagnérienne aurait pour condition une écriture plus complexe qui ne s'ordonnerait pas à l'impératif d'un *melos*, c'est-à-dire à celui de la mélodie infinie. On est là au cœur de la question : d'abord, est-il vrai que l'écriture de Wagner souffre d'un défaut de complexité et est-il vrai que ce défaut de complexité est dû à la subordination de tous les paramètres à la mélodie infinie, c'est-à-dire à une ligne elle-même dotée d'une puissance orientée vers l'externe ? Là encore, à mon avis, la question principale n'est pas posée. On part de l'indication programmatique de la mélodie infinie mais en vérité les conséquences qui en sont tirées (défaut de complexité, subordination de la multiplicité à l'unicité de la ligne, etc.) ne sont pas démontrées au regard de l'entreprise elle-même de Wagner.

Sur les leitmotifs, autre point délicat chez Wagner, Lacoue-Labarthe dit qu'il s'agit de montrer que la musique de Wagner est elle-même mythologique. Là, on est dans la liaison entre toutes les objections : la méthode selon laquelle Wagner unifie sa propre musique n'est concevable que dans des paramètres mythologiques. Lacoue-Labarthe essaie de faire entrer la question du mythologique non pas seulement du côté de l'anecdote, des mythes, des dieux, de l'histoire que les opéras racontent, mais jusque dans la texture intime de la musique :

« *La solution qu'avait trouvée Wagner à ce problème, c'est que les actes scéniques, de même que les signifiants et les cellules mythiques, peuvent être constamment surdéterminés musicalement* ».

Nous avons une théorie du leitmotiv, comme surdéterminant musicalement les cellules mythiques, de même que nous avons précédemment une théorie de la mélodie infinie. Donc le caractère intrinsèquement mythologique de la proposition nationale et finalement politique de Wagner est musicalement présent dès lors qu'en définitive les ingrédients mythiques sont surdéterminés musicalement, ce qui signifie que le leitmotiv est interprété ici comme une synthèse musicale du mythologique. Si on a, par exemple, le motif de Siegfried porteur de l'épée, chaque fois que revient ce même motif, c'est en réalité dans la musique un élément cellulaire mythique qui finalement s'insinue dans l'unification musicale elle-même.

Il y a là une chose dont Lacoue-Labarthe ne tient pas compte : c'est la possibilité que le leitmotiv ait cette fonction parfois seulement en deçà d'une autre fonction. Le fait que le leitmotiv ait manifestement chez Wagner une double fonction est un point sur lequel Boulez a beaucoup insisté, et à juste titre : certainement, il a une articulation théâtrale qu'on peut dire mythique, ou narrative (on peut en donner des exemples, ce que l'on fera j'espère), mais il a également une fonction de développement musical interne non signalétique, entièrement dépourvue de connotation dramatique ou narrative, et qu'on pourrait davantage rapprocher de la manière dont Haydn traite de petits motifs cellulaires qui sont, dans ses symphonies, distordus, transformés, et qui produisent quelque chose qui n'est à proprement parler ni exactement un développement, ni exactement une mélodie, et qui est une singularité de ce type de choses. Boulez montre ainsi qu'à l'analyse de la partition, on est bien obligé de voir que le nom de leitmotiv, comme geste musical qui est connecté à la narration, n'est pas une production wagnérienne singulière, et que très souvent, en revanche, on observe une indécision des leitmotifs, une fusion de l'un dans l'autre parce qu'ils reposent eux-mêmes sur des cellules harmoniques ou diachroniques transformables qui sont comme des espèces de modules musicaux.

Cette fonction des modules musicaux en réalité tissulairement discontinus, et dont le principe de métamorphose organise le discours musical wagnérien, n'est absolument pas pensée lorsqu'on prétend, à l'instar de Lacoue-Labarthe, que le leitmotiv est finalement la prescription mythologique dans le tissu musical lui-même.

De ce point de vue, on ne dira jamais assez le mal qu'ont fait la nomination systématique des leitmotifs. Si par exemple l'on reconnaît et nomme : « tiens, c'est Siegfried porteur de l'épée » et si l'on envoie trois notes qui servent elles-mêmes de transition pour passer à un autre dispositif mélodique, on sait bien pourtant que ni l'épée ni le porteur de l'épée ne sont en jeu dans cette affaire. Parfois, c'est bien en effet Siegfried porteur de l'épée, mais pas toujours...

Cette thématique est essentielle parce qu'elle installe Wagner dans ce qui est peut-être son invention propre et là, c'est un régime particulier de l'ambiguïté qui émerge : il y a certainement une ambiguïté wagnérienne, mais elle n'est pas réductible au paramétrage univoque où Lacoue-Labarthe l'assigne. Elle réside de façon assez systématique dans la double fonction de ce que Wagner convoque dans son

matériau musical ainsi que dans son matériau scénique ou narratif, jusque dans son matériau poétique où l'on trouve, en plus d'une fonction narrative déclaratoire et explicative, une fonction assonancée, répétitive et directement préformée pour la déclamation musicale. Donc on peut identifier, quasiment dans tous les ingrédients de la production wagnérienne, une systématisme de la double fonction échappant naturellement à la grille interprétative qui tente de réduire Wagner au théologico-politique.

Je crois, pour en finir avec ce premier moment, que cette construction d'un Wagner mythologique, technique, totalisant et où la musique opère la synthèse de la prescription mythologique, se fait sous un idéal préformé chez Lacoue-Labarthe, qui est un idéal hölderlinien de sobriété, c'est-à-dire qu'en réalité il se fait à l'abri d'une position sur ce que doit être l'art contemporain, et que Wagner, ainsi construit, est le repoussoir de cela. En cela, cette caractérisation est largement indépendante de l'examen effectif de sa procédure. On peut alors décrire cet idéal hölderlinien de sobriété à contre-fil de ce qu'on vient de dire et demander ce qu'est cet idéal sous lequel Lacoue-Labarthe se représente les tâches de l'art contemporain et par lequel il conçoit tout en discutant avec Adorno.

Premièrement, c'est qu'il ne faut pas être sous le signe du grand art. La sobriété est donc aussi une sorte de pauvreté, d'humilité assumée de l'intention artistique, qui s'escorte d'une volonté de détotalisation. Cela ne signifie pas, au contraire, qu'on exclura les mixages, les passages d'un art à un autre, mais que cela se produira toujours sous le signe du fragmentaire, du détotalisé, de l'expérimentation. C'est pour cette raison que l'on va faire basculer le grand art du côté de ce qui en a été le dernier représentant explicite aux yeux de Lacoue-Labarthe, à savoir Wagner.

Il s'agira aussi, dans cette discussion sur l'art contemporain, de faire la mise en question des limites trop prescriptives entre l'art et le non-art, qui font aussi partie de la sobriété et de l'humilité, en ce sens qu'il n'y a pas de critère de distinction entre art et non-art qui soit tout entier réflexivement fiable. Chez Lacoue-Labarthe, par exemple, cela prend la forme d'une théorie du poème contemporain comme devenir-prose, où l'essence de la poésie contemporaine est le devenir-prose du poème. Parce que la délimitation entre poème et prose est justement ce que le poème doit mettre en question, l'essence du poème est de s'impurifier comme prose, et non pas de se vouloir le poème pur, le grand poème.

Est également intimé le renoncement à la forme immédiate du sublime, ainsi qu'au sublime comme effet de sublime, soit en somme le renoncement à l'effet : l'art doit assumer modestement un certain régime de l'absence d'effet, qui vise à produire l'effet sans effet, c'est-à-dire en somme une dissolution conjointe du sujet artiste et du supposé sujet public. Ceux-ci ne sont plus dans la relation de l'un produisant un effet sur l'autre, mais d'une dissolution conjointe qui est ce que j'appelle l'effet sans effet, à savoir précisément l'effet de dissolution.

On n'oubliera pas, bien sûr, le thème bien connu du fait que le processus doit être auto-réflexif, ce processus de l'art devant se réfléchir dans son propre devenir.

Je crois alors intéressant de constater que Wagner de façon plus générale - ce livre servant ici de fil conducteur - est le nom de tout ce qui n'est pas cela, et que c'est ce qui fait sa maintenance négative à l'horizon de la discussion esthétique. Il maintient le projet du grand art, de la totalisation, l'idée du poème comme distinct du prosaïsme, il ne renonce nullement à la forme immédiate du sublime et à l'effet de sublime, il ne cherche pas l'effet sans effet, mais il reste dans le logique de l'esthétique.

Parvenus à ce point, nous voyons deux questions distinctes se présenter :

- Est-ce que ce protocole de prescription sur l'art contemporain est légitimé, et par quoi l'est-il ?
- Est-il légitime de faire de Wagner le repoussoir de ce programme ?

Il est vrai, et le problème n'est pas nouveau mais va en s'aggravant, qu'il y a une position à prendre par rapport à ce qu'on pourrait appeler l'art pompier des empires finissants. Sans doute, tout empire finissant propose un art pompier, ce que je définirais comme la corrélation du fracas et du nihilisme, ou comme nihilisme bruyant. Par exemple, on peut identifier très clairement ce qu'est au cinéma aujourd'hui une production délibérément pompière : c'est, par-delà la simple référence à Hollywood, une forme singulière qui est, à bien y regarder, la corrélation entre le fracas et le nihilisme, c'est-à-dire une amplification. On procède alors à l'envi à l'amplification des moyens (à côté de laquelle Wagner n'est à vrai dire pas grand-chose !), et cette amplification est en même temps, quant à son noyau, travaillée du dedans par une vision absolument nihiliste du devenir du monde, avec tout bonnement, en général, une logique du salut entièrement extérieure, néo-religieuse, abstraite, improbable... Cette corrélation

du fracas et du nihilisme n'est pas sans rapport en effet avec les sociétés incertaines d'elles-mêmes ou les empires finissants, et évidemment Wagner a comparu rétroactivement en partie dans ce déploiement-là. Il joue le rôle de celui qui serait la présence encore artistique de ce devenir.

La position où on le tient est somme toute claire : il met un terme à l'histoire de l'art, la clôt, la parachève, il est quelque chose comme le dernier auteur d'opéra... Lacoue-Labarthe fait un examen assez drôle de ceux qui viennent après Wagner : il est tout de même un peu ennuyé par Berg où il situe la détotalisation, et se réjouit de l'inachèvement à ses yeux significatif de sa *Lulu* ; quant à *Pelléas et Mélisande*, c'est pour lui l'opéra de la déconstruction. Strauss pour sa part n'est autre que l'indéfinie nostalgie de l'opéra déjà terminé, et Puccini est celui qui donne sans succès un dernier souffle dans le sens du grand art, après quoi, il n'y a plus rien, c'est la fin de la fin...

On voit donc bien la position assignée à Wagner, comme celui qui clôt l'histoire de l'opéra. On ne peut pas continuer ce qui est achevé ; aussi est-il interne à cette histoire tout comme il est aussi le premier grand pompier des empires finissants, et c'est d'ailleurs en ce sens qu'il est proto-fasciste. Ainsi, il clôt et ouvre en même temps, en ce sens qu'il ouvre à l'avenir de l'art de masse ; il fonde ce dernier en même temps qu'il clôt quelque chose qui passait quand même par Mozart, Beethoven, etc.

Adorno ne dit pas autre chose dès le début de son *Essai sur Wagner* lorsqu'il affirme qu'en somme, Wagner est typique d'une certaine enflure petite bourgeoise, de quelque chose qui en réalité n'a plus les moyens de son propos et qui est obligé de procéder à une hypertrophie des moyens expressifs parce que le contenu historique effectif fait défaut. C'est un peu la même chose concernant l'art pompier des empires finissants : le contenu créateur de l'épopée historique fait défaut et on fait semblant à travers l'enflure historique. En effet, quand on n'est plus qu'au régime de la prochaine élection, on peut aussi faire le *Seigneur des anneaux*, ou quelque chose du genre...

Mais la question demeure de savoir si Wagner était vraiment là : cette typologie est-elle absolument pertinente ? Elle est assez compliquée car elle suppose que l'on ait simultanément un jugement de clôture et un jugement d'ouverture. On surimpose sur Wagner sa double fonction, et en un certain sens il est le parachèvement amplifié de tous les moyens de l'opéra d'un côté, et d'un autre côté, tout cela n'est qu'une poussive mise en œuvre de ce qui va devenir l'art de masse, si bien que l'effectivité de Wagner n'est autre que son effectivité historique : en fin de compte, c'est un grand concert à Bercy... — Le bruit d'ailleurs était déjà le même.

*

Le propos est alors de considérer ce problème propre du site de Wagner et de l'examiner à partir d'une question précise qu'on va adresser cette fois à Adorno, qui est de savoir dans quelle mesure la philosophie d'Adorno prépare ou construit cette place pour Wagner. Si on prend la *Dialectique négative*, qui est le texte de référence de tout ce séminaire, force est de constater que Wagner en est tout à fait absent alors que c'est ce même Adorno qui a par ailleurs écrit l'*Essai sur Wagner*.

Cette démarche m'intéresse beaucoup, elle qui cherche à savoir comment joue en réalité une condition philosophique en son absence, c'est-à-dire ici comment la musique et Wagner se voient réserver une certaine place sans qu'on ait besoin de mentionner à proprement parler Wagner : il y viendra tout naturellement, parce que cette place en somme n'est rien d'autre que la sienne et plus généralement celle de la musique.

Ainsi, nous allons interroger certains aspects de la philosophie d'Adorno comme mise en place de la possibilité de cette fonction de Wagner telle qu'on vient de la parcourir une première fois.

Au passage, en refaisant pour l'occasion ce travail de relecture minutieuse, j'ai été frappé par le nombre de thèmes contemporains dont la disposition est façonnée très tôt par Adorno. Je pense que beaucoup d'analyses qui sont devenues hégémoniques dans les années 1980 ont déjà leur forme matricielle chez Adorno. Il faut lui rendre cette justice, qu'il a réellement de ce point de vue inventé quelque chose, et exhausser en particulier l'importance latente, très nette quand on le lit aujourd'hui, d'Adorno dans le dispositif français contemporain.

Nous nous proposons cette fois de partir de la *Dialectique négative*, grand livre d'Adorno terminé en 1966, et nous allons là encore chercher à mettre en lumière ce qui silencieusement construit la place possible de ce Wagner, avant de déconstruire pour finir à la fois Wagner et sa place de manière à proposer autre chose.

Dans son orientation fondamentale, la *Dialectique négative* n'est rien de moins que la proposition d'une voie nouvelle pour la philosophie. C'est donc un livre de philosophie au sens fort si l'on admet que tout livre de philosophie est un livre qui reconstitue ou repropose la place de la philosophie.

Ici, il consiste à proposer une voie nouvelle pour la philosophie sur l'horizon, cependant, de l'idéalisme allemand, c'est-à-dire Kant et Hegel - on verra pourquoi -. Il y a Kant et Hegel *et* il y a la nécessité absolue de formuler une nouvelle orientation qui soit sur cet horizon mais qui en même temps, à moult d'égards, l'abandonne.

Je voudrais à mon tour donner le programme d'Adorno tel que je le comprends dans ce livre extraordinairement touffu (c'est un exercice que de le lire !) en cinq points qui concentrent ce qui, me semble-t-il, est la matière de ce livre.

1 — L'idéalisme allemand est l'achèvement spéculatif du rationalisme des Lumières. Du même coup, si on veut envisager le rationalisme des Lumières, de la philosophie occidentale plus largement, on peut à certains égards s'en tenir à l'idéalisme allemand, c'est-à-dire à Hegel et Kant.

2 — Cet idéalisme allemand, ou encore ce rationalisme des Lumières, a deux faces : une face critique ou négative (très claire chez Kant bien sûr, mais négative aussi dans la dialectique hégélienne) et par ailleurs une face totalisante avec la dialectique absolue ou affirmative de Hegel. L'idéalisme allemand est donc la conjonction d'une critique et d'une totalisation, la conjonction d'une critique et d'une absoluité ou, finalement, la conjonction d'une négation et d'une identité. Telle est sa constitution intime, qui est représentée par le couple Kant/Hegel, lequel est à mon avis un savoir constitutif pour Adorno.

Ce qui l'intéresse à proprement parler, ce n'est pas l'opposition de Kant et Hegel, ni le dépassement de Kant par Hegel, ni même la nécessité de revenir à la critique kantienne. Tous ces gestes sont présents chez lui, mais ce qui l'intéresse avant tout, c'est le couple Kant/Hegel, en tant que c'est lui, et non pas l'un de ces deux termes, qui parachève la rationalité des Lumières.

3 — La proposition d'Adorno, une fois ce diagnostic établi, consiste à retenir (simultanément et en même temps à passer au-delà) le négatif critique de Kant ainsi que la négativité dialectique de Hegel. On conjoint le geste critique de Kant, qui est un geste de séparation, de limitation des prétentions de la raison, à une maintenance de la négativité dialectique hégélienne coupée, cette fois, de son absoluité affirmative. On retient donc ici la négativité hégélienne comme négativité purement négative. C'est pour cette raison que les doctrines d'Adorno et plus généralement de ce qui sera appelé l'École de Francfort dans les années 1960, qui s'est appelée *théorie critique*, se voient clairement proposer par Adorno le nom « dialectique négative », comme accollement de théorie critique et dialectique négative, de Kant et de Hegel dépassés.

Cette phrase est particulièrement caractéristique quant à ce programme d'Adorno : « *l'intelligible serait non moins dans l'esprit de la limitation kantienne que dans l'esprit de la méthode hégélienne de dépasser celles-ci et de penser seulement négativement.* » Il s'agirait donc de dépasser cette conjonction tout en la gardant pour parvenir à une pensée seulement négative. On a vraiment, dans cette formulation, la récapitulation de l'analyse et du programme d'Adorno : réaliser la *Dialectique négative* sur l'horizon de l'idéalisme allemand comme parachèvement des Lumières, et ce dans des conditions nouvelles.

4 — L'ontologie d'Heidegger, par l'examen de laquelle commence en un sens *Dialectique négative*, qui se présente comme une autre proposition pour aller au-delà des Lumières, retombe en fait en deçà aux yeux d'Adorno. C'est pourquoi il n'hésitera pas à dire – ce dont Lacoue-Labarthe est très attristé – que Heidegger était intégralement fasciste. Il y a une longue explication avec l'ontologie de Heidegger parce que, précisément, cette dernière se présente également comme la nécessité d'aller au-delà du rationalisme des Lumières, décrit comme moment de l'histoire de la métaphysique.

Donc l'ontologie de Heidegger est une rivale puisqu'apparemment le programme est le même que celui d'Adorno, qui le disqualifie en fin de compte en disant que, loin d'aller au-delà de la rationalité des Lumières, l'ontologie heideggérienne retombe en réalité en deçà, contrairement à la *Dialectique négative* qui va, quant à elle, accoler le dispositif kantien critique et le dispositif dialectique hégélien dans un dépassement nouveau.

5 — La référence de toute l'entreprise adornienne est une cassure historique. La possibilité même de cette construction est liée à une factualité historique qui est le nazisme, les camps de concentration et cette césure historique a pour nom *Auschwitz*. La possibilité du geste proposé par Adorno d'une pensée intrinsèquement négative qui reprendrait l'héritage critique de Kant et l'héritage dialectique de Hegel, mais qui les couperait de ce qui a rendu Auschwitz possible, c'est-à-dire d'une affirmation identitaire en excès sur la rationalité elle-même, est donc rendue possible par un fait historique.

Voilà, me semble-t-il, ce qu'on peut dire sur le dispositif général d'Adorno. Dans cet ensemble, la musique ne semble guère lisible et elle demeure au reste très absente dans la massivité du texte où l'on trouve quelques allusions à Schoenberg, à Beethoven et à Berg. Ma thèse est cependant que sa place est entièrement préparée et que, si l'on veut finalement comprendre — et c'est là le motif de tout ce séminaire — l'importance d'Adorno pour la théorie de la musique, on peut le faire en examinant comment cette place de la musique est construite dans un texte purement spéculatif, de façon autrement plus aboutie qu'en regardant directement les *Essais* d'Adorno sur la musique.

Je voudrais esquisser comment s'opère chez Adorno une préparation de cette place, et quelle est la technique de préparation de la place, pour l'art en général et plus singulièrement pour la musique, dans la *Dialectique négative*. On obtiendra toute une série de questions concernant directement à la fois la musique et Wagner, et qui sera l'armature de la séance prochaine.

1 — Partons de ce qu'est la cible d'Adorno : son adversaire principal, dans ce vaste programme, c'est ce qu'il croit être au principe de la rationalité des Lumières et qui est la fonction décisive du principe d'identité.

On peut dire que *Dialectique négative* est une gigantesque polémique contre les effets d'ensemble du principe d'identité, en même temps qu'une analyse de la fonction du principe d'identité dans le rationalisme occidental. Ce principe est présent sous la forme de la latence, si je puis dire, dans la critique kantienne, où l'on trouve le thème de l'unité de l'expérience, de l'invariance du sujet transcendantal, de l'unité finale des différentes critiques (bien que la critique kantienne soit une critique de la délimitation, de la séparation des facultés, etc., l'action du principe d'identité est en fin de compte à l'œuvre de façon latente) et il s'avère aussi explicitement présent chez Hegel dans l'unité de l'Absolu qui relève toute chose.

La cible d'Adorno est donc la fonction du principe d'identité dans le rationalisme occidental et, par conséquent, la suspicion à l'égard de l'universalisme en ce que ce dernier est justement l'imposition de l'Un, soit une imposition identitaire selon laquelle une chose peut valoir pour tous ou, en d'autres termes, la réduction de tous au semblable en tant que le semblable est cette prescription universelle. À ce titre, Adorno anticipe avec vingt ans d'avance des thèmes devenus absolument ordinaires de l'idéologie contemporaine. On trouve des passages d'Adorno à vrai dire un peu sophistiqués (ce n'est pas un écrivain léger...) mais qui aujourd'hui sont omniprésents dans les journaux, comme en témoigne cet extrait :

« c'est justement l'insatiable principe d'identité qui éternise l'antagonisme en opprimant ce qui est contradictoire. Ce qui ne tolère rien qui ne soit pareil à lui-même, contrecarre une réconciliation pour laquelle il se prend faussement. La violence du rendre-semblable reproduit la contradiction qu'elle élimine. » (p. 176).

Les thèmes conjoints de la nécessité de l'évaluation des différences, du respect de l'altérité, du caractère criminel de la non-considération de l'identité, de la volonté nécessairement violente de la similitude universelle, etc., sont des thèmes fondamentaux dans toute la *Dialectique négative* d'Adorno. On a vraiment au premier chef de cette cible la question des ravages du principe d'identité, culminant naturellement dans l'extermination de l'autre dans la figure du nazisme, qui n'est au fond qu'un paroxysme du principe d'identité, de cette violence dont il est ici question.

C'est tout cela, précisément, qui doit être absolument contenu, délimité et si possible supprimé par la *Dialectique négative*. Au reste, dans une formule très ramassée comme il en énonce quelques-unes, Adorno écrit : « l'identité est la forme originaire de l'idéologie. » Autrement dit, combattre l'idéologie, dans le vocabulaire de l'époque (l'idéologie est un mot des années 1960 et on voit que là il prend là un sens nouveau), c'est combattre l'identité.

Cela nous amènerait à cette première question : faut-il donc entendre, si cela participe réellement de la place de la construction de la nouvelle musique, que l'art contemporain, la musique de l'avenir, est ce qui est apte à se soustraire à l'identité ? Faut-il comprendre que la fonction, ouverte par la fin du règne de l'identité, comme fonction propre de l'art, serait de montrer une capacité à se soustraire à l'identité ? Corrélativement, faut-il entendre que Wagner est une des formes suprêmes en musique du règne de l'identité ? C'est là, en effet, la thèse de Lacoue-Labarthe, selon laquelle l'unification, l'unité de langage, la synthèse, constituent proprement la caractéristique du discours musical wagnérien. Si l'identité est effectivement le point d'altération de la rationalité occidentale à partir duquel il faut reconstruire autre chose, nommément la *Dialectique négative*, et si la musique est appelée à jouer un

rôle singulier en cette affaire, cela voudrait dire que la musique est d'abord, et avant tout, ce qui est apte dans le sensible à se soustraire à l'identité.

C'est aussi un programme pour la musique informelle : la musique est-elle en état de se soustraire à l'identité ? C'est donc là le premier point immédiatement déductible de la question de la cible d'Adorno.

2 — Si l'identité est l'adversaire, il en résulte que le but est la différence, que finalement la *Dialectique négative* a pour finalité la différence.

C'est là l'élément décisif dans la *Dialectique négative*, que la justice rendue par la pensée à ce qui est autre : « *la non-identité est le telos de l'identification, ce qu'il faut sauver en elle.* » (notons au passage, qu'on a là un exemple chimiquement pur de renversement de Hegel). Ce qu'il faut sauver dans l'identification, c'est la non-identité, et Adorno poursuit : « *l'erreur du penser traditionnel est de considérer l'identité comme son but. La puissance qui rompt l'apparence d'identité est celle du penser lui-même.* »

La proposition sur le penser est qu'il est la puissance qui rompt l'apparence d'identité et qui établit comme *telos* la non-identité. Il faut remarquer par ailleurs que ce penser de la non-identité dans le style même d'Adorno est à la fois programmatique et éthique. Ce n'est pas simplement, ni même peut-être principalement, une proposition théorique. Du reste, comme on peut se le figurer aisément, tout le livre est marqué par une considérable défiance à l'égard du concept, celui-ci étant toujours ce qui reproduit la pulsion identitaire de la rationalité. Donc on a ici la proposition d'un penser, soit d'un *telos* de la non-identité, de la différence programmatique et éthique : « *ce qui pourrait être différent n'a pas encore commencé* ».

On mesure à quel point pour Adorno la différence est un programme, et l'on retrouve cette historicité fondamentale envisagée précédemment. La différence n'est pas simplement ce qui a été réprimé par l'identité ; en tant qu'expression d'elle-même, qu'affirmation d'elle-même, elle n'a même pas encore commencé... Nous ne savons pas vraiment encore ce que c'est que le différent.

Du côté de l'éthique, cette fois, on peut lire : « *le sujet doit donner au non-identique réparation de la violence qu'il lui a faite.* ». Du point de vue de la dimension programmatique de la différence, il faut que la différence commence, ce qui n'est possible que dans un élément qui fondamentalement soit éthique et non pas théorique. C'est donc dans la dimension d'une essentielle réparation que la différence peut commencer ; il faut revenir sur la violence que l'identité a infligée à la différence.

On peut donc dire que le dispositif d'Adorno est une historicité éthique, c'est-à-dire un programme de commencement qui ne peut commencer, à ce titre, que dans l'ordre d'une prescription et non pas dans l'ordre d'une déduction. Ainsi, à supposer que nous soyons toujours dans la construction d'une place pour la musique, cela nous amènerait à cette question : la musique peut-elle être un programme de différence ? Peut-elle être inscrite dans le programme du commencement d'une différence ? Si la différence n'a pas encore commencé, est-ce que la musique peut contribuer, voire même jouer un rôle décisif dans l'instruction d'un commencement de la différence ? L'art peut-il être le lieu d'une réparation ? Y a-t-il une fonction éthique de la musique et de l'art en général qui, précisément parce qu'elle ferait commencer la différence, le ferait dans l'élément d'une réparation, c'est-à-dire dans l'élément d'une non-violence essentielle faite par l'identité à ce qui n'est pas elle ? Alors, toujours dans la logique du contre-modèle, faut-il soutenir que Wagner est ennemi d'un programme de différence, c'est-à-dire qu'il participe de l'impossibilité pour la différence de commencer dans la musique, ce qui est la thèse de Lacoue-Labarthe, pour qui Wagner sature et ferme l'histoire de la musique, lui interdisant par là même de produire sa propre différence ?

Wagner comme achèvement pour Lacoue-Labarthe est hégélien, car c'est lui qui interdit à la musique de s'installer dans la production de la différence et qui, ce faisant, perpétue la violence faite à l'altérité. Dans cette perspective, on peut bien sûr convoquer les diatribes de Wagner contre l'art judaïsé, et son indiscutable antisémitisme serait pris non pas comme simplement un trait personnel, mais comme un trait beaucoup fondamental d'après lequel l'essence de l'art de Wagner serait précisément de n'être pas dans l'élément du commencement éthique de la différence mais, au contraire, dans l'élément d'une clôture identitaire certes portée à son paroxysme de puissance mais, à ce titre, d'autant plus périlleuse. Un élément un peu marginal mais à mon sens significatif est qu'il y a chez Adorno une élaboration secondaire de tout cela dans des termes anti-scientifiques. Le déploiement de la science, dit-il, est devenu aujourd'hui un affairément mécanique (notons au passage qu'il a une vision absolument heideggerienne de la science, et, à y regarder de près, la proximité entre Adorno et Heidegger est très frappante).

En particulier, il s'en prend aux mathématiques. Selon Adorno, quelque chose a été emprunté à la mathématique contre laquelle Hegel réagit d'habitude de façon caractéristique : ce qui a été emprunté aux

mathématiques, c'est que la négation de la négation soit une affirmation. Finalement, il y a une thèse tout à fait singulière d'Adorno que j'ai trouvée rétrospectivement assez intéressante : en dépit du rabaissement dans lequel il met de façon constante la mathématique qui n'arrive pas à produire le concept réflexif de l'infini véritable mais se borne à créer aveuglement quelque chose concernant l'infini tout en étant absolument incapable de la ressaisir conceptuellement, demeurant par suite à un niveau purement immédiat de la question de l'infini, la mathématique a le mérite d'avoir mis en scène ce dernier, sans pour autant avoir su le réfléchir.

Hegel aussi en général dévalue la mathématique, qu'il considère comme une pensée extérieure, annonçant d'ailleurs y compris les spéculations sur la mathématique comme fragment de la technique. Mais, selon Adorno, l'enjeu se situe ailleurs, et peut se dire ainsi : Hegel retient de la mathématique quelque chose d'absolument essentiel qui est que la négation de la négation est une affirmation. Par conséquent, il retient de la mathématique l'interdiction d'une dialectique négative parce que si la négation de la négation est une affirmation, on ne peut pas être dans l'élément de la répétition de la négation sans se retrouver dans l'absoluité affirmative :

« *L'assimilation de la négation de la négation à la positivité est la quintessence de l'identifier, le principe formel ramené à sa forme la plus pure. Avec lui, c'est le principe antidialectique qui, au sein même de la dialectique, s'assure la suprématie, cette logique traditionnelle qui more arithmetico enregistre moins par moins comme plus. Elle fut empruntée à cette mathématique contre laquelle Hegel réagit d'habitude de façon si caractéristique.* » (p. 195).

Hegel n'a donc pas su réagir au bon moment contre la mathématique ; il n'a pas vu que si la question de l'infini est en effet très importante, la forme logique qui fait que la négation de la négation est une affirmation, et par conséquent l'intrusion dans la dialectique d'un élément non dialectique, constitue un emprunt encore bien plus radical qui ne respecte pas les lois de la négativité.

Par conséquent, il faut abandonner le principe de la double négation comme affirmation si l'on veut ne pas être dans l'affairement mécanique de la logicisation scientifique et mathématique. Du même coup, pointe cette question, du point de vue du placement, adressée à la musique et à l'art, qui est celle de sa relation effective à la scientificité, à la mathématicité et, plus fondamentalement, à la question de la négation. Comment fonctionne en somme l'élément négatif dans l'art et singulièrement dans la musique ? Y a-t-il quelque chose dans la musique qui la contraindrait relativement au redoublement de la négation, c'est-à-dire à la négation de la négation en musique ? Par exemple, est-ce que le régime ordinaire ou classique de la péroraison musicale, de la fin de l'œuvre, de l'élément affirmatif dans lequel l'œuvre se résout n'est pas en réalité négation des éléments négatifs qui ont traversé par ailleurs la construction conflictuelle du mouvement musical ? Est-ce qu'il n'y a pas, dans la péroraison musicale, quelque chose d'hégélien, en ce qu'on s'extirperait en définitive par négation des éléments conflictuels, contradictoires ou négatifs, qui ont travaillé l'œuvre ? Est-ce que les résolutions tonales ne sont pas elles aussi captives, tout comme Hegel, de la logique de la négation de la négation ? Ne faut-il pas inventer une musique qui soit entièrement libérée de tout cela, c'est-à-dire une musique qui serait musique de la dialectique négative, qui s'arracherait à toute conduite du discours souterrainement réglé par la question de la négation de la négation ?

On pourrait appliquer cela à moult choses : la fonction dans la musique tonale des oppositions du mineur et du majeur, la question des péroraisons, celle des résolutions de développements, etc. ? Est-ce que Wagner ne serait pas celui qui aurait poussé cet aspect le plus loin dans une figure tout à fait particulière, qui viserait à suspendre le résolutif pour mieux l'affirmer ? La question de la négation chez Wagner serait abordée comme négation hégélienne, c'est-à-dire comme négation non prise dans la dialectique négative. C'est une question très importante, que celle de savoir dans quelle mesure la musique wagnérienne est une musique qui configure.

Il y a à mon avis, bien qu'elle soit métaphorique, une opposition très importante chez Adorno entre la configuration et la constellation. Au fond, la musique occidentale a été une musique configurante pour l'essentiel, c'est-à-dire une musique qui soumettait le système ramifié des affects possibles à une discipline de la forme, et en fin de compte à une discipline unificatrice de la forme. C'était là la puissance de configuration de la musique, qui configurait sa propre multiplicité immanente, et dont Adorno propose d'abandonner le modèle pour lui substituer celui de la constellation, c'est-à-dire un éclatement dispersif tel qu'à aucun moment, la souveraineté identitaire de la forme ne soit ce qui régit la construction et la perception.

Cette question est centrale car on pourrait dès lors considérer que Wagner est le dernier grand modèle d'une musique bâtie sur la configuration, qui configure le système de sa multiplicité immanente et ne le laisse pas du tout se disperser dans la figure de la constellation.

En généralisant le propos, on peut dire que la philosophie de la *Dialectique négative* est ce qui pense ce qui est différent de la pensée. Si l'on applique proprement à la philosophie cette idée que la pensée

authentique est pensée de la non identité, on doit aussi penser que la pensée de la philosophie authentique est la pensée de ce qui est non identique à la pensée. Si l'on généralise philosophiquement cela, ce n'est pas simplement la question de la différence de l'objet qui est posée, mais celle de l'accès à la différence de ce qui est originairement différent de la pensée elle-même, c'est-à-dire la pensée de ce qui est différent de la pensée. C'est aussi ce que signifie la constellation érigée à la place de la configuration qui, d'après la définition qu'Adorno juge traditionnelle de la philosophie, est une pensée qui configure la pensée. Une pensée de la constellation sera donc une pensée qui laisse venir en elle ce qui est proprement différent de la pensée elle-même.

Mais comment apparaît le non-identique à la pensée ? Quelle est l'expérience qui rend possible de penser ce qui est non-identique à la pensée ? Quel est l'apparaître du non-identique à la pensée ?

Le non-identique à la pensée, évidemment ne se donne pas comme pensée : il se donne inévitablement comme affect, comme corps même. Par conséquent, c'est là le contenu véritable de la césure décisive d'Auschwitz : ce qui est expérimenté dans Auschwitz, c'est quelque chose qui n'est d'aucune manière préconfigurable par la pensée, et qu'il n'y a pas d'autre manière de se rapporter à ce qui a eu lieu là que de le laisser venir dans un élément propre qui est entièrement hétéronome à la pensée et qui est révélé par conséquent dans ce que Adorno appelle une expérience immédiate de l'essentiel et de l'inessentiel.

Or, précisément, cette dernière n'est pas de l'ordre de la pensée et en définitive la seule attestation radicale de ce que la pensée est aux prises avec ce qui n'est pas de la pensée est donnée dans son apparence comme souffrance. Cette expérience immédiate de l'essentiel et de l'inessentiel trouve pour Adorno sa mesure dans ce que les sujets ressentent objectivement comme leur souffrance. On assiste ici à une anticipation extrêmement dense et à certains égards très puissante d'un dispositif qu'on peut dire victimaire, c'est-à-dire que l'unique attestation de la différence l'est en définitive par la position de la victime : il n'y a que dans cette position de la victime, qu'est attesté de façon non configurable et qui n'est que dans la constellation de l'expérience, ce qui est hétéronome à la pensée. C'est d'ailleurs là qu'on trouverait aussi la contrepartie en quelque sorte positive de la *Dialectique négative* : « une telle organisation aurait son telos dans la négation de la souffrance physique du moindre de ses membres. » (p. 248). L'organisation en question est celle qui serait conforme aux vœux de la *Dialectique négative*.

Par ailleurs, il faut prendre *souffrance* ici dans son sens le plus matérialiste : c'est le corps, c'est la souffrance immédiate, inconditionnée et inversement, la dialectique négative ouvrirait, pour autant qu'elle le puisse, à une organisation de la pensée dont le *telos* est la négation de la souffrance physique du moindre de ses membres. C'est pourquoi Auschwitz est le nom d'une césure historique à partir de laquelle doit se mettre en mouvement une tout autre pensée, qui précisément a affaire avec ce qui organiquement n'est d'aucune façon préconfiguré. Par suite, l'apparaître de la différence se fait dans l'objectivité de la souffrance. Dès lors, notre question sera d'examiner comment se présente la question de l'art et singulièrement celle de la musique : y a-t-il un lien entre la musique et l'apparaître de la différence comme objectivité de la souffrance ?

Cela renvoie à une méditation toute nouvelle entre Schopenhauer et Wagner, pour qui la question de la pitié, donc celle de la souffrance, est mythiquement centrale : comment peut-on évaluer cela du point de vue de la dialectique d'Adorno ? Quelle est en définitive la signification ultime de *Parsifal* du point de vue de la *Dialectique négative* ? Ce type de questions se trouve ici immédiatement ouvert et c'est un labyrinthe qui se dessine, en ce qu'en définitive, Wagner pré-ordonne l'expérience irréductible de la souffrance à une rédemption annoncée qui fait qu'en réalité il ne la laisse pas être dans son altérité mais l'a déjà préalablement résorbée dans l'identité. Toutefois, cela ne se mesure pas immédiatement à l'examen du livret de *Parsifal* à mon sens, mais ouvre à une discussion qui consiste à se demander comment ceci est présent dans la dialectique musicale elle-même. D'emblée, on s'avise de l'intensité de la question...

Cela dit, comment Adorno pense-t-il le temps présent ? Ce qui précède concerne les données générales d'adossement à la dialectique, la question de la césure non identitaire, celle d'Auschwitz et de la victime. On trouve également chez Adorno une série d'énoncés convergents qui caractérisent le temps présent, c'est-à-dire le temps après Auschwitz.

Comment identifier ce temps-ci ?

D'abord, en ce qu'il est devenu impossible d'affirmer la positivité de l'existence : tout ce qui affirme sans examen la positivité de l'existence, tout ce qui par exemple prétend donner un sens à l'existence est, d'après lui, devenu obscène. Il procède à une autocritique limitée sur sa propre affirmation, immédiatement après la guerre, selon laquelle il était devenu impossible, obscène, d'écrire des poèmes après Auschwitz. Là, il revient un peu sur ce propos et propose de considérer que l'on ne pouvait pas après Auschwitz affirmer la positivité de tout ce qui était la culture et peut-être même de tout ce qui était

l'existence. Il déplace donc, dans un mouvement de généralisation, l'injonction esthétique vers l'injonction existentielle et, de même que l'énoncé esthétique initial doit être généralisé à l'énoncé de l'existence, de même on doit constater dans le temps présent un échec radical de toute idée de la culture. Toute thématique de la positivité de quelque chose comme la culture, ou de la fonction civilisatrice de la culture, est à son tour absolument impossible et à cet égard, dit-il avec bon sens, la critique de la culture ne vaut pas mieux que la culture, elle en fait partie. Tout cela est devenu absolument incommensurable à la différence, et il faut y voir en réalité des manœuvres de dernière minute de l'identité, qui reviendraient simplement à dire « il y a eu une barbarie, donc soyons cultivés », et dont la cristallisation est que la situation subjective inaugurale est celle de la culpabilité.

On retrouve là l'élément éthique du commencement. La nouvelle pensée ne peut que commencer, selon un énoncé au passage très anti-nietzschéen, dans l'élément de la culpabilité car précisément nous ne pouvons accorder aucune valeur positive à l'existence puisque nous sommes simplement ceux qui ont survécu à Auschwitz. Le vivant n'étant qu'un survivant, portant en tant que tel le deuil inguérissable des morts, il est impossible que justice soit rendue aux morts d'Auschwitz car ils sont morts dans la dérélition totale du sens et l'on ne peut espérer relever leur mort par rien. Comme justice ne peut pas être rendue, alors une culpabilité est inévitable, et pour Adorno « *l'existence est devenue rapport universel de culpabilité.* »

Il résumera de ce point de vue l'œuvre de Samuel Beckett qui selon lui tient qu'aujourd'hui ce qui est, est toujours plus ou moins comme un camp de concentration. Je ne pense pas que ce soit là le discours de Beckett ; mais peu importe ici, notons simplement qu'il est convoqué comme témoin de ce rapport universel de culpabilité comme signification unique de l'existence.

Ce sont là des caractérisations extrêmement noires, ou encore en impasse du temps présent, qui est pensé absolument négativement comme un temps de dérélition non pas parce que nous serions malheureux mais parce qu'il y a une différence qui ne peut pas commencer, et donc une justice qui ne peut pas être rendue.

Est-ce qu'alors, au moins, la musique pourrait dire cette dérélition ? Il faut absolument renoncer à l'idée que la musique soit une rédemption, une relève, tout ceci étant impraticable dans un temps présent ainsi conçu. Néanmoins, pourrait-elle dire cette dérélition, cette culpabilité universelle, ce caractère obscène de toute culture et de toute critique de la culture ? Ce serait une question supplémentaire adressée à la musique, à l'art et aussi à Wagner, en ce sens que la question du rapport de la musique de Wagner à la dérélition est un rapport affirmé dont on peut encore donner beaucoup d'exemples. Mais n'a-t-on pas là encore chez Wagner un rapport truqué à la dérélition ? On observe en effet chez Wagner un rapport qui instrumente l'état de la dérélition dont la musique témoigne, pour en fait mettre en scène précisément un pardon ou un salut qui en vérité sont impraticables.

Si on nomme ainsi le temps présent, quels sont les impératifs que l'on peut en tirer ? Adorno nous procure en effet des impératifs du temps présent qui sont tous négatifs, comme on peut s'y attendre.

1 — Le noyau de tous, c'est « *penser et agir en sorte qu'Auschwitz ne se répète pas, que rien de semblable n'arrive.* » (p. 442). Au passage, bien que ce soit pas notre objet ici, tel qu'il est formulé, l'impératif me semble en partie contradictoire parce qu'il convoque le semblable, c'est-à-dire l'identité, au point où d'une certaine manière on devrait dire que rien dans la différence au minimum n'arrive qui soit semblable. Se profile là quelque chose qui est comme la limitation immanente de ce type d'impératif en ce que précisément, sont simultanément affirmés l'irrépétable et la répétition.

2 — Il faut exprimer, rendre visible le sentiment qu'il n'y aura pas de relève, qu'il n'y a pas de salut, que la justice n'est pas rendue. Le commencement infime d'une justice est au moins de témoigner que la justice n'est pas rendue, en tout cas de ne pas faire semblant qu'elle le soit. S'inspirant de Beckett dans *En attendant Godot*, Adorno dit exprimer l'attente vaine, qui est un affect fondamental, le sentiment que l'absolu ne vient pas. Il est remarquable que ce soit à ce moment-là qu'il convoque expressément la musique, à laquelle il ne consacre ici que de rares passages. Il s'agit de se comporter de façon négative, de s'actualiser dans l'attente vaine. Si celle-ci est un impératif, il est dit dans la *Dialectique négative* que seule la musique est capable de l'exprimer, de témoigner de ce que la justice ne sera pas rendue.

Qu'est-ce donc que la musique de l'attente vaine du point de vue des questions contemporaines ? Là encore, l'attente vaine est un thème wagnérien majeur, qui constitue la texture fondamentale des deux premiers tiers du troisième acte de *Tristan*. Si quelqu'un a proposé une musique de l'attente vaine, c'est bien lui. Mais, là encore, on pourrait objecter qu'au final, cette attente n'est pas vraiment vaine,

puisqu'Isolde a le temps de le bénir avant qu'il ne meure, que l'accord de tonique vient quand même relever la chose. Reste malgré tout qu'on est en droit de se demander si le plus important est bien que cette attente vaine soit finalement relevée dans la dynamique théâtrale de Wagner, ou qu'il y eût eu une intention anticipée extraordinaire de la valeur intrinsèque propre de l'attente vaine au point d'en faire une poétique sans précédent, un dispositif musical extraordinaire qui constamment diffère les résolutions, installant par là un état d'incertitude harmonique chargé de traduire la vanité de l'attente.

3 — Il importe d'opposer l'ouvert à l'idéal scientifique. Adorno est l'un de ceux qui ont donné dans l'idéal de l'ouvert, après et avec Bergson, Heidegger, Deleuze et d'autres, opposés à un caractère supposé clos de l'idéal scientifique, à comprendre comme ce qui véhicule que la négation de la négation est l'affirmation et clôt par conséquent la négation. L'idéal de l'ouvert, au contraire, vise l'idée d'une négation telle que même la négation ne la supprime pas : quand bien même on nierait la négation, on ne la supprimerait pas, et tout ouvert serait maintenu. L'ouvert est le fait de substituer à la forme la transformation de la forme. L'informel est, dans cette perspective, la possibilité de se confronter à l'informe dans la dimension qui fait que toute forme n'est là que pour être immédiatement transformée et que cette transformation doit être elle-même erratique, ou sans forme.

Cette transformation de la forme doit ainsi toucher à la non-forme. D'emblée on s'avise qu'il s'agit là d'une question musicale, que de savoir s'il y a du sens de parler de musique informelle. Est-ce que la transformation des formes peut être elle-même absolument sans forme ? Est-ce que, par conséquent, la musique est capable d'exprimer ou de représenter l'ouvert ? N'est-il pas de l'essence de la musique d'être nécessairement toujours proposition immanente de sa clôture, ou d'une clôture ? Est-elle destinée univoquement à l'ouvert ? Contient-elle nécessairement un jeu singulier de l'ouvert et du clos ? C'est là le débat qui sera assigné à Wagner dont la question sera de savoir si finalement la mélodie infinie est principe d'ouverture ou de clôture. Si, pour Lacoue-Labarthe, la mélodie infinie est ce qui permet de clore et de saturer l'ensemble des paramètres de la musique ou de l'opéra, elle n'en est peut-être pas moins également un principe d'ouverture, ayant été initialement proposé comme ce qui mettait fin aux formes closes. On examinera donc cette dialectique retorse dans le sillage de laquelle la lutte contre le clos s'est elle-même prise au piège de la clôture.

4 — Enfin, il faut sauver l'apparence contre l'emprise totalisante du sens ou de l'essentiel, c'est-à-dire sauver la précarité de l'apparence contre l'emprise totalisante du sens. En effet, la différence ne fait qu'apparaître ; si elle se donne dans la conformité à l'essence, c'est qu'elle n'est pas vraiment différente.

Inauguralement, puisque la différence se donne comme ce qui n'est pas déjà dans la pensée, elle advient comme quelque chose qui apparaît, qui a lieu, à l'instar d'Auschwitz, qui est bien quelque chose qui a lieu et non pas quelque chose de préconfigurable par la pensée. Sauver l'apparence fait donc avant tout l'objet d'une maxime éthique, non pas une maxime épistémologique ou esthétique : il faut être dans le respect absolu de l'apparence car c'est en elle, dans l'apparence de corps au final, que se donne inauguralement ce qu'il y a à penser comme n'étant pas de la pensée.

Adorno écrit que « *l'art est apparence* » (il a donc une fonction immédiate) et qu'il y a une « *incomparable importance métaphysique du sauvetage de l'apparence, objet de l'esthétique* ». *Esthétique* est ici pris au sens large, à la fois au sens de l'esthétique transcendantale de Kant et, plus généralement, au sens de la doctrine de l'apparence, ce qui revêt une importance métaphysique capitale compte tenu du fait que sauver l'apparence recouvre une maxime éthique, celle, à proprement parler, de la différence. Il faudra donc se demander dans quelle mesure la musique contribue à ce sauvetage de l'apparence. Qu'est-ce qui, dans la musique elle-même, peut participer au sauvetage de l'apparence ? En particulier, quel est le point chez Wagner de cette question de l'apparence, c'est-à-dire de la musique comme expression du dehors pur ?

*

Pour finir, je propose de récapituler en son entier, comme programme de la prochaine séance, la place dégagée pour l'art, la musique, et pour cette contre-modélisation qu'est Wagner.

1 — Musique et principe d'identité : l'essence de l'entreprise de Wagner est-elle l'unité de langage c'est-à-dire la synthèse comme le soutient Lacoue-Labarthe, à l'instar d'Adorno comme nous le verrons ? Est-ce que la fonction nodale de l'entreprise wagnérienne est synthétique ? Notre référence sera, dans le troisième acte des *Maîtres chanteurs*, le monologue de Sachs et le quintette, interrogés à partir de cette question de savoir si, par exemple, Wagner est une proposition

concernant l'unité de langage ou si, au contraire, il n'ouvre pas à une discussion sophistiquée sur la non-unité du langage. Le monologue de Sachs porte directement sur cette question de l'insensé ; quant au quintette, chose rare chez Wagner, il s'avère particulièrement pertinent sur la question de la différence.

2 — La musique et l'éthique de la différence : la proposition wagnérienne est-elle celle d'une rédemption indifférente, c'est-à-dire d'une rédemption qui en un certain sens ramènerait la différence à une identité ? Est-ce là la proposition wagnérienne du livret et, plus encore, est-ce là sa proposition musicale, en ce qu'elle proposerait une construction musicale ascendante qui redistribuerait à la fin de l'identité sur le système complet d'une différence immanente ? Cette proposition est-elle celle d'une rédemption indifférente ?

Je propose trois exemples : le grand monologue de Sachs à la fin des *Maîtres chanteurs*, la proclamation de Brünnhilde à la fin du *Crépuscule des dieux* (avec le fait célèbre que Wagner a négligé de mettre une strophe en musique) et la question de la signification du troisième acte de *Parsifal*, dont Boulez, fait rare, critiquait la clôture.

3 — Musique et figuration ou musique et calcul, configuration et constellation : Wagner soumet-il la musique à une configuration extérieure plutôt qu'à une constellation au sens d'Adorno ? Moutlt hypothèses ont été émises là-dessus, depuis celle selon laquelle Wagner soumet la musique au texte, jusqu'à celle selon laquelle il anéantit le texte dans la musique, toutes deux soutenues contre Wagner. Tantôt il lui a été reproché de soumettre entièrement le débit musical au texte, qu'il écrivait sans vouloir ensuite le modifier d'une ligne, quitte à peiner à suivre son interminable texte, tantôt le reproche inverse lui était adressé, selon lequel l'articulation de la parole est entièrement dissoute dans la mélodie infinie.

Je renvoie à ce propos au gigantesque monologue de Wotan au deuxième acte de la *Walkyrie*, où une fois de plus il raconte tout ce qui s'est passé depuis le début : c'est l'un des récits les plus considérables et les plus paradoxaux, qui met en jeu la question de l'articulation de la parole, du récit, du phrasé, du leitmotiv, de l'extérieur et de l'intérieur de manière exemplaire.

4 — Musique et souffrance : quel rapport a la musique à cette révélation de quelque chose par l'affect, de cette possibilité de contourner le règne de l'identité en délivrant une différence directement sensible ?

La question porterait sur Wagner et Schopenhauer : Wagner ordonne-t-il la musique à des effets sentimentaux (selon l'accusation répétée de Nietzsche, d'Adorno et en somme de Lacoue-Labarthe) qui empêchent au contraire que la souffrance soit saisie dans son apparence effective, et qu'il incorpore à une sorte d'identité esthétique ? Loin de rendre raison de l'affect, la sentimentalité, l'hystérie, l'érotique, la volupté wagnérienne, le noieraient dans une logique de l'effet extérieur.

On proposera ici l'examen d'une séparation dans les adieux très douloureux de Wotan à sa fille à la fin de la *Walkyrie*.

5 — Musique et déréliction du présent : si notre présent est bien le présent de la déréliction, de la justice non rendue, etc., Wagner élude-t-il l'insoutenable ? Le délivre-t-il ou fait-il seulement semblant de le délivrer ? Y a-t-il chez lui une capacité à témoigner musicalement de ce qui est proprement une déréliction et non pas simplement une instrumentation de cette déréliction à des fins stratégiques, esthétisantes ou absolutisantes ?

Notre exemple sera le récit du voyage à Rome de Tannhäuser au troisième acte de *Tannhäuser*, qui raconte une déréliction absolue : Tannhäuser a demandé le pardon de sa faute au Pape qui a refusé, et il s'en retourne donc à proprement parler avec rien, dans une déréliction absolue puisque le recours n'existe plus. Et, bien qu'ensuite il trouve un recours somme toute miraculeux, surnuméraire et imprévisible, ce dernier n'est-il pas articulé sur l'absence de recours ? Est-ce que musicalement le récit de Rome est capable de témoigner d'une déréliction absolue, en ce que la justice ne peut être rendue ?

6 — La musique et l'attente vaine : Wagner respecte-t-il la vanité de l'attente ou la résorbe-t-il toujours en somme dans une issue positive ?

Je renvoie là au troisième acte de *Tristan*.

7 — Conformément au dernier impératif, la musique et la transformation des formes, la musique touchant à l'informe par la perpétuelle transformation de ses propres formes : Wagner est-il dans l'imposition unitaire de la forme ou touche-t-il à l'informe de l'intérieur même de la variabilité de la

forme ? La question de savoir si Wagner touche à l'informe par la possibilité d'inscrire des types de variation de formes qui lui sont singuliers, est conséquente. On peut relever de nombreux moments chez Wagner où la musique semble au bord de sa dissolution et, plus généralement, on peut demander d'où provient le fait très remarquable que le coloris propre de chaque opéra de Wagner soit différent, qu'on puisse identifier un opéra de Wagner métonymiquement par un coloris. N'y a-t-il pas là une variabilité de la forme, c'est-à-dire une capacité chez Wagner, d'un opéra à un autre, de changer de coloris de manière étonnante ? La question déborde le seul problème du coloris orchestral : il y a à chaque fois une reprise de la question de la forme et de la mise en forme qui est variable et quelquefois, dans chaque acte, jouent des différences de ce type ; parfois, à l'intérieur d'un même acte, on trouve des cellules étendues dont la variabilité formelle est considérable, et j'appellerais de façon délibérément provocatrice cette aptitude à traiter chaque scène pour elle-même, y compris musicalement, le côté brechtien de Wagner.

Tout ceci permet de rehausser la position ultime de Wagner au regard d'une phrase d'Adorno tirée de la *Dialectique négative* : « *ce n'est que si ce qui est peut être transformé que ce qui est n'est pas tout.* » C'est une phrase très forte, plus difficile qu'elle n'en a l'air. Dès lors, la question adressée à Wagner est celle-ci : est-ce que le propos de Wagner n'est pas de montrer que ce qui a lieu à un moment donné n'est pas tout parce que justement cela peut être transformé ? Est-ce que mélodie infinie ne doit pas s'entendre au sens d'un caractère suffisamment infini de la transformation pour que justement, à aucun moment, ce qui est ne soit le tout ? La musique de Wagner, aux antipodes de la totalisation, aurait en réalité une infinie puissance de détotalisation et d'organisation du suspens de la détotalisation, et il faut situer à cet endroit précis, bien plus que dans les grandes prédications sur l'art total, sa puissance de captation subjective. Ce faisant, la musique de Wagner n'aurait-elle pas manifesté à un degré sans précédent sa puissance immanente de métamorphose ?
