

Alain Badiou :
De la dialectique négative dans sa connexion à un certain bilan de Wagner
[2° partie]

(Ens, samedi 22 janvier 2005)

- transcription de l'exposé -

Lors de notre dernière séance, on est parti de la *Dialectique négative*, c'est-à-dire du cœur explicatif de Adorno, et non pas de ses écrits sur la musique ni de son œuvre musicale, mais de l'Adorno conceptuel. Notre hypothèse était que, dans ce texte où il est très peu question de la musique, et même de l'esthétique en général, c'est-à-dire dans cette construction philosophique d'une extraordinaire abstraction, densité voire parfois obscurité, s'édifie une place singulière pour l'art en général et pour la musique en particulier, c'est-à-dire la construction spéculative d'une place fondamentale pour l'art et pour la musique quant à la possibilité d'une pensée après Auschwitz.

Il s'agit de savoir quels sont les réseaux et conditions de possibilité d'une pensée après Auschwitz, c'est-à-dire d'une pensée qui ne serait pas, au regard de ce qu'a été Auschwitz, une pensée obscène, mais bien plutôt une pensée dont la dignité serait préservée bien qu'elle soit une pensée après Auschwitz. Et, précisément, dans cette possibilité d'une pensée après Auschwitz, soit après le crime, après le désastre, il y a la construction progressive, lente et extrêmement complexe d'une place possible pour l'art et pour la musique. C'est donc bien en fin de compte de la possibilité de la musique après Auschwitz qu'il s'agit à tout prendre, d'une musique qui serait en quelque sorte commensurable au désastre, ou compatible avec lui, c'est-à-dire qui ne serait pas abaissée ou indigne dès lors qu'elle aurait à être sur l'horizon de cet abîme.

Il s'agit en somme d'une musique d'après le mal, et cela pose derechef une autre question : on s'en souvient, Adorno a, le premier, formulé la thèse selon laquelle il était peut-être impossible d'écrire des poèmes après Auschwitz. Puis, il a déplacé cette question puisque dans *Dialectique négative*, il suggère que telle n'était peut-être pas la bonne question, qui serait plutôt de savoir comment on peut vivre, comment on peut exister après Auschwitz. Le problème devient plus enveloppant et la question s'oriente alors vers l'art en général, dans son rapport avec l'existence : il s'agit donc bien de la musique après le mal, et la question peut être aussi de savoir si l'on peut chanter après Auschwitz. Or, comme tout chant paraît incommensurable à Auschwitz, il s'agit probablement aussi de la possibilité d'une musique qui ne chanterait pas, dans laquelle le chant serait éteint : toute musique qui chanterait serait en quelque sorte inappropriée ou inappropriable à la situation après Auschwitz.

C'est d'ailleurs l'une des significations, je reviendrai sur ce point, que l'on peut donner à la « musique informelle », qui est une catégorie très vaste à propos de Adorno : en première approximation, dans une signification très élémentaire, c'est une musique qui de l'intérieur d'elle-même est abolition de la dimension célébrante du chant qui n'est plus tenable, n'étant pas commensurable au mal dans sa dimension Auschwitz.

Voilà donc la thèse générale que je formule à propos de l'entreprise générale de Adorno, et dans son rapport final à la question de la musique : se construit une place où une musique pourrait être possible dans les conditions historiques de l'après Auschwitz.

En second lieu, qu'est-ce que Auschwitz ? De quoi *Auschwitz* est-il le nom dans cette affaire ?

C'est là une autre construction que l'on trouve dans *Dialectique négative*, où « Auschwitz » ne recouvre pas simplement la donnée empirique du massacre et de l'extermination, mais devient un nom philosophique en réalité, c'est-à-dire un nom propre qui a sa place nécessaire dans la pensée, dans la philosophie.

C'est une place paradoxale car *Auschwitz* est à la fois le nom d'un impératif pour la philosophie, en ce sens que toute pensée philosophique doit être dans la mesure sans mesure donnée par Auschwitz, et en même temps, Auschwitz nomme ce qui est pour toujours le dehors de la philosophie, c'est-à-dire le rapport de la philosophie à ce qui n'est absolument pas elle. C'est là le double statut paradoxal du nom *Auschwitz* dans le dispositif philosophique.

Toutefois, à la fin des fins, une reconstruction de ce nom a tout de même lieu dans *Dialectique négative*, puisqu'Auschwitz nomme dans la philosophie ce qu'on pourrait appeler la dimension meurtrière de l'identité. Il ne s'agit évidemment pas là de l'identité au sens spéculatif qui serait immédiatement l'essence d'Auschwitz, car justement, il n'y a pas d'essence d'Auschwitz, qui serait plutôt l'absence d'essence, c'est-à-dire la pure figure meurtrière. Par suite, la mesure d'*Auschwitz* est toujours donnée par la souffrance, qui d'une certaine façon ne peut pas être donnée par le concept. Donc il s'agit d'une mesure dans la passivité radicale de l'expérience.

Il n'en reste pas moins que *Auschwitz* peut venir comme nom propre dans la philosophie en tant que corrélé à la dimension meurtrière de l'identité, comme paroxysme de cette dernière, de la soumission absolue de la pensée à l'identité ou à l'identitaire, et c'est ce qui fait qu'Auschwitz est un nom propre pour, précisément, une dialectique négative, c'est-à-dire une dialectique qui ne se subordonne d'aucune façon à l'identité.

Cela signifie aussi que, pour autant qu'il y ait une place pour la musique dans toute cette affaire, celle-ci devra être une musique radicalement soustraite à l'empire de l'identité, une musique qui soit absolument dans l'élément de l'altérité, de l'altération, et qui résilie toute figure de l'identité — on reviendra sur ce point.

C'est donc sous ce nom, *Auschwitz*, comme dimension meurtrière de l'identité, que se situent tous les impératifs de la pensée contemporaine aux yeux de Adorno, ce qui veut dire que sa tâche revient à construire une philosophie de la non-identité, c'est-à-dire une philosophie qui admette qu'elle a affaire à ce qui est absolument autre qu'elle, qui se propose de ne pas rendre semblable à elle-même ce qui est dissemblable, c'est-à-dire de ne pas rendre identique à elle-même le non-identique. On a là un impératif assez clair sur ce qu'est une philosophie après Auschwitz, en tout cas une philosophie qui contrevient au caractère meurtrier de l'identité, soit une philosophie de la non-identité, une dialectique négative, ou encore une philosophie qui considère que la pensée n'est réellement pensée que quand elle a affaire à ce qui n'est pas la pensée, c'est-à-dire à autre chose qu'elle-même, tout particulièrement lorsqu'elle est face à cette dimension expérimentée radicale de ce qui n'est pas la pensée et qui est la souffrance du vivant.

Cette entreprise de Adorno s'adosse à l'idéalisme allemand, et son mouvement se situe dans un va-et-vient très singulier entre Kant et Hegel. Sa construction détaillée, intéressante et très compliquée, n'est pas notre propos ici, mais on peut la résumer ainsi au vu de ses incidences sur la question de la musique.

- Ce que Adorno retient de Kant, c'est l'idée générale de critique, c'est-à-dire la conviction que la pensée philosophique doit être en proie à la question de sa propre limite ; bien sûr, puisqu'elle doit être pensée de ce qui est autre qu'elle, elle doit d'une certaine manière intérioriser de façon critique sa limitation, car si elle n'est pas en proie à sa limitation, alors elle est dans la figure de l'illimité, et en tant que telle, elle ne parviendrait plus à situer ce qui est autre qu'elle. On observe alors une idée assez simple et assez forte : dès lors que l'on est dans une philosophie qui est une philosophie de la non-identité, on est aussi dans une philosophie qui ne peut pas être une philosophie de l'illimité — mais une discussion dans le détail serait compliquée ici car il faudrait distinguer illimité et infini... —. Pour le dire plus simplement, ce qu'on retient de Kant, c'est l'irréductibilité de l'expérience, le fait qu'il n'est pas possible de dissoudre l'expérience dans la pure activité du concept. Un élément de limitation passive absolument irréductible demeure — tout comme chez Kant la passivité, qui est la politique du sensible, est irréductible —. Il y a toujours un moment où, en définitive, advient une frappe du sensible qui ne se laisse pas dissoudre dans la construction. Bref, il y a un élément non construit de la construction, c'est-à-dire une réception, et cette idée kantienne très fondamentale qu'il y a une réception, puisqu'on ne peut pas être dans le pur mouvement constructif du concept, et qu'il y a donc une pathétique et non pas simplement une dialectique, c'est-à-dire une réception fondamentale d'un *pathos* premier, est précisément ce que Adorno retient car, après Auschwitz, nous devons nous exposer à la pure réception de la souffrance de l'autre, de ce qui lui est arrivé, et nous ne pouvons d'aucune manière rejoindre cela ou le construire par le concept. Nous devons accepter avec une sorte d'humilité première de le recevoir, d'être dans la frappe de cela. Philosophiquement, aux yeux de Adorno, c'est là une idée qui est abstraitement présente chez Kant, où l'on trouve en effet l'idée de limitation de la connaissance, qui d'une part est du côté du concept, et d'autre part concerne le fait qu'il y a une réception sensible absolument première en deçà de laquelle, d'une certaine façon, il n'y a rien. Si l'on adopte un mot plus moderne, on dira qu'il y a une clause de finitude et, finitude ne signifiant pas là où le fini s'oppose à l'infini, il s'agit d'une clause de passivité, de réception pure.

- Par ailleurs, Adorno retient de Hegel le travail du négatif, c'est-à-dire la puissance de ce qui n'est pas identique, ou encore la puissance de la différence comme dehors effectif, et il s'agira

ultimement d'articuler (telle est à mon sens l'idée profonde d'Adorno) la vision kantienne de la réception dans l'expérience, c'est-à-dire de la passivité (plutôt, au passage, que l'idée kantienne de la construction) à l'idée hégélienne du négatif, tout en supprimant, dans les deux cas, les aboutissements affirmatifs supposés que toutes ces opérations peuvent induire. Adorno supprime ainsi les postulats religieux de Kant, ou la fonction infiniment révélatrice des idées, en même temps que la dimension d'absoluité chez Hegel. Est ainsi maintenu un espace séparé de sa destination finale, laquelle est supprimée dans les deux cas, espace dans lequel Adorno propose d'articuler la limitation kantienne et le négatif hégélien. Et, dans cet espace, pourra se déployer une pensée capable de penser ce qui n'est pas la pensée, une pensée offerte, exposée à ce qui n'est pas de la pensée.

Je schématise la chose mais il est important de l'avoir présente à l'esprit pour se rendre compte de ce qui est la tension propre de la pensée d'Adorno, c'est-à-dire non pas simplement ses résultats mais sa tension, qui s'enracine dans ce va-et-vient très singulier entre l'inspiration philosophique de Kant quant à l'expérience, à la réception passive, à la limitation de l'expérience, et la grande conception hégélienne du négatif.

À supposer qu'on arrive dès lors à être dans l'expérimentation philosophique au sens de Adorno, qu'est-ce qui se donne là ? Quels sont les motifs que va travailler cette inspiration philosophique ? On peut en citer trois, que je choisis parmi d'autres comme des motifs majeurs, qui revêtent le plus d'importance esthétiquement et musicalement :

1 — D'abord, vient à être expérimentée une pratique de la *désunification*, directement dirigée contre la souveraineté de l'identité, contre l'unité formelle de l'expérience. Adorno diffère profondément de Kant sur ce point, car s'il maintient bien l'expérience et la réception passive, il n'y a pas pour autant de construction véritable de l'unité de l'expérience ; au contraire, il y aura une entreprise constante de désunification, qui est aussi une entreprise de désidentification. Il s'agit de désunir ce qui se présente fallacieusement comme unifié ou unitaire et d'expérimenter la désunification, y compris alors, on y reviendra, musicalement. Est privilégiée une expérience attentive à organiser ce qui se défait, c'est-à-dire un faire qui est aussi un défaire, et on aperçoit d'emblée quelle esthétique peut être commandée par cela : un faire formel qui est aussi une déformation, une forme qui est aussi l'abolition de la forme fait signe vers le motif philosophique de la désunification, donc de la lutte contre la souveraineté de l'identité.

2 — J'identifie ensuite le motif de l'organisation ou de l'expérimentation de ce que Adorno nomme *l'attente vaine*, contre toute idée de réconciliation ou de salut. Il n'y a pas de réconciliation dernière, pas de salut ultime ; nous attendons que justice soit faite, mais nous ne pouvons pas être dans l'idée d'une justice accomplie, installée, irréversible. Nous avons à attendre la justice mais nous ne pourrions jamais être dans l'idée qu'elle est venue ; elle vient, mais elle n'est jamais venue ; elle doit venir, mais elle n'est jamais venue. C'est l'interprétation qu'Adorno peut donner de *En attendant Godot* de Beckett, et, comme je l'ai signalé la dernière fois, de certains épisodes du *Wozzeck* de Berg. Finalement, c'est là aussi une sorte d'impératif, puisque la musicalité elle-même doit organiser quelque chose comme une attente, mais une attente irrésolue, qui ne donne pas le résultat effectif de ce qu'elle attend, et Adorno s'oppose résolument à toute idée d'une réconciliation ou de salut, à toute hypothèse quant à l'harmonie finale des choses.

3 — Signalons enfin le système des *impératifs négatifs*, consistant à établir que tout impératif est en réalité négatif. Comme je l'ai cité la dernière fois, l'impératif premier pour Adorno consiste à penser et agir de telle sorte que rien de semblable à Auschwitz ne puisse plus jamais arriver, ce qui ordonne que tout impératif soit en réalité un impératif négatif. Tout impératif issu de la *Dialectique négative* est donc lui-même impératif négatif ; ce n'est pas un impératif qui commande positivement la réalisation de ceci ou de cela, mais c'est un impératif qui est toujours sous la loi de ce qui ne doit plus arriver, de ce dont la répétition doit être absolument interdite. Adorno se dirige donc aussi contre toute assertion conclusive, et par là même, contre l'idée hégélienne du résultat. *Dialectique négative* signifie aussi que quelque chose de la négation n'est jamais surmonté, jamais dépassé, qu'il n'est pas vrai que toute négation finalement soit absorbée ou absorbable par une affirmation. Même la négation de l'humain, soit l'inhumanité, ne sera jamais relevée par une affirmation plus haute : rien ne peut sauver Auschwitz. Il n'y a pas de réconciliation concevable avec cette négativité radicale ou absolue ; donc il faut se garder de toute proposition conclusive. On entrevoit déjà les conséquences de cela sur la notion de développement musical où toute conclusion, toute résolution, doit être suspendue. On retrouve là aussi le thème de la nécessité absolue du maintien de l'ouvert, sans aucune résolution conclusive, dans laquelle la négation serait en fin de compte oubliée ou oblitérée.

Ces trois motifs vont alors agir sur une certaine représentation de ce que peut être la forme, ou la construction musicale, soit sur une position esthétique concernant les possibilités de la musique telle qu'elle serait circonscrite ou déterminée par cette construction philosophique elle-même.

Pour autant que l'on maintienne provisoirement l'idée d'une forme, même négative, ou d'une construction, celle-ci ne devra en tout cas pas être unificatrice ou unifiante. Donc la forme, si elle y a, doit être déliée du motif de l'unité : pour Adorno, la forme ne peut pas être ce qui est le travail de l'unification dans une œuvre. Or il semble bien que ce soit précisément la définition de la forme, ce qui accule « quelque peu » à être négatif dans son impératif, puisqu'une forme qui d'aucune manière ne se soutiendrait de l'idée d'une unification ou d'une identification de l'entreprise, ou de la construction musicale, est une forme qui aurait pour impératif de n'être pas une forme. Et c'est bien de ce « quelque peu » qu'il s'agit ici : qu'est-ce, en effet, qu'une forme qui, à vrai dire, n'est pas vraiment une forme au sens où toute forme serait complice de l'identité ? Donc que serait une forme entièrement représentée dans sa déformation, une forme dont la nature propre serait de déformer la forme, c'est-à-dire de défaire l'unité qu'on suppose à l'œuvre à travers la représentation de sa forme ?

Deuxièmement, s'il s'agit bien de l'attente vaine, et s'il ne doit donc pas y avoir de réconciliation, de salut, cela signifie qu'il faut éviter toute construction résolutive. Il ne doit pas y avoir de résolution, d'achèvement, de clôture, d'aboutissement, de finalité de l'entreprise en question ; cette dernière doit être entièrement suspendue. Une forme suspendue est une forme qui s'interdit la figure résolutive d'une synthèse immanente, c'est-à-dire d'une synthèse à l'intérieur d'elle-même, laquelle demeure suspendue ; or, là aussi, concernant la musique, la question de la résolution ou de la possibilité d'une finalité de la construction musicale est traditionnelle, c'est-à-dire qu'il y a une histoire de ce que c'est une résolution, depuis les notions harmoniques élémentaires, jusqu'à savoir ce que c'est qu'une péroraison orchestrale, quelle est la signification du dernier mouvement d'une symphonie, etc. On peut multiplier les exemples, et cette dernière question a travaillé l'histoire de la musique de façon très profonde : quelle est la capacité de la musique à résoudre le système de ses propres tensions ? Elle crée des tensions et propose une résolution de ces tensions dans tous les paramètres musicaux concevables, de sorte qu'ait pu être édifée une histoire tourmentée de ces questions de la résolution, particulièrement de ce qui est considéré comme étant, ou non, une résolution. La position d'Adorno serait finalement d'abandonner cette problématique de la résolution sous toutes ses formes et de s'installer précisément dans l'attente vaine comme geste suspendu, dans lequel la musique informelle, c'est-à-dire la musique de la déformation, peut s'établir.

Enfin, le très important caractère négatif des impératifs signifierait que la musique ne doit pas être organisée par le mouvement qui consisterait à surmonter sa négation intime. Elle devrait se confronter de l'intérieur d'elle-même négativement à ce qui n'est pas elle (on peut observer une foule de négations possibles de la musique, que ce soit le bruit, le silence, etc.) ; donc elle devrait avoir affaire à son altérité. En réalité, elle a toujours eu naturellement affaire à son altérité, elle a toujours été dialectique immanente, il y a toujours eu dans la musique une dialectique du son et du silence, du murmure et du bruit, de l'inaudible et de l'audible, etc. Donc la musique devrait bien entendu se confronter à cela mais, selon Adorno, alors que la loi générale de l'œuvre comme œuvre formelle prescrit de surmonter ces éléments de négation immanents, en montrant par exemple comment le silence peut finalement être un paramètre de la musique elle-même, c'est-à-dire comment le silence peut être rythmiquement un élément du son, et puisque cet ordre hégélien de la musique est de surmonter la négation immanente qu'elle crée, alors justement, aux yeux d'Adorno, elle devrait ne pas surmonter sa négation, mais la laisser être et conserver elle-même l'impératif négatif de son être.

On pourrait alors dire que la position d'Adorno sur la musique, si on la prend à ce stade extrêmement abstrait, consiste à proposer après Auschwitz, par conséquent dans le contemporain, une pensée de la forme informe, ou de la forme informelle, qui en premier lieu résilie les opérations unificatrices de la forme, et par conséquent tolère une différence ou une multiplicité effective, c'est-à-dire de l'hétérogène véritable, autrement dit des choses n'ayant rien à voir les unes avec les autres, ou qui peut-être suscite des choses qui n'ont rien à voir avec elle. Deuxièmement, il s'agirait d'une musique non résolutive, qui soit si l'on peut dire sans fin, presque au double sens : elle n'a pas de clause d'interruption qui lui soit vraiment nécessaire, et n'a pas non plus de fin au sens de la finalité ; elle ne résout pas son système de tensions. Troisièmement, c'est une musique qui ne surmonte pas ses négations, qui donc laisse être en elle-même la possibilité de ce qui n'est pas elle. On voit bien les conséquences de tout cela, notamment sur des questions particulières telles celle du traitement du silence, celle du bruit non organisé, celle du devenir de l'œuvre, de son interruption, de sa durée, ... Tous ces paramètres classiques de l'œuvre musicale sont retraités négativement dans l'élément de la dialectique négative.

Ce que je voulais envisager à l'issue de tout cela, et qui fera l'objet des interventions qui suivront (en particulier le samedi 14 mai prochain, dernier épisode de notre trilogie !), c'est la question de savoir ce que vient faire Wagner dans tout cela. Pourquoi le convoquer ici ?

Wagner a été identifié par Adorno, dans son *Essai sur Wagner* rédigé bien avant la *Dialectique négative*, comme repoussoir musical : il y a donc chez Adorno, dans ce cheminement, un contentieux avec Wagner, une explication presque première, originelle avec ce dernier.

On ne peut qu'être très intéressé par le fait que cette explication avec Wagner est, à nos yeux historiques, une répétition de l'explication de Nietzsche, qui a lancé la première grande explication avec Wagner. En somme, l'explication avec Wagner est un genre auquel je voudrais pour ma part donner une autre variation, après celle de Lacoue-Labarthe qui, tout comme Adorno et tout comme Nietzsche, estime absolument nécessaire de s'expliquer en tant que philosophe sur Wagner.

J'évoque là des philosophes, et c'est peut-être une manie musicale philosophique que Wagner, mais il n'en est visiblement pas autrement : les philosophes s'expliquent avec Wagner, et je viendrai après tout cela m'expliquer à mon tour avec lui... Voilà le premier point que je voulais signaler.

Il est très intéressant de voir chez Heidegger lui-même (Lacoue-Labarthe traite au passage très bien ce dossier), chez qui on ne peut pas dire que la musique occupe une place particulièrement grandiose, pas plus à mon avis que l'art en général, disons que ce qui n'est pas la poésie. Je ne crois pas qu'on puisse relever chez Heidegger une sensibilité particulièrement détaillée et profonde de nos arts non poétiques. Quand il est question de la musique, c'est, sous la plume de Heidegger, pour dire du mal de Wagner. Heidegger lui aussi est dans l'explication avec Wagner, et c'est là un symptôme tout à fait intéressant si l'on se souvient des tendresses circonstanciées d'Heidegger pour le nazisme, et du fait que le nazisme se proposait au contraire de récupérer fortement Wagner, comme on le sait, et Nietzsche par-dessus le marché. Cette histoire est donc très compliquée puisque l'on a une explication de Nietzsche avec Wagner, suite à quoi s'échafaude une construction par le nazisme d'un certain Nietzsche qui, lui, devrait être plutôt réconcilié ou complice de Wagner, puisque Wagner est une des grandes icônes artistiques du régime ! Là aussi, on peut relever une série d'explications avec Wagner d'une grande complexité, et qui fait que finalement Nietzsche, Heidegger, Adorno, Lacoue-Labarthe, qui viennent en fin de compte comme ce dernier le rappelle après Mallarmé et Baudelaire, ont constitué une histoire (c'est pourquoi je parle de *genre*) de l'explication avec Wagner qui s'avère d'une richesse stupéfiante si l'on sait par ailleurs que les explications des philosophes avec la musique sont relativement rares.

Donc Wagner a créé une situation nouvelle quant aux rapports de la philosophie et de la musique, telle est ma thèse : situation nouvelle, parce qu'il a créé un régime spécial de l'explication de la philosophie avec lui et qui malgré tout, est bien obligée d'être aussi porteuse d'une explication plus générale avec la musique, même si elle charrie une explication plus vaste avec la mythologie, le théâtre, etc.

Je tenais donc à rehausser en premier lieu cette explication avec Wagner comme genre, et singulièrement comme genre à partir d'un certain moment presque systématiquement négatif, puisque Nietzsche, Heidegger, Adorno, Lacoue-Labarthe, ont en définitive des explications principalement négatives avec Wagner, avec la construction de ce dernier comme repoussoir de quelque chose, ce qui compose une histoire située à l'arrière-plan, me semble-t-il, de la construction par Adorno de la place de la musique dans la *Dialectique négative*. La place de la musique dans la *Dialectique négative* a pour horizon direct cette explication philosophique avec Wagner, et, somme toute, la question du cas Wagner.

Pourquoi alors Wagner est-il saisi ou appréhendé à l'horizon de tout cela comme exemple type de la figure négative ? Pourquoi en fin de compte Wagner vient-il chez Adorno à cette place négative ? Pour des raisons très précises, qui véhiculent des thèses sur Wagner, des constructions de Wagner, et j'en donne un certain nombre.

1- Wagner est — dans la vision convergente de Nietzsche, d'Heidegger, d'Adorno et de Lacoue-Labarthe — celui qui procède à l'unification musicale forcée d'un disparate, des différences qui du coup perdent ou voient se dissoudre leurs valeurs d'altérité.

C'est là le grief central : Wagner crée un dispositif musical enveloppant, séduisant, fallacieux, hystérique, chatoyant, séducteur, sexuel, etc. (les mots varient à l'envi selon les auteurs). Pour Nietzsche, et cette idée perdure encore, Wagner est le « grand enchanteur », il est le magicien de l'histoire de la musique et, sous cette séduction interminable, il absorbe un disparate narratif, poétique, scénique, théâtral, historique, racial, etc., soit un disparate particulièrement conséquent, mais qui est en

fin de compte fusionné, dissout, imprésenté, dans une unification musicale contrainte du fait qu'il est une figure exemplaire de la surimposition de l'identité et de l'exténuation de la différence.

Cette idée sera formulée de différentes manières : Nietzsche dira que Wagner est un grand sorcier, un grand enchanteur et par conséquent le grand adversaire de la clarté dionysiaque et Heidegger dira quant à lui que Wagner est typiquement un métaphysicien, définissant la métaphysique comme étant la souveraineté de l'Un, la capture de l'Être par l'Un ; et, de cette capture de l'Être par l'Un, de l'éclosion de la liberté de l'Être par l'Un, Wagner est un exemple musical en ce qu'il crée une musicalité qui impose son chatolement multiforme à l'altérité.

2- Une deuxième raison plus politique et à laquelle les auteurs renvoient souvent, est que cette unification musicale est en fin de compte au service d'une vision elle-même unifiée et identitaire, mythologique, du peuple en général et du peuple allemand en particulier. En réalité cette unification musicale est aussi une opération idéologique ; elle est la réalisation musicale d'une opération idéologique qui est la victoire, la présentation unifiée, indifférenciée, de l'Un dans une représentation mythologique de la fondation des peuples, et elle est finalement l'*analogon* artistique d'une fondation politique du peuple en tant que celui-ci est en définitive le peuple allemand.

Il y aurait donc collusion entre le régime unifiant de la musique, c'est-à-dire entre la contrainte unificatrice de la musique, et une vision des origines mythologiques de la germanité de telle sorte que l'opération musicale serait aussi et en même temps une opération politique via la prégnance du mythologique. Cet élément-là, précisément, aurait permis la captation nazie de Wagner, mais la formule reste ici indulgente ; sinon, on parlerait du caractère pré-nazi de Wagner, et Lacoue-Labarthe franchit le pas. On peut relever une expression qui a été forgée quasiment pour décrire Wagner : « proto-fasciste », et l'on pourrait parler d'une musique proto-fasciste. Je n'en donne pas le détail ici, mais l'argumentaire existe, et il a une assise solide.

3 — Revenons à la conceptualisation : quel est le statut de la différence chez Wagner ?

On a dit que globalement, le flot musical se subordonne en définitive les différences et le disparate des différences au profit d'une assomption de l'Un. Mais quel est le rapport de l'identité et de la différence dans la construction musicale wagnérienne elle-même ?

La thèse, récurrente, est que la différence chez Wagner n'est en réalité que le perpétuel différé de la péroration. Et, malgré le fait qu'on puisse trouver en effet très volubile le discours wagnérien, même si la différenciation y est permanente, même s'il a chromatisé au possible le discours tonal, l'installant comme incertitude tonale, on pourrait alors dire qu'il instaure en réalité un régime nouveau de la différenciation musicale. C'est une thèse qu'on pourrait tenir, mais à laquelle il est répondu que cette différenciation en réalité n'est pas une vraie différenciation parce qu'elle n'est pas différenciation intrinsèque, mais qu'elle est le différé ou le retardé perpétuel de la péroration. C'est une distinction subtile mais très importante : ce n'est pas la même chose de dire qu'il y a une organisation différenciante immanente nouvelle de la musique chez Wagner et de soutenir que ce qu'il y a, c'est une sorte de pathétique de la différenciation, qui, en fin de compte, n'est que l'attente perpétuellement différée mais tout de même finalement donnée, de la péroration. Si c'est le cas, alors la péroration est en réalité l'essence de la différence chez Wagner, et non pas l'inverse. Autrement dit, puisque ce n'est qu'une péroration différée, décalée, ou une chromatisation qui laisse entendre et attendre sa résolution diatonique finale, alors l'essence vraie de la différenciation wagnérienne, par-delà son discours apparemment très différencié, se résout finalement dans la péroration, où la clôture est d'autant plus conclusive que précisément elle a été incessamment attendue.

C'est ce que déjà Nietzsche traitait comme le caractère énervant de Wagner ; « énervant » doit être pris ici au sens strict, c'est-à-dire qu'il nous met sur les nerfs, parce que précisément il crée un sentiment d'absence qui ne recouvre pas du tout l'attente vaine dont parle Adorno, mais qui ne serait attente que dans le fait que l'on reste suspendu à une résolution que l'on ne nous donne qu'au moment où le rideau tombe. Et, Nietzsche commence déjà à dire qu'il faut y voir une mystification quant à la différence, et non pas un vrai traitement de la différenciation.

C'est la troisième raison pour laquelle Wagner, loin d'être un véritable novateur de principes de différenciation, serait en fait un magicien ou un prestidigitateur de l'identité, c'est-à-dire que finalement, après avoir donné le spectacle de son absence, il sortirait la colombe de son chapeau à la fin des fins à la satisfaction générale, devant un public à la fois stupéfait et longuement énervé : j'évoque la colombe car naturellement elle est maintes fois présente dans la tétralogie de Wagner et c'est elle qui à la fin, quand ce n'est pas un cygne, flotte au-dessus de la péroration de *Parsifal*...

4- La quatrième raison qu'on pourrait apporter, Nietzsche en est encore l'inventeur (il faut dire qu'il avait une telle passion pour Wagner qu'il a inventé tout ce qu'on pouvait en dire de mal ; on reconnaît au passage très bien dans les textes de Nietzsche sur Wagner le lexique de la scène amoureuse) : c'est la fonction de la théâtralisation, la manière dont en fin de compte l'unification musicale est elle-même sournoisement subordonnée à une théâtralisation incessante.

C'est là où Nietzsche parle de Wagner comme d'un histrion ; c'est avant tout, selon lui, un homme de théâtre, qui cherche à énerver les jeunes gens, à la manière d'une hystérique... Tous les nigauds croient qu'ils sont captés par quelque chose d'absolument extraordinaire, mais en fait il n'y a rien derrière, rien que le théâtre. En quoi consiste alors cette théâtralisation dans la musique ? Bien sûr, on pourrait répondre qu'il y a tout naturellement théâtralisation dans le théâtre, mû par une grande proposition théâtrale. Mais ce que visent vraiment ceux qui avancent ce motif, c'est que la musique elle-même est théâtralisée dans sa construction intime, ce qui signifie qu'en somme le détail différencié, la micro-construction musicale chez Wagner (qui reste malgré tout indubitable) sont en définitive subordonnés au geste et qu'en définitive, c'est le grand geste musical qui draine tout cela comme un fleuve impur, lequel à la fin des fins emporte tout avec lui. S'opère donc dans le discours wagnérien une subordination de ce qui paraît être cristallin, détaillé, subtil, en constante métamorphose, à des gestes grossiers, qui communiquent en réalité avec la militarisation germanique. On assiste à la réduction d'un ensemble très subtil à quelque chose qui s'apparente finalement au pas cadencé, au côté haïssablement allemand de Wagner aux yeux de Nietzsche. C'est là que réside la théâtralisation, la mise en forme théâtrale de la musique elle-même. Au passage, soulignons que Nietzsche n'a jamais nié le génie de Wagner et, lorsqu'il affirme préférer cent fois Bizet, il ne dit pas qu'il pense que le génie musical de Bizet est supérieur à celui de Wagner, mais que, justement, ce principe de captation par le grand geste théâtral d'une musicalité en effet infiniment plus créatrice que celle de Bizet, est ce qui met la musique dans l'élément d'une germanité insupportable, d'une grossièreté finale qui abolit son infrastructure admirable. Tel est le motif de la théâtralisation.

5- Enfin, et Adorno y est bien sûr sensible, se déploie une spectacularisation de la souffrance qui est un grand motif wagnérien, et qui reste en définitive versée au régime du spectacle.

Ce qui est visé dans cette spectacularisation de la souffrance qui agite les grandes scènes wagnériennes — je précise que j'énonce là ce qui fera l'objet de notre discussion du 14 mai, et je me fais ici l'avocat aussi éloquent que possible du diable anti-wagnérien -, c'est cette proximité musicale à la souffrance qui s'avère très audible chez Wagner. En effet, c'est un grand musicien de la déchirure, qui ne tient pas simplement à l'anecdote théâtrale, même si elle en relève par ailleurs, mais à la musique elle-même, où il y a un effet de déchirement beaucoup plus profond que le simple *pathos* dont on l'accuse. Quelque chose, dans le frottement musical, dans le rapport de Wagner à l'orchestre, dans la division du pupitre, etc., à y regarder de près, crée des effets de déchirement absolument singuliers. On pourrait donc dire que c'est un immense musicien de la souffrance non pas simplement au sens anecdotique du terme, mais via la proposition d'une musique déchirée qui précisément, ne se propose pas du tout comme résolutive mais expose, dans l'intimité de la construction musicale, ce déchirement lui-même. En particulier, les frottements chromatiques, etc., auraient une fonction propre dans ce lieu. L'une d'elles serait de proposer une authentique musique de la souffrance, et pas simplement une gestuelle ou une théâtralisation de la souffrance.

À cela on pourra objecter, en avançant le même argument que précédemment, qu'à la fin des fins, cette souffrance est versée au régime du spectacle, c'est-à-dire qu'elle est exhibée, qu'elle n'est pas prise au sens d'Adorno comme une altérité véritable, comme une expérience de l'irréductible. Elle est au contraire largement exposée et soumise à la logique générale du spectacle. La souffrance chez Wagner, n'étant pas le déchirement lui-même, est théâtralisée, subordonnée au geste spectaculaire. C'est là une question très importante, très contemporaine : quelle est la signification musicale du motif de la souffrance chez Wagner ? Pour Adorno, l'enjeu est de taille. Est-ce qu'elle est vraiment donnée dans son déchirement irréductible, ou est-ce qu'elle est incorporée en fin de compte aux effets pathétiques du spectacle ? Si l'on veut trancher cette discussion, on voit à quel point il faut lors être précis.

Tout ceci serait récapitulé dans une logique nietzschéenne par la conviction que s'établit là, en somme, un lyrique équivoque avec la religion, et que cette spectacularisation de la souffrance, cette subordination du détail multiple au geste, cette péroration constamment retardée (un peu comme est toujours retardé le jugement dernier ou la venue du Messie), cette mythologie omniprésente de la constitution du peuple, cette unification musicale d'un espace sans réelle valeur d'altérité, créent tout ensemble un lien équivoque avec la religion. Le matériel religieux est à l'envi utilisé par Wagner et on pourrait objecter qu'après tout, il est utilisé comme un matériel mythique, c'est-à-dire qu'il utilise

toute une symbolique chrétienne au même titre qu'il mobilise celle du paganisme : Wotan, les dieux du Panthéon nordiques, etc., sont convoqués par lui comme des matériaux dramatiques, au même titre que les matériaux chrétiens.

Au passage, Marcel Beaufils dans sa Préface à *Parsifal* prend position sur ce point, où il dit que justement, lorsqu'on a affaire, dans les conditions de l'époque de Wagner, à la donnée chrétienne, elle n'est pas instrumentable de la même façon que la donnée mythologique et que c'est précisément ce que Wagner démontre. La thèse de Beaufils est qu'à l'écoute de *Parsifal*, on s'aperçoit que Wagner a cru qu'il avait la capacité d'utiliser le christianisme, mais qu'ultimement, c'est le christianisme qui l'a utilisé. Il y a quelque chose, en tout cas encore au XIX^e siècle, qui fait que ce matériau chrétien n'est pas un matériau mythologisé au même sens que le matériau proprement mythologique. S'opère donc un retournement : si l'on parle de rédemption, de Graal, de mort du Christ, etc., on n'est pas exactement dans le même élément que lorsqu'on parle d'Aphrodite, ou de Jupiter. On peut donc émettre l'hypothèse que Wagner s'est peut-être pris au piège d'une puissance insoupçonnée de la subjectivité chrétienne de son temps.

Mais le point le plus important n'est peut-être pas cette utilisation ou cette tentative d'utilisation du matériel chrétien comme, somme toute, un matériel théâtral et narratif, et la revanche possible de cette symbolique sur les intentions de Wagner qui, nonobstant la difficulté de la chose, croyait pouvoir être le maître du christianisme... Le point crucial ici, c'est que le lien équivoque avec la religion s'introduit par une saisie de motifs qui sont transversaux, qui ne sont pas simplement présents dans la narration, et qui composent aux yeux de Nietzsche une allégeance finale au dispositif religieux.

On pourrait alors peut-être les ramener à deux motifs :

- On relève le motif de la pureté, très récurrent chez Wagner, assez étrange à vrai dire dans ses variations : des thématiques bouddhistes (sous l'influence indubitable de Schopenhauer), quelques velléités végétariennes pointent ci et là, parmi des variations de différents ordres...

- Corrélé au motif de la pureté, celui de la rédemption et du salut constitue sans doute une vaste question pour tout dispositif religieux singulier.

Alors, l'articulation chez lui, y compris dans la construction la plus intime de son œuvre, de la question de la pureté et de celle de la rédemption donne évidemment l'occasion de déceler un lien équivoque à la religion.

D'un point de vue à la fois plus trivial et plus clair, c'est la question du lien entre la sexualité et la musique qui est posée ici. La psychanalyse peut s'en emparer, mais c'est peut-être justement une question qui, bien qu'elle en soit indépendante, concerne aussi les connotations religieuses, lesquelles en constituent sans doute en somme le contenu le plus important.

Dans ma jeunesse, j'ai lu par hasard un livre d'un musicien bénédictin, répondant ce me semble au nom de Don Clément Jacob, qui soutenait que fondamentalement la musique est pure, qu'elle est, de tous les arts, celui qui est le plus destinalement pur, en ce qu'elle n'est pas dans le régime toujours un peu luxurieux des images. On sait bien, quand on examine l'histoire de la peinture, que toute image est tendanciellement une nudité : le caractère pur de la peinture à partir des XV^e-XVI^e siècles est très difficile à défendre... On voit bien que même des représentations comme les *Martyrs de Saint Sébastien* donnent une impression à l'aune de laquelle il est évident que là, un champ d'investigation psychanalytique s'ouvre immédiatement... Qu'est-ce que le désir du regard, ou le regard comme objet de désir, comme disait Lacan ? Dans la musique, au contraire, Don Clément Jacob identifiait une pureté radicale, mais déjà il pointait une chose épineuse : le deuxième acte de *Tristan*... Là, même lui était impuissant à soutenir encore la pureté de la musique...

Disons donc qu'il y a chez Wagner une touche sexuelle singulière, soit un rapport à la sexualité de la musique qui mérite d'être élucidé ; peut-être ce dernier est-il à l'arrière-plan des motifs en apparence tout à fait contraires qui sont ceux de la pureté, de la rédemption. Voyez ces étranges personnages de puceaux qui traversent son œuvre, un peu en culotte courte, ou, même dans *Parsifal*, le jeune Siegfried affublé d'un côté boy-scout forestier qui n'a pas connu la femme, et qui, quand il comble cette lacune, se trouve en proie à une histoire diabolique. On assiste à des scènes assez renversantes : quand par exemple il enlève la cuirasse de Brünnhilde, et que, découvrant sa poitrine, il recule en s'écriant « *Mais c'est une femme !* ». On est tout de même un peu saisi, et la musique a du mal à porter cela...

Nietzsche a évidemment relevé cette question de la charge érotique de la musique, qui le met dans l'embarras, car il serait plutôt porté à valoriser cet aspect. Il conclut sur le fait qu'au final, chez Wagner, cette charge érotique de la musique est asservie à des motifs religieux qui sont ceux de la pureté, de la rédemption, etc.

On est toujours dans la même dynamique : ce qui chez Wagner pourrait être versé au crédit d'une exception créatrice tout à fait particulière, à savoir l'introduction d'un nouveau régime de la sensualité

subjective à la musique, est exactement traité comme les prodigieuses inventions détaillées dans le microcosme orchestral, et se trouve finalement considéré comme versé à autre chose. On ne lui fait donc pas crédit puisqu'on considère que cet élément novateur apparent, s'étant subordonné à son contraire, est en réalité une imposture.

Là encore la même idée est à l'œuvre : il accorde à Wagner la création d'une sensualité musicale nouvelle. Ce serait d'ailleurs difficile de dire le contraire : même Don Clément Jacob ne reconnaît pas là sa pureté contemplative. Il avait l'impression que les deux amants faisaient l'amour sur scène, ce qui n'est pas complètement faux, dans cette espèce de nocturne infini, d'épaisseur de la nuit où les amants sont dissimulés... Il faut bien dire que dans cette nuit épaisse, la musique faisait un effet érotique absolu !

Pour conclure sur le lien équivoque de Wagner avec la religion, je pense que son lieu esthétique véritable ne réside pas dans les narrations dans lesquelles Wagner tente de traiter le matériel symbolique chrétien comme si c'était un matériel mythologique ordinaire et, sur ce point, il se peut parfaitement, comme le soutient Beaufils, qu'on ne traite pas au XIX^e siècle la question du Pape comme le rapport entre des personnages mythologiques. Le plus important, c'est plutôt, musicalement, la question de savoir si cette nouvelle érotique est immanente à la musique et si, au fond, Wagner a fait entrer dans la musique ce qui avait depuis longtemps pénétré la peinture, comme s'il était, contrairement à ce que dit Nietzsche, le premier grand païen de la musique, c'est-à-dire le premier qui justement impurifie la musique, qui ne lui laisse pas sa pureté native. La question est de savoir si cela est indubitable, c'est-à-dire si cette espèce d'impureté érotique de la séduction wagnérienne est ou non subordonnée à la fin des fins à une logique de la rédemption ou de la pureté et si, en définitive, toute cette mise en scène de l'érotique n'a pour objet que d'en venir à sa résiliation ascétique.

C'est autour de tous ces thèmes dont on voit que le lien n'est jamais perdu avec l'ensemble de la systématique d'Adorno (qui conjugue la question de l'attente, du mythe, du caractère négatif de l'impératif), que se sont échafaudées les étapes du « cas Wagner », faisant de lui un « cas », si bien que de son époque jusqu'à aujourd'hui, Wagner a été constitué comme l'enjeu de discussions farouches, dans lesquelles il me semble que l'on peut distinguer, de manière certes un peu schématique, trois étapes.

1 — Il y a eu un premier débat, à la fois esthétique et national, sur Wagner : s'agit-il vraiment d'un art nouveau, qui crée de nouvelles conditions pour l'opéra, la musique, etc. ? Quel lien cet art nouveau a-t-il avec la question nationale (les Allemands, les Français, etc.) ?

La question porte sur les grandes fonctions de l'art connectées à leur enracinement national. Même le débat mallarméen, avec et surtout contre Wagner, est régi par ces termes : il s'agit tout de même d'opposer à la mythologie germanique et à l'esthétique musicale une discontinuité française finalement tenue par la langue. C'est donc un débat esthétique et national qui constitue cette première séquence débutant avec Baudelaire, c'est-à-dire dès le moment où Wagner a tenté de se faire reconnaître par les Français ; c'est en somme un débat franco-allemand. En effet, quand Wagner a fait jouer *Tannhäuser* à l'opéra, c'était pour se faire reconnaître à l'opéra de Paris, dans ce qu'il considérait comme le grand opéra européen. Comme ça s'est mal passé, il en a gardé une dent terrible contre la France. C'est pourquoi il s'agit d'un débat national explicite, qu'on pourrait intituler Wagner et l'art nouveau et Wagner et l'Allemagne.

2 — Ensuite il me semble qu'il y a eu dans l'entre-deux guerres et un peu après, un débat politique et idéologique, ouvert par Nietzsche, puis retraité dans l'élément des compromissions nazies du wagnérisme, où l'on a commencé à ressortir le dossier de l'antisémitisme wagnérien, des raisons pour lesquelles Hitler se trouvait être un parfait admirateur de Wagner, de la politique de Bayreuth sous le national-socialisme, etc. Un examen critique des natures politiques et idéologiques du wagnérisme a donc vu le jour avec là aussi des positions extrêmement différenciées.

Il est caractéristique que durant cette période, se situe entre autres choses la polémique de Heidegger contre Wagner, dont j'ai indiqué toute la complexité contextuelle, et aussi les premiers essais de Adorno... Le débat se dirait plutôt cette fois : Wagner et le fascisme, Wagner et l'antisémitisme, Wagner et le nazisme.

3 — Puis, jusqu'à aujourd'hui, se déploie un débat musical et philosophique. Notons par ailleurs que les débats se cumulent : dans cette nouvelle affaire, la question de *Wagner et le fascisme* est bien sûr encore considérée comme active...

S'est donc ouvert un nouveau débat musical et philosophique qui est celui dont nous nous occupons ici : qu'est-ce que Wagner signifie dans la tentative de créer un nouveau lien entre musique et philosophie ? Quelle est la fonction de Wagner dans la possibilité ou l'impossibilité de créer un nouveau lien entre musique et philosophie ? Cette fonction est-elle négative, ou principalement négative, comme l'affirme toute une série de gens ?

Je situerais donc ce que j'essaie de dire ici comme une contribution à ce troisième temps qui cumule les deux autres et consiste à proposer des raisons pour lesquelles il pourrait y avoir chez Wagner aujourd'hui des appuis pour une articulation entre musique et philosophie qui ne serait pas celles dans lesquelles Wagner a constamment joué un rôle négatif, et qui ne serait pas non plus, évidemment, le retour au wagnérisme béat qui a sévi, y compris en France, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle tant les connotations religieuses étaient flagrantes. Est visée ici une thèse beaucoup plus circonscrite, selon laquelle on trouve en examinant de près l'entreprise wagnérienne, de quoi élucider à la fois pourquoi il y a une tension manifeste de longue date entre musique et philosophie et comment on peut en examiner les paramètres.

*

Je termine en redonnant le plan que je propose pour examiner cette question dans la lignée de ce qui a été élucidé jusqu'à aujourd'hui. Je le rappelle, car cela peut être rééclairé de façon nouvelle à la lumière de cette synthèse. Cet ordre pourra bien sûr être revu au gré de mes réflexions, d'ici le 14 mai...

1- Musique et principe d'identité

Wagner sera questionné du point de vue de l'objection qui lui est faite de procéder à un traitement enveloppant, identifiant et unitaire de la musique au regard des différences. L'entreprise de Wagner est-elle commandée par l'impératif d'une unité de langage ? Est-ce que l'unité de langage commande vraiment l'entreprise wagnérienne ? Cette unité de langage est-elle aussi liée à une prescription nationale ? Là, je proposerai d'écouter le monologue de Sachs au début de l'acte III des *Maîtres chanteurs*, ainsi que le quintette qui le suit.

2- Musique et différence

C'est l'envers du thème précédent, qui charrie cette fois la question d'une résolution possible. La proposition wagnérienne est-elle celle d'une rédemption qui résorbe la différence ? Est-ce que la musique de Wagner est hégélienne ? Est-ce que, au bout du compte, on a une autoréflexion complète de la discursivité musicale donnée dans sa résolution ? Est-ce que les proclamations wagnériennes, textuellement et musicalement, vont en ce sens ? Sont-elles dans l'élément du savoir absolu, de l'indifférenciation de la différence ou du triomphe de l'identité sur la différence ? Dans ce cas, il ne pourrait pas y avoir de morale de la différence dans Wagner, ni aucune possibilité de véritablement enregistrer l'autre, parce que tout serait à la fin reversé, resynthétisé dans la proposition d'une rédemption communautaire.

À ce sujet, je proposerai trois exemples : de nouveau le monologue de Sachs à l'extrême fin des *Maîtres chanteurs* (où l'on trouve de grandes péroraisons communautaires par excellence), la grande proclamation de Brünnhilde à la fin du *Crépuscule des Dieux*, et la péroraison de *Parsifal*.

Les trois sont intéressants parce que leur contexte et leur destination sont vraiment différenciés :

Il est certain que la péroraison de la fin de *Parsifal* pose la question de savoir si l'on a réellement affaire là à une rédemption au sens religieux du terme. Les derniers mots de Parsifal sont : « *Rédemption au rédempteur !* », formule dont la dialecticité est redoutable... Musicalement, qu'est-ce que la rédemption au rédempteur dans l'élément du discours musical ?

La grande proclamation de Brünnhilde à la fin de la Tétralogie, c'est quand même l'annonce que le règne de l'humanité commence, c'est l'assomption de l'humanité, la fin du crépuscule des dieux dans le désastre cataclysmique de tous les dieux... Nous disposerons certainement du DVD de la représentation Chéreau/Boulez/Regnault, pour constater que c'est vraiment mis en scène de cette manière : à la fin de la proclamation, l'humanité se tourne vers la salle et regarde fixement le public dans un silence extraordinaire créé par la musique elle-même et on a le sentiment quasi physique que le théâtre nous dit « *À vous maintenant, les dieux sont morts* ». C'est là un très grand moment de théâtre...

Puis Sachs, à la fin des *Maîtres chanteurs*, renvoie plutôt à une communauté nationale.

On aura donc les trois possibilités : la communauté nationale et politique, le commencement de l'humanité dans la fin des dieux (ce qui est beaucoup plus générique) et peut-être, dans la rédemption au rédempteur, quelque chose qui serait tourné vers une transcendance.

3 — Musique et figuration

La question est celle de la soumission de la musique wagnérienne à une identité mythologique éventuellement extérieure, ou à une figuration extérieure : elle porte sur le lien organique dans la musique, que j'ai souligné la dernière fois chez Lacoue-Labarthe, entre les leitmotifs et la structure mythique, c'est-à-dire sur le fait que la construction par leitmotifs et par motifs successifs serait une infiltration dans la musique même de cette subordination au mythologique ou au narratif.

Je propose de prendre pour exemple le grand monologue de Wotan au second acte de la *Walkyrie*, et je renvoie aussi à la représentation de Boulez/Chéreau/Regnault, qui à cet égard est tout à fait caractéristique en ce que la musique est pendant longtemps assez maigre, au bord du murmure, précisément quand Wotan raconte son histoire.

Adorno a remarqué que Wagner n'a jamais trouvé d'autre moyen de montrer le caractère convaincu, royal et volontaire de Wotan que de le mettre en colère : vient toujours un moment où il tonne, comme s'il anticipait sur son échec total, la colère ne menant à rien. Mais dans ce monologue, il se met en colère doucement, il murmure magnifiquement et en même temps, on voit défiler presque tous les motifs de la douleur. Cet entrelacement des motifs, de la narration, etc., constitue un parfait exemple de ce type de « cuisine » wagnérienne.

4 — Musique et souffrance

Est-ce que le *pathos*, l'affect chez Wagner ne produit finalement que des effets sentimentaux ? Est-ce que la pathétique wagnérienne, au lieu d'être une nouvelle sensibilité passive, une nouvelle ouverture de la musique à la réception pure, n'est pas au contraire la production toujours théâtrale d'effets sentimentaux ?

Là, je propose, à la fin de la *Walkyrie*, les adieux de la fille et du père : on est tout à fait dans la question de savoir de quel affect il s'agit, puisque c'est à la fois une déclaration et une séparation qui se déploient, disons une déclaration d'amour dans l'élément de la séparation, de la malédiction. Est-ce qu'alors Wagner arrive à tenir ce hiatus ou est-ce que cela bascule dans l'identification sentimentale ?

5 — Musique et dérélition

Est-ce que tout est résolu chez Wagner ? Est-ce qu'il n'y a pas une véritable musique de la dérélition ou du déchirement ? Et, si la résolution advient narrativement ou musicalement, est-ce que l'on reste vraiment dans l'élément de la dérélition ?

Je renvoie ici au récit du voyage à Rome de Tannhäuser au troisième acte de *Tannhäuser*.

6 — Musique et attente vaine

S'agit-il chez Wagner de l'attente vaine ou de l'attente résolue ?

Je renvoie au début du troisième acte de *Tristan*.

7 — Pour finir, et c'est peut-être là la question ultime (aussi n'ai-je proposé jusqu'à présent aucun correspondant précis), j'interrogerai Wagner dans son rapport à Adorno, à l'aune de la thèse, devenue commune, selon laquelle la forme ne peut se présenter que comme une transformation des formes, qu'elle n'est pas l'imposition de l'Un à un matériel, que c'est le mouvement même de la transformation des formes, et que ce qu'on doit montrer, y compris musicalement, c'est de quelle manière la forme se résout ou se dissout dans sa propre mutation, d'où l'on prescrit la musique informelle.

Cela pose une question très générale à propos de Wagner, puisqu'on a rehaussé la dernière fois la capacité de Wagner à la métamorphose, la présence d'un coloris différent dans tous ses opéras de Wagner, qu'on peut identifier en quelques mesures pour des raisons difficiles à expliquer. Or cette variabilité très frappante du coloris ne suffit pas pour statuer au cœur de cette question : est-ce que la musique de Wagner est caractérisable en termes formels de façon à peu près univoque ? Est-ce qu'il y a des « trucs » wagnériens, si l'on peut dire, absolument repérables ? Bien sûr qu'il y en a, mais il y a peut-être plus : est-ce que, plus profondément, la nature propre de la musique de Wagner est vraiment réductible à ces « trucs », ou à des protocoles de transformation bien moins audibles en réalité ?

J'aurais voulu trouver quelques exemples (je n'en ai pas encore) chez Wagner de cela, c'est-à-dire de la puissance d'une capacité transformatrice qui n'est pas immédiatement ce qui est audible mais qui est la manière dont ce qui est audible est régi par ce qui ne l'est pas, c'est-à-dire la part d'in audible

formel chez Wagner, alors que celui-ci est très souvent réduit à l'évidence de sa puissance. Certes, il y a une évidence de sa puissance, évidence quelquefois aphrodisiaque, quelquefois un peu militaire, quelque fois un peu sucrée ; il y a de tout... Mais est-ce vraiment cela, pour nous aujourd'hui la musique de Wagner ? Est-ce qu'il n'y a pas en réalité une machination inaudible de tout cela, bien plus sophistiquée et beaucoup plus souterraine ? C'est ce qu'on pourrait, je pense, appeler une approche quelque peu microscopique du cheminement wagnérien. Il faudrait illustrer cela, sans doute par des coupes plus fines.

En particulier, il y a un problème très intéressant touchant à ce qu'est la transition. Nietzsche prétend que Wagner s'est arrangé pour qu'il n'y ait *que* de la transition et que c'est précisément de cette façon qu'il leurre tout le monde, qu'il met toujours en mouvement, qu'il surénerve par la transition... Mais il faut aller y voir de près. Qu'est-ce que la transition wagnérienne ? Comment est-elle vraiment agencée ? Comment passe-t-on d'une réplique à une autre, et quel est le rapport entre cette nouvelle manière et les anciennes découpes dans l'opéra ? Cela culminerait dans la question : quel est l'agencement proprement wagnérien du mouvement de l'opéra lui-même, du mouvement indivisiblement musical et théâtral, ou indécidable entre musique et théâtre ?

On sait que c'était le problème majeur de l'opéra traditionnel, avec lequel Wagner a voulu rompre : pour articuler la discipline musicale à la discipline théâtrale, on passait avant lui tout bonnement par la discontinuité, c'est-à-dire qu'on maintenait toujours un moment dédié au récit des données de l'histoire d'une autre manière que par la voie du chant. C'est pourquoi on avait le récitatif voire des parties non musicales. L'articulation du théâtre et de la musique était donc décidée et non pas indécidable. Elle était projetée dans un dispositif formel explicite qui donnait une découpe. Cette existence de la découpe, qu'on considère après Wagner comme archaïque, n'en est pas moins un agencement profondément rationnel de l'articulation entre théâtralité et musicalité.

Wagner, quant à lui, propose autre chose : il suggère que théâtralité et musicalité deviennent indécidables dans leur mouvement, qu'il n'y a pas cette décision par la discontinuité, ce qui suppose en réalité que la discontinuité soit déplacée.

On a dit quelquefois qu'elle a pu être remplacée par la continuité, ce qui n'est pas non plus exact : si l'on est bien passé avec Wagner à quelque chose de différent, et s'il provoque des effets de discontinuité, cette dernière est déplacée parce qu'elle est abordée à partir de la continuité et non pas inversement, tout en restant présente.

C'est par cela que je voudrais culminer, car il me semble que c'est probablement là le problème le plus important pour nous aujourd'hui, non seulement musicalement, mais, à mes yeux, philosophiquement, où la question du rapport entre le local et le global, entre la continuité et la discontinuité, ou de savoir ce qu'est une transition, est une question majeure dans tous les ordres de la philosophie, et en particulier, je le signale au passage, de la politique. En effet, si politiquement la discontinuité ne se donne plus dans la figure traditionnelle de la révolution, comment se donne-t-elle alors ? Faut-il conclure qu'il n'y a plus de discontinuité du tout (c'est une thèse analogue à celle de la fin de l'histoire, en somme) ? Le cas échéant, où est cachée la discontinuité dans l'apparence écrasante de la continuité ? Cette dernière question est à mon sens typiquement wagnérienne. Justement, Wagner a généralement été interprété comme celui qui a noyé la discontinuité dans la continuité (c'est encore un leitmotiv de Lacoue-Labarthe, finalement), et je pense qu'il a déplacé la discontinuité de manière si profonde qu'elle en est venue à agir comme nouvelle figure d'indécidabilité entre la théâtralité narrative et la musicalité, et qu'il a ce faisant proposé un modèle nouveau du rapport entre continuité et discontinuité.

On est loin encore d'en avoir épuisé tous les enseignements, tout simplement parce que pour en venir à ce type d'enseignements, il faut être en proie à cette question, il faut la partager.