

A. BADIOU : DE LA DIALECTIQUE NÉGATIVE DANS SA CONNEXION À UN CERTAIN BILAN DE WAGNER [1^o PARTIE]

(8 janvier 2005)

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 la distinction. J'appelle *esthétiques de la 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 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 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 mytheme pur, c'est-à-dire, au gré d'une opération d'abstraction, du mytheme 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 transnational, 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 une 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 habillage, 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 rappellerai 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 originellement wagnérienne, elle était un indice wagnérien intra-

mozartien... – 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 niais qu'il y a une certaine réquisition extensive des moyens par Wagner, en vue de quels effets spécifiques sont-ils requis ? Si l'on esquive 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 heideggerienne : 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 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 Schoenberg. 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 consoigne 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 repré-

sentant 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 lisières 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 la 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 accolement 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 qu'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 construction de la place 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 plus 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 affairement 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 logification 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 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 déréliction 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 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 déréliction, 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 déréliction ? 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 déréliction, 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 déréliction 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 déréliction ? On observe en effet chez Wagner un rapport qui instrumente l'état de la déréliction 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'irrépérable 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 inaugura-

lement 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 dérogée 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'unité ; 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 ? Moultes 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 dérélition du présent : si notre présent est bien le présent de la dérélition, 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 dérélliction et non pas simplement une instrumentation de cette dérélliction 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 dérélliction 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 dérélliction 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 dérélliction 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'appellerai 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 déttotalisation et d'organisation du suspens de la déttotalisation, 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 ?

**A. BADIOU : DE LA DIALECTIQUE NÉGATIVE DANS SA CONNEXION À UN CERTAIN BILAN DE
WAGNER [2^o PARTIE]**

(22 janvier 2005)

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 indignée 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 corrélat 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 d'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 d'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 qu'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 pratique 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 qu'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 d'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, ceci 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 obliérée.

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 forme il 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 soutien-

draît 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 édifiée 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 cela 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 pour les 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 circonstancielles 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 chatoiement 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 péroraison. 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 péroraison. 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 péroraison. Si c'est le cas, alors la péroraison est en réalité l'essence de la différence chez Wagner, et non pas l'inverse. Autrement dit, puisque ce n'est qu'une péroraison 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 péroraison, 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 péroraison 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 alors 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 péroraison 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 Beaufrils, qu'on ne traite pas au XIX^e siècle la question du Pape comme on traite 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 enve-

loppant, 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 registrer 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 déréliction

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

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'inaudible 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.

—

(5 février 2005)

François NICOLAS

Résumé

Quand Adorno écrit, en 1948, en introduction à ses études sur Schoenberg et Stravinsky : « Une philosophie de la musique aujourd'hui ne peut être qu'une philosophie de la musique nouvelle » (*Philosophie de la nouvelle musique*), il semble qu'il projette de déployer une philosophie sous conditions de la « nouvelle musique » (celle composée par l'École de Vienne et ses vis-à-vis).

Sa *Dialectique négative* comme ses autres écrits philosophiques des années 60 (*Vers une musique informelle...*) s'avère inscrire une autre disposition : une philosophie configurant la place requise pour une musique (à venir, plutôt que déjà là) qui puisse être contemporaine de ce temps de la pensée qu'Adorno conceptualise désormais comme celui de l'« après-Auschwitz ».

Des années 30 et 40 (exil) aux années 50 et 60 (RFA), on est ainsi passé d'un projet philosophique *conditionné* par un événement musical *constitué*, au déploiement d'une philosophie, politiquement (plutôt que musicalement) conditionnée, entreprenant de *configurer* un art musical *à venir*...

Si Alain Badiou a examiné les tâches proprement philosophiques que cette disposition adornienne suggère aujourd'hui, il nous faut — nous musiciens — en prendre musicalement mesure pour notre propre compte.

On proposera de le faire, une nouvelle fois, sous un schème *mytho-logique* qui s'impose chaque fois qu'un musicien croit pouvoir attendre de la philosophie un traitement de questions proprement musicales.

On en déduira comment s'orienter dans une lecture *musicienne* des textes philosophiques d'Adorno portant sur la musique.

Il s'agit pour moi de faire le bilan de ce travail sur Adorno, en particulier à la lumière de l'exposé d'Alain Badiou des 8 et 22 janvier.

Le travail de ce séminaire me conduit en fait à modifier considérablement mon hypothèse de départ tout en me jetant à l'égard d'Adorno dans un nouvel embarras. Boulez, rappelez-vous, parlait du « labyrinthe Adorno ». Je préférerais, au terme (provisoire !) de ce travail parler de « cas Adorno », le « cas » que ce philosophe pose aux musiciens, en écho somme toute au « cas Wagner » qu'un musicien pose aux philosophes...

UNE HYPOTHÈSE LIMINAIRE

Pour éclairer tout cela, il me faut repartir de mon hypothèse liminaire. Je la rappelle : c'était l'idée qu'Adorno s'inscrivait dans cette généalogie de philosophes qui se réfèrent à la musique via quelque singularité musicale, en référence à quelque chose qui s'est passé dans la musique et qui à leurs yeux de philosophes requiert une évaluation proprement philosophique.

Je rappelle quelques repères de cette généalogie philosophique :

- Descartes, au XVII^e siècle naissant, se tenant face à la nouvelle autonomie du monde de la musique ;
- Rousseau, au mitan du XVIII^e siècle, prenant mesure du nouveau style de pensée inauguré par la musique italienne, en contraposition d'un baroque exténué ;
- Nietzsche, vers la fin du XIX^e siècle, prenant mesure de l'évènement Wagner.

Mon hypothèse était qu'Adorno avait engagé, au cœur même du XX^e siècle, une semblable entreprise philosophique : évaluer philosophiquement la « nouvelle musique » : celle de Schoenberg, Berg et Webern, celle de l'École de Vienne, en sorte pourrait-on dire que sa « philosophie de la nouvelle musique » devienne une « nouvelle philosophie de la musique ».

Je vous rappelle l'énoncé de 1948 (*Philosophie de la nouvelle musique*, p. 20) :

- « Une philosophie de la musique aujourd'hui ne peut être qu'une philosophie de la nouvelle musique. » [*Philosophie der Musik heute ist möglich nur als Philosophie der neuen Musik.*]

Mon hypothèse était donc celle du déploiement d'une philosophie conditionnée par ce qui s'était passé dans la musique ; mieux : par ce qui était en train de se passer dans la musique. Ce changement de temps, du passé au présent, indique déjà une particularité, surtout pour un philosophe se voulant simultanément acteur musical de cette aventure en cours...

Attention : Adorno ne parle pas ici de « condition », ce terme est en vérité un concept philosophique de

Badiou. Adorno aurait plutôt dit : « rendre la philosophie sœur de la musique »...

Je vous rappelle comment il m'a semblé possible (voir le [6 novembre 2004](#)) de décliner le thème d'une philosophie se mettant pour Adorno à l'école de la musique :

- une philosophie soucieuse du « moment de l'expression »
- une philosophie qui vise à « exprimer l'inexprimable »
- une philosophie qui compose
- une philosophie qu'on lise comme on écoute la musique
- un texte philosophique dont la forme « parataxique » s'accorde à celle de la musique
- un texte philosophique en « forme d'essai » qui s'apparente ainsi à la musique
- une philosophie qui joue de « l'équivoque » de ses termes comme la musique joue de l'ambivalence de ses objets
- une philosophie qui déploie « une constellation de moments »

Plus précisément, l'hypothèse devenait que la *Dialectique négative* était le bilan philosophique fait par Adorno de « l'événement atonal », et ce par-delà son assèchement progressif, pour Adorno, dans la voie du constructivisme dodécaphonique puis sériel.

TROIS CORRECTIFS

Ensuite, la lecture des textes des années 60 (*Vers une musique informelle*, *Dialectique négative*, *Théorie esthétique*) m'a introduit à une problématique décalée, car comportant un volet plus prescriptif sur la musique.

Je rappelle trois figures adorniennes de ce retour de la philosophie sur sa condition musicale sous forme de prescription philosophique :

1) Le titre même de l'article phare (1961) *Vers une musique informelle* indique bien, par sa préposition « vers », la nature programmatique de l'entreprise : il ne s'agit plus simplement de prendre mesure philosophique d'une nouvelle musique offerte à l'attention de tous mais bien de configurer ce que devrait être la musique à venir pour être à hauteur des exigences contemporaines de pensée.

2) Le désir d'Adorno, épinglé dans sa *Dialectique négative*, de « *sororiser* » philosophie et musique (voir [le moment 3 — texte A — du 6 novembre](#)) suggère une symétrie de leur rapport (chacune est alors sœur de l'autre, même s'il y a éventuellement parmi les deux une sœur aînée et une sœur cadette) qui introduit à tout le moins un décalage au regard du supposé rapport dissymétrique entre conditionnant (la musique) et conditionné (la philosophie).

3) La phrase « intruse » identifiée dans la *Théorie esthétique* (voir [le moment 6 — texte B — du 6 novembre](#)) apparaissait comme un symptôme du désir proprement philosophique d'Adorno que la musique arrive à solliciter la philosophie selon une curieuse torsion où le désir d'être conditionné conduit le philosophe à prendre la main pour théoriquement mieux la redonner à la musique... Où l'on retrouvait ce dilemme structurant Theodor consistant à présenter sa sollicitation de Kant comme un passage nécessaire vers Beethoven (j'évoque ici Alban Berg déclarant à son élève qu'il lui faudrait bien un jour choisir entre Kant et Beethoven...).

Trois indices déjà que l'hypothèse d'une philosophie conditionnée par la nouvelle musique rencontrait chez Adorno des résistances.

UN POINT DE BUTÉE

Le travail sur mon hypothèse a buté sur un point supplémentaire, clairement apparu lorsqu'il a été question de Beethoven : le conditionnement musical attendu devait être identifiable à quelque nouvelle « teneur de vérité » de la musique ou, du moins, à quelque nouvelle manière philosophique de l'identifier. Or rien de tel ne pouvait se présenter dans le cadre d'une *Dialectique négative* récusant précisément la voie de l'identité et n'acceptant d'impératifs que négatifs.

D'où ma butée sur le texte « Vers une musique informelle » non seulement pour la raison précédemment rappelée (ce texte est prospectif et philosophiquement programmatique sur la musique, et la musique n'y conditionne nullement la philosophie) mais aussi parce que la caractérisation (philosophique) du projet sur la musique s'inscrit entièrement sous la loi du négatif, en l'occurrence de l'informel. On y retrouvait donc que la « teneur de vérité » d'une musique, pour Adorno, était moins montrable (à défaut d'être dicible ou conceptualisable) qu'indicable à la capacité de cette musique de précisément ne rien « tenir » : la teneur de vérité devait donc être un *ne-rien-tenir* (de même que la forme musicale devait être son devenir informel, récusant tout horizon d'une relève conclusive sous le schème de l'identité).

Tout cela, Alain Badiou l'a bien montré à propos de Wagner ; mais il me semble que la place philosophiquement construite par Adorno pour la musique est en fait double :

— il y a bien la place-repoussoir où installer Wagner (du moins un Wagner adornien, taillé sur mesure pour s'ajuster à la place édifiée à cet effet), et c'est également un peu celle qu'on a découverte quand il a été question de Beethoven ;

— mais il y a aussi la place à venir pour la *musique informelle*, place ici désirable, place cette fois inoculée et prête à accueillir les compositions que Theodor n'écrira jamais...

Une proposition aux philosophes...

Au passage, il serait philosophiquement intéressant d'examiner en détail le rapport d'Adorno à Mahler et Berg car c'est sans doute à leur endroit qu'Adorno se trouve le plus philosophiquement conditionné « positivement » (et non pas à l'endroit de Beethoven, Wagner, Schoenberg ou Stravinsky...).

UNE AUTRE MANIÈRE POUR LA PHILOSOPHIE DE SE RAPPORTER À LA MUSIQUE

On découvre ce faisant un type de philosophie dont la généalogie n'est plus celle évoquée plus haut (de Descartes à Nietzsche en passant par Rousseau) mais une généalogie (non moins étrange philosophiquement, car il ne s'agit ici que d'un type commun de rapport à la musique) qu'on pourrait décrire ainsi : Platon, Saint Augustin, Leibniz, Hegel et Schopenhauer, soit ces philosophes qui entreprennent de configurer ce qui mérite philosophiquement d'être pensé comme musique, comme art musical, que cette configuration prenne le tour d'une définition philosophique de la musique, de sa caractérisation conceptuelle ou de tout autres voies...

Adorno, pour sa part, le réalise non par le biais d'une définition de la musique, ni par celui d'un concept (on n'en trouve semble-t-il que dans ses notes de travail sur Beethoven) mais par une place philosophiquement construite c'est-à-dire par un ensemble de relations enserrant la musique qui y est destinée.

Alain Badiou l'a bien montré à propos de Wagner, la place étant alors celle d'un repoussoir. Il l'a également suggéré à propos cette fois de la place désirable pour une *musique nouvelle* qui ne soit précisément plus cette « nouvelle musique » dont Adorno relevait en 1960 les impasses (voir le 4 décembre).

Le point caractéristique dans cette autre « généalogie » philosophique est que la philosophie tend ici à prescrire à la musique une figure du *contemporain*, fut-ce une figure négative comme celle de la « mort de l'art » pour Hegel...

Dans « *le cas Adorno* », cette figure du contemporain procède explicitement d'un autre conditionnement sur la philosophie puisqu'il s'agit d'un conditionnement d'ordre historico-politique qu'Adorno nomme « l'après-Auschwitz ».

De « l'après-Auschwitz »...

Il est ici remarquable, comme l'a relevé Alain Badiou, que cet impératif soit lui-même négatif car il n'y s'agit nullement de se tenir à hauteur d'une invention politique — comme il y a pu s'agir par exemple de se tenir à hauteur d'Octobre 1917 pour toute une génération de poètes ou d'artistes dans les années 20 — mais bien de ne pas oublier ce qui avait rendu possible un désastre en sorte d'auto-limiter sur ces bases toute pulsion affirmative, lyrique ou identifiante...

En vérité, c'est déjà trop dire que d'indexer le conditionnement *Auschwitz* comme relevant pour Adorno d'un ordre politique car, pour lui, *Auschwitz* semble relever d'un événement d'ordre idéologico-métaphysique plutôt qu'à proprement parler politique : pour ce que j'en connais en effet, les évaluations adorniennes du nazisme restent infra-politiques quand elles ne sont pas tout simplement psychologisantes ou sociologisantes... Tout ceci au demeurant tend à transformer les positions politiques nazies en philosophèmes (sur l'identité...) qui me semblent particulièrement dangereuses car tendant à sceller l'incompréhension proprement politique du nazisme. Et tant que le nazisme ne sera pas pensé comme politique, on peut être sûr que ses conditions de possibilité continueront de souterrainement se consolider...

Pour ce qui nous intéresse ici, on découvre donc un étrange conditionnement par un événement plus métaphysique que politique : non seulement ce conditionnement serait entièrement négatif (ne pas rendre possible le retour d'un tel désastre : Badiou a bien montré le caractère contradictoire d'une telle prescription — s'orientant selon une identité-repoussoir — chez un philosophe de l'altérité et non de l'identité...) mais son véritable ressort est opaque, à mesure je crois de ce qu'Alain Badiou a relevé le 22 janvier en indiquant que le nom *Auschwitz* avait, dans le dispositif philosophique d'Adorno un double statut paradoxal : il nommait simultanément pour la philosophie un impératif et un dehors (qu'elle ne saurait s'incorporer)... Autant dire que *pour la musique* cet impératif, venu de l'Histoire et que la philosophie transmettrait à la musique, n'a guère de clarté. Où l'on pressent notre « cas Adorno » qui orchestre ses embarras de philosophe-musicien en philosophèmes historicisés...

Prenons tout ceci par un autre bout. Adorno nous propose, à partir des années 50, une thèse du contempo-

rain : est du temps présent de la pensée ce qui se tient dans l'après-Auschwitz, c'est-à-dire ce qui récuse toute polarisation affirmative selon l'identité.

Si l'on adopte cette caractérisation philosophique du contemporain, que penser de la « nouvelle musique », celle précisément de l'après-guerre, en particulier celle du sérialisme, sans parler de celle d'un jazz sorti de l'ornière culturelle des salles de bal ? Il faudrait relire sous cet angle les deux articles (examinés le 18 décembre) de 1960 et 1961 mais il semble bien que cette prescription philosophique sur la musique n'est guère opératoire comme analyseur des musiques effectives (elle ne permet guère par exemple de discriminer la musique d'un Boulez de celle d'un Stockhausen...) : où l'on retrouve que son intérêt principal semble bien être de préparer cette place qu'on dira *encensoir* (pour la contraposer à la place-*repossioir* construite pour un Wagner ad hoc...), celle bien sûr de la *musique informelle* à venir, cette musique informelle dont, au passage, Boulez semble par avance se gausser puisqu'il énonçait, au moment et au lieu mêmes où Adorno exposait son projet, ceci :

- « *La musique actuelle [...] s'est fixé [e], hypnotisé [e], sur tel problème, tel cas particulier. [...] On peut pratiquement « dater » nombre de partitions – épigonales certes – suivant le caractère des préoccupations qu'elles subissent, des tentations auxquelles elles cèdent, des frénésies qui les possèdent ; il est à craindre que ce ne soit comme une vague collective qui ait entraîné ces diverses fixations. Épidémies redoutables et régulières : il y a eu l'année des séries chiffrées, celle des timbres nouvellement entrés dans l'usage courant, celle des tempi coordonnés ; il y a eu l'année stéréophonique, l'année des actions ; il y a eu l'année du hasard ; on peut déjà prévoir l'année de l'informel : le mot fera fortune !* ».¹

UN BASCULEMENT ?

Résumons : j'étais parti sur l'hypothèse d'un Adorno mu par un conditionnement musical positif sur la philosophie, et Alain Badiou relève chez l'Adorno de la *Dialectique négative* une prescription philosophique d'ordre négatif sur la musique !

Il y aurait donc eu une sorte de basculement dans son projet philosophique, entre deux périodes historiquement indexables à l'exil d'une part, au retour en RFA d'autre part.

En vérité, il semble plus approprié d'écarter la figure du basculement. D'ailleurs le livre d'Adorno sur Wagner est bien le premier qu'il ait consacré à la musique et il date de la fin des années 30, donc du début de la période que j'appelle d'exil.

PHILOSOPHÈME ET MYTHÈME

Ma nouvelle hypothèse concernant le rapport de la philosophie d'Adorno à la musique — car il me faut bien ici une hypothèse, comme il faut un fil d'Ariane à tout explorateur d'un labyrinthe s'il ne veut pas s'y perdre à jamais — continue de se déployer sous le schème de la logique mythique, du *mytho-logique* : elle revient à tenir qu'Adorno entreprend de résoudre *mytho-logiquement* un problème de départ qui, en un certain sens, ne fait problème que pour lui : le problème de savoir comment la musique de l'École de Vienne devait pouvoir conditionner la philosophie « aujourd'hui » (cet « aujourd'hui » dont il est question dans sa *Philosophie de la nouvelle musique...*). Bien sûr ce problème n'est nullement musical : aucun compositeur (peut-être même pas Wagner — encore que ce soit à vérifier : peut-être se loge-t-il là une sourde rivalité musicienne entre le jeune Adorno et le vieux Wagner qui dit quelque chose du projet cette fois musical de Theodor —) n'entreprend de composer une musique pour arriver à conditionner la philosophie de son temps ! Il me semble donc toujours entendre en ce point le perpétuel différé de ce choix à faire entre Kant et Beethoven, choix qu'en vérité Adorno fera plus tard, sans le dire, et à rebours de celui qu'il déclarait faire intimement (en direction de la composition) dans ses lettres à Berg...

Adorno, dans la constance d'un désir de sororisation, va donc faire basculer le problème initial en une directive qui, vue du point de la musique, ne pourra être reçue que comme un philosophème (d'où, sans doute, l'ironie de Boulez sur son destin d'attrape-épigones...) et musicalement comprise comme mythème.

Mon hypothèse reste ici que, pour l'intellectualité musicale, un philosophème sur la musique est *logiquement un mythème* c'est-à-dire que la force de persuasion d'un philosophème en direction des musiciens est de se présenter comme pseudo-solution d'un pseudo-problème.

Reformulons synthétiquement ce mythème :

la philosophie configure négativement la musique apte à conditionner positivement la philosophie.

¹ *Penser la musique aujourd'hui*, p. 17

Ceci était dit à Darmstadt l'été 1961 où Adorno venait précisément de prononcer sa conférence « Vers une musique informelle ». Boulez devait donc soit l'avoir entendu, soit en avoir entendu parler...

Sans y retrouver les termes exacts de la « formule canonique du mythe » de Claude Lévi-Strauss, on y retrouve cependant les différentes opérations de torsion résolutive.

Le pseudo-problème de départ (pour un musicien s'entend) est celui de trouver une musique apte à conditionner « positivement » la philosophie « de son temps ».

La pseudo-solution (de logique mythique) est de configurer philosophiquement une négativité musicale : ce dont la musique doit s'écarter pour pouvoir prétendre régir le contemporain, précisément ce contemporain que la philosophie lui désigne et qui ne saurait donc procéder de la musique...

Cette « solution » prend la forme d'un philosophème mais sa dynamique est celle d'un mythème. Ou encore : son inspect est philosophème mais son intension est mythème...

C'est à ce titre que je propose de nommer, *pour nous musiciens pensifs*, le « cas Adorno », somme toute comme Nietzsche a proposé de nommer pour les philosophes le « cas Wagner ». Adorno serait ainsi notre cas philosophique, à nous musiciens pensifs de l'après-XX^e siècle.

TROIS DIRECTIVES DE LECTURE

Quelles directives de lecture en tirer, pour nous musiciens ? J'en proposerai trois, en conclusion (forcément provisoire !) de ce travail.

1

Continuer de lire les textes d'Adorno sur la musique comme des textes de philosophie, bien sûr pas comme des textes musicologiques mais pas non plus comme des textes relevant de l'intellectualité musicale (en ce que celle-ci s'auto-limite à une subjectivité en intériorité au monde de la musique).

2

S'attacher aux résonances locales ou régionales du texte (celle où l'énonciation philosophique met en branle par résonance sympathique une énonciation musicienne) en écartant l'examen des consistances et profils globaux.

3

La troisième est la plus délicate à formuler. La lecture d'un texte philosophique par un musicien pensif, même si elle se polarise sur des *raisonances* locales plutôt que globales, ne doit cependant pas devenir inattentive aux énoncés examinés : on ne saurait ici se contenter d'une lecture « poétisante », comme il est devenu aujourd'hui d'usage de le faire à l'égard d'un Deleuze qu'on citera d'autant plus volontiers que les énoncés convoqués engagent moins qui y fait référence. Reste donc l'exigence de responsabilité musicienne ou de prise au sérieux du texte philosophique, fût-il seulement localement pris en charge.

À ce titre, on peut dire de la lecture philosophique par les musiciens ce que Boulez dit de l'analyse musicale par les compositeurs : elle est fautive tout en étant instruite, car elle voit dans l'œuvre ce qui n'y est que virtuellement, car elle décèle dans ce qui est ce qui pour un compositeur *doit être* même s'il n'est pas encore exactement là (Gilles Dulong en a récemment donné un bon exemple en examinant l'analyse de Lully par Rameau...). De même la lecture musicale d'un fragment philosophique sera oblique tout en restant instruite (et non pas ignorante).

Là où Adorno va constituer pour le musicien un véritable cas, c'est que le musicien devra prendre son texte philosophique comme constituant lui-même une telle oblique instruite par rapport à la musique dont il traite. Je m'explique : il s'agira de tenir compte de ce que le texte adornien qu'on lit se réfère philosophiquement à la musique à la fois en connaissance musicale de cause et en inexactitude musicale puisque philosophiquement aimantée. On dira : Adorno éclaire la chose musicale dont il traite selon une lumière rasante et non pas orthogonale à la chose (comme on pourrait le faire pour mieux la porter au grand jour). La lumière d'Adorno sur la musique n'est donc pas celle d'un grand Midi mais celle d'un crépuscule, et comme l'on sait, ce type de lumière rasante sait révéler des détails mais aussi des lignes de force que la lumière du soleil à son zénith écrase plutôt. Le problème pour la lecture du musicien est alors celui de sa propre oblique par rapport à cette oblique philosophique.

C'est un peu comme si un tableau nous offrait une image en anamorphose selon un point de vue extrêmement décentré. On peut alors examiner le tableau sous un angle rasant susceptible de restituer peu ou prou l'image d'origine, ce qui bien sûr n'a guère d'intérêt sauf éventuellement d'identifier minimalement la chose même. Comment alors calculer le bon angle d'incidence pour examiner ce tableau en anamorphose si l'on sait bien qu'incidence il doit alors y avoir pour le musicien puisque l'orthogonalité stricte serait celle du regard philosophique ?

Je n'ai pas ici de règles générales à édicter car il me semble que l'incidence doit être à chaque fois particulière, dépendant simultanément de sa chose propre et du projet singulier de qui l'examine. Restons donc général et posons cette directive :

Faire musicalement raisonner le fragment philosophique non pas en retrouvant la chose musicale dans son exactitude d'origine (en allant simplement se référer aux partitions de Beethoven ou Wagner ou Mahler ou etc.), non pas en reconstituant l'incidence du regard philosophique (tâche pour une lecture qui serait proprement philosophique) mais en tirant musicalement parti du détail rehaussé par l'œil philosophique.

L'enjeu musicien de la lecture ne sera donc ni la reconstitution de la chose musicale philosophiquement examinée, ni la caractérisation du regard philosophique sur cette chose, mais l'invention d'un regard musicien sur le détail rehaussé qu'il s'agit alors de recevoir comme *mixte*, un mixte qui n'est pas à proprement parler un philosophème (ce n'est pas un énoncé philosophisant), moins encore mytheme (il ne résout rien) mais une excitation possible pour une caisse de résonance musicienne.

J'ai ainsi glissé ici d'un champ métaphorique ordonné au regard à un champ ordonné au sonore, mieux à même de faire entendre ce qui compte pour le musicien et que je dirai être *la touche* adornienne : la capacité du regard philosophique adornien posé sur tel ou tel détail musical de produire des touches comme le fait un hameçon jeté aux poissons, un regard séducteur adressé aux passants, mais aussi de légères frappes sur un corps résonnant.

Le meilleur exemple de ces touches adorniennes se trouve à mon sens dans son livre sur Mahler. Elles se nomment *percée, écroulement, suspension...* Est-ce un hasard si Adorno met ici son entreprise sous le signe d'un portrait physiognomique ?

Il s'agit donc pour le musicien de lire Adorno en calculant le bon angle pour que certaines de ses touches mettent en *raisonance* le discours musicien.

Où l'on retrouve alors ce curieux destin d'Adorno d'être condamné, dans les discours musiciens, aux citations tronquées, aux références marginales, aux remarques latérales. Il ne s'agit pas seulement là d'ignorance ou de paresse mais sans doute de la seule manière pour un musicien pensif de lire les textes d'Adorno dans leur « teneur de vérité » singulière.

JOURNÉE RICHARD WAGNER (14 mai 2005)

[voir enregistrement de la journée : <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=713>]

A. BADIOU : PRÉSENTATION PHILOSOPHIQUE

Cette journée est consacrée à Richard Wagner, à ce que Nietzsche il y a assez longtemps déjà appelait « le cas Wagner ».

Nous suscitons, traitons et ressuscitons le cas Wagner, et je voudrais juste dire, avant de passer la parole à François Nicolas, que cette journée a au moins un triple caractère :

- D'abord, et c'est probablement l'aspect le moins important, elle a une forte dimension subjective car Wagner est pour moi un signifiant important de très longue date.

Permettez quelques points de biographie un peu insignifiants, bref plongeons dans l'antériorité historique des choses : ma mère était passionnée de Wagner, je dirais même que c'était sans doute son rapport à la sphère de l'art en général le plus significatif et le plus important, et j'avais un peu envie de lui dédier cette journée.

Il en est résulté un point encore plus contingent, à savoir que je suis allé à Bayreuth extrêmement tôt, à l'âge de seize ans, presque à l'époque où Bayreuth reprenait, après la guerre : j'ai donc vu les toutes premières mises en scènes de Wieland Wagner. Cela constituait évidemment dans l'histoire des mises en scène de Wagner une révolution d'une amplitude considérable : c'était vraiment une métamorphose de la conception scénique de Wagner, fondée en particulier sur une destruction de toute dimension anecdotique. La mise en scène était directement, si l'on peut dire, à nu sur les symboles.

Ensuite, avec ma femme, Françoise Badiou, qui est d'ailleurs présente aujourd'hui, ces expéditions à Bayreuth sont devenues en quelque manière amoureuses.

Enfin, il s'est trouvé que, dans le cadre des études elles-mêmes, Wagner a eu une importance symbolique à cette époque où l'école était autre chose que ce qu'elle est devenue, puisque j'ai conclu ma copie de concours général de français par une référence à la représentation de *Parsifal* à Bayreuth.

Vous voyez, il y a là une surcharge subjective considérable...

J'ai traversé une longue période de semi-répression idéologique de Wagner ; nous reviendrons sur ce point concernant précisément les démêlés du cas Wagner.

Puis, pour toutes sortes de raisons, il m'est venu l'idée de reprendre le combat, de marcher de nouveau sous le drapeau de Wagner en le transformant un peu, en le regardant de plus près. C'est l'une des significations subjectives de cette journée.

- La deuxième, c'est que cette dernière porte sur un point précis de ce que j'appelle le rapport entre la philosophie et ses conditions puisque Wagner sollicite – comme on le verra – de se disposer comme condition de la philosophie de façon particulièrement forte : il y a quelque chose, chez lui, qui attire tantôt

l'amour du philosophe, tantôt sa haine, ou bien la succession ou le mélange des deux.

Il y a aussi bien le cas Nietzsche, dans sa relation à Wagner.

Sur la question de la philosophie et de ses conditions, on touche là à un point sensible, nodal, qui constitue évidemment l'hypothèse de cette journée, peut-être en voie de rénovation, de transformation, s'ouvrant à des hypothèses nouvelles.

• Le troisième point présente une interlocution effective avec la musique et les musiciens, à travers la personne de François Nicolas ici présent : il s'agit donc non seulement abstraitement de la philosophie et de la musique mais vraiment d'une disposition concrète de ce type-là.

Cela implique que c'est une journée qui a des aspects que je qualifierais de techniques au bon sens du terme : nous n'allons pas seulement être dans la parole, nous allons également regarder du Wagner, en assez grande quantité à vrai dire — je dis regarder parce qu'à la faveur des merveilles du DVD, on va être comme à l'opéra — et nous allons l'entendre autrement, peut-être de façon plus aiguë et plus structurale parce que nous aurons accepté de faire quelques incursions analytiques, si je puis dire, dans la partition pour vous les faire entendre au piano. Nous voilà nantis d'un dispositif digne du show-business... C'était là ce que je voulais dire.

Le déroulement sera le suivant : François Nicolas proposera une introduction où il va exprimer le point de vue du musicien sur cette affaire ; ensuite, je développerai l'ensemble des points que j'ai envisagés sur Wagner et la philosophie. Je le ferai en partie sous la forme d'un immense plaidoyer pour un autre Wagner, qui sera précisément entrecoupé de projections et d'écoutes puisque mon intention est, pour des raisons nécessaires que j'expliquerai, de travailler au plus près des exemples.

À toi, François.

F. NICOLAS : INTRODUCTION MUSICIENNE

Merci, Alain.

Une généalogie...

Je vais vous présenter la généalogie de cette journée du point du musicien, en commençant par préciser comment on en est venu à la préparer et à la contextualiser.

Tout ceci découle d'un séminaire « musique et philosophie » qui a commencé cette année — j'indique qu'il va se poursuivre l'année prochaine — dans le cadre d'un programme général pour lequel cette école est à mon avis particulièrement bien appropriée, qui est de rapporter la musique aux autres formes de pensée. C'est pourquoi le titre générique de ces séminaires est : « La musique ne pense pas seule ».

Cette année, notre thème de travail était la *Dialectique négative* d'Adorno. Il ne s'agissait pas à proprement parler, dans ce séminaire, pas plus que dans cette journée, de « philosophie de la musique » — au passage, c'est d'ailleurs le titre d'un livre d'Adorno de 1948 : *Philosophie de la nouvelle musique*. En effet, le musicien déploie de manière immanente à son art une réflexion esthétique : en un certain sens, il n'a pas besoin pour cela de la philosophie.

J'aime de ce point de vue distinguer trois dimensions dans l'intellectualité musicale, cette dernière désignant la part réflexive du musicien, l'aspect du musicien pensif, et pas simplement du musicien artisan :

— une dimension *critique* (qui concerne le rapport du musicien aux œuvres et donc sa capacité de discriminer les grandes œuvres des petites, les œuvres importantes de celles qui ne le sont pas, etc.),

— une dimension *théorique* (qui porte plutôt sur la musique comme monde ou comme langage, disons sur la figure de consistance de la musique)

— et une dimension que l'on pourrait appeler *esthétique*, non pas au sens de la philosophie, mais en un sens interne à la musique, qui serait le rapport du monde de la musique à son époque, aux autres formes de pensée.

Donc le musicien n'attend pas que la philosophie lui fournisse une esthétique, c'est-à-dire un rapport à son époque. S'il s'intéresse à la philosophie, s'il envisage de travailler avec des philosophes, et tel est le propos du séminaire, c'est pour de toutes autres raisons. Je ne m'étendrai pas sur ce point-là — j'ai écrit un long article sur musique et philosophie dans un volume de textes réunis par Danièle Cohen-Lévinas,

qui vient de sortir dans la collection *l'Orfeo*.

En deux mots, il s'agit pour le musicien de penser la musique avec d'autres types de pensée, d'où le titre générique « *la musique ne pense pas seule* ».

Pour n'en donner qu'un seul exemple, il y a du point de l'intellectualité musicale un principe que j'appellerai *le principe du contemporain* et qui porte sur ce que l'on pourrait appeler les théories musicales de la musique. Il y a en effet différentes formes de théories de la musique : il y a des théories mathématiques (notamment aujourd'hui, comme celle de Guerino Mazzola), il y a des théories philosophiques de la musique (Schopenhauer, etc.)... Donc la question du musicien est de savoir s'il y a des théories proprement musicales de la musique, sachant qu'une théorie musicale n'est pas forcément musicale. Pour l'intellectualité musicale, je formulerai ainsi *le principe du contemporain* : une théorie de la musique *contemporaine* doit être une théorie *contemporaine* de la musique. Il y a un déplacement du terme *contemporain* qui, au passage, est dual d'un déplacement équivalent formulé par Adorno dans sa *Philosophie de la nouvelle musique*, où il écrivait qu'« une philosophie de la musique *aujourd'hui* doit être une philosophie de la *nouvelle* musique » : autrement dit, si l'on veut faire une philosophie aujourd'hui de la musique, il faut se soucier de ce qui se fait aujourd'hui en musique.

Le problème du musicien serait plutôt, pour théoriser l'art de son temps, d'être capable de le théoriser dans les conditions de son temps, dans une acception contemporaine de ce que veut dire *théoriser*.

En voici trois exemples :

- Pour Rameau, une théorie de la musique *tonale* (qui est pour lui la nouvelle musique) doit être une théorie *cartésienne* de la musique et non plus une théorie *aristotélicienne*. Lorsque Rameau essaie au XVIII^e siècle de théoriser la musique de son temps, il fait ainsi appel à Descartes : il semble que pour lui, il faille être contemporain du mode de théorisation cartésien.
- Dans le cas de Wagner, au XIX^e siècle, on peut dire de la même manière que, pour lui, une théorie de l'œuvre d'art *de l'avenir* – qui n'est autre selon lui que celle qui doit être faite maintenant – doit être une théorie *érotique* de la musique, *érotique* signifiant ici une théorie de la musique conçue comme organisme féminin fécondé par la poésie en sorte de générer le drame. On voit bien là aussi que pour Wagner, théoriser l'œuvre d'art de son époque doit se faire dans une modalité de la théorie qui est propre à son temps.
- Enfin, chez Boulez, on trouve très clairement ce point : une théorie de la musique *sérielle* doit être une théorie *axiomatisée et formalisée* de la musique, et non pas une théorie *empirique*. La question de savoir si Boulez en fin de compte produit bien cette théorie formalisée et axiomatisée est une autre affaire, mais en tout cas la prescription est celle-là.

Dans ces trois réquisits, la théorie musicale de la musique, qui est le propre d'une théorie musicale vue par le musicien, se met à l'école des autres types de pensée : de la philosophie pour Rameau, de l'amour pour Wagner, et de la science pour Boulez. Ce n'est pas que le musicien demanderait aux sciences ou à la philosophie de théoriser la musique à sa place, c'est que le musicien, pour théoriser son art, doit apprendre des autres ce que théoriser veut dire dans les conditions de son temps. Je ne m'étends pas sur ces points. Je voulais seulement indiquer que le séminaire, donc cette journée, rapprochent musique et philosophie à égalité de pensée, et nullement dans le but que la philosophie dirige la pensée musicale ou la pensée musicale.

C'est aussi pour cela que le thème retenu par le séminaire était la *Dialectique négative*, c'est-à-dire le texte d'Adorno qui est à la fois le plus philosophique et le moins musical, puisque si l'on y trouve le concentré de sa philosophie, on n'y trouve rien qui se rapproche directement de la musique. Il s'agissait donc de s'intéresser à Adorno en philosophe, et nullement en un supposé « philosophe de la musique ».

Un déplacement surprenant...

La surprise, pour moi, a été que l'intervention d'Alain Badiou dans ce séminaire (22 janvier 2005) l'a conduit à formuler les thèses philosophiques suivantes : « *Wagner a créé une situation nouvelle quant aux rapports de la philosophie et de la musique* », et « *il pourrait y avoir chez Wagner aujourd'hui des apports pour une articulation entre musique et philosophie* ».

Il y a donc eu une sorte de déplacement : ce qui, pour nous musiciens, constitue un cas (qui est en vérité *le cas Adorno*) s'est transformé en ce qui constitue pour les philosophes un autre cas : *le cas Wagner*, un cas. Il m'amuse de dire que, pour le musicien, Adorno est un cas qui le conduit à rouvrir *le dossier Wagner*, tandis que pour le philosophe, c'est *le cas Wagner* qui l'incite à rouvrir *le dossier Adorno*... D'où le projet, plus proprement philosophique que musical, de cette journée, qui va être essentiellement nourrie par les propositions d'Alain Badiou.

Pourquoi cette surprise pour le musicien ?

Parce que, de prime abord, la musique de Wagner ne sollicite guère les musiciens contemporains. On a

affaire ici à ce que j'appellerai une dissonance entre pensée musicale et pensée philosophique. Ce type de dissonance ne doit pas nous étonner, nous musiciens en tous les cas, mais je ne pense pas non plus que les philosophes s'en étonnent. Il est au principe même, me semble-t-il, des rapports musique/philosophie, ces rapports que j'aime appeler « *raisonances* » pour évoquer la capacité des deux raisons (musicale et philosophique) de se stimuler sans pour autant envisager une résolution de leurs différences de pensée.

Examinons donc cette dissonance concernant Wagner aujourd'hui entre musique et philosophie.

Quel aujourd'hui musical ?

Quel est d'abord *l'aujourd'hui* pour un musicien ? Je procéderai brièvement : il s'agit pour moi de situer musicalement le projet de cette journée, donc de composer avec Alain Badiou une sorte de petit contrepoint en faisant résonner, au début, la voix spécifique du musicien.

L'aujourd'hui voit selon moi converger trois périodisations d'échelles temporelles très différentes.

Une première période, de cinquante ans

Une première échelle est la fin d'un cycle de cinquante ans, ouvert dans l'après-guerre, dont le titre d'un récent livre de Célestin Deliège donne bien la tonalité : *Cinquante ans de modernité musicale, de Darmstadt à l'IRCAM*.

On peut dire que ce cycle serait globalement le cycle sériel, incluant dans le sérialisme le post-sérialisme. L'idée de la fin de ce cycle voudrait dire que le sérialisme ne serait plus la référence pour penser le présent, fût-ce pour le dépasser, fût-ce dans la modalité du post-sérialisme. En un certain sens, on pourrait dire que l'on est aujourd'hui dans un post-post-sérialisme, et que ce faisant, le sérialisme est désactivé, fut-ce comme adversaire. Mais je ne crois pas qu'un « post-post » existe : cela n'a pas de sens subjectif, me semble-t-il.

Une seconde période, d'un siècle

Deuxièmement, il s'agit de la fin, en tout cas de la crise, d'une séquence qui cette fois est à échelle de cent ans, et recouvre en gros le XX^e siècle : il s'agit là de la mise en crise d'un programme musical qui avait été ouvert au début du XX^e siècle par Schönberg et Debussy (lesquels constituent les deux grands pôles du XX^e siècle) et que je caractériserai essentiellement comme un programme soustractif.

On peut dire que, dans l'art musical du XX^e siècle, il s'agissait d'assumer le faisceau de quatre soustractions :

- D'abord, une soustraction de la tonalité, d'où le thème de la musique atonale ;
- Ensuite, une soustraction de la métrique, au sens musical de la régularité d'une carrure, donc d'une certaine forme de régularité du discours, d'où l'idée d'une musique sans mètre, sans carrure, dont la figure positive est la figure de la prose musicale. La question est ici de savoir comment faire une musique qui fonctionne comme une prose, c'est-à-dire qui soit soustraite à la loi du mètre et de la carrure.
- À cela s'ajoute la soustraction du thématisme sous la forme d'une musique qui serait athématique.
- Reste la soustraction de la Forme (au sens musical du terme) codifiée, prédéfinie par le cadre de la tonalité, bien sûr, mais pas simplement : il ne suffit pas de retirer la tonalité pour que la question de la forme soit elle-même épongée. D'où une musique qui inventerait sa Forme, tendance qu'Adorno a lui-même philosophiquement aggravée en prônant une « *musique informelle* » ; mais, à mon avis, ce nom « musique informelle » ne correspond pas exactement à ce dont il s'agit, parce qu'il est trop philosophisant, trop pris dans la problématique propre d'Adorno.
- On pourrait éventuellement ajouter une cinquième soustraction, mais je la négligerai ici, qui concernerait la question de l'instrumental, du grand orchestre. On pourrait dire en effet que se pose également la question de savoir comment soustraire le discours musical aux fonctions rhétoriques instrumentales et orchestrales, ce qui fait déjà résonner la musique de Wagner.

Retenons en tout cas le programme général d'une musique qui serait atonale, athématique, et soustraite au carcan du mètre comme de la grande Forme. Le XX^e siècle a entrepris d'affirmer une musique qui assumerait cette quadruple soustraction.

Cette affirmation s'est déployée de différentes manières durant le XX^e siècle :

- D'abord, par une nouvelle logique de construction musicale qui a donné le dodécaphonisme, le sérialisme, etc., mais qui a eu aussi sa part de construction rythmique avec Stravinsky ;
- Deuxièmement, par une nouvelle manière de redistribuer les dimensions musicales. C'est un point assez important. On pourrait l'associer à un renouvellement de la pensée du timbre à partir de Debussy,

c'est-à-dire à une nouvelle manière de fondre les différentes dimensions de la musique, à savoir la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre, de manière à produire une catégorie transversale qui permette de repenser et de réaffirmer un certain nombre de développements musicaux.

— Troisièmement, cette soustraction se déploierait dans une tentative d'inventer de nouvelles morphologies musicales, au sens de ce qui remplacerait le thème, c'est-à-dire des gestes, des figures, des espèces d'entités qui donnent non pas exactement des objets musicaux mais qui permettent d'avoir un découpage dynamique d'entités, comme l'indique par exemple la question du phrasé. Comment renouveler la question du phrasé au XX^e siècle si celui-ci est précisément atonal, athématique, etc. ? On a donc de nouvelles modalités discursives : cette question de la nouvelle morphologie est à mon avis au cœur de tentatives très récentes de compositeurs comme celle de Brian Ferneyhough qui travaille sur la problématique de la figure, ou au cœur de la problématique de Lachenman, lequel tente lui-même de constituer de nouvelles discursivités à partir de nouvelles morphologies sonores.

Or le principe de la quadruple soustraction est aujourd'hui remis en question au nom du fait qu'il ne délivre pas par lui-même de principes affirmatifs et qu'on pourrait donc tout aussi bien affirmer de nouveaux principes musicaux en faisant l'économie de ces soustractions. D'où il suit qu'en un certain sens aujourd'hui, une manière de retour au ton, au mètre, au thématisme et pourquoi pas même à la Forme canonique n'est pas forcément intelligible comme un pur et simple académisme mais désigne une véritable position réactive au sens où Alain Badiou parle du sujet réactif.

Il est clair que la mise en question du programme soustractif au principe du XX^e siècle musical est encouragée par la péremption de la séquence sérielle et tire profit d'une certaine synchronisation entre les trois cycles, c'est-à-dire entre ce premier cycle de cinquante ans (1950-2000), cet autre de cent ans (XX^e siècle) auxquels va donc s'ajouter une troisième scansion, à échelle cette fois du millénaire et qui elle-même est en crise aujourd'hui.

Une troisième période, d'un millénaire

En deux mots, la musique s'est constituée en monde à partir du moment où elle s'est dotée d'une écriture musicale. La constitution d'une écriture musicale est un événement de pensée sans égal pour l'humanité dans aucune autre civilisation, et sans égal à l'intérieur même des arts. Je rappelle que le seul équivalent de cela, c'est l'écriture mathématique et que même les sciences ne sont pas dotées d'écritures autonomes : elles s'écrivent dans l'écriture mathématique, comme par exemple la physique, dépourvue d'écriture propre.

La musique est le seul art à s'être doté d'une écriture, qu'il faut bien distinguer d'une notation. On voit qu'aujourd'hui la danse est en train de travailler sur la question d'une notation, je ne sais pas si elle accèdera à une écriture. Je distingue notation et écriture. Techniquement, c'est très simple : la notation musicale c'est la notation grégorienne, et l'écriture c'est la note. Ce point est capital : je rappelle qu'au départ, l'entreprise philosophique de Descartes est partie de la sidération, dans le *Compendium musicae* de 1618, devant l'existence d'une écriture musicale, et il est intéressant de voir comment lui-même s'est mis à l'écoute de cette nouveauté.

L'écriture musicale a été décisive pour constituer une logique musicale autonome, c'est-à-dire pour doter la musique d'une capacité de s'émanciper d'un certain nombre de fonctions dont au passage, l'architecture, me semble-t-il, n'est toujours pas délivrée. Peut-être ne devrait-elle pas l'être, mais cela m'étonne toujours pour ma part que l'architecture soit encore à ce point encombrée de fonctions. La musique, en tous les cas, a pu s'émanciper à mon avis par le fait qu'elle s'est justement dotée d'une écriture. Pour faire une analogie avec les thèses d'Alain Badiou, on pourrait dire (j'espère ne pas trop dissoner par rapport à toi !) que l'écriture musicale serait comme le transcendantal qui permet à la musique de se doter d'une consistance de monde.

Or aujourd'hui, l'écriture musicale est en crise : il y a une crise de la note qui a traversé tout le XX^e siècle, crise dans l'aptitude de la note à continuer de mesurer adéquatement l'existence musicale. Par exemple, dans la musique mixte ou électroacoustique, la note devient un opérateur qui n'est plus très sensible à l'existence, et il y a par ailleurs la tentation, très grave à mon sens, du pur codage informatique. Même Boulez a là-dessus des déclarations que je ne reprendrais pas, lorsqu'il considère que l'écriture informatique serait elle-même une écriture : elle l'est certainement, mais elle n'est en tout cas pas une écriture musicale ! C'est un point capital.

L'effet en retour de cette crise de l'écriture consiste en des tentatives de refunctionaliser la musique : l'une des dimensions par lesquelles il y a une historicité de la musique, c'est que la musique doit constamment conquérir de nouveaux territoires sonores, car l'époque lui offre de nouvelles sonorités (songeons au XX^e siècle avec, par exemple, les sonorités des manifestations et de la foule politique, ou les sonorités industrielles et urbaines). L'une des questions de la musique est de savoir comment on peut

musicaliser ces sonorités, c'est-à-dire comment la musique, dans sa consistance propre, peut se les approprier et faire de la musique avec ces nouvelles sonorités. Il ne suffit évidemment pas de les reproduire, c'est une tout autre affaire. Or, de ce point de vue, la capacité d'écrire ces sonorités au sens musical, donc de trouver les nouvelles modalités de la lettre musicale pour que la musique puisse s'approprier ces sonorités, est une question essentielle et là, il est vrai que la note qui vient du bas Moyen-Âge vacille.

L'effet en retour sera donc des tentatives de refunctionaliser la musique qui vont plaider : « À quoi bon l'écriture musicale ? La musique doit se revassaliser ». Et qui, alors, de faire l'éloge des fonctions sociales (la fameuse *distinction...*) de la musique, des fonctions étatiques de la musique (en termes de représentation), des fonctions liturgiques (de sacralisation) et, bien sûr, des fonctions ludiques (de divertissement)... Les candidats affluent pour évincer l'écriture de manière à ce que la musique retrouve son statut antérieur.

Puisque l'on est dans un cadre philosophique, je rappelle cette citation qu'il m'amuse toujours de ressortir, citation de Saint-Thomas d'Aquin qui au début de la *Somme théologique*, prenait la musique comme exemple de subordination : lorsqu'il voulait en effet prôner la manière dont la théologie devait se subordonner à la Révélation, il exaltait l'exemple de la musique qui se courbait devant l'arithmétique. Au XIII^e siècle, il est vrai que l'écriture musicale n'était pas encore constituée et Descartes, au début du XVII^e siècle, a bien vu que les choses avaient changé. Disons simplement qu'il y a des gens qui voudraient nous faire revenir à l'époque de Saint-Thomas d'Aquin, à ceci près que les révélations ne sont plus aujourd'hui les mêmes...

L'autonomie du monde musical traverse une crise singulière. Je dirais en résumé que notre aujourd'hui est un moment où convergent des questions à échelles très différentes : à une échelle de cinquante ans avec la péremption du sérialisme comme repère, à une échelle de cent ans avec une réévaluation et la mise en cause du contexte soustractif pour affirmer une nouvelle musique, et à une échelle de mille ans avec une crise de l'autonomie de pensée musicale, du principe même donnant consistance à un monde de la musique.

Wagner aujourd'hui ?

C'est donc dans cet aujourd'hui que Wagner fait dissonance entre musique et philosophie.

On peut reformuler cette dissonance en repartant de la prescription que donnait Nietzsche en 1888 dans l'Avant-propos de son *Cas Wagner*, où il écrivait : « *J'entends proclamer à qui Wagner est indispensable : au philosophe. D'autres peuvent sans doute se tirer d'affaire sans Wagner ; mais le philosophe n'est pas libre d'ignorer Wagner.* »

Je dirais volontiers qu'aujourd'hui, Wagner n'est plus indispensable au compositeur qui peut ainsi se tirer d'affaire sans lui. En un certain sens d'ailleurs, tant le sérialisme que le XX^e siècle inventif ont ignoré Wagner. On pourrait même dire que le programme soustractif tel que je l'ai rapidement esquissé a pour une bonne part été un programme visant à soustraire la nouvelle musique à un horizon wagnérien, aux ressources wagnériennes.

Wagner pour le XX^e siècle musical...

Ceci est assez patent concernant les dimensions atonales et athématiques de la musique du XX^e siècle.

- En matière d'atonalité, par exemple, le diagnostic debussyste est à mon sens assez pertinent : Wagner a été un crépuscule plutôt qu'une aurore, c'est-à-dire qu'il a chromatiquement saturé la tonalité (on le verra dans un motif de *Parsifal*, où il est absolument splendide et génial) sans indiquer la possibilité même de s'y soustraire radicalement. Et évidemment, tout ceci se termine par *Parsifal*, qui est tout de même la réaffirmation de la tonalité de manière cardinale autour d'un la bémol.
- En matière de thématisme, il en va de même : Wagner a densifié les opérations thématiques par une prolifération, une pluralisation des thèmes — la foule des *Grundthema* (thèmes fondamentaux) — sans se soucier d'esquisser un pas de côté par rapport au thématisme. En un certain sens, on y reviendra, Liszt a été plus radical de ce point de vue.
- En matière de mètre musical, si Wagner a négligé la carrure, il faut bien reconnaître que son travail séquentiel, cet élan inlassablement pris sur le fameux *bar* — cette structure a-a-b -, maintient sous de nouvelles modalités le principe même d'un cadrage métrique.
- C'est seulement du côté de la Forme que la musique de Wagner peut préfigurer le souci du XX^e siècle de s'abstraire de schémas préétablis. Le point est que Wagner l'a fait dans la seule modalité de la très grande forme, qui plus est de la forme opéra, ce qui relativise considérablement l'idée d'une référence Wagner pour le XX^e siècle.

Si l'on parcourt de ce point de vue les grandes entreprises musicales du XX^e siècle, il est patent que pour chacune d'elles, et selon des modalités différentes, Wagner constituait fondamentalement une figure du

passé.

- Pour Debussy, je l'ai rappelé, Wagner relevait de la clôture du XIX^e siècle, d'un « beau coucher de soleil », et non pas d'un « chemin ouvert sur l'Avenir ». Debussy, pour cela, mobilise une comparaison que l'on trouvait déjà en 1888 sous la plume de Nietzsche : celle d'un Wagner en « Victor Hugo de la musique » en sorte qu'il fallait selon Debussy chercher « après Wagner et non pas d'après Wagner ». Je renvoie par exemple, concernant cette comparaison, à ce que disait Jacques Roubaud dans *La vieillesse d'Alexandre* sur le rapport de Victor Hugo à l'alexandrin.

- Du côté de Schoenberg, l'influence de Wagner a d'abord été considérable — songeons par exemple aux *Gurre-Lieder* de sa jeunesse — : il reconnaissait avoir toujours beaucoup appris de Wagner, essentiellement en matière de traitement thématique et motivique. Mais le geste schönbergien de 1908, rompant avec la très grande Forme comme avec la tonalité (sa rupture à l'égard du mètre et du thématisme est moins marquée : les jeunes sériels le lui reprocheront vertement) fut une manière pour lui de tourner radicalement la page wagnérienne. Il est à ce titre frappant de constater que lorsque Schoenberg tente de désigner dans le XIX^e siècle des figures actives, il désigne plutôt Liszt et Brahms, comme ayant été plus novateurs que Wagner.

- Berg ne parle quasiment pas de Wagner.

- Webern, quant à lui, soutient qu'il est bien plus intéressant de citer Brahms que Wagner car, en ce qui concerne les relations harmoniques, Brahms est plus riche. Là aussi, on a une généalogie assez étrange pour nous, parce que du point de vue des compositeurs de cette époque-là, la référence, y compris harmonique, est du côté de Brahms, non de Wagner.

- Quant aux sériels, ils n'ont eu aucun rapport à Wagner, en tout cas jusque dans les années 1960.

— Certes, Messiaen était un passionné de Wagner, l'analysant et le faisant travailler par ses étudiants, mais ses élèves se sont ainsi référés à Wagner comme à un maître du temps passé, ce qui ne suffit nullement à constituer une proposition pour un présent.

— Pour Barraqué, celui d'entre eux qui dès les années 1950 était le plus directement intéressé par la question de la grande Forme dans un cadre soustrait aux anciens canons formels, le diagnostic est de même en 1962 : « *Les pas en avant qui l'eussent projeté vers des espaces insoupçonnés, Wagner ne les a pas faits. Le premier, Debussy, commencera à assumer la révélation d'un monde sonore vierge, malgré l'influence profonde qu'elle laisse. En dépit des innombrables suiveurs, disciples et imitateurs, l'aventure wagnérienne reste une expérience isolée* ».

— Enfin, Boulez lui-même reconnaissait que, pour sa génération, Wagner était une musique oubliée, qui ne suscitait qu'« indifférence » (*Relevés d'apprenti*, p. 103).

Ainsi, le XX^e siècle s'est déployé dans une polarité Schoenberg/Debussy dont les sources revendiquées dans le XIX^e siècle sont moins à chercher du côté de Wagner (qui a eu évidemment une influence sur Schönberg comme sur Debussy), que du côté d'une polarité qui serait Brahms/Moussorski.

On voit le contraste, qui accentuerait la figure d'un Wagner comme crépuscule clôturant une époque. On ne saurait donc dire que le XX^e siècle s'est déployé contre Wagner, mais plutôt à l'écart de lui, ou sans lui.

Pourquoi Wagner ?

D'où l'étrangeté du propos philosophique d'Alain Badiou, de soumettre à nouveaux frais la philosophie aujourd'hui à l'expérience de Wagner.

Que Wagner puisse ou doive ainsi être philosophiquement réexpérimenté, je me suis demandé si cela ne découlait pas, somme toute, d'un certain retrait de la musique dans le livre consacré par Alain Badiou récemment au XX^e siècle conceptualisé comme siècle de la passion du réel. Retrait pour moi à dire vrai un peu étrange car ce que j'ai esquissé ici d'un souci musical d'affirmer — sous condition d'une quadruple soustraction — me semble au contraire s'accorder à cette caractérisation du siècle ; nous examinerons tout ceci à l'Ircam lors d'un samedi d'Entretiens consacré l'année prochaine (le 13 mai 2006) à ce fort livre d'Alain Badiou.

Wagner serait-il ce qui rendrait compte pour Alain Badiou d'un siècle somme toute sans musique, ce qui est tout aussi bien dire d'un siècle qui aurait trop consommé de musique ? Ou encore, si la nouvelle musique du XX^e siècle s'est faite dans l'indifférence à Wagner (selon le terme de Boulez), un siècle indifférent à cette musique ne doit-il pas en effet chercher son point musical de différenciation dans ce qui n'est pas apparu dans ce siècle, donc dans ce Wagner qui en dessine une frontière qu'il s'agirait peut-être de penser comme intérieure ?

Telle est, me semble-t-il, la suggestion faite au musicien par le philosophe : examiner si Wagner, extérieur en un certain sens au XX^e siècle musical, ne constituerait pas une sorte d'extérieur interne, y faisant trou, ou occupant cette position que Lacan appelait celle de l'extime ? Wagner comme extime du XX^e siècle musical : telle serait, au seuil de cette journée, l'hypothèse musicale, raisonnant à la frappe ou à la

touche philosophique.

Mais Wagner quand même...

À commencer de réfléchir cette hypothèse, certains traits me semblent en effet pouvoir lui donner une certaine portée proprement musicale, et là, je vais infléchir mon premier propos.

D'abord, n'oublions pas la dimension intellectuelle de Richard Wagner : si l'intellectualité musicale a connu, depuis sa naissance avec Rameau (c'est-à-dire vers 1750, au moment même où Bach saturait le baroque qui ne lui survivrait pas), un développement accéléré, l'intellectualité musicale wagnérienne ne peut être ignorée des musiciens, et d'ailleurs aucun des compositeurs dont j'ai parlé n'a été indifférent sur ce plan à cette intellectualité musicale.

Pour Barraqué, par exemple, les écrits de Wagner « *sont souvent d'une importance capitale et prophétique* » et « *l'analyse qu'il fait du romantisme musical après le contrecoup beethovénien est d'une frappante perspicacité* » (1968). En 1962, il écrit : « *À l'exception de Wagner dont les analyses sont d'une importance capitale et prophétique, les écrits des grands musiciens romantiques sont décevants, surtout ceux de Liszt et de Berlioz.* » Je m'accorde d'ailleurs sur ce point avec lui...

Du côté de l'intellectualité musicale, on voit que Wagner a été actif pendant le XX^e siècle. Mais, à bien y réfléchir, le compositeur Wagner est également sorti de l'indifférence à partir de la fin des années 60, en tout cas pour un certain nombre des compositeurs précédemment mentionnés. Il l'a fait, somme toute, à un titre essentiel : comme maître de la grande Forme, si bien que certains compositeurs ont commencé à aller y voir de plus près lorsqu'ils ont eux-mêmes souhaité bâtir de plus vastes architectures temporelles.

— C'est ainsi le cas de Stockhausen qui déclare en 1971 à Jonathan Cott, à propos d'une remarque de Stravinsky selon lequel « l'échelle temporelle de Stockhausen est celle du *Crépuscule des Dieux* » : « *Stravinsky aurait dû comprendre que Wagner, plus qu'aucun autre compositeur occidental, avait élargi l'échelle temporelle ; il a allongé de façon incroyable la respiration, la durée, désormais indépendantes de ce que le corps humain peut produire.* » On voit bien que là, Wagner est de nouveau convoqué.

— C'est en un sens également le cas de Boucourechliev qui a fait toutes ses analyses de la *Tétralogie* dans ses volumes de *L'Avant-scène* au début des années 70. Lui-même a tenté de thématiser Wagner comme une nouvelle figure de l'œuvre ouverte, de le réactualiser comme la grande œuvre ouverte.

— C'est encore plus exemplairement le cas de Boulez qui, à partir du moment où il va se mettre à le diriger, remet sur la table le dossier Wagner. Boulez a commencé de diriger Wagner en 1966 avec *Parsifal* en 66, 68 et 70 puis avec la *Tétralogie* entre 76 et 80. Et, comme le dit Boulez, « *quand on dirige Wagner, on ne peut pas ne pas être influencé* ». Comme me le disait Alain, on ne dirige pas Wagner impunément ! Il est ainsi très frappant de voir à quel point Boulez va édifier sa nouvelle problématique compositionnelle sur Wagner : le grand tournant chez lui, à mon sens, intervient en 1963 mais l'effectuation de l'affaire, tant compositionnellement qu'intellectuellement, doit attendre le milieu des années 70, en prenant donc appui sur Wagner. Donnons de cela quelques repères.

Boulez déclare à Célestin Deliège à la fin des années 60 : « *L'influence de Wagner est à la base de mon projet* » (*Par volonté et par hasard*, p. 66). En effet, Boulez va progressivement mettre la question du thématisme au cœur de son propre bilan du travail motivique de Wagner. Finalement, toutes les nouvelles catégories bouléziennes qui ont été très importantes dans ses cours au Collège de France entre 80 et 85, comme les catégories de *thématisme*, de *signal*, de *enveloppe*, de *points de repère* ou de *jalons* peuvent être chez lui directement mises en parallèle avec les traits qui l'ont intéressé dans la musique de Wagner, singulièrement dans son usage des leitmotifs.

Dernier point : Boulez relève aussi que son intérêt pour Wagner a pris une nouvelle intensité quand il s'est demandé s'il était lui-même capable d'une « œuvre plus longue, faite d'un seul geste », ou s'il était « capable d'avoir des idées qui supportent la durée ». C'était dans les années 1966-67, quand il composait *Éclat/Multiples*, au moment même où il commençait à diriger la musique de Wagner (1966).

Ainsi, l'hypothèse d'un Wagner extime à notre aujourd'hui musical a quelques raisons proprement musicales d'être mise à l'œuvre.

Wagner, pour l'œuvre grande

Je conclurai en formulant ici une hypothèse : si l'on n'est pas, à la différence d'un Boulez, véritablement intéressé à une reconsidération du thématisme, fût-ce sous la forme très altérée que lui donne ce dernier, ne faut-il pas se tourner vers Wagner comme possible indicateur de ce que la musique aujourd'hui non seulement *pourrait*, mais *devrait* prétendre à la grandeur ?

Pourquoi devrions-nous, nous musiciens, nous compositeurs, entériner l'opinion aujourd'hui commune, qu'il ne saurait plus y avoir de grand art musical, et que toute ambition au grand devrait être raturée ? À

ne vouloir que le petit, ne sommes-nous pas somme toute condamnés à ne rien vouloir ? Donc combattre le nihilisme, n'est-ce pas aussi réafficher l'ambition du grand ? Au passage, Boulez tient là-dessus ce propos en 1976 : « *L'ambition de Wagner était, grande, démesurée. Tant mieux.* »

Cette interrogation générale se décline aussi dans cette question plus technique, que Boulez comme Stockhausen ont posée à la musique de Wagner : pourquoi ne pourrions-nous pas déployer des idées musicales de grande portée et par là composer des œuvres de grande envergure ? Bien sûr, la grandeur d'une œuvre n'est pas fonction de sa durée. On pourrait donc non pas demander ce qu'il en est d'une grande œuvre au sens esthétique du terme, mais d'une œuvre qui serait grande, d'une *œuvre grande*. Wagner ne pourrait-il pas nous aider à concevoir cela aujourd'hui ?

Il me semble que oui, et que Nietzsche, somme toute, nous met ici sur la voie en rehaussant en Wagner le maître de la miniature, en écrivant que ses chefs-d'œuvre ne durent le plus souvent qu'une seule mesure. Ce Wagner, ironiquement décrit comme écrasant d'avance Webern tant par la vaste durée de ses œuvres (l'œuvre de Webern tout entière dure seulement deux heures, soit seulement un acte de *Parsifal* !) que par la concentration de ses chefs-d'œuvre (le plus court chez Webern – *Bagatelles*, opus 9 – atteint malgré tout huit mesures, et dure donc huit fois plus longtemps que ceux de Wagner...), ce Wagner tel que saisi par Nietzsche nous donne peut-être le chiffre possible, non pas de la grandeur artistique ni de la grande œuvre, mais de l'œuvre grande.

Mon hypothèse de travail serait la suivante : une œuvre serait grande par sa capacité de faire simultanément fonctionner différentes échelles de manières non synchrones. Le grand ainsi ne serait pas affaire de long, mais capacité d'articuler local, régional, global (et d'autres échelles encore) sans que ces différentes échelles soient homothétiques.

Il est bien connu que le système tonal organise un espace d'échelles autosimilaires puisque, par exemple, le rapport élémentaire des deux notes do-sol équivaut au rapport des deux accords do-mi-sol et sol-si-ré, lequel équivaut, à échelle supérieure, au rapport des tonalités de do majeur et sol majeur, lequel à son tour équivaut, à grande échelle, aux deux régions tonales de la plupart des grandes formes tonales telles que la sonate. Or cette autosimilarité, à mon avis, n'est pas signe de grande œuvre, et ce que Wagner peut-être nous indiquerait, ce serait de chercher du côté de miniatures assemblées selon d'autres principes que ceux guidant leur structure interne, en sorte qu'une œuvre grande ne serait pas nécessairement longue, mais par contre tresserait un réseau d'idées inhomogènes et à portée très variable.

Voilà peut-être une piste, au moins pour moi, en vue d'éventuellement réactiver musicalement Wagner, sans bien sûr vouloir pour autant revenir sur les pas gagnés par le siècle passé, en particulier sur le cadre soustractif que j'ai esquissé.

Cela revient à dire que l'hypothèse musicale, en particulier pour cette journée, serait celle-ci : tout en soutenant un cadrage soustractif pour la musique d'aujourd'hui, comme pour celle du XX^e siècle, cadrage soustractif dont il reste vrai qu'il pourrait être tenu pour une soustraction de Wagner, l'affirmation musicale qui doit découler de ce cadrage retrouverait, ou pourrait retrouver Wagner, un Wagner qui, en un certain sens, chassé par la porte, reviendrait par la fenêtre, un Wagner à partir duquel il resterait possible, somme toute, de rethématiser les différentes affirmations dont j'ai parlé tout à l'heure, c'est-à-dire d'une part, une nouvelle problématique du timbre, ce à quoi Stockhausen nous rend sensibles, et qui est tout à fait frappant à l'écoute de la musique de Wagner et d'autre part, plus essentiellement encore, une nouvelle logique musicale du discours. C'est cet horizon que Wagner esquissait en 1882, après *Parsifal*, dans une conversation avec Liszt (que Cosima nous rapporte dans son *Journal*), lorsqu'il parlait de composer des symphonies qui dépassent et abandonnent le développement beethovénien, qui organisent donc une forme de déploiement qui ne serait plus exactement un développement.

*

Ainsi le programme de cette journée, esquissé par Alain Badiou, pointe directement cette dimension wagnérienne puisqu'un certain nombre de thèmes dont il va nous parler sont à mon avis en consonance avec ces préoccupations musicales. Autant dire combien les musiciens peuvent espérer tirer profit pour leur art d'entendre aujourd'hui Alain Badiou nous exposer son expérience philosophique de Richard Wagner.

ALAIN BADIOU

On a eu la parole du musicien, après quoi je propose une entrée ou une dialectique assez substantiellement différente. Mais comme vous le verrez, elle s'avérera conclusivement plutôt voisine, étrangement voisine.

0 — Ouverture

Le nom *Wagner*, le signifiant *Wagner* intervient de longue date dans le problème musique et philosophie. Je l'ai soutenu : il a une fonction absolument singulière et je crois que pour nous, ou en tout cas pour le XX^e siècle finissant, cela est dû à ce que l'on pourrait appeler la conjonction de deux séries : une série généalogique et une série idéologico-politique.

Une série généalogique

La série généalogique, qui est en vérité intra-philosophique ou intra-esthétique, déploie l'histoire de la constitution ou du développement du cas Wagner, c'est-à-dire la construction du cas Wagner qui est, si je puis dire, une construction non immédiatement donnée par l'œuvre de Wagner lui-même : c'est une construction. Wagner avait certainement le grand désir d'être un cas, il faisait tout pour cela, et Nietzsche a écrit de belles pages sur l'indubitable côté histrionique de Wagner, mais en réalité la construction du cas et la dramatisation du cas Wagner se sont prolongées bien au-delà et ont été une entreprise particulière.

Je rappelle qu'elle va de Baudelaire à Lacoue-Labarthe, à François Regnault, à Slavoj Žižek ou à moi-même, en passant par Mallarmé, par Nietzsche, par Thomas Mann, par Adorno, par Heidegger : c'est un dossier considérable, sans équivalent à vrai dire, s'agissant d'une référence musicale s'entend. Il n'y a pas l'ombre d'un doute là-dessus. Et ce dossier fait jusqu'à aujourd'hui de Wagner une sorte de centre herméneutique crucial pour les rapports entre la philosophie et sa condition artistique, en particulier sa condition musicale, entre le milieu du XIX^e siècle et aujourd'hui, soit dans ce qu'on pourrait appeler la période de la modernité puis la période de sa critique : il y a quelque chose comme la traversée de la séquence de la modernité et de sa critique.

Il est tout à fait intéressant qu'au moins en France, Baudelaire, classiquement considéré comme l'inventeur poétique premier des figures essentielles de la modernité, soit aussi celui qui a ouvert avec un particulier brio la construction du cas Wagner.

Une série idéologico-politique

C'est là la première série, à laquelle succède une série idéologico-politique qui a aussi des racines dans le XIX^e siècle mais qui, à mon sens, va des années trente à aujourd'hui, qui est d'ailleurs tout à fait présente aujourd'hui, et qui a pour centre de gravité la corrélation entre Wagner et les origines du nazisme.

À la fois hétérogène et liée à l'autre, c'est une série dont la base empirique s'inscrit indubitablement entre, d'un côté, les déclarations antisémites de Wagner, et de l'autre la récupération de Wagner par les dirigeants nazis : pensons au rapport singulier d'Hitler en personne à Bayreuth.

Je crois alors que le cas Wagner dans sa figuration contemporaine est au croisement de ces deux séries : d'une part, la généalogie philosophique de la construction du cas Wagner et d'autre part, le dossier Wagner repris, ressaisi, réarticulé dans l'importance centrale aujourd'hui de la question de la destruction des Juifs d'Europe, de l'antisémitisme, du nazisme, etc. Wagner est en compromis dans cette affaire comme beaucoup d'autres, mais avec une position elle-même généalogique, ce qui aboutit à l'expression souvent employée à son propos, notamment par Žižek, selon laquelle il y a chez Wagner quelque chose de *proto-fasciste*.

Donc le cas Wagner est un cas esthétique-philosophique et un cas idéologico-politique.

Là-dessus il y a, me semble-t-il, deux références intellectuelles pour nous, qui s'avèrent tout à fait décisives pour la tenue du dossier après la guerre mondiale :

— Il y a d'abord Adorno, cela a déjà été dit, depuis son œuvre de jeunesse sur Wagner jusqu'à la grande interrogation de la possibilité de l'art après Auschwitz. Évidemment, Adorno est dans une position qui est de façon tout à fait significative au croisement des deux séries, et c'est pour cela qu'il a un rôle malgré tout très important : c'est d'ailleurs par lui que nous sommes entrés dans la question. Adorno est à la fois celui qui a pris position sur la nécessité de laisser Wagner à l'horizon philosophiquement et d'autre part celui qui a pris position sur la question de ce qu'était l'art après le nazisme et après la destruction des Juifs d'Europe. C'est là un premier dossier.

— Le second que je voudrais signaler — on en aura des extraits -, c'est l'ensemble des films de Syberberg. Cet ensemble constitue un dossier d'analyses tout à fait exceptionnel, en particulier sur les différen-

tes séries constitutives du cas Wagner. Je rappelle quand même qu'il a tourné *Ludwig — Requiem pour un roi vierge* en 1972 (film sur Louis II de Bavière saturé de Wagner et qui est aussi un film sur la relation entre Wagner et l'Allemagne), le film de 1975 *Winifred Wagner et l'histoire de la maison Wahnfried entre 1914 et 1975* (gigantesque entretien entre le cinéaste et ce dernier qui a, si je puis dire, été celui qui a offert Bayreuth à Hitler, constituant donc un témoin capital dans cette affaire), *Hitler, un film d'Allemagne*, en 1977 (film de sept heures sur la question de Hitler, du nazisme et à nouveau de Wagner), et *Parsifal* (film réalisé sur *Parsifal* en 1982, dont nous passerons deux extraits aujourd'hui). Tout cela est très important parce que l'on peut dire que cette fois, ce qui est énoncé, ce qui est figuré, c'est la question du rapport de Wagner à celle de l'Allemagne.

Qu'en est-il ? Peut-être le mot *Allemagne* était-il justement ce qui organisait le croisement des deux séries dont je parlais, Wagner étant aussi compris comme porteur de la question de l'Allemagne — nous pourrions revenir sur ce point. Or le nouage des deux séries, c'est-à-dire la série généalogique et la série idéologico-politique, consiste à identifier en général, pour le courant dominant concernant Wagner, dans la philosophie artistique de Wagner ou dans le socle métaphysique de cette philosophie artistique, le principe abstrait de ce que l'on pourrait appeler un *révolutionnarisme réactif*. La ligne générale de l'investigation de Wagner par les courants anti-wagnériens dominants depuis Nietzsche dans ce dossier, c'est que la philosophie artistique de Wagner, essentiellement son propos d'artiste, réside dans le déploiement du principe d'un révolutionnarisme réactif, c'est-à-dire de ce que Marx avait appelé *le socialisme féodal*.

Il y a beaucoup d'arguments en faveur de cette thèse selon laquelle Wagner serait le grand artiste du socialisme féodal, je ne la présente pas du tout comme insignifiante. Le proto-fascisme, de façon plus moderne, serait une ressaisie post-nazie du socialisme féodal en réalité wagnérien, c'est-à-dire de ce révolutionnarisme réactif qui, vu d'aujourd'hui, aurait joué un rôle généalogique ou fondateur dans la dimension alors proprement fasciste que prend le socialisme féodal dans le national-socialisme. La thèse est alors la suivante : Wagner impose une rupture — personne ne peut le nier sur un certain nombre de points -, rupture à la fois scénique et musicale : on ne peut ignorer que l'opéra après Wagner n'est plus l'opéra d'avant, scéniquement et musicalement. Cependant, cette rupture serait essentiellement nostalgique, ce qui éclairerait peut-être certains des aspects du laisser-être au passé de Wagner. Avoir un schème artistique et idéologique de type socialisme féodal ou révolutionnarisme réactif serait essentiellement nostalgique parce que chevillé au thème d'une nouvelle mythologie : c'est l'argument constamment mis en avant. La fonction de l'art serait de créer une nouvelle mythologie. Plus précisément, d'après une description nietzschéenne qui a été constamment reprise depuis, une sorte de sensualité nouvelle mais emphatique viendrait en somme clouer ou unifier le public sous l'idée suivante : que faire pour réconcilier l'énergie populaire et l'idée ? Voilà le programme.

Pour proposer cette réconciliation, il faudrait fasciner le public pour lui imposer la solution finalement proto-fasciste de la question, parce que cette solution serait de proposer une mythologie nouvelle — grand thème de Lacoue-Labarthe et de beaucoup d'autres — qui serait située au-delà de la division entre les anciens dieux et le nouveau dieu chrétien. La sensualité emphatique de Wagner et le réseau des moyens artistiques seraient déployés afin de créer un état d'hypnose publique favorable à l'imposition de schèmes mythologiques destinés à aller au-delà de l'opposition entre les anciens dieux et le nouveau dieu chrétien. Ce serait donc une mythologie qui serait à la fois un paganisme de la mort des dieux, soit un paganisme des dieux grecs ou de leurs équivalents germaniques (c'est le même système en réalité) et, dans leur état crépusculaire, un paganisme de la mort des dieux et/ou un christianisme outrepassé.

C'est la question de la signification réelle de *Parsifal* dont on discute encore aujourd'hui, parce que franchement ce n'est pas très clair... Mais en tout cas, cela se termine sur l'idée de la rédemption du rédempteur. Il faut une deuxième rédemption, qui est ce par quoi est outrepassé en réalité le christianisme dans sa réaffirmation. Il y a donc quelque chose de nietzschéen dans cette idée que le christianisme réaffirmé est finalement acceptable, non pas comme christianisme ou comme religion à tous les niveaux, mais précisément comme nouvelle mythologie, intégrée à la mythologie de sa propre affirmation. Alors, la patrie de cette nouvelle mythologie serait l'Allemagne : on aurait une nouvelle mythologie, au-delà du paganisme et du christianisme, avec comme site l'Allemagne.

Ce n'est pas une idée absolument neuve, car pour Hegel le site de l'idée absolue était déjà l'Allemagne, la bureaucratie prussienne. L'Allemagne de Wagner, on y reviendra, est plus incertaine. La question « Qu'est-ce que l'Allemagne ? » devient chez lui réellement compliquée.

On aurait ainsi la fusion d'une téléologie de l'art par la circonstance musicale, scénique : comme vous le savez, Wagner prétendait réaliser la synthèse de l'art par un art total. On a donc une téléologie de l'art destinée à l'imposition d'une mythologie qui surmonterait finalement l'opposition de la Grèce et du christianisme, et cela serait lié à un radicalisme politique, à un radicalisme révolutionnaire déporté, investi vers l'affirmation nationale. On aurait donc l'exemple canonique de ce que Benjamin appelait une *esthétisa-*

tion de la politique, et c'est le motif qui va parcourir toute cette critique de Wagner : on aurait une esthétisation de la politique, c'est-à-dire le croisement d'une téléologie mythologique de l'art et d'un radicalisme qui finalement affecte la théorie de la rupture révolutionnaire à la constitution du peuple.

Alors, les moyens dans ce procès dont je me fais le procureur provisoire, seraient nécessairement des moyens impurs, néfastes, on pourrait presque dire dégoûtants : c'est là une chose récurrente dans ce qui est dit sur Wagner. Parce qu'elle serait une musique de la séduction emphatique, la musique wagnérienne proposerait en effet comme moyens partiellement nouveaux des moyens essentiellement impurs ou néfastes du point de vue du devenir de la musique elle-même.

C'est un point très important sur lequel Nietzsche a eu une très grande acuité, à mon avis pour deux raisons connexes : ils seraient impurs parce que d'abord ce seraient des moyens dialectiques (ils auraient l'impureté et en même temps l'arrogance des moyens dialectiques, de toujours prétendre surmonter les différences et les contradictions que l'on crée) et, d'autre part, parce qu'ils relèveraient en réalité de contraintes artificielles. Il y aurait une novation dans les contraintes qui toutefois s'avéreraient finalement être des contraintes artificielles subordonnées à autre chose que la musique elle-même.

Cela ouvre les six grands procès intentés à Wagner du point de vue, cette fois, de la scène, de la critique artistique.

Premier procès

Le premier procès concerne une réduction du flux musical à une proposition de continuité (cf. la théorie de la mélodie continue, etc.) du flux musical dont en réalité le paradigme serait l'unité artificielle du vécu. Donc le paradigme véritable serait de configurer le flux musical sur le modèle du flux subjectif. Ce serait une sorte d'émotion discursive imposant des identités, et cette imposition des identités en tant qu'identités du vécu donnerait justement à la musique de Wagner et au continu wagnérien son côté de fascination extra-musicale, c'est-à-dire que l'effet musical ne serait pas réellement immanent mais passerait toujours par un paradigme émotif subjectif qui lui demeurerait extérieur. C'est là notre premier point, celui de la critique radicale de ce qui se cache, si l'on veut, sous le type de la mélodie continue.

Deuxième procès

Le deuxième de ces procès qui s'enchaînent serait une récupération de la souffrance et de la pitié (motifs fondamentaux dans la dramaturgie wagnérienne), laquelle en fait dissout la première dans la rhétorique de la seconde : autrement dit, au lieu de se tenir en face de la souffrance du même de façon authentique et véritable, elle la dissout dans une rhétorique de la pitié qui finit par donner des jeunes gens abrutis, en culotte courte bavaroise, qui contemplent de façon stupéfaite quelqu'un qui se roule par terre en souffrant énormément, et qui à ce moment-là ont une révélation, celle du nouveau dieu. Ce serait donc là véritablement du Schopenhauer du pauvre, c'est-à-dire quelque chose comme une articulation de la souffrance qui, au lieu d'être, comme Adorno le voudrait, le point d'interruption de toute rhétorique, en est au contraire l'aliment immédiat. Il y aurait alors en réalité une soumission de l'insoutenable au devenir, et la musique organiserait cela, en sorte qu'il ne s'agit pas là simplement d'un point dramaturgique : il y aurait vraiment une soumission de l'insoutenable au devenir au lieu de saisir de cet insoutenable le présent comme tel, et *pitié* serait le nom rédempteur ou artificiel de cette soumission du présent pur de la souffrance à un devenir qui en est la dissolution rhétorique. On aurait alors une organisation typique musicalement prédéterminée du personnage de la souffrance qui est toujours disposé dans une prédétermination musicale dont il serait le résultat, alors qu'évidemment, toute la thématique du pur présent de la souffrance consiste à dire qu'elle n'est pas un résultat mais avant tout une expérience. Il faut d'abord être dans une pathétique essentielle de sa réception. Wagner contournerait tout cela et livrerait la souffrance à la rhétorique du devenir.

Troisième procès

Le troisième grand procès, c'est que la stratégie fondamentale de Wagner serait dialectique au mauvais sens du terme, si tant est qu'il y en ait un bon : les différences ne seraient que les moyens de la péroraison affirmative. On s'enfonce en effet apparemment dans les différences, dans les dissonances, dans les discontinuités, mais le point fondamental c'est qu'il s'agit en réalité de la réconciliation. C'est la péroraison affirmative, et la dissonance n'est pas explorée du point de son avenir, mais de sa résorption ultime, fût-elle différée, retardée ou particulièrement retorse. Il y aurait une ruse wagnérienne essentielle, recoupant tout à fait ce que disait Barraqué ou quelque chose de cet ordre : il n'y aurait pas du tout chez Wagner un pas créateur sur l'horizon d'une modification du langage, mais simplement un usage étiré et rusé de la soumission de tout écart à la péroraison finale, soit finalement l'organisation musicale d'un équivalent du savoir absolu comme figure en résultat, comme figure terminale de la discursivité.

Quatrième procès

Le quatrième procès vise ceci : outre une stratégie dialectique, outre la sensualité emphatique qui la charrie, il y aurait en réalité l'artifice d'une construction analytique. Évidemment, si vous voulez soumettre la souffrance à la sublimation du devenir, vous devez forcer les choses et trouver l'artifice de cette soumission. Il y aurait donc en réalité dans la cuisine musicale wagnérienne une construction analytique qui en définitif soumet la musique à la narration. C'est là un point central qui est déjà présent chez Nietzsche, que l'on retrouve chez Thomas Mann, et qui est complètement déployé avec Lacoue-Labarthe : c'est l'idée que si l'on veut déployer musicalement une stratégie dialectique dans des conditions qui ne sont pas directement celles des formes héritées, des formes traditionnelles comme par exemple les mouvements de la symphonie, mais dans un discours qui a l'apparence de la continuité, c'est-à-dire qui se présente comme mélodie continue sans les artifices de la discontinuité formelle, on doit dans un premier temps faire en sorte que la musique affecte les différences à une résolution. Or comme cette résolution n'est pas directement la résolution classique, comme c'est une autre proposition, alors on soumet secrètement le discours musical à la narration, c'est-à-dire à la théâtralité qui finit par commander le procès musical lui-même. La forme est la surimposition artificielle de signes narratifs au développement musical, elle prend des signes narratifs constamment imposés comme construction analytique sous-jacente à la prétendue continuité du développement musical : c'est la fonction des leitmotive, conçus dans cette polémique comme surimposition des signes au développement musical pour que ce dernier soit au service du résultat.

Cinquième procès

Le cinquième procès consiste à dire que la preuve de tout cela, c'est que Wagner est incapable d'organiser une attente véritable. Le procès d'Adorno est spécifique mais à mon avis tout à fait important : la preuve que l'on est dans le présent des choses, c'est que l'attente peut être une attente vaine, c'est-à-dire une attente qui n'est précisément pas subordonnée à ce qui vient au terme de l'attente. On retrouve ici l'opposition d'*En attendant Godot* à Wagner : Beckett serait le dramaturge de l'attente moderne et Wagner le serait de l'attente encore métaphysique, de l'attente du résultat. L'incapacité de Wagner serait l'incapacité à produire une attente qui soit autre chose que ce qui va être comblé et surcomblé par le bénéfice de son résultat.

Sixième procès

Le sixième procès, peut-être le plus important, c'est que la musique de Wagner se serait révélée, pour toutes ces raisons, incapable de créer un temps, c'est-à-dire d'être la création d'un temps, ou même d'être une pensée du temps, parce qu'elle serait l'artifice de la surimposition artificielle de signes à une durée elle-même subordonnée à son résultat. Dès lors, le temps se trouve verrouillé : Wagner ne pouvait donc pas faire une proposition créatrice sur le temps lui-même. Pour tous ceux qui pensent que la musique en définitive est l'une des modalités de la pensée du temps, il y aurait échec musical foncier de Wagner par incapacité à être réellement dans les dispositions pour y arriver ; en particulier, les fameuses longueurs, c'est-à-dire le fait que Wagner paraît toujours trop long, seraient simplement le signe structural de cette incapacité à créer un nouveau temps. Cela serait trop long par essence parce qu'en réalité c'est un temps fallacieux. On aura beau même le réduire, faire des coupes, ce sera toujours aussi long, ce que tout le monde a expérimenté : coupez la moitié de l'opéra, il paraît toujours aussi long. On peut interpréter cela de bien des façons, et dire que c'est justement parce qu'il y a une telle création temporelle qu'elle est d'une résistance extraordinaire, et qu'elle est localement présente, jusque dans une mesure. Cette interprétation sera la mienne. Mais l'interprétation agressive consiste à dire qu'il n'y a là rien d'étonnant, et que cela tient au fait qu'il n'y a pas de proposition temporelle véritable ou authentique. On aurait donc le sentiment insupportable que l'on nous impose une temporalité qui n'en est pas une, dans laquelle nous ne pouvons pas entrer. Cela tiendrait au fait que la durée ou la longueur wagnérienne serait réductible à des schémas résolutifs dont l'existence ne serait pas réellement liée à l'authenticité d'un temps mais à l'attention d'un certain nombre d'effets. Il y aurait subordination de la temporalité à la production des effets, et ce serait une musique de l'effet qui, en tant que telle, ne pourrait pas proposer véritablement, de façon immanente, un temps nouveau.

Tels seraient donc les six grands procès intentés à Wagner, faisant au fond de ce dernier le symbole de l'échec du grand art : il signerait la fin du grand art, au sens où le grand art musical viserait l'invention, au travers d'un nouveau temps, d'une nouvelle figure de la grande œuvre. Le grand art ne serait pas exécuté dans une figure figée de la grande œuvre, ce serait une proposition novatrice sur ce que c'est que la grande œuvre. C'est évidemment le point de vue de Wagner, mais il aurait échoué.

Nietzsche est celui qui a pensé qu'il fallait remplacer le projet du grand art par celui de la grande politique : le Nietzsche terminal est absolument hanté par le projet de la grande politique et, à mon sens, la

nature véritable du conflit terminal entre Nietzsche et Wagner est que Nietzsche est parvenu à la conclusion que ce n'était pas du grand art dont le siècle finissant avait besoin mais de la grande politique et que le prétendu grand art de Wagner n'était aucunement une grande politique, et ne saurait en être le substitut. Il fallait selon Nietzsche déblayer, oublier Wagner pour créer une grande politique.

Ensuite, est venue l'idée que la novation musicale devait faire l'économie du projet mythique du grand art, et ne plus s'inscrire dans l'horizon du projet du grand art. On parlera de ce soustractivisme qui domine non seulement la musique mais une grande partie de l'art du XX^e siècle :

- la poésie doit devenir indiscernable de la prose, c'est-à-dire cesser de vouloir être la grandeur métrique de la langue ;
- l'imposition de la forme picturale doit laisser la place à la précarité fugitive des installations qui se dissolvent sans jamais proposer le paradigme d'une grandeur stable ou d'une éternité quelconque ;
- la danse peut devenir exposition du corps réel, fugitif, supplicié ou soustrait ;
- le roman en tant que synthèse générale de l'histoire est impraticable ;
- quant à la musique, elle doit être atonale...

Wagner devient alors négativement une figure essentielle en tant qu'au fond il serait l'achèvement du grand art : on pourrait presque dire que, de ce point de vue-là, Wagner occuperait dans l'histoire des arts la position de Hegel dans l'histoire de la métaphysique, qu'il serait le Hegel de l'art dans le sens où il achèverait dans les schèmes systématiques le projet du grand art comme projet adéquat à l'absoluité de ce dont il traite. Autrement dit — et c'est à mon avis pour cette raison que Wagner est resté un cas -, ce que l'on réexposerait à propos de Wagner, c'est l'équivalent interne de la critique de la métaphysique dans sa forme directement artistique. Cela reviendrait à deux grandes thèses : le grand art est impossible et doit être critiqué ou déconstruit, parce qu'il est esthétisation de la totalité, qu'il suppose la totalité, qu'au fond il a comme propos la séduction de la totalité et que pour ce faire, il est obligé d'ajuster à son propos des moyens dialectiques qui sont aussi des contraintes artificielles.

Donc Wagner aurait survécu, à l'instar de Hegel d'ailleurs, (ils se portent tous deux assez bien après tout !), comme la borne qui atteste de la fin de quelque chose, la borne monumentale sur laquelle serait écrit : « Ici s'achève le propos du grand art » ou « Ici est la dernière grande métaphysique ». Il serait le grand monument du cimetière des grandeurs impossibles. En ce sens, c'est pour cela qu'il se serait maintenu comme cas.

Mon intention est alors d'instituer un contre-courant en soutenant que si tout cela a bien sa cohérence et sa force, nous devons maintenant écrire un chapitre supplémentaire en torsion dans la série des cas Wagner. Comme toujours, quand on propose d'écrire un chapitre supplémentaire, c'est que l'on se situe ailleurs que dans le propos général de Wagner comme Hegel de la musique, c'est-à-dire ailleurs par rapport à la question du grand art.

Je dirais que la position dans laquelle je tente d'inscrire tout cela est que Wagner serait convoqué au seuil d'une restitution du grand art. L'hypothèse est que le grand art est redevenu notre avenir — je ne sais pas du tout comment — mais c'est mon hypothèse absolue. J'entends même quelque chose comme cela dans ce qui a été dit tout à l'heure par le musicien : le grand n'est plus seulement notre passé, il est aussi notre avenir. Bien entendu, ce n'est pas le même. De quoi s'agit-il donc ?

Il s'agit certainement du grand art en tant que délié de la totalité, c'est-à-dire du grand art non pas du tout en tant qu'esthétisation de la totalité, mais en tant qu'il en est délié. C'est donc évidemment une grandeur d'un type particulier, et il y a plusieurs manières de le dire : ce serait un héroïsme sans héroïsation, une soustraction de la grandeur au paradigme de la guerre, etc. Mais cela serait constitutif de notre horizon actuel en sorte que nous puissions nous installer entre deux Wagners.

Tout d'abord, le Wagner dont j'ai parlé tout à l'heure, dont je n'entends pas dire qu'il n'existe pas, puisque ce cas a été dûment constitué et argumenté, est tout entier lié à l'hypothèse que le grand art est fini : il occupe cette position du grand art comme fini. Mais si le grand art est aussi une proposition et non pas simplement une finition, si son horizon est la restitution, si même la vie de l'art est aujourd'hui subordonnée pour part au tâtonnement inévitable, au regard de ce que peut être un grand art délié de la totalité, alors Wagner est reconvoqué avec des moyens différents. Peut-être devons-nous saisir Wagner comme celui qui a dit quelque chose sur le grand art que nous pouvons entendre aujourd'hui, autrement que comme il l'entendait lui-même, et telle est mon hypothèse : Wagner a dit quelque chose dans son œuvre sur le grand art qui peut être aujourd'hui entendu autrement que lui-même l'entendait ou autrement que ceux qui ont construit le cas Wagner l'ont entendu.

On ne peut dès lors pas se confronter à Wagner exclusivement au régime de la totalité, puisqu'il s'agit de la grandeur déliée de la totalité. Il va donc falloir pénétrer dans une fragmentation wagnérienne, ce qui ne veut pas nécessairement dire ne pas connaître ce qu'est la totalité, mais que c'est dans la fragmentation, dans la localisation que l'on peut trouver cette piste, c'est-à-dire là où réellement s'affrontent musicale-

ment et scéniquement la continuité et la discordance, le local et le global. Si l'on fait comparaître Wagner là où il y a cet affrontement de la continuité et de la discordance, du local et du global, dans sa fragmentation propre, c'est-à-dire dans son devenir, dans son procès y compris microscopique, si je puis dire, on peut, je crois, plaider autrement les six procès. On peut passer de la position du procureur à la position de l'avocat, la cause ayant évidemment changé : ce n'est plus exactement le même procès.

C'est ce qu'après avoir donné l'état de la question, je voudrais essayer de faire, mais je voudrais commencer par dire un mot qui me paraît important sur ce que j'appellerai le volontarisme ascétique de Wagner.

On a beaucoup daubé sur le grand sorcier, le sensuel, l'érotique, le « grand enchanteur » comme disait Nietzsche, avec toujours ces expressions extraordinairement ambiguës de Nietzsche sur Wagner : Wagner a probablement été l'unique grande passion de Nietzsche dans sa vie, et quand il a fallu le sacrifier pour la grande politique, cela s'est fait à travers des énoncés très ambigus.

Revenons sur le volontarisme ascétique : avant Wagner, quelles étaient les voluptés de l'opéra, puisque l'on est dans l'érotique, après tout ? Tout le monde est d'accord pour dire qu'il y en avait beaucoup. Parmi les grandes voluptés de l'opéra, très sensibles aujourd'hui, il y a tout de même les ensembles, c'est-à-dire ce dont l'opéra est capable à la différence du théâtre : faire parler et chanter les gens ensemble, avec autant de trios, des quatuors, de chœurs... Dans l'histoire de l'opéra, avant Wagner, on trouve des choses vraiment extraordinaires sur la volupté immédiate que prenaient certains ensembles absolument caressants... Par exemple, je pense au quatuor de *Rigoletto* de Verdi : même Hugo en était envieux, lui qui disait pourtant qu'il n'aimait pas qu'on dépose de la musique le long de ses vers... Puis cela a continué après Wagner : pensons au trio des femmes à la fin du *Chevalier à la rose*, etc. Or, c'est un geste wagnérien essentiel que d'y renoncer. Cette volupté-là est terminée : plus de trio, plus de quatuor, plus de quintette, seulement des chœurs très restreints.

Cette renonciation, dans laquelle on peut dire qu'il sera suivi de façon réellement implacable par Debussy, tient à une raison à mon avis essentielle qui amorce la pente ascendante, à savoir que la volupté opératique de l'ensemble est emblématique d'une fonction musicale d'unification de la multiplicité. Elle en est l'exhibition, et la volupté vient sans doute d'ailleurs de là. Elle est probablement, et c'est complètement réussi, dans le jeu quasiment murmurant de la multiplicité qui murmure à l'intérieur de l'unité, ou quelque chose de ce genre... C'est donc réellement cela qu'une soumission de la différence à la finitude ; c'est d'ailleurs toujours une forme affirmée, avec un début et une fin tout à fait perceptibles. C'est un fragment d'un où murmure le multiple, et c'est à cela que Wagner va renoncer.

Il faut prendre ce symptôme au sérieux : il y renonce alors que précisément il est accusé très souvent par ailleurs de soumettre la différence à la finitude ou à la clôture. C'est bien là un paradoxe que le musicien ainsi accusé soit celui-là même qui le premier a déclaré qu'il allait y renoncer. L'objection serait alors que ce n'est pas un vrai renoncement parce qu'il n'aurait tout simplement pas su le faire, qu'il n'était capable que de faire parler interminablement des gens.

En réalité, il sait le faire aussi bien que personne, sinon mieux que personne, et c'est par là que je voudrais commencer. Il y a de cela dans l'œuvre de Wagner deux exemples essentiels, où a subsisté si je puis dire ce à quoi il a renoncé, et où l'on conçoit qu'il aurait pu en faire des cent et des mille. Il y a d'abord, dans le *Crépuscule des Dieux*, le terrible trio tragique, assez verdien dans sa construction, où l'on jure la mort de Siegfried, ainsi que le quintette de la scène 4 de l'acte III des *Maîtres Chanteurs* que nous allons entendre maintenant.

Nous allons nous-mêmes directement renoncer en donnant la volupté d'abord avant de l'abandonner... Je situe ce quintette, sans toutefois vouloir ici raconter les opéras de Wagner, encore que ce soit souvent très simple : il y a eu, du point de vue philosophique qui précisément nous intéresse, au second acte des *Maîtres Chanteurs*, un terrible tumulte, une scène de division incessante, où les intrigues des uns et des autres ont entraîné progressivement une sorte de chamboulement carnavalesque dans la ville de Nuremberg tout entière. Tout le monde est sorti dans la rue, criant, aboyant en tous sens, les intrigues s'enchevêtrent, on ne sait plus très bien où elles en sont et en leçon, ou en bilan de ce tumulte, le personnage central de Hans Sachs, le maître chanteur par excellence, a acheminé deux choses. Premièrement, il renonce à la souveraineté artistique qu'il va confier au jeune Walther qui est le porteur de l'art nouveau. On a donc une figure de renoncement/transmission, où le vieux maître va abdiquer sa souveraineté artistique et la transmettre. Bien entendu, comme c'est lui qui la transmet, il la garde aussi... Puis il abdique la souveraineté amoureuse : malgré son amour pour Eva, il la donne également à Walther. En somme, il donne à Walther la musique et la femme ; il gardera quand même quelque chose, comme on le verra plus tard.

Le quintette se situe au troisième acte, après la décision de renoncement de Sachs. Pourquoi y a-t-il donc là un quintette ? À mon avis, parce que précisément on n'est pas dans les effets de la décision héroïque, mais dans ceux du renoncement : Sachs vient réellement de décider de renoncer à ces deux choses-là, et une sorte de paix nouvelle s'instaure où l'on a le couple d'amoureux d'Eva et de Walther, les deux jeu-

nes, ainsi que celui de David et de Magdalene, comme contrepoint amoureux lui aussi réconcilié avec, au centre, la position du renoncement de Sachs. On va voir l'unique quintette de toute l'entreprise de Wagner, lié à cette instabilité de la paix première lorsqu'elle est dictée non pas par l'affirmation mais par le renoncement.

Écoute du quintette (scène 4 de l'acte III) des Maîtres Chanteurs

Cela va nous permettre de pivoter sur la figure de Hans Sachs pour examiner en contrepoint le premier procès.

1 — Musique et unification

Le premier grand procès fait à Wagner lui reproche d'avoir accordé une fonction paradigmatique au vécu émotif dans la construction du flux musical. Cette thèse revient à dire — car c'est aussi une conception théâtrale et pas seulement musicale — que l'identité subjective chez Wagner est quelque chose comme l'invariant du flux et que c'est possible parce que le paradigme de ce flux est l'émotion, le vécu émotif de la subjectivité.

Je voudrais examiner ce point dans une épreuve réelle qui est — nous enchaînons sur les personnages — le monologue de Sachs au début de l'acte III des *Maîtres Chanteurs*.

On a vu qu'à la fin Sachs est isolé, si je puis dire, tendrement et ironiquement entre les deux couples et je voudrais montrer comment se passe, musicalement, le moment où Sachs prend cette décision : là, nous avons une épreuve réelle de ce que c'est que le rapport entre flux musical et subjectivité.

Je l'ai déjà dit, la décision que va prendre Sachs est celle d'un double renoncement : renoncement à la place établie de la souveraineté artistique et renoncement à la place de la maîtrise amoureuse. J'ai dit aussi que l'horizon acquis au deuxième acte est celui d'un tumulte anarchique : les manigances des uns et des autres, les intrigues, le désordre de l'apparaître, le désordre total du site... Le monologue de Sachs que nous allons entendre va traverser les conditions de la décision.

Cela me paraît très important parce que c'est à l'encontre de l'idée que le flux a simplement l'émotion subjective comme paradigme. En réalité, le monologue traverse les conditions de la décision et va organiser le passage du tournant de la division et du déchirement à une sorte de paix provisoire. Donc le flux musical va être un flux de métamorphose et non pas d'identité, par lequel un tourment très vigoureusement affirmé au début va se transformer en une paix provisoire et cela va être la matière de la décision sans que celle-ci soit explicitement mentionnée. Elle est prise dans le devenir de cette transformation.

Au fond, je voudrais soutenir que l'on traverse là quelque chose qui n'est pas du tout le dépliement d'une identité mais bien plutôt la plastique d'une métamorphose. Et à tout prendre, c'est plus deleuzien qu'autre chose en ce sens-là, puisque ce qui tient lieu de sujet, ce n'est pas le dépliement des conséquences de l'identité, comme on l'a dit très souvent, notamment à cause des leitmotifs. À l'écoute du leitmotiv de Siegfried porteur de l'épée, on entendrait Siegfried : or n'est pas du tout le cas, comme on le voit. Il y a une extraordinaire plastique de la métamorphose qui fait que la tonalité affective est absolument mouvante et que la musique organise ce mouvement et non pas du tout une prescription identitaire.

Écoute du monologue de Sachs, au début de l'acte III des Maîtres Chanteurs.

C'est là une scène typique de ce que l'on peut appeler chez Wagner la scène du monologue de décision, c'est-à-dire un monologue où quelque chose est en vérité tranché sans que l'on voie le caractère explicite de cette décision. En vérité, la décision est entièrement charriée par la transformation interne, ou par ce que l'on pourrait appeler l'inflexion immanente des motifs.

À ce propos, je voudrais dire que les motifs wagnériens — on le verra tout à l'heure plus analytiquement — tels que vous les entendez là, dans leur enchevêtrement et dans leur succession, ont deux fonctions simultanées et que c'est cette double fonction qui en réalité fait l'invention singulière du motif.

— Ils sont quelquefois en effet en position de structurer la narration : je pense par exemple au moment de l'évocation de la nuit de la Saint-Jean dans le second acte, où effectivement le thème du printemps apparaît.

— On en trouve également un autre usage, bien plus fondamental, en ce qu'il porte en réalité l'enchaînement subjectif. Ce qui va faire qu'un sujet n'est plus le même au terme par exemple d'un tel monologue, est entièrement armaturé non pas simplement par une fonction indicative des motifs, mais autrement plus fondamentalement par leur fonction de métamorphose. Boulez a d'ailleurs toujours beaucoup insisté là-dessus : l'essence du motif est de pouvoir se transformer, et cette transformation est ce qui réellement porte la métamorphose subjective, faisant ainsi apparaître la décision de façon immanente dans un élément qui n'est pas de type « avant j'étais comme ça, maintenant je suis autrement », mais qui est un élément de passage de l'un à l'autre, dans la discursivité elle-même.

Je voudrais dire qu'au fond, si l'on cherche la profondeur du lien chez Wagner entre la musicalité et le drame — c'est-à-dire la question fondamentale du nouvel opéra tel qu'il le conçoit —, le plus important tient à ce qu'il y a chez lui création musicale de possibles dramatiques. Ce n'est pas un renforcement ou un

soutien musical à une dramatisation déjà établie, même si, en effet, le texte est toujours déjà là, mais le possible dramatique proprement dit, c'est-à-dire l'instance subjective de la décision ou la figure de l'émotion. Nous verrons tout à l'heure comment, immédiatement, la figure de la souffrance comme possibilité dramatique est instituée musicalement.

Je pense que l'on a là un exemple très clair où on voit bien que la nouvelle possibilité d'action de Sachs, lorsqu'il demande à la fin comment on va pouvoir diriger de nouveau tout cela, indique que l'on est véritablement en présence d'un autre Sachs. Mais ce devenir autre, cette nouvelle possibilité dramatique qui va influencer sur la continuité de l'action a été en réalité une création musicale, et non pas réellement une création textuelle ou dramatique, car le texte ne dit pas grand-chose sur cette métamorphose, bien qu'elle soit effectuée.

Donc la musique effectue le drame, et c'est là une vérité essentielle chez Wagner : elle n'est pas ce qui vient du dehors illustrer le devenir, mais elle est vraiment son impulsion aléatoire.

J'insiste sur ce caractère aléatoire : ce n'est pas la création ou l'illustration d'une nécessité, c'est réellement la création d'une possibilité, c'est d'abord la création aléatoire d'une possibilité dramatique qui pourrait musicalement s'orienter tout à fait différemment.

Par exemple, il est ici absolument clair que la possibilité du quintette est contenue dans ce que l'on vient de voir, parce que la possibilité subjective que Sachs puisse être celui qui est au centre de ce quintette n'existe pas avant qu'il y ait ce flot musical du monologue. C'est donc réellement non seulement une possibilité dramatique mais c'est la possibilité musicalement construite de situations dramatiques nouvelles : le nouveau Sachs va être celui de la nouvelle paix et, peut-on dire d'ailleurs, de la nouvelle alliance. On y reviendra, puisque l'on passera aussi la fin des *Maîtres Chanteurs*, c'est la possibilité d'une nouvelle alliance entre l'art et le peuple qui est finalement le contenu véritable de tout ce processus.

2 — Musique et déchirement/souffrance.

Cela nous donne une entrée tout à fait intéressante dans le deuxième point, à savoir l'hypothèse selon laquelle Wagner aurait instrumenté la souffrance dans une rhétorique de la pitié et qu'il n'aurait jamais restitué son présent.

Je soutiens vraiment la thèse contraire : la souffrance est, non pas toujours, mais très souvent absolument au présent chez Wagner, et peut-être même tout particulièrement chez lui. Dans l'histoire de l'opéra, je ne lui vois qu'un successeur véritable, à savoir Berg. Il y a certainement quelque chose de très wagnérien chez Berg, non pas dans la technicité des choses, mais dans la conception du lien entre musique et drame, et je suis persuadé qu'il est le successeur de Wagner. Il y a aussi un présent de la souffrance.

Pourquoi Wagner peut-il inventer ce présent de la souffrance ? C'est parce qu'il a inventé le présent musical de la division subjective comme telle. C'est un point que je voudrais illustrer : dans l'opéra antérieur, l'identité subjective est souvent en quelque manière typée ou combinatoire, c'est-à-dire qu'il y a une réception des identités à l'intérieur de combinaisons de différentes typifications subjectives. Même chez Mozart, la typification est certainement beaucoup plus assurée que chez Wagner, mais elle est mobile dans la combinatoire de l'intrigue et des personnages. C'est d'ailleurs pour cela que les ensembles sont très importants : chez Mozart, le finale des actes est crucial, parce que c'est là où se donnent les instances de la subjectivité par combinaison.

Chez Wagner, cela ne fonctionne pas de cette façon, car le personnage ne reçoit pas sa subjectivité essentiellement de la combinatoire ni même de l'intrigue en vérité, mais bien plutôt de son clivage, c'est-à-dire de sa division immanente. C'est un ébranlement radical de l'identité subjective comme combinatoire, qui à mon avis prévalait pour l'essentiel dans l'opéra juste avant Wagner, et je dirais que, pour celui-ci, le sujet de la souffrance n'est autre qu'une division non dialectisable, sans réconciliation. C'est un clivage du sujet instituant réellement une hétérogénéité interne sans résolution véritable.

Ce n'est pas parce qu'il y a des épisodes de réconciliation dans les opéras de Wagner que cette division n'est pas donnée au présent comme telle : elle n'est pas donnée au présent dans la séquence où elle est donnée, mais elle est donnée au présent comme présent de souffrance absolue et, au fond, les grands personnages de souffrants wagnériens sont réellement des donations nouvelles et inventées de leur souffrance au présent, même si l'histoire peut ensuite subir telle ou telle péripétie. Qu'il s'agisse de Tannhäuser, de Tristan, de Siegmund ou d'Amfortas, tous ces personnages instruisent une division radicale, non dialectisable, non réconciliable, et la présentation de cette division est portée par ce que j'appellerai une musique du déchirement.

Il y a réellement chez Wagner l'invention d'une musique du déchirement qui est donnée dans la construction musicale elle-même par le fait que, utilisant l'hétérogénéité éventuelle des motifs, il exhibe et porte

musicalement une division d'une intensité extraordinaire qui est réellement une division du sujet comme souffrance irréconciliable.

L'exemple que nous allons prendre, paradigmatique sur ce point, est Tannhäuser : il est traversé, constitué par trois divisions qui s'enchevêtrent et qui en même temps s'identifient.

- D'abord, il est le personnage d'une division intime sur ce que c'est que l'amour. C'est un personnage écartelé entre deux conceptions de l'amour et il reste dans l'incapacité de renoncer à aucune des deux, bien qu'elles soient en apparence et socialement inconciliables.

On observe la constitution immédiate de ces deux conceptions de l'amour qui n'a rien d'original : d'une part, l'amour sensuel, païen, symbolisé par sa relation au Venusberg et à Venus, et d'autre part l'amour courtois, sacralisé, de l'univers des chevaliers médiévaux. On est ici entre l'Antiquité et le Moyen Âge en réalité, entre la conception païenne et la conception pré-chrétienne de l'amour. Mais Tannhäuser est déchiré parce qu'il a expérimenté de façon radicale et jusqu'au bout les deux instances de l'amour.

En outre, dans ces deux instances de l'amour, opère le fait que c'est un grand poète, un grand musicien que Tannhäuser, dont le chant est ce qui a aussi bien séduit Elisabeth, personnage dévoué à Marie de la chasteté chrétienne, que Vénus, personnage de la débauche païenne.

Entre nous, c'est un peu comme si Wagner disait qu'en tant que grand musicien, il a droit à toutes les femmes, à tous les amours. Tannhäuser est le grand chanteur qui, grâce à son chant, a séduit à la fois Vénus et Marie. Si on le prend du côté de Wagner, c'est une revendication intéressante quant à ce à quoi sert finalement d'être un grand musicien... Mais si on le prend du point de vue de la construction du personnage, c'est vraiment exhibé comme une division absolument intolérable et telle est la première grande division du sujet.

- Deuxièmement, il s'agit d'une division historique, je l'ai dit, c'est-à-dire d'une division entre l'univers réglé de la chevalerie et l'univers anarchique de l'errance personnelle : comment peuvent en effet s'accorder le désir et l'ordre des chevaliers ?

- Puis, c'est une division symbolique, fondamentale, entre les dieux. Cela pose un problème d'importance chez Wagner, pris entre les dieux païens — à travers Vénus et le Venusberg — et le dieu de la religion chrétienne.

Enfin, est posée la question de la féminité distribuée entre Vénus et Marie comme emblème à la fois de deux types d'amours et de deux contextes culturels ou symboliques entièrement hétérogènes. Or la division passe par Tannhäuser ; celui-ci n'est rien d'autre en somme que cette division et la conséquence en est son absolue impossibilité de rester quelque part.

C'est là un thème très intéressant chez Wagner, que ce thème du personnage qui ne peut pas rester. On le trouve dès le *Vaisseau fantôme*. Mais il faut bien remarquer que même Wotan, le grand dieu de la *Tétralogie*, termine comme « *Wanderer* », comme errant. Lui non plus ne peut plus rester : à la fin, il est là, avec son grand chapeau, errant dans le monde, regardant ce qui se passe, assistant en réalité au devenir complexe de son désastre final. Tel est le personnage wagnérien typique.

Là aussi, il faut absorber cette complexité : Wagner est également le grand poète du personnage qui ne peut pas rester quelque part, qui est dans son errance. Lui-même a été un personnage tout à fait errant : on sait qu'il a été proscrit d'un certain nombre d'États allemands pour se faire révolutionnaire pendant de longues années.

Il existe à ce sujet un texte de Žižek, publié dans un livre qui n'a paru qu'en anglais, intitulé « La mort de l'opéra ». Je trouve ses considérations sur Wagner, de type herméneutique lacanienne, très intéressantes. Il est remarquable qu'à propos de l'antisémitisme wagnérien, il pose cette question : « Qui est le Juif dans l'œuvre de Wagner ? Qui est le Juif errant en somme ? » et non pas seulement « Qui est le Juif ? » à l'aune des proclamations souvent stupides et tout à fait désastreuses de Wagner sur le rôle social des Juifs. Le Juif errant est un personnage auquel Wagner s'est profondément identifié en réalité : c'est finalement Tannhäuser, c'est Wotan lui-même...

Wagner, qui est en un certain sens le chantre du saint Empire allemand, de notre chère cité de Nuremberg, qui ne désire rien d'autre que d'être installé quelque part, qui a construit son propre temple musical à Bayreuth, est en réalité affublé d'une subjectivité sous-jacente qui est une errance, une incapacité en réalité de rester, et qu'il a absolument projetée dans toute une galerie de personnages qui sont des errants crucifiés, que la division subjective rend inaptés à toute sédentarité.

Cela donne des scènes extrêmement frappantes et violentes dans *Tannhäuser* : par exemple, alors qu'il est bien installé dans le Venusberg avec voluptés à gogo, plaisirs sexuels à longueur de journée, etc., il y a une scène où il supplie Venus de le laisser partir, seuls les dieux pouvant selon lui jouir autant. Cette

scène, à l'acte I, est d'ailleurs magnifique, absolument violente et déchirante ; mais à l'acte II, où en effet finalement elle le laisse partir en le mettant sur ses gardes, cela tourne immédiatement au vinaigre parce qu'à peine est-il convoqué par les chevaliers à un tournoi de chant où l'on doit célébrer l'amour idéal, l'amour de Marie, la chasteté, etc., qu'il demande ce que c'est que cette foutaise, clamant que lui sait bien ce que c'est que l'amour et qu'il entonne le grand chant de l'amour érotique... Alors, tout le monde veut le tuer, et il n'est sauvé que parce qu'Élisabeth, qui l'aime profondément – précisément parce qu'il est capable de dire cela, contrairement à tous les autres qui sont de parfaits seigneurs courtois un peu cas-trés – le sauve. Et de nouveau le voilà reparti dans son errance.

Au fond, il s'agit vraiment de la dramaturgie de l'incapacité d'être dans un site, donc de l'entre-deux mondes qui constitue la subjectivité comme clivage, et l'on trouve cela constamment dans l'expression d'une souffrance constituée. Or, comme quiconque est dans une division exténuante, Tannhäuser va chercher un terme transcendant. On lui conseille le Pape — aujourd'hui, ça fait écho — et le voilà parti en pèlerinage à Rome pour aller demander son pardon au Pape.

C'est d'ailleurs très curieux, cette histoire du Pape : ce n'est pas de la part de Wagner un rapport au catholicisme, ni à la papauté. Or il s'avère que ce pape est nul : il lui garantit l'enfer sans aucune rédemption possible. Voilà un pape dogmatique, en somme, qui le plonge en même temps dans une dérélition totale puisque le seul recours transcendant qu'on lui a proposé par rapport à sa division ne fonctionne pas. Il revient donc de ce pèlerinage à Rome entièrement défait, renvoyé à sa division par la décision du Pape et tenté, naturellement, de retourner dans le Venusberg alors qu'au début, il suppliait désespérément Vénus de pouvoir s'en aller, ne pouvant pas non plus, comme on l'a vu, y rester.

On en est donc là, et cela constitue absolument un présent de souffrance sans rémission. Le passage que nous allons entendre est le récit par Tannhäuser de son expédition à Rome, qu'on nomme *récit du pèlerinage*, où il raconte tout cela à l'un des chevaliers, Wolfram, qui est le chevalier sympathique, celui qui aime depuis toujours Élisabeth chastement, silencieusement ; évidemment, il a vu Tannhäuser lui passer dessus mais il est quand même gentil, prêt à accueillir ses souffrances.

Vous allez l'entendre : c'est une extraordinaire expression présente, publique, de ce que c'est qu'un anéantissement dans la division et l'inconciliable. Ce sont des questions de goût, mais je ne crois pas qu'il y ait tant d'exemples aussi puissants de ce que c'est que l'anéantissement de quelqu'un qui a expérimenté absolument, jusqu'au bout, une division irréconciliable et qui par conséquent est condamné à n'être nulle part.

Écoute du récit du voyage à Rome au troisième acte (scène 3) de Tannhäuser

Voilà donc le terrible Tannhäuser...

Vous avez vu qu'il est mis en scène dans une Allemagne dévastée : « *Germana nostra* » est en miettes, avec un Wolfram qui ressemble en vérité un peu à Brecht, et qui est là comme représentant de l'Allemagne de l'Est pour voir les souffrances de Tannhäuser.

C'est l'un des très grands rôles de René Kollo, à la fois ici à l'apogée et à la fin de sa carrière ; il est tout de même dans *Tannhäuser* tout à fait impressionnant.

Ce que je voulais simplement noter, comme on l'a fait tout à l'heure à propos du monologue de Sachs, c'est qu'il y a chez Wagner quelque chose de très reconnaissable dans la constitution musicale de la division du sujet : dans la conduite du texte lui-même, le récit peu à peu toujours se défait, c'est-à-dire que s'il est au début tout à fait narratif, il se défait progressivement comme s'il se subjectivait sous la poussée de la musique.

Cette division du sujet est donnée par un enchevêtrement que je crois être typique de la procédure wagnérienne lorsqu'on y regarde de près, à savoir l'enchevêtrement de quatre termes, de quatre techniques.

— Il y a d'abord généralement un récitatif très proche de la parole, qui en vérité n'est pas plié à un schéma mélodique déterminé, et qui va revenir à d'autres moments.

— Il y a des séquences lyriques extrêmement violentes, qui sont des espèces de poussée en crescendo de la voix et qui tendent la musique plutôt autour de quelques mots que de quelques phrases : on a là plutôt une dynamique du mot que de la phrase, et alors advient une orchestration.

Là, je ne peux être que descriptif et non pas technique sur ce rapport entre deux éléments dans l'orchestration proprement dite, indépendamment même de la thématique.

— Il y a une sorte de nappage souterrain, souvent donné aux cuivres graves ou aux cordes graves, avec des espèces d'ascensions brisées, un côté océanique si l'on veut, placé sur le fond grave de la musique et en revanche, on a des trémolos aigus ou des hautbois. C'est là quelque chose d'absolument typique, que le rapport entre les deux, l'enchevêtrement des deux étant presque toujours le signe d'une division subjective, d'une crucifixion ou d'une présence de la souffrance.

— À la fin, on a de longues phrases médiatrices, plus thématiques, plus mélodiques, dont on pourrait montrer comment elles échouent en réalité, c'est-à-dire comment elles viennent pour ainsi dire se briser sur l'océan souterrain du mouvement de l'orchestration grave.

Cet ensemble-là est reconnaissable et il indique, une fois de plus, que, ce que je crois vraiment, c'est la musique qui est alors constructrice de la division du sujet. Bien sûr, la situation est donnée comme telle, mais ce qui la rend présente, ce qui fait que la souffrance de Tannhäuser nous est restituée, si je puis dire, au présent de la scène, et pas du tout uniquement dans sa dissolution dans le devenir, ce sont ces opérateurs-là et non pas l'histoire générale que Tannhäuser raconte.

Il me semble que quand on entend cela, on a un sentiment très curieux à la fois de massivité — il y a un côté massif subjectif qui s'impose — et, en même temps, de quelque chose de détotalisé et de fissuré, comme un monument fissuré. C'est une analogie mais je crois que les moyens mis en œuvre convergent vers ce sentiment de massivité détotalisé ou de monument sonore fissuré, dont on voit bien qu'il ne peut se résoudre que par la destruction : le monument est certes là, mais sa fissure est si visible qu'on le sait condamné.

C'est pourquoi je trouve le décor de ce monument ruiné adéquat, métaphorique de ce que l'on voit alors vraiment et qui est que Tannhäuser est lui-même un monument en ruines qui va devant nous se scinder et s'abolir. Tout cela conduit à l'évanouissement et à la mort de Tannhäuser.

Je pense que chez Wagner, dans ce sens-là, la souffrance est bien un être-là, qu'elle n'est pas une résorption des récits avec une définition très précise : ils sont au fond une exploration des issues destructrices de la division non dialectique.

C'est la définition abstraite que j'en donnerai : une construction textuelle et musicale des issues destructrices de la division non dialectique. Il est tout fait inexact de dire que l'on serait simplement en face d'un instrument rusé de la réconciliation ; je ne crois pas du tout que ce soit l'effet produit. En revanche, cet effet de monumentalité est indiscutable et je crois que c'est l'un des rares exemples où l'affect de la souffrance est présent sous une forme monumentale. Je pense que c'est là que résidait la fausse idée que c'était un écrasement ou une rédemption alors qu'au contraire, c'est le monument de la souffrance elle-même. La souffrance est monumentale en un certain sens pour le sujet ; il est lui-même comme un monument déchiré, fissuré, et c'est bien ce qui est montré.

Il y a d'autres versions possibles de la souffrance mais la présence de cette dernière chez Wagner est vraiment la présentation des issues destructrices de la division non dialectique.

3 — Musique et résolution des différences.

Est-ce que la différence chez Wagner est dialectique au sens où elle serait entièrement subordonnée à une figure terminale de réconciliation et où la péroraison viendrait à la fois relever et unifier toutes les différences construites à l'intérieur de l'opéra ?

C'est effectivement là le reproche qui a été souvent fait à Wagner, selon lequel l'apparence de la différenciation, très frappante dans la texture de son texte et de sa musique, est finalement résorbée dans la péroraison. Il y a des exemples absolument canoniques : le plus connu, dans *Tristan et Isolde*, est directement harmonique, le système général des dissonances théoriques ne faisant que différer le fait qu'ultimement, on obtient quand même l'accord. Le rétablissement de la tonalité de *la bémol* à la fin de *Parsifal* en est comme la révélation : finalement, la rédemption du rédempteur serait peu ou prou le *la bémol*...

Une fois de plus, nous constatons que, derrière ces griefs qui feraient partiellement de Wagner un impositeur de la différence ou, en fin de compte, un hégélien tardif, soit quelqu'un qui conclurait de manière résolutive et qui n'ouvrirait pas de nouvelle porte, il y a des arguments techniques indubitables à faire valoir.

Ceci étant, j'ai le sentiment — je vais tenter de le défendre, tout en gardant présents à l'esprit ces faits indubitables — que chaque opéra de Wagner est en réalité l'exploration d'un possible, c'est-à-dire l'exploration d'une possibilité conclusive au sens de ce qu'a eu de prospectif le XIX^e siècle, qui s'est en effet proposé, non seulement avec Wagner, mais aussi bien avec Marx, Darwin, ou d'autres, de grandes visions, de grandes hypothèses sur le devenir des espèces, celui de l'histoire ou de l'humanité, dans une contemporanéité entre ces grands dispositifs de pensée et une sorte d'eschatologie politique, une théorie du progrès ou des choses de cet ordre.

Wagner est contemporain de tout cela et l'opéra est pour lui, à mon sens, l'organon de l'exploration de possibilités conclusives tout à fait différentes les unes des autres : il n'y a pas du tout un pôle unificateur, unique, vers lequel en quelque sorte l'œuvre de Wagner tendrait comme telle, mais une exploration de possibles disparates.

Aussi est-ce de cette manière que j'interprète un point très frappant : chaque opéra de Wagner a un coloris musical immédiatement identifiable. Chacun est différent en un sens intime : la couleur de *Parsifal* est reconnaissable immédiatement, elle n'est par exemple absolument pas celle des *Maîtres Chanteurs*. Donc il y a toujours un coloris propre qui n'est pas uniquement une question de modification habile des instrumentations, bien que naturellement il s'agisse aussi de cela, ni d'appropriation de la musicalité aux finali-

tés dramatiques.

Le fait est que les hypothèses traitées dans chacun des opéras ne sont pas les mêmes et que le coloris, la structure thématique, la rythmique générale, etc., sont au service de cette hypothèse. C'est le premier point que je voudrais indiquer et défendre.

Le deuxième, c'est que le fait que ce soit une hypothèse parmi d'autres bien plus qu'un point théoriquement validé ou construit, tient à ce que l'on sent chez Wagner, non pas du tout une certitude, mais une difficulté de conclure : parvenir à la péroraison est difficile, marqué d'hésitation, et il y a chez lui une tendance à laisser ouvertes plusieurs interprétations ou plusieurs hypothèses. Il y a en réalité une hésitation wagnérienne, immédiatement co-présente par ce qui pourrait être une espèce de pompe conclusive superficielle.

Plusieurs interprètes ont bien observé chez Wagner une difficulté du choix, un peu comme Tannhäuser qui a du mal à choisir entre Venus et Marie. C'est aussi sa crucifixion. De fait, plus généralement, il y a chez Wagner une hésitation sur ce que signifie exactement conclure.

Je voudrais traiter cela à partir de trois conclusions dont on voit tout de suite qu'elles relèvent d'hypothèses tout à fait distinctes : la conclusion du *Crépuscule des Dieux*, celle des *Maîtres Chanteurs*, et celle de *Parsifal*.

Conclusion du Crépuscule des Dieux

Je dirais que la conclusion du *Crépuscule des Dieux*, qui est aussi celle de l'ensemble de la *Tétralogie*, soit d'un devenir extraordinairement complexe et monumental, se tient dans une hypothèse post-révolutionnaire, très « XIX^e siècle », qui nous rappelle que Wagner a participé à l'insurrection de Dresde, qu'il a été un ami de Bakounine, que la formation originelle en 1848 de Wagner est incontestablement d'être dans le camp des révolutionnaires, et qu'il a été longuement traqué et persécuté pour cette raison. L'hypothèse testée dans le *Crépuscule des Dieux* comporte une hésitation puisqu'une histoire bien connue nous rappelle qu'il a enlevé la partie du texte final la plus résolument révolutionnaire, sans la traiter musicalement.

On a dit que c'était bien la preuve que, comme quiconque vieillit, s'il était révolutionnaire dans sa jeunesse, il en a déjà beaucoup rabattu lorsqu'il écrit le *Crépuscule des Dieux*, et il soustrait donc la séquence.

En réalité, contrairement à ce que l'on dit, cet aspect n'a pas changé. Là aussi, mon interprétation est que le texte final, à certains égards, est plus révolutionnaire que le texte prévu : c'est défendable. Cela ne change rien à l'affaire, parce que l'hypothèse reste tout de même qu'après les dieux, vient l'humanité : on aura beau tourner la chose dans tous les sens, c'est quand même ainsi que tout se termine et que la charge du monde autrefois régi par Wotan, les dieux, les pactes, les contrats, etc., incombe désormais aux hommes représentés par la foule, sans qu'il soit dit en quoi consiste cette charge.

Vous verrez qu'à cet égard la mise en scène de Chéreau est superbe puisqu'elle opère comme une conclusion interrogative. Je dirais volontiers que cette conclusion consiste à confier le destin du monde à l'humanité générique parce qu'en outre ceci n'a aucune assignation nationale : il n'est pas question dans cette affaire de l'Allemagne ou de quoi que ce soit de ce genre, et c'est bien l'humanité dessaisie de toute transcendance, renvoyée à elle-même, qui doit prendre en charge son propre destin.

C'est une hypothèse qui est proposée dans le *Crépuscule des Dieux* après bien des tâtonnements et bien des demi-repentirs et finalement cela fonctionne ainsi : après les dieux, vient l'homme, pris en un sens révolutionnaire, c'est-à-dire absolument générique et non particularisé.

Conclusion des Maîtres Chanteurs

Dans les *Maîtres Chanteurs*, nous avons une hypothèse tout à fait différente, qui concerne l'essence de l'Allemagne.

Là, au contraire, nous passons de l'humanité générique à quelque chose de tout à fait particulier qui demande en quoi consiste l'Allemagne : qu'est-ce que c'est que l'Allemagne ? Vieille question des Allemands, comme vous savez... On peut définir les Allemands comme les gens pour qui est décisive la question de l'Allemagne. Ce n'est pas du tout le cas des Français, qui ne se posent aucune question sur la France... On peut définir les Français comme ceux qui savent ce que c'est que la France, tandis que les Allemands sont définis comme ceux qui ne savent pas ce que c'est que l'Allemagne. C'est pour cela que les grands philosophes allemands sont tous des philosophes qui nous expliquent que ce qui compte, c'est en fin de compte la question allemande. Wagner est aussi à cette école-là : on ne peut pas être allemand sans en être, sauf à dire qu'il n'y a qu'à supprimer l'Allemagne, ce qui était la position de Thomas Mann après la guerre. L'Europe est une hypothèse de ce genre, envisageant s'il est possible d'y noyer l'Allemagne. Mais noyer l'Allemagne, ce n'est pas si facile que cela.

Wagner se pose cette question à la fin des *Maîtres Chanteurs* dont le titre, *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, est allemand : il faut prendre cela au sérieux, car Wagner va tester l'hypothèse selon laquelle il n'y aurait pas véritablement, de façon destinale, d'essence politique possible de l'Allemagne.

C'est une chose qui doit être prise au pied de la lettre : l'essence de l'Allemagne, c'est l'art allemand, et non pas une esthétisation de la politique. C'est l'idée qu'il n'y a pas d'identification politique possible de l'Allemagne à proprement parler. Le texte le dit : même quand il n'y aura plus d'empire romain germanique, même s'il ne devait ne plus y avoir d'État allemand, il y aurait l'art allemand. Et l'art n'est pas destiné à configurer une politique, mais à identifier l'Allemagne.

On peut dire que, dans le *Crépuscule des Dieux*, l'hypothèse sur la fonction de l'art est qu'il sert l'advenue de l'humanité générique, celle qui est saisie de son propre destin, tandis que dans les *Maîtres Chanteurs*, l'hypothèse est que l'art peut être une essence particulière, comme c'est le cas de l'Allemagne, dont en fin de compte l'universalité n'a aucune chance de se réaliser politiquement ou impérialement, puisqu'elle réside et subsiste dans l'art allemand. C'est là une hypothèse entièrement différente soutenue, comme on le verra, dans la musique.

Conclusion de Parsifal

Enfin, dans *Parsifal*, nous avons une hypothèse plus directement métaphysique ou ontologique qui demande s'il y a un au-delà du christianisme.

— La question du *Crépuscule des Dieux* est : qu'est-ce qui se passe quand les dieux sont morts ? Il arrive qu'advient l'humanité.

— La question des *Maîtres Chanteurs* est : quelle est l'essence de l'Allemagne étant donné qu'elle ne peut pas être historique et politique ?

— Et la troisième, celle de *Parsifal* est : y a-t-il un au-delà du christianisme ?

C'est une question qui, comme vous le savez, était aussi la question nietzschéenne. Il y a partage sur ce point : est-ce qu'on peut vraiment rompre avec le christianisme ? Je dirais volontiers que la réponse wagnérienne consiste à dire que l'au-delà du christianisme est en réalité l'affirmation intégrale du christianisme lui-même, mais il faut bien comprendre ce que cela veut dire : cela ne signifie pas un néo-christianisme ou une hérésie particulière, mais cela veut dire que le matériau figural chrétien peut être ressaisi et réaffirmé comme une matrice qui constitue finalement un monde ou un univers, lequel est au-delà du christianisme qu'il va, d'une certaine manière, relever tout en le relisant, parce que toutes les données constitutives du christianisme vont disparaître dans cette opération affirmative pour être remplacées par une affirmation synthétique dont la maxime est « rédemption au rédempteur ».

Cela dit bien ce que cela veut dire : le christianisme a cessé d'être une doctrine du salut et ce n'est que dans la réaffirmation figurale ou esthétique de la totalité chrétienne qui la désidéalisée et la déchristianise en un certain sens, que l'on peut trouver un au-delà du christianisme. Autrement dit, c'est un très bizarre traitement, somme toute nietzschéen, du christianisme : là où Nietzsche prône une rupture absolue (le mot d'ordre final de Nietzsche est tout de même « casser en deux l'histoire du monde »), là où finalement Nietzsche s'est abîmé, a disparu lui-même dans le projet d'une fracture absolue de l'histoire du monde, Wagner propose un traitement affirmatif. *Parsifal*, c'est le retour éternel appliqué au christianisme : si celui-ci revient, il le fait dans une modalité affirmée esthétiquement, celle de la « rédemption au rédempteur », comme s'il avait à revenir autre que lui-même, à partir de lui-même.

Si l'on traite les trois exemples dans leur particularité, on est confronté au problème de déterminer ce que tout ceci implique quant à la musique, quant aux moyens mis en œuvre par Wagner pour ces réaffirmations.

Le *Crépuscule des Dieux* se termine dans la combinaison d'une gigantesque déclaration et d'une catastrophe. Le montage est assez compliqué à la fois à réaliser et à comprendre, car il s'agit d'une déclaration sur fond de désastre : après la mort de Siegfried, Brünnhilde vient annoncer la grande déclaration, à savoir que l'univers des dieux est fini. Elle raconte aussi certains éléments de l'histoire — Wagner ne rate pas une occasion de raconter une histoire que tout le monde connaît, en quoi il est, j'y reviendrai, le disciple d'Eschyle —. Raconter est essentiel, et raconter ne l'est pas moins : il n'a jamais assez raconté cette même histoire... Mais en réalité, il s'agit là d'une déclaration — je reviendrai sur cette question essentielle du personnage de Wagner comme un personnage déclaratoire.

On a donc là une grande déclaration qui annonce le désastre et qui confie l'avenir de ce désastre à ceux-là seuls qui subsistent, à savoir les hommes. Dans le démêlé furieux des dieux d'en haut et des dieux d'en bas autour de l'or, l'humanité doit apprendre à vivre si possible sans or. L'or du Rhin est restitué au Rhin : c'est une humanité non commerciale qui doit naître sur le fond du crépuscule des dieux. C'est la promesse et c'est le désastre des dieux. Le tramé de ce finale est tout à fait étonnant et je pense que c'est intéressant d'en avoir quelques indications analytiques.

Présentation de la fin du Crépuscule des Dieux par François Nicolas

Voici « l'enveloppe » motivique de ce finale, composée par les Grundthema :

The musical score consists of ten systems of piano accompaniment. The first system is labeled "Filles du Rhin" and features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The second system is labeled "Walhalla" and includes a circled letter 'A' above a specific measure. The third system is labeled "Rédemption par l'amour" and includes a circled letter 'B' above a specific measure. The fourth system is labeled "Filles du Rhin" and includes a circled letter 'B' above a specific measure. The fifth system is labeled "Rédemption par l'amour" and includes a circled letter '1' above a specific measure. The sixth system is labeled "Walhalla" and includes a circled letter '1' above a specific measure. The seventh system is labeled with a circled '2' above a specific measure. The eighth system is labeled with a circled '3' above a specific measure. The ninth system is labeled with a circled '4' above a specific measure. The tenth system is labeled with a circled '5' above a specific measure. The eleventh system is labeled with a circled '6' above a specific measure. The twelfth system is labeled with a circled '7' above a specific measure. The thirteenth system is labeled with a circled '8' above a specific measure. The fourteenth system is labeled "Stefried héros" and includes a circled '1' above a specific measure. The fifteenth system is labeled "Rédemption par l'amour" and includes a circled '1' above a specific measure.

[A. B.] Merci, vraiment... Je voudrais juste indiquer un point : vous allez voir la représentation Boulez/Chéreau/Regnault, dont la grande force est précisément de montrer le relayage des dieux par l'incertitude humaine. On va voir qu'un geste fait en sorte que la question soit adressée au public lui-même.

Écoute de la fin du Crépuscule des Dieux

Je voudrais revenir sur la signification de ce finale du point de vue de la construction musicale. Comme vous l'avez vu, l'humanité contemple le désastre et surtout les termes qui lui sont étrangers : on va voir successivement l'anneau retourner aux filles du Rhin, donc retourner à son élément naturel, on va voir Hagen, qui est le dernier représentant des dieux d'en bas, si je puis dire, c'est-à-dire des dieux sombres, se jeter à l'eau pour rattraper cet anneau en vain, on va voir le Walhalla lui-même brûler et disparaître. La totalité des termes étrangers à l'humanité est donc anéantie ou restituée à sa naturalité première et il ne reste plus que l'humanité qui, dans un geste absolument stupéfiant au théâtre, se redresse peu à peu, se retourne vers le public en lui posant au fond la question : « Et vous-mêmes ? Nous en sommes là, vous et nous ». C'est un geste d'une force tout à fait extraordinaire, qui implique cette abnégation du chef d'orchestre de n'avoir pas le dernier mot, puisque l'image se poursuit assez longtemps après la péroraison musicale.

Cela ne raconte pas du tout la création d'une nouvelle mythologie, mais bien plutôt le désastre des mythologies car y compris les tentatives de Wotan, sur lequel on reviendra, de créer un héros libre qui viendrait relever la mythologie, échouent complètement. La fin du *Crépuscule des Dieux* est réellement le crépuscule des dieux, la mort des dieux : la mythologie n'est plus la solution. Reste alors le regard sur le désastre, sur la mythologie : il va falloir tout refaire à partir de ce regard.

C'est ainsi que j'interprète le fait que le seul thème subsistant est effectivement celui qui a été appelé *rédemption par l'amour* — mais franchement, on ne voit pas du tout quelle est la figure de la rédemption en cette affaire : il y a simplement la solitude humaine, et rien d'autre. Donc c'est en réalité le thème de l'amour, appelons-le ainsi, qui est la seule piste, la seule injonction.

Il y a l'humanité qui subsiste et la possibilité de l'amour qui flotte au-dessus d'elle. Je signale que ce thème n'a été utilisé dans le reste de la *Tétralogie* qu'une seule fois, à l'acte III de la *Walkyrie*, où il est chanté par Sieglinde comme une espèce d'annonce. Pour autant, ce n'est pas du tout un thème inclus dans la construction des thèmes, il est en quelque sorte surnuméraire : il a été simplement cité une fois et il advient là comme thème de la péroraison dont on voit alors bien qu'elle n'est pas du tout une synthèse des matériaux antérieurs. Elle flotte au-dessus et ce thème est réellement pris, y compris orchestralement, comme flottant au-dessus d'un matériau qui, quant à lui, atteste le désastre mythologique, à savoir le thème du Walhalla (le château des dieux est brûlé), le thème des filles du Rhin. La nature et l'or en partie se sont rejoints et donc on n'a plus que ce thème. C'est pour cela que je pense qu'Adorno a tout à fait tort : en effet, ce thème est un thème flottant, venu d'une certaine manière de nulle part, qui atteste que cet élément de regard sans contenu déterminé est en situation de flottaison au-dessus du désastre de tout.

J'insiste sur le fait que c'est là une conclusion qui n'en est pas une dans cette énorme construction qu'est la *Tétralogie*, ce récit implacable du caractère obsolète des mythologies, y compris la mythologie-relais que pourrait être ce brave Siegfried sur lequel nous reviendrons, qui n'a elle-même conduit qu'à un désastre misérable — disons les choses comme elles sont... D'ailleurs, dans les thèmes-débris — je les appelle débris parce qu'il sont à l'état de mort et de débris — on trouve aussi le thème de Siegfried porteur de l'épée, traité comme le thème du Walhalla, c'est-à-dire traité comme Hagen. Or tout cela est terminé. Les mythologies et les héros, c'est fini. Il n'y a plus que le peuple livré à lui-même.

Cela permet d'entrer dans les *Maîtres Chanteurs*, notre deuxième exemple, puisque sa péroraison est aussi une péroraison collective car le chœur, comme dans le *Crépuscule des Dieux*, joue un rôle décisif. Mais je pense qu'il s'agit de tout à fait autre chose, parce que là, exactement à mon avis en sens contraire de ce que l'on voit dans le *Crépuscule des Dieux* dont la conclusion est en somme qu'il n'y a pas de synthèse, la conclusion se fait sur la nécessité d'une synthèse. Tout est détruit et il y a une flottaison énigmatique au-dessus de cette destruction.

Les *Maîtres Chanteurs* constitue la seule comédie de Wagner, qui a un coloris tout à fait particulier avec une péroraison apparaissant comme la nécessité d'une synthèse, synthèse au fond entre la rupture et la règle. Se pose le classique problème de l'art : quelle est la situation de l'art, entre le génie créateur, la rupture formelle, etc., et la tradition réglée ? À l'opéra, la tradition réglée est incarnée par des maîtres chanteurs qui ont d'une certaine façon leur droite et leur gauche : ils sont plus ou moins ouverts à la nouveauté, et d'autre part, comme il s'agit tout de même d'une académie, ils incarnent la tradition.

La nouveauté, c'est ici Walther avec son chant libre, lié à l'affirmation de l'existence. Ce qui est sûr, c'est que ce qui va amorcer la conclusion, c'est cette question qu'il y a la nécessité d'une synthèse.

L'anecdote est toute simple : Walther remporte à l'acclamation unanime du public le prix de chant — il y a toujours des concours de chant chez Wagner, et naturellement il est tout le temps en train de se mettre en scène et de gagner le concours, c'est la naïveté merveilleuse des grands auteurs... Vitez disait toujours que cette gigantesque construction qu'est le *Soulier de Satin* de Claudel consiste uniquement à justifier la manière dont Claudel s'est fait avoir et dont il s'est comporté à l'égard d'une petite hystérique polonaise sur un bateau en 1900 : il en fait tout un foin, et si le résultat est génial, le point de départ est tout de

même celui-là... Chez Wagner, il y a de cela : il est toujours en train de se présenter lui aussi au concours de chant... — Walther a gagné le concours de chant, et Sachs propose qu'il devienne maître, donc que celui qui a gagné sur la base de nouvelles institutions, de nouvelles créations artistiques, intègre quand même l'académie de la tradition. Les maîtres lui courent après de façon détestable, et Walther refuse.

La péroraison est une proclamation de Sachs expliquant qu'il faut qu'il accepte d'être maître, qu'il ne méprise pas les maîtres, plaidant par là pour une synthèse dans l'ordre esthétique entre la novation et la tradition, entre l'installation et la rupture.

Pourquoi faut-il cette synthèse ? La péroraison est la raison de cette dernière qui est nécessaire parce que c'est elle qui identifie historiquement la puissance de l'art, car historiquement la puissance de l'art doit toujours reposer sur une incorporation du passé. Elle ne peut pas être uniquement une anarchie de la rupture des formes. Walther a un talent extraordinaire, son chant est magnifique, mais il faut qu'il ait le courage de déclarer lui-même que la puissance historique de l'art exige aussi autre chose que cette capacité de pur développement.

C'est une discussion intéressante pour aujourd'hui : l'art peut-il reposer entièrement sur la soustraction formelle, c'est-à-dire sur la rupture, la création radicale, l'originalité irréductible ? Les maîtres chanteurs de l'opéra sont très profonds parce qu'ils saluent cela : Walther est effectivement le novateur, en contradiction avec les traditionalismes. Mais l'art est aussi une historicité, il ne saurait être seulement la rupture d'avec elle : comment peut-il incorporer cette historicité ? Il ne peut le faire qu'en acceptant de reconnaître que la nouveauté est nouveauté sur fond de quelque chose qui n'est pas nouveau et que c'est cette dialectique-là qui doit être scellée par l'art, qui crée la puissance de l'art. Si celui-ci est capable de cette puissance, s'il est capable d'incorporer l'historicité à la novation, non pas par une synthèse éclectique, mais par une reconnaissance immanente, alors il peut signifier un peuple ou une nation.

C'est ici que l'on entre dans des thèmes allemands : le saint art allemand est un art qui a réalisé cette synthèse et qui, à ce titre, fait de l'Allemagne une puissance indépendante des péripéties historico-politiques. Et même s'il n'y a plus d'empire, l'art allemand demeurera comme la capacité universelle dont les Allemands se sont avérés capables en produisant cette synthèse.

Écoute du monologue final de Sachs dans Les Maîtres Chanteurs

On voit à la fin le maître totalement épuisé après quatre heures de direction...

On relève toujours ce thème très important chez Wagner que ce qu'il faut penser, c'est ce qui subsiste dans l'hypothèse de la destruction. Ce qui flotte là encore dans le grand chœur final, qui reste en quelque manière au-dessus de la destruction, comme on l'a vu pour le *Crépuscule des Dieux*, c'est cette même idée : que meure l'empire romain et germanique !, le saint-royaume d'art allemand, quant à lui, subsistera, et c'est pour cette raison que Walther doit accepter de se voir décoré des insignes de maître.

Mais on distingue aussi une autre idée : celui qui renonce au profit de la vie synthétique, c'est tout de même Sachs, qui continue à être filmé comme celui qui renonce, qui se sacrifie en quelque sorte pour que cette même synthèse dont nous parlions s'opère. En réalité, il est le maître : dans ce renoncement il devient le maître. La conclusion ultime de l'opéra est bel et bien « Vive notre nouveau maître Sachs ! », avec un Sachs en position quasi monarchique sur le peuple.

C'est là un point intéressant : il est le maître parce qu'il est le maître de l'art. C'est pour cela que le titre des *Maîtres Chanteurs* est vraiment polysémique : celui qui accomplit véritablement la maîtrise dans l'ordre de l'art, c'est celui qui est apte à se sacrifier à la synthèse de l'ancien et du nouveau. Ce n'est pas Walther qui devient le maître — peut-être le sera-t-il bien plus tard, quand il saura se sacrifier à son tour — mais c'est Sachs parce qu'il est l'intercesseur de la synthèse nouvelle qui donne puissance historique à l'art et qu'il est celui qui, de l'intérieur de l'ancien, a su reconnaître le nouveau. C'est là une doctrine de la souveraineté intra-artistique, et ce n'est pas la doctrine de Carl Schmidt. Ce n'est pas « est souverain celui qui décide en temps d'exception », mais c'est une autre doctrine, allemande sans doute aussi : est le maître de l'art celui qui sait se sacrifier à temps pour que le nouveau s'incorpore à l'ancien, pour que la nouveauté artistique soit en position de synthèse avec l'ancien. C'est donc lui qui devient le maître du peuple parce qu'il est le maître de l'art.

Cette doctrine est intéressante, car elle joue sur le fait que la maîtrise artistique n'est pas réductible au génie : c'est une dialectique du génie et de la maîtrise dans l'ordre de l'art.

Il y a trois types dans les *Maîtres Chanteurs* :

— le génie, Walther, qui fait passer dans le chant quelque chose de nouveau,

— le réactionnaire canonique, Beckmesser — c'est le Juif, finalement, c'est-à-dire en vérité Meyerbeer ; il y a une haine de Wagner contre Meyerbeer qui a beaucoup contribué à gauchir ses jugements —

— et enfin le maître, qui occupe une position singulière qui n'est pas de coïncidence avec le génie mais d'acceptation, de reconnaissance de celui-ci et d'incorporation de ce génie à la puissance synthétique de l'art.

Souvent, on résume la chose en disant que tout cela n'est qu'un chant à la gloire de l'Allemagne, mais c'est infiniment plus compliqué, bien que le signifiant *Allemagne* demeure tout à fait présent et central — au passage, il est très mauvais que dans cette vidéo le sous-titre déclare son absentement, c'est une pudeur ridicule qui voudrait faire passer Wagner pour autre chose qu'un Allemand.

Cette question du renoncement va nous faire pivoter vers le troisième exemple, celui de *Parsifal*, où la question est aussi celle d'une passation des pouvoirs ou de l'advenue d'un nouveau type de maîtrise.

Je situe la péroration de *Parsifal* et le moment où nous allons la prendre : au point de départ, l'ancien christianisme est moribond, sous la forme du vieux Titurel qui est, lui, carrément mort, et de son fils Amfortas qui ne vaut guère mieux.

Amfortas a une blessure mortelle suppurante et répugnante, due au fait qu'il n'a pas su résister aux tentations. Laissons de côté ces affaires sexuelles, très importantes chez Wagner, mais pas forcément décisives.

Pourquoi l'ancien christianisme est-il moribond ? Parce qu'il s'est ordonné à une survivance. Car en réalité, le mot d'ordre de ce vieux christianisme est « nous devons survivre et nous devons faire survivre le christianisme » dans un enfermement grandissant, avec un côté défensif et négatif grandissant. Cela peut nous dire aussi bien des choses : le christianisme n'a plus comme destin que de survivre autant qu'il est possible. Or, lorsqu'on est dans la survivance, on est sans défense contre la pulsion désirante. On est ravagé par son réel et on est sans défense contre cette jouissance qui est symbolisée, ici, par l'obscénité absolue de la blessure d'Amfortas que Syberberg filme avec pertinence comme un vagin dans une obscénité effrayante : lorsqu'on est dans la survivance, on est sans défense contre l'obscène — on peut par exemple se demander si l'église d'aujourd'hui est obscène : il y a eu quelque chose de ce genre récemment...

Parsifal, qui met fin à ce christianisme moribond, va alors devoir proposer une visée nouvelle, que j'ai appelée la réaffirmation du christianisme ou la rédemption du rédempteur et qui doit proposer autre chose qu'une survivance ou qu'une maintenance et, par conséquent, autre chose qu'un souci de soi-même.

En effet, toute survivance est un souci de soi-même, ce qui explique que cela ne nous mette pas à l'abri de l'obscénité de la jouissance. Titurel, le vieux patriarche de cette affaire, demande constamment qu'on montre le Graal uniquement pour continuer à survivre, sous peine d'expirer sur le champ... Guère brillant, le voilà dans un tombeau, à exhorter son fils à faire la cérémonie. Si la présentation des saintes espèces ne sert qu'à ce que Titurel continue à vivre un bout de temps, on comprend bien que réduit à cela, le christianisme est terriblement moribond. Quand à Amfortas, au contraire, il voudrait mourir : il ne veut donc pas faire la cérémonie.

On a finalement une symétrie tout à fait intéressante : l'un veut survivre à tout prix et pour cela il faut que la cérémonie ait lieu, tandis que l'autre ne veut pas la célébrer parce qu'il voudrait, quant à lui, mourir. Tout cela relève de l'intérêt de soi. Donc nécessairement la relève affirmative sera celle d'une abnégation : le couple pitié/abnégation ou pitié/désintéressement que va incarner Parsifal, c'est-à-dire du souci absolu de l'autre et du désintéressement de soi va être proposé non pas, à mon sens, comme une espèce de formule éthique passe-partout, en tout à cas à l'époque, mais parce que si le christianisme n'est plus que survivance, c'est cela qui peut lui être proposé en relève pour assurer la rédemption du christianisme lui-même.

Musicalement ces couples pitié/abnégation et christianisme/survivance sont présentés d'un côté par le couple du motif d'Amfortas et de sa blessure, et de l'autre par le thème de Parsifal qui est quasiment réservé, à peine ponctué aux cuivres, un peu insaisissable, alors qu'il est le héros en principe central. Ce couplage du thème lyrique et terrible de la souffrance d'Amfortas et le thème très réservé de Parsifal représente véritablement le couple du christianisme moribond à la fois luxurieux, obscène et mortifère, et de son hypothèse de relève ou de rédemption.

Musicalement, je dirais que l'ensemble de cette péroration qui va traiter la substitution au christianisme moribond, narcissique et mortifère d'un christianisme réaffirmé autour d'une abnégation innocente centrale, va tenter de représenter ce que j'appellerais l'évaporation de la souveraineté en douceur, c'est-à-dire la transmutation de la souveraineté en douceur. C'est là l'enjeu véritablement musical, à mon avis, de cette péroration. La question de savoir si elle y réussit est en partie une question d'analyse et de goût. Boulez est un peu réticent sur le côté sucré de cette fin de *Parsifal* et on peut s'accorder avec lui, mais il ne faut pas perdre de vue l'enjeu qui est le suivant : si ce que je suis en train de dire là est réellement la signification de cette fin, où Parsifal arrive avec la lance, guérit Amfortas et lui succède, en réalité cette guérison est une mort, comme l'indique la mise en scène. Le nouveau christianisme ne doit plus être dans cette souveraineté consommatrice et survivante qu'Amfortas et Titurel symbolisaient mais doit au contraire être dans cette abnégation douce et innocente qui est la rédemption du rédempteur. La musique doit donc transformer la puissance en douceur, et je pense que c'est cette métamorphose qu'elle tente une fois de plus dans la péroration de *Parsifal*.

Je donne simplement quelques indications sur la mise en scène de Syberberg.

D'abord, ce n'est pas une représentation mais un film absolument extraordinaire avec ainsi tous les moyens du cinéma, et je vous le conseille comme approche de *Parsifal*.

Le décor général est en réalité une gigantesque maquette du masque mortuaire de Wagner et *Parsifal* se joue dans la tête de ce dernier comme un drame crânien, si je puis dire. Il y a une surcharge baroque délibérée pour montrer à quel point cet univers est crépusculaire et, en effet, livré à une obscénité.

Quant à l'interprète de Parsifal, il est dédoublé, c'est-à-dire que c'est à la fois un jeune homme et une jeune fille, comme si seule soit l'addition des sexes soit l'indifférenciation ou l'hésitation des sexes pouvait représenter la relève de la luxure mortifère et de l'obscène jouissance dans lesquelles s'est anéanti le christianisme ancien.

Il y a une scène magnifique, au deuxième acte, que nous ne verrons pas aujourd'hui, où Parsifal doit faire la preuve de son abnégation en résistant à une tentation — il n'y a pas d'autre moyen dramaturgique de montrer qu'on est réellement dans l'abnégation que de résister à la tentation — et cette tentation prend la forme d'une séductrice, Kundry, qui a déjà séduit Amfortas comme tout le monde depuis longtemps, et qui va le manipuler au plus intime en faisant surgir d'une façon quasi incestueuse le personnage de la mère de Parsifal. Elle va lui annoncer la mort de sa mère, et être en partie comme le fantôme sensuel de cette mère : on a alors une scène œdipienne absolue qui est la séduction de ce fils innocent par une espèce de mère décalée, à la fois morte et vivante, une sorte de vampire sensuel. Parsifal va aller assez loin, puisqu'il s'abandonne au baiser de Kundry ; puis au milieu du baiser, il va sentir la blessure d'Amfortas. Alors il interrompt cette affaire puis il va fuir et errer de nouveau interminablement, comme tous les héros de Wagner, avant de retrouver le chemin perdu de la cité chrétienne où Amfortas est en train de mourir.

Ce qui est fascinant dans la mise en scène de Syberberg, c'est que c'est au moment même du baiser, c'est-à-dire au moment à la fois où le baiser a lieu et où il est interrompu, qu'il y a ce dédoublement de Parsifal comme adolescent remplacé par une adolescente, comme si, d'une certaine façon, on avait là l'annonce d'une sexualité nouvelle : le renouvellement du christianisme est aussi une sexualité sur laquelle il n'est dit que cette chose stupéfiante et absolument convaincante, tout à fait extraordinaire, à savoir la substitution d'une jeune fille au jeune homme dans l'épreuve de la sensualité elle-même.

Dans le dénouement, les deux ne vont plus faire qu'un : dans un premier temps, il s'agit d'une substitution puis, à la fin, d'une addition, car on a réellement le couplage d'un adolescent et d'une adolescente.

Prenons la séquence au moment de l'arrivée de Parsifal et de sa déclaration du fait qu'il prend le pouvoir des métamorphoses finales et de l'énoncé « rédemption au rédempteur ».

Écoute de la péroraison de Parsifal

Juste deux remarques à présent : Syberberg a jugé nécessaire de terminer lui aussi par un regard énigmatique, comme si d'une certaine façon toutes ces conclusions, qui sont des conclusions sur un avenir indistinct, qu'il s'agisse de l'avenir de l'humanité ou de celui du christianisme, avaient été poussées à être traitées visuellement par un regard interrogatif ou un regard adressé comme une question au public.

Le chœur final est la rédemption du rédempteur, après que l'on ait vu la prise du pouvoir par Parsifal comme nouveau couple, sorte de nouvel Adam et Ève dans l'interprétation de Syberberg, de recommandement de l'humanité dans une innocence renouvelée. C'est la possibilité pour le christianisme d'être allégorie de l'innocence vitale et non pas de la perpétuation d'une souveraineté malade : c'est la substitution d'une souveraineté malade par la possibilité affirmative d'une innocence vitale.

On a vu aussi le crâne du Pape pour indiquer que c'est en effet vraiment fini, vraiment mort. Il y a un thème qui est cher à Jean-Luc Nancy : celui de la déconstruction du christianisme qui est selon lui l'une de nos tâches essentielles, non encore abouties. Quant à moi, je vois volontiers *Parsifal* comme une tentative de déconstruction du christianisme. Qu'elle soit réussie ou avortée, c'est une autre affaire, mais il s'agit réellement d'une tentative de déconstruction, si l'on entend par *déconstruction* quelque chose qui réaffirme autrement ce qui a eu lieu, et non pas simplement une critique du christianisme, la réaffirmation étant bien plus radicale que la simple critique.

La question est de savoir si le christianisme n'est pas plus résistant que cela. Dans la préface qu'il a donnée à *Parsifal*, Marcel Beaufils, en qualité de traducteur, soutient qu'en fin de compte, Wagner s'est imaginé à tort qu'on pouvait traiter le christianisme comme on traite les dieux païens, mais que la démonstration était faite par *Parsifal* qu'au fond c'était lui qui s'était fait avoir par le christianisme non et pas l'inverse. En somme, sa rédemption au rédempteur ne fonctionnerait pas parce que le moment n'était pas encore venu d'une pure et simple mythologisation du christianisme et que la déconstruction du christianisme ne se laissait pas encore engager car, à titre même de matériau mythologique, le christianisme était encore trop souverainement présent dans la composition générale de notre monde mental pour que l'on puisse le manipuler de cette manière. Or je crois que l'intention de Wagner était vraiment de faire sur le christianisme la même opération que sur les dieux de la mythologie germanique, et de montrer que l'on

pouvait aller au-delà du christianisme par une réaffirmation singulière de sa disponibilité.

Peut-être n'était-ce pas si évident, peut-être n'aurait-il pas fallu appeler cela un drame sacré puisqu'évidemment, on est en présence du sacré au-delà du sacré, peut-être était-ce une imprudence : voilà les débats que l'on peut avoir sur ce point.

4 — Musique et théâtralisation

Nous en venons à présent au quatrième point, concernant la question de la construction analytique et de la soumission au texte, c'est-à-dire le fait que derrière la continuité musicale apparente, il y aurait une espèce de chimie wagnérienne qui, en fin de compte, accorderait le primat à la narration, et subordonnerait les finalités musicales à ce primat.

Un argument assez curieux et assez frappant va dans ce sens : Wagner écrivait le texte d'abord et en général il n'en changeait pas une ligne. La musique devait suivre. C'est là un fait incontestable : s'il y avait une bonne partie de texte, il fallait faire une tartine musicale, comme si, d'une certaine façon, Wagner s'était donné l'impératif du texte que la musique devait suivre.

Mais un autre élément tout à fait différent et à mon avis capital contrebalance cette idée : il y a chez Wagner la conviction d'une essence déclaratoire du sujet scénique et c'est cette essence déclaratoire qui crée la procédure de son agrandissement. C'est parce que le sujet s'explique indéfiniment sur les tenants et les aboutissants de sa situation, de ce qu'il va faire, de ce qu'il va décider, des obstacles qu'il rencontre, etc., qu'il se trouve agrandi, c'est-à-dire porté à la dimension de la scène. Sur ce point, je considère que Wagner est un disciple authentique d'Eschyle, car finalement Agamemnon ou Clytemnestre ne procèdent pas autrement.

On sait que c'est une hantise de tous les Allemands du XIX^e que de se mesurer à la tragédie grecque, Nietzsche le premier, mais ma thèse est que Wagner a relativement réussi en ce qu'il est un disciple effectif d'Eschyle, contemporain, puisqu'il parvient à un agrandissement spectaculaire de la physionomie subjective par des procédures qui sont au final des procédures de la déclaration. L'action chez Wagner est sporadique et la plupart du temps très brève : entre des déclarations infinies, trois personnes sont tuées en deux minutes, et la péripétie est terminée. Plus généralement, il faut bien dire que les séquences d'action ne sont jamais musicalement les plus géniales. Il a toujours été problématique à l'opéra de mettre en musique les duels. Il y en a beaucoup pourtant, les gens s'embrochent en grande quantité, chez Wagner aussi naturellement, mais la tâche est difficile et Wagner a peut-être eu raison de l'expédier le plus vite possible. En effet, ce n'est pas cela qui est intéressant, mais c'est plutôt la déclaration, c'est-à-dire ce qui crée la possibilité subjective : c'est la possibilité de la nouvelle subjectivité dont les péripéties ne sont que la conséquence ou l'ornement. C'est ce qui est déclaré à propos de l'action qui est essentiel, et non pas l'action elle-même. C'est le subjectif de l'action qui est décisif, et non pas la péripétie. C'est là un point très important.

Cette essence déclaratoire du sujet est toujours une proposition sur le sens générique de l'existence, c'est-à-dire c'est une vaste proposition déclaratoire sur « qui suis-je dans la situation générale du monde, dans le sens qu'elle peut avoir pour moi et pour tout le monde ? » ; ce n'est jamais une simple expression de soi et encore moins une expression combinatoire, comme je le disais à propos des ensembles de l'opéra. C'est véritablement une proposition ou une hypothèse dont un personnage est porteur sur la signification générale de la situation et sur le projet qui est le sien dans cette situation, sur ses chances et ses échecs possibles.

C'est la raison pour laquelle, tout comme chez Eschyle à mon avis, il y a une propension à toujours reraconter la fable, dont on s'est beaucoup moqué. Wagner ne se lasse pas de reraconter ce qui s'est passé avant, il le fait sans cesse sous des tas de formes : un personnage pose des questions auxquelles l'autre répond en reracontant ce qui s'est passé... Mais je soutiens que ce n'est pas du tout une facilité : d'ailleurs, où serait la facilité ? Wagner savait très bien que ces récits répétés de la fable étaient un peu encombrants, mais raconter la fable fait partie de la déclaration : on n'a de position subjective explicite qu'en traversée du récit de la fable, et chacun de ces récits est un récit singulier qui éclaire à nouveau cette fable d'un point de vue subjectif renouvelé. Ce n'est donc pas une vraie répétition. Bien sûr, on entend quelque chose que l'on connaît déjà, on nous raconte une fois de plus qu'il y avait les Nibelungen et les dieux, qu'ils se disputaient pour l'or, que les géants sont venus etc. Certes, mais le point n'est pas là : cette réitération de la fable à l'intérieur de la fable est constitutive de l'essence déclaratoire du sujet car un sujet ne déclare pas sur lui-même ou sur sa ressource intime, mais sur la fable et sur le rôle qu'il entend y jouer. Il la raconte donc de nouveau de ce point de vue, et ce sont là à mon sens des passages non pas faibles mais forts, qu'à mon avis il faut entendre musicalement et dramatiquement comme tels.

Dès ce moment-là, la musique va être, comme nous l'avons déjà dit, la musique de la métamorphose, où l'on voit comment, à travers le récit de la fable, un sujet métamorphose sa position ou déclare et transforme sa position. On peut dire que la musique est ce qui change la fable du monde en l'impasse du sujet. Particulièrement dans ce que nous allons voir, la musique a très souvent pour fonction de changer la fable

du monde en l'impasse du sujet. Il va donc y avoir une narration de la fable du monde qui va être musicalement organisée de telle sorte, dans sa temporalité propre, qu'elle va se métamorphoser elle-même en impasse du sujet. Ce n'est pas un récit supplémentaire, c'est tout à fait autre chose.

On a déjà vu cela en partie dans le monologue de Sachs, et on en a un exemple type dans celui que nous allons écouter maintenant, à savoir le monologue de Wotan au deuxième acte de la *Walkyrie*.

Un mot de situation, d'abord : c'est un point absolument nodal dans l'ensemble de la *Tétralogie*, parce que c'est le moment où Wotan prend conscience qu'il va échouer, que finalement son seul désir véritable est le désir de la fin. Cela prend la forme d'un récit qu'il va faire de tout ce qui s'est passé à sa fille Brünnhilde. L'un des vrais sujets de la *Walkyrie* est l'amour père-fille, et cela se conclut d'ailleurs par une scène déchirante d'adieux du père à la fille, où il fait à cette dernière le récit de toute l'histoire depuis le début.

C'est d'ailleurs assez étrange ; on a beaucoup de raisons de supposer que sa fille la connaît, elle aussi, cette histoire ; elle est en quelque manière notre représentante auprès du récit de Wotan. Tout le monde connaît l'histoire, mais il ne faut pas en rester là.

Il va dire en substance deux choses sur cet échec : la première, c'est qu'en réalité, il n'est pas libre, étant lié par les pactes. Il est l'homme de la loi, et en tant que tel il ne peut pas faire ce qu'il veut. En particulier, il ne peut pas suivre réellement et jusqu'au bout son désir. Pensons à la scène précédente, lorsque son épouse Fricka vient lui dire qu'il est l'homme de la loi, que par suite il ne peut pas bafouer ainsi les pactes conjugaux, ni faire des histoires avec des fils incestueux. La fonction de l'épouse est de lui rappeler qu'il n'est pas libre. Alors on s'avise d'un point très important dans toute la *Tétralogie* : la critique de la loi. La loi, en ce sens-là, c'est-à-dire le pacte ou le contrat, c'est l'univers de l'asservissement, dans lequel le désir n'a pas de puissance créatrice véritable.

Il exprime cela, et il déclare que sa machination pour contourner ce point, consistant à créer un héros absolument libre, délié de la loi, qui, quant à lui, pourra traiter le problème et conquérir l'anneau en son nom mais détaché de lui, ne fonctionne pas parce que la loi le lui interdit. Elle lui interdit de pratiquer cette ruse grossière de créer de la liberté pour se débarrasser de la loi. Créer un héros absolument libre qui fasse le boulot que lui ne peut pas faire à cause de la loi, c'est là une ruse grossière que Fricka a tout de suite flairée : elle est d'ailleurs venue, escortée de béliers, lui faire une scène épouvantable, en somme la scène conjugale la plus longue de l'opéra, suite à quoi, voyant qu'il avait été démasqué, il lui avoue les faits.

Ce thème de l'impossibilité du dieu à créer un héros libre sans que la création de ce héros libre contredise ou vienne nier sa propre divinité a beaucoup d'avenir : c'est par exemple le thème des *Mouches* de Sartre, où l'homme libre finit par dire à Zeus qui se plaint qu'il n'avait qu'à ne pas le créer libre. Là, cela se passe de manière analogue, puisque le héros libre va lui casser sa lance : le père Wotan n'aura plus qu'à aller attendre mélancoliquement dans son Walhalla la catastrophe finale, comme nous l'avons vu tout à l'heure.

Tels vont être les deux thèmes philosophiques de Wotan : dans l'univers de la loi, le désir est inassumable quant à la variation de son objet, et la création de la liberté n'est pas une véritable possibilité. Il n'y a donc plus qu'à attendre la fin, l'échec, et c'est cette parabole de la fin, ce devenir de l'instance de la fin, qui est racontée dans ce que nous allons voir maintenant.

Je signale que de nouveau, il s'agit de la mise en scène de Chéreau : le cadre général de la scène est l'existence d'un gigantesque pendule, une sorte de pendule de Foucault qui symbolise en fait le devenir du temps. Il y a un grand miroir qui symbolise le narcissisme subjectif dans lequel Wotan est aussi compromis. Est ainsi donné à voir l'écart entre la loi objective donnée par la circulation du temps et la réflexion narcissique dans le miroir. La scène se dispose entre les deux, et à l'extrême fin, au moment où l'on est véritablement dans l'assomption du temps, Wotan va arrêter le temps.

Écoute du grand monologue de Wotan au second acte (scène 2) de la Walkyrie

On voit bien comment cela se construit : c'est presque au départ une confidence à soi-même avec l'idée tout à fait géniale de Chéreau de la représenter comme une discussion avec l'image dans le miroir, puis la montée vers le thème de la déréliction de la fin est, à y regarder de près, comme une poussée orchestrale extrêmement lente et calibrée, tout à fait extraordinaire, qui va jusqu'au paroxysme par des étapes successives très difficiles à repérer mais qui constituent vraiment un art musical tout à fait étonnant. Cela nous raconte une histoire très importante pour Wagner, à savoir les moments où il y a égalité de la puissance et de l'impuissance, c'est-à-dire où ces dernières sont réciproquables.

La phrase est explicitement présente : « J'étais le maître par les pactes, maintenant je suis l'esclave par les mêmes pactes. » Wagner est très intéressé par ces points dont on pourrait donner d'autres exemples et qui sont toujours pour lui des points de stimulation artistique où il est avéré que, au même point, la puissance est la même chose que l'impuissance. C'est là-dessus que nous pouvons esquisser une transition vers la

question de l'attente.

5 — Musique et attente vaine

Il y a un grief adressé par Adorno à Wagner : à ses yeux, l'attente est, chez Wagner, une attente truquée parce qu'elle est entièrement commandée par sa résolution, c'est-à-dire par la satisfaction de l'attente. Adorno prend comme exemple un passage du *Wozzeck* de Berg où il y a un crescendo très célèbre qui incarne absolument l'attente vaine. Il oppose aussi sur ce point Wagner à Beckett, ce dernier étant, je l'ai déjà dit, le modèle par excellence, parce qu'il est celui qui est en état de représenter au-delà de la forme l'attente qui est vaine en tant que telle, c'est-à-dire l'attente comme pure attente, qui ne sera pas satisfaite par un terme, et il impute à Wagner de ne pas être en état, à cause de sa téléologie et de son hégélianisme dialectique latent, de traiter l'attente de cette manière.

On peut objecter que certainement la plus gigantesque attente de toute l'histoire de l'art est celle de Tristan au troisième acte de *Tristan et Isolde*. On pourra objecter que le gigantisme n'est pas toujours une preuve, mais c'est tout de même incontestablement le matériau de l'attente le plus extravagant, car là aussi, les choses vont être assez vite expédiées à la fin : Isolde va arriver, Tristan va aussitôt mourir, le roi Marc va arriver, puis Isolde va mourir d'amour et cela va finir. Mais les trois quarts de l'acte ne sont pas autre chose que l'attente : c'est Tristan blessé, attendant l'arrivée d'Isolde.

L'objection, c'est qu'Isolde arrive. Vous allez en juger, mais je soutiens que le fait qu'Isolde arrive n'organise d'aucune façon le régime musical, opératique et dramatique de l'attente, laquelle est réellement une présentation de l'attente comme telle. J'argumenterai sur ce point un peu comme je l'ai fait pour la souffrance : ce n'est pas parce que l'on a, à un moment donné, une guérison ou une rédemption que l'actualité de la chose dans sa présentation artistique est démentie, d'autant que si Isolde arrive, elle arrive en quelque manière hors attente parce que la seule chose que Tristan puisse alors faire, c'est mourir. La seule chose qu'il dit c'est : « Isolde », et il meurt aussitôt. C'est un peu comme dans une supplémentation à l'attente, mais ça n'en n'est pas la relève, ce n'est absolument pas le commencement d'autre chose, mais c'est simplement le fait que hors attente, et comme en excès sur elle, il y a effectivement cette figure ultime de la mort dans les bras d'Isolde. Mais l'attente comme telle est une structuration qui est présentée pour sa valeur propre.

Il serait intéressant, du point de vue analytique, de montrer comment cette attente est construite tout au long de l'acte : si on avait le temps, on ferait de la macro-structure, mais il nous faudrait beaucoup du temps...

En réalité, il y a trois séquences successives, trois renaissances qui sont toutes terminées par l'évanouissement de Tristan, qui ensuite recommencent cette attente et la vacuité de celle-ci est montrée par le fait que l'exaltation qui l'anime est à chaque fois présentée comme absolument vaine.

On va regarder tout de suite le fragment de l'acte III de *Tristan* représentant l'une de ces séquences, celle de la deuxième naissance de Tristan à sa propre attente, si je puis dire.

Cette fois, la vidéo, contrairement au DVD, ne nous offre aucun sous-titre, mais nous avons quand même tiré le texte. C'est une mise en scène faite à Bayreuth par le grand écrivain dramatique allemand Heiner Müller. Celui-ci avait lu Adorno et savait qu'il opposait l'attente selon Wagner à l'attente selon Beckett, alors que l'attente pour l'interprète c'était l'attente vaine de Beckett ; du coup, il a mis en scène ce troisième acte de *Tristan* exactement comme du Beckett.

C'est un décor de fin du monde, de poussière, les personnages sont cendreaux comme chez Beckett et même le berger, qui joue une flûte nostalgique très triste, est absolument un personnage de Beckett : il est aveugle, il porte des lunettes noires, il reste assis... Une des ironies de Heiner Müller était de montrer que, mis en scène comme du Beckett, cela tenait tout à fait le coup et qu'en réalité il y avait une appropriation beckettienne possible de cette attente de Tristan.

Au passage, le ténor qui chante Tristan et que l'on va voir a un nom absolument stupéfiant pour un chanteur wagnérien : il s'appelle Siegfried Jérusalem...

Écoute du second monologue de Tristan du début de l'acte III

Je ne pense pas que l'on puisse dire que de l'intérieur, cette affaire est travaillée par une rédemption sous-jacente : c'est la déréliction de l'attente, et chacune des séquences ne se laisse solder que par la disparition ou l'évanouissement du sujet. Il n'y a pas d'autre péroraison possible, parce que précisément ce qui se construit à l'intérieur est simplement l'amplification, l'exagération de son caractère insupportable.

Je dois dire qu'il a dû falloir beaucoup d'attention et de talent à Heiner Müller pour arriver à tirer cela d'un ténor d'opéra : il y a une énergie dramatique, un déchirement assez exceptionnel que l'on peut attendre au théâtre, mais c'est un grand travail que de l'obtenir à l'opéra.

6 — Musique et transition

On en vient pour finir, si tant est qu'on le puisse, à la question qui à certains égards est la plus importante, c'est-à-dire l'essence de la construction musicale wagnérienne mesurée à la capacité de créer un temps, à partir du moment où Wagner déclare qu'il se soustrait à l'air formel mais où aussi l'on admet qu'il se soustrait à la simple obéissance au flot continu saturé, qu'il s'est aligné au flux du vécu comme tel. L'idée est de savoir quelle est la capacité temporelle wagnérienne.

L'objection qui est faite, c'est que faute de ce qu'Adorno rêvait comme une forme qui ne soit rien d'autre que la déformation, il imputait à Wagner de ne vouloir pas constituer la possibilité d'un nouveau temps.

Je proposerai de dire qu'il existe chez Wagner non seulement une création temporelle originale, mais la création de trois types de temps qui lui sont propres, qui sont réellement des créations de sa part et qui sont paradigmatiques chez lui.

— J'appellerai le premier, le temps du disparate des mondes, c'est-à-dire le temps du passage d'un monde à un autre, qui se crée par espacement des mondes, on pourrait dire le temps du transit ou temps de l'errance, si importante chez Wagner.

— Un deuxième temps, dérivé mais tout à fait différent, serait le temps de l'intervalle incertain : là, il s'agit plutôt de la décision, de l'épisode, de la subjectivité, du temps intervallaire où en réalité la création n'est pas encore dessinée, et où par conséquent quelque chose tourne sur lui-même dans sa propre incertitude.

— Enfin, je distinguerai le temps du paradoxe tragique.

Je pense que ces trois temps, ainsi que leur enchevêtrement, sont des propositions wagnériennes exemplaires qui n'ont rien à voir avec les imputations concernant la durée. Il est absolument vrai que, eu égard au fait qu'il crée ce type de temps-là, long ou court, cela a toujours lieu toujours dans cette institution temporelle : je ne crois donc pas que l'on puisse recevoir l'objection selon laquelle, puisque Wagner est long et qu'il l'est intrinsèquement, il n'y aurait pas réellement de proposition non artificielle concernant le temps.

Disons juste un mot sur ces trois temps :

— Le temps du disparate des mondes est le temps du passage, je vais y revenir.

— Le temps de l'intervalle incertain, c'est le moment où Wagner admet que la musique elle-même puisse créer un temps qui est d'une certaine façon clairement délimité à l'intérieur des incertitudes de la péripétie et du possible.

— Enfin, le temps du paradoxe tragique, j'y reviendrai, est le temps où l'apparence de la fable est contredite par un temps plus vaste qui la sature, c'est-à-dire où l'épisode de la fable convoque un temps plus vaste qui, intervenant à l'intérieur de la fable, la sature.

On va tenter de donner un exemple de chacun d'entre eux.

Le temps du passage entre les mondes

Le premier temps, celui du passage des mondes, fait de la musique le support du passage d'un site à un autre, d'un monde à un autre, et c'est une construction musicale.

Wagner procède généralement ainsi : il fait venir, à l'intérieur d'une construction thématique très affirmative et très dominée, une autre construction apparemment en dérivation éloignée de la première mais il la fait venir de l'intérieur de la première. Il y a quelque chose comme une carrure qui est installée et, de l'intérieur de celle-ci, s'instaure quelque chose qui crée un sentiment d'éloignement par rapport à cette carrure bien que l'on ait toujours une espèce d'indécidabilité entre la carrure et ce qui est en dérive, ou ce qui la travaille ou la délie de l'intérieur. Cela crée véritablement un temps qui est un temps de passage.

La figure exemplaire de cela, c'est l'interlude du premier acte de *Parsifal* : on y trouve un passage au sens strict lorsque Parsifal marche d'une marche qui en prépare une autre puisqu'ensuite, viendra celle des chevaliers. On va de l'extérieur vers l'intérieur, du récit à la célébration, de la vie possible à la mort imminente, et l'on a réellement toute une série de passages d'un monde symbolique à un autre : on passe d'un thème articulé qui inaugure cette marche à, pour finir, une sorte de saint appel de cloches, qui en fait prépare une autre marche, celle de l'entrée des chevaliers. Si vous écoutez ce passage, vous aurez le sentiment puissant d'une création temporelle qui est immédiatement donnée dans la figure sonore.

On va de nouveau voir le film de Syberberg ; tout y est très ornemental, et Syberberg interprète en partie cette temporalité comme un voyage lent à travers l'Allemagne, qui va être symbolisée par une collection de drapeaux provinciaux et nationaux. On verra d'ailleurs le drapeau nazi non pas à la fin mais au début, comme un envoi, parce que c'est en réalité une marche crépusculaire, telle que ce christianisme moribond est aussi pris par Syberberg comme le sentiment d'une Allemagne malade, décomposée. Gurnemanz, qui

est le chevalier, l'honnête homme si je puis dire et l'initiateur de Parsifal, emmène ce dernier à la cérémonie, et cette marche se fait dans une espèce de couloir qui est au fond le couloir de l'Allemagne allant vers son crépuscule.

Présentation de la « scène de la transformation » dans Parsifal par François Nicolas

Leitmotiv de la « plainte » ou de la « douleur » :

sous sa forme canonique :

A musical score for piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score consists of two staves. The right hand features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The left hand provides a harmonic accompaniment with some triplet markings. The music is in a minor mode and has a somber, plaintive quality.

dans la scène – première apparition – (ce leitmotiv est composé de cinq voix entrelacées) :

A musical score for the first appearance of the leitmotiv in the scene. It features five staves representing different instruments: two for 'Bois' (Woodwinds), one for 'Cuivres' (Brass), one for 'Cors et bassons' (Trumpets and Trombones), and one for 'Contrebasses' (Double Basses). The piano accompaniment is shown at the bottom. The score is in the same key signature and time signature as the canonical form. The leitmotiv is woven into the fabric of the orchestral texture, with various instruments playing different parts of the motif.

Écoute de la scène de la transformation dans l'acte I de Parsifal

Vous avez entendu cette temporalité musicalement constituée, dont d'ailleurs la basse opératoire est effectivement une marche symbolique de la transition d'un monde à un autre.

Le sujet de ce passage est Parsifal, puisqu'à la fois dans la musique et dans les personnages, ce n'est pas vraiment pour lui que c'est une temporalité, parce que c'est lui-même qui supporte la métamorphose, c'est lui qui découvre ce couloir allemand entre un extérieur naturel et une intériorité malade.

Le temps de l'intervalle incertain

J'ai appelé le second temps un temps intervallaire ou incertain : c'est au fond le temps des possibles non encore advenus, c'est le temps où la création du possible est suspendue, où elle est à l'ordre du jour sans être effectuée. Une situation d'ailleurs sur cette temporalité est intéressante puisqu'elle est peut-être proche de la nôtre aujourd'hui : c'est une temporalité où quelque chose a eu lieu qui n'est plus praticable et où ce qui doit venir n'a pas encore lieu.

Une telle situation est absolument décrite dans la pièce de Ibsen *Empereur et Galiléen* : l'empereur Julien, le personnage central, est celui qui a voulu restaurer le paganisme dans l'empire chrétien. La position de Julien est précisément celle de celui qui formule le fait que l'ancienne beauté est morte tandis que la nouvelle vérité n'est pas encore née : on est suspendu entre le monde ou l'énigme de la beauté et le monde chrétien de la vérité. Il pense que l'un est aboli et que l'autre n'est pas encore arrivé. C'est une

situation temporelle que l'on pourrait peut-être comparer à cette articulation du XX^e et du XXI^e siècle dans laquelle nous sommes.

On trouve cette procédure musicale dans ces nombreux passages assez ramassés de Wagner qui sont des créations temporelles intervallaires. Le moyen musical en est une sorte d'incertitude thématique combinée à une dispersion, à une légèreté dispersée instrumentale, c'est-à-dire qu'on ne sait pas exactement quel est ou quel va être le thème dominant, et au lieu que l'instrumentation converge vers une affirmation organique, elle est un peu errante. Ce sont là des passages de Wagner que je trouve personnellement très intéressants et très novateurs : n'exagérons pas les analogies, mais ils ont quelquefois un petit côté Debussy. Ce sont des moments debussystes de Wagner qui sont justement dans des intervalles, qui ne s'établissent pas.

Je peux en donner un exemple qui n'en est qu'une approximation mais qui comporte cet élément-là : c'est le prélude de l'acte III de *Tannhäuser*. À l'acte II, Tannhäuser est parti voir le Pape, et à l'acte III, on l'a vu revenir dévasté. Entre les deux, on ne sait pas très bien ce qui se passe, car l'opéra n'a pas de nouvelles de Tannhäuser qui n'est pas revenu. Élisabeth est en prière constante, elle ne sait pas si finalement Tannhäuser a été réconcilié ou non. On est donc dans une temporalité intervallaire quant au destin de Tannhäuser lui-même, suspendu entre son départ et son retour. C'est ce que nous décrit le prélude de l'acte III, et c'est pour cette raison qu'il est ambigu, lorsque se prépare un grand monologue, à savoir la grande prière d'Élisabeth. C'est aussi purement orchestral.

Écoute de l'ouverture de l'acte III de Tannhäuser

On a là un temps compris par une espèce d'enchevêtrement motivique tout à fait particulier dont la rythmique n'est ni ascensionnelle, ni quoi que ce soit de ce genre, qui est comme une temporalité installée sur elle-même parce que l'on est dans une autre figure de l'attente : on est réellement dans la figure de l'incertitude de ce qui est advenu.

Le temps du paradoxe logique

Le troisième temps, celui du paradoxe tragique, est un temps qui au fond écarte l'apparence du déroulement des faits, c'est-à-dire qui fait comme un écart dans cette apparence pour découvrir, en-dessous, une durée plus vaste qui contrarie cette apparence.

Le tragique, vous le savez, c'est cette contrariété elle-même : le tragique, c'est toujours la contrariété entre une apparence et quelque chose de plus vaste qu'elle qui se découvre dans l'intervalle de cette apparence et qui a longtemps effectué le destin. Le découvrage de cette temporalité souterraine plus vaste qui est en emprise sur l'apparence, c'est le temps du paradoxe tragique.

Quand Wagner veut créer ce type de temporalité, il opère en affrontant le discours ou le thème explicite, quelquefois même la mélodie, à des sortes de nappes musicales profondes, généralement orchestrées dans le registre de la puissance sourde. Telle est la nature propre des inventions orchestrales et rythmiques de Wagner, à savoir la capacité à créer, en contrariété avec un discours mélodique institué, cette espèce de poussée de la nappe musicale profonde qui est comme une sorte d'océan immanent que l'on va découvrir dans un écart.

L'exemple que je propose, notre dernier du jour, sera, dans l'acte I du *Crépuscule des Dieux*, le monologue de Hagen, fils du dieu d'en-bas. Tous ces dieux ont la manie de faire des fils et de se battre par fils interposés ; après tout, cela se passe ainsi dans une guerre, ce sont les fils que l'on envoie au front. Là, c'est pareil. L'un fabrique Siegfried et l'autre fabrique Hagen. Ainsi le *Crépuscule des Dieux* consiste en partie, au dernier acte, en un affrontement entre les deux fils. Aucun des deux d'ailleurs n'aime beaucoup son père. Il y a une scène terrible entre Hagen et Alberich, de même qu'il y a dans *Siegfried* une scène d'affrontement direct entre Wotan et ce dernier, qui casse la lance du premier. Évidemment, puisque ce sont des fils plus ou moins libérés de l'empreinte du père, cela se manifeste par le fait qu'ils ont des problèmes avec lui. Ils s'affrontent, et Hagen, ce fils noir, livide et lugubre, manigance des intrigues terribles pour s'emparer de l'anneau, car c'est Siegfried qui l'a donné à Brünnhilde après l'avoir pris au dragon Fafner. Cet anneau est l'anneau de la toute-puissance et en même temps il est le symbole de la société commerciale absolument organisée par l'or.

Le monologue que nous allons voir est celui où Hagen décrit lui-même la temporalité tragique en même temps qu'il en est l'instrument, conformément au côté déclaratoire des personnages. Hagen est laid, méprisé, le brillant Siegfried le considère comme une larve mais c'est lui pourtant qui est en train de créer véritablement le destin aveugle de Siegfried, c'est lui qui va finalement s'emparer de l'anneau et qui va vaincre. Le destin victorieux du gnome abominable est récité par Hagen en intervalle précisément de ce qui par ailleurs est le voyage sur le Rhin de Siegfried, c'est-à-dire le devenir lumineux du héros. C'est précisément ce que l'on va entendre, de nouveau dans la mise en scène de Chéreau.

Pour l'anecdote, j'indique que le personnage qui chante Hagen était lui-même une sorte de néo-nazi : il avait beaucoup de problèmes parce qu'il méprisait profondément tous ces interprètes français, ne com-

prenant pas ce qu'il venaient faire à Bayreuth ! Il a fait suer tout le monde ; il était grognon et furieux, absolument comme Hagen et cela a peut-être contribué à la puissance toute particulière de son interprétation... Vous allez voir, cela se termine sur un gros plan absolument effroyable de ce bonhomme. Écoutez comment la construction du récit sombre de Hagen se fait, en découvrant petit à petit des nappes thématiques de l'océan du destin.

Écoute du monologue de Hagen (acte I, scène 2) du Crépuscule des Dieux

Voilà le terrible Hagen...

Vous aurez entendu un procédé de Wagner très important que je signale au passage : je l'appellerai l'asservissement d'un thème par un autre, parce qu'à la fin du monologue de Hagen, on entend le thème de Siegfried porteur de l'épée et celui du pouvoir de Wotan, mais cette fois entièrement pris dans l'orchestration pour ainsi dire imposée par la figure destinale de Hagen. Le motif ne fonctionne donc plus du tout comme identification des personnages auxquels il est généralement lié, mais il fonctionne directement comme expression du destin machiné par Hagen.

C'est là une ressource absolument étonnante qui est liée à la virtuosité harmonique et orchestrale de Wagner, que cette possibilité qu'un thème soit non seulement dans sa fonction narrative et subjective, mais qu'il puisse aussi servir de matériau pour un autre, comme s'il était précisément un autre. On entend cela véritablement aux cuivres graves, notamment le thème de Siegfried porteur de l'épée qui est généralement dans le registre aigu ; on l'entend dans un registre absolument sinistre, alors qu'en principe c'est un thème héroïque, en sorte que nous entrons vraiment dans la subjectivité de Hagen qui, comme il le dit, sait qu'il machine tout cela contre ce joyeux compagnon qu'est le héros. Cela est donné dans la musique, car le thème héroïque de Siegfried prend cette couleur sombre et cette espèce de nappe clapotante qui supporte tout ceci, et qui est véritablement le signe de Hagen.

François Nicolas : Remarque

À ce propos, l'image sonore souvent employée est celle de la modulation de fréquence : on a deux fréquences, l'une est porteuse et l'autre est modulée. Selon cette métaphore, un thème devient « porteur » de l'affirmation de l'autre.

Conclusion

Je voudrais conclure sur un thème dont j'ai parlé au début, c'est-à-dire sur le motif du grand art, puisque tout cela était placé sous le signe de ce que Wagner pouvait nous enseigner quant à cette question du grand art, non pas dans la nostalgie de sa péremption mais peut-être dans la possibilité de sa présence à notre horizon.

Je crois qu'il faut dissocier ce que Wagner croit être sa propre grandeur — il y a toute une série de déclarations et d'intentions explicites — de là où elle réside véritablement, c'est-à-dire dans les opérations que nous pouvons discerner aujourd'hui.

Je signale que c'est un travail qui est parfaitement d'actualité à propos de quelqu'un de tout à fait différent de Wagner, à savoir son rival français, Mallarmé, qui lui aussi, à mon avis, exige un travail très complexe de mise à jour de ce qui est son propos sur la grandeur poétique, un peu à l'écart de ce que lui-même a pu penser être cette grandeur, à savoir en réalité la création d'une nouvelle religion. Cette idée est omniprésente dans le siècle : il faut certainement séparer ce qui a été réellement réalisé dans les poèmes de Mallarmé ou dans les opéras de Wagner de ce type de saturation idéologique.

Autrement dit, ce n'est pas de l'affirmation mythologique dans la volonté de créer un nouveau mythe, bien qu'elle soit présente, ce n'est pas de la configuration renouvelée du peuple allemand, ce n'est pas non plus de la totalisation des arts dont il s'agit : tout cela existe dans les propos explicites de Wagner mais n'est plus actif pour nous, car cela ne nous donne plus les matériaux possibles d'une grande œuvre.

Je pense en revanche que l'on peut extraire de Wagner cinq règles — je ne sais comment les appeler — ou cinq orientations, ou cinq indices de ce que peut être la grandeur à l'écart de la totalité, ou à l'écart de la volonté messianique.

1. La création d'impossible

D'abord, il s'agit du sens de ce que c'est que la création d'impossible : il y a un sens wagnérien exemplaire de la disposition sur laquelle l'art peut s'appuyer pour rendre visible ce que c'est que la création d'impossible.

Nous en avons de nombreux exemples. Il y a une stratégie wagnérienne sur ce point, mais qui n'est pas du tout une stratégie hégélienne ou dialectique : c'est de montrer en processus ce que c'est que l'apparition d'une nouvelle possibilité subjective, et j'ai montré, du moins je le crois, que c'était une procédure musicale et non pas une narration ou un récit.

2. La multiplicité des hypothèses

La deuxième, c'est qu'il y a toujours multiplicité des hypothèses acceptées dans l'œuvre de l'art et dans la conception de Wagner : celui-ci n'est pas à la recherche de l'hypothèse ultime, de l'hypothèse unificatrice, de l'hypothèse dernière ou de la finalité qui résume toutes les autres et que l'on peut accepter jusqu'à l'hésitation de cette multiplicité. Un art en effet ne doit pas reculer pour installer sa grandeur jusqu'aux lisières de l'hésitation devant la multiplicité des possibles dont il rend compte, ou qu'il fait exister.

3. L'acceptation au présent de la division

La troisième serait la division du sujet comme constituant son essence au présent : le sujet est pris ici non pas comme une structure qui s'actualise, ni comme un épisode singulier mais comme l'essence au présent du sujet — chez Wagner, souffrance comprise — et par conséquent, pour autant que l'art a à voir avec la question du sujet de manière non illustrative, est posée la question de ce que c'est que l'effectivité de la présentation d'une division irréconciliable, qui n'est pas présentée pour qu'on apporte sa résolution. C'est la question de l'acceptation de la division, et plus généralement, de l'acceptation de l'hétérogène, à condition d'en trouver la forme. Nous avons vu comment la division du sujet, dans le monologue de Tannhäuser, est aussi la proposition d'une forme chez Wagner.

4. La non-dialecticité des résolutions

La quatrième serait la non-dialecticité des résolutions, c'est-à-dire la possibilité qu'une résolution ne soit pas nécessairement la reprise, la relève, la condensation ou la solution des différences instituées dans la procédure artistique elle-même, ce qui revient à accepter que des résolutions puissent être non dialectiques sans être nécessairement ou obligatoirement de pure coupes. C'est là le grand problème, très contemporain, de la tentation, pour éviter toute apparence de résolution dialectique, de substituer à la résolution une interruption. Je pense que le chemin de Wagner — encore une fois, je ne dis pas que tout est réussi, ce n'est pas mon propos — est de trouver des figures de résolution qui ne soient pas des interruptions mais qui ne soient pas non plus nécessairement l'imposition d'un possible unilatéral ou d'une idée unique. Il y a quelque chose qui est travaillé par l'hésitation.

5. La métamorphose sans finalité

La dernière serait la métamorphose sans finalité comme principe du devenir, en ce sens que la mise en forme du devenir se trouve dans les ressources de la métamorphose.

*

Je crois qu'en vertu de ces cinq thèmes — on peut en trouver d'autres — Wagner a inventé des ressources qu'il nous propose non pas pour qu'on les imite ou qu'on les répète, et au cœur desquelles je pense qu'il y a une maîtrise incomparable des transformations par lesquelles des cellules locales sont aptes à configurer une situation globale.

À la fin des fins, je dirais que l'enseignement fondamental de Wagner reste en ce sens-là topologique : il demeure dans le rapport du local au global, sur lequel il a, je crois, réellement fait des propositions significatives et novatrices, d'autant qu'il sait les échelonner depuis le drame en tant qu'il est écrit jusqu'à, précisément, une mesure d'orchestration. Il sait les échelonner, il n'a pas un unique registre de composition du point de vue de ce que c'est qu'une transformation de ce type.

C'est pourquoi j'ai toujours considéré que le fait qu'il ait accepté que la configuration générale de son œuvre soit liée aux transformations des cellules locales, même s'il y a quelques trucages de temps en temps — c'est un homme rusé, c'est vrai — faisait de lui nécessairement le fondateur de quelque chose et pas simplement une clôture.

Je pense de ce point de vue à quelqu'un dont on peut penser que le rapprochement avec Wagner serait paradoxal, à savoir Haydn, chez qui en effet l'utilisation systématique de la plasticité de cellules brèves est en fin de compte plus importante que l'organisation mécanique à proprement parler. Il y a quelque chose comme cela chez Wagner, qui serait à une échelle toujours un peu macroscopique, le Haydn de l'opéra romantique. Comme vous le savez, Haydn est à beaucoup d'égards un fondateur du point de vue du style classique, et je suis persuadé qu'il y a quelque chose chez Wagner comme une création qui est restée en rade.

J'ai été sensible à un texte que François Nicolas a lu, selon lequel Wagner est resté une aventure solitaire — je ne sais plus quelle était l'expression exacte de ce passage qui, je crois, était de Barraqué. C'est un paradoxe, car l'influence de Wagner a été considérable — tout le monde s'en est nourri — mais en un autre sens, je pense qu'il est resté sur certains points essentiels sans descendance, parce qu'en effet il a fallu traverser une grande période où il était intéressant, voire nécessaire, de le mettre de côté.

Ce n'est pas une nostalgie de ce qui aurait pu se passer dans une autre histoire. Ce que je voulais vous raconter aujourd'hui, c'était cette hypothèse selon laquelle, contrairement à toute évidence, Wagner pourrait être encore une musique de l'avenir.

Je dirai alors, pour en revenir à des choses très simples, que l'articulation wagnérienne entre leitmotive et totalité, entre leitmotive et mélodie continue, puisqu'on résume souvent, par une description qui n'est pas entièrement fautive, l'enseignement de Wagner à d'abord remplacer les morceaux opératiques par la mélodie continue avant de tramer tout cela par des leitmotive, est quand même sur la voie d'une grandeur sans totalité. Le plus important pour nous serait ce chemin-là, à savoir la possibilité d'être le dernier qui prétende à la grandeur dans ce qu'il a cependant de plus fort, soit dans l'économie de la totalité.

C'est peut-être cela qui serait encore en suspens du point de vue de la leçon que nous pouvons tirer de Wagner.

*

Ce grand opéra wagnérien se termine ici.
