

Préface

1. Aussi loin que je remonte, les opéras de Wagner font partie de mon existence. C'était la grande passion musicale de ma mère, et il y avait à la maison d'antiques disques noirs 78 tours où j'entendais, au milieu de râcléments, les murmures de la forêt tirés de *Siegfried*, ou la chevauchée des Walkyries, ou une version orchestrale de la mort d'Isolde. Dès l'été 1952, mon père, en tant que « Oberbürgermeister » de Toulouse, fut invité au « nouveau Bayreuth » dirigé par Wieland Wagner. Nous traversâmes une Allemagne vaincue, grisâtre, encore en ruines. Le spectacle de ces grandes villes réduites à des tas de cailloux nous préparait insidieusement à accueillir sur scène les désastres du *Ring* ou les dérélictions de *Tannhäuser*. Les mises en scène quasi abstraites de Wieland, destinées à en finir avec tout le particularisme « germanique » qui avait associé, un temps, Wagner aux horreurs du nazisme, m'enthousiasmèrent. Je consacrais à *Parsifal* la conclusion de ma dissertation de Concours Général des Lycées dont le sujet était, en gros, « Qu'est-ce qu'un génie ? ». Mon père fit venir au Capitole de Toulouse une production de *Tristan et Isolde* directement inspirée par le travail accompli à Bayreuth. J'y invitais, dans la loge du maire, mes amis lycéens. J'étais déjà, à 17 ans, un avocat et un prosélyte d'une musique très souvent vilipendée. Un de mes tout premiers articles, dans la revue étudiante *Vin Nouveau*, est consacré à la mise en scène monumentale du *Ring* par le même Wieland Wagner, cette fois en 1956. En vérité, le legs maternel, comme toujours un peu secret, un peu non dit, s'est avéré tenace, constituant. Que de disques écoutés religieusement, que de productions étonnantes (je pense tout particulièrement, pour rester dans

les toutes dernières décennies, à la mise en scène de de l'*Or du Rhin* par Peter Stein, de *Tristan et Isolde* par Heiner Müller, de *Tannhäuser* par Jan Fabre, ou de *Parsifal* par Warlikowsky), que de chanteurs nouveaux découverts, que d'interprétations orchestrales soulevées par des chefs inventifs ! Je pense aussi à tout ce qu'a remué en moi le rapport ambivalent et puissant à Wagner, dans la série d'œuvres que lui a consacré, méditant de façon presque violente sur l'Allemagne et son destin, le magnifique artiste qu'est Anselm Kieffer. Je pense aux films de Syberberg, à tant d'autres choses encore.

Et pourtant, jusqu'au présent livre, je n'ai pratiquement rien écrit sur Wagner, ni ne l'ai convoqué dans mes travaux philosophiques, même sous la rubrique par moi créée de l'Inesthétique.

2. Il n'est du reste pas sûr que ce livre soit de moi. En tout cas, j'y suis comme le fantôme caché d'écritures qui ne sont pas les miennes.

D'abord, ces cinq leçons sur Wagner n'auraient pas existé sans l'étonnante activité de mon ami, le compositeur et critique François Nicolas. Pour tout ce qui concerne cette activité, le lecteur se reportera à son site Internet¹.

Je veux seulement rappeler ici trois points.

1. François Nicolas est un des compositeurs les plus originaux d'aujourd'hui. Dans son importante production, je désire particulièrement attirer l'attention sur la pièce titrée *Duelle*, à la fois parce qu'elle propose une nouvelle voie quant à la combinaison des instruments traditionnels et des sons d'origine numérique, et parce que, à mon grand scandale, elle fut très incomprise lors de sa création.

2. François Nicolas est un grand théoricien de la musique. Il a dégagé de façon très claire l'autonomie relative de ce qu'il appelle « l'intellectualité

de la musique » et en a donné de multiples exemples. Là aussi je me contenterai d'un exemple remarquable : le livre *L'événement Schoenberg*, où tous les aspects de la césure dans l'histoire de la musique que recouvre le nom propre « Schoenberg » sont articulés de façon neuve et frappante.

3. François Nicolas est particulièrement instruit en ce qui concerne les lisières de la pensée, notamment celles qui séparent et conjoignent la musique, les mathématiques, la politique et la philosophie. Cet aspect quasi encyclopédique de sa pensée, devenu très rare, font de lui, depuis de longues années, un de mes interlocuteurs privilégiés.

Dans les premières années de notre millénaire, alors chargé de cours à l'École Normale Supérieure, où j'enseigne depuis plus de dix ans, François Nicolas a organisé des séminaires sur les relations entre philosophie et musique, notamment centrés sur Adorno, lequel, musicien lui-même, a exercé dans le milieu de la musique contemporaine une fascination durable. François Nicolas a aussi produit une analyse du *Parsifal* de Wagner si fouillée et convaincante qu'elle bouleverse tout ce qui a été déjà produit sur cet opéra quelque peu énigmatique.

C'est dans le cadre du séminaire de François Nicolas que je suis intervenu sur les relations entre Adorno en particulier et la philosophie contemporaine en général avec la musique en général et Wagner en particulier. C'est avec François Nicolas que nous avons organisé ensuite une journée complète consacrée à Wagner. C'est dans le cadre de son enseignement sur *Parsifal* que nous avons proposé une journée publique sur cet opéra. Le livre que je présente ici est tout simplement la reprise de mes interventions dans le séminaire, la journée sur Wagner, puis la journée sur *Parsifal*. Des enregistrements complets de ces séminaires et journées, auxquelles, outre François Nicolas et moi-même, avons participé, sont disponibles sur son site.

L'histoire du texte, et tout particulièrement celle de ce texte français, est assez singulière. Mes interventions étaient certes appuyées sur des notes très détaillées, mais elle n'étaient cependant pas écrites. On est donc parti de leur décryptage, qui donne un texte très imparfait, car encore fort marqué par l'oralité et l'improvisation. Ce texte a servi de base à une version anglaise que son auteur a rédigée avec une virtuosité proprement héroïque. Susan Spitzer a en effet tiré directement du matériau français un texte anglais solide, concentré, et soucieux de restituer dans le détail les articulations de la pensée, qu'il faudra désormais tenir pour la version écrite originale. Il n'est pas exagéré de dire que Susan Spitzer est co-auteur du livre paru chez Verso.

Mais elle n'est pas la seule. En effet, quand il a été question que les éditions Nous publient une version française de ce livre, j'ai demandé à Isabelle Vodoz de traduire en français le livre anglais rédigé par Susan Spitzer à partir de la transcription en français de mes interventions orales. La règle stricte était de ne pas retourner à cette transcription, et donc de disposer, au-dessus du texte anglais, un texte français sans doute éloigné d'un degré supplémentaire de ce que j'avais initialement prononcé. En ce sens, Isabelle Vodoz est le deuxième co-auteur de ce livre, d'autant que veiller à la cohérence du résultat supposait une attention particulièrement vigilante. Pour parvenir, dans ce double impératif de distance assumée et de précision construite, au résultat que vous allez lire, il a fallu qu'Isabelle Vodoz réinvente le texte, en somme une troisième fois. Elle lui a conféré en outre une fluidité singulière, dont je pense que l'intervention orale, souvent répétitive, était dépourvue.

On peut donc légitimement se demander qui, en définitive, a écrit ce que vous allez lire, et dans quelle langue. Car de tout cela, je ne suis que ce que j'appelais, dans ma jeunesse structuraliste, une « cause évanouissante ».

Je ne voudrais pas terminer sans évoquer Slavoj Žižek, l'autre grand wagnérien de la scène philosophique contemporaine. Encore en juin 2010, nous participions l'un et l'autre, à Los Angeles, à un grand colloque convoqué notamment par notre ami commun, Ken Reinhard. Il s'agissait de penser l'œuvre de Wagner en accompagnement d'un *Ring* complet donné à l'opéra de la ville. La bataille fut rude, du reste, entre les tenants d'un Wagner « proto-fasciste » et ceux qui soutiennent comme moi, que, bien au-delà de la médiocrité carriériste et réactionnaire qui affecte parfois le personnage public, le musicien et l'homme de théâtre ont projeté vers l'avenir l'universalité de leur art.

La complicité wagnérienne qui me lie à Slavoj Žižek est quelque peu paradoxale. Il peut paraître opaque que les deux philosophes qui animent aujourd'hui la résurrection du mot « communisme » soient aussi ceux qui suivent avec passion le destin public de Richard Wagner, et luttent, à contre-courant, contre l'anathème jeté contre lui, tant du côté de la plupart des progressistes pro-palestiniens que du côté de l'État d'Israël, tant du côté des rationalistes plats de la philosophie analytique que de celui des herméneutes profonds engendrés par Heidegger.

Remarquons seulement, pour conclure, que le plus grand pianiste de l'ère soviétique, Sviatoslav Richter, celui qui aimait jouer dans les plus petites villes des provinces perdues de l'URSS, celui qui, non sans ironie, était à son piano lors des funérailles de Staline, s'est toujours présenté comme un fervent admirateur de Wagner, dont il savait transposer sur son instrument, par cœur, des opéras entiers.

1. <http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/>.

LEÇON 1

La philosophie contemporaine et la question de Wagner. La position de Philippe Lacoue-Labarthe

Je me propose de partir de la question de Wagner qui, comme elle l'a fait plus d'une fois par le passé, va me servir dans cette première leçon de plan d'épreuve pour examiner le rôle de la musique dans la philosophie et plus généralement dans l'idéologie.

Je commencerai par mentionner une thèse sous-jacente, que je n'ai nulle intention de discuter, et qui pose que la musique est un opérateur fondamental de l'idéologie contemporaine. Je prends ici « musique » dans son sens le plus large, non pas comme art, comme intellectualité ou comme pensée, mais simplement comme ce qui se déclare en être. En tout cas, nous n'avons besoin d'aucune autre définition formelle.

Je me référerai à cet égard à une déclaration de Philippe Lacoue-Labarthe dans son livre de 1991, *Musica ficta*, dont le sous-titre est « Figures de Wagner ». Dans ce livre, Lacoue-Labarthe avance une série de réflexions sur les connexions constitutives entre la musique en général — la musique de Wagner en particulier — et les idéologies contemporaines, tout spécialement politiques. Il souligne le rôle critique important joué par 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 réponse¹. »

Ce texte est instructif parce qu'il défend la thèse que la musique joue le rôle d'un vecteur crucial dans les configurations idéologiques contemporaines et que nous vivons dans un âge de « musicolâtrie », terme tout à fait approprié. La musique en effet est devenue une idole, reprenant les choses à l'endroit où l'idolâtrie les avait abandonnées et, tout bien considéré — pense Lacoue-Labarthe —, c'est finalement Wagner qui en est le premier responsable. C'est dans le sillage de Wagner que David Bowie, le rap et autres musiques sont arrivés sur la scène ! Wagner se voit donc imputer quelque chose comme une fonction terroriste de la musique.

On trouverait de nombreux signes pointant dans cette direction, comme par exemple l'idée que la musique est plus importante que les images. L'opinion générale est que nous vivons dans un monde des images et qu'on leur a concédé la suprématie idéologique. Aux yeux de Lacoue-Labarthe cependant, dans le monde d'aujourd'hui la musique est en fait plus fondamentale que les images pour l'organisation disciplinaire de nos esprits.

J'aurais tendance à partager cette idée, à l'appui de laquelle je mentionnerai rapidement quelques faits isolés, faits qui ne seront pas repris dans la théorie plus développée que je présenterai ici.

En premier lieu, il est certainement vrai que, depuis les années soixante, la musique est devenue à échelle de masse un symbole d'identité pour la jeune génération, et ce rôle est bien plus apparent dans la musique que par exemple dans l'iconographie ou le cinéma. Il existe en fait une indéniable « musicolâtrie », associée aujourd'hui à une certaine dimension de la jeunesse, qui a émergé dans une période très spécifique et qui est manifestement liée aux progrès accomplis par la reproduction technique de masse de la musique au cours environ de ces cinquante dernières années.

Deuxièmement, la musique fonctionne en tant qu'organisateur de

base de ce qu'on pourrait appeler les réseaux de communication, utilisés pour transmettre, échanger et accumuler de la musique. Je suis positivement sidéré par tous ces gadgets capables d'engranger jusqu'à cinquante, cent, voire cent vingt mille chansons, ce qui implique une extraordinaire mémoire « musicolatricque ». Dans le même ordre d'idées, la musique est également devenue l'un des acteurs principaux de la circulation du capital.

En troisième lieu, la musique fonctionne comme opérateur dans de nouvelles formes de sociabilité, ce qui a été clairement le cas depuis les grands rassemblements de masse des années 1960 jusqu'aux phénomènes d'aujourd'hui (par exemple, les rave parties). Plus généralement, tandis qu'autrefois la musique ne jouait à cet égard qu'un rôle marginal, son importance a crû de façon remarquable, au point qu'elle est devenue un opérateur fondamental de sociabilité dans la jeune génération et même au-delà.

Quatrièmement, je pense que la musique a joué un rôle très important en éliminant l'esthétique de la distinction. J'entends par là une esthétique qui pose qu'il existe des frontières rationnelles et potentiellement intelligibles entre art et non-art, et des critères potentiellement transmissibles de ces distinctions. On sait qu'aujourd'hui cette notion est attaquée de toutes parts au profit de ce que j'appellerais une esthétique de la non-distinction, en fonction de laquelle nous sommes quasiment obligés d'accepter comme musique tout ce qui se présente sous ce nom, même en la classant dans de nouvelles catégories journalistiques. Par exemple, si vous regardez l'entrée « musique » d'un dictionnaire, vous trouverez « classique », « rock », « blues », etc. Manifestement, « classique » désigne maintenant ce qu'autrefois on aurait classé d'une tout autre manière, en fonction de critères de distinction artistiques. Je pense que c'est dans

la musique que cette esthétique de la non-distinction a été tout d'abord introduite, en accord avec la démocratisation du goût et la diversité. C'est même devenu un thème politique : Jack Lang, par exemple, a été le premier homme politique à promouvoir l'idée qu'il y a « des musiques », au pluriel, et que ce à quoi nous avons affaire est une diversité égalitaire.

La musique a également puissamment contribué à un certain historicisme muséographique, c'est-à-dire à une relation conservatrice et muséographique avec le passé. On pense d'abord aux compositeurs baroques, qui, marqués par une certaine valorisation de la réaction, sont maintenant devenus des composantes de la figure de la musique dans la guise de la complète restauration de son passé, à approcher sous la forme historique qui était la sienne avant d'avoir été révisée et réinterprétée. Pour toutes ces raisons je crois que, à titre d'introduction, nous pouvons retenir cette idée du rôle singulier joué par la musique dans la connexion entre formes artistiques, au sens le plus large du terme, et tendances ou résonances idéologiques.

Cela dit, dans quelle mesure Wagner, et tout particulièrement Wagner en France, participe-t-il de tout cela ? Je me propose dans un premier temps de discuter les arguments avancés par Lacoue-Labarthe à l'appui de l'idée que, s'il est vrai que la musique joue un rôle esthétique absolument essentiel dans le monde d'aujourd'hui, Wagner peut être considéré comme le véritable précurseur de ce phénomène. La question du débat français sur Wagner constituera ma seconde approche de la question.

Commençons par mentionner une référence essentielle, à savoir la mise en scène du *Ring* de Wagner qui a pris place à Bayreuth à la fin des années soixante-dix, production qui a été considérée, tout particulièrement par les Allemands, comme « française ». La mise en scène était de

Patrice Chéreau, l'orchestre était placé sous la direction de Pierre Boulez, tandis que François Regnault était l'un des conseillers musicaux. Cette équipe française a porté au cœur du temple un grand coup, si l'on peut dire, en raison de la force de cette production, laquelle rencontra (après les incidents tumultueux de la soirée d'ouverture) une réception absolument positive. La fameuse question du « cas Wagner » ne s'est jamais posée à son propos.

Ce qui est très frappant dans cette production de la Tétralogie wagnérienne de la fin des années soixante-dix c'est le fait qu'elle a représenté une transformation radicale dans le domaine de la production des œuvres de Wagner. Je ne vais pas revenir sur toute l'histoire des mises en scène de Wagner, histoire assez tortueuse et compliquée, mais en même temps fascinante et véritablement cruciale. Pour s'en faire une idée il suffit de rappeler les conditions dans lesquelles s'est faite la réouverture de Bayreuth après la guerre.

Le moins que l'on puisse dire c'est que ce n'était pas une tâche facile. Tout le monde connaissait les compromissions idéologiques entre wagnérisme et nazisme, les liens personnels entre la famille de Wagner et le Führer, la manière dont un nombre non négligeable des grands dignitaires nazis encensaient Wagner, etc. En conséquence, savoir ce qui allait se passer après la guerre était une question délicate. C'est à Wieland Wagner que revient le mérite d'avoir trouvé la solution. En termes de musique rien ne changea : la vieille garde maintint le rituel musical tel quel, sans modifications. Mais la mise en scène, elle, fut radicalement transformée par le petit-fils de Wagner. Quelles étaient les implications de base du projet de Wieland Wagner ? C'est là une question très importante car, comme nous aurons l'occasion de le voir, une grande partie des débats autour de Wagner, tant chez Lacoue-

Labarthe que chez d'autres critiques, porte sur ce point.

Je dirais que Wieland Wagner s'est efforcé de débarrasser complètement la production de Wagner de toute référence à une mythologie nationale. Il propose à la place ce qu'on pourrait appeler un pur « mythème », mythème qui, en vertu d'un processus d'abstraction, n'a plus la moindre connexion avec la nation. Ce processus consiste à purger la stylistique de façon que toutes les anciennes références idéologiques soient éliminées, afin de parvenir ainsi à quelque chose de radicalement transnational et atemporel, de « grec » pourrait-on dire. Jusqu'à quel point Wagner reprend-il la tragédie grecque c'est là une question qui devait jouer un rôle majeur dans la suite des débats. Mais dans le cas présent, « grec » doit être compris dans un sens non nationaliste, ce qui est déjà le signe que le débat sur la Grèce, à savoir le débat esthétique sur la Grèce en tant que paradigme, est entièrement lié à la question de savoir si un tel paradigme peut ou doit être un paradigme nationaliste. Le résultat fut donc ce qu'on pourrait appeler une présentation non mythologique de Wagner, si l'on entend par « mythologie », les mythes fondateurs d'une nation ou d'un peuple.

L'opération menée par Wieland Wagner fut immédiatement accueillie favorablement (si l'on fait abstraction des protestations des couches conservatrices de la bourgeoisie bavaroise) et ce pour des raisons esthétiques. L'ensemble fut considéré comme une novation théâtrale authentique, qui avait le mérite de renvoyer à l'arrière-plan la réalité historique de la compromission wagnérienne avec le nazisme. Grâce aux efforts de Wieland Wagner on pouvait maintenant à nouveau représenter Wagner.

C'est précisément devant cette toile de fond que prend place le Wagner français des années soixante-dix, lesquelles portaient encore les stigmates de la période post-mai 1968 d'activisme politique, de vitalité

retrouvée de l'idée de révolution, etc. Ma thèse est que la production Boulez-Chéreau-Regnault est aussi une présentation démythologisée de Wagner. Mais à la différence de la tentative de Wieland Wagner, il ne s'agissait pas du passage d'un mythe nationaliste à un mythe non nationaliste, ou expurgé. C'était bien plutôt une tentative de mettre Wagner en scène d'une manière qui le rendrait véritablement théâtral, qui ferait ressortir le jeu des forces disparates qui le théâtralisent, tout en rejetant toute mythification, quelle qu'elle soit, des personnages. Le résultat fut donc une théâtralisation de Wagner, mais il faut noter, que, dans ce cas, « théâtralisation » s'oppose absolument à l'idée totalisante d'une mythologie.

De manière similaire, plutôt que de chercher à faire ressortir la continuité de la musique de Wagner, la direction de Boulez s'efforçait de souligner sa discontinuité sous-jacente. En fait, si on l'examine de près, la musique de Wagner se révèle comme consistant en un jeu très compliqué de petites cellules qui changent et se désagrègent constamment; il n'y a donc aucune raison essentielle de lui appliquer la théorie abstraite de la mélodie infinie, ce qui reviendrait à dire que la sentimentalité est le trait dominant de cette musique. Ce à quoi nous avons affaire dans cette interprétation — mais avec Boulez c'est en fait toujours le cas — c'est à une direction d'orchestre analytique, visant à nous faire entendre la complexité des techniques compositionnelles de Wagner derrière le flot de la musique au service de la mythification.

De cette entreprise a émergé un nouveau cycle du *Ring*, au double sens d'une présentation scénographique nouvelle visant la théâtralisation (plutôt que la mythologisation) et d'une nouvelle présentation de la musique, qui s'efforce réellement d'articuler différemment les principes de continuité et de discontinuité de la musique de Wagner. Le but

n'étant pas de remplacer la continuité par la discontinuité mais plutôt de faire ressortir différemment la relation entre les deux dans le cadre de la technique vocale et orchestrale de Wagner.

Bref, c'est un phénomène entièrement nouveau qui se manifeste dans cette fin des années soixante-dix. L'option « française » (avec tous les guillemets que vous voudrez) ou, en d'autres termes, l'option idéologique de l'époque, modifiait l'usage fait de Wagner : il n'était plus cet objet de commentaires qu'il avait été précédemment chez Baudelaire, Mallarmé ou Claudel, mais était utilisé comme le moyen d'une intervention directe dans la production wagnérienne et dans son renouvellement. C'est effectivement ce que recherchaient à l'époque les responsables de Bayreuth : produire quelque chose de nouveau et de différent, exactement comme Wieland Wagner l'avait fait en adoptant grosso modo une approche remarquablement prudente, qui, en évitant de faire trop de vagues, avait rendu possible la réouverture de Bayreuth. Ce n'est pas que je veuille réduire la réalisation de Wieland Wagner, qui, pour ma part, m'a inspiré une admiration sans bornes, à une entreprise principalement prudente, mais il est indéniable qu'elle peut également être interprétée dans ce sens.

Puis, en 1991, parut *Musica ficta* de Philippe Lacoue-Labarthe, recueil d'essais qui datent des années quatre-vingt. La transformation subie par la figure de Wagner entre le *Ring* de Chéreau-Boulez-Regnault de la fin des années soixante-dix et les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix me paraît particulièrement significative. Remarquons que *Musica ficta* a parfaitement sa place dans l'investigation de la pensée d'Adorno que j'entreprendrai dans les leçons 2 et 3, car le dernier essai est en fait consacré à Adorno et à son commentaire du *Moïse et Aaron* de Schoenberg. Ce qui est tout à fait frappant c'est que, aux yeux de Lacoue-Labarthe, Adorno n'a pas encore réussi à se libérer complètement de