

Mon ami israélien Udi Aloni m'a raconté l'histoire d'un incident qui montre mieux qu'autre chose le caractère très relatif de l'antisémitisme de Wagner. Il y a une vingtaine d'années, il faisait partie d'un groupe de jeunes provocateurs culturels très radicaux qui, dans le but de contester l'interdiction de jouer Wagner en public qui avait cours en Israël, avaient annoncé dans les journaux qu'ils montreraient dans leur club la vidéo complète du *Ring*. Bien entendu, ils avaient prévu la soirée comme une occasion de boire et de danser, or, il se passa quelque chose d'étrange qui devait contrarier ce projet. À mesure que l'heure de la manifestation approchait un nombre croissant de vieux Juifs, hommes et femmes, habillés à la manière ridiculement démodée de l'Allemagne pré-hitlérienne, apparurent dans le club. Pour eux une exécution publique de Wagner comptait fondamentalement plus que le mauvais usage qu'avaient fait les nazis de sa musique, c'était pour eux le souvenir de la bonne vieille République de Weimar, où les opéras de Wagner avaient représenté autrefois pour eux une expérience culturelle cruciale. Il va sans dire que, par respect pour ces hôtes inattendus, les provocateurs renoncèrent à leur joyeuse soirée qui fut consacrée à une écoute respectueuse de musique classique.

En 1995, lors d'une conférence à l'Université Columbia de New York, après que la majorité des participants se furent employés à l'envi à

dénoncer la dimension antisémite et proto-fasciste de l'art de Wagner, un membre du public posa une question d'une merveilleuse naïveté : « Si tout ce que vous dites est vrai, si l'antisémitisme n'est pas une simple idiosyncrasie personnelle de Wagner, mais quelque chose qui concerne son art au plus profond, pourquoi donc devrions-nous écouter du Wagner aujourd'hui, après l'expérience de l'Holocauste ? Et quand nous prenons plaisir à cette musique, est-ce que cela nous rend complices de, ou à tout le moins indulgents pour, l'Holocauste ? » Les participants, tous embarrassés, à l'honorable exception d'un honnête antiwagnérien fanatique, qui était vraiment de cet avis et suggérait que l'on cesse de jouer Wagner, répondirent de manière plutôt confuse que, « non, bien entendu, ce n'est pas ce qu'ils voulaient dire, Wagner a écrit une musique merveilleuse... », compromis qui n'était absolument pas convaincant et qui valait encore moins cher que la réponse esthétisante standard : « En tant que personne privée, Wagner avait ses défauts, mais il a écrit une musique d'une incomparable beauté et dans son art il n'y a pas trace d'antisémitisme. » Notre attachement passionné pour Wagner est-il ainsi destiné à demeurer un secret obscène, publiquement désavoué par le discours académique ?

Le problème est plus général et touche le cœur même de l'identité idéologique allemande. Selon une thèse très populaire il existe deux Allemagnes : l'une est l'Allemagne « prussienne », fondée sur une discipline implacable et vouée au service de l'État, et l'autre l'Allemagne austro-bavaro-souabe, centrée sur la culture, l'art et une joie de vivre spiritualisée. Quand, dans les dernières années de sa vie, Goethe constata qu'on assistait, en Allemagne, à un retrait de la culture et à la montée d'un nationalisme politique allemand, il fut horrifié à la pensée des

dangers que cela risquait d'engendrer. (On pourrait défendre l'idée que la véritable dualité de la RFA et de la RDA dans la seconde moitié du xx^e siècle était l'expression même de cette opposition. On a d'ailleurs souvent noté le caractère « prussien » de la RDA.) Dans cette perspective, le nazisme apparaît comme l'apogée de l'Allemagne prussienne. Goethe aurait-il décelé dès son origine l'ombre de la menace nazie? Pareille conclusion me semble indéfendable.

Ce n'est pas par hasard que, dans le finale de ses *Maitres chanteurs*, Wagner, que les nazis considéraient comme leur prédécesseur, célèbre la survie de l'art allemand après le déclin du Saint Empire romain germanique. Ce n'est pas un hasard si Hitler était autrichien, admirateur fanatique de Wagner, et fasciné par la culture allemande bien plus que par le militarisme prussien, et ce n'est pas un hasard non plus si le motif dominant de la défense conservatrice de l'Allemagne pendant la Première Guerre mondiale (à commencer par les *Considérations d'un apolitique* de Thomas Mann, qui datent de 1918) consistait à défendre la culture allemande contre les civilisations française et anglo-saxonne. (Cela nous permet, incidemment, de proposer une définition succincte de la barbarie, qui engloberait le nazisme comme les fondamentalismes islamiques et chrétiens d'aujourd'hui : la barbarie n'est pas le contraire de la culture, c'est plutôt la culture à l'état pur, la culture sans civilisation.) Le nazisme n'était pas « prussien ». Je dirais plutôt qu'il était la synthèse en acte de deux Allemagnes : l'appropriation totale de l'Allemagne « prussienne » par l'Allemagne de la culture. On peut renvoyer ici à Philippe Lacoue-Labarthe pour qui la source du nazisme était à chercher dans *l'esthétisation du politique* post-kantienne, qui a commencé avec Schiller et les romantiques conservateurs.

Mais revenons à Wagner. Malgré le triomphe remporté à l'Opéra de Stuttgart par le *Ring*, cette production ainsi que la mise en scène bouleversante de Patrice Chéreau pour le centenaire de Bayreuth ont épuisé les options permettant de fournir les clés d'une interprétation claire de l'œuvre de Wagner. Deux des mises en scènes post-Chéreau les plus représentatives, à savoir, le *Ring* de Ruth Berghaus à l'Opéra de Francfort (1985-87) et le film *Parsifal* (1982) de Hans-Jürgen Syberberg, se placent toutes les deux dans l'après Susan Sontag du *Against Interpretation*. À première vue, les deux versions ne pourraient pas être plus différentes l'une de l'autre. Berghaus nous donne une lecture post-moderne, déconstructrice, qui détruit l'unité esthétique du *Ring*, en rendant visible et en jouant avec les inconsistances de tous les signes et de tous les motifs idéologiques. L'unité vivante de l'œuvre est dénoncée comme le montage d'une multiplicité incohérente ; les personnages sont comme des pantins exécutant divers clichés. Berghaus, une élève de Brecht, vide le *Ring* de sa substance sans pour autant nous fournir une base interprétative solide : tout demeure dans le jeu sans fin de fragments signifiants inconsistants.

Syberberg, au contraire, est totalement opposé à la lecture idéologique et critique gauchiste : il cherche à ressusciter l'impact mythique de l'œuvre de Wagner, non pas en faisant abstraction de l'histoire, mais en incorporant l'histoire elle-même dans une texture mythique. Ce qui est surprenant c'est la similitude de ces deux versions, en dépit de leurs points de divergence. Le *Parsifal* de Syberberg est lui aussi truffé de symboles inconsistants pour lesquels fait défaut une grille interprétative solide. Trop de signification détruit la cohérence, et tout ce qui reste c'est l'impression générale qu'il y a une signification profonde, mythique,

insondable¹. Nous nous trouvons dans les deux cas devant la même multiplicité inconsistante de signes : d'abord sur le mode exsangue, artificiel et dépourvu de sens de la combinatoire, et ensuite sur le mode plus profond et lourd de sens de l'insondable.

Syberberg a raison de rejeter les lectures historicistes qui prétendent élucider la véritable signification des tropes wagnériens (Hagen comme le Juif qui se masturbe, la blessure d'Amfortas comme signalant la syphilis, etc.). On a défendu l'idée que Wagner mobilisait des codes historiques universellement connus de son temps : si un personnage trébuche, chante d'une voix exagérément haute, ou a des gestes nerveux, « tout le monde savait » qu'il s'agissait d'un Juif. Quoiqu'il en soit, qu'est-ce que tout cela nous apprend ? Une contextualisation historique de ce type n'est-elle pas superflue et en outre un véritable obstacle ? Et si, pour saisir vraiment la portée d'une œuvre comme *Parsifal*, il fallait *oublier* tous ces oripeaux historiques ? Le réductionnisme historiciste et l'esthéticisme abstrait sont les deux facettes d'une même attitude. Une œuvre est éternelle non pas contre son contexte historique, mais par la manière dont elle répond au défi de son moment historique.

Il est nécessaire de s'abstraire des futilités historiques, de *décontextualiser* l'œuvre, de l'arracher au contexte dans lequel elle était originellement plongée. Il y a dans la structure formelle de *Parsifal*, qui autorise différentes contextualisations historiques, plus de vérité que dans son contexte original. Nietzsche, le grand critique de Wagner, a été le premier à pratiquer une telle décontextualisation et à proposer une nouvelle figure de Wagner : ce n'est plus le Wagner poète de la mythologie teutonne, de la grandeur héroïque ampoulée, c'est le « miniaturiste », le Wagner de la féminité hystérisée, celui de passages d'une

grande délicatesse, de la décadence de la famille bourgeoise.

C'est en cela que réside l'un des aspects les plus novateurs de l'étude qu'Alain Badiou propose de Wagner, à travers laquelle il réaffirme l'unité artistico-politique de *l'événement qui a nom Wagner*. Loin de tous les oripeaux historiques, l'œuvre de Wagner est l'incarnation d'une certaine vision et la réponse à l'impasse de la modernité européenne, vision et réponse qui ne sauraient en aucune manière être congédiées comme proto-fascistes. Y a-t-il jamais eu un artiste qui questionne plus radicalement les véritables fondements du pouvoir et de la domination? Au lieu de voir dans le Hagen de Wagner un Juif qui se masturbe, n'est-il pas plus productif et plus urgent de voir en lui le premier portrait sans équivoque d'un leader populiste fasciste? Au lieu de rejeter la fraternité du Graal comme étant celle d'une communauté mâle, homosexuelle et élitiste, n'est-il pas plus productif et urgent de discerner en elle les contours d'un collectif révolutionnaire post patriarcal?

La bataille pour Wagner n'est pas terminée : de nos jours, après l'exhaustion des paradigmes critico-historiciste et esthéticiste, elle entre même dans une phase décisive. Afin de clarifier les enjeux de cette bataille il faut en revenir à Mozart et peut-être même, au tout début de l'opéra.

La clémence et ses transformations

Il est assez rare qu'une œuvre (relativement) impopulaire, comme *La Clémence de Titus* de Mozart, joue un rôle structural aussi fondamental dans l'histoire de la musique. Comme nous allons le voir, ce qui

l'a rendue impopulaire ce n'est pas son caractère archaïque, mais, bien au contraire, sa troublante contemporanéité. C'est une œuvre qui pose d'entrée de jeu les questions cruciales de notre temps.

La Clémence de Titus doit être replacée dans la série qui commence au tout début de l'opéra. Pourquoi l'histoire d'Orphée est-elle le sujet préféré de l'opéra dans le premier siècle de son histoire, puisqu'on en trouve à peu près une centaine de versions? La figure d'Orphée demandant aux dieux de lui rendre Eurydice prend place dans une constellation intersubjective qui fournit pour ainsi dire la matrice élémentaire de l'opéra, ou plus précisément des grands airs d'opéra : le rapport du sujet (aux deux sens du terme, agent autonome aussi bien que assujéti au pouvoir légal) à son maître (la divinité, le roi ou la dame de l'amour courtois, *die Minne*) s'exprime à travers l'air chanté par le héros (le contrepoint est assuré par la collectivité personnifiée par le chœur) et consiste fondamentalement en une supplication adressée au Maître, on supplie celui-ci de se montrer clément, de faire une exception, ou encore de pardonner ses péchés au héros. La première forme, rudimentaire, de subjectivité est ainsi cette voix du sujet, conjurant le Maître de suspendre pour un temps sa propre loi. La tension dramatique subjective naît de l'ambiguïté entre puissance et impuissance qui se lit dans le geste de grâce par lequel le Maître répond à la prière du sujet.

En ce qui concerne l'idéologie officielle, la grâce est l'expression du pouvoir suprême du Maître, du pouvoir de s'élever au-dessus de sa propre loi : seul un Maître vraiment puissant peut se permettre la clémence. Nous avons ici une sorte d'échange symbolique entre le sujet humain et son Maître divin : quand le sujet, le mortel humain, à travers l'offre qu'il fait de se sacrifier, surmonte sa finitude et atteint les hauteurs

divines, le Maître répond par le geste sublime de la Grâce, qui est l'ultime preuve de son humanité. Et pourtant, cet acte de grâce est simultanément marqué par la marque irréductible d'un geste forcé et vide : ultimement, le Maître fait de nécessité vertu, dans la mesure où il élève au rang d'acte libre, ce qu'en réalité il est contraint de faire : s'il refuse sa clémence il prend le risque que la demande respectueuse du sujet se change en rébellion ouverte.

Dans ce contexte, le passage de l'*Orphée* de Monteverdi à l'*Orphée et Eurydice* de Gluck est crucial : Gluck a contribué à créer une nouvelle forme de subjectivisation. Chez Monteverdi nous avons la sublimation sous son aspect le plus pur : une fois qu'Orphée s'est retourné pour regarder Eurydice et qu'ainsi il l'a perdue, la divinité le console. Certes, il l'a perdue en tant qu'être de chair et de sang, mais dorénavant il sera capable de retrouver ses traits splendides partout, dans les étoiles du ciel comme dans le scintillement de la rosée du matin... Orphée ne met pas longtemps à accepter le bénéfique narcissique de son acte : il est enthousiasmé par la glorification poétique d'Eurydice qui l'attend. Pour le dire brièvement, ce n'est plus *elle* qu'il aime, ce qu'il aime c'est la vision de *lui-même* célébrant son amour pour elle.

Cela jette évidemment un éclairage différent sur l'éternelle question de savoir pourquoi Orphée s'est retourné et a donc fait capoter toute l'affaire. Ce à quoi nous avons affaire ici c'est simplement au lien entre la pulsion de mort et la sublimation créatrice : le regard qu'Orphée jette derrière lui est *stricto sensu* un acte pervers : il choisit de perdre Eurydice afin de la regagner en tant qu'objet d'une inspiration poétique sublime (c'est là une idée qui a été développée par KlausTheweleit)². Mais ne faut-il pas aller plus loin ? Est-ce que ce n'est pas Eurydice elle-même,

qui, consciente de l'impasse où se trouve son bien-aimé Orphée, l'a intentionnellement amené à se retourner ? Qu'en est-il si son raisonnement est quelque chose du genre : « Je sais qu'il m'aime ; mais potentiellement c'est un grand poète, tel est son destin, et il ne pourra pas remplir cette promesse s'il est heureusement marié avec moi. Non, l'acte éthique c'est pour moi de me sacrifier, de l'amener à se retourner et à me perdre, si bien qu'il deviendra capable d'être le grand poète qu'il mérite d'être. » Et c'est ainsi qu'elle commence à tousser tout doucement ou à faire quelque chose d'analogue pour attirer son attention.

Les exemples de ce genre abondent. Comme Eurydice qui, en se sacrifiant libère la créativité d'Orphée et lui permet de poursuivre sa mission poétique, Elsa, dans le *Lohengrin* de Wagner pose intentionnellement la question fatale, libérant ainsi Lohengrin, dont le désir profond est de demeurer l'artiste solitaire qui sublime sa souffrance à travers sa créativité. La Brünnhilde de Wagner, cette « femme souffrante, qui se sacrifie », est notre dernier exemple : elle désire son annihilation, non pas comme le moyen désespéré de compenser sa culpabilité, elle la veut comme un acte d'amour destiné à racheter l'homme aimé, ou, comme Wagner lui-même l'a écrit dans une fameuse lettre à Franz Lizst : « L'amour d'une femme tendre m'a rendu heureux ; elle a osé se jeter dans un océan de souffrance et d'agonie afin d'être capable de me dire 'Je t'aime !' Quiconque ignore l'étendue de sa tendresse ne peut pas juger à quel point elle a eu à souffrir. Rien ne nous a été épargné, mais le résultat c'est que j'ai été racheté et qu'elle est profondément heureuse car elle a conscience de tout cela. » Une fois de plus il nous faut redescendre des hauteurs du mythe dans la réalité bourgeoise : la femme est consciente du fait que, par le biais de la souffrance — laquelle demeure

invisible aux yeux du public — née de la renonciation *pour* et/ou *de* l'homme aimé (les deux sont en connexion dialectique car, dans la logique fantasmatique de l'idéologie occidentale de l'amour, c'est pour le bien de l'homme que la femme doit renoncer à lui), elle a rendu possible la rédemption de l'homme, son triomphe social public, exactement comme Traviata, qui quitte son amant et lui permet ainsi de réintégrer l'ordre social.

Dans le cas de Gluck, cependant, le dénouement est complètement différent : après avoir regardé en arrière et avoir ainsi perdu Eurydice, Orphée chante son fameux air « J'ai perdu mon Eurydice », par lequel il annonce son intention de se tuer. À ce point précis de total abandon de soi, la déesse de l'Amour intervient et lui rend son Eurydice. Cette forme spécifique de subjectivation — l'intervention de la Grâce, non pas comme simple réponse à la prière du sujet, mais en tant que réponse qui arrive au moment précis où le sujet décide de mettre sa vie en jeu, de tout risquer — tel est le rebondissement ajouté par Gluck. Ce qui est crucial ici c'est le lien entre l'affirmation d'une autonomie subjective et la « réponse du réel », la clémence montrée par le grand Autre : loin de s'opposer, ils dépendent l'un de l'autre. Le sujet moderne peut affirmer son autonomie radicale uniquement dans la mesure où il peut compter sur l'appui du « grand Autre », uniquement dans la mesure où son autonomie est soutenue par la substance sociale. Rien de surprenant à ce que ce geste « d'autonomie et de clémence³ », de clémence intervenant au moment précis où le sujet affirme sa totale autonomie, se rencontre particulièrement souvent dans l'histoire de l'opéra, de Mozart à Wagner. Dans *Idoménée* ou dans *L'Enlèvement au sérail*, l'autre (Neptune, Bassa Selim) fait montre de clémence au moment