



LE WAGNER DES PHILOSOPHES

*Adorno, Lacoue-Labarthe, Badiou,
Žižek¹*

Claude Coste²

RÉSUMÉ : Comment les philosophes parlent-ils de Wagner ? Pour Alain Badiou et Slavoj Žižek, la réponse tranche avec la tradition issue de Nietzsche qui, en passant par Adorno et par Lacoue-Labarthe, s'en prend au « cas Wagner ». Pour les deux philosophes contemporains, Wagner doit être réhabilité parce que ses opéras permettent de remettre l'histoire en mouvement, de repenser le politique. Cette entreprise de justification pose la lancinante question du sens de la musique et des moyens que la pensée et la littérature doivent mettre en œuvre pour faire signifier l'ineffable.

¹ Publié originalement dans *Le Wagnérisme dans tous ses états : 1913-2013* (LEBLANCE ; PISTONE, 2016).

² Claude Coste est professeur de littérature française à l'Université de Cergy-Pontoise. Spécialiste de Barthes, il a notamment édité *Le Discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974-1976)*, suivi de *Fragments d'un discours amoureux : inédits* (2007) et a publié récemment *Roland Barthes ou l'art du détour* (2016). Il est aussi l'auteur de nombreux travaux sur la relation entre littérature et musique dont *Orphée ou les sirènes - L'imaginaire littéraire de la musique* (2014).



MOTS-CLÉS : Wagner ; Philosophie ; Alain Badiou ; Opéra.

O WAGNER DOS FILÓSOFOS: ADORNO, LACOUÉ-LABARTHE, BADIOU, ŽIŽEK

RESUMO: Como os filósofos falam de Wagner? Para Alain Badiou e Slavoj Žižek, a resposta cruza com a tradição vinda de Nietzsche, que, passando por Adorno e Lacoue-Labarthe, ataca “o caso Wagner”. Para os dois filósofos contemporâneos, Wagner deve ser reabilitado porque suas óperas permitem recolocar a história em movimento, repensar a política. Esta tarefa de justificativa questiona de maneira lancinante o sentido da música e dos meios que o pensamento e a literatura devem colocar em prática para fazer significar o inefável.

PALAVRAS-CHAVE: Wagner; Filosofia; Alain Badiou; Ópera.

Deux ouvrages récents, publiés en 2010 chez Nous, sont venus relancer le vieux dialogue que la philosophie entretient avec Wagner. Le premier, *Cinq leçons sur le « cas » Wagner*³ d'Alain Badiou, a connu une aventure éditoriale assez singulière. Séminaire donné à l'École Normale Supérieure de Paris et, naturellement, conçu pour l'oral, le travail va peu à peu prendre une forme écrite. A partir de ses notes personnelles, une étudiante, Susan Spitzer, rédige un texte en anglais qui sera révisé par Badiou et traduit en français par Isabelle Vodoz. Le second ouvrage, *Variations Wagner* de Slavoj Žižek, relève d'une situation plus classique, puisqu'il s'agit du recueil de deux articles conçus séparément et se recoupant quelque peu (« Pourquoi nous devons sauver Wagner », et « Politique de la rédemption »). Comme on le voit, ces ouvrages qui viennent brillamment relancer le « cas Wagner » ne se présentent pas vraiment comme des livres à part entière, rédigés par l'auteur et construits comme un tout. Parfaitement lisibles, mais encore marqués par l'oralité ou l'indécision d'une pensée qui se cherche, ils ne présentent pas le même degré de maîtrise stylistique que les autres livres de Badiou et Žižek et ap-

³ Précédées d'une courte préface autobiographique, les cinq leçons s'enchaînent selon une démonstration rigoureuse. La première leçon, « La philosophie contemporaine et la question de Wagner. La position de Philippe Lacoue-Labarthe », résume les attaques contenues dans *Musica ficta* : proto-fasciste, Wagner contribuerait à cette esthétisation de la politique qui conduit au nazisme. Avec la deuxième leçon, « La dialectique négative d'Adorno », Badiou montre comment Adorno condamne la dialectique comme réduction de l'altérité à l'identité. Puis, la troisième leçon, « Wagner comme question philosophique », revient vers Wagner pour énumérer les grands reproches formulés à son encontre, tous liés à la tyrannie de la fin. Quant aux deux dernières leçons, « Réouverture du « cas Wagner » » et « L'énigme de Parsifal », elles montrent comment les opéras de Wagner échappent aux critiques en manifestant un dynamisme et une ouverture, bien loin l'empire de la totalité.



pellent une lecture différente, plus attentive à l'esprit qu'à la lettre (d'où le choix dans cet article de réduire à presque rien le nombre des citations).

Chacun garde sa spécificité : Žižek développe une analyse davantage marquée par la psychanalyse lacanienne, Badiou témoigne d'une connaissance de la musique plus approfondie. Mais les deux philosophes, qui font référence l'un à l'autre, manifestent une grande parenté d'esprit, au-delà des liens d'amitié qui les lient. En opposition avec la plupart des penseurs contemporains, ils se réclament clairement du marxisme et du communisme. Plus encore, ils partagent la même admiration, voire le même amour pour Wagner et entreprennent de réhabiliter une pensée musicale, paresseusement associée au nazisme. En ces temps de repentances sans risques, comment ne pas être sensible à la ferveur qui se dégage de ces deux ouvrages, écrits loin de toute culpabilité et surtout de toute culpabilisation ? Très libre de ton et de cheminement, la démonstration passe souvent par l'évocation de souvenirs personnels, remontant parfois à l'enfance, ou de représentations d'opéra, à Bayreuth ou en France. Autre point commun enfin qui justifie tous les autres : les deux auteurs poursuivent le dialogue que la philosophie entretient avec Wagner depuis Friedrich Nietzsche jusqu'à Theodor Adorno (*Essai sur Wagner*), Martin Heidegger ou Philippe Lacoue-Labarthe (*Musica ficta*), la plupart du temps dans une perspective critique... Comme le rappelle Badiou, si le Nouveau Bayreuth a démythologisé Wagner, si le *Ring* du centenaire par Boulez et Chéreau est venu restituer la complexité de son univers, les travaux les plus récents parus en France réinscrivent les opéras dans le processus historique qui conduit de Bismarck à Hitler.

Devant deux textes touffus et iconoclastes à l'égard de l'antiwagnérisme officiel, cet article ne cherchera pas à rendre compte de la totalité du cheminement intellectuel. Pratiquant souvent la répétition, l'allusion, l'ellipse et la digression, Badiou et surtout Žižek proposent des analyses qui touchent à des domaines très divers ou abordent des références très différentes (Janacek et Rossini occupent une grande place dans *Variations sur Wagner*). On se propose plutôt de lire les deux livres en surimpression, négligeant ce qui les distingue au profit d'une interrogation politique commune. Mais au-delà de ces considérations sur le siècle, c'est la question fondamentale du sens de la musique – ou plutôt des relations de la musique et du sens – qui constituera la préoccupation principale de ces réflexions sur le wagnérisme contemporain. Comment, en effet, articuler la philosophie, ce monde des concepts, avec la musique qui relève du percept ou de l'affect ? S'inscrivant dans le sillage de leurs prédécesseurs, Badiou et Žižek manifestent le même désir de faire signifier la musique, de ne pas réduire l'opéra à l'analyse des livrets. En réfléchissant à l'avenir de la politique, les deux philosophes relèvent le défi qu'un art non sémantique comme la musique lance à tous les herméneutes.

LE « GRAND ART »



Après un cheminement complexe, souvent sinueux, Badiou et Žižek terminent chacun leur livre par une longue analyse de *Parsifal*. Contre les lectures valorisant le proto-fascisme de Wagner et le poids de son antisémitisme, ils proposent une approche assez inattendue qui associe le « grand art » et le grand soir – même si ce rapprochement n’apparaît pas directement et que la dernière expression ne figure pas littéralement dans les textes. Le « grand art » (c’est Badiou qui reprend cette formule) est-il encore possible, sous une forme renouvelée ? Par résurrection du « grand art⁴ », il faut entendre la création d’une œuvre qui ose dialoguer avec le sublime, mais un sublime sans transcendance, éloignée de tout désir de totalité et de totalitarisme. Cette relation à la grandeur se donne à voir et à entendre dans les deux cérémonies du Graal, cérémonie dans la cérémonie puisque *Parsifal* théâtralise la liturgie des chevaliers. C’est incontestablement Badiou qui, dans sa cinquième leçon, montre le plus de fascination pour cette célébration rituelle, trop souvent associée aux dictatures. Il établit ainsi un parallèle très nouveau et très convaincant entre Wagner et Mallarmé, attachés l’un et l’autre à promouvoir une nouvelle forme de cérémonie, soucieux comme poète et comme musicien de susciter le surgissement d’un monde nouveau. Naturellement, le « grand art » ne vaut pas en soi, mais comme signe d’une réalité politique qu’on pourrait résumer ainsi : *Parsifal* dessine la possibilité d’une communauté libre, capable d’élaborer son avenir loin de la tyrannie d’un État ou d’un parti, sans lien avec la démocratie bourgeoise ou le communisme stalinien. Selon Badiou, le finale de *Parsifal* ne fait qu’entrouvrir la porte. Que signifie le triomphe du héros et son accession au pouvoir ? A l’instar de la prophétie qui annonce l’avenir tout en l’aliénant au passé (le sacre du « chaste fol » est prévu depuis le début), le finale de l’opéra ne choisit pas nettement entre la résurrection des temps anciens et l’invention d’un monde. En succédant à Amfortas, Parsifal rétablit-il l’ordre immuable du Graal ou instaure-t-il une ère nouvelle ? Si l’avenir existe, il reste encore incertain...

En revanche, Žižek se montre plus confiant quand il entend la fin de *Parsifal* comme l’émergence d’une nouvelle communauté politique, d’une autre société, dont le symbole serait le Graal, désormais découvert à jamais. Manifestant une grande cohérence derrière le discontinu de la pensée, *Variations Wagner* réaffirme et varie le même thème, c’est-à-dire le dépassement du désir individuel par la collectivité humaine. Multipliant, avec une jubilante provocation, les paradoxes les plus étonnants, Žižek combine le vocabulaire psychanalytique et la patristique chrétienne pour analyser la place de la sexualité dans les opéras. En acceptant la loi de la castration, en renonçant à l’amour incestueux, en passant d’*eros* à *agape*, les personnages du *Ring* participent à une entreprise « paulinienne ». Žižek apporte ainsi une résolution séduisante à l’énigme qu’offre la dernière rencontre entre Sigmund et Sieglinde. Comment expliquer que ce soit sur le thème du re-

⁴ Au « grand art », Lacoue-Labarthe oppose une ascèse de type hölderlinien qui privilégie une écriture fragmentaire. Adorno, de son côté, oppose l’« attente vaine » des personnages de Beckett à la téléologie des opéras wagnérien.



noncement à l'amour que Sigmund renonce à l'immortalité pour l'amour de Sieglinde (le « Besoin le plus élevé de l'amour le plus sacré ») ? Žižek avance une réponse qui n'est pas sans pertinence : en collant les deux occurrences du motif (dans *L'Or du Rhin* et dans *La Walkyrie*), en confrontant les deux textes, il construit une signification implicite qui réconcilie l'amour et le renoncement : « Le besoin le plus élevé de l'amour est de renoncer à son propre pouvoir. » Autrement dit, l'amour triomphe dans la Révolution.

« Rédemption au rédempteur » : en soulignant la complexité de cette formule conclusive, Badiou et Žižek lisent un appel au dépassement, un désir d'ouverture qui s'interroge sur lui-même. Dépassement du christianisme pour Badiou, lucidité d'une entreprise révolutionnaire qui doit accepter de dévorer ses propres enfants pour Žižek, les derniers mots de *Parsifal* ne proposent pas un modèle de société, pas plus que l'effondrement des Dieux dans *Le Ring* ne présuppose une organisation humaine particulière ; mais dans un cas comme dans l'autre, la cérémonie wagnérienne remet l'histoire en mouvement.

LE NOM D'AUSCHWITZ

Mais pour cela, il faut rompre avec la tradition de l'anti-wagnérisme philosophique et en particulier avec Adorno, un autre penseur se réclamant du marxisme. Badiou consacre la seconde de ses cinq leçons à « La dialectique négative d'Adorno », livre où il est à peine question de Wagner, mais qui donne la clé de la relation que le philosophe allemand entretient avec le compositeur. S'éloignant de la musique pour mieux y revenir, Badiou analyse pas à pas la pensée d'Adorno confrontée au scandale que représente Auschwitz dans l'histoire de l'humanité. Décrits comme une rupture fondamentale, comme le comble de la barbarie, les camps nazis correspondent au degré le plus élevé d'aliénation que la dialectique impose à l'altérité. Poursuivant son compte rendu, Badiou confronte *Dialectique négative* à *l'Essai sur Wagner* pour montrer comment Adorno inscrit les opéras de Wagner dans la dynamique tragique de la métaphysique allemande. Comme on s'en doute, Wagner n'est jamais donné comme le responsable des camps ; mais sa participation très active au mythe politique de la culture allemande, la prédominance chez lui du principe d'identité (mélodie infinie, soumission de la musique au théâtre...), s'inscrivent dans cette évolution qui conduit à la catastrophe. De même, pour un Lacoue-Labarthe, Wagner prend place dans ce vaste mouvement d'esthétisation de la politique qui court sans discontinuer des romantiques au nazisme. On connaît la terrible injonction qu'Adorno tire de l'histoire ; c'est d'abord l'impossibilité de toute poésie après Auschwitz (c'est-à-dire de toute forme d'art) ; puis c'est un infléchissement de cette position vers une attitude compassionnelle, la poésie étant appelée à rendre justice et hommage aux victimes de la barbarie. Pour lui, la pensée doit affronter l'altérité et non tenter de la réduire ; elle doit ac-



cepter de se confronter à l'impensable, à l'horreur de la souffrance brute, sans jamais l'inféoder à quelque fin que ce soit. Ainsi, les camps nazis coupant l'histoire en deux, donneraient forme au devenir de l'humanité et définiraient les devoirs de l'artiste comme de l'intellectuel.

Mais que signifie Auschwitz ? « de quoi est-il le nom », pour reprendre une formule qu'affectionne Badiou ? Adorno, dans son livre, Badiou, dans sa leçon, ne confondent jamais Auschwitz et la Shoah, deux mots renvoyant à des réalités distinctes qui se recoupent sans coïncider (les camps de la mort et le projet d'extermination des Juifs). Mais, au-delà de la distinction sémantique et des différentes formes que prend l'horreur nazie, c'est évidemment la question de l'antisémitisme qui apparaît avec insistance dans les deux livres, particulièrement chez Žižek. Afin de montrer la complexité des relations que les Juifs entretiennent avec Wagner, les premières lignes de *Variations Wagner* rappelle une anecdote racontée par un ami israélien : ayant annoncé par voie de presse la projection du *Ring* dans un club vidéo, de jeunes provocateurs qui cherchaient à lutter contre l'interdiction de jouer le compositeur ont vu arriver de nombreux vieux juifs allemands, tout heureux d'écouter cette musique qu'ils admiraient tant.

Pour sauver Wagner, pour entendre *Parsifal* comme l'esquisse d'une nouvelle communauté humaine et une relance possible de l'histoire, il faut s'opposer à la lecture réductrice d'Adorno. Comme on s'en doute, il ne s'agit pas pour les deux philosophes marxistes de nier ou de sous-estimer l'horreur des camps et du génocide ; il s'agit, grâce à Wagner ou avec lui, de rompre avec la sacralisation du génocide que symbolise le mot « Shoah » (qui n'apparaît jamais dans les deux textes) et à laquelle la pensée d'Adorno a si brillamment concouru. En refusant de condamner Wagner, Badiou et Žižek refusent de considérer l'extermination des Juifs non pas comme un événement singulier (chaque événement n'est-il pas singulier ?), mais comme le seul événement de l'humanité à être véritablement singulier, c'est-à-dire le seul événement irréductible à tout autre réalité que lui-même. En relativisant le génocide sans pour autant en rabattre sur sa spécificité et sur son horreur, ils refusent de penser l'histoire comme coupée en deux par Auschwitz. Ces considérations conduisent naturellement à la question palestinienne, présente directement chez Žižek, simplement évoquée en filigrane par Badiou. En refusant de laisser Auschwitz hypothéquer l'avenir, ils récuse l'utilisation du génocide comme justification de la politique israélienne⁵, comme si la place des victimes avait été fixée une fois pour toute par l'histoire du XX^e siècle.

Plus proche d'une lecture subjective que d'un simple compte rendu objet, cet article prend clairement le risque de la surinterprétation : si la critique contre Adorno et la défense de la cérémonie sont explicites, le refus de considérer Auschwitz et la Shoah comme le point de rupture à partir duquel doit se penser

⁵ Žižek s'arrête longuement sur le livret d'un opéra que Schönberg n'écrira pas, *La Voie biblique*. Dans ce projet, les Juifs qui colonisent une terre inventent un rayon mortel pour se protéger des indigènes qui ne les acceptent pas ; ils renonceront à cette arme de destruction massive comptant sur la puissance de la foi.



l'histoire relève du non-dit ou de l'implicite dans les analyses de Badiou et Žižek. À chaque lecteur de confronter cette hypothèse aux textes : comme on le sait, Wagner est un cas sans fin...

CONTEXTUALISATION ET ACTUALISATION

Reste à déterminer comment Badiou et Žižek mettent en place une argumentation capable de convaincre le lecteur formé à l'antiwagnérisme. Avec une grande netteté, Žižek renvoie dos à dos deux attitudes antithétiques, l'abstraction esthétisante et l'historicisme. Pour la première, Wagner se définit comme auteur de mythes, non plus allemands, mais universels, qui concernent la nature ou la condition humaine (l'amour, la cupidité, le pouvoir...). D'une certaine manière, cette attitude correspond au travail de Wieland Wagner, même si Žižek et Badiou saluent sans réserve l'artisan du « *Neues Bayreuth* ». Au sortir de la guerre, la dénazification de Wagner passait sans doute par le choix de mises en scène libérées, non pas de la fable, mais de son enracinement culturel. A l'inverse, la seconde attitude qui repose sur une lecture historique, contextuelle, de Wagner, réduit ses opéras à l'expression d'une époque, selon une causalité transparente qui fait de l'œuvre d'art la transposition pure et simple de réalités politico-culturelles (Žižek parle de relation « verticale »). Bien plus, cet historicisme doit être compris de deux manières : en diachronie et en synchronie. Les opéras de Wagner s'inscrivent à la fois dans le contexte historique de la seconde moitié du XIX^e siècle et dans une temporalité plus large, qui conduit inéluctablement du nationalisme de Guillaume II à la barbarie nazie.

De cette double lecture historiciste, il convient, selon Badiou et Žižek, de reconnaître la part de vérité. Mais il s'agit aussi d'en montrer les limites et, par exemple, de revisiter le symbolisme des personnages. En ce qui concerne l'antisémitisme, comment appréhender des personnages comme Hagen, Mime, Alberich ou Beckmesser ? Žižek ne sous-estime pas les analyses qui retrouvent des traces d'antisémitisme dans le livret, voire dans la musique. Si pour tout contemporain de Wagner, la manière de chanter propre à Mime ou Beckmesser connote la judaïté, Žižek, sans nier cette interprétation, propose d'adopter une démarche tout aussi historique, mais relevant d'une causalité plus complexe. Si Mime et Alberich désignent des Juifs, il faut se demander ce que désigne le Juif pour Wagner afin de comprendre que derrière lui se donne à lire la figure du capitaliste. De même, Žižek admet volontiers que le modèle du Juif errant a nourri la conception de nombreux personnages (Kundry est maudite pour avoir ri devant la souffrance du Christ ou de Jean-Baptiste) ; mais il ajoute avec raison que cette errance se retrouve dans tous les opéras (Parsifal, Wotan, Siegfried...), au point de passer pour une des clés de l'univers wagnérien. Bien plus, ce n'est pas l'étranger qui menace la pureté de la communauté (comme dans l'antisémitisme



traditionnel), mais un membre du groupe. Ainsi, la cupidité d'Alberich est seconde par rapport à la démesure de Wotan, qui a sacrifié un œil pour asseoir son pouvoir sur le monde et dont l'ambition se trouve à l'origine de tous les cataclysmes. Quant à *Parsifal*, Badiou et Žižek s'accordent pour proposer une interprétation inattendue : c'est Tituel, le Père oppresseur, qui exerce un pouvoir tyrannique sur Amfortas et sur la communauté du Graal, réduisant la vie à la survie et l'aventure à la répétition.

Mais sans négliger cette confrontation au contexte, Badiou et Žižek proposent plutôt de suivre une autre démarche qui consiste à trouver dans Wagner ce qui nous importe aujourd'hui. En d'autres termes, plus qu'une lecture historique, ils préconisent de donner une « lecture actualisante » de ses opéras, pour reprendre la formulation d'Yves Citton (2007), c'est-à-dire de pratiquer une forme clairement assumée de décontextualisation. C'est ainsi que les deux philosophes évoquant les différentes mises en scène d'opéras de Wagner reviennent régulièrement sur le *Ring* de Patrice Chéreau, le *Tristan* de Heiner Müller, le *Parsifal* de Hans-Jürgen Syberberg. Ce qui importe, selon eux, c'est moins le contexte de la création que la manière dont les hommes de théâtre et les interprètes se sont approprié les opéras de Wagner pour répondre aux interrogations du présent. Ainsi selon Žižek, les phrases si haineuses que Siegfried adresse à Mime évoque moins l'antisémitisme latent (pourtant assez évident !) que le comportement d'un jeune néo-nazi à l'égard d'un immigré Turc dans l'Allemagne contemporaine.

Cette attitude intellectuelle pose, bien sûr, autant de problèmes qu'elle en résout. En effet, sur quoi fonder l'actualisation ? Doit-on tourner le dos au contexte historique ? Oser le contresens ? Ce qui est frappant, c'est que toute actualisation – ne serait-ce que parce qu'elle doit déchiffrer le texte et la musique – a besoin de critères pour établir le sens, pour justifier sa lecture. Toute interprétation, même actualisante, a besoin de passer par une explication de texte et donc de faire une part à la contextualisation. Très conscients de cette exigence, même s'ils ne formulent jamais clairement le dilemme, Badiou et Žižek proposent une nouvelle lecture des opéras qui ne tournent pas le dos au contexte (comment faire ?), tout en élaborant une signification contemporaine. Très concrètement, leur démarche qui déplace l'opposition entre contextualisation et décontextualisation relève de ce qu'on appellera une herméneutique structurale. A une causalité pointilliste ou verticale (Alberich est un juif, Beckmesser est Hanslick...), ils substituent une conception de l'œuvre comme création, c'est-à-dire comme transformation et réagencement des matériaux empruntés à la réalité. Il n'est pas équivalent de dire que Kundry est le juif errant et de noter qu'il entre dans la constitution du personnage des éléments hérités de cette figure mythique ; de même, si les cérémonies du Graal empruntent manifestement à la liturgie catholique, elles ne se donnent pas comme la reproduction pure et simple de la messe. En d'autres termes, toute lecture se doit de préférer la relation horizontale à la relation verticale : la mise en relation d'éléments appartenant à une même œuvre ou à un ensemble d'opéras



(les concours de chant de *Tannhäuser* et des *Maîtres-chanteur de Nüremberg...*) importe davantage que le réflexe qui consiste à chercher dans le contexte historique la cause ou la clé d'un mimétisme réducteur.

Par conséquent, c'est une véritable émancipation à l'égard des intentions de l'auteur que préconise Badiou. Si Wagner affirme la volonté de créer une œuvre d'art totale, la réalité même des opéras propose plutôt une dialectique très neuve entre continuité et discontinuité, qui concerne autant les personnages souvent cliqués que le chromatisme ou le traitement des leitmotifs. Pour ne retenir qu'un exemple, la question de la fin occupe une place capitale. En désaccord avec Lacoue-Labarthe qui souligne le totalitarisme du système wagnérien, la téléologie de cette errance dont l'issue est programmée dès le départ, l'illusion d'une mélodie continue qui conduit inexorablement à l'accord parfait, la subordination de la souffrance à une transcendance, Badiou valorise l'impensable et l'altérité. La quatrième leçon montre, de manière très convaincante, que l'ensemble des opéras expérimente des fins différentes. Quand *Le Crépuscule des dieux* se termine avec l'entrée en scène de l'humanité, que *Les Maîtres-Chanteurs de Nüremberg* se conclut sur l'affirmation de l'art comme identité allemande, *Parsifal* propose avec « Rédemption au rédempteur » une étrange formule qui appelle un dépassement dont les contours restent à inventer. De même, Žižek rappelle que Wagner hésite pour finir *Le Crépuscule* entre Feuerbach (l'amour humain), Bakounine (la destruction révolutionnaire d'un monde ancien) et Schopenhauer (la résignation et le retrait du monde). Quant à la sexualité, elle se laisse appréhender selon trois concepts kierkegaardien bien connus, l'esthétique, l'éthique et le religieux : à la fin esthétique de *Tristan et Isolde* (l'amour se sublime en œuvre d'art), s'opposent ou se combinent la fin éthique des *Maîtres-Chanteurs* (Sachs renonce à Eva et à la maîtrise pour permettre l'avènement d'un monde réconciliant la tradition et la nouveauté) et la fin métaphysique de *Parsifal* qui préconise une compassion asexuée. En d'autres termes, loin d'être inféodés à une Fin dernière qui leur donnerait une signification générale, les opéras de Wagner hésitent à conclure.

HERMENEUTIQUE MUSICALE EN QUESTION

Échappant à la tyrannie du contexte ou au dérapage incontrôlé de l'actualisation, Badiou et Žižek pratiquent sans le dire explicitement une lecture structurale : pour eux, toute œuvre est reconfiguration des matériaux qui servent à son élaboration. Mais comment, dans cette entreprise herméneutique, prendre en charge la musique ? Comment ne pas réduire l'opéra aux mots du livret ? Quelles que soient leurs divergences, l'ensemble des philosophes réfléchissant au cas Wagner se retrouvent sur un point : la volonté de faire signifier la partition et non seulement le texte. Chacun propose une herméneutique musicale selon des problématiques diverses et des approches plus ou moins techniques. Nietzsche par



exemple s'intéresse à l'effet que la musique produit sur l'auditeur (la fameuse hypnose wagnérienne) ; prudemment, Žižek accorde beaucoup d'importance aux leitmotifs (la présence du texte facilite le commentaire) ; plus audacieux, Adorno, en authentique compositeur, se montre très désireux de faire signifier tous les phénomènes musicaux, qu'ils relèvent de l'harmonie, du rythme ou de l'orchestration. Quant à Badiou, même si son analyse n'est guère technique, il ne néglige aucune manifestation de la musique, proposant un bel équilibre entre la technicité d'Adorno et la distance de Žižek (en particulier, de belles pages sont consacrées au monologue de Sachs ou à la subjectivité clivée de Tannhäuser).

Mais il n'est pas simple de faire signifier des phénomènes sonores qui tendent toujours à échapper aux filets de la verbalisation. Cette difficulté se laisse deviner à travers cette attitude récurrente qui consiste à mettre la musique en relation avec d'autres formes d'expression, verbales ou plus facilement verbalisables, comme le spectacle et la mise en scène. Parfois, c'est même à un véritable coup de force que se voit confronté le lecteur. La multiplicité des références philosophiques, la rigueur de la démonstration ne cachent pas le recours à une axiologie affective qui présente naturellement le risque de la subjectivité ou du plaquage intempestif. On ne retiendra qu'un exemple : comment entendre et interpréter la dernière phrase du *Ring*, cette « rédemption par l'amour » jouée par les violons, qui plane au-dessus de l'orchestre et du Walhalla en ruines ? Très assertifs, Badiou parle de sa beauté, Adorno de son caractère « kitsch », Shaw entend une mélodie « clinquante », Žižek une musique « splendide ». Clairement liée à une interprétation (renouveau, facticité, etc.), l'impression toute subjective se donne comme une évidence qui s'imposerait et en imposerait autant que la notation d'un rythme ou d'une tonalité. Il n'est pas question ici de condamner une pratique fréquente et souvent suggestive chez les musicographes (le kitsch est une piste intéressante pour comprendre la récupération de Wagner) ; mais force est de reconnaître que bon nombre de démonstrations font passer comme allant de soi des prises de position qui gagneraient à assumer plus clairement leur subjectivité. Paradoxalement, de tous les philosophes, c'est Adorno, le plus savant sur le plan musical, qui enferme la musique dans une signification souvent arbitraire. Sa démonstration est portée par une ivresse sémantique qui semble traquer la moindre zone d'insignifiance : tel détail d'orchestration fait basculer *Lohengrin* dans l'histrionisme d'une musique pour chef d'orchestre, les dissonances matérialisent la modernité du capitalisme et leur inévitable résolution les limites de la révolution bourgeoise... Dans le monde d'Adorno, aucune note n'est laissée au hasard, aucun rythme n'échappe au sens.

Or, comme on s'en souvient, l'auteur de *Dialectique négative* demandait à la pensée de se confronter à l'impensable comme altérité irréductible, reprochant implicitement à Wagner sa fascination pour la totalité. À l'inverse, Badiou et Žižek mettaient en évidence les hésitations qui traversent toute l'œuvre et en particulier la multiplication des fins. Mais comment ne pas être frappé par un paradoxe ex-



traordinaire ? Tous ces philosophes qui reprochent à Wagner la construction d'une identité forte ou qui, au contraire, montrent combien le compositeur sait jouer de la discontinuité et du possible, développent une herméneutique ambitieuse. Le reproche s'adresse principalement à Adorno ou à Lacoue-Labarthe qui construisent une démonstration impressionnante par son caractère impérieux, presque impérial. S'ils reprochent à Wagner son esprit de système, ils développent dans leur livre une mécanique implacable, portant l'esprit de système à un niveau rarement atteint. Comment remettre en cause la passion wagnérienne pour la totalité quand on pratique soi-même une herméneutique quasi névrotique qui traque le hors sens comme la nature déteste le vide ? Comment défendre l'impensable quand la volonté de penser triomphe à chaque coin du raisonnement ?

On se demande si ce n'est pas la musique elle-même qui offrirait la forme la plus intéressante d'impensable. Écrire sur Wagner, c'est sans cesse confronter le concept au percept, c'est tenter d'abstractiser un matériau sonore qui ne se refuse pas à la signification, mais qui la déplace sans cesse, d'une manière à la fois diachronique et synchronique. Chez Adorno ou Lacoue-Labarthe, le sens n'est jamais tremblé : il est toujours affirmé, clairement monologique. Avec Badiou et Žižek, au contraire, on a l'impression que la pensée essaie de concilier l'herméneutique de la cérémonie, du grand soir et du « grand art », et ce qu'on appellera la « signifiante » de la musique (avec Barthes), ou son « ineffable » (avec Jankélévitch), c'est-à-dire, non pas son asémie, mais sa capacité à accueillir et à déplacer le sens. Cette liberté du système qui joue au cœur du système ne manque pas de se manifester dans *Variations Wagner* et dans *Cinq leçons sur le « cas » Wagner* sans compromettre la tension démonstrative. Comme on l'a vu, le leitmotiv soit échappe à une signification évidente, soit pulvérise toute signification quand il devient un pur matériau formel se développant sans lien direct avec le texte ou la situation dramatique. Si Žižek insiste plutôt sur les motifs narratifs (en montrant comment un même élément, le philtre, le baiser, etc., ne présente jamais de significations définitives et stables), Badiou s'intéresse à la métamorphose des motifs musicaux et plus encore à la métamorphose musicale d'un personnage comme dans le monologue de Hans Sachs. D'une manière plus générale, Žižek se référant à Kant rappelle que la musique ne se contente pas d'exprimer le texte, de le doubler d'une manière plus sensible, mais qu'elle traduit la nuit de l'homme et tout ce qui échappe à une signification claire. Badiou, enfin, entend le discours final de *Parsifal* comme un morceau de musique pure, situé au-delà de toute intention clairement définie.

Quand Adorno et Lacoue-Labarthe bâtissent des herméneutiques pour dénoncer la téléologie wagnérienne, Badiou et Žižek ne se laissent pas totalement enfermés dans les mailles de leur propre démonstration. Leur attention à la mobilité de la musique wagnérienne, le souci qu'ils manifestent à l'égard des métamorphoses ou des hésitations du sens ouvrent la porte à l'impensable. A l'implacable machinerie intellectuelle de Lacoue-Labarthe et d'Adorno, Badiou et Žižek opposent la sou-



plesse et l'équilibre d'une pensée consciente de sa propre inventivité et de ses propres limites. Paradoxalement, la forme inaboutie de leur texte joue un rôle non négligeable dans cette incertitude de la quête. Chez Žižek, l'oralité, le goût de la digression, la multiplication et le miroitement des références (Mozart, Monteverdi, Rossini, Janacek, Chostakovitch, mais aussi Hitchcock et Tolkien...), le ressassement des répétitions finissent par estomper les contours d'une pensée très assertive et très volontariste dans son désir de révolutions. Pour Badiou, l'aventure du texte entre notes et rédaction, français et anglais, la minutie des relevés et la récurrence des analyses, le spectacle d'une pensée qui se donne à voir dans son dynamisme constitutif (il s'agit d'un séminaire de recherche) contribuent à désarmer l'arrogance de tout discours de savoir. Au-delà de leurs divergences, Badiou et Žižek, emportés par une même passion pour Wagner, manifeste la même volonté de concilier la responsabilité de la forme et l'emportement de la signifiante.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES :

ADORNO, Theodor W. *Essais sur Wagner*. Trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenbrand. Paris : Gallimard, 1993.

BADIOU, Alain. *Cinq leçons sur le « cas » Wagner*. Trad. Isabelle Vodoz. Paris : Nous, 2010.

CITTON, Yves. *Lire, interpréter, actualiser, Pourquoi les études littéraires ?*. Paris : Éditions Amsterdam, 2007.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Musica ficta : figures de Wagner*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 2007.

LEBLANC, Cécile ; PISTONE, Danièle (éditeurs). *Le Wagnérisme dans tous ses états : 1913-2013*. Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2016.

ŽIŽEK, Slavoj. *Variations Wagner*. Trad. Isabelle Vodoz et Christine Vivier. Paris : Nous, 2010.