



La question de l'opéra dans "Red sea, red square, red thread" de Lydia Goehr

Maud Pouradier

► To cite this version:

Maud Pouradier. La question de l'opéra dans "Red sea, red square, red thread" de Lydia Goehr. Journée d'études - Lydia Goehr : entre Philosophie, Musique et Arts, Fériel Kaddour; Alexis Anne-Braun, Apr 2024, Paris, France. <hal-04561122>

HAL Id: hal-04561122

<https://normandie-univ.hal.science/hal-04561122v1>

Submitted on 26 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved

La question de l'opéra dans *Red sea, red square, red thread*

Lors de cette intervention, je m'intéresserai aux chapitres de *Red sea, red square, red thread* (désormais RSST) que Lydia Goehr consacre à *La Bohème* de Puccini, en les resituant par rapport aux réflexions antérieures de l'auteur sur l'opéra. Je commencerai par une proposition de lecture warburgienne du projet de Lydia Goehr dans le livre de 2022, puis me focaliserai sur la question de l'opéra dans l'œuvre de la philosophe, avant de présenter et discuter la lecture qu'elle propose de l'opéra de Puccini.

1. Rouges analytiques de Danto, rouge dialectique de Lydia Goehr

a) La mer Rouge : *Denkbild* ou *Pathosformel* ?

Red sea, red square, red thread de Lydia Goehr ne fait pas la généalogie ou l'archéologie d'un thème qui serait partagé par plusieurs arts et plusieurs ordres discursifs. Contrairement à certaines recensions qui ont été faites du livre, il ne me semble pas non plus que la démarche de Lydia Goehr recouvre tout à fait ce que Benjamin entendait par *image de pensée* (*das Denkbild*). *Red sea, red square, red thread* nous parle plutôt de quelque chose comme la formule du *pathos* de l'émancipation, pour reprendre le concept d'Aby Warburg. Immergé dans un monde terrifiant, l'homme, selon Warburg, est écarté entre deux attitudes opposées : celle de l'abandon à l'émotion « orgiaque », et celle de la contemplation distanciée et sereine. L'artiste est un « médiateur entre la rationalité et l'irréflexion primitive, parce qu'il [...] s'oppose au chaos d'un torrent d'impression *phobiques*, et contribue de la sorte à ce sentiment de détachement qui est l'essence de la civilisation » (Ernst Gombrich, *Aby Warburg, une biographie intellectuelle*, tr. fr. Paris, Klincksieck, 2015, p. 267). Autrement dit, il ne s'agit pas de saisir à pleines mains un serpent venimeux pour lutter contre sa peur de la mort (Aby Warburg, *Le Rituel du serpent : récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris, Macula, 2011), mais d'en tracer le contour pour produire une *formule du pathos* (*Pathosformel*), comme par exemple une chevelure agitée, un drapé reconnaissable, ou une attitude corporelle. Ces formules archétypiques expriment, dans la mémoire collective et sociale, des terreurs phobiques archaïques, tout en les mettant à distance.

Comme les images qui tapissent les planches de l'*Atlas Mnemosyne* (tr. fr. Dijon, L'écarquillé et Paris, INHA, 2023), les sections de *Red sea, red square, red thread* requièrent de la lectrice tout à la fois une distance contemplative – celle que n'importe quel livre de philosophie exige – et l'immersion dans une terreur archaïque : que vais-je trouver sur l'autre rive de l'émancipation ? Qui sombre dans ce processus ? Vais-je moi-même me noyer en voulant être sauvée ? Je n'ai trouvé aucune image de la traversée de la mer Rouge dans la

reproduction des planches de l'*Atlas Mnemosyne*, mais si l'on devait positionner quelques grandes œuvres picturales consacrées à cet épisode de l'*Exode*, ce pourrait être sur la planche 28/29 des « scènes de la vie en mouvement », la planche 44 consacrée au « pathos du vainqueur », ou la planche 41 dédiée au « pathos de l'anéantissement » – sans compter l'importante planche 45 des « gestes superlatifs ». L'*Atlas Mnemosyne* n'étant pas organisé de manière iconographique ou par thème, il n'y a rien de surprenant à ce que des images de la traversée de la mer Rouge puissent rassembler plusieurs archétypes visuels. Warburg ne fait pas d'herméneutique : il étale devant nous les formules du *pathos*. Elles ont pour rôle de diagnostiquer des terreurs ancestrales, mais elles ne peuvent pas nous en guérir. De la même manière, *Red sea, red square, red thread* identifie une formule du *pathos*, mais ne prétend pas nous en délivrer comme le ferait une cure psychanalytique.

b) Une investigation sans quête de vérité ultime

Le projet anti-herméneutique de Lydia Goehr se traduit dans la manière qu'a la philosophe de répondre à l'objection d'une éventuelle surinterprétation : « Tout mon livre repose sur le fait de considérer des lignes de fuite et des allusions passagères plus sérieusement que la forme ne semble le suggérer », la forme n'étant pas supposée être l'expression sans reste du contenu (RSST, p. 183). En ce sens, le travail de Lydia Goehr incarne la tâche postmoderne de la philosophie, telle que l'a définie Michel Foucault : non pas celle de l'herméneutique ou de la thérapeutique, mais celle du froid diagnostic.

Le paradoxe de la philosophie d'aujourd'hui, c'est qu'elle [...] a devant elle la tâche étrange d'établir un *diagnostic* qui ne serait pas une interprétation, et qui n'aurait pas pour fin une thérapeutique. [...] Le philosophe doit savoir désormais que s'il est le « médecin de la culture », il n'a pas cependant reçu pour mission de guérir ; il ne lui appartient ni d'améliorer les choses, ni d'apaiser les cris, ni de réconcilier ; il n'accorde pas de nouveau ce qu'a bouleversé la discorde. Médecin sans remède, à qui il ne sera jamais donné de guérir [...]. (Foucault, *Le Discours philosophique*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 2023, p. 16)

Le sous-titre de *Red sea, red square, red thread – a philosophical detective novel* – laisse entendre pourtant qu'il y a bien une énigme à résoudre, dont le secret sera révélé par la détective-philosophe. Mais il n'en est rien. On identifie des victimes durant la lecture, mais le *serial killer* court toujours à la fin du roman.

Est-ce si surprenant ? Dans le livre qu'il a consacré au roman policier, Siegfried Kracauer s'inspire explicitement des stades de l'existence de Kierkegaard – référence centrale dans de nombreuses publications de Lydia Goehr. Kracauer fait du personnage du détective l'incarnation de la Raison kantienne, et d'un idéal de société entièrement rationnelle (Siegfried Kracauer, *Le Roman policier*, Paris, Payot, 2001). Le détective est plus préoccupé par le fait

que quelque chose demeure inexplicable, que par le fait qu'on ait découpé monstrueusement des femmes dans la nuit londonienne. Périrent les femmes, pourvu que la loi de la causalité demeure *a priori*. Par sa puissance déductive hors du commun, le détective a une omniscience qui le rapproche du point de vue de Dieu dans le roman balzacien. Mais l'omniscience de Rouletabille ou Sherlock Holmes est seulement immanente : elle ne sonde jamais les cœurs et les reins. La transcendance, comme la chose en soi dans la *Critique de la Raison pure*, est interdite. Lorsque des motifs psychologiques sont évoqués dans les *detective novels* français ou britanniques, ils sont toujours *kitsch*. C'est pourquoi le roman policier, selon Kracauer, ne peut jamais être une œuvre d'art authentique, bien qu'il soit un objet du plus haut intérêt pour le philosophe de la culture.

Pour nous, aujourd'hui, la figure du rationalisme philosophique n'est plus celle du néokantien, mais plutôt celle du philosophe analytique *old school*. L'expérience de pensée inaugurale (dilemme du tramway, tableau de Rembrandt utilisé comme store de fenêtre ou galerie de tableaux indiscernables) a la fonction d'une scène de crime. À la fin du *paper*, tous réunis autour du détective incarnant la raison conceptuelle rigoureuse, nous écoutons la solution, toujours un peu déceptive : « élémentaire mon cher Nelson [Goodman], les carrés rouges semblaient indiscernables, mais en réalité, ils ne l'étaient pas. C'était cela qu'il fallait comprendre : il suffisait de considérer les intentions qui y avaient présidé ». Le *detective novel* a une portée métaphysique dans sa *quête* d'une vérité strictement rationnelle et immanente. Il devient *kitsch* dès qu'il prétend trouver la *vérité*, car en s'interdisant de considérer la contradiction existentielle de l'homme (entre immanence et aspiration à la transcendance), le *detective novel* se contente de mettre en exergue de plats motifs psychologiques (jalousie, envie, haine recuite, etc.), et le « bric à brac sentimental » habituel (Adorno à propos du *kitsch*, tr. fr. *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 331).

Red sea, red square, red thread est un *detective novel* adornien, où l'enquêtrice suit le fil des indices sans croire que le nœud pourra être définitivement défait. Les indices ne dessinent pas le portrait-robot d'un coupable, mais jonchent la faille d'une contradiction jamais résolue. L'une des modalités de cette faille est la dialectique de l'émancipation de l'art dans un monde non émancipé. L'émancipation est à la fois accomplissement et renoncement, affirmation et négation, libération et anéantissement.

Depuis la fin de la première partie de *The imaginary museum of musical works* (désormais IMMW), Lydia Goehr a renoncé au fantasme philosophique d'une raison analytique toute-puissante qui, de manière anhistorique, donnerait la clé des concepts culturels. Sans leur matière sociale et sans la tension historique qui les anime, les concepts culturels sont aveugles.

Corrélativement, les exemples paradigmatiques que la philosophie analytique de l'art choisit ne sont jamais neutres (Préface à la rééd. d'IMMW). À partir de l'expérience de pensée ouvrant *La Transfiguration du banal* d'Arthur Danto (tr. fr. Paris, Seuil, 1989, p. 37-45), la détective-philosophe suit les indices de la mer Rouge et du carré rouge. Mais le fil rouge ainsi tracé n'indique aucun contenu de sens originaire définitif. On suit quelque chose comme le *pathos* du rouge, alliant terreur et émancipation, meurtre et libération. *La Bohème* de Puccini n'est pas la vérité de *La Transfiguration du banal* de Danto, ni l'inverse.

Un lecteur d'Aby Warburg ne peut que tiquer devant l'idée d'un *pathos* du rouge : la formule du *pathos* est une forme. Elle est intrinsèquement liée au dessin, qui trace et conserve « les contours d'une expérience inquiétante » (*Atlas, ibid.*, p. 54, je souligne). S'il y avait quelque chose comme une couleur du *pathos*, elle nous immergerait entièrement dans la terreur archaïque. Le contour de l'expérience inquiétante la garde en mémoire, la fige et la met partiellement à distance. Cette immobilisation du mouvement, représenté au moment de son acmé, limite les dangers inhérents à l'expérience des « images survivantes », pour reprendre l'expression de Didi-Huberman dont son livre éponyme (*L'image survivante*, Paris, Minuit, 2002). *Red sea, red square, red thread* suggère que la musique peut également être un réservoir de formules du *pathos*, non pas immobilisées, mais en mouvement.

Dans le texte sur le mouvement musical ouvrant *Elective affinities* (« *Doppelbewegung* »), Lydia Goehr commente ainsi la philosophie adornienne de la musique :

De l'interprétation philosophique ou critique d'une œuvre musicale, nous apprenons quelque chose de philosophique sur le mouvement dialectique de nos concepts. Et parce que la philosophie, comme la musique, est liée à une histoire concrète, nous apprenons aussi quelque chose d'abstrait et de conceptuel à propos d'une époque. (*Elective affinities*, Columbia university press, 2008, p. 27)

Si la musique peut exprimer quelque chose de métaphysique, c'est *le* dialectique, le mouvement comme *médiation intotalisable des contraires* (Adorno, tr. fr. *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978). En ce sens, s'il doit y avoir une formule du *pathos* de l'émancipation-anéantissement, il est possible qu'elle ne puisse pas prendre la forme d'un contour typique, prenant place dans un *Atlas* de la mémoire collective. Une telle formule du *pathos*, en tant que dialectique, pourrait par contre être une formule musicale (*cf.* Bernard Sève, *L'Altération musicale*, Paris, Seuil, 2002), ou une couleur. La formule musicale exemplifierait le passage dialectique infini (de l'accomplissement vers l'anéantissement), tandis que la couleur exemplifierait l'affect même de la contradiction émancipatrice. Une galerie de monochromes rouges peut certainement receler des significations aussi contradictoires que l'action

révolutionnaire et la contemplation sereine, car la couleur rouge est dialectique dans l'instant même de sa perception. À l'inverse, à l'instant t, un dessin ambigu est soit un canard, soit un lapin, mais jamais les deux en même temps (Gombrich, tr. fr. *L'Art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1971). Le détective analytique refuse de voir que le rouge pourrait avoir toutes ces significations contradictoires, et les étale *les unes à côté des autres* dans une galerie, par la force de son expérience de pensée. Le geste dialectique consiste à voir la contradiction entre ces rouges au sein de tout pan rouge artistique singulier.

Pour reprendre une formule de George Didi-Huberman, la couleur est « opérateur de visualité » quand ce que nous visons est irréprésentable et invisible pour les yeux. Dans *Red sea*, Lydia Goehr parle de « moments ekphrastiques » (RSST, p. 160) : il me semble que c'est une idée proche. Dans la couleur, l'invisible ne devient pas visible, mais pour ainsi dire touche nos yeux, comme la lumière nous aveugle sans devenir visible pour autant (George Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007). À propos des représentations de la Crucifixion, l'anthropologue des images souligne que la coulure de la peinture rouge permet au spectateur de visualiser ce qu'il ne peut pas voir, d'être touché par l'empreinte qualitative de ce qui ne doit pas être imité à la manière d'une idole. Dans la vivacité de l'expérience qualitative de la couleur, la coulure picturale n'est pas le signe du sang, mais sa présence. Le rouge sang ne représente pas un autre rouge sang. Pour utiliser un vocabulaire technique, le *quale* de couleur, en tant que vécu, ne représente pas un autre *quale* de couleur. Le rouge sang est le rouge sang. Dans l'expérience picturale, l'image s'ouvre et laisse apparaître, derrière la figure imitée, la réalité infigurable.

Il y a un infigurable au cœur de *Red sea, red square, red thread* : la dialectique négative de l'émancipation et de la domination, du salut et du meurtre. On ne peut pas mettre d'un côté le rouge émancipateur, et de l'autre le rouge violent – ce qui est peut-être l'utopie de Danto au début de *La Transfiguration du banal* : le rêve d'un monde définitivement apaisé et démocratique, où le rouge ne serait plus le *pathos* formel de la dialectique négative, mais pourrait être analysé en atomes de significations inoffensifs.

2. La traversée de la voix

a) Rouge opéra

En lisant la partie de *Red sea, red square, red thread* que Lydia Goehr consacre notamment à *La Bohème* de Puccini, je me suis dit qu'il était tout de même étrange de considérer l'opéra en suivant un fil rouge. De chercher des pans rouges pour comprendre quelque chose d'important à l'opéra. Pourquoi ne pas suivre un fil bleu, comme le suggère d'ailleurs Lydia Goehr elle-même dans *Red sea* (RSST, p. 177) ? Par exemple le bleu de la mer entourant et

noyant les protagonistes de *Tristan und Isolde*, et le public avec. Ou encore le fil vert de la pastorale. Et en cherchant bien, il doit bien y avoir un “petit pan de mur jaune” quelque part à l’opéra. Tout en me faisant ces remarques, j’ai posé mes yeux sur le livre que j’ai écrit sur l’opéra, dont la couverture représente le rideau de l’Opéra Garnier. Depuis que je travaille à ce livre, lors des diverses communications que j’ai pu faire pour présenter les avancées de ce qui est devenu depuis *Parler en chantant* (Paris, Cerf, 2023), mes diaporamas commencent toujours par cet immense pan rouge sur le point de s’ouvrir. Manifestement, pour moi aussi, le *pathos* formel de l’opéra, c’est quelque chose comme un pan de rouge qui s’ouvre. Et j’ai été d’autant plus troublée par cette coïncidence que moi aussi, bien que de manière très différente de Lydia Goehr, j’accorde une grande importance à la dimension théologique de certains opéras. Je vais donc m’autoriser à raconter ma rencontre avec l’œuvre de Lydia Goehr. J’espère que l’assistance, et Lydia Goehr en particulier, me pardonnera : ce sont des choses qui arrivent lorsqu’on met en exergue devant les yeux d’autrui un *pathos* formel.

b) L’Atlantique, mer Rouge philosophique ?

Lors d’une conférence qu’elle donnait en 2015 à la Philharmonie de Paris, Lydia Goehr se représentait sous la figure d’une naufragée :

Dans mon travail, je me suis souvent retrouvée naufragée, non pas dans une barque, mais au milieu des airs, quelque part au-dessus de l’Atlantique, me demandant dans quelle direction diriger mon regard : vers l’Europe ou vers les États-Unis ? (« Les Lumières à Manhattan », *Transposition*, 6, 2016, p. 190)

J’étais à peu près dans cette situation, en 2005 quand j’ai découvert *The imaginary museum of musical works* sur les étagères de la bibliothèque de Johns Hopkins University. Sur une rive, il y avait toute la philosophie analytique de la musique, avec ses questions bien balisées, et le rêve sans cesse rejoué d’une philosophie arrivant enfin à l’âge de la scientificité. C’était une rive très attrayante pour moi, car l’esthétique phénoménologique dans laquelle j’avais été formée arrivait à une forme d’épuisement. Il me semblait alors qu’elle avait définitivement donné tout ce qu’elle pouvait donner. Mais sur l’autre rive, il y avait des compagnons intellectuels de route que je ne voulais pas abandonner, en particulier Michel Foucault. Le livre de Lydia Goehr m’apparut alors comme un espoir, une voie possible consistant à traverser et retraverser sans cesse la mer Rouge séparant ce qu’il est convenu d’appeler, faute de mieux, la philosophie continentale d’une part et la philosophie non-continentale d’autre part.

Je travaillais alors sur la notion de « répertoire » en musique et au théâtre, et mon hypothèse était que cette notion – essentielle pour comprendre ce qu’est une œuvre musicale –

était passée du théâtre à la musique instrumentale par le truchement de l'opéra. J'étais donc particulièrement frappée par la quasi absence de la question de l'opéra dans *The imaginary museum of musical works* (IMMW, tr. fr., Paris, Philharmonie, p. 450-455). Une partie de mon travail a été de remplacer la métaphore du musée imaginaire par la notion pragmatique de répertoire, et de tenir compte de la probable importance de l'opéra dans le paradigme de l'œuvre musicale.

Je n'ai jamais abandonné la question de l'opéra, jusqu'à la parution de *Parler en chantant* en 2023. Là encore, j'ai dû traverser sans cesse la mer Rouge séparant les deux espaces philosophiques ennemis. Car si la philosophie analytique de l'opéra parvient à poser efficacement la question de la fiction opératique (Peter Kivy, *Ossin's rage*, Cornell university press, 1999), elle perd en chemin le caractère auratique de l'expérience esthétique de l'opéra. À l'inverse, l'esthétique phénoménologique de l'opéra en vient à oublier que l'opéra n'est pas vraiment l'apparition du lointain, mais est d'abord une histoire racontée au théâtre par ses moyens propres (Danielle Cohen-Levinas, *L'Opéra et son double*, Paris, Vrin, 2013).

À l'opéra, la voix chantée est à la fois le moyen de la représentation, et la traversée de la représentation. Lorsque la voix opératique fait son entrée en scène – ce n'est pas forcément dès la première réplique ; cela peut dépendre des représentations, et du plateau vocal – le rideau rouge de la représentation semble enfin s'entrouvrir. Stanley Cavell écrit qu'au théâtre, le masque du personnage cache l'acteur, tandis qu'au cinéma, l'acteur est toujours devant le personnage. Selon Cavell, l'opéra est dans une situation intermédiaire : quand Maria Callas chante *Vissi d'arte*, nous écoutons conjointement Tosca et Callas (*Un ton pour la philosophie*, Paris, Bayard, 2003, p. 195). Le représenté rejoint le représentant, transformant le théâtre opératique en un événement rituel. Dans *La Musique et la transe* (Paris, Gallimard, 1980), Gilbert Rouget fait ainsi la description suggestive de l'opéra comme un rituel de possession occidental moderne, tandis que Michel Leiris et Catherine Clément comparent de manière plus littéraire l'opéra au rituel tauromachique.

c) À quelles émancipations nous appelle la voix opératique ?

Lydia Goehr a traité de manière novatrice de la question de la « voix » dans *The quest for voice* (désormais QV). Dans le texte qu'elle y consacre aux *Maîtres chanteurs*, la philosophe fait de l'opéra comique de Wagner le chiffre allégorique du reste de son œuvre. Lorsque la voix opératique véritable est trouvée, lorsque le beau chant apparaît enfin sur scène, toutes les règles musicales précédemment énoncées trouvent enfin leur sens (QV, tr. fr., Paris, Philharmonie, 2016, p. 131). Le chant de Walther est exemplaire, comme l'est l'œuvre de génie dans la *Critique de la faculté de juger*. L'œuvre géniale est normative en donnant sens à des règles qui

n'auraient pas pu la produire, car l'œuvre géniale est toujours une œuvre du futur enfin advenue (cf. Ludger Schwarte, *Notes pour un art du futur*, Dijon, Presses du réel, 2019), qui éclaire le passé sous un nouveau jour. Mais comme il apparaît dans le deuxième texte que Lydia Goehr consacre à Wagner dans *The quest for voice*, il n'est pas anodin que ce soit sous la forme d'un chant que la liberté musicale soit allégorisée dans *Les Maîtres chanteurs* : pour Wagner, l'émancipation de la musique n'est pas la libération d'un langage des purs sons, au-delà du *logos*, mais la libération de l'expression humaine (QV, *ibid.*, p. 166), qui s'accomplit dans la résurrection de la *mousike* antique, unissant musique au sens moderne du terme et poésie. Pour Wagner, tout formalisme musical coupe la musique de ce qui fait sa musicalité – de son *aboutness* constitutive de sa nature artistique, aurait dit Danto.

Lorsque la musique orchestrale acquiert sa voix propre, le problème de l'opéra devient le risque de cacophonie : quelle voix faut-il écouter ? Ces voix sont-elles dans le même temps, et racontent-elles toujours la même histoire ? La solution selon laquelle la « voix du compositeur » (Edward T. Cone, *The Composer's voice*, University of California press, 1974) raconterait l'action, comme le narrateur raconte l'épopée, est-elle satisfaisante ? Comme le souligne la musicologue Carolyn Abbate dans *Unsung voices* (tr. fr. Paris, Van Dieren, 2016), le problème d'une telle hypothèse est que la musique n'est habituellement pas capable de narrativité. La musique est une séquence temporelle présente, qui ne fait pas référence à une séquence temporelle passée distincte d'elle – marque de la narration selon Ricoeur (*Temps et récit*, Paris, Seuil, 1991). Laissons de côté le cas particulier – quoiqu'assez fréquent – de la musique intradiégétique (c'est-à-dire de ces moments où *il y a de la musique dans l'histoire*, par exemple la musique de fête à la cour de Mantoue au début de *Rigoletto*). Ordinairement, à l'opéra, la musique orchestrale n'imité pas quelque chose de précis (une ambiance, un lieu, un événement, un bruit), mais, selon les termes de Carolyn Abbate, redouble et appuie l'action. Il lui arrive d'imiter des tempêtes et des oiseaux, c'est-à-dire d'être un « support imaginaire » pour utiliser un concept de Kendall Walton (*Mimesis as make believe*, Harvard university press, 1990). Mais le plus souvent, la musique orchestrale est tout simplement *là*, dans le temps du spectacle, redoublant et actualisant ce qui se passe *ailleurs*, dans le temps représenté.

Il en va de même pour ce que la musique est supposée pouvoir imiter par excellence : les passions et les émotions. On ne peut pas dire, dans une scène lyrique, que la musique orchestrale soit une fausse colère ou un faux amour, comme un cheval de bois est un faux cheval. C'est de la colère ou de l'amour directement exprimés en musique : *il y a* de l'amour sur scène selon un mode d'existence musical, et non pas une imitation d'amour par le moyen des sons musicaux. Les personnages sur scène s'aiment dans leur monde, dans leur lieu, dans leur temps, mais *il y*

a aussi de l'amour ici, dans la salle. À côté du représenté, il y a quelque chose qui a vraiment lieu dans le théâtre, qui n'est pas non plus sans lien avec le représenté. C'est ce qui donne à l'opéra son caractère mythique (Claude Levi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 2009, p. 24), et parfois quasi liturgique.

Depuis Aristote, les philosophes n'ont cessé de souligner ce point : si l'on peut dire que la musique imite les passions, c'est une imitation très particulière, une imitation *directe*, et non pas indirecte (*Politiques* 1337b7-13 et 1339a1-25). Sur scène, nous voyons des imitations d'échanges amoureux, mais avec la musique, *il y a* de l'amour partout dans la salle, et jusque dans les entrailles des auditeurs. L'amour musical est un amour vécu dans le présent, qui n'est donc ni fidèle ni infidèle. Il n'est pas prédateur, mais s'empare de qui l'écoute. C'est en ce sens que Don Giovanni incarne l'idée même de musique selon Kierkegaard (*Ou bien... Ou bien...*, tr. fr. Paris, Gallimard, 1943, p. 91). Comme l'écrit Lydia Goehr dans son texte de 2006 sur *Don Giovanni* :

Vu de l'extérieur, l'opéra est à propos de la relation que Don Giovanni a en tant que sujet aux autres personnages en tant que sujets. L'opéra est à propos de ce qu'on lit dans le livret. Mais pour l'amateur (*lover*) qui écoute, cette perspective extérieure est mise de côté pour adopter une perspective interne. De l'intérieur, il fait l'expérience de l'opéra comme d'une action entière et immédiate, sans intrigue, sans histoire, sans développement temporel. (« The Curse and Promise of the Absolutely Musical : *Tristan und Isolde* and *Don Giovanni* », in *The Don Giovanni Moment*, Columbia university press, 2006, p. 142)

Selon Lydia Goehr, ce que Kierkegaard dit de l'opéra de Mozart et Da Ponte peut s'appliquer au *Tristan* de Wagner. La « face extérieure » de *Tristan und Isolde* est transfigurée par la musique (*ibid.*, p. 143) : de même que sur le Mont Thabor, les disciples voient la vraie nature du Christ cachée dans son allure seulement humaine, la musique du dernier acte de *Tristan und Isolde* permet d'intuitionner la vraie nature de l'amour érotique, son caractère extatique et métaphysique (*ibid.*, p. 144). Au-delà des personnes particulières sur lesquelles l'*eros* peut porter, la musique nous permet de comprendre la nature même de l'*eros*, et son caractère universel, dans un mouvement dialectique ascendant comparable à celui du discours de Diotime dans le *Banquet*. Au sein de l'opéra, la musique endosse ainsi le rôle d'une libératrice. Il s'agit non seulement de s'émanciper d'une vision bourgeoise de l'amour (*ibid.*), mais de s'émanciper d'une réduction de l'amour aux relations affectives interindividuelles, ce qui s'exprime métaphoriquement par le consentement au sacrifice (*ibid.*, p. 151-152). Connaître une telle expérience universelle, c'est mourir à soi-même et fusionner avec quelque chose qui dépasse les individus.

Dès ce texte de 2006, Lydia Goehr soulignait donc le lien entre expérience musicale, libération et mort (*ibid.*, p. 155). Dans *Tristan und Isolde*, il y a déjà une traversée de la mer Rouge : l'intrigue commence sur un bateau, où les amants doivent s'émanciper de la morale et traverser l'interdit social à l'aide du *pharmakon* (poison et remède) concocté par Brangäne. Mais à l'arrivée du navire, les liens sociaux et moraux n'ont pas disparu. Le désir doit encore connaître l'ascèse, comme le peuple juif connaît la faim dans le désert après la traversée émancipatrice. Finalement, ce ne sont pas les ennemis de l'amour qui disparaissent, mais les amants eux-mêmes, immergés dans les flots de leur propre *eros*.

Si tel est le désir de libération suscité par le drame musical, il y a de quoi s'inquiéter (*ibid.*, p. 150 et p. 155), car une libération véritable ne peut pas consister dans le renoncement total à la liberté de l'individu vivant au milieu de ses semblables, avec ses aspirations propres (Hegel, *Encyclopédie. Philosophie de l'esprit*, §431 et add.). L'opéra doit-il toujours osciller entre le mariage bourgeois sans *eros* de la musique et de la poésie, et une extase émancipatrice des arts, produisant un magma fusionnel brûlant, mais sans forme, selon les remarques de Nietzsche dans *Contre Wagner* ? L'opéra ne doit-il être que la représentation plaisante d'une réalité prosaïque, ou une utopie poétique autodestructrice ? Le genre de l'opéra est-il une république démocratique des arts, faite de discussions et de compromis, ou est-il une utopie avant-gardiste où l'on ne voit plus qu'un seul homme nouveau ? À partir de l'opéra des opéras qu'est *Don Giovanni*, deux possibilités se dessinent : celle d'un genre démocratique, prosaïque, où les femmes se rebiffent contre les figures érotico-charismatiques (les *Noces de Figaro*, *Falstaff*, etc.) – quelque chose comme un opéra à la Stanley Cavell – et celle d'une utopie avant-gardiste transfigurant poétiquement la réalité ordinaire, jusqu'à la brûler et la faire disparaître. Dans le premier cas, le flot musical est endigué par le *logos* : l'opéra est le modèle d'une émancipation de toutes les facultés de l'homme, où la parole humaine conserve ses antiques prérogatives. Dans le second cas, le flot musical emporte tout sur son passage : l'opéra a pour modèle d'émancipation quelque chose comme l'expérience mystique, par-delà le *logos*. Tant que l'opéra ne prétend qu'à nous émanciper sur le plan amoureux et sexuel, cela peut paraître désirable et anodin, mais qu'en est-il lorsque l'opéra a pour propos l'émancipation collective ? Quelle sorte d'émancipation nous propose *Parsifal* ? Faut-il vraiment, avec sérieux, traverser cette mer Rouge-là ? (cf. Badiou, *Cinq leçons sur le cas Wagner*, Caen, Nous, 2010 et Zizek, *Variations Wagner*, Caen, Nous, 2010)

Ces deux potentialités opératiques s'incarnent dans les deux approches philosophiques possibles de l'opéra. Dans l'approche analytique, incarnée notamment par *Osmin's rage* de Peter Kivy, l'opéra est l'histoire d'un long compromis entre la syntaxe musicale et la syntaxe

poétique, ponctuée de quelques mariages heureux comme l'*opera seria* handelien ou l'*opera buffa* mozartien. Dans l'approche phénoménologique, incarnée par l'œuvre de Danielle Cohen-Levinas, l'opéra est un projet utopique commencée avec l'*Orfeo* de Monteverdi, et jamais achevée. Au-delà du chant, au-delà du *logos*, la voix enchanteresse du fondateur mythique de l'opéra nous conduit vers un lointain inconnu, mais qui se laisse apercevoir dans le phénomène saturé (Jean-Luc Marion, *La Croisée du visible*, Paris, Puf, 1996) de l'expérience opératique.

3. Y a-t-il du théologique dans *La Bohème* de Puccini ?

a) Le contenu de vérité d'un opéra populaire

Ce qui est surprenant dans *Red sea, red square, red thread*, c'est que Lydia Goehr aborde sous un angle politique et théologique un corpus opératique qui n'est pas la tasse de thé – théorique du moins – des philosophes. *Don Giovanni* ou *Tristan und Isolde* sont des opéras philosophiquement respectables. Un impressionnant *corpus* de textes philosophiques pave la route de la philosophe de la musique du XXI^e siècle écrivant sur ces chefs-d'œuvre. Il faut reconnaître que *La Bohème*, et plus largement l'œuvre de Puccini, ne fait pas bonne figure dans la tradition philosophique. Dans les textes de Bernard Williams sur l'opéra, le philosophe britannique s'excuse de traiter de *Tosca*, qui l'aguiche et lui plaît pour ainsi dire malgré lui (« Artifice manifeste. Ingéniosité de Puccini », *Sur l'opéra*, Paris, Gallimard, 2009). Dans les *Paralipomena*, Adorno a une remarque presque affectueuse pour *La Bohème* : ne prétendant pas être plus qu'elle n'est – un opéra pour la consommation bourgeoise – *La Bohème* ne sombre pas dans le *kitsch* grandiloquent d'une œuvre comme *Turandot* (*Paralipomena*, rééd. après *Théorie esthétique*, *ibid.*, p. 435). Malgré tout ce qu'elle est, *La Bohème* manifeste encore « le moment de l'en-soi » et « la prétention à la vérité » d'une œuvre authentique (*ibid.*, p. 436). Plus radicale encore qu'Adorno, Lydia Goehr considère de manière provocante que *La Bohème* a un contenu de vérité de même ampleur qu'une œuvre wagnérienne.

Lydia Goehr remarque que l'opéra de Puccini a pour ainsi dire deux commencements. Le second est celui dont tout le monde se souvient : Mimi la grisette entre dans la mansarde où les artistes vivant la vie de bohème sont réunis. Lorsque Rodolphe la prend dans ses bras pour lui éviter de chanceler, son destin est scellé : elle sera la muse du poète, jusqu'à en mourir, le poète refusant de sacrifier la vie d'artiste pour une vie bourgeoise où l'on mange à sa faim dans un appartement correctement chauffé. Cette *Bohème*-là, qui porte sur la consommation sacrificielle de Mimi pour le pouvoir créateur d'un homme, est racontée par Catherine Clément dans *L'Opéra ou la défaite des femmes* (Grasset, 1979), que cite Lydia Goehr.

Mais l'opéra de Puccini a un autre commencement, celui que tout le monde oublie : dans la première scène, Marcel essaie de peindre *La mer Rouge*, sans succès, et pour se venger, décide de noyer picturalement un pharaon. Le froid de la mansarde n'aidant pas à la création artistique, Rodolphe propose de brûler son drame – la toile peinte ayant une odeur trop entêtante quand on la met au feu. Il met son projet à exécution, produisant ainsi un brasier bref, mais apocalyptique (Colline : *Già dell'Apocalisse appariscono i segni*). La référence à l'Apocalypse désigne peut-être les projets post-wagnériens d'*opus magnus* et d'œuvre d'art totale, auxquels Puccini doit renoncer malgré son usage d'un leimotivisme wagnérien (RSST, p. 175). Le deuxième acte est organisé par l'opposition entre le couple Rodolphe(poésie)-Mimi(muse) et le couple Marcel(peinture)-Musette(qui peut désigner un instrument de musique populaire). Dans la grande scène de l'acte 2, Musette rend fou Marcel en se comportant en bohémienne séductrice (*Quando men vo ne peut pas ne pas faire penser à Carmen*), mais finit par revenir à l'amour bohème au sens artistique du terme. Apparaît ici la manière dont le concept de bohème, en s'émancipant de ses implications géographiques et ethniques réelles ou fantasmatiques, a invisibilisé et noyé symboliquement des populations réelles dans l'Europe du tournant des XIX^e et XX^e siècles. Musette fait des allers-retours entre les deux rives de Paris, entre un noble statut de Muse qui pourrait la tuer, et le statut de Musette, c'est-à-dire de simple objet de consommation, lui permettant cependant de vivre. À l'acte IV, Musette choisit définitivement de vivre bourgeoisement en objet de consommation, tandis que Mimi, après une hésitation, revient auprès de Rodolphe dans son rôle de Muse consumée – à la manière des pages que Rodolphe brûle pour ne pas avoir à les vendre. À l'acte III, Marcel a vendu son tableau pour servir d'enseigne dans une taverne de la Barrière d'Enfer, et l'amour de Rodolphe et Mimi est menacé par le manque d'argent. L'utopie de la jeunesse artistique a été noyée dans la mer Rouge, et c'est une émancipation libérale, petite-bourgeoise, qui s'offre au peintre comme à Mimi. Une émancipation similaire se présente à Rodolphe après la mort de Mimi. Puccini semble ainsi anticiper le destin même de *La Bohème*, opéra pensé et composé dans la lumière utopique du wagnérisme, mais devenu un opéra bourgeois *sur* la vie d'artiste, réservoir inépuisable de tubes opératiques commerciaux (RSST, p. 208).

Les deux commencements de *La Bohème* ne racontent pas exactement la même histoire. Le commencement biblique nous parle d'une émancipation utopique où la vie organique, avec ses nécessaires compromissions avec la richesse des pharaons, doit sombrer. Si l'on suit cette ligne, après la mort de Mimi, Rodolphe suit le chemin de Marcel : sa traversée de la mer Rouge le conduit plutôt du désert de la vie de bohème aux rives opulentes de l'Égypte, avec ses costumes *kitsch*. Puccini n'a-t-il pas lui-même cédé, au cours de sa carrière, aux tentations de

l'orientalisme opératique, avec *Madama Butterfly* et *Turandot* ? Le commencement mélodramatique, quant à lui, nous parle du sacrifice de la vie féminine requis par une communauté virile spirituelle (on peut penser à Kundry dans *Parsifal*). Rodolphe trouvera sans doute une prochaine hostie à consommer lors de quelque célébration poétique, tandis que Musette, refusant ce destin de sanctification, est repoussée dans la sphère de la prostitution de luxe (celle dont ne parvient pas à s'extraire la Violetta de la *Traviata*). Dans la première histoire, un peuple qui prétend se libérer veut traverser la mer Rouge, quitte à noyer des Égyptiens sur leur passage. Mais finalement, pour être effectivement libre, il traverse la Seine pour rejoindre la rive clinquante de la bourgeoisie parisienne. Dans la deuxième histoire, une grisette s'émancipe en devenant muse poétique, mais en meurt. Mimi est sans doute une toute petite Isolde, remplie de bric-à-brac sentimental et de mots prêts à l'emploi sur l'amour, mais elle est néanmoins une vraie Isolde, qui répète le destin des femmes nobles à l'opéra – tandis que Musette choisit la voie des putains émancipées. *La Bohème* a deux commencements, car la *Bohème* a un contenu de vérité dialectique : de quelque émancipation qu'il s'agisse, celle-ci implique un renoncement. Pas de sérénité lyrique sans violence de l'agonie. Pas de libération sans anéantissement de quelqu'un et de quelque chose. Pas d'émancipation artistique sans renoncer à une certaine idée de la vie artistique. Les deux histoires n'en font qu'une, dialectique, dont la marque est le carré rouge de Marcel.

b) Le biblique, le spirituel et le théologique.

Je terminerai sur une clarification de l'usage du terme de « théologie » à propos de cette enquête sur les indices de la mer Rouge dans *La Bohème*. Lydia Goehr repère un motif qui est avant tout biblique – celui de la traversée de la mer Rouge dans l'*Exode*. Mais un motif biblique n'est pas nécessairement spirituel ou théologique. Ainsi que le souligne Lydia Goehr dans l'ensemble de son livre, la traversée de la mer Rouge peut avoir une signification morale ou politique, dénuée de toute thèse spirituelle ou théologique. Il peut tout simplement signifier qu'il est préférable de vivre libre dans le désert qu'esclave repu dans quelque Égypte moderne. Le motif biblique devient alors prosaïque, ce qui ne veut pas dire qu'il soit dénué de la dialectique de l'émancipation et de l'anéantissement.

Le motif biblique peut également avoir un contenu spirituel : dans ce cas, la traversée de la mer Rouge incarne avant tout une émancipation des forces de l'esprit. Il n'est pas nécessaire d'adosser cette thèse spirituelle à une thèse sur l'existence de Dieu, sur la nature de Dieu, ou sur la manière dont Dieu agit ou se manifeste parmi les hommes. N'importe quel idéaliste, qui voit dans le processus historique le mouvement de l'Esprit humain, pourrait interpréter ainsi la traversée de la mer Rouge.

Le motif biblique peut enfin être associé à une thèse théologique – et c’est habituellement le cas dans les lectures juives et chrétiennes de l’*Exode*. Il y a un seul Dieu, qui est le vrai Dieu. Il se manifeste en agissant dans l’histoire des hommes, et d’abord en élisant un petit peuple particulier, qu’il sauve, avant de se révéler à tous. Comme créateur de toutes choses, il peut produire un miracle surnaturel, supérieur ontologiquement à tous les prodiges des magiciens. Dieu veut que les hommes soient libres, et non qu’ils soient des esclaves. Voilà des thèses théologiques.

Le motif biblique de la mer Rouge dans *La Bohème* incarne clairement un enjeu prosaïque (en particulier économique) et spirituel. Le nœud de l’intrigue est qu’il n’est pas possible de s’émanciper sur tous les plans. L’émancipation spirituelle est au prix de la vie – et donc de l’émancipation économique – et vice versa. Mais peut-on parler, en toute rigueur, d’un usage théologique du motif biblique dans *La Bohème* ? Tout à l’inverse, il me semble que Lydia Goehr remplace le thème théologique dantoïen de la Transfiguration par le motif biblique déthéologisé de la mer Rouge. Dans *La Transfiguration du banal*, Danto nous parle des œuvres d’art comme d’objets qui semblent ordinaires, mais qui ne le sont pas, comme le Christ semble un homme ordinaire, mais ne l’est pas. Sur le Mont Thabor, le Christ montre à quelques disciples sa nature glorieuse, avant même sa Résurrection. Sorte de saint Jean laïcisé, le philosophe de l’art a aperçu la nature glorieuse de l’œuvre, cachée sous l’aspect d’un objet ordinaire, et il en propose la théologie à ceux qui n’ont pas assisté à l’événement, ou qui ont été si aveuglés qu’ils n’ont rien vu. Chez Danto, les motifs bibliques et évangéliques ont vraiment une signification théologique, au sens où, selon Hegel, la philosophie a le même contenu que la théologie (à savoir l’absolu). Tout à l’inverse, *Red sea, red square, red thread* tend à déthéologiser un motif biblique, comme *La Bohème* déthéologise le genre opératique. Comme le remarque Lydia Goehr, c’est précisément ce que Hanslick reproche à l’opéra de Puccini : « l’absence de transfiguration », laisse intacte une réalité « grise et misérable » (RSST, p. 201). Si l’on prend *La Bohème* par son deuxième commencement, on peut croire que l’opéra de Puccini croit encore en la Transfiguration, par l’amour sacrificiel, d’une mort misérable tout à fait banale. À l’opéra de Puccini succèdent ainsi tous les mélodrames musicaux sentimentaux, jusqu’aux bluettes racontées dans les comédies musicales. Si l’on prend *La Bohème* par son premier commencement, on comprend que tout à l’inverse, Puccini accepte l’impossibilité, pour la musique et pour l’art, de transfigurer nos réalités prosaïques. Il prépare l’avènement des opéras sans Dieu au XXI^e siècle.

Maud Pouradier, UR Identité et Subjectivité, université de Caen Normandie
Journée d’étude sur Lydia Goehr, 26 avril 2024, ENS-PSL (Paris, France)