# Musique et politique

*Essai*



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

# Richard Wagner et la portée de son antisémitisme (note critique)*

*Pierre-Michel Menger*

**Quiconque** a pu assister, dans les années récentes, à un opéra de Richard Wagner au festival de Bayreuth peut aisément dresser trois constats. Le premier se rapporte à l'admiration séculaire et ininterrompue éprouvée pour l'extraordinaire créativité de Wagner, dont les opéras ont bouleversé le monde musical et la composition lyrique dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle et ont exercé une influence profonde sur l'évolution du langage musical. Assister à la représentation des œuvres du compositeur dans les murs du théâtre de Bayreuth – le Festspielhaus, dont il a conçu les plans et qu'il a fait réaliser grâce au soutien de son mécène et protecteur, le roi Louis II de Bavière – a constitué une expérience inoubliable, décrite comme un rite initiatique, pour tous ceux qui l'ont célébré dès les débuts du festival. La puissance créatrice de Wagner a acquis la force de l'évidence dans l'histoire de la musique telle qu'elle s'est écrite depuis plus d'un siècle.

Le deuxième constat est celui d'une transformation profonde des mises en scène présentées à Bayreuth depuis trois décennies. Celles-ci sont allées dans le

* Jean-Jacques NATTIEZ, *Wagner antisémite. Un problème historique, sémiologique et esthétique*, Paris, Christian Bourgois, 2015, 718 p. Michael Werner et Simon Bittmann m'ont fait part de leurs remarques sur une première version de ce texte. John Deathridge m'a signalé un ensemble de travaux récents sur la question de l'antisémitisme dans la recherche wagnérienne. Je les remercie chaleureusement. Des éléments de ce texte ont été présentés lors d'une journée consacrée aux écrits de Nattiez au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, le 12 novembre 2015, et lors des « Rencontres 2016 : Actualité Wagner » de l'Institut de recherche en musicologie (IREMUS), le 22 mars 2016. Je remercie les organisateurs de ces deux journées.



*Annales HSS*, 73-3, 2018, p. 671-692, 10.1017/ahss.2019.48
© Éditions de l'EHESS

https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

sens d'une politisation croissante de l'interprétation des livrets et, plus récemment, d'une mise en cause explicite de l'idéologie wagnérienne, c'est-à-dire de la somme des positions nationalistes, racistes et antisémites qui ont été prises par Wagner lui-même, puis par sa famille et son entourage direct, et qui ont culminé dans la célébration du compositeur sous le régime nazi. Les mises en scène les plus récentes sont allées jusqu'à retourner les œuvres de Wagner contre lui ; ainsi la production actuelle des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* à Bayreuth, créée par Barrie Kosky en 2017, incorpore-t-elle dans la représentation de l'œuvre le décor du tribunal de Nuremberg, chargé de juger et de condamner les responsables nazis en 1945.

Le troisième constat surgit du travail de mémoire auquel incite l'érection d'une série de stèles en 2013 dans le jardin situé en contrebas du Festspielhaus. Ces stèles font connaître le nom, la carrière et le destin des chanteurs, des musiciens et chefs d'orchestre, ainsi que des metteurs en scène juifs qui ont œuvré à Bayreuth et qui, sous le régime nazi, soit ont eu la chance de pouvoir fuir et émigrer, soit ont été arrêtés et déportés dans les camps de concentration, où un grand nombre d'entre eux a péri. L'impression de malaise est considérable. Lire sur ces panneaux la biographie et la carrière de ces artistes juifs qui ont chanté et joué Wagner, l'auteur d'un ensemble d'écrits violemment antisémites, et qui ont été ensuite traqués par le régime nazi conduit à poser jusqu'à son paroxysme le problème de l'autonomie de l'art.

La bibliothèque littéraire et scientifique consacrée à Wagner est immense, qu'il s'agisse des biographies, des analyses musicales, ou encore des études historiques sur les positions et les contextes politiques, idéologiques, culturels auxquels il convient de référer la production wagnérienne. Les livres et les articles portant sur la judéophobie et l'antisémitisme du compositeur sont apparus progressivement à la fin des années 1960, quinze ans après une première alerte lancée par Theodor Adorno dans son *Essai sur Wagner*[1]. Comme l'a fait remarquer Saul Friedländer, l'idéologie antijuive de Wagner n'avait pas été jusqu'alors un thème majeur de la recherche contemporaine sur l'antisémitisme en général[2]. En musicologie, les choses ont progressivement changé. En 1968, Léon Poliakov publie le troisième volume de son *Histoire de l'antisémitisme*, dans lequel il aborde le cas de Wagner[3]. La même année, Robert Gutman fait paraître une biographie qui connaît un grand retentissement, notamment en raison des analyses consacrées à l'antisémitisme wagnérien et des réactions d'indignation qu'il provoque dans certains cercles wagnérophiles[4].

1 - Theodor W. ADORNO, *Essai sur Wagner*, trad. par H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, [1952] 1993.
2 - Saul FRIEDLÄNDER, « Bayreuth und der Erlösungsantisemitismus », *in* D. BORCHMEYER, A. MAAYANI et S. VILL (dir.), *Richard Wagner und die Juden*, Stuttgart, Springer, 2000, p. 8-19, ici p. 8.
3 - Léon POLIAKOV, *Histoire de l'antisémitisme*, vol. 3, *De Voltaire à Wagner*, Paris, Calmann-Lévy, 1968.
4 - Robert W. GUTMAN, *Richard Wagner: The Man, His Mind and His Music*, New York, Harcourt, Brace Janovich, 1968.



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

Le problème de l'antisémitisme wagnérien prend toute son importance à la fin des années 1970 et dans les années 1980. L'historien de la littérature et de la musique Hartmut Zelinsky, l'historien Jacob Katz, puis les musicologues Dieter Borchmeyer et John Deathridge commencent à aborder ou à étudier ouvertement la question [5], au point que Deathridge, qui a codirigé l'édition du catalogue de l'œuvre de Wagner, souligne, en 1986, que « le sujet le plus sensible dans l'histoire de la recherche wagnérienne est, de loin, l'antisémitisme de Wagner [6] ». Dans les années 1990, la mise en cause devient plus radicale encore dans plusieurs ouvrages, comme ceux de Paul Lawrence Rose et de Marc Weiner [7]. Ce tournant conduit à prendre la mesure de la place marginale ou inexistante qu'avait reçue la question de la judéophobie wagnérienne chez de fameux musicologues, tel Carl Dahlhaus.

Publiée en 2015, la somme que propose Jean-Jacques Nattiez prend à bras-le-corps le sujet de l'antisémitisme wagnérien en explorant tout le corpus des écrits et des recherches qui ont étudié, minoré ou franchement ignoré l'idéologie wagnérienne et ses effets sur l'œuvre et sur sa postérité. Nattiez procède par gradation. Signalé publiquement depuis l'essai d'Adorno, l'antisémitisme wagnérien ne figure pourtant pas dans les biographies largement diffusées de Curt von Westernhagen et de Martin Gregor-Dellin [8]. À partir du moment où la question s'impose dans la musicologie et dans la recherche historique, il devient alors utile de comparer les résultats de Borchmeyer, Deathridge, Thomas Grey [9], Katz, Barry Millington [10], Rose, Pierre-André Taguieff [11], Weiner et Zelinsky afin de résoudre les énigmes posées et de faire état des divergences, des controverses ou des forçages interprétatifs. Sous la loupe de Nattiez, la littérature wagnérienne passe ainsi du déni à la critique, d'abord modérée, puis plus radicale. Certains

5 - Hartmut ZELINSKY, *Richard Wagner. Ein deutsches Thema : eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners, 1876-1976*, Berlin, Medusa, 1983 ; Jacob KATZ, *From Prejudice to Destruction: Antisemitism, 1700-1933*, Cambridge, Harvard University Press, 1980 ; *Id.*, *Richard Wagner: Vorbote des Antisemitismus*, Königstein im Taunus, Jüdischer Verlag Athenäum, 1985 ; Dieter BORCHMEYER, « Richard Wagner und der Antisemitismus », *in* U. MÜLLER et P. WAPNEWSKI (dir.), *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart, Kröner Verlag, 1986, p. 137-161.

6 - John DEATHRIDGE, « Grundzüge der Wagner-Forschung », *in* U. MÜLLER et P. WAPNEWSKI (dir.), *Richard-Wagner-Handbuch*, *op. cit.*, p. 803-830 ; *Id.*, *Wagner beyond Good and Evil*, Berkeley, University of California Press, 2008.

7 - Paul Lawrence ROSE, *Wagner: Race and Revolution*, Londres, Faber and Faber, 1992 ; Marc A. WEINER, *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997.

8 - Curt VON WESTERNHAGEN, *Wagner*, Zürich, Atlantis Verlag, 1968 ; Martin GREGOR-DELLIN, *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, Münich, Piper Verlag, 1980. En 1986, J. DEATHRIDGE, « Grundzüge… », art. cit., parle d'une « image aseptisée » de Wagner.

9 - Thomas S. GREY (dir.), *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

10 - Barry MILLINGTON, *Wagner*, Princeton, Princeton University Press, [1984] 1992.

11 - Pierre-André TAGUIEFF, *Wagner contre les juifs. Aux origines de l'antisémitisme culturel moderne*, Paris, Berg International, 2012.



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

chercheurs (musicologues ou historiens) s'arrêtent en chemin, mais d'autres, comme Rose, poussent l'analyse jusqu'à la surinterprétation de chaque indice. Pour tracer sa propre voie, Nattiez choisit d'exposer avec scrupule et méthode l'abondant corpus des recherches effectuées afin d'évaluer leurs apports et leurs limites. Il comble de la sorte une lacune majeure de la bibliographie des écrits wagnériens de langue française. La lecture du livre fait apparaître, au demeurant, le retard que la musicologie française ou francophone avait pris sur la recherche allemande, américaine, anglaise et israélienne au sujet du cas Wagner[12].

Il faut de l'énergie, de la virtuosité et beaucoup d'ascétisme pour explorer l'énorme matériau rassemblé par l'auteur : la littérature wagnérienne primaire – ses œuvres, ses écrits, sa correspondance ; les textes de tous ceux (artistes, penseurs, philosophes, acteurs des mouvements politiques, critiques, etc.) qui ont été impliqués aux différents stades de la formation, de l'émergence publique puis de la consolidation de l'antisémitisme de Wagner ; la littérature musicologique et historique consacrée à Wagner. Nattiez propose un guide d'interprétation qui passe en revue les différentes recherches et soupèse leurs argumentations. Certaines lui apparaissent justes et stimulantes, d'autres sont plausibles bien qu'insuffisamment étayées, quelques-unes sont tonitruantes mais purement spéculatives, d'autres encore sont invraisemblables, fausses d'un point de vue factuel ou franchement indéfendables. Le style de l'auteur correspond à cette musicologie intrépide et désinhibée qui est plus courante dans le monde anglo-américain que français, parce qu'elle enquête, évalue et prend position au vu des faits, des hypothèses et des probabilités. Le lecteur acquiert la conviction d'une cumulativité de la recherche musicologique et historique, sans perdre de vue les ressorts essentiels des divergences interprétatives.

Soupeser, comme le fait Nattiez, les recherches selon leur prudence ou leur audace conduit le lecteur à méditer sur ce que peut être une épistémologie stratégique. Dans la gamme des analyses et des controverses présentées, il semble que l'excès interprétatif vaut mieux que la modération pour mettre en relief les problèmes, avant de décider si et quand la prise de risque interprétative peut conduire à des embardées. Font tout particulièrement débat la précocité de l'antisémitisme ou, au contraire, l'inflexion suscitée par la révolution de Dresde en 1849, peu avant la publication par Wagner de son essai infâme *Das Judentum in der Musik* en 1850, première étape de l'amplification publique de ses prises de position. La question de la pénétration des vues et de l'idéologie antisémites

12 - La traduction en français de plusieurs essais consacrés à la question antisémite chez Wagner, comme celui de Katz en 1985, sans parler des passages consacrés à Wagner par Poliakov en 1968, prouve la résonance qu'a pu trouver le problème. Dans Timothée PICARD (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2010, figurent deux courts chapitres de Christian Merlin qui traitent de l'antisémitisme, respectivement de l'homme et de l'œuvre (p. 99-103) et de l'homme Wagner (p. 103-108). On comprend que ce sont les implications pour l'étude de l'œuvre, et pour la disjonction ou la conjonction entre l'homme et son œuvre, qui sont le terreau des divergences principales dans la recherche récente.



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

dans le cœur de l'œuvre de Wagner a donné également naissance à une vive controverse qui a pour enjeu la désanctuarisation de l'autonomie protectrice de l'art et de la création musicale ou, à l'inverse, le dédoublement de Wagner en deux êtres distincts, l'idéologue et le créateur. Les conflits d'analyse concernent aussi l'amont et, surtout, l'aval historiques de l'antisémitisme wagnérien. L'antisémitisme allemand et européen, qui existait avant Wagner, s'est développé durant la carrière de celui-ci et a atteint son point culminant à l'ère nazie. La sémantique de la *Vernichtung*, qui est au cœur de l'idéologie antisémite de l'époque de Wagner, a pu être interprétée comme une dialectique de la purification par négation et de l'émancipation par dépassement assimilateur [13]. Mais cette vision a rapidement connu ses propres radicalisations : Wagner souscrivait-il à l'argument selon lequel il s'agissait de parfaire le mouvement d'émancipation des juifs en les délivrant de leur judéité, ou a-t-il progressivement conçu la liquidation de la judéité en des termes tout autres que dialectiques ? La *Vernichtung* n'a plus rien eu d'un montage idéologique quand a effectivement été pratiqué l'anéantissement physique massif de la Shoah. Comment ne pas explorer l'antisémitisme wagnérien au regard de la postérité allemande conduisant au nazisme dès lors que l'on tient compte de la fascination d'Adolf Hitler et de nombre de dignitaires nazis pour Wagner ? Et comment ne pas tenir compte, surtout, des multiples liens directs d'interconnaissance et d'affinité qu'ont entretenus avec eux les membres de la tribu familiale des Wagner, au premier rang desquels son épouse Cosima, obsessionnellement antisémite jusqu'à sa mort en 1930, la fille de Richard et Cosima, Eva, mariée à Houston Stewart Chamberlain, et Winifred, qui épousa le fils de Richard et Cosima, Siegfried, pro-nazie et amie personnelle d'Hitler ? La causalité n'est pas rétrodictive, et Wagner n'est pas dans la position de Louis-Ferdinand Céline ou de Martin Heidegger, deux des cas les plus fameux d'enquête sur les soutiens directs de penseurs et de créateurs aux thèses nazies ainsi que sur les conséquences à en tirer pour l'appréciation de leurs œuvres. Néanmoins, tout comme l'antisémitisme de Wagner s'est développé dans un contexte allemand et international, à travers des réseaux amicaux et professionnels qui ont agi sur la consolidation de son idéologie, sa veuve et plusieurs de ses descendants directs ont tissé un ensemble de liens étroits avec les propagateurs, puis avec les opérateurs, du nationalisme politique raciste et antisémite qui s'est incarné dans le parti et le pouvoir nazis. C'est donc bien d'une agentivité causale dont il est question pour établir le lien entre l'antisémitisme wagnérien et sa postérité.

Nattiez invite le lecteur à juger sur pièces les prises de position racistes et antisémites du compositeur. La dernière partie du livre comporte en effet une

13 - La traduction de *Vernichtung*, comme du terme d'*Untergang*, dans les écrits de Wagner soulève des enjeux considérables, comme le montrent les débats sur le réalisme causal des interprétations que présente Nattiez (*Wagner antisémite…*, *op. cit.*, p. 67-69). « Destruction », « anéantissement » ou « engloutissement » résonnent différemment selon la distance qu'on veut y déceler avec ce qui deviendra la « Solution finale » des nazis.



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

traduction de six textes clés de Wagner, notamment *Das Judentum in der Musik*, traduit sous le titre *La judéité dans la musique*, le plus spectaculairement judéophobe d'entre eux. Cet essai parut en 1850, sous pseudonyme, dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, la revue fondée par Robert Schumann. Wagner le republia, cette fois sous son nom, en 1869, dans une version augmentée et aggravée. S'il fallait s'assurer que le texte initial n'exprimait pas simplement l'*hubris* d'un créateur pressé de disqualifier des compositeurs contemporains (Felix Mendelssohn) et d'abattre un concurrent (Giacomo Meyerbeer) qui était alors beaucoup plus réputé que lui, la réédition de 1869, signée et donc totalement associée à la gloire croissante de Wagner, démontre que son antisémitisme faisait bien partie d'une idéologie de plus en plus offensive, systématique et ouvertement militante [14].

Lorsque Nattiez résume la trame de son enquête, il se situe lui-même sur la carte qu'il établit des différentes positions de la recherche wagnérienne :

> *On peut traiter de l'antisémitisme de Wagner selon cinq angles d'attaque qui constituent autant de familles d'exégèse :*
>
> *Certains voient dans sa pensée et son œuvre les prémisses de l'antisémitisme nazi, au point, parfois, de faire de Wagner un responsable direct de l'hitlérisme et de la Shoah, d'autres au contraire récusent ce point de vue. Sans doute peut-on même affirmer que si l'antisémitisme de Wagner est troublant aujourd'hui, c'est à cause des événements de la Seconde Guerre mondiale.*
>
> *Un deuxième groupe d'auteurs reconnaît la présence irrécusable, mais selon des degrés variables, de positions antisémites chez Wagner, notamment dans ses écrits, et les condamne sans ambiguïté, tout en cherchant à les expliquer, voire à les excuser.*
>
> *Un troisième groupe considère qu'en raison de son autonomie la musique n'est pas concernée par l'idéologie antisémite de Wagner.*
>
> *De manière plus large, un quatrième groupe refuse d'aborder la question de l'antisémitisme de Wagner en se fondant sur ses œuvres, et juge qu'on ne peut scientifiquement s'appuyer que sur ses écrits théoriques explicitement antisémites, sa correspondance et le Journal de Cosima. À l'appui de cette position, parfois, la conviction que les personnages de ses opéras n'y sont jamais présentés explicitement comme des Juifs.*
>
> *Un dernier groupe prend le contre-pied de cette attitude en tentant de démontrer que la dimension antisémite de Wagner est présente non seulement dans ses écrits, mais aussi*

14 - L'une des explications de la position particulière qu'occupe l'art musical dans l'antisémitisme européen de l'époque, et de l'intensité de la judéophobie wagnérienne, a été suggérée par Poliakov : « quelle qu'en soit la raison, c'est, dans le domaine des beaux-arts, principalement en musique, que les juifs ont excellé ». Voir David CONWAY, *Jewry in Music: Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 1. Il note que la recherche académique sur l'antisémitisme a accordé trop peu d'importance à cette situation particulière de la musique dans l'essor des cercles intellectuels et culturels juifs de la première moitié du XIX[e] siècle.



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

*dans les livrets des opéras et même, selon un groupe encore plus restreint, dans leur musique. J'appartiens à cette dernière catégorie d'auteurs* [15].

C'est donc en tant que musicologue que Nattiez cherche à déterminer si les positions antisémites du compositeur ont agi sur le cœur de son travail de création, à même la trame musicale, et non pas simplement à travers l'invention de personnages ouvertement, ou secrètement, identifiés à des figures juives dans une série d'opéras, comme l'avait noté Adorno. Le chercheur musicologue veut-il opérer sur la partition un travail homologue à celui qui a de plus en plus souvent été réalisé par les metteurs en scène des opéras de Wagner, notamment dans l'ère récente du festival de Bayreuth ? Explorer la trame musicale elle-même porte une ambition plus radicale : si les comportements de l'idéologue, du pamphlétaire, du militant et du compositeur ne sont pas dissociables, ne serait-ce pas parce qu'une forme supérieure de contrôle est à l'œuvre dans toute la matière produite par Wagner ? Le compositeur exprimerait son antisémitisme avec une intensité et sous des formes qui varient selon les possibilités et les contraintes que chaque médium impose à l'expression directe ou indirecte de contenus idéologiques explicites. Comme je le montrerai plus loin dans mon analyse du livre de Nattiez, une importance particulière doit être accordée aux manœuvres tactiques que Wagner développe dans la dernière partie de sa carrière pour gérer les bénéfices et les coûts professionnels de son antisémitisme. Les auditeurs de l'époque sont eux-mêmes directement confrontés au dilemme des bénéfices et des coûts de leur admiration pour l'œuvre, dès lors qu'ils sont informés de l'antisémitisme du compositeur et qu'ils peuvent questionner son ancrage dans la production de l'œuvre. Et nous autres contemporains, qui connaissons le cours ultérieur de l'histoire, sommes placés devant un dilemme infiniment plus pesant encore.

## Wagner et l'antisémitisme allemand

Il existe deux manières de rendre toute son épaisseur historique à la question de l'antisémitisme wagnérien. La première voie consiste à déployer largement la trame historique de l'antijudaïsme et de l'antisémitisme en Europe et en Allemagne, avant d'examiner la façon dont Wagner endosse ce qui reçoit vers 1879-1880, sous la plume de Wilhelm Marr, le nom d'antisémitisme. Rose, l'un des auteurs les plus cités par Nattiez, consacre de longs développements à ce sujet dans ses ouvrages. Le raisonnement pourrait s'apparenter à une décomposition factorielle : l'antisémitisme wagnérien est incompréhensible sans une contextualisation propre à faire apparaître les causes et les manifestations de l'antisémitisme dans l'Allemagne de la première moitié du XIX^e^ siècle, et à faire ressortir ainsi les traits particuliers de la position de Wagner. Plus radical encore serait l'exercice de pensée prenant appui sur un raisonnement contrefactuel : Wagner aurait-il pu être autre

15 - J.-J. NATTIEZ, *Wagner antisémite...*, *op. cit.*, p. 66.



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

chose que l'antisémite notoire qu'il est devenu, si l'on pose que la socialisation familiale et professionnelle devait agir comme un levier direct dans la sensibilisation à une culture antisémite environnante ? Une telle approche exige une analyse historique dont l'étendue peut être considérable, et qui peut s'appuyer sur la substantielle bibliographie des recherches contemporaines sur l'antisémitisme au XIX[e] siècle, mais dont la granularité causale est plus conforme à une histoire idéologique, politique et culturelle, qu'à une étude de cas. La seconde voie, qu'emprunte Nattiez, consiste à partir de Wagner lui-même et à composer un environnement en se fondant sur la trame de sa biographie [16]. Deux opérations de mise en relation avec l'antisémitisme ambiant sont alors nécessaires.

Dans un premier temps, Nattiez rappelle les multiples dimensions de l'hostilité à l'égard des juifs en Allemagne au cours de la carrière wagnérienne. En recentrant, dans un second temps, l'analyse sur la position de Wagner, il s'emploie à déterminer quand et comment s'est formé son antijudaïsme. La présentation la plus habituelle, donnée notamment par Katz [17], divise la vie du compositeur en deux parties séparées par l'épisode des mouvements révolutionnaires qui ont lieu en Europe en 1848 et qui conduisent au soulèvement de mai 1849 à Dresde. Katz souligne la proximité de Wagner avec des figures clés du groupe des intellectuels et artistes juifs qui, tels les écrivains Heinrich Heine et Ludwig Börne du mouvement Jeune Allemagne ou les compositeurs Mendelssohn, Meyerbeer et Ferdinand Hiller, se sont fait une place dans la vie publique allemande, au cours des années 1830, à la faveur de la montée du libéralisme politique. Wagner basculerait du philosémitisme dans l'antisémitisme en 1849, c'est-à-dire après l'échec de la révolution et pendant son exil en Suisse ; il récuse alors le libéralisme et développe une critique dévastatrice de la production musicale et théâtrale de son temps. Il veut voir dans la médiocrité de celle-ci la soumission de l'art aux forces du marché et de l'argent, de même que l'influence délétère des artistes juifs, à laquelle il oppose son idéal de la musique de l'avenir, avant de se livrer, en 1850, à ce que Katz appelle une « explosion d'antijudaïsme » dans son essai *La judéité dans la musique*. Souvent repris, ce schéma explicatif fait de l'antisémitisme présent dans les sociétés européennes un facteur facilitateur dont la psychologie du créateur se nourrit pour trouver un coupable à ses insatisfactions et à ses frustrations d'artiste, aussi bien qu'un levier pour ses manœuvres opportunistes de carrière. Alors que Conway adhère à l'argument de Katz, il note pourtant que Wagner, dès avant l'échec de la révolution de Dresde, avait inséré dans ses travaux préparatoires du livret de son cycle du *Ring des Nibelungen* des éléments explicitement judéophobes et une matrice sémantique caractéristique de son antisémitisme croissant : le triptyque

16 - Michael Werner m'a communiqué une liste de près de soixante-dix références, dont trois seulement figurent aussi dans la bibliographie de Nattiez (Hannah Arendt, Katz et Poliakov), ce qui confirme que les deux voies d'approche de l'antisémitisme wagnérien, par l'enveloppement contextuel et par l'étude de cas, sont différentes, même si elles ne peuvent pas manquer d'être complémentaires.

17 - J. KATZ, *From Prejudice to Destruction…*, *op. cit.*, chap. 9.



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

de l'*Untergang*, de l'*Erlösung* et de la *Vernichtung*[18]. Le tournant antisémite de Wagner prendrait donc naissance avant l'échec de la révolution de Dresde et connaîtrait son premier point culminant avec la publication de *La judéité dans la musique*.

La position de Nattiez, plus radicale, est en cela plus proche de celle de Rose, non sans marquer précisément un certain nombre de réserves à l'égard de celle-ci. Nattiez discute la périodisation habituelle en décelant des éléments d'antijudaïsme apparus antérieurement, notamment dans la façon dont Wagner, lors de son séjour parisien en 1841-1842, met en cause les banquiers allemands de Paris « au teint blême », ou dans sa rivalité avec Meyerbeer, dont il jalouse le succès. L'argumentation n'exclut rien de ce qui se cristallise à la fin des années 1840 – motifs psychologiques, opportunisme carriériste, rationalisation des frustrations professionnelles, adhésion à une culture environnante de la détestation antijuive –, mais la plus grande profondeur temporelle de l'antisémitisme wagnérien que Nattiez décèle le conduit à retracer la formation progressive d'une véritable idéologie judéophobe, puis raciste, chez le compositeur.

L'enjeu de la controverse autour de la périodisation est donc essentiel, même si la mise en intrigue causale s'appuie principalement sur une logique de l'indice, avant que l'antisémitisme wagnérien soit totalement explicite. Soit, comme le soutient Nattiez, Wagner est très tôt profondément enclin à concevoir de l'hostilité envers les juifs, et sa judéophobie ne fait que se développer et se systématiser à mesure que la notoriété confère à ses positions idéologiques une visibilité et un rendement croissants dans les cercles au sein desquels il cherche une place de premier rang. Dans ce cas, sa proximité ou son compagnonnage avec des écrivains et des artistes juifs s'expliquent par son vœu de les voir s'assimiler par la voie de la déjudaïsation. Soit Wagner est un révolutionnaire déçu et un compositeur pressé de rivaliser avec les gloires du grand opéra de l'époque, Meyerbeer et Fromental Halévy, dont il envie la réussite, et il renonce à ses idéaux révolutionnaires internationalistes en se convertissant à un nationalisme esthétique, culturel et politique qui devient rapidement raciste et antijuif. Dans les deux cas, le motif de la rivalité professionnelle avec des compositeurs juifs joue un grand rôle.

La position adoptée par Nattiez a notamment l'intérêt de préciser la distinction entre judéophobie et antisémitisme chez Wagner, qui constitue l'un des fils directeurs du livre. La judéophobie wagnérienne s'alimente à une idéologie nationaliste : les juifs sont des étrangers qui menacent ou corrompent l'unité et la force nationales ; ils sont inassimilables car communautarisés. Elle est ancrée dans une idéologie religieuse qui oppose le christianisme au judaïsme et à l'islam mais qui, à d'autres moments, peut célébrer les valeurs du brahmanisme et du bouddhisme pour disqualifier toutes les autres religions. Elle a une dimension culturelle : les juifs sont présentés comme ceux qui propagent dans la société leur utilitarisme de banquiers et de commerçants et empêchent l'art d'éclore complètement. L'idéologie judéophobe wagnérienne

18 - D. Conway, *Jewry in Music...*, *op. cit.*, p. 261-266.



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

penche vers l'anticapitalisme, non pas du côté d'une adhésion au communisme, mais de celui d'un libéralisme socialiste doté de composantes fouriéristes, telles que la libération des mœurs sexuelles, qui repose sur une critique du pouvoir dévastateur et corrupteur de l'argent, un thème majeur et proprement matriciel de la tétralogie du *Ring des Nibelungen*. L'antisémitisme de Wagner endosse les différents éléments de sa judéophobie et leur ajoute, comme l'a souligné Poliakov, des critères explicitement raciaux, tels que les traits physiques et un caractère jugé « répugnant », ou l'impureté des mélanges raciaux. Le « teint blême » des juifs est, de fait, un motif récurrent de l'antisémitisme wagnérien.

Un autre apport de l'enquête de Nattiez est de documenter l'escalade de l'antisémitisme wagnérien. À un premier stade, Wagner se borne à recommander la solution de l'auto-déjudaïsation : si les juifs s'émancipent de leur judaïsme en renonçant à leur religion, à leurs valeurs communautaires et à tout ce qui fait leur comportement particulier, ils peuvent être assimilables dans l'espace germanique. À un deuxième stade, en 1869, comme le montre la version augmentée de l'essai sur *La judéité dans la musique*, il exhorte de chasser et d'expulser les juifs. À un troisième stade, à partir de 1879, émerge la solution de l'élimination physique, qui dénote la radicalisation et la racialisation de sa judéophobie. Comme le montre Nattiez, c'est en 1881 que Wagner rencontre Arthur de Gobineau, après avoir lu son *Essai sur l'inégalité des races humaines*, qu'il cite dans son texte « Héroïsme et christianisme [19] ». Les propos privés de Wagner permettent de déceler cette orientation vers l'élimination physique, mais Nattiez note que ce recours à la violence destructrice trouve des occasions d'être publiquement proféré sous la forme d'amalgames divers : Wagner préconise, par exemple, de brûler Paris en 1870, lors de la guerre franco-prussienne, car la ville symbolise pour lui ses échecs de jeunesse et l'influence financière juive.

## *Hubris* créatrice et volonté de domination

L'entrelacs des mécanismes psychologiques et des positions idéologiques qui ont agi cumulativement pour forger l'antisémitisme wagnérien désigne les deux faces d'une même violence, celle du désir de domination. La lecture du livre de Nattiez révèle les mécanismes d'agrandissement du moi créateur qui président à la confiance inébranlable de Wagner en ses capacités et en son génie, et qui sont aussi l'un des ressorts de son usage conquérant de l'antisémitisme. Que faut-il pour nourrir et cultiver cette hypertrophie du moi ? Observons que cette tendance s'apparente à un réquisit fonctionnel dans les mondes de la création pour affronter les rigueurs de la compétition dans des carrières hautement incertaines, même si les expressions de cette hypertrophie varient selon les créateurs et si l'amplitude

19 - J.-J. NATTIEZ, *Wagner antisémite...*, *op. cit.*, p. 441-442.



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

de ses variations, depuis la confiance en soi jusqu'à l'absolue certitude de soi, constitue la signature de chaque personnalité [20].

L'excès fonctionnel de confiance en soi est couplé à d'autres mécanismes psychologiques, tels que la persévérance, la capacité de résilience et la réflexivité (l'aptitude à tirer les leçons des échecs et des erreurs). À défaut, il devient dysfonctionnel et il est rapidement présenté par le monde environnant comme un simple trait de caractère pathologique qu'il est facile de ridiculiser. Dans le cas de Wagner, d'autres ressorts apparaissent au fil de l'enquête de Nattiez. Les travaux des psychologues sur la créativité s'efforcent en effet de déterminer quelles sont les qualités associées à une imagination et à une inventivité fécondes : le sens de l'indépendance et le refus de l'autorité exercée par autrui, et son symétrique inverse, le goût de la domination sur autrui [21].

Pour mettre en œuvre une confiance en soi efficace, il est primordial de savoir négocier pour capter des ressources, ce qui, dans le cas de Wagner, consiste à savoir flatter ses interlocuteurs tout en les méprisant. Ce système de traits psychologiques est stable dans sa dualité même, à travers le simple ajustement aux situations des motivations et des « sincérités ». Il en résulte ce que l'on peut joliment appeler l'hypocrisie des « sincérités successives », c'est-à-dire la capacité de dire « A » (« vous êtes mon prince et protecteur ou mon ami pour toujours » ou « vous êtes un grand compositeur », etc.), puis de penser et de déclarer à d'autres que, en réalité, c'est « non A » (« c'est un médiocre »). Les relations de Wagner avec Meyerbeer illustrent redoutablement bien ce registre de sincérités successives. On voit en effet Wagner manœuvrer pour solliciter l'appui et même l'aide financière personnelle de Meyerbeer, tout en le détestant comme un rival dont il jalouse le succès et l'influence. Wagner le traite de « sale juif répugnant », alors même que Meyerbeer l'a soutenu quand celui-ci le lui a demandé. Mais les résultats escomptés étant fluctuants, Wagner les attribue à l'ambivalence de son soutien : on ne se décrit jamais mieux qu'à travers les traits et les intentions que l'on attribue à autrui.

Cette attitude procède du mécanisme psychologique de rationalisation de l'échec ou de réduction de la dissonance cognitive, qu'ont mis en évidence les travaux de Leon Festinger et de Bernard Weiner [22] : si je réussis, c'est entièrement grâce à mon génie propre, et si j'échoue, c'est d'abord, voire totalement, en raison de

20 - J'ai abordé ce point dans Pierre-Michel MENGER, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Éd. du Seuil, 2014. Le comportement de Wagner évoque la façon dont le peintre Gustave Courbet se représente, dans sa toile *Bonjour Monsieur Courbet* (1854), droit et fier face à Alfred Bruyas, son mécène venu à sa rencontre. Une exposition au Metropolitan Museum of Art de New York plaçait, à côté de cette toile, les propos du peintre qui déclarait, en substance, que si l'on n'a pas l'ambition de révolutionner la peinture, il est inutile de se lancer dans le métier et de vouloir conquérir Paris et le monde.

21 - Hans J. EYSENCK, « Creativity and Personality: Suggestions for a Theory », *Psychological Inquiry*, 4-3, 1993, p. 147-178.

22 - Leon FESTINGER, *Conflict, Decision, and Dissonance*, Stanford, Stanford University Press, 1964 ; Bernard WEINER, *An Attributional Theory of Motivation and Emotion*, New York, Springer Verlag, 1986.



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

circonstances externes, de manœuvres d'autrui, etc. Ce mécanisme est d'autant plus puissant que l'activité créatrice est doublement incertaine de son résultat : intrinsèque (le sujet ne sait pas s'il pourra aller jusqu'au bout de son projet, si le résultat correspondra à ce qu'il espérait et s'il aura encore le moyen de l'améliorer) et extrinsèque (son travail est concurrent de celui d'autrui). L'évaluation externe, qui est source d'incertitude extrinsèque, procède par agrégation imparfaite de comparaisons, d'estimations, d'opinions, avec un bruit considérable d'informations capables de parasiter le jugement de valeur. Il y a donc de quoi soupçonner tout ce qui est imparfait dans le processus d'une comparaison toujours relative et jamais absolue, c'est-à-dire en aucun cas produite à l'aune d'un standard incontestable. Wagner est un virtuose de la rationalisation des échecs ou des difficultés. Le juif représente la cible conjuratoire de ses échecs avérés ou de ses risques d'échec. Wagner peut projeter sur lui toute l'énergie abréactive nécessaire pour consolider à la fois ses stratégies professionnelles et son idéologie : nationaliste, germanique, esthétique, religieuse et anti-institutionnelle. Idéologie et religion ne font qu'un, si l'on comprend que, pour Wagner, la véritable religion est la libre symbolisation par l'art, moyennant néanmoins l'éviction ou la liquidation des obstacles multiples que le compositeur juge nuisibles à son exercice personnel de la symbolisation.

Au fil du livre de Nattiez, Wagner apparaît indissociablement comme un immense compositeur, un génie mégalomane, un manipulateur cynique exploitant tout ce qui peut le servir, et comme le propagateur d'une idéologie répugnante. Cette combinaison de traits est telle que l'arc des jugements de valeur qui peuvent être portés sur Wagner est tendu à l'extrême. Mais rien ne serait plus dommageable, face aux dilemmes de jugement auxquels les musicologues, les historiens, les musiciens et les publics sont confrontés, que de référer de telles caractéristiques à quelque causalité obscurément unifiante, extraite de la biographie par une lecture psychanalytique. Sur ce point, Nattiez fait notamment justice de la question compliquée de la paternité de Wagner, et du judaïsme supposé de Ludwig Geyer, son père hypothétique, en suivant un auteur comme Deathridge qui a récusé cette mise en intrigue de l'antisémitisme wagnérien [23]. De fait, il a raison de se dégager de cette voie qui a conduit certains à placer, à la racine de l'antisémitisme wagnérien, le mécanisme psychanalytique de la haine de soi d'un juif fils illégitime. La psychanalyse, dans son usage fonctionnaliste, trouve les moyens de tout expliquer en échappant au principe de non-contradiction, qui pousse à soutenir que « A » et « non A » peuvent être simultanément « vrais ». Les mécanismes psychologiques évoqués plus haut sont à la fois des pratiques individuelles de gestion des relations avec autrui et avec un environnement social, des dispositifs de tolérance à l'égard de l'incertitude, et des biais cognitifs. Ils présentent l'intérêt de mettre en relation le comportement de Wagner et les réactions de son entourage autrement que selon l'argument déterministe du trauma originaire et de sa méconnaissance. Ils ont donc un intérêt évident pour l'historien et pour le sociologue.



23 - J. DEATHRIDGE, *Wagner beyond Good and Evil*, *op. cit.*, p. 14.

https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

## Wagner, propagateur et entrepreneur d'antisémitisme

Dans quels réseaux et selon quelles relations d'alliance ou d'hostilité Wagner forge-t-il ses arguments antisémites pour en faire une idéologie et un levier de ses ambitions créatrices, lui qui produit beaucoup d'écrits au moment où il entreprend de nouvelles œuvres ? Tout au long du livre, Nattiez détaille les sources de l'antisémitisme qui peuvent être reliées directement à la formation des thèses wagnériennes : ses lectures, ainsi que ses rencontres, ses amitiés, ses compagnonnages, ses complicités ou ses rapports d'intérêt avec des propagateurs influents de l'antisémitisme. La carte de ces relations est liée à celle des déplacements de Wagner en Allemagne et en France. Avant 1850, les personnages clés sont les membres du mouvement littéraire et politique Jeune Allemagne, dont les positions sur l'émancipation des juifs sont assimilées, puis transformées par Wagner, notamment sous l'influence du plus judéophobe d'entre eux, Heinrich Laube : animé par des ressentiments d'échec, celui-ci est à l'origine directe de certains arguments développés dans *La judéité dans la musique*. Parmi les sources de l'antisémitisme wagnérien, on trouve également le philosophe Bruno Bauer, auteur d'un essai sur *La question juive*, que discute Karl Marx, ou encore Pierre-Joseph Proudhon et Joseph Fourier, tous deux propagateurs, comme Marx, des convergences entre l'anticapitalisme et l'antisémitisme. Après 1870, des personnages beaucoup plus violemment antisémites encore, tels Marr et Adolf Stöcker, sont au premier plan de son cercle d'amis et de relations.

Dans le réseau de ses soutiens, il faut accorder une place particulière à son noyau central qui est aussi le point d'ancrage et de réassurance de l'hypertrophie du moi créateur de Wagner : le cercle conjugal et familial. Cosima remplit une fonction d'appui et fait preuve d'une tolérance inconditionnelle à l'égard des excès, des violences et des manœuvres opportunistes et intéressées de son mari. Elle a même pu agir en écho amplificateur des névroses et des violences « attributives » de Wagner. Ce dispositif de soutien inconditionnel est évidemment couplé à celui des stratégies de réduction des dissonances cognitives : Cosima est celle qui dit sans cesse à Richard qu'il a d'excellentes raisons d'attribuer tel ou tel déboire à telle ou telle cause, et d'abord aux juifs.

On regrette, en revanche, d'en apprendre trop peu sur les prises de distance et les oppositions qui se développent à l'égard de l'antisémitisme wagnérien à mesure que celui-ci est revendiqué explicitement par le compositeur, en particulier à partir de 1869, dans les pays où ses thèses se sont répandues, et d'abord en Allemagne. Nattiez consacre quelques passages de son livre aux réactions des milieux juifs de Berlin et de Vienne. Il mentionne rapidement le désaveu exprimé par Franz Liszt après 1869, mais on aimerait en savoir davantage sur les réponses des musiciens, des artistes et des intellectuels juifs de l'époque face à l'antisémitisme sans fard de Wagner. Nattiez n'évoque guère d'autres cas que celui, spécifique, d'Hermann Levi, le chef qui dirigea la création de *Parsifal* sur l'insistance de Louis II de Bavière, mécène aussi indéfectible



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

que profondément hostile à l'antisémitisme de Wagner. Certes, toutes les enquêtes n'étaient pas possibles dans le cadre fixé par Nattiez et, au terme de la lecture de ce livre dense, on se persuade que celui-ci constitue aussi la matrice de nombreuses recherches nouvelles à mener, par exemple sur ce point qui exigerait un travail important de dépouillement d'archives.

Le changement d'attitude publique de Wagner à la fin des années 1870 offre un indice précieux de la fécondité que pourrait avoir une telle enquête. Le compositeur prend ses distances avec les mouvements violemment antisémites qui se sont directement nourris des conséquences sociales et économiques de la crise financière et boursière de 1873 en Allemagne. Nattiez montre comment Wagner refuse alors de continuer à se laisser publiquement affilier à des mouvements et à des publications brutalement antisémites, dont il a été soit l'initiateur – en tant que directeur éditorial des *Bayreuther Blätter* –, soit l'inspirateur, soit encore l'idole. Sa prise de distance n'est assurément que tactique, puisqu'il ne cesse de proférer une haine obsessionnelle des juifs jusqu'à sa mort. Ce retrait tactique s'explique probablement par le cumul des signaux d'alerte qu'il reçoit sur les coûts professionnels négatifs de son escalade dans l'antisémitisme. Documenter avec précision ces dégâts pour sa carrière ouvrirait la voie à une étude dynamique du comportement du compositeur et du réseau d'alliances et d'oppositions dont il occupe le centre. L'un des sujets d'analyse les plus troublants porterait sans doute sur les modalités de dissociation entre l'admiration de différentes catégories d'auditeurs pour sa musique et leurs réticences ou leurs détestations à l'égard de son idéologie antisémite et de ses positions ouvertement nationales-racistes.

## Le wagnérisme, une force propulsive de l'antisémitisme au XX^e^ siècle ?

Les deux derniers chapitres du livre de Nattiez quittent le terrain de l'enquête historique et musicologique, centrée sur Wagner, pour examiner le destin de l'œuvre et son spectaculaire adoubement par Hitler et les dignitaires nazis. On ne peut en effet pas faire l'impasse sur les éventuels liens directs ou indirects de causalité entre l'antisémitisme wagnérien, la gloire internationale du compositeur et la place centrale de l'antisémitisme dans l'idéologie et la politique nazies.

Wagner peut-il être tenu pour l'un des agents historiques responsables de la Shoah ? Il est bien sûr absurde d'en faire un agent causal direct, en raison de l'écart temporel entre la biographie du compositeur et l'ère du national-socialisme, mais il est loisible de s'interroger sur son rôle, parmi un faisceau de facteurs, dans la consolidation et l'amplification politiques et culturelles de l'antisémitisme. L'évaluation de la contribution causale apparaît soumise à des tensions interprétatives majeures. James Loeffler parle, par exemple, d'« implication posthume » de Wagner dans l'holocauste nazi lorsqu'il analyse la position des musiciens israéliens



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

qui s'engagèrent pour interdire l'exécution publique de ses œuvres [24]. Katz s'en tient à l'invocation de l'ordre chronologique des faits historiques pour repousser les biais de rétrodiction causale [25], mais son argument a été très vite discuté [26].

Les recherches plus radicales qui ont suivi ont suscité une contre-radicalité interprétative : en témoignent les réactions à l'essai controversé de Rose [27] ou, sur le versant du sensationnalisme journalistique, les palinodies de Joachim Köhler. Celui-ci, après avoir vu dans Wagner le prophète de ce qui devient l'hitlérisme et l'antisémitisme nazi, a tranquillement fait machine arrière, dans un article publié en 2014 par le *Wagner Journal*, en « acquittant » le compositeur des charges dont il l'avait pourtant accablé quinze ans plus tôt et en considérant que l'antisémitisme n'était nullement au centre de ses préoccupations, mais constituait seulement un sujet parmi une foule d'autres [28].

L'enquête sur la place de Wagner dans le cours qu'ont pris l'histoire politique et l'histoire culturelle allemandes au XX^e^ siècle suppose d'incorporer son entourage familial et la lignée de ses descendants, qui sont les contemporains successifs du développement du racisme et de l'antisémitisme en Allemagne. En effet, la famille de Wagner apporte une contribution directe et puissante à l'amplification des thèses antisémites du compositeur, puis à leur association immédiate avec le nazisme. Au premier rang figurent son épouse Cosima, leurs enfants Eva et Siegfried, et les conjoints respectifs de ceux-ci, Houston et Winifred. Wieland, le fils de Siegfried et Winifred, est impliqué dans la nazification de Bayreuth, puis dans la dénazification obsessionnelle de Wagner après-guerre, jusqu'à son décès en 1966. En revanche, Gottfried, fils du frère de Wieland, Wolfgang, qui dirige seul le festival de 1966 à 2008, choisit d'être un pourfendeur résolu de l'antisémitisme familial.

La carrière de Wagner et l'institution posthume de sa gloire relèvent de ces cas dans lesquels la tribu familiale est mise au service du génie (généralement masculin). Cette hypertrophie du dispositif doit beaucoup à l'auto-institution du wagnérisme qu'incarne la création du théâtre et du festival de Bayreuth par Wagner. Il s'agit même d'un cas exceptionnel de dévoration de la descendance par le génie initiateur de la lignée : on songe au terrible tableau de Francisco

24 - James LOEFFLER, « Richard Wagner's 'Jewish Music': Antisemitism and Aesthetics in Modern Jewish Culture », *Jewish Social Studies*, 15-2, 2009, p. 2-36, ici p. 3.

25 - Jabob KATZ, *The Darker Side of Genius : Richard Wagner's Anti-Semitism*, Hanover, University Press of New England, 1986, p. 3-4.

26 - Leon BOTSTEIN, « Wagner and Our Century », *19th-Century Music*, 11-1, 1987, p. 92-104, ici p. 100.

27 - P. L. ROSE, *Wagner...*, *op. cit.*, 1992. Nattiez adopte une position nuancée à l'égard des thèses de Rose qui, dans la littérature wagnérienne des trente dernières années, est certainement l'auteur le plus controversé. Un bon aperçu de la violence de la controverse est donné par le compte rendu de Hans Rudolf VAGET, « Wagner, Anti-Semitism, and Mr. Rose: *Merkwürd'ger Fall* ! », *The German Quarterly*, 66-2, 1993, p. 222-236, et par la réplique qu'ont proposée William Rasch et Marc Weiner dans la même revue à l'été 1994, suivie de la réponse de Vaget.

28 - Joachim KÖHLER, *Wagners Hitler. Der Prophet und sein Vollstrecker*, Münich, Blessing Verlag, 1997 ; *Id.*, *Der Letzte der Titanen. Richard Wagners Leben und Werke*, Berlin, Claassen Verlag, 2001 ; *Id.*, « Wagner's Acquittal », *The Wagner Journal*, 8-2, 2014, p. 43-51.



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

de Goya, *Saturne dévorant l'un de ses fils*. La lignée familiale est transformée par l'« opération » Bayreuth en une entreprise : il faut gérer la carrière de l'œuvre du mari et du père, puis instituer la réputation pérenne du compositeur. L'antisémitisme est directement mêlé à ce projet.

L'extraordinaire, dans ce dispositif, est sa courbure idéologique : conquérante et offensive jusqu'au triomphe du régime nazi, puis descendante après la chute et la découverte de l'intolérable absolu qu'est la Shoah. La famille fait bloc pendant la période ascendante, puis se divise lors de la phase descendante, y compris *via* des revirements spectaculaires, tel celui de Wieland qui est très impliqué dans les relations de Bayreuth avec Hitler et avec le régime nazi, et qui devient, après la Seconde Guerre mondiale, l'organisateur de la dénazification ou de la purification de Wagner, à travers ses mises en scène dépouillées, abstraites et formalistes. La division familiale s'accentue après la fin de la direction du festival de Bayreuth et des affaires du grand-père par Wieland et Wolfgang, car la gestion de cet héritage charrie de plus en plus ouvertement la combinaison indémêlable des dimensions artistique, idéologique, raciale et explicitement antisémite de la fondation du culte wagnérien.

Cette courbure pourrait apporter une réponse précise à la question de la contribution de Wagner à la montée du nazisme. Nattiez discute longuement ce point pour poser les garde-fous épistémologiques indispensables contre une réduction de la causalité historique complexe, qui fait de Wagner l'un des éléments de la trame causale des processus générateurs du nazisme, à une causalité transitive, qui fait de Wagner la cause efficiente du nazisme, ou, option plus radicale, à une causalité finale, selon laquelle Wagner aurait explicitement construit son œuvre en vue de faire émerger un nationalisme pangermanique antisémite. Cette mise au point est essentielle pour comprendre les attitudes à l'égard de Wagner à la lumière de la postérité de l'œuvre et pour déterminer si le procès de Wagner antisémite peut être mené aussi loin que l'a fait Rose.

L'émergence du nazisme est trop complexe pour que soient ordonnés et additionnés de manière linéaire tous les facteurs à prendre en compte dans l'analyse de ses diverses phases, de son plan génocidaire de l'anéantissement des juifs à la mise en œuvre effective de celui-ci. Mais la mise en relation du nazisme avec l'œuvre wagnérienne peut, à la lecture de Nattiez, être envisagée de la façon suivante. La production de Wagner interdit de séparer radicalement l'œuvre musicale et les écrits du compositeur. La force de propagation du complexe artistico-idéologico-antisémite devient d'autant plus considérable que l'affaire est aux mains d'héritiers eux-mêmes activement antisémites. La fille de Wagner, Eva, épouse Chamberlain, chantre du wagnérisme, qui a été l'un des principaux inspirateurs de la théorie raciale et pangermaniste dont les nazis font leur doctrine. L'épouse de Siegfried, Winifred, dirige le festival de Bayreuth à la mort de son mari, de 1930 à 1945. Dès 1923, elle rencontre Hitler, grand admirateur de Wagner, et reste invariablement proche de lui jusqu'à la fin. Tout cela est lié à Bayreuth, qui est le mausolée de Wagner, le temple du wagnérisme et l'instrument de consolidation du complexe artistico-idéologique. L'argument de la force propulsive, qui relie le wagnérisme à l'antisémitisme et au nationalisme nazis, est soutenu par ces



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

liens de continuité et de gestion directe de l'héritage wagnérien par la lignée familiale, dont les positions amplifient les conceptions de Wagner. À cette causalité propulsive, les descendants ajoutent, après la Seconde Guerre mondiale, le scénario du reniement, selon le degré de responsabilité que reconnaît, ou non, chacun des membres de la famille. Ce sont là les deux versants de la causalité qu'il s'agit de mettre en jeu, pour s'écarter de l'explication causale simplement transitive ou finale qui fait de l'œuvre de Wagner la matrice directe et explicite de la Shoah.

## La question de l'œuvre : autonomie et porosité

### La trame créatrice

Nattiez a pour objectif d'étudier les relations entre les écrits publics ou privés de Wagner et la substance de ses principaux opéras. Il procède à des analyses musicologiques pour aller au-delà de la sémantique allégorique. Les opéras sont ainsi placés dans une relation d'intensité variable avec les thèses antisémites assumées. Nattiez montre également que le risque de surinterprétation est plus élevé, puisque les simplifications radicales et sensationnelles existent et que tous les degrés de controverse apparaissent. Peut-on lever la barrière protectrice de la sacro-sainte autonomie de l'œuvre et, si oui, à quelles conditions peut-on imbriquer les deux versants de la production wagnérienne pour montrer qu'il existe bien une relation fonctionnelle entre les deux ?

Pour répondre, il est nécessaire de débrouiller les problèmes épistémologiques et de causalité, et d'affronter une difficile question : de quelle manière les positions (politiques, idéologiques) d'un auteur peuvent-elles informer le matériau musical qu'il travaille ? Cette ligne d'enquête conduit à explorer la matière des œuvres elles-mêmes et oblige à opérer des distinctions. D'abord, quelles œuvres sont au cœur de l'enquête sur l'antisémitisme musical wagnérien ? Ensuite, quels sont les indices pertinents de l'antisémitisme wagnérien dans les œuvres considérées ? Enfin, de quoi ces indices sont-ils le signe ? S'agit-il, comme Adorno l'a noté dans son *Essai sur Wagner*, de rappeler que « tous ces personnages repoussants de l'œuvre de Wagner [Alberich, Mime, Beckmesser] sont autant de caricatures de juifs [29] » ? Nattiez interprète ces personnages qui figurent au cœur de son enquête comme des allégories. L'analyse doit néanmoins avancer d'un cran : les personnages ne sont pas simplement issus d'un livret wagnérien, ce sont des personnages d'opéra qui chantent et évoluent sur scène. Que dit, par conséquent, la musique contenue dans leur chant ? La matière musicale elle-même est-elle empreinte d'antisémitisme, ce qui attesterait d'un degré de contrôle très élevé exercé par Wagner sur ses intentions antisémites ?

29 - T. W. Adorno, *Essai sur Wagner*, *op. cit.*, p. 23.



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

À poser cette question, on s'expose à l'accusation de réductionnisme : la musique (ici de Wagner) peut-elle réellement convoyer des significations et, *a fortiori*, des significations homologues de celles des écrits d'un compositeur ? La position a-sémantique, défendue notamment par Pierre Boulez, énonce que la musique en elle-même ne tient sa signification que du réseau des relations internes de ses composantes. Les choses sont plus compliquées dans le cas de l'opéra. Boulez et Patrice Chéreau sont, du reste, allés loin dans la relecture de Wagner, à la fois sur le terrain de la mise en évidence d'éléments explicitement antisémites et sur celui de la critique du capitalisme financier et du pouvoir de l'argent. Mais l'argument fondamental de cette objection demeure, à savoir qu'il existerait une différence radicale entre le pouvoir de signification sur celui de la matière musicale, d'une part, et les imputations de significations dérivées du texte des livrets, des choix de mise en scène et des contextes de la représentation des œuvres, d'autre part.

Face à ce raisonnement classique, Nattiez propose une démonstration que l'on peut décomposer comme suit. En premier lieu, le genre de l'opéra permet de manier directement des significations *via* le procédé de l'allégorie : un personnage peut symboliser un thème, une cause, une idéologie, une religion, une race, etc. La catégorie de l'allégorie permet à Nattiez d'aller au-delà de l'argument critique employé par Adorno, lequel s'en tient au caractère dénotatif de la caricature des juifs *via* des personnages tels que Beckmesser, Mime, Alberich ou Kundry. L'allégorie est aussi ce qui libère tout l'espace d'interprétation dont peut s'emparer le metteur en scène pour justifier des choix de relecture et expliciter les trames idéologiques de l'œuvre. Afin d'étayer son raisonnement, Nattiez fait valoir l'orientation donnée par Wagner à sa production opératique. Alors que l'opéra historique était le genre à la mode et avait fait le succès du « grand opéra » français (celui de Meyerbeer, de Halévy, de Gaspare Spontini, du dernier Gioachino Rossini ou d'Esprit Auber), Wagner renonce à cette veine historique précisément parce que l'opéra mythologique permet de recourir aisément à l'allégorie et à son pouvoir universalisant. C'est la victoire de l'a-contextualité, qui peut accueillir directement une élaboration idéologique des mythes, contre l'assignation déictique du recours au matériau historique du grand opéra.

En deuxième lieu, la musique elle-même contient toutes sortes d'éléments dénotatifs qui renseignent explicitement sur les positions prises par Wagner, comme le montrent les analyses proposées par Nattiez de l'air de Mime dans le premier acte de *Siegfried*, de l'acte deux de *Parsifal*, et de la sérénade de Beckmesser dans *Les maîtres chanteurs de Nuremberg*. Selon Nattiez, cette dernière réélabore des éléments de prière chantée juive à des fins de caricature dépréciative. En troisième lieu, il s'agit d'examiner avec précision les fonctions que revêtent les écrits dans l'organisation du travail de création. Comme le montre Nattiez, les deux domaines de production sont loin d'être étanches et les textes théoriques prolifèrent au moment de la composition de nouvelles œuvres. Les écrits de Wagner auraient donc bien un rôle fonctionnel : ils seraient des moyens d'élaboration et d'explicitation de certains contenus directeurs des œuvres, ils soutiendraient la mise en forme de principes esthétiques, philosophiques, moraux,



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

religieux et idéologiques, qui sont tramés au cœur du matériau musical, et ils constitueraient des outils d'explicitation pour qui veut comprendre la « poïétique » wagnérienne. Si ces textes ont une fonction poïétique, ils doivent par conséquent figurer dans le dossier génétique des œuvres.

En quatrième lieu figure une distinction chère à Nattiez entre l'« esthésique » et le « poïétique »[30]. Que perçoivent les auditeurs du codage et de la trame poïétiques des œuvres à même la musique, et pas simplement *via* la contribution des mises en scène qui savent exploiter le pouvoir allégorique des œuvres ? Très peu aujourd'hui, mais sans doute quelque chose à l'époque : Nattiez rapporte un témoignage de Cosima selon lequel les auditeurs juifs des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* n'ont pas manqué d'identifier la source musicale juive utilisée dans la sérénade de Beckmesser[31]. Pour autant, et c'est un cinquième niveau de différenciation dans la démonstration, certaines œuvres échappent à une lecture cryptographique et à un déchiffrement idéologique : selon Nattiez, c'est le cas de *Tristan et Isolde*, où seule l'influence d'Arthur Schopenhauer agit, sans lien direct avec l'antisémitisme.

## L'autonomie de l'art en question

L'ouvrage de Nattiez place le lecteur en face d'un paradoxe. Sur l'un des versants, il développe une analyse sociohistorique et sociopolitique des sources et des vagues successives de l'antisémitisme et de la judéophobie auxquelles puise le compositeur. Le risque est de ne pas envelopper le cas Wagner dans une contextualisation suffisamment profonde pour estimer le coefficient d'individualisation des positions de l'artiste. Sur l'autre versant, l'enquête de Nattiez oblige à poser la question de l'autonomie ou du défaut d'autonomie de l'art, et à déterminer jusqu'où peut s'exercer le contrôle du créateur sur l'ensemble des matériaux de sa création. La force de la démonstration menée sur le premier versant devrait affaiblir l'argument de l'autonomie de l'art, au profit d'une causalité historique et structurale. Que l'art puisse être autonome et qu'il ne se laisse pas produire ni déchiffrer comme la simple transcription des forces sociales du monde dans lequel il surgit est une question d'origine wébérienne. Dans un texte célèbre de sa sociologie des religions, Max Weber montre en effet comment les sphères d'activité politique, économique, esthétique, intellectuelle et érotique se sont progressivement éloignées les unes des autres et autonomisées, mais sans cesser de demeurer en relation[32]. Selon lui, il n'existe pas d'enchâssement ou d'influence réciproque massive entre le contexte de production et l'œuvre issue du travail de création, mais plutôt une relation indirecte d'interaction, faute de quoi l'art deviendrait un simple instrument de propagande ou de célébration de telle ou telle cause ou idéologie.

30 - Jean-Jacques NATTIEZ, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.
31 - J.-J. NATTIEZ, *Wagner antisémite…*, *op. cit.*, p. 382-383.
32 - Max WEBER, « Zwischenbetrachtung », *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen, C. B. Mohr, 1920.



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

Nattiez place lui-même son travail sous l'étendard épistémologique de Weber, surtout pour justifier son choix d'un individualisme méthodologique, quand il faut tisser les fils de l'association entre l'antisémitisme, l'esthétique et le travail compositionnel. Selon ce principe, l'analyse doit être tout entière centrée sur le comportement, sur les choix et sur les facteurs explicatifs des positions de l'individu Wagner, et l'environnement doit être étudié comme un système de relations entre le créateur et son entourage direct. Nattiez sacrifie-t-il, en l'occurrence, l'argument wébérien du processus d'autonomisation de l'art et de ses innovations par rapport à la sphère politique ? Ce serait le cas s'il enchâssait l'étude du comportement de Wagner dans un système explicatif au sein duquel la totalité de ses actes créateurs et de ses choix esthétiques serait déterminée par ses positions idéologiques. Or Nattiez ne va pas jusque-là, et son ouvrage peut être lu comme wébérien dès lors que son argumentation met en avant la complexité des interdépendances causales entre les sphères esthétique, sociale, politique et économique.

Examinons un instant l'opération qui permet d'y parvenir, en songeant à un autre exemple fameux et générateur de controverses aussi vigoureuses qu'ont été dévastatrices les révélations récentes sur le sujet. Je veux parler de la relation entre l'œuvre philosophique de Heidegger et le nazisme. C'est un cas plus direct de causalité et de responsabilité que celui de Wagner, puisque Heidegger a connu le nazisme, ses dirigeants, son idéologie, qu'il a pris ouvertement position en faveur du Führer, avant d'adopter une attitude plus ambiguë, mais tout en demandant la publication posthume de ses carnets qui ne laissent aucun doute sur ses positions pro-nazies. Adorno s'est attaqué au cas Heidegger dans son livre *Jargon der Eigentlichkeit*: son analyse fait le lien entre la sémantique conceptuelle de Heidegger, les positions politiques qu'il a prises et la postérité de la trame philosophico-idéologique de son œuvre [33]. Concernant Wagner, son autonomie est en quelque sorte instrumentalisé par le compositeur lui-même, quand celui-ci manœuvre pour ne plus être desservi par son antisémitisme explicite et pour ne pas priver son œuvre des chances d'accéder à l'universalité. Plus profondément, elle devient, selon une sémantique dont la précision est auto-limitative, une autonomie relative. C'est l'argument que l'on peut extraire de Pierre Bourdieu, lui-même auteur d'un essai important sur Heidegger, pour avancer qu'il s'agit d'un effet de la « censure structurale » du champ musical. Cela signifie que le créateur doit retraduire des éléments externes, tels que des prises de position antisémites, en des dispositifs musicaux, dramaturgiques et en des contenus qui soient compatibles avec le pacte de production et de réception des œuvres, autrement dit il doit pratiquer « le travail à la fois conscient et inconscient d'*euphémisation* et de sublimation, qui est nécessaire pour *rendre dicibles* les pulsions expressives les plus inavouables dans un état déterminé de la censure du champ, [et qui] consiste à *mettre en forme* et à *mettre des formes* [34] ».

33 - Theodor W. ADORNO, *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1964.

34 - Pierre BOURDIEU, *L'ontologie politique de Martin Heidegger*, Paris, Éd. de Minuit, 1988, p. 83.



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

Il y a plus. L'œuvre d'art est un bien potentiellement « *superdurable* » si elle entre dans le répertoire. Mais, selon l'argument développé par George Kubler, elle ne s'y maintient que si elle est sans cesse réinterrogée, questionnée, éventuellement remaniée [35]. L'opéra, qui nécessite une mise en scène, se prête directement à cette opération. L'œuvre n'est donc pas seulement un bien final à présenter, mais elle est aussi un bien intermédiaire à transformer pour produire des représentations sans cesse renouvelées et originales. Quand elle est reconnue et admirée, elle devient une réserve de valeur : sa durabilité dépend du flux de services esthétiques (y compris critiques) qu'elle est capable de délivrer dans des environnements sans cesse changeants. Dans cette opération se logent tous les facteurs contextuels de l'interprétation et toutes les décisions qui ont été prises et ont été diversement motivées pour solliciter telle ou telle couche de significations, ou pour faire entrer l'œuvre en résonance avec son contexte de production ou avec son contexte de représentation.

## Représenter Wagner aujourd'hui

La fin du livre de Nattiez relie les séquences passées de la production et de la réception de l'œuvre au temps présent et conduit le lecteur à multiplier les questions sur les conclusions à en tirer, dans l'ère historique qui a été ouverte par la Shoah. Comment l'auditeur peut-il percevoir, ressentir et juger Wagner à chacune des époques considérées – les contemporains du compositeur, les auditeurs du début du XX^e^ siècle, ceux des années 1920 à 1945, ceux de l'ère qui s'ouvre avec la pleine connaissance et reconnaissance de la Shoah, et, doit-on ajouter, ceux d'aujourd'hui avant et après la lecture du livre de Nattiez ? L'un des sujets qui reste le plus énigmatique est sans doute la dissociation entre l'admiration pour la musique de Wagner et la prise de conscience de son idéologie antisémite et de ses positions nationalistes.

À cet égard, le questionnement s'élargit à toutes les parties prenantes. Quelle responsabilité doit prendre chaque individu, désormais supposé connaître le dossier ? Faut-il refuser *a priori* Wagner, comme l'a préconisé Jürgen Habermas ? Nattiez examine, par exemple, le boycott de sa musique en Israël, et la transgression fameuse de Daniel Barenboim, afin de faire apparaître les dilemmes de la conscience historique et artistique des parties prenantes. Et que doivent faire les musiciens et les metteurs en scène, qui ont la responsabilité de l'évolution de la culture musicale ? Au demeurant, qu'ont-ils fait depuis qu'ils se sont emparés du problème dans les années 1970, après la période de la « dénazification » et de l'universalisation abstraite des opéras de Wagner par son petit-fils Wieland ?

Parce que les œuvres sont porteuses de significations multiples, leurs interprètes peuvent légitimement rivaliser d'originalité. Quel poids faut-il accorder

35 - George KUBLER, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven, Yale University Press, 1962.



https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press

aux liens de la création wagnérienne avec l'utilisation qu'en a faite le Troisième Reich ? De nombreuses mises en scène, notamment allemandes, des opéras de Wagner dans les décennies récentes ont sollicité cette histoire de la réception de l'œuvre. Peut-on mettre en scène Wagner pour combattre précisément le racisme et l'antisémitisme, quitte à réduire directement l'apport créateur du compositeur ? Rien n'est simple en la matière, car augmenter le degré de conscience, de connaissance et de réflexivité est absolument salutaire, mais abolir l'autonomie de l'art, en instrumentalisant de façon critique Wagner pour le mettre directement au service du combat contre l'antisémitisme, a un effet déstabilisant. Le cas Wagner est, du reste, intrinsèquement troublant : le compositeur a mis tous ses efforts à tendre à l'extrême la contradiction par laquelle il s'employait à faire de l'œuvre d'art un système clos et totalisant *(Gesamtkunstwerk)*, tout en déployant un fleuve d'arguments antisémites et nationalistes. Sans doute, nous apprend la lecture de Nattiez, Wagner l'a-t-il fait pour se persuader qu'il tenait là un bon système esthétique, cohérent avec ses intérêts, son ambition et son idéologie. Une conclusion à tirer du livre de Nattiez pourrait bien être la production d'un opéra, « Das Judentum in der wagnerischen Musik », à écrire et à présenter à Bayreuth.

*Pierre-Michel Menger*
*Collège de France/EHESS, PSL, Paris*

https://doi.org/10.1017/ahss.2019.48 Published online by Cambridge University Press