

# Canadian University Music Review

## Revue de musique des universités canadiennes

Jean-Jacques Nattiez. *Wagner androgyne, essai sur l'interprétation*. Paris : Christian Bourgois, Musique/Passé/Présent, 1990, 415 pp.

Marie-Thérèse Lefebvre

Volume 12, numéro 1, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1014218ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1014218ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

### ISSN

0710-0353 (imprimé)

2291-2436 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Lefebvre, M.-T. (1992). Compte rendu de [Jean-Jacques Nattiez. *Wagner androgyne, essai sur l'interprétation*. Paris : Christian Bourgois, Musique/Passé/Présent, 1990, 415 pp.] *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 12(1), 135–140.  
<https://doi.org/10.7202/1014218ar>

d'ordre spéculatif, philosophique, sociologique et historique, à des considérations franchement analytiques. Une demi-session a également été consacrée aux contributions de l'ethnomusicologie, ce qui, à long terme, de par la nature spécifique des objets, devrait entraîner un renouvellement des questions ordinairement soulevées.

La diversité des sujets abordés et l'éclectisme méthodologique de ces deux conférences résultent probablement, non seulement de l'attitude délibérée des organisateurs, mais également de ce que la nouvelle Europe met en contact des traditions culturelles et académiques distinctes. Certes, les efforts doivent être poursuivis en ce sens (à Trento, le fait d'avoir invité seulement comme répondants des Britanniques de grande qualité reflétait mal le dynamisme de la pratique analytique en Grande-Bretagne, et les Allemands étaient pratiquement absents), mais nous n'en sommes qu'au début d'un mouvement qui, comme tout regroupement de tendances longtemps tenues séparées les unes des autres, devrait apporter à nos disciplines une fraîcheur dont il ne sera pas mauvais de s'inspirer de ce côté-ci de l'Atlantique.

Jean-Jacques Nattiez

JEAN-JACQUES NATTIEZ. *Wagner androgyne, essai sur l'interprétation*. Paris : Christian Bourgois, Musique/Passé/Présent, 1990, 415 pp.

J'ai été subjuguée par la démarche intellectuelle de Jean-Jacques Nattiez, dans cet essai qui se veut une démonstration, dans la plus pure logique cartésienne, de l'herméneutique de l'œuvre musicale à travers le corpus de la *Tétralogie*. Je demeure cependant très perplexe sur le « sens » de cette démarche où transparait également, par l'étalement d'informations et de citations provenant des leaders intellectuels du XX<sup>e</sup> siècle, une critique sévère de l'intelligentsia française; on en comprend les raisons en lisant les pages de cet essai consacrées à la « Nouvelle Critique » ainsi que les conclusions.

Nattiez consacre la première partie de son étude à la présentation du *Ring* et des écrits théoriques de Wagner qui s'infiltrèrent dans le processus de la composition, afin de « justifier par quelles médiations on retrouve dans le *Ring* quelque chose de la théorie qui l'accompagne » (p. 31) et afin de lire (et entendre?) la *Tétralogie* comme une métaphore de l'androgynie, c'est-à-dire une fusion de la poésie (élément masculin) et de la musique (élément féminin) en une œuvre « totale », retrouvant ainsi l'Unité originelle. Ainsi conçue, cette androgynie « explique à travers vingt siècles d'histoire, la naissance, le développement et l'avenir des arts

à partir de la tragédie grecque. Elle explique la nature du drame musical que Wagner porte en lui. Et au sein du drame, elle explique la relation entre le vers et la mélodie, le rôle des allitérations, la raison d'être des leitmotifs et la fonction de l'orchestre » (p. 63).

C'est à cette « intrigue »<sup>1</sup> titanesque, construite à l'image du gigantisme tentaculaire wagnérien, que Nattiez s'attaque. Il commence donc – et c'est la partie la plus intéressante, parce que très près de la réalité musicale – par nous livrer une étude d'un *Ring* conçu comme « le récit mythique de l'histoire de la musique » et ce, en utilisant un ensemble de citations provenant du texte musical, des écrits théoriques de Wagner, de sa correspondance et des exégètes wagnériens.

Dans la deuxième partie, l'auteur analyse le lien entre les théories de Wagner sur la relation poésie-musique et le contenu de ses opéras, et fait apparaître « un réseau complexe de significations multiples et mouvantes » (p. 127). Précisant qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les recherches sur la conception du monde se sont caractérisées par cette croyance en un modèle évolutif tendant vers l'Absolu et l'Unité, il analyse d'abord l'évolution de l'idée d'androgynie à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (les études visant à comprendre la différence sexuelle des êtres) et observe la confusion sémantique qui règne alors (et encore aujourd'hui) « entre les eunuques, l'hermaphrodisme biologique et l'androgynie symbolique » (p. 140), le concept d'androgynie n'étant là que pour donner une explication « unitaire » aux phénomènes d'antagonisme que nous observons dans la nature (électricité) et chez les êtres (principes de différence, d'opposition, de contradiction ...). Passant en revue les théories de Ritter, Von Baader, Böhme, Schlegel et Novalis, Nattiez constate qu'il est impossible de prouver factuellement que ces auteurs aient pu influencer Wagner, mais que « l'air du temps » peut avoir joué un rôle important dans le développement de l'idée d'androgynie chez le compositeur (pp. 140–44).

Il restreint ensuite son champ d'investigation aux sources directes de l'androgynie wagnérienne – dont Platon, Hegel, Schiller, Lessing, Tieck, Hoffmann, Herder et, surtout, Feuerbach et Schopenhauer – et démontre comment Wagner transforme et intègre ces théories à son univers musical imaginaire ainsi qu'à son projet d'une fusion de cette relation antagoniste de la musique et du drame. Il termine en justifiant cette analyse de l'objet musical par le recours à l'étude du contexte historique (pp. 199–205).

Ce retour à la poétique fut, pour nous, suffisamment convaincant de la validité de l'intrigue, et nous aurions facilement accepté à ce stade de lire la conclusion

<sup>1</sup> Terme emprunté à Paul Veyne et qui s'apparente à la formulation d'une hypothèse ou d'une question centrale permettant de diriger les opérations de recherche.

du travail. Pour Nattiez cependant, il fallait être conséquent avec la division tripartite qui constitue le fondement de sa théorie sémiologique : il consacre donc une troisième partie à l'approche esthétique, quittant ainsi la musique pour aborder les perceptions et analyses, non pas de la musique wagnérienne, mais de la signification de l'androgynie dans les théories de la représentation du monde des philosophes du XX<sup>e</sup> siècle. Tel est l'essentiel de cette partie intitulée « Wagner et les herméneutiques androgynes », que nous avons perçue, personnellement, beaucoup plus comme une sorte de remise en question et de réévaluation du structuralisme, surtout lorsque Nattiez rappelle la polémique de 1965 autour du groupe de la « critique universitaire » française pro-histoire et les représentants de l'école structuraliste qui se sont acharnés à évacuer l'histoire comme « constituant décisif de la signification » (pp. 146, 299).

Nattiez étudie d'abord les analyses freudiennes de Wagner (tout en nous rappelant que Freud ne mentionne presque jamais Wagner et déclare avoir peu d'affinités avec la musique, p. 249) ainsi que la place de la bisexualité dans la théorie freudienne; et, après nous avoir présenté la critique d'une biographie de Wagner faite à partir d'une analyse freudienne (Gregor-Dellin), il conclut que « la psychanalyse échoue à expliquer l'androgynie parce qu'elle est elle-même une théorie androgynie. Sa beauté et son impuissance viennent de ce qu'elle peut tout dire, y compris la vérité. Le malheur, c'est que nous ne savons jamais quand » (p. 245).

Passant à Jung, il procède de la même façon, s'appuyant cette fois sur les essais de Robert Donington et d'Anne-Marie Matter.

Puis, comme il fallait s'y attendre, Lévi-Strauss, qui reconnaît en Wagner « le père irrécusable de l'analyse structurale des mythes » (p. 267), fait l'objet d'une longue analyse que Nattiez assoit sur un coup de théâtre bien réussi qui surprend le lecteur : une conférence inédite du philosophe (pp. 268–85). C'est ici que Nattiez tranche au couteau son lien ombilical avec le structuralisme (et c'est peut-être l'objectif réel de ce travail que nous révélerait une étude poétique sur le sémiologue Nattiez) : « On peut *violemment* (c'est nous qui soulignons) ne pas être d'accord. Car enfin, si A = B, si + = -, si le masculin, c'est le féminin et réciproquement, n'importe quoi peut être dit de n'importe quoi » (p. 277). Par ce cri d'angoisse devant « la fuite désespérée du sens » (p. 310) déjà constatée par Molino<sup>2</sup>, Nattiez admet maintenant l'importance fondamentale de l'histoire comme principe de validation d'interprétations plus « vraies » que d'autres.

Il termine par un ensemble de citations d'auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont intégré

<sup>2</sup> « Faut-il alors accepter le slogan relativiste : si Dieu – si la vérité – n'existe pas, alors tout est permis ? » (Molino 1989 : 13)

le concept d'androgynie à leurs théories : Marx, Engels, Fabre d'Olivet, Lamennais, Balzac, Michelet, Saint-Simon, Ganneau, Cailloux, Constant, Comte, et, plus près de nous, prolongeant cette pensée romantique de la recherche de l'Unité, Badinter, ajoutant même un clin d'oeil à « Che » Guevara dont il a publié une biographie en 1970.

En conclusion, après avoir présenté les trois grandes écoles herméneutiques ayant marqué sa génération en France, soit celle de la Critique Universitaire – qualifiée de tendance poïétique « puisque tournée vers l'univers du créateur » (p. 300) –, celle de la *Nouvelle Critique* – « fondée sur la liberté totale d'interprétation et tournée vers l'esthétique (Barthe et Serres) » (p. 300) – et celle de la Déconstruction, créée par Derrida – « qui tente d'élever les principes de la liberté herméneutique à la hauteur d'une philosophie » (p. 303) –, Nattiez, qui perçoit cette dernière comme une « fuite » intellectuelle, propose la sienne, l'Herméneutique de la Construction, en s'appuyant sur la critique de Steiner et Gadamer et en admettant qu'il n'y a pas de « sens total » mais des interprétations relatives et plurielles (pp. 309, 315); puisque l'objet d'analyse est le résultat d'une construction, la seule question véritable est maintenant celle de « savoir comment JE m'y suis pris pour les établir [les processus de construction] et si MES conclusions ont un minimum de plausibilité » (p. 311, c'est moi qui souligne). La neutralité de l'objet d'analyse, tellement défendue dans *Fondements d'une sémiologie de la musique* (Nattiez 1975), fait ici place à une démonstration de la méthode et de la poïétique de l'analyste : Wagner analysé à travers les préoccupations de Nattiez, dont il faudra connaître la poïétique pour établir une certaine validité du travail. Telle est la véritable conclusion à laquelle nous aboutissons et dont l'étude de l'androgynie chez Wagner n'aura été qu'un prétexte. Mais peut-on sortir de cette subjectivité, c'est-à-dire « de cette grille d'analyse qui modèle les données à l'image des postulats transcendants qui gouvernent la théorie » (p. 319)? (Chez Nattiez, ces postulats semblent dériver de son intérêt pour les transcendants.) Oui, en revenant à ce point d'ancrage qu'est le « neutre », maintenant enveloppé de son poïétique. C'est ce retour à la musique par l'analyse de l'accord de Tristan (p. 333) qu'offre finalement Nattiez au lecteur, avant de le quitter sur une note désespérément optimiste, dans le plus pur esprit du Mythe de Sisyphe, de Camus : « L'humanité ne renoncera jamais à la quête d'absolu [...] mais privés de possibilités d'explications unitaires et totalisantes [...] condamnés à construire des interprétations [...] nous voici contraints à nous contenter d'interprétations lacunaires et partiellement vraies ». Et, paraphrasant la dernière phrase de cet essai sur l'Absurde, il laisse tomber le rideau en disant : « Il faut imaginer les androgynes heureux » (pp. 343–44).

Il est intéressant de noter, encore une fois, la présence de Jean Molino (auquel

Nattiez se réfère depuis la fameuse division tripartite de sa théorie) à l'origine de cette idée d'utiliser l'androgynie autant comme noyau central de l'intrigue (« Ce schéma est fondamentalement analogue à celui que l'on rencontre dans les religions où il y a présence de l'androgynie... » et citation de Molino, pp. 63–4) que dans la conclusion (« on nous permettra de qualifier celle [l'école] dont nous nous réclamons, à la suite des travaux et réflexions de Jean Molino, d'herméneutique de la construction, p. 311). On peut se demander, à la limite, s'il ne s'agit pas ici d'une transposition des stratégies compositionnelles wagnériennes relevées par Nattiez, lesquelles consistent à reprendre une idée et à « l'amener à un degré de perfection artistique telle que l'original s'en trouve dépassé et transcédé » (p. 326).

Ceci étant dit, on est en droit de s'interroger sur la pertinence de ce fameux concept d'androgynie comme base de l'élaboration de l'intrigue construite par Nattiez « pour rendre compte de ce problème si controversé » de la relation poésie-musique chez Wagner (p. 199). Partant de la métaphore « masculin/féminin » que Wagner utilise pour expliquer sa conception de l'œuvre d'art de l'avenir (p. 58), Nattiez fait une profession de foi en disant : « parce que nous croyons à l'unité profonde de la pensée wagnérienne » (p. 202) et utilise le concept d'androgynie comme représentation symbolique et modèle de représentation d'un monde transcendant de l'Unité, fusion de l'œuvre d'art total dont témoigne le *Ring*, « œuvre androgyne réussie, preuve de la viabilité de cette théorie » (p. 270).

Mais, que signifie la « réussite » d'une œuvre d'art? Et pour qui est-elle une réussite : pour Wagner ou pour Nattiez? À la limite, Nattiez fait-il parler Wagner, s'exprime-t-il à travers lui ou pose-t-il lui-même un jugement sur Wagner? Et comment expliquer le « degré » de réussite d'une fusion? Ne pourrions-nous pas parler en ces termes de toute œuvre vocale? Enfin, comment Wagner arrive-t-il à réduire ce concept musical multidimensionnel « d'œuvre d'art total » à cette conception binaire poésie-musique contenue dans la réflexion théorique qu'il nous livre à travers ses écrits?

Nattiez répond en partie à ces questions par son retour à l'Histoire, par la reconstitution de l'esprit du temps, et la recherche génétique des sources lui permet « de définir l'originalité du penseur ou de l'artiste considéré » (p. 146). Il démontre, de fait, que l'androgynie est présente dès 1847 dans les écrits théoriques de Wagner (p. 147); l'Histoire valide donc l'intrigue qui, sans la pertinence poétique (p. 332), est fautive. Et Nattiez, interprétant Wagner, ira jusqu'à dire (ou lui faire dire ...) que « le refus du temps, qui est aussi refus de l'histoire, signifie nécessairement refus de la vie » (p. 323).

Mais, en même temps, sa recherche de Vérité – « est-il possible d'exhiber une vérité stable » (p. 128), « tout en sachant que la quête de Vérité est toujours asymptotique » (p. 310) – le conduit paradoxalement à une recherche d'Unité qui semble être synonyme de mort, d'anéantissement. « La grande leçon du *Ring* – écrit Nattiez – à travers la métamorphose de l'androgynie [...] c'est la constatation que la seule fusion réelle n'est possible que dans le néant. *L'unité passe par la destruction du différent* » (p. 112, c'est moi qui souligne).

Devant ce constat, et face au concept de fusion/unité/inertie/statisme/identité, je préfère analyser les œuvres d'art comme des témoignages de la contradiction/dualité/force/dynamisme/différence. À l'univers du Sisyphes heureux de Camus (parce qu'ayant résolu le paradoxe par le concept d'Unité), j'oppose le royaume de Caligula, où les hommes meurent et ne sont pas heureux, où l'impossible est roi.

## RÉFÉRENCES

MOLINO, JEAN

1989 : « Analyses », *Analyse musicale*, 16 (juin).

NATTIEZ, JEAN-JACQUES

1975 : *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris : Union générale d'éditions, 10-18.

Marie-Thérèse Lefebvre

BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY, édit. *Charles Valentin Alkan*. Paris : Fayard, 1991, 366 pp. Contient des articles de Jacques Arnould, Brigitte François-Sappey, Gérard Ganvert, Harry Halbreich, Constance Himelfarb, François Luguenot, Hugh Macdonald, Laurent Martin, Pierre Réach, François Sabatier et Britta Schilling.

Parmi les compositeurs français nés au XIX<sup>e</sup> siècle et dans l'œuvre desquels le piano occupe une place plus que périphérique, Saint-Saëns et Fauré d'une part (pour ceux qui sont nés pendant la première moitié du siècle) et Debussy et Ravel d'autre part (pour ceux qui sont nés pendant la deuxième) sont les noms dont les auteurs, les musicologues et les interprètes français se sont surtout préoccupés. À ces noms s'ajoute celui de Charles Valentin Alkan (1813-88), contemporain de Liszt, mais né et mort deux ans avant lui, qui a laissé pour le piano une œuvre aussi vaste que fascinante par son originalité. Malheureuse-