



Le souci du détail

LYDIA GOEHR

EN QUÊTE D'UN NOUVEAU DISCOURS PHILOSOPHIQUE SUR L'ART

Maud POURADIER

(Université de Caen Normandie, Identité et Subjectivité)

Pour citer cet article :

Maud POURADIER, « Le souci du détail. Lydia Goehr en quête d'un nouveau discours philosophique sur l'art », *Revue Proteus*, n° 21, hors-thème, Maud Pouradier et Bruno Trentini (coord.), 2024, p. 79-88.

Résumé

Lydia Goehr est une figure majeure de la philosophie internationale de l'art. Son originalité dans le paysage académique anglo-saxon est d'avoir renoncé à la méthode analytique, au bénéfice d'une inspiration adornienne. Dans *Red sea, red square, red thread*, paru en 2022, Lydia Goehr va plus loin en proposant une nouvelle forme de discours philosophique sur l'art, qui se focalise sur des détails, sans toutefois adopter une perspective herméneutique. Mais la philosophie peut-elle prendre en charge le détail en tant que tel ? Au-delà de la démarche goehrienne, la question est centrale pour la philosophie de l'art.

Adorno — Danto — Dialectique — Philosophie analytique de l'art — Opéra

Abstract

Lydia Goehr is a major author of the international philosophy of art. In the english and american academic landscape, her originality is the renouncement of the analytic method, to privilege an adornian approach. In Red sea, red square, red thread published in 2022, Lydia Goehr pursuists her way, inventing a new form of philosophical discourse about art, which focalizes on details, without hermeneutical end. But is philosophy able to consider a detail as such ? Beyond the goebrian project, this question is central for all philosophers of art.

Adorno — Danto — Dialectic — Analytic philosophy of art — Opera

Le souci du détail

LYDIA GOEHR EN QUÊTE D'UN NOUVEAU DISCOURS PHILOSOPHIQUE SUR L'ART

Lydia Goehr est une voix singulière dans le paysage international de la philosophie de l'art. Dans un univers académique anglo-saxon largement dominé par la philosophie analytique ou par la tradition wittgensteinienne, Lydia Goehr a souligné l'importance d'historiciser la question de l'œuvre musicale, en ne s'appuyant pas sur la *french theory* foucauldienne bien en cour dans les universités américaines, mais sur l'esthétique d'Adorno. Depuis sa thèse – désormais traduite en français sous le titre *Le musée imaginaire des œuvres musicales*¹ – Lydia Goehr s'est de plus en plus éloignée de l'écriture académique standardisée de la philosophie anglo-saxonne de l'art, n'hésitant pas à situer autobiographiquement son propos, et à troubler les frontières discursives entre musicologie, histoire et philosophie. Alors que la philosophie analytique de l'art est une philosophie du concept, où l'œuvre singulière a valeur d'illustration ou de contre-exemple, Lydia Goehr tente de proposer une philosophie du détail, à l'intérieur duquel la dialectique conceptuelle est capturée. Il ne s'agit pas de se demander ce qu'est une *sorte* de chose telle que la Cinquième symphonie de Beethoven, mais de se demander pourquoi et depuis quand les philosophes et théoriciens de la musique ont choisi la Cinquième symphonie, et même telle mesure ou tel accord de la Cinquième symphonie, comme paradigme. Et Lydia Goehr de montrer, publication après publication, que le détail n'illustre jamais clairement la thèse qu'il prétend incarner, mais est toujours obscur, densément peuplé de concepts contradictoires. On pourrait se dire que de tels détails, s'ils existent, ne sont pas l'objet de la philosophie. Le geste goehrien consiste à affirmer le contraire. La philosophie doit s'occuper du détail, mais ne le peut qu'à condition d'adapter son style : c'est la tentative de

*Red sea, red square, red thread*², qui se présente comme une *philosophical detective story*. Le livre s'ouvre sur une scène primitive de la philosophie américaine de l'art : l'expérience de pensée des carrés rouges indiscernables d'Arthur Danto au début de *La transfiguration du banal*³. Fidèle à sa méthode, Lydia Goehr se demande pourquoi Danto parle de carrés *rouges*, plutôt que de carrés *blancs* ou de carrés *noirs*. Elle propose une histoire du motif du tableau entièrement rouge, de Kierkegaard à Malevitch en passant par Alphonse Allais et Puccini. Le tour de force de Lydia Goehr est de montrer que l'expérience de pensée obsessionnelle de Danto est, dans son analyticité même, traversée par une utopie politique : celle d'une culture démocratique, où les démarches artistiques comme les individus cohabiteraient sans heurts ni oppositions. Or l'art, comme le réel, est dialectique. Il n'y a pas d'émancipation sans que quelque chose ou quelqu'un soit exclu, annihilé, dominé ou invisibilisé. C'est ce fil rouge de la dialectique de l'émancipation-exclusion que suit Lydia Goehr dans le motif biblique de la mer Rouge dans *Red sea, red square, red thread*. Mais un discours du détail peut-il rester philosophique ? Cette question métaphysique et épistémique est centrale pour l'esthétique et la philosophie de l'art. Que doit-on attendre d'un discours philosophique sur l'art ? Doit-il prendre en charge la description d'œuvre particulière *pour leurs détails particuliers* ? Quels sont les présupposés et le protocole d'une telle philosophie du détail artistique ? Je tâcherai de répondre à ces questions en m'intéressant plus particulièrement aux deux premières parties du livre de Lydia Goehr, portant respectivement sur Danto et la *Bohème* de Puccini.

1. Lydia GOEHR, *Le musée imaginaire des œuvres musicales*, Ch. Jaquet et Cl. Martinet (trad.), Paris, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, 2018.

2. Lydia GOEHR, *Red sea, red square, red thread. A philosophical detective story*, New York, Oxford university press, 2022.

3. Arthur DANTO, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Claude Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 2019.

Rouges analytiques de Danto, rouge dialectique de Lydia Goehr

Le détail, une formule du pathos ?

Une première difficulté est de savoir comment la philosophe peut élire, parmi les traits particuliers d'un objet, les détails significatifs. Dans *Red sea, red square, red thread*, cette élection semble naturelle. Le présupposé semble être que le détail s'impose à la manière d'« une formule du *pathos* » warburgienne.

Au seuil de *La transfiguration du banal*, le premier tableau figurant dans la galerie fictive de Danto est une œuvre décrite par Kierkegaard. Figurative, elle représente la traversée de la mer Rouge, bien qu'elle consiste en « un simple carré de peinture rouge, parce que, comme l'expliquait l'artiste, "les Hébreux ont déjà traversé la mer Rouge et les Égyptiens se sont noyés"¹. » La lectrice habituée à la philosophie analytique part du principe que le tableau cité ou inventé importe peu : seul compte l'argument de l'indiscernabilité. Lydia Goehr, au contraire, pose une question d'historienne de l'art : de quel tableau parle Kierkegaard, et le décrit-il fidèlement ?

Bien que la référence à Aby Warburg n'apparaisse nulle part explicitement dans le livre, *Red sea, red square, red thread* nous parle de quelque chose comme la formule du *pathos* de l'émancipation. Immergé dans un monde terrifiant, l'homme, selon Warburg, est écartelé 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 civilisation² ». Il ne s'agit pas de saisir à pleines mains un serpent venimeux pour lutter contre sa peur de la mort³, 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*⁴, 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. Il n'y a 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 ne peuvent pas nous en guérir.

Une accumulation de détails sans unification herméneutique

De la même manière, le projet de Lydia Goehr est anti-herméneutique. Elle s'attache au détail plutôt qu'à la forme totale d'une œuvre, au risque assumé de la 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 suggérer⁵ ». En ce sens, le travail de Lydia Goehr incarne la tâche postmoderne de la philosophie, telle que l'a définie Michel Foucault : « 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 interprétation⁶. »

1. *Ibid.*, p. 37.

2. ERNST GOMBRICH, *Aby Warburg, une biographie intellectuelle*, F. Saxl et L. Azay (trad.), Paris, Klincksieck, 2015, p. 267.

3. ABY WARBURG, *Le rituel du serpent : récit d'un voyage en pays peuplé*, S. Muller et al. (trad.), Paris, Macula, 2011.

4. ABY WARBURG, *L'Atlas Mnemosyne*, S. Zilberfarb (trad.), Dijon, L'Écarquillé et Paris, INHA, 2012.

5. *Red sea, red square, red thread*, *op. cit.*, p. 183.

6. MICHEL FOUCAULT, *Le discours philosophique*, Paris, EHESS, Gallimard et Seuil, 2023, p. 16.

Le sous-titre du livre – *a philosophical detective story* – laisse entendre pourtant qu'il y a une énigme à résoudre. Mais il n'en est rien. On identifie des victimes durant la lecture, mais le *serial killer* court toujours à la fin du livre.

Est-ce si surprenant ? Dans l'essai qu'il a consacré au roman policier, Siegfried Kracauer fait du personnage du détective l'incarnation de la Raison kantienne, et d'un idéal de société entièrement rationalisée¹. 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. 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*.

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 de Philippa Foot², tableau de Rembrandt utilisé

comme store de fenêtre chez Nelson Goodman³ ou galerie de tableaux indiscernables chez Danto⁴) a la fonction d'une scène de crime. À la fin de l'article, tous réunis autour du détective incarnant la raison conceptuelle rigoureuse, nous écoutons la solution, toujours un peu déceptive : « élémentaire, chères Lectrices, 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 artistiques qui y avaient présidé ». *Red sea, red square, red thread* est une *detective story* adornoïenne, où l'enquêtrice suit le fil des indices sans croire que le nœud pourra être défait. Les indices ne dessinent pas les contours d'une définition, mais cartographient une contradiction jamais résolue : celle d'une émancipation-anéantissement. La somme de détails accumulés par la détective-philosophe ne se totalisent jamais. Le fil de la rationalité est suivi, sans élévation à la Raison générale.

Détail et dialectique

Un lecteur d'Aby Warburg ne peut que tiquer devant l'idée d'un *pathos* du rouge : comme son nom l'indique, la formule du *pathos* est une forme. Elle est intrinsèquement liée au dessin, qui trace et conserve les « contours d'une expérience inquiétante⁵ ». 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

1. Siegfried KRACAUER, *Le Roman policier*, G. et R. Rochlitz (trad.), Paris, Payot, 2001.

2. Philippa FOOT, « Le problème de l'avortement et la doctrine de l'acte à double effet », F. Cayla (trad.) dans Marc Neuberger, *La responsabilité. Questions philosophiques*, Paris, PUF, 1997, p. 155-170. Dans cet article, Philippa Foot invente le dilemme du tramway pour mettre en valeur l'intuition éthique selon laquelle il est acceptable de prendre la responsabilité de dévier un tramway fou qui ne tuera ainsi, dans sa course, qu'une seule personne, plutôt que de ne rien faire et de laisser le tramway fou tuer cinq personnes. Par contre, jeter quelqu'un sur les voies pour stopper le tramway serait moralement inacceptable. Ce dilemme – conçu pour discuter de la légitimité de l'avortement, et plus particulièrement de certaines techniques médicales d'avortement – vise à montrer les insuffisances du déontologisme kantien d'une part, et de l'utilitarisme d'autre part. L'expérience de pensée de Philippa Foot a été souvent reprise, indépendamment du problème précis que la philosophe souhaitait traiter dans son article.

3. Exemple imaginaire de Nelson Goodman, symétrique du *ready made*, visant à montrer que la question « Qu'est-ce que l'art ? » doit être remplacée par la question « Quand y a-t-il art ? » : *Manières de faire des mondes*, M.-D. Popelard (trad.), Paris, Gallimard, 2006, p. 100-101. Allusif chez Goodman, l'exemple a été mis en exergue et développé par les commentateurs français de Goodman, en particulier Roger Pouivet, Jean-Pierre Cometti et Gérard Genette.

4. Outre *La transfiguration du banal* déjà citée, Danto varie l'expérience de pensée des indiscernables avec les *Boîtes Brillo* de Warhol dans *Ce qu'est l'art*, S. Weiss (trad.), Paris, Questions théoriques, 2019.

5. *Atlas Mnémosyne*, *op. cit.*, p. 54, je souligne.

reprendre l'expression de Didi-Huberman dont son livre éponyme¹. *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 époque².

Si la musique peut exprimer quelque chose de métaphysique, c'est *le* dialectique, le mouvement comme médiation infinie des contraires³. 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 musicale⁴, 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 recéler 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. 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 visibilité » quand ce que nous visons est irréprésentable et invisible pour les yeux. Dans *Red sea*, Lydia Goehr parle de « moments ekphrastiques⁵ » : 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 autant⁶. 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. L'utopie de Danto est celle d'un monde définitivement apaisé, où le rouge ne serait plus le *pathos* formel de la dialectique négative, mais pourrait être analysé en atomes de significations inoffensifs. Mais la démarche goehrienne pose d'autres difficultés. Elle semble exclure que certaines œuvres – par exemple le monochrome *Nirvana* décrit par Danto au début de *La transfiguration du banal* – puissent *ne pas* être dialectiques, *ne pas* avoir de contenu contradictoire, puissent tout simplement être *pauvres*, sans être pour autant non-artistiques. Si

1. George DIDY-HUBERMAN, *L'image survivante*, Paris, Minuit, 2002.

2. Lydia GOEHR, *Elective affinities*, Columbia university press, 2008, p. 27.

3. Theodor ADORNO, *Dialectique négative*, Collège de Philosophie (trad.), Paris, Payot, 1978.

4. Bernard SÈVE, *L'altération musicale*, Paris, Seuil, 2002.

5. *Red sea, red square, red thread*, *op. cit.*, p. 160.

6. George DIDY-HUBERMAN, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007.

l'on refuse de dénier à ces œuvres le statut d'art, il faut accepter que la philosophie se préoccupe uniquement des arts dialectiques. La deuxième difficulté est qu'il n'est pas certain que le discours philosophique puisse, en tant que tel, prendre en charge le détail, *a fortiori* s'il abandonne toute finalité herméneutique. À partir du moment où l'on refuse que le dialectique se dépasse en une totalisation de sens, la finalité conceptuelle de la philosophie est caduque, au bénéfice d'un souci infini des détails. Dans cette perspective, le discours philosophique change de nature. Ses frontières deviennent poreuses avec le discours littéraire (comme dans les *Minima moralia*¹ d'Adorno), le discours critique (comme dans maints textes d'esthétique) ou le discours historique (comme dans la démarche foucauldienne). La philosophie de l'art est particulièrement concernée par cette difficulté, dès lors qu'elle renonce à l'idée de pouvoir recueillir le sens d'une œuvre singulière, en raison d'une affinité qu'elle aurait avec le contenu – métaphysique ou conceptuel – de l'art. La question est alors de savoir si le discours philosophique renouvelle sa forme – ce que tente de faire Lydia Goehr dans *Red sea, red square, red thread* – ou s'il s'anéantit dans la forme vide de l'enquête, faisant feu de n'importe quel détail arbitraire.

L'opéra, grand art dialectique

Pourquoi l'opéra serait-il rouge ?

Ainsi peut-on se demander pourquoi le fil rouge serait plus pertinent que tout autre fil pour comprendre l'opéra, objet de la deuxième partie du livre de la philosophie américaine. Pourquoi ne pas suivre un fil bleu, comme le suggère d'ailleurs Lydia Goehr elle-même dans *Red sea*² ? 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. Lors des diverses communications que j'ai faites pour présenter les avancées de ce qui est devenu depuis *Parler en chantant*³, mes diaporamas ont toujours commencé par cet immense pan rouge sur le point de s'ouvrir. Manifestement, pour moi aussi, le *pathos* formel de l'opéra 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. Cette remarque personnelle illustre un aspect important de la méthode de Lydia Goehr : la nécessité, pour justifier du choix d'un détail, de faire référence à son point de vue empirique et historiquement situé. L'attention au détail significatif comme méthode requiert de la philosophe qu'elle ne se subjective plus de manière anonyme. Ce n'est pas le sujet de la phénoménologie, mais l'individu empirique qui est frappé par le détail significatif, en raison de sa propre situation. Ainsi se justifient les frontières poreuses, dans la philosophie de Lydia Goehr, entre discours philosophique et remarques autobiographiques.

*Dialectique de l'opéra
et dialectique de la philosophie occidentale contemporaine*

Ainsi, lors d'une conférence qu'elle donnait en 2015 à la Philharmonie de Paris, Lydia Goehr se représentait-elle sous la figure d'une naufragée, à mi-chemin entre deux continents philosophiques :

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-Unis⁴ ?

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

1. Theodor ADORNO, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, É. Kaufhold et J.-R. Ladmiral (trad.), Paris, Payot, 2003.

2. *Red sea, red square, red thread*, *op. cit.*, p. 177.

3. Maud POURADIER, *Parler en chantant. Une philosophie de l'opéra*, Paris, Cerf, 2023.

4. Lydia GOEHR, « Les Lumières à Manhattan », *Transposition*, 6, 2016, p. 190.

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. Mais sur l'autre rive demeuraient des compagnons intellectuels de route que je ne voulais pas abandonner, en particulier Michel Foucault. Le livre de Lydia Goehr m'apparut alors comme 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. C'est sans doute pour me confronter à cette contradiction de la philosophie occidentale contemporaine que je me suis consacrée à l'opéra, jusqu'à la parution de *Parler en chantant*¹. Au-delà de mon goût personnel pour ce genre majeur de l'art occidental, l'opéra m'a contrainte à 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 opératique², 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 propres³.

Les textes que Lydia Goehr a publiés sur l'opéra soulignent le caractère intrinsèquement dialectique de ce genre. L'opéra hésite entre émancipation par le *logos* au détriment de l'indicible, et émancipation de l'indicible au détriment des Lumières. Lydia Goehr a traité de cette dialectique de l'émancipation à travers le motif de la « voix » dans *Politique de l'autonomie musicale*⁴. 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 : trouver la voix opératique ou trouver le beau chant, c'est parvenir à dépasser la contradiction de l'indicible et du *logos*, de la musique absolue et de la poésie. Mais cet idéal n'est que régulateur : de même que pour Kant, dans la *Critique de la faculté de juger*, il n'y a pas de règles géniales, il n'y a pas de règles du beau chant. Pour le romantisme, l'opéra est partagé entre la « musique absolue⁵ », ne référant qu'à son propre contenu métaphysique et subjectif, et l'action poétique. La musique absolue propose une émancipation extatique, au-delà de la vie individuelle, tandis que l'action poétique propose une émancipation bourgeoise par le *logos*. Lydia Goehr souligne cette dialectique intrinsèque à l'opéra romantique dans un texte de 2006 consacré à *Don Giovanni* et à *Tristan und Isolde*⁶. Au-delà de la banale intrigue adultérine, le drame de Wagner symbolise cette dialectique interne au genre opératique : entre l'émancipation de l'amour jusqu'à la fusion sacrificielle et l'émancipation sexuelle de l'individu organique, il faut choisir. Ou bien l'émancipation par la musique, ou bien l'émancipation par le *logos*.

Dès ce texte de 2006, Lydia Goehr soulignait ainsi le lien entre expérience musicale, libération et mort⁷. À l'aune de *Red sea, red square, red thread*, on peut dire qu'il y a comme une sorte de traversée de la mer Rouge dans *Tristan und Isolde* : l'intrigue commence sur un bateau, où les amants doivent s'émanciper de la morale et outrepasser 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*. L'opéra doit-

1. Maud POURADIER, *Parler en chantant. Une philosophie de l'opéra*, Paris, Cerf, 2023.

2. Peter KIVY, *Osmín's rage*, Cornell university press, 1999.

3. Danielle COHEN-LEVINAS, *L'opéra et son double*, Paris, Vrin, 2013.

4. Lydia GOEHR, *Politique de l'autonomie musicale*, L. Dousson et al. (trad.), Paris, Philharmonie, 2016, p. 131 sq.

5. Carl DAHLHAUS, *L'idée de la musique absolue*, M. Kaltenecker (trad.), Genève, Contrechamps, 1997.

6. Lydia GOEHR, « The Curse and promise of the absolutely musical : *Tristan und Isolde* and *Don Giovanni* » dans Lydia Goehr et Daniel Hertz, *The Don Giovanni Moment*, New York, Columbia university press, 2006, p. 137-160.

7. *Ibid.*, p. 155.

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 ? 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 Cavell¹ – et celle d'une utopie avant-gardiste transfigurant 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*.

Ces deux potentialités opératiques s'incarnent dans les deux grandes approches philosophiques possibles de l'opéra aux ^{xx}e et ^{xxi}e siècles. Dans l'approche analytique, incarnée notamment par *Osmín'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* handélien 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 enchanteuse du fondateur mythique de l'opéra nous conduit vers un lointain inconnu, mais qui se laisse apercevoir dans le phénomène saturé² de l'expérience opératique. Dans le premier cas, l'opéra – comme la galerie dantienne de carrés rouges – place côte à côte la musique et le texte, l'analyse philosophique pouvant justifier leur association. Dans le second cas, l'opéra est une forme imparfaite car contradictoire, habitée par un indi-

cible plus grand que lui. Dire l'indicible est contradictoire, et seule la phénoménologie, attentive à la saturation du phénomène par ce qui ne peut être donné, peut en décrire le sens et la démarche. Lydia Goehr partage avec la démarche phénoménologique l'idée selon laquelle la description des détails significatifs peut seule montrer la contradiction signifiante de l'opéra. Par contre, à l'inverse des phénoménologues, Lydia Goehr ne pense pas qu'un seul et unique sens puisse être recueilli au terme de cette description. Le détail est la marque du dialectique, et non le lieu de la récapitulation du sens. Par rapport à la description phénoménologique totalisante, la description goehrienne est éclatée et focalisée sur des détails frappants, mais non récapitulatifs. Des détails vifs, comme une blessure ouverte est à vif.

Le retour du refoulé herméneutique

Les œuvres populaires ont-elles des détails vifs ?
Le cas de *La Bohème*.

On comprend que dans la perspective adornienne de Lydia Goehr, les œuvres qui comptent philosophiquement sont les œuvres dotés de détails vifs. Mais tout art possède-t-il de tels détails ? Ou est-ce l'apanage des arts majeurs, comme pourrait le laisser entendre la référence adornienne de la philosophe américaine ? Une originalité de Lydia Goehr par rapport à son maître est d'aborder 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'agüiche et lui plaît pour ainsi dire malgré lui³.

1. Cf. Stanley CAVELL, *Un ton pour la philosophie*, E. Domenach et S. Laugier (trad.), Paris, Bayard, 2003. Le philosophe américain y applique à l'opéra la grille de lecture élaborée dans *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du mariage*, S. Laugier et al. (trad.), Paris, Vrin, 2017.
2. Jean-Luc MARION, *La croisée du visible*, Paris, PUF, 1996.

3. Bernard WILLIAMS, « Artifice manifeste. Ingéniosité de Puccini », *Sur l'opéra*, D. Féralut (trad.), Paris, Le Promeneur, 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*¹. 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*², que cite Lydia Goehr.

Mais l'opéra de Puccini a un autre commencement, celui que tout le monde refoule : 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 un brasier bref, mais apocalyptique (*Già dell'Apocalisse appariscono i segni*). La référence à l'Apocalypse désigne peut-être les projets post-wagnériens d'*opus magnum* et d'œuvre d'art totale, auxquels Puccini doit renoncer malgré son usage d'un leimotivisme wagnérien³. 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 instru-

ment de musique populaire). Dans la grande scène de l'acte II, 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 commerciaux⁴.

Les deux commencements de *La Bohème* ne racontent pas la même histoire. Le commencement biblique nous parle d'une émancipation utopique où la vie organique, faite de compromis avec la richesse des pharaons, doit sombrer. Si l'on suit cette ligne, après la mort de Mimi, Rodolphe prend le chemin de Marcel : sa traversée de la mer Rouge le conduit 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

1. Theodor ADORNO, *Paralipomena*, rééd. après *Théorie esthétique*, Marc Jimenez et al. (trad.), Paris, Klincksieck, 1995, p. 435.

2. Catherine CLÉMENT, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Grasset, 1979.

3. *Red sea, red square, red thread*, op. cit., p. 175.

4. *Ibid.*, p. 208.

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. Le tableau rouge au cœur de la *Bohème* n'est pas le détail récapitulatif toute l'opéra de Puccini. Il est plutôt la marque de sa déchirure.

La lecture théologique ou la tentation de l'herméneutique

Peut-on cependant parler de « théologie » à propos du motif de la mer Rouge dans *La Bohème* ? En qualifiant ainsi les résultats de son enquête sur la *Bohème*, Lydia Goehr semble céder, malgré elle, à une pulsion herméneutique qui n'est pas seulement contradictoire avec son projet d'un nouveau discours philosophique sur l'art, mais qui me paraît erronée. 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 d'ancien de la Transfiguration par le seul motif biblique de la mer Rouge. Dans *La transfiguration du banal*, Danto 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 misérable¹ ». 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 aux xx^e et xxi^e siècles. Quoi qu'il en soit, la typologie des interprétations possibles du motif de la mer Rouge montre les limites d'une enquête philosophique sur les détails renonçant à toute finalité herméneutique.

Il est probable que l'une des raisons pour lesquelles les philosophes s'intéressent à l'art est qu'il traite, selon ses moyens propres, de quelque chose qui par nature échappe au discours philosophique : le détail qui n'est ni le particulier subsumé sous l'universel, ni le singulier incarnant ou exprimant un universel. L'esthétique peut avoir la tentation d'embrasser ce petit reste qui résiste au discours général de la philosophie. Lydia Goehr tente de traiter philosophiquement du détail, en renonçant à lui conférer le rôle de trait récapitulatif. Pour ce faire, elle donne à *Red sea, red square, red thread* la forme d'une *detective story*, où, jusqu'à l'obsession, elle suit la trace d'un carré rouge. Le résultat final (tout contenu artistique digne d'intérêt est dialectique) peut cependant paraître pauvre : il était présupposé par l'armature théorique adornienne de Lydia Goehr. Loin de tracer un nouveau chemin pour la philosophie de l'art, *Red sea, red square, red thread* conduit à une impasse : les limites de la philosophie analytique pour embrasser ce qui compte en art ne saurait être dépassées par la poursuite tatillonne de détails dont le choix ne peut être justifié que pour des raisons idiosyncrasiques, ou par quelque pulsion herméneutique implicite. Le chemin philosophique est sans doute de comprendre comment l'art, en général, peut traiter du détail, sans vouloir soi-même traiter de ce détail qui appartient au domaine artistique. La philosophie de l'art doit renoncer à ce qui est le propre de ce qu'elle décrit.

Maud POURADIER

1. *Red sea, red square, red thread*, *op. cit.*, p. 201.