

Wagner, métonymie d'un désir européen de totalité

Dans *Philosophie de la nouvelle musique* (*Philosophie der neuen Musik*, 1949), Adorno propose une lumineuse synthèse de l'histoire de la totalité artistique en Europe. Il commence par citer cette phrase, tirée de l'*Esthétique* de Hegel : « Ce qui, comme objet, par l'art ou par la pensée, s'est révélé à nos sens ou à notre esprit si parfaitement que la substance s'est trouvée épuisée, que tout en est devenu extérieur et que ne subsiste plus rien d'obscur ni d'intérieur, perd son intérêt absolu. » La pensée de Hegel peut se comprendre ainsi : au creux de l'art ou de la pensée réside ce qui lui donne son prix, inconnu et doué de ce fait même de sacralité. Si le sanctuaire qui l'enserme venait à être violé, faisant choir dans le domaine du concevable et du tangible ce qui, par essence, est surpassement, alors tout le système qu'il irradie et soutient de sa présence partirait en fumée. Adorno ajoute alors : « C'est justement cet intérêt absolu que l'art avait réquisitionné au XIX^e siècle, lorsque la prétention totalitaire des systèmes philosophiques avait suivi en enfer celle de la religion : la conception bayreuthienne de Wagner est l'extrême témoignage d'une telle *hybris*, issue de la détresse. » Au centre du rituel bayreuthien se trouve, dans la conception wagnérienne du monde, le Graal de l'œuvre d'art rédemptrice. À bien comprendre Adorno, on doit donc voir dans l'entreprise wagnérienne une ultime tentative de sauvetage, dans un monde qui, par deux fois, a été confronté à la crise de ce à quoi était assignée la fonction de lui donner sens : la religion, puis la philosophie. Une tentative sublime et cependant désespérée de renouer avec les prestiges de l'Un et du Total, qui s'est exercée sans plus de succès, mais peut-être avec davantage de dangers et de crispations. Le philosophe termine son raisonnement ainsi : « L'art moderne dans ses représentants les plus remarquables s'en est libéré, sans toutefois renoncer à cet élément obscur pour la survie duquel craignait Hegel¹. »

• 1 – Theodor Wiesengrund Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard Tel, 1962, p. 24.

Dès lors, sans avoir détruit le dieu (ou l'idole) dont le foyer sous-tendait le projet de l'art et de l'esprit, l'ensemble de l'art moderne serait en deuil – plus ou moins avancé – de la pulsion unitaire et totalisante. Nostalgique du mage wagnérien, il aurait la sagesse d'en prendre progressivement congé.

Cette lecture est assurément peu flatteuse pour l'utopie wagnérienne et tout ce que celle-ci a pu et peut encore prendre à charge. Elle est néanmoins éclairante. Et surtout symptomatique. Wagner, en effet, a avant tout fasciné pour sa théorie et sa pratique de la totalité : totalité des arts, totalité esthétique-politique, totalité métaphysique. « Fasciné » est le terme qui convient. Il s'agit en effet ici d'une subjugation que l'on a interprétée comme étant possiblement dangereuse, sans pour autant parvenir à s'en soustraire. C'est que tout ce que le désir de totalité artistique peut receler de grandiose et de trouble à la fois, Wagner l'aurait en effet illustré de façon hyperbolique. À travers l'œuvre d'art totale wagnérienne s'exprimerait par excellence un désir universel et intemporel s'il en est : pour l'homme en général, celui de donner sens et unité au monde; pour l'artiste en particulier, de lutter contre le temps et contre la mort. Quel secret désir, en effet, s'exprime à travers l'œuvre d'art totale, sinon celui d'embrasser le monde dans tous ses aspects, jusqu'à ce que l'œuvre elle-même devienne monde? L'œuvre d'art totale contient un désir d'immortalité et d'éternité, et s'avère donc également démesure. À travers elle, l'homme cherche à transcender sa contingence pour s'élever à l'égal de Dieu. Elle vise en outre la parfaite fusion de trois entités répondant elles-mêmes au critère d'unité : le moi, la collectivité et le monde. Elle trahit donc un désir de perfection et de complétude qui, le plus souvent, prend la forme d'une systématisation. Et celle-ci peut revêtir de troubles accents politiques. Si l'œuvre d'art totale est univers, l'universalité à laquelle elle aspire est problématique. Dans ses moyens et dans ses fins, l'œuvre d'art totale est ambiguë. L'analyse de la pulsion totalisante s'est ainsi accompagnée de plusieurs modes de remise en question. La plupart se sont effectués à travers la critique du modèle wagnérien. On peut ainsi écrire une brève histoire du flux et du reflux du rêve de la totalité dans la création artistique et la pensée post-wagnériennes.

Brève histoire de la totalité post-wagnérienne

Soit ce fait historique étonnant et pourtant avéré : cette vingtaine d'années – au début du xx^e siècle – pendant lesquelles, après plus d'un siècle d'inflation des dimensions et des moyens de l'œuvre artistique, le rêve de la totalité bascule soudainement, se renverse en son contraire, une œuvre de la détotalisation, du fragment, de l'inachevé. Ceci a lieu de façon volontaire ou non, revendiquée ou non, mais avec toujours une forme de nécessité. Un tel constat peut d'ailleurs se

faire de façon presque simultanée dans tous les arts, avec la plupart du temps, une forme de changement qualitatif radical en chacun d'eux. En musique, après un siècle pendant lequel le genre symphonique est poussé, de Beethoven à Brahms et Bruckner, puis à Mahler et Schönberg à des dimensions inconnues jusqu'alors, le nouveau siècle voit apparaître des formes de brisure, de retrait, de replis ascétiques et intimistes. En littérature, certaines œuvres au programme artistique particulièrement ambitieux, celles de Mallarmé, puis de Valéry ou Musil, sont confrontées – du moins sur le strict plan de la réalisation, c'est-à-dire de l'existence matérielle d'une œuvre close – à une forme d'échec indépassable. Claudel, dont le tempérament artistique est pourtant bien celui, esthétique et métaphysique, du Total, est tenté par la forme du haïku japonais. En peinture, un phénomène équivalent est discernable chez le dernier Cézanne et le premier Kandinsky.

Par-delà la profusion des genres et des mouvements artistiques, et en biaisant légèrement avec la synchronie la plus rigoureuse, il semble peu contestable de donner de l'extrême fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle occidentaux le « récit » artistique suivant. Le XIX^e siècle s'ouvre avec le romantisme allemand sur une promesse dévolue à l'art, celle de la totalité et de la complétude, réunies dans une commune visée de l'absolu. Cette totalité a beau avoir été pensée conjointement avec la définition philosophique du genre fragmentaire, c'est le total par excès et non par défaut qui est resté la visée européenne pendant tout le siècle – et Proust ou Mann, analysant la démarche d'un Balzac et d'un Zola en parlent à leur façon –, visée du total qui trouve son explicite formulation théorique dans la définition du symbole par le symbolisme, et de l'œuvre d'art totale par Wagner. Après Wagner, dont la pratique artistique relève pourtant par excellence du genre monumental, il semble que le point ultime de la totalité n'ait pourtant pas été atteint, ainsi qu'en témoignent, en art, toutes les formes d'œuvres « excessives » qui closent le siècle. La profusion semble être la marque d'une inatteignable totalité, soit par phénomène d'accumulation, soit par phénomène de répétition : cycles romanesques, obsession « tétralogique », séries picturales *ad libitum*, etc. Un premier décrochage qualitatif s'effectue alors avec le vacillement du subjectivisme artistique – au sens où l'art romantique est essentiellement selon Hegel un art du sujet, et où l'impressionnisme, la littérature du flux de conscience, et l'émergence de la dissonance expressive non résolue en musique, en bordurant au plus près la restitution d'une intégralité du sujet, le mettent en même temps en défaut et en révèlent la part d'ombre. Un deuxième décrochage ensuite, radical cette fois, engage à la fois la représentation et le sujet, et semble préhensible dans le glissement définitif de la musique dans l'atonalité puis le dodécaphonisme, de la peinture dans le cubisme puis la naissance de l'abstraction – en littérature, la chose est moins évidente : faut-il considérer le *Finnegans Wake* de Joyce, l'écriture surréaliste, sur le plan de

la révolution littéraire, comme un parachèvement ou comme un point de départ ? En résumé : 1. Une promesse de totalité ; 2. Une excroissance concrète des œuvres visant la totalité jusqu'au débordement et à la saturation ; 3. Deux décrochages qualitatifs radicaux qui, touchant à la fois au sujet artistique et à la représentation esthétique, marquent en apparence une forme d'exténuation et de renversement du mouvement premier.

1. L'œuvre wagnérienne du point de vue de la réception, ou la peur de l'achèvement de l'art

Bien ou mal comprise et parce qu'elle est entrée en relation avec la forte aspiration idéaliste du XIX^e siècle européen finissant (notamment parce que son idéal fusionnel répondait à la fois sur le plan esthétique à la théorisation du symbole, et sur le plan théâtral, à l'aspiration d'une renaissance fantasmagorique du modèle grec), l'œuvre wagnérienne a été prise comme point de référence incontournable, voire indépassable. Ce, sur le triple plan de la totalité théorique des arts, de la totalité concrète de l'œuvre d'art dont la conjonction formelle *Tétralogie-Bayreuth* reste la manifestation, et de la totalité métaphysique, amenée à exprimer l'essence du monde sans médiation. Il n'est pas étonnant que cet impact ait été maximal au moment où vacille le paradigme positiviste (cette prétention rationaliste d'une accession à la totalité des savoirs aboutissant *in fine* à la connaissance intégrale de l'homme), et où se manifeste à l'égard de la transcendance un double mouvement de quête et de retrait. Il fallait pour que soit pleinement accueillie l'illusion d'une totalité réalisée dans et par l'art, que l'esthétisation des conceptions du monde atteigne son point culminant.

Du point de vue de la réception, il en a résulté ce constat étrange : à l'artiste, il a semblé que la totalité avait été dite une fois pour toute, ou, à défaut, que l'on ne pourra pas la dire d'une meilleure façon. Wagner semble avoir gelé l'art en un moment décisif, insurmontable, et, ainsi que le dira Valéry, inapprochable. Il semble avoir atteint cet *organon* défini par les romantiques allemands, en particulier Schelling, *organon* qui a épuisé l'Idée et, avec elle, l'art, au maximum de sa force et de ses moyens. Cette œuvre paraît mettre au défi l'art dans son entier, et particulièrement la littérature et sa semblable prétention à dire la totalité du monde. L'idée essentielle de la *Revue wagnérienne*, puis de la pensée de Debussy, consistera à objectiver les composantes du carcan wagnérien, en élaborant les moyens d'une création artistique non plus *d'après*, mais *après* Wagner. Que Wagner ait constitué une sorte d'impasse pour plusieurs générations successives paraît comme une évidence dès lors que l'on recense, dans la littérature d'inspiration et d'influence wagnériennes, le nombre d'esthètes ratés – signe que la totalité de l'œuvre échappe – et le nombre de couples amoureux faussement tristoniens, ou

d'amoureux transis, qui mettent fin à leurs jours – signe que la totalité et l'unité présumées du monde ont fui.

2. L'issue : Wagner n'a pas réalisé la totalité de son utopie

Le seul moyen de se défaire du spectre de l'impuissance wagnérienne est à la fois de reculer le lieu et le moment de l'accession à la totalité, et de dire que, finalement, en dépit du programme annoncé, le lieu et le temps de l'œuvre wagnérienne ne sont pas ceux de la totalité. On a d'abord souligné l'échec relatif du festival de Bayreuth, à la fois pour la représentation qui y est faite de son œuvre, et pour le public qui y a été conduit : la totalité ne sera pas restituée en ce lieu où affleure sans cesse l'élément contingent (snobisme, esthétique disparate, etc.) que l'on prétend dissimuler. On a ensuite désolidarisé l'œuvre wagnérienne de sa théorie, en montrant – tel Nietzsche, dans une formule amenée à faire florès – que Wagner, homme s'autoproclamant fait pour le total, ne serait en réalité – suivant l'analyse que Bourget fait de Baudelaire – que l'homme du minutieux, de la mignardise, en un mot : du détail, disjoint du Tout. Autrement dit l'homme non de la régénérescence, mais celui par excellence de la décadence. On a également joué à plein sur l'hiatus qui parcourt l'œuvre de Wagner entre nationalité et universalité, en particulier en refusant l'idée que le particularisme national – allemand – puisse, en dépit d'une tradition philosophique tenace depuis Fichte – être élevé à la puissance du Tout. On a en outre retourné contre elle-même l'idée wagnérienne de la précarité de l'artiste moderne devenu monomane, ayant hypertrophié un de ses dons, en en faisant non plus une faiblesse, mais une force. Selon ces auteurs, Wagner n'est pas l'artiste complet, mais celui dont la postérité conservera le souvenir en tant que musicien. On a ri, parallèlement, de cette « panwagnérisation » de toutes les données de l'être-au-monde, qui, non content de toucher l'ensemble des arts, déborde même dans des domaines étrangers à l'art, comme la science (ce fut le cas pour des essais sur l'ouïe et l'optique). Georges Servières, dans son *Richard Wagner jugé en France* (1887) se gausse à l'idée d'avoir un jour affaire à des « guides d'horticulture wagnéristes et d'astronomie wagnériste, [...] de médecine opératoire ou d'obstétrique wagnériste », etc.².

De façon plus générale, on a stigmatisé – Adorno le fera à propos de Mahler – cette propension de l'art du tournant du siècle à proclamer sans cesse – voire à représenter – la venue imminente de la transcendance grand-ordonnatrice du sens en ce bas monde. Pourquoi? Parce qu'à représenter ainsi le spectacle de l'apparition divine, on fétichise son art et on fait rejaillir sur soi-même, démiurge, un peu de l'éclat céleste. L'autre tendance consiste à défaire Wagner de la possession pleine

• 2 – Georges Servières, *Richard Wagner jugé en France*, Paris, Librairie illustrée, 1887, p. 285.

et entière de l'œuvre totale comme siège de la totalité, en renversant l'image de l'artiste rédempteur, régénérateur de l'histoire, en celle de l'artiste décadent. Au-delà du strict cas nietzschéen, cette accusation de décadence a été le moyen pour trois générations successives, de se défaire du poids encombrant de Wagner, et de continuer à créer – continuer à guetter, quêter la totalité.

3. La totalité dépassée : l'œuvre de l'excès

Mais voilà : la création artistique, mise au défi, commence à se teinter d'un certain pathos, d'une forme d'emphatisation dramatique de son geste et ce sous le triple fait du sentiment historique accru de la décadence, de la crainte métaphysique devant le silence de Dieu, et de la sociologie de la production artistique, qui constate l'éloignement de l'artiste vis-à-vis de son public. Le caractère élitiste d'une production qui veut se couper de la langue quotidienne revêt de beaux atours ésotériques. Dès lors, et sous différentes formes, une partie des artistes, cherchant à tout prix à obtenir le Tout du monde, dépasse cette totalité et, prolongeant, exagérant, exacerbant certains traits thématiques, formels et métaphysiques de l'œuvre wagnérienne, versent dans l'excès. Le défaut de sens est compensé par l'illusion d'un excès de sens. Cela, on le constate de plusieurs façons, qui toutes mettent en avant un phénomène de saturation artistique typique du tournant du siècle, une saturation qui peu à peu débouche sur le kitsch – kitsch dans le sens authentiquement esthétique du terme, c'est-à-dire hyperromantique. Ce kitsch constitue l'espoir ludique ou tragique d'un dialogue possible avec l'idée de style et de « grand-art », d'art monumental. Est d'ailleurs mise en avant l'extrême proximité entre le sublime wagnérien et sa variante kitsch. On le constate d'abord dans la production lyrique du début du siècle, celle des premiers Strauss, Schreker, Korngold, Zemlinsky, Massenet, Charpentier, Puccini, qui toutes sont aux prises avec l'excès : excès du coloris instrumental, excès de la sexualisation des passions oscillant entre mysticisme et monstruosité. Dans une moindre mesure, car sa production échappe en grande partie à l'idée du kitsch, les symphonies de Mahler relèvent de cet ordre d'idée, tout comme, en Angleterre l'œuvre de Delius et du dernier Vaughan Williams, celle de Carlowicz et Szymanowski en Pologne. On le constate ensuite dans la production théâtrale post-symboliste, celle des Péladan, Schuré, Dujardin, Bourges, D'Annunzio, dans lesquelles la peur de la perte du sens et de la forme et, parallèlement, l'amplitude symphonique des dimensions, sont patentes. La dramaturgie de l'infini qui caractérise une partie de ce théâtre montre bien en quoi il faut, en passant par une redéfinition de la totalité, faire un sort à la présence-absence de la transcendance. D'autre part, la sophistication extrême du langage, sa sacralisation, trahissent une fuite du sens. L'utopie socialo-théâtrale de Wagner est par ailleurs poussée à son comble dans le cadre du roscrucisme et de

l'anthroposophie, qui prétendent pouvoir recouvrir l'intégralité du temps humain, ce, dans un lieu collectif plus riche encore, et plus polyvalent que l'unique théâtre : le salon, l'édifice johannique, etc. Le roman du tournant du siècle enfin, de Proust à Musil ou Canetti, Broch, Jahnn et Hesse, de Rolland, Duhamel, Pourtalès à Mann et à Joyce, est par excellence le lieu de l'excès, où s'instaure une visée de la totalité : totalité des expériences, totalité des savoirs, totalité du temps et de l'espace individuels ou collectifs ; totalité qui, là encore, dès lors qu'elle prétend rivaliser avec l'œuvre wagnérienne, en particulier sur le terrain de la musicalité, risque de confiner à l'asphyxie.

4. L'inachèvement nécessaire, ou la totalité impossible

Face à ces œuvres de l'excès (fruit d'un syndrome que l'on pourrait appeler « syndrome de Gambara », du nom de ce personnage de Balzac qui, à force de surcharger sa toile, finit par la rendre illisible), d'autres œuvres ont poursuivi la même quête, avec une exigence autre, ou tout du moins autrement exprimée – mais toujours en relation à Wagner. Ce sont, par exemple, les œuvres de Mallarmé, Valéry, Musil ou Schönberg, à partir desquelles s'effectue, du point de vue de la création, une forme « d'effet de cliquet », de non-retour sur le plan de l'absolue modernité littéraire, et qui toutes sont inachevées. Cela, peut-être volontairement, mais certainement plutôt pour des raisons intrinsèques, congénitales, propres au projet mené. Mallarmé définit les bases de son Livre hypothétique, Valéry ne mène pas *Mon Faust* à terme, ni Musil son *Homme sans qualités* (*Der Mann ohne Eigenschaften*), ni Schönberg son opéra *Moïse et Aaron*. Mallarmé voulait dans ce Livre soumettre le monde. Il n'est pas anodin que Valéry, plus que tout autre intellectuel visant la totalité des mécanismes physiologiques, psychiques et intellectuels présidant aux fonctionnements du Moi, ait fait sien le mythe de Faust – mythe de la totalité –, et n'ait pas achevé sa réécriture. Musil décrit dans son roman toutes les tentations vaines d'accession à la Totalité, dont l'investigation bibliovore du général Stumm von Bordwehr offre l'aspect le plus caricatural. Quant à Schönberg, son opéra, qui met en relation loi mosaïque et loi dodécaphonique, qui dépeint un balancement incessant entre chant et parole, lyrisme et silence, et qui, enfin, tente cette alternative juive nécessaire au sublime de la philosophie allemande, entreprend d'exhiber le fond même du genre opéra – et ne parvient pas au terme de son entreprise. Si les œuvres de l'excès connaissent le risque du bavardage, ces œuvres-là – en dépit de leurs dimensions et de leurs formes différentes – sont davantage tentées par le retrait et l'ascèse, voire le silence. En jeu, un intérêt pour l'extase, lieu de la totalité à la fois pleine et vide, mais une méfiance à l'égard de sa mise en marche, de son stimulus romantique, wagnérien. Le plein de la transcendance et le vide du néant y sont tressés conjointement, de même que l'œuvre

et sa présence-absence dans la non-œuvre, ainsi désignée par l'inachèvement. Ces auteurs ont-ils voulu l'inachèvement? Rien n'est moins sûr. Ont-ils pour autant pensé que cette œuvre ne se ferait pas, jusqu'à faire de cette virtualité une utopie féconde, un point de fuite toujours fuyant et vers lequel il faut pourtant faire tendre la quête impossible? Il n'en est pas certain non plus, et tout atteste de la souffrance que constitue pour l'artiste cet inachèvement.

5. Contre la totalité, la détotalisation ou totalité alternative

Est-ce en raison de ce constat d'échec ou du résultat parfois trouble d'un point de vue éthique – et même d'un strict point de vue de qualité esthétique – de l'œuvre d'art de l'excès – le kitsch entraînant la confusion dans l'ordre des valeurs – que certains artistes ont envisagé un autre mode de relation à la totalité? Toujours est-il qu'une autre forme de totalité se met en place, particulièrement au sein des avant-gardes. Cette autre forme est celle de la détotalisation, que nous appellerons totalité alternative parce qu'elle se pense toujours en relation à une totalité préexistante. La totalité que recherchent les avant-gardes constituent l'inverse de la totalité wagnérienne : ce qui est visé, c'est le choc, l'union non-synthétique des contraires, l'hiatus, la distance. Les synthèses futuristes cultivent le goût de la rupture et de la provocation dans le cadre d'un espace-temps minimal. À l'inverse de l'œuvre wagnérienne qui enfouit toute forme de conflit, l'œuvre d'avant-garde revendique la césure au sein de l'œuvre, de même qu'entre l'œuvre et son public. On trouvera le même type de phénomène dans la théorie du théâtre brechtien. Il semble bien que ce refus de la totalité homogène au profit d'une totalité césurée soit un premier mode d'accession à la modernité en tant que rupture avec l'idéal romantique.

Une autre forme de relation à la totalité par la détotalisation puis la retotalisation est perceptible au même moment chez des écrivains comme T. Mann et Claudel. Chez les deux auteurs, en relation avec Wagner, une réflexion sur la totalité est en place, totalité qui est elle-même visée par une œuvre totale. Mais, à chaque fois, il n'y a pas de leurre à l'égard de cette totalité – même si pour Claudel elle est directement placée sous le regard unifiant de Dieu. Chez Mann, la totalité des savoirs propre à l'humanisme européen (*La Montagne magique*), la totalité du mythe enté sur le Livre-monde (la Bible dans *Joseph et ses frères*), et le mythe de la totalité – Faust à nouveau, confronté au diable, l'entité maligne liée au détail (*Le Docteur Faustus*) –, sont soulignés, mis à distance, soupesés, gelés par l'œil ironique et la psychologie. Chez Claudel, la totalité – cette propension hybristique typique de l'Occident moderne, à laquelle seule la concision de l'art oriental peut donner une juste mesure – ne sera vraiment totale que si elle comporte également tout ce qui la nie, chose impensable chez Wagner.

Deux autres modes de recomposition de la totalité doivent aussi être mis en avant dans ce cadre : celles caractérisant les œuvres d'Eliot et de Joyce, et dans lesquelles total et fragment du monde et total et fragment de l'œuvre coïncident pour donner le tout littéraire de ce monde dans la totalité du langage. Chez Eliot, c'est le fragment de la culture et le fragment de *mimésis* qui, conjoints, disjoints et multipliés, en dépit des effets de collages et de juxtaposition, restituent la totalité fragmentée du monde moderne. Ce n'est pas étonnant que ce soit la terre vaine parsifalienne qui dise cela, cette quête de l'objet toujours fuyant, unifiant dans l'hypothétique l'épars d'un monde morcelé. Chez Joyce, il y a dans *Ulysse* la totalité d'un jour élevé au niveau de la totalité du monde et de sa culture pluri-référentielle, et dans *Finnegans wake*, la perspective d'un « *work in progress* », d'une œuvre ouverte, qui offre désormais une autre image de la totalité, une totalité au perpétuel décentrement-réengendrement – dynamique anti-wagnérienne au possible. Les deux auteurs s'opposent par leur relation dysphorique/euphorique à cet état de fait de l'œuvre moderne, dépendante des nouveaux liens qu'entretiennent monde et langage.

6. Face au totalitarisme, la critique radicale de la totalité

Ce qui a jeté un discrédit durable sur la théorie wagnérienne du *Gesamtkunstwerk* est son accointance plusieurs fois avancée avec le totalitarisme. On sait que non seulement l'utopie wagnérienne, mais d'autres mouvements artistiques prônant une certaine forme d'union des arts – une branche de l'expressionnisme allemand et du Bauhaus dont l'idéal social n'est pas très éloigné de la communauté wagnérienne des corporations –, ont eu historiquement une certaine proximité idéologique avec le nazisme. Si l'œuvre d'art totale avait été décriée en tant qu'utopie néo-romantique morbide et décadente, le nazisme a montré la force de son impact sur la masse, et quelle application pratique d'« esthétisation de la politique » il pouvait en être tirée. En outre, la littérature et la philosophie des années trente et de l'après-guerre mirent en avant, chez Hesse, Mann, ou Adorno, une composante totalitaire dans l'essence de la musique elle-même, musique qui dépossède de l'individu et *a fortiori* la masse de ses capacités critiques.

La critique la plus forte en la matière fut la critique brechtienne, qui s'attaqua non seulement à la catharsis aristotélicienne mais aussi au *Gesamtkunstwerk* wagnérien, en ceci qu'ils mettent en avant non la distanciation propre au théâtre épique, mais le paradoxe de la participation passive, soumise et hypnotique. Sur un autre plan, Broch verra dans le *Gesamtkunstwerk* un système, mais un système de valeurs creuses, le système du kitsch.

7. Vers le musico-littéraire de l'ascèse et du fragment

Hormis quelques cas isolés, sous le sceau de cette triple condamnation, la référence à la totalité wagnérienne dans l'art de l'après Seconde Guerre mondiale disparaît. Gracq reste à part, trahissant une certaine nostalgie embarrassée à l'égard du pouvoir de l'art wagnérien, mais cette nostalgie ne s'ouvre que rarement sur une réflexion relative à la totalité. Quant au mythe wagnérien, il en souligne la force, mais diffère sans cesse le temps de sa réalisation. Même chose chez Robbe-Grillet, qui, dans sa trilogie autobiographique (*Le Miroir qui revient, Angélique ou l'enchantement, Les Derniers Jours de Corinthe*, 1985-1994), réécrit la matière de *L'Anneau du Nibelung*, mais cela, en faussant les perspectives, mélangeant les matières strictement wagnériennes et celles plus largement médiévalisantes, parasitant les effets d'équivalence entre hypotexte et hypertexte. Surtout, il fausse de façon ludique le mythe du Moi tel qu'il pourrait jaillir de l'autobiographie, par le constant mélange de l'épisode vécu et de l'épisode fictif. Ballestrini en Italie (*Tristano*, 1968) et B. Strauss en Allemagne (*Der Junge Mann*, 1984) iront plus loin encore, en cassant le mythe wagnérien, l'un par une sorte d'escroquerie littéraire au sein de laquelle le référent Tristan – image de la totalité métaphysique – n'évoque plus rien de « l'Amour en Occident », mais renvoie uniquement à des lambeaux de textes tirés du quotidien le plus quotidien ; l'autre par des effets d'enclassement des récits à coloration parsifalienne et de non-clôture de ces mêmes récits. Quant aux arts les plus proches de l'art total – l'opéra en particulier, en relative crise de création, mais aussi le théâtre, la danse... – ils feront moins référence, à quelques exceptions près, à la totalité wagnérienne. Il faut donc attendre l'art post-moderne, éclectique, syncrétique, métissé, pour que les références à l'art total reviennent sur le devant de la scène, et avec eux Wagner. Quelle place le modèle wagnérien jouera-t-il dans cette nouvelle ouverture à la totalité, c'est ce que l'on ne saurait dire.

*

Afin de concilier une approche à la fois chronologique et thématique du sujet, nous nous proposons ici de suivre le parcours suivant. Une première partie (« L'œuvre d'art totale jusqu'à Wagner ») s'attachera à mettre en avant l'ensemble des problèmes théoriques et pratiques soulevés par la question de l'œuvre d'art mixte. Elle s'intéressera à la façon dont ils se sont posés dès la naissance de l'opéra, et tentera de montrer pourquoi l'œuvre et la figure de Wagner ont pu à la fois les synthétiser et les exacerber. La partie suivante (« L'œuvre d'art totale post-wagnérienne : un rêve esthétique-politique ambigu ») se penchera sur les principaux points qui, dans la pensée wagnérienne du total, retiendront l'attention des exégètes. En leur sein, Wagner va avant tout servir de prétexte à de multiples théories réformatrices, dont la mise en œuvre pratique révélera cependant les impasses et les

contradictions. La troisième partie (« Les contradictions révélées ») envisagera la façon dont on a pu, dans le sillage de Wagner mais contre ses principes et contre ses héritiers, proposer désormais plusieurs formes de totalités alternatives. On verra alors que le rêve de totalité, loin d'être celui de l'unité et de l'organicité, s'est au contraire transformé en angoisse européenne de la dégénérescence. Dès lors (quatrième partie : « le procès de la totalité : une cérémonie des adieux »), il s'agira de considérer comment la littérature et les arts européens vont peu à peu dresser le procès de toutes les principales composantes qui supportent la religion de la totalité (le génie, le mythe, le sublime, l'idéalisme, etc.), un procès qui, même sous sa forme ironique ou parodique, prend les accents d'un deuil douloureux. La cinquième partie (« La crise de l'opéra après le *Gesamtkunstwerk* wagnérien ») s'attardera sur un domaine de la création artistique au sein duquel le deuil et la nostalgie du total se sont exercés avec le plus d'acuité : celui de l'opéra post-wagnérien. Ruiner le rêve de totalité, c'est en effet ruiner cet idéal de l'œuvre absolu que l'opéra a pris à charge jusque dans son nom même. Dès lors, faire un opéra contre l'opéra, tel semble être le défi auquel se sont confrontés compositeurs et librettistes durant tout le xx^e siècle. L'avant-dernière partie (sixième partie, « D'un modèle artistique l'autre ») envisage la façon dont les artistes ont pu placer leur aspiration à l'œuvre d'art totale sous le signe successif (et parfois agressivement exclusif) d'un modèle artistique particulier (la musicalité, la picturalité, la gestique, etc.). Ce modèle devient d'abord le dénominateur commun de la synthèse artistique. Il permet ensuite d'éprouver théoriquement et pratiquement l'hypothèse d'une correspondance entre les arts et la possibilité de transcription d'un art dans un autre. De façon plus générale, le modèle artistique s'érige en outre en véritable conception du monde à une période donnée, dont il s'agit d'analyser les tenants et les aboutissants. Il n'est alors pas étonnant que cette rivalité entre modèles artistiques opposés s'effectuât à l'époque même où tout ce qui relève de la représentation est radicalement remis en cause. Enfin, la septième partie (« La somme et le fragment : quelle forme pour l'Europe moderne ? ») tentera plus largement d'appréhender quelle image il est donné, en un sens philosophico-historique, esthétique-politique et spirituel, d'une Europe, qui, dans ses œuvres littéraires et artistiques, ne cesse tout à la fois de dénoncer et de désirer l'œuvre-somme.

*

N.B. : 1) Cet ouvrage apporte, sous l'angle de la question de la totalité, un complément à *Wagner, une question européenne*, paru également aux PUR en 2006.

2) Pour des raisons d'économie de place et de facilité de lecture, les citations ne seront données qu'en traduction française.

3) Afin de ne pas alourdir le texte, nous avons renoncé à présenter tous les auteurs évoqués. On trouvera toutes les informations nécessaires dans une *Encyclopédie « Wagner et le wagnérisme »* à paraître chez Actes Sud en octobre 2007.