

L'art et la révolution de Richard Wagner ou le conditionnement du "grand art" dans la réalité socio-politique du monde moderne

Autor(en): **Dauw, Nick**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue de Théologie et de Philosophie**

Band (Jahr): **147 (2015)**

Heft 3

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-587332>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

L'ART ET LA RÉVOLUTION DE RICHARD WAGNER OU
LE CONDITIONNEMENT DU «GRAND ART»
DANS LA RÉALITÉ SOCIO-POLITIQUE
DU MONDE MODERNE *

NICK DAUW

Résumé

L'art et la révolution (1849) de Richard Wagner est un texte peu commenté. Les quelques lectures critiques qu'on trouve n'interrogent pratiquement jamais la logique interne du système de la pensée wagnérienne. En ce sens, elles sont emblématiques de la difficulté à cerner le but de l'entreprise wagnérienne. En effet, les propos des commentateurs témoignent d'une impuissance à concevoir que l'unité d'un projet artistique peut tenir dans la contradiction qui le meut et le travaille. Or, l'enjeu de la juste compréhension de l'essai de Wagner pourrait bien être celui d'éclairer son projet esthétique jusque dans l'épisode de Bayreuth. Celui-ci s'identifie par un paradoxe constitutif de l'idée de l'art. Cette réflexion nous conduit ainsi à mettre en évidence la critique du compositeur face à la situation de l'art en modernité ; critique qui passe par le christianisme et la puissance déterminante de l'argent. Elle nous amène également à considérer la référence à la tragédie antique, afin de repenser la réalité socio-politique du monde moderne en passant en revue les concepts d'harmonie et de nécessité naturelle. Enfin, L'art et la révolution attire l'attention du lecteur sur le rituel d'auto-célébration du peuple par l'aboutissement pratique, intrinsèquement contradictoire, du projet esthétique-social de Wagner.

Introduction

À l'occasion d'une nouvelle édition du texte de Richard Wagner, *L'art et la révolution*, le critique Laurent Zaïche a émis, dans son avant-propos, l'idée d'un «confusionnisme transcendantal»¹, affirmant qu'au sein des contradictions wagnériennes émerge une forme de confusion interne à son œuvre. Reprenant la thèse du philosophe Marcel Beaufils selon laquelle le geste wagnérien est pris dans une dimension «à la fois vaguement conceptuelle, et violemment

* Cet article n'aurait jamais paru sans la précieuse aide et les nombreuses relectures du professeur Hugues Poltier. Qu'il en soit ici remercié.

¹ L. ZAÏCHE, «Richard Wagner, la confusion du sentiment», in: RICHARD WAGNER, *L'art et la révolution*, Paris, Sao Maï, 2013, p. 11.

passionnelle»², Zaïche ne cesse d'affirmer que l'art de Wagner est confus bien qu'il soit parfaitement identifiable. Cette confusion renverrait à une dimension étrange qui, d'une façon inadéquate, demeure insaisissable lors même de sa saisie. Or, malgré la longueur de son texte et la richesse des références, le critique semble passer à côté de la question centrale qui préoccupe l'auteur de *L'art et la révolution* : la place structurale de l'art moderne dans son rapport au christianisme et à l'argent. De son côté, le critique musical Christian Merlin souligne qu'il est impossible «de ne pas déceler une contradiction entre le Wagner révolutionnaire et le Wagner romantique, entre celui qui refuse la nécessité d'un chef et celui qui attribue au poète le rôle d'éclaireur pour le peuple»³. Cette proposition, qui paraît capitale, n'est pourtant pas développée par le critique. Pire, cette prétendue opposition entre une facette romantique et une facette révolutionnaire chez Wagner vient dissoudre l'unité de la question qui travaille le compositeur qui est celle de la place que l'art devrait occuper dans la société moderne et l'ensemble des conditions nécessaires à la réalisation de ce «devoir-être» qui, à l'époque de la Grèce antique, permettait une cohésion harmonieuse entre l'art, la cité et la religion.

L'art et la révolution est un texte peu commenté. Il est au mieux mentionné pour accréditer certaines thèses. Mais il n'a jamais fait l'objet, jusqu'à preuve du contraire, d'une étude approfondie⁴. De plus, les quelques lectures critiques qu'on trouve n'interrogent pratiquement jamais la logique interne du système de la pensée wagnérienne. En ce sens, elles sont emblématiques de la difficulté à cerner le sens et l'enjeu de l'entreprise wagnérienne. En effet, les propos des commentateurs témoignent d'une impuissance à concevoir que l'unité d'un projet artistique peut tenir dans la contradiction qui le meut et le travaille. Or, l'enjeu de la juste compréhension de l'essai de Wagner pourrait bien être celui d'éclairer son projet esthétique jusque dans l'épisode de Bayreuth. C'est pourquoi je désire proposer une nouvelle interprétation de l'ouvrage du compositeur en m'attachant à mieux intégrer le sens de ce qu'il défend.

Dans son essai esthétique-politique publié en 1849 et intitulé *L'art et la révolution*, Wagner étudie les conditions de possibilité d'une rénovation de la culture allemande au moyen d'une révolution esthétique. À cette fin, il esquisse le programme d'une conciliation par l'art de la morale hellénique avec la charité chrétienne. De cette synthèse devra naître un art nouveau permettant l'édification d'une société libre dans laquelle la «nature artistique»⁵

² M. BEAUFILS, *Wagner et le wagnérisme*, Paris, Aubier, 1980, p. 134.

³ C. MERLIN, «Révolution», in: T. PICARD (éd.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 1783.

⁴ J.-F. CANDONI, «*Art et la révolution (L')*», in: *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, op. cit., p. 150: «Les déclarations de Wagner, qui s'en prend pêle-mêle aux institutions politiques, à la morale chrétienne et à l'émergence d'une société capitaliste, expliquent pourquoi les écrits de Zurich, et au premier chef *L'art et la révolution*, ont été soigneusement éludés pendant des décennies par la critique».

⁵ R. WAGNER, *L'art et la révolution* (1849), in: ID., *Œuvres en prose*, t. 3, Paris, Delagrave, 1913, p. 58.

de l'homme pourra s'épanouir. Nourri à la pensée de Feuerbach après avoir participé à l'insurrection de Dresde aux côtés de Bakounine, Wagner est plongé dans le climat révolutionnaire du «Printemps des peuples» de 1848 lorsqu'il entame la rédaction de son ouvrage. Théoricien de la mission de l'art, il a projeté et voulu réaliser, dans ses drames musicaux et à travers le festival de Bayreuth, l'idée d'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*), par laquelle il entendait retrouver la fonction de la tragédie grecque – paradigme suprême de l'art. Dans *L'art et la révolution*, le compositeur soutient que l'art a perdu sa fonction depuis la fin de la tragédie grecque. Il convient de retrouver un équivalent *contemporain* des tragédies grecques dans le but de rénover la culture allemande⁶. Ce modèle contemporain s'exprime dans l'idée d'œuvre d'art totale. Théorisé dans les «écrits de Zurich», le concept de *Gesamtkunstwerk* recouvre deux aspects : esthétique et politico-social. Au niveau esthétique, il s'agit de regagner la synthèse artistique, laquelle se remédie par l'amour de «l'union originelle» des «trois sœurs éternelles» : la danse, la musique et la poésie⁷. Quant aux implications politico-sociales, il s'agit de renouer avec les citoyens : le *Gesamtkunstwerk* ne se réalise que dans la communion entre le drame représenté et le public⁸. Pour qu'elle soit authentique, cette «communauté de tous»⁹ devra abolir toutes les barrières sociales et les particularismes nationaux. Enfin, comme le signale le critique Jean-François Candoni, l'œuvre d'art de l'avenir «ne pourra donc exister qu'au terme de la révolution»¹⁰. Ainsi, il est possible de concevoir l'idée d'œuvre d'art totale comme une quête de l'unité première garantissant la cohérence de l'univers à tous les niveaux¹¹. En ce sens, on peut comprendre l'objectif du compositeur : restituer la tragédie antique et la transposer à la réalité politico-sociale du monde moderne en

⁶ Wagner commence son texte en disant que son objet concerne les artistes du monde entier. Puis il propose de tracer une vue d'ensemble des principales époques de l'art en Europe. Mais ce qui importe, c'est de rénover la culture artistique de sa propre nation afin de devenir elle-même un modèle socio-politique et culturel pour l'Europe. Dans la lecture racialiste et fantasmée que l'on observe chez Wagner, rien ne serait plus pur, selon lui, que le «sang sain des jeunes nations germaniques», in : *L'art et la révolution*, *op. cit.*, p. 20. D'après le compositeur, les jeunes nations germaniques devraient s'inspirer du modèle grec car «l'œuvre d'art grecque contenait l'esprit d'une belle nation», *ibid.*, p. 42.

⁷ R. WAGNER, *L'œuvre d'art de l'avenir* (1849), «Les trois espèces d'art purement humaines dans leur union originelle», in : *Œuvres en prose*, t. 3, *op. cit.*, p. 97.

⁸ La notion de «renouer» suggère l'idée d'une unité perdue à retrouver. Or cette idée, même projetée sur le passé antique, est plus un fantasme qu'une réalité. Dans les faits, il s'agit bien d'une unité à créer ; et de l'idée que celle-ci passe par une forme artistique déterminée.

⁹ *Ibid.*, «Mesure de l'œuvre d'art de l'avenir», p. 91.

¹⁰ J.-F. CANDONI, «*Gesamtkunstwerk* (Œuvre d'art totale)», in : *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, *op. cit.*, p. 797.

¹¹ Cependant, il convient de préciser que l'usage par Wagner de termes comme «premier», «originale», «originelle», etc., sont plus à voir comme des indices utopiques suggérant combien le présent est éloigné de l'aspiration idéale.

créant une nouvelle forme d'art. Concrètement, le festival de Bayreuth sera la tentative pratique de cette théorie. Si le retour d'une quelconque unité «originelle» est déjà compliqué à concevoir, la tentative pratique de Wagner n'en est que plus difficile. L'incompatibilité interne du concept de *Gesamtkunstwerk* (le problème de l'«origine» sociale) reflète en ce sens le caractère nécessaire du développement contradictoire du festival de Bayreuth (l'art-du-peuple-parle-peuple et son assujettissement au grand mécène et à la commercialisation). C'est pourquoi mon hypothèse est la suivante :

le moteur de la création artistique et des œuvres théoriques de Wagner est précisément ce paradoxe constitutif de l'idée de l'art. Mon but est de déployer et de faire saisir la cohérence paradoxale de ce moteur, de ce nœud problématique qui constitue cette «tension-contradiction». En opposant le monde moderne et le monde antique, l'auteur affirme que l'art est orienté par le principe d'unification du social. D'où l'importance de distinguer la fragmentation moderne (art, argent, christianisme) de l'unité antique (art, cité, religion). En tenant compte de cette division, je structurerai mon propos en trois points. Premièrement, il conviendra de mettre en évidence la critique wagnérienne de la situation de l'art dans la société contemporaine. Son axe majeur est constitué par la puissance déterminante de l'argent dans son existence et ses expressions. Deuxièmement, j'exposerai la référence à la tragédie antique prise comme inspiration par Wagner pour en penser une forme actualisée et adaptée à la modernité. Il s'agira d'explicitier au mieux ce qui fait tenir ensemble l'art, la cité et la religion grecque. Troisièmement, j'étudierai le festival de Bayreuth qui est l'aboutissement pratique, intrinsèquement contradictoire, voir intenable, du projet esthético-social de Wagner.

1. La critique wagnérienne de l'art moderne

«Tandis que l'artiste grec, outre le plaisir qu'il prenait personnellement à l'œuvre d'art, était récompensé par le succès et par l'approbation du public, l'artiste moderne est engagé et – *payé*. Ainsi donc, nous parvenons à caractériser d'une façon nette et définitive cette différence essentielle : l'art public grec était précisément de l'*art*, le nôtre – un *métier* artistique.»¹² En positionnant, de façon polémique, l'art moderne comme un dévoiement de l'art, le compositeur suggère une triple distinction : la situation de l'art en modernité, la relecture de la forme tragique antique et l'idéal du grand art. Le premier axe rejaillit automatiquement sur les deux autres, le tout se formant dans une boucle de renforcement. En ce sens, la critique wagnérienne de l'art moderne entrelace de manière systématique les thèmes de l'absence d'unité sociale, le christianisme et l'argent. Comment ces trois «grandeurs» tiennent-elles ensemble ? Plus précisément, qu'est-ce qui *produit* la fragmentation sociale moderne, laquelle

¹² R. WAGNER, *L'art et la révolution*, op. cit., p. 33.

se répercute sur la production esthétique ? Pour éclaircir cette question, je m'étendrai sur les deux aspects centraux mis en évidence par l'auteur, à savoir le christianisme et la place de l'argent.

Le christianisme

Wagner construit sa critique de la société et de l'art modernes sur une violente diatribe contre le christianisme en opposition à la sagesse antique des Grecs. Cette sévérité à l'égard de l'institution de la religion chrétienne n'est pas sans rappeler la perspective philosophique de Feuerbach. En effet, le musicien justifie ses propos par «l'hypocrisie chrétienne»¹³, par *l'aliénation* qu'elle suscite chez l'individu. Si l'auteur est si sévère vis-à-vis du christianisme, cela ne signifie pas pour autant qu'il soit en désaccord total avec la religion, notamment dans son sens étymologique, qui remonte au mot latin *religare* : relier, rassembler¹⁴. Ainsi, comme le démontre Zaïche, *L'art et la révolution* recèle un fonds d'*affection* religieuse loin de tout *dogme* religieux. En ce sens, l'ouvrage arbore «en guise de programme concret, une sorte de *communion artistique du peuple autour de célébrations régulières* et l'accomplissement idéal de rites jugés amplement *suffisants* à structurer et animer la société nouvelle. Telle est la profonde *religiosité* de cet ouvrage»¹⁵. Or, le dogme chrétien ne contient en rien une quelconque forme de religiosité aux yeux du musicien¹⁶. Au contraire, le christianisme se caractérise par la transcendance du divin et ne permet pas à l'homme de réaliser son salut sur Terre. Son but est placé «en dehors de son existence terrestre»¹⁷ et ne permet pas une vie harmonieuse. Empêché de réaliser son salut ici-bas, l'homme est sans cesse en proie aux doutes et aux soucis quotidiens. Il est sans cesse pris dans une tension entre ce qu'il *veut* faire et ce qu'il *doit* faire selon la lettre du dogme chrétien. En posant une fin transcendante à l'individu, la religion rompt avec

¹³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴ Il y a deux sources étymologiques du mot «religion» que nous connaissons, dérivant du latin *relegere* qui signifie «relire» et *religare* qui signifie «relier».

¹⁵ L. ZAÏCHE, «Richard Wagner, la confusion du sentiment», *op. cit.*, p. 43.

¹⁶ R. WAGNER, *L'art et la révolution*, *op. cit.*, p. 51 : «Le Christianisme est d'une essence purement spirituelle, supra-spirituelle ; il prêche l'humilité, le renoncement, le mépris de toute chose terrestre, et dans ce mépris, [il comprend] – l'amour fraternel : comment se manifeste la réalisation [de ses principes] dans le monde moderne, qui s'appelle chrétien cependant, et considère la religion chrétienne comme sa base intangible ? Par l'orgueil de l'hypocrisie, l'accaparement, le vol des biens de la nature et le dédain égoïste du prochain qui souffre.»

¹⁷ *Ibid.*, p. 34. Cette expression rappelle fortement celle de Feuerbach lorsqu'il affirme que «l'homme pose son essence *en dehors de lui-même*», in : L. FEUERBACH, *L'essence du christianisme* (1841), Deuxième partie, Chapitre 1 : «Le point de vue essentiel de la religion», Paris, Maspero, 1968, p. 342.

l'ici-bas (la communauté) pour plonger dans l'au-delà (le christianisme). En ce sens, elle affirme la séparation du véritable royaume d'avec le temporel. Cette désunion conduit à désinvestir la communauté temporelle, partant, à l'abandonner à d'autres forces puisqu'elle est en un sens «indifférente». Cela amène la communauté, et donc l'art, à abandonner le monde terrestre pour rejoindre des forces célestes. Dès lors, l'ici-bas posé comme indifférent autoriserait à livrer l'art, entre autres, à la force de l'argent en tant que processus de dissolution. Mais le sort réservé à l'art exprime également le sort fait à la vie communautaire comme telle, sous le motif que «le royaume de Dieu n'est pas de ce monde». Par conséquent, en se retirant de l'ici-bas, le christianisme abandonne à d'autres forces, en l'occurrence l'argent pour Wagner, le soin d'assurer la suture de la communauté. Or, celle-ci livre ses membres à la rivalité incessante autour de l'acquisition-possession de l'argent. Cette forme apparente de l'unification sociale est également le signe d'une fragmentation de l'art. Aussi, l'argent transformerait l'art en marchandise de divertissement, ce qui rendrait impossible le «grand art» rêvé par Wagner. C'est pourquoi le musicien affirme que l'art moderne est soumis à la fois à l'industrie et aux lois marchandes.

L'argent

Vidé de sa puissance sociale unificatrice par la mise en concurrence des agents, laquelle induit la fragmentation, l'art s'inscrit désormais dans une production industrielle de la culture moderne. Réduit au statut de marchandise, l'art devient un divertissement en perdant toute substance «sérieuse»¹⁸. En clair, l'art-marchandise exprime l'aliénation sociale induite par le règne de l'argent. Partant, l'art ne peut être autre chose que si un autre principe assure l'unification sociale. Pour distinguer nettement l'analyse critique de Wagner et la ligne de fuite qu'il cherche à dessiner, je me limiterai uniquement à mettre en évidence les effets de la place structurale de l'argent sur les activités esthétiques en me penchant sur la figure de l'artiste moderne.

Selon Wagner, l'artiste moderne vit dans l'illusion qu'il pourrait accéder à une liberté à l'aide de l'argent. Pensant être libre, il se rend «esclave de l'argent»¹⁹. L'art moderne «court après l'argent, car toute chose tend vers sa

¹⁸ Le musicologue Jean-Jacques Nattiez remarque une distinction importante effectuée par Wagner dans *Opéra et drame* entre le frivole et le sérieux : «L'opéra se partage en deux genres, le genre sérieux et le genre frivole. [...] Le genre frivole appartient à l'art de la distraction, effet de la décadence générale. [...] Seuls les auteurs du genre *sérieux* trouvent à peu près grâce aux yeux de Wagner», in : J.-J. NATTIEZ, *Wagner androgyne. Essai sur l'interprétation*, «Les écrits théoriques de 1849 à 1851», Paris, Christian Bourgois, 1990, p. 47-48. Cf. également les compositeurs rangés soit dans le style frivole soit dans le style sérieux selon le musicien, in : R. WAGNER, *Opéra et drame* (1851), in : ID., *Œuvres en prose*, tome 4-5, Paris, Delagrave, 1913, I, p. 79, *passim*. Pour n'en citer que quelques-uns : p. 84 (Mozart), p. 97 (Rossini), p. 166 (Meyerbeer), *passim*.

¹⁹ R. WAGNER, *L'art et la révolution*, *op. cit.*, p. 56.

liberté, vers son dieu : et notre dieu, c'est l'argent, notre religion, la conquête de l'argent»²⁰. Ainsi, l'objet de l'art moderne serait la célébration du «Dieu-Argent» dans la quête duquel il est pris lui-même. Par là, on peut supposer que le compositeur réduirait l'artiste à une figure d'«idiot utile» où celui-ci se trouve exploité par la société moderne. Pourtant, l'artiste conçoit son activité comme quelque chose qui le réjouit et non pas comme un travail ou un métier. Mais le monde capitaliste moderne a réduit la création artistique à un travail visant à s'inscrire dans une production industrielle. En ce sens, il se réapproprie l'œuvre de l'artiste et le range au même niveau qu'une marchandise. Non seulement, la création artistique est réduite à une marchandise, mais l'artiste finit par être un individu aliéné en devenant *lui-même* une valeur marchande. Du même coup, l'artiste moderne offre une célébration de la société marchande. Aussi pourrait-on reprendre la phrase de Marx en disant que, comme l'ouvrier, l'artiste moderne «est ravalé au rang de marchandise»²¹. L'art-marchandise ne fait alors que confirmer, voire renforcer l'aliénation en ceci qu'il vient sanctionner,

²⁰ *Ibid.*, p. 38. Dans *Le judaïsme pour la musique*, texte paru en 1850 sous le pseudonyme R. FREIGEDANK, Wagner dénonce explicitement que les vrais usuriers et détenteurs de la puissance financière sont les Juifs, en les déclarant ainsi responsables de la décadence de l'art musical moderne : «Dans l'ordre actuel des choses de ce monde, le Juif est déjà plus qu'émancipé : il règne et règnera aussi longtemps que l'argent demeurera la puissance contre laquelle s'useront toute notre activité et tous nos efforts. Comment la misère historique des Juifs et la grossièreté pillarde des dominateurs christiano-germans ont fait que cette puissance est passée aux mains même d'Israël, c'est ce qu'il est inutile d'exposer ici. Mais comment l'impossibilité où nous sommes de produire dans les arts, étant donné la base actuelle de leur développement, quoi que ce soit de naturel, de nécessaire et de réellement beau, sans un bouleversement radical, a livré même le goût artistique public, aux mains industrieuses des Juifs, c'est ce que nous allons examiner», in : R. WAGNER, *Le judaïsme dans la musique* (1850), in : ID., *Œuvre en prose*, t. 7, Paris, Delagrave, 1913, p. 97. Même si ce texte peut s'avérer important pour la suite de mon analyse sur la notion de l'argent, je préfère le laisser de côté pour la simple et bonne raison que *L'art et la révolution* ne fait aucune allusion aux Juifs. C'est aussi dans un réel souci de réflexion philosophique sur la question de l'argent *en soi* que je voudrais orienter mon hypothèse en évacuant ainsi la question de l'antisémitisme de Wagner. Cependant, l'étude croisée des deux textes sur les mêmes sujets ne doit en aucun cas exclure d'autres discussions à visée philosophique. Au contraire, une telle étude ne demande qu'à être encouragée.

²¹ K. MARX, *Manuscrits de 1844*, «Travail aliéné et propriété privée», Premier manuscrit, Paris, Flammarion, 1996, p. 107. Au passage, je signale que certains passages sur la comparaison de l'ouvrier et de l'artiste moderne dans *L'art et la révolution* ne sont pas sans rappeler les analyses de Marx sur l'aliénation au sein de ses *Manuscrits de 1844*. Ainsi, Wagner affirme que l'activité de l'ouvrier est «une peine, un triste, un amer labeur [...] un labeur incessant, tuant l'âme et le corps, sans joie ni amour, souvent presque sans but» in : R. WAGNER, *L'art et la révolution*, *op. cit.*, p. 34. La tonalité littéraire adoptée par Wagner est teintée d'un romantisme que l'on ne trouve cependant pas chez Marx : «Dans son travail, l'ouvrier ne s'affirme pas, mais se nie, ne se sent pas à l'aise, mais malheureux ; il n'y déploie pas une libre activité physique et intellectuelle, mais mortifie son corps et ruine son esprit», in : K. MARX, *Manuscrits de 1844*, «Travail aliéné et propriété privée», Premier manuscrit, *op. cit.*, p. 112.

en quelque sorte, l'ordre social marchand en offrant aux individus privatisés les gratifications et la légitimation de leur forme d'existence. Outre cela, la fragmentation des arts a amené l'artiste à travailler en termes de «commandes» au nom de l'argent et du profit: «Qu'est-ce qui affligeait le peintre, quand il avait à faire le portrait d'un millionnaire au masque repoussant; le musicien, quand il devait composer de la musique de banquet; le poète, quand il devait écrire des romans de cabinet de lecture? D'avoir à dissiper sa force créatrice au profit de l'Industrie, d'avoir à faire de son art un métier! – Mais, quelle doit être, enfin, la souffrance du poète dramatique, quand il veut fusionner tous les arts pour créer l'œuvre d'art suprême, le drame? Toutes les souffrances réunies des autres artistes!»²². L'art est donc instrumentalisé pour divertir le spectateur et faire oublier la condition existentielle de l'artiste, lequel souffre par son rapport entretenu avec l'argent.

La souffrance de l'artiste induit un déséquilibre dans la vie communautaire qui s'avère problématique dans la mesure où Wagner, travaillé par l'idée du grand art, est à la quête d'une unité sociale. L'objet de cette unité est cet «être-vivre-communautaire» en opposition avec la réalité sociale du monde moderne, laquelle a été dissoute par le rôle de l'argent. Pour que l'idéal socio-politique wagnérien puisse advenir, il apparaît donc que c'est ce principe de l'être communautaire qui devrait prendre la place de l'argent. L'Art ne peut en être qu'une expression, ou tout au plus, une puissance rappelant ce principe qui, dans le meilleur des cas, parvient à le raviver. En ce sens, on peut déduire que, dans son expression même, l'art est conditionné par la réalité socio-politique du monde moderne. Il faut parvenir à dépasser ce conditionnement en orientant la réalité socio-politique du monde moderne vers cette unité sociale. L'art en serait l'expression évidente: «C'est précisément *le rôle de l'art* de faire voir à ce désir social sa noble signification, de lui montrer sa vraie direction. De son état de barbarie civilisée, *le véritable art ne peut s'élever à sa dignité que sur les épaules de notre grand mouvement social.*»²³ Conduire l'art à abandonner sa mission serait alors le péché capital du christianisme. Par «mission de l'art», il faut précisément entendre le fait de retrouver la fonction et la vérité de la tragédie grecque.

²² R. WAGNER, *L'art et la révolution*, op.cit., p. 53.

²³ *Ibid.*, p. 45. C'est nous qui soulignons. À ce propos, je signale les remarques de Philippe Lacoue-Labarthe et de Jean-Jacques Nattiez. Selon eux, Wagner construit une *esthétisation du politique*. Les incidences d'une telle esthétisation du politique sont de plusieurs ordres, et les commentateurs ne sont pas d'accord sur ce point. Nattiez y voit un modèle social, alors que Lacoue-Labarthe y voit un modèle conduisant à l'avènement du premier art de masse. Cf. P. LACOUÉ-LABARTHE, *Musica ficta. Figures de Wagner*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 12: «Dans les deux cas se jouent, ensemble, l'art et la politique, mais ni sous la forme d'une politique de l'art, encore moins, sous celle d'un art de la politique. Il s'agit, plus gravement, de l'esthétisation – de la *figuration* – du politique.» Cf. J.-J. NATTIEZ, *Wagner androgyne*, op. cit., «Les écrits théoriques de 1849 à 1851», p. 50: «Non seulement nous assistons à une esthétisation de la politique, mais c'est la pratique de l'art qui devient *modèle social.*»

2. La quête wagnérienne dans l'art tragique

En réponse à la situation de l'art-marchandise en modernité, l'auteur va chercher une issue afin de penser une autre place possible pour l'art. Wagner est à la recherche de ce que la forme politico-esthétique est censée produire selon lui : *une harmonie*. À ce stade, il s'agit d'exposer et de déployer cette idée en la fondant sur le principe d'unification sociale entre l'art, la cité et la religion grecque. L'harmonie est-elle une condition *sine qua non* pour que l'art puisse s'exprimer librement dans la cité ou, au contraire, est-elle plutôt une conséquence de l'art ? Pour y voir plus clair, je m'arrêterai sur cette notion et sur le concept de nécessité naturelle.

L'harmonie non consciente et consciente

Pour concevoir la forme actuelle de son idée de l'art, Wagner s'inspire de l'art public grec. Il en identifie deux éléments clés. Premièrement le genre artistique : la tragédie. Celle-ci exprime l'unité du Dieu, du peuple, du poète et du théâtre. Comme l'a rapporté Jean-Jacques Nattiez, Wagner insiste sur «la fusion des composantes de la société grecque réunies dans le mystère théâtral. La tragédie grecque, c'est l'unité *manifestée*, l'unité *en acte*.»²⁴ Deuxièmement, le compositeur positionne l'art grec dans une catégorie politique de *conservatisme* : «L'art chez les Grecs fut *conservateur*, parce qu'il se présentait à la conscience publique comme une expression valable et conforme.»²⁵ C'est-à-dire que l'art grec est une expression de l'esprit du peuple, laquelle vise une exaltation de la communauté. À cet égard, on peut rapporter les deux caractéristiques de la tragédie mises en évidence par Philippe Lacoue-Labarthe. En plus d'avoir été un art «proprement religieux»²⁶, le philosophe rappelle que «la tragédie avait été pensée, en tout cas dans toute la tradition de l'Idéalisme allemand²⁷, comme l'art politique par excellence»²⁸. La tragédie présente donc un aspect politico-religieux que Wagner associe à une dimension esthétique-sociale.

Pour que la société unitaire et artistique puisse exister, il faut réunir certaines conditions. Cette unité du Dieu, du peuple, du poète et du théâtre indique une harmonie de l'homme et de la nature. Dans son essai, l'auteur est précis : «le Grec libre qui se plaçait *au faîte* de la nature pouvait, de la joie de

²⁴ J.-J. NATTIEZ, *Wagner androgyne, op. cit.*, «Les écrits théoriques de 1849 à 1851», p. 35.

²⁵ R. WAGNER, *L'art et la révolution, op. cit.*, p. 38.

²⁶ P. LACOUÉ-LABARTHE, *Musica ficta, op. cit.*, p. 11.

²⁷ Wagner ne s'inscrit évidemment pas dans l'héritage de cette tradition représentée par Fichte, Schelling et Hegel.

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

l'homme intérieur, créer l'art. [...] L'art est la plus haute activité de l'homme, bien développé physiquement, en harmonie avec soi-même et avec la nature ; l'homme doit éprouver à l'endroit du monde physique la joie la plus haute, s'il en veut tirer l'instrument artistique ; car il ne peut tirer que du monde physique la volonté de faire œuvre d'art»²⁹. Sur ce point, il faut s'entendre. L'harmonie est celle de l'homme bien développé avec la nature ; et l'art vient en quelque sorte la célébrer, la manifester ; voire en être le miroir à la fois réfléchissant et magnifiant. Elle serait alors produite avant l'art qui en serait comme un complément ou un supplément. Mais avant l'art, l'harmonie serait en quelque sorte non sue, non consciente d'elle-même. Sur ce point, il faut rappeler ce que Wagner écrit en 1850 dans *Art et climat*, à savoir que l'advenue de l'homme historique est une condition de l'art : «Le progrès fait par le genre humain dans l'éducation de ses facultés innées, afin de ravir à la nature la satisfaction de ses besoins, croissante en fonction d'une activité croissante, c'est l'histoire de la civilisation. [...] Seul, l'homme qui s'est rendu indépendant de la nature, par sa propre activité, est l'homme historique, et seul l'homme historique, et non pas l'homme primitif, dépendant de la nature, a appelé l'art à la vie.»³⁰ Définie ainsi comme pré-consciente, pré-déterminante avant l'art en acte, l'harmonie visée semble aussi pourtant pouvoir être lue comme trouvant sa condition dans l'activité artistique même. Elle est effectuée dans et par la tragédie même. De fait, par la «révélation» esthétique, l'artiste tragique en produirait l'unité, et donc l'harmonie consciente d'elle-même.

La nécessité naturelle

«Le Grec se taisait à l'appel du chœur, il se soumettait volontiers à l'ingénieuse convention scénique de l'ordonnance, il obéissait volontiers à la grande Nécessité dont le tragique lui proclamait les arrêts sur la scène, par la bouche de ses dieux et de ses héros.»³¹ Wagner aurait ressaisi là le concept feuerbachien ou schopenhauerien de nécessité naturelle³². Par ce concept, il faut comprendre la détermination des lois physiques auxquelles les faits naturels et les phéno-

²⁹ R. WAGNER, *L'art et la révolution*, op. cit., p. 19. C'est nous qui soulignons.

³⁰ R. WAGNER, *Art et climat* (1850), in: *Œuvres en prose*, t. 3, op. cit., p. 257-258.

³¹ R. WAGNER, *L'art et la révolution*, op. cit., p. 13.

³² Les différents commentateurs ne sont pas d'accord sur le fait de savoir si ce concept a été repris de Feuerbach ou de Schopenhauer. Bien que des similitudes viennent créer d'innombrables difficultés quant à ce concept et aux auteurs impliqués, il est néanmoins probable que Wagner aurait repris ce concept chez Feuerbach. En effet, il ne découvrira la philosophie de Schopenhauer qu'en 1854. Cf. H. LICHTENBERGER, «Idées philosophiques de Wagner (1848-1854). Wagner sous l'influence de Feuerbach», in: *Richard Wagner – Poète et penseur*, Paris, Félix Alcan, 1931, p. 157. Cf. A. LÉVY, «Richard Wagner», in: *La philosophie de Feuerbach et son influence sur la littérature allemande*, Paris, Félix Alcan, 1904, p. 475. Cf. H. S. CHAMBERLAIN, *Richard Wagner. Sa vie et ses œuvres*, Munich, F. Bruckmann, 1899, p. 153.

mènes sont soumis. Telle que l'observe le germaniste Henri Lichtenberger, l'harmonie wagnérienne naît sous la conjugaison de la nécessité naturelle et de la morale humaine ; de la vie réelle et de l'idéal artistique : «L'homme complet est à la fois parfait égoïste et parfait altruiste, et pour réaliser en lui-même cet équilibre harmonieux des deux tendances fondamentales de son être, il n'a qu'à laisser agir la nature, la toute puissante Nécessité.»³³ En mariant la dimension politico-religieuse à la dimension esthétique-sociale, la tragédie antique permettait de faire émerger cette unité artistique et politique que le compositeur qualifie d'œuvre collective. De fait, le spectateur ne faisait plus qu'un avec «l'appel du chœur»³⁴ tragique, exprimant ainsi «l'être collectif de la nation entière»³⁵. Cet aspect des choses est mis en parallèle avec la vie des citoyens grecs : le citoyen grec est un *artiste politisé*. En effet, en plus de tenir compte de la dimension de la nature, l'auteur relie le destin de la politique étatique athénienne à la tragédie artistique : «En même temps que la dissolution de l'État athénien, se produit la décadence de la tragédie. De même que l'âme collective se dispersa en mille directions égoïstes, les différents éléments artistiques qui la constituaient morcelèrent *la grande œuvre d'art d'ensemble* de la tragédie.»³⁶ Cette remarque suggère un lien de causalité entre la forme politique et l'évolution de la forme artistique. En ce sens, l'art et l'État produisent une harmonie nécessaire consciente d'elle-même, définie comme le contraire de la dispersion de l'âme collective en mille directions égoïstes. Si l'harmonie est un produit esthétique-politique, quelles sont alors les conditions socio-politiques d'une nouvelle production esthétique de l'harmonie ?

Il ne s'agit pas ici de recréer un art public grec tel quel. Un analogue ou un équivalent, certes, mais pas une copie : «L'œuvre d'art accomplie, la grande, unique expression d'une communauté libre et belle, le *drame*, la *tragédie*, – quelque grands que soient les poètes tragiques qui ont produit çà et là, – n'est pas encore *ressuscitée*, précisément parce qu'elle ne doit pas être *recréée*, mais bien être *créée* à nouveau.»³⁷ En tant que porte-parole de l'art, le musicien a en tête un idéal socio-politique renvoyant aux réflexions sur l'esclavage. En clair, s'il ne faut pas recréer mais créer à nouveau, c'est que l'enjeu consiste à ne pas répéter ce qui a causé la chute de la cité grecque, à savoir l'esclavage, ce «péché de l'histoire»³⁸. De plus, on note une confirmation explicite de l'homologie entre l'esclavage grec, la religion chrétienne et le salariat moderne : «Aujourd'hui, nous sommes esclaves mais avec la consolation de savoir que nous sommes tous également esclaves : esclaves auxquels autrefois des apôtres chrétiens et l'empereur Constantin conseillaient de sacrifier patiemment un

³³ H. LICHTENBERGER, «Idées philosophiques de Wagner (1848-1854). Wagner sous l'influence de Feuerbach», *op. cit.*, p. 157.

³⁴ R. WAGNER, *L'art et la révolution*, *op. cit.*, p. 13.

³⁵ *Ibid.*, p. 14.

³⁶ *Ibid.*, p. 15. C'est nous qui soulignons.

³⁷ *Ibid.*, p. 40.

³⁸ *Ibid.*, p. 37.

misérable ici-bas à un au-delà meilleur; esclaves auxquels aujourd'hui des banquiers et des propriétaires d'usines enseignent à chercher le but de l'existence dans le métier exercé pour gagner le pain quotidien.»³⁹ Raison pour laquelle, d'ailleurs, le biographe Martin Gregor-Dellin ajoute, à juste titre, que «si le problème de l'esclavage a conduit le monde antique à sa perte, seule l'abolition de l'esclavage sous sa forme la plus avilissante, l'industrie et l'asservissement à l'argent, peut permettre de fonder le monde nouveau, d'ouvrir alors une ère nouvelle où l'art prendrait toute sa place»⁴⁰.

Se faisant l'héritier de la tragédie antique, malgré la tare de l'esclavage, Wagner ne cesse d'être travaillé par la question des conditions d'unification de la société. Dans cette perspective, Bayreuth apparaît bien à la fois comme la seule forme possible de réalisation de son programme en même temps qu'il en révèle l'impossibilité. En effet, le programme entier de Bayreuth tourne autour de la question du volume de ressources pécuniaires nécessaire. Dans la présentation de son esthétique révolutionnaire en 1849, le compositeur annonçait déjà que «le public devrait avoir *l'entrée gratuite* aux représentations théâtrales»⁴¹ et que celles-ci «seront les premières entreprises collectives d'où disparaîtra complètement la notion d'argent et du gain»⁴². Cette exigence se traduit par une exposition concrète de l'idéal socio-politique wagnérien. Il ne s'agit plus de divertir les foules avec une industrie du spectacle. Bien plus, il est nécessaire de reconduire une exaltation de la communauté par des célébrations esthétiques. Quelque vingt-sept ans plus tard, Wagner tentera d'en envisager la possibilité pratique pour Bayreuth.

3. Le festival de Bayreuth : la communion des citoyens avec la cité

En tant qu'objet d'étude, le festival de Bayreuth est un paradoxe en lui-même. En effet, le terme de «festival» recouvre intuitivement l'idée d'un «spectacle», d'une «fête» ou encore d'un «divertissement». Or de nombreux critiques et commentateurs soulignent qu'il recouvre moins l'idée d'un projet de loisir que la conception d'un projet politique. Il s'agit, pour le compositeur, d'ériger et de réaliser concrètement l'utopie sociale esquissée dans *L'art et la révolution*. Si par une telle vision Wagner entendait non seulement réunir et réconcilier les arts entre eux, il entendait également souder le public avec la cité dans le but de faire communier les citoyens. C'est pourquoi Christian Merlin ajoute que, dans l'optique de ce projet politico-social, «il faudrait plutôt

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ M. GREGOR-DELLIN, *Richard Wagner. Sa vie, son œuvre, son siècle*, Paris, Fayard, 1980, p. 316.

⁴¹ R. WAGNER, *L'art et la révolution, op. cit.*, p. 56.

⁴² *Ibid.*, p. 57.

parler d'œuvre d'art «commune»⁴³. Penser cette œuvre d'art commune est une chose. La concrétiser en est une autre. Comment Wagner s'y est-il pris pour le faire ?⁴⁴

L'épisode de Bayreuth

D'après les nombreux commentaires recensés, on sait que «le compositeur ébauche les contours de son idéal dès 1848 [soit une année avant la publication

⁴³ C. MERLIN, «Bayreuth (de la pensée du festival à la mort de Wagner)», in : *Dictionnaire encyclopédique Wagner, op. cit.*, p. 202. Sur l'expression «communisme», utilisée par Wagner, et les rapports avec Marx, on consultera les propos de J.-J. NATTIEZ, *Wagner androgyne, op. cit.*, «Les écrits théoriques de 1849 à 1851», p. 51-52 : «À l'égoïsme de la période de l'unité perdue doit succéder, selon Wagner, le *communisme* qu'on ne fera pas l'erreur d'interpréter au sens marxiste. Le mot serait plutôt à rapprocher de la notion rousseauiste de «communisme primitif», comme en fait foi cette définition qu'il en donnera quelques années plus tard : «Un principe, un idéal politico-social d'après lequel je comprenais le 'peuple' dans le sens de l'incomparable activité de la primitive communauté préhistorique». Pour bien saisir le concept, ici, on ne le séparera pas de l'idée d'une dissolution de l'égoïsme dans la volonté collective, donc finalement du concept wagnérien majeur de *rédemption*. À l'époque de *L'art et la révolution* et de *L'œuvre d'art de l'avenir*, une fois retrouvé l'art conservateur d'une société communiste, le véritable poète-rédempteur ne sera personne d'autre que le Peuple. [...] Ainsi, l'œuvre nouvelle sera le produit d'une puissante vague de fond sociale». On peut toutefois se demander pourquoi le commentateur est soucieux d'établir une distance entre le communisme wagnérien et le communisme marxiste. En effet, la proximité de Wagner avec le mouvement de 1848 était de fait une proximité avec un effort révolutionnaire auquel Marx s'est explicitement associé. C'est du moins ce que le poète russe Alexandre Blok soutient lorsqu'il rapproche *L'art et la révolution* du *Manifeste communiste* de Marx et Engels, in : A. BLOK, «L'art et la révolution (À propos du livre de Richard Wagner)», in : *Id., Œuvres en prose 1906-1921*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974 (12 mars 1918), p. 333-337. D'autre part, Bernard Shaw fut le premier à associer les noms de Wagner et Marx en soutenant la même idée : «L'un et l'autre ont prophétisé la fin de notre époque, et, autant qu'on en peut juger, ils ont prophétisé vrai. Ils ont aussi fait son histoire industrielle jusqu'en 1848, d'une manière bien plus pénétrante que les historiens académiques de leur temps. Mais ils se sont arrêtés là et ils ont laissé entre 1848 et la fin, un vide pour lequel ils ne nous ont donné aucun guide, à nous qui devons y vivre», in : B. SHAW, *Le parfait wagnérien* (1898), Paris, Éd. Montaigne, 1933, p. 133. Pour ma part, je pense plutôt que tout est lié à la réception de Feuerbach. Ne pouvant exposer dans le détail le fruit de mes recherches ici, je me bornerai simplement à dire que Wagner et Marx se rejoignent sur un point précis : la contemporanéité historique de la réception de *L'essence du christianisme* de Feuerbach. Cependant, la différence entre la compréhension du «communisme» selon l'un ou l'autre réside en ce que Wagner aurait hérité de la réception «idéaliste» que Marx critiquait chez Feuerbach. Le sujet mériterait à lui seul une étude creusée.

⁴⁴ Pour des raisons pratiques, je n'envisage pas de retracer les étapes historiques du festival de Bayreuth. On trouvera l'histoire détaillée et fouillée de celui-ci (avec les différentes listes de dépenses économiques) dans l'excellent article de P. REYNAL, «Richard Wagner à Bayreuth : de l'imaginaire à l'institution (1834-1883)», in : P. POIRRIER (éd.), *Festivals et sociétés en Europe XIX^e-XXI^e siècles*, in : *Territoires contemporains*, nouvelle série – 3 –, 2012, p. 1-12.

de *L'art et la révolution*], à Dresde, lorsqu'il rédige une *Esquisse pour l'organisation d'un nouveau théâtre national pour le royaume de Saxe (Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen)* où il milite pour la démocratisation du théâtre⁴⁵. Ayant proposé son projet de réforme technique et sociale des théâtres au gouvernement saxon, Wagner «envisage des festivités sur le modèle grec, auxquelles participerait le peuple tout entier. Le rejet de ces propositions lui fait voir clairement qu'aucune réforme artistique ne verra le jour sans une révolution politique qui la rende possible»⁴⁶. Les exigences économiques du financement et de la rentabilité viennent entraver la tentative pratique du musicien. Pour réaliser cela, Wagner a besoin d'une association de riches mécènes permettant la subvention des différents besoins matériels⁴⁷. C'est bien des années plus tard, en 1862, que le roi Louis II de Bavière offre spontanément au musicien de devenir son mécène et son protecteur. En réalité, Louis II a l'idée de bâtir un lieu idéal pour mettre au jour une nouvelle conception de l'art. C'est pourquoi il envisagera de mettre en place une première forme d'institutionnalisation du projet artistico-politique du compositeur en 1864. Louis II tentera de construire un théâtre de festival à Munich sur les plans de l'architecte Gottfried Semper. Les éléments essentiels du futur *Festspiel* de Bayreuth y sont déjà réunis. Ces principaux éléments ne sont pas sans rappeler ceux évoqués dans *L'art et la révolution*. En effet, dans son festival, Wagner désire un amphithéâtre permettant une répartition démocratique des spectateurs. Cela aura pour effet d'effacer toute distinction de classe sociale, car tout le monde aura la même écoute musicale, laquelle ne sera pas synonyme de divertissement mais offrira un sentiment d'épanouissement profond et entier au spectateur. Le projet n'aboutira pas à cause des dépenses considérables de la construction d'un tel théâtre. En plus du secours de Louis II, le musicien aura aussi recours à l'aide financière de différentes personnes⁴⁸. Finalement, ce sera dans la ville de Bayreuth, le 13 août 1872, que la première édition du festival aura lieu.

Les éléments techniques pensés pour Munich sont conservés pour Bayreuth, et Wagner semble garder intimement ses convictions de 1849 : le compositeur

⁴⁵ C. MERLIN, «Bayreuth (de la pensée du festival à la mort de Wagner)», in : *Dictionnaire encyclopédique Wagner, op. cit.*, p. 202.

⁴⁶ D. ASTOR, H. GRAMPP, ASEYN, *Comprendre Wagner, «L'œuvre d'art totale»*, Paris, Max Milo, 2013, p. 47-48.

⁴⁷ Je précise que Wagner songe déjà à cette voie bien avant. En effet, il faut rappeler que Wagner fut nommé, par décret royal, maître de chapelle de la cour royale de Saxe dès 1843. En 1848, il en fera toujours partie et créera le trouble et la méfiance tant dans ses rencontres avec le cercle anarchiste de Bakounine à Dresde que dans sa part active à cette même cour royale. Cf. M. GREGOR-DELLIN, *Richard Wagner au jour le jour, «Maître de chapelle de la Cour à Dresde (1843-1849)»*, Paris, Gallimard, 1989, p. 51.

⁴⁸ Notamment le maire de Bayreuth Theodor von Muncker, le banquier Friedrich Feustel et le banquier Adolf von Gross. Cf. P. REYNAL, «Richard Wagner à Bayreuth : de l'imaginaire à l'institution (1834-1883)», *op. cit.*, p. 11, note 39.

rejette toute idée de rentabilité et tient fermement à la gratuité des places⁴⁹. Une lettre du compositeur adressée au banquier Friedrich Feustel, un des bailleurs de fonds pour l'édification de Bayreuth, témoigne en ce sens : «Les chanteurs et les musiciens ne recevront qu'une indemnité de ma part, pas de salaire. Celui qui ne viendra pas par enthousiasme et fierté, je le laisserai là où il est. Un chanteur ou une chanteuse qui vient à moi pour de l'argent ne vaut rien ! Jamais une telle personne ne peut satisfaire mes exigences artistiques. Telles sont mes exigences, car ici, c'est mon *empire*.»⁵⁰ On notera la contradiction interne au projet wagnérien : pour que son art puisse s'exprimer librement et épanouir la communauté, il faut que celle-ci puisse se plier aux sommations du compositeur de Bayreuth. Incontestablement, Wagner se rendra compte bien assez vite des difficultés auxquelles il est soumis : «L'idée de cinq cents places gratuites par représentation doit être abandonnée en avril 1876, car la vente par avance de l'ensemble des sièges disponibles est devenue indispensable. Sauf exception, la gratuité n'est pas à l'ordre du jour en 1882 non plus. À l'issue des représentations de 1876, le déficit se monte à 148 000 marks, sans compter la dette contractée vis-à-vis de Louis II. [...] Le déficit n'en continue pas moins d'envenimer la relation du compositeur au monde politique de son temps»⁵¹. Bayreuth doit dès lors s'institutionnaliser pour rentrer dans ses frais et Wagner se voit forcé de laisser ses idéaux de côté pour un moment. Ainsi, les représentations de 1882, soit une année avant la mort du compositeur, sont un succès financier : dorénavant, l'orchestre et le chœur sont payés par le roi, permettant ainsi d'alléger la dette. Les spectateurs doivent désormais payer leurs places à l'avance. Petit à petit, l'art de Wagner se commercialise et, à en croire les sources, il en ressent un sentiment profond de malaise. Le problème de la gratuité des places est toujours au cœur des difficultés à résoudre : «À défaut de places gratuites, la question des moyens est enfin considérée avec un peu de sens pratique : c'est *Parsifal* qui, à l'aune du succès rencontré et à venir, doit alimenter l'entreprise. Cette indication constitue presque un rapport adressé au roi, puisque c'est lui qui a accordé à Wagner l'exclusivité de l'œuvre sur la scène de Bayreuth, lui offrant ainsi cette position artistique et financière précieuse.»⁵² Aussi peut-on se demander si le musicien a réussi ou a échoué par rapport à ses convictions de 1849.

⁴⁹ Bien qu'il critique sévèrement les banquiers dans *L'art et la révolution*, cela n'empêche visiblement pas Wagner de collaborer avec eux pour élaborer son projet.

⁵⁰ R. WAGNER, Lettre du 12 avril 1872 à F. Feustel, citée par C. MERLIN, «Bayreuth (de la pensée du festival à la mort de Wagner)», in : *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, *op. cit.*, p. 204. C'est nous qui soulignons.

⁵¹ P. REYNAL, «Richard Wagner à Bayreuth : de l'imaginaire à l'institution (1834-1883)», *op. cit.*, p. 7.

⁵² *Ibid.*, p. 10.

Parsifal

L'ultime drame de Wagner, *Parsifal* (1882), cristallise à lui seul les problèmes relatifs à Bayreuth. Dans le débat critique wagnérien, on distingue généralement ceux qui pensent que *Parsifal* est une pièce conforme au dogme chrétien de ceux qui estiment qu'elle n'est qu'une pâle copie du rite chrétien. Pour Nietzsche, par exemple, Wagner s'est agenouillé au pied de la croix : *Parsifal* n'est jamais que la représentation du christianisme visant à aliéner les foules – c'est-à-dire à rendre l'homme sain malade – et Bayreuth n'est que la machine industrielle et économique permettant d'obtenir le gain et le profit sans limite⁵³. En définitive, le musicien est devenu la cible que lui-même critiquait auparavant. Au contraire, Žižek défend la thèse suivante : «*Parsifal*, loin d'être une œuvre chrétienne, met en scène une obscène retraduction du christianisme comme rituel païen, en tant que renouveau cyclique de la fertilité, symbolisé par le rétablissement du roi»⁵⁴. À partir de ces deux points de vues opposés, ne pourrait-on pas plutôt affirmer que *Parsifal* fut la tentative esthétique-sociale de la communion des citoyens avec la cité ; de cette religiosité symbolisée par la rencontre esthétique d'Apollon et de Jésus⁵⁵ ; autrement dit de ce retour à l'unité perdue – non pas retrouvée mais créée à nouveau – et ressaisie au sein de l'amphithéâtre national de Bayreuth dont Wagner rêvait lorsqu'il rédigeait *L'art et la révolution* ? Ne réinscrit-il pas avec *Parsifal* la communion souhaitée – la synthèse unitaire des arts, du public et du politique ? C'est du moins ce que le compositeur suggère dans son opuscule de 1873 intitulé *Le Théâtre du Festival de Bayreuth* lorsqu'il déclare : «Dès qu'il a pris la place, le spectateur se trouve aujourd'hui à Bayreuth dans un véritable *theatron*, c'est-à-dire dans une enceinte construite exclusivement pour ceux qui veulent regarder, et regarder dans la direction que détermine leur place. Rien ne vient troubler la vision qui se dirige de la place vers la scène. Et le regard ne rencontre rien qu'un espace qui plane, en quelque sorte, entre les deux avant-scènes grâce à un artifice d'architecture. L'image qui semble ainsi très lointaine se révèle sous l'aspect inaccessible d'une apparition de rêve, tandis qu'une musique mystérieuse, pareille aux vapeurs qui émanent du sein sacré de Gaïa sous le trône de la Pythie, se dégage, comme un pur esprit, de l'«abîme mystique». Cette musique transporte l'auditeur dans un état d'enthousiasme et

⁵³ F. NIETZSCHE, *Nietzsche contre Wagner* (1888), in : *Le cas Wagner*, Paris, Gallimard, 2004, «Wagner, apôtre de la chasteté», p. 76-78 ; «Comment je me suis affranchi de Wagner», p.79-80 et *Le cas Wagner*, «Post-scriptum», p. 47-49.

⁵⁴ S. ŽIŽEK, *Variations Wagner*, «Le Christ avec Wagner», Caen, Nous, 2010, p. 61.

⁵⁵ Pour Wagner, l'activité artistique devrait suivre l'exemple des «deux plus sublimes éducateurs de l'humanité : – Jésus, qui souffrit pour l'humanité, et Apollon, qui l'éleva à sa dignité pleine de joie», in : *L'art et la révolution*, op. cit., p. 58.

de ravissement qui lui fait voir alors le tableau scénique comme l'image la plus vraie de la vie même.»⁵⁶

Conclusion

Dans ce qui précède, j'ai voulu montrer que le paradoxe constitutif de l'idée de l'art s'identifie avec le moteur de la création artistique et des œuvres théoriques de Wagner. Sa mise en lumière a fait apparaître que l'œuvre wagnérienne se constitue dans cette «tension-contradiction» inhérente au concept de *Gesamtkunstwerk*, lui-même inséparable de la critique par le compositeur de la place structurale de l'argent dans l'activité artistique en modernité et de sa transformation en divertissement sous l'effet de la «sagesse d'État chrétiano-économique»⁵⁷. Cette conjonction conduit à la perte de l'unité des arts et de l'unification sociale – un point central qui sous-tend tout le cheminement argumentatif du texte wagnérien. Puis j'ai montré que le sens de la référence wagnérienne à la tragédie antique persiste dans son effort pour repenser à la fois l'idée du grand art et son rapport à l'unité du peuple. On a pu observer que dans l'unité antique et la fragmentation moderne, l'art est conditionné par le principe structurant du social. Dans cette perspective, le trait fondamental et distinctif du projet wagnérien demeure probablement dans le caractère indissocié du politique et de l'esthétique. Enfin, l'épisode de Bayreuth a été éclairé dans cette perspective. Dans sa tentative, le festival semble s'accomplir à condition d'être en accord avec la contradiction interne qui le meut. En effet, Bayreuth prend sens en même temps qu'il met en lumière son impossibilité interne dans la réalité du contexte socio-politique du monde moderne. Toutefois, cette inaptitude est également une sorte de preuve *a posteriori* de la justesse des remarques de Wagner sur le rôle de l'argent et des effets qu'il induit sur le rôle de la création artistique. Pour le compositeur, l'art grec est une expression de l'esprit du peuple qui vise à l'exaltation d'une communauté. Le rituel d'auto-célébration du peuple est ce que le musicien cherche à reproduire au sein de Bayreuth. Être partie prenante de la constitution de l'unité de la cité est ce que Wagner cherche à faire valoir, car c'est là, semble-t-il, que réside toute la grandeur de la tragédie antique.

⁵⁶ R. WAGNER, *Le Théâtre du Festival de Bayreuth (1873)*, cité par C. MERLIN, «Bayreuth (de la pensée du festival à la mort de Wagner)», in : *Dictionnaire encyclopédique Wagner, op. cit.*, p. 204.

⁵⁷ R. WAGNER, *L'art et la révolution, op. cit.*, p. 52.