Le *Gesamtkunstwerk* et l'homme entier. Essai sur l'actualité de l'art total

Michael Groneberg

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/1081>
DOI : 10.4000/edl.1081
ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2018
Pagination : 27-46
ISBN : 978-2-940331-67-3
ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Michael Groneberg, « Le *Gesamtkunstwerk* et l'homme entier. Essai sur l'actualité de l'art total », *Études de lettres* [En ligne], 1 | 2018, mis en ligne le 15 mars 2020, consulté le 11 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/1081> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.1081>

LE *GESAMTKUNSTWERK* ET L'HOMME ENTIER. ESSAI SUR L'ACTUALITÉ DE L'ART TOTAL

Afin de capter une éventuelle actualité de l'art total, le présent essai présentera d'abord les composantes de cette idée allemande conçue au XVIII^e siècle, mais véritablement née au XIX^e siècle à la suite de révolutions échouées. Hautement politique, elle a été nourrie, de Schiller à Wagner, par un désir nostalgique de la totalité de l'homme, prenant comme grande référence la scène athénienne de l'époque classique fantasmée. La pensée utopiste d'une évolution de l'humain qui retrouvera, à un niveau supérieur, l'unité perdue depuis Sophocle, fait partie intégrante de cette idée idéaliste de l'art total. À l'aune de productions actuelles, cette notion s'avère inadéquate avec notre temps et exige un concept d'art total plus universel, et plus frais. On distinguera ainsi un art global – ou un art total réaliste – qui prend sa source dans les actuelles réalités globales, de l'art total idéaliste qui appartient désormais au passé.

L'art total est mort, vive l'art global.

Un spectre hante le monde théâtral, ou plutôt un revenant – le revenant de l'art total. Ressenti comme dangereux, associé à des tendances totalitaires ou à un ésotérisme et un mythisme, les forces de la gauche et de la droite s'unissent pour chasser ce perturbateur de la frontière entre l'art et la vie, mais sans succès. Puisque le phénomène réapparaît avec persistance, la question doit être posée de savoir si son nom et sa conception – qui déclenchent, eux, ces réactions – sont encore appropriés. C'est ce défi que poursuit le texte suivant en remontant d'abord dans le passé, aux sources de l'idée de l'art total, pour ensuite retourner au temps présent, infusant du sang nouveau à la conception de l'art entier.

Quelques exemples (des années 2010)

Deux créations datées de 2013 peuvent montrer, à titre d'exemple, la présence toujours actuelle de l'idée de l'art total, s'articulant tout d'abord – à la surface – autour de la combinaison de différents arts. En février-mars 2013, au théâtre *Nuithonie* à Fribourg (CH), trois artistes annoncent esquisser :

[...] un périple original sous forme d'œuvre d'art totale. Dans un langage scénique propre à chacun, les artistes – Karine Jost (danse) & Gustav (musique & composition) & Franz Brühlhart (arts visuels) – façonnent à six mains un paysage dynamique¹.

En mai 2013, le *Staatsballett Berlin* participe à la production *Masse*, conçue comme *Gesamtkunstwerk* dans le club de musique techno *Berghain*. Le lieu a lui-même été imaginé dès le début comme *Gesamtkunstwerk*, ce qui lui a permis, selon ses fondateurs, de devenir un endroit « mythique »². La haute culture rejoint ici le lieu de fête. La danse rencontre la musique créée par des DJs techno, tandis que la scénographie est produite par le peintre Norbert Bisky. La réflexion de ces créateurs montre que l'art total est compris comme combinaison de différents arts, c'est-à-dire comme intermédialité, utilisée ici pour revendiquer ou réclamer un renouveau originel.

Le besoin de cette intermédialité était justifié, depuis le XVIII^e siècle, par le fait que l'homme est (ou devrait être) une totalité au sens d'être complet ou entier, dépassant sa réduction à une fonction et à son travail aliénant, et que cette entièresité trouve son reflet dans la totalité sensorielle du spectacle qui touche le public intégralement. On pourrait avec raison objecter que l'art vise toujours l'homme dans sa totalité. Se pose donc la question de savoir ce qui, plus profondément, peut caractériser l'art total.

La combinaison de divers arts dans une production unique suggère qu'il y a une collaboration entre différents artistes participants : c'est pourquoi nous pourrions être tenté de dire que l'art total implique une création commune ou collective. Or, ce trait – certes possible voire même

1. Voir <http://www.equilibre-nuithonie.ch/de/saison-contenu/archives/archiv-2012-2013/124/> [4 mai 2015].

2. Voir <http://www.groove.de/2014/07/07/ausstellung-10-jahre-berghain-august-2014/> [4 mai 2015].

suggéré par l'intermédialité – ne paraît pas être constitutif de cette dernière ou de l'art total. Dans les créations qui mêlent différents arts, un chef guide souvent le tout. On connaît le cas de Richard Wagner. Au sein du *Teatro Malandro*, mené par Omar Porras, qui pratique le mélange des arts par excellence, on ne peut pas non plus parler d'une création commune ou collective sans direction par un chef. Si la création par plusieurs artistes, par la troupe, voire par le peuple entier, fait partie de l'idée de l'art total, dans les faits la gestion collective n'est pas un élément nécessaire.

Marquard: une typologie de l'art total (1983)

La volonté de dépasser ou de dissoudre les limites entre l'art et la vie est un élément de l'art total mentionné de manière récurrente. A cet égard, des réticences contre l'art total sont formulées dans un texte de référence d'Odo Marquard³, pour qui la dissolution de la limite entre art et vie est malsaine et dangereuse. Selon son analyse, la dissolution peut avoir lieu soit à partir de l'art soit à partir de la vie. Une seconde distinction joue sur le rapport entre le tout et ses parties : l'art qui veut devenir vie peut procéder de manière constructive en intégrant tous les arts, ou bien de manière autodestructive, poursuivant la dissolution des arts individuels. En croisant les deux axes, Marquard arrive à une typologie de quatre formes d'art total. Dans tous les cas, il s'agirait de tentatives pernicieuses d'une politisation de l'art⁴.

Comme exemple constructif de l'art qui veut devenir vie, Marquard mentionne l'œuvre complète à la façon de Wagner, qui réunit tous les arts pour « gagner la dignité de la réalité » et pour remédier aux défauts d'une réalité politique frustrante. Du côté destructif ou « négatif », on

3. O. Marquard, « Gesamtkunstwerk und Identitätssystem », texte publié dans le catalogue de l'exposition *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (Zurich, 1983) présentant les utopies européennes depuis 1800 qui envisagent la transformation de la réalité sociale en une société renouvelée par une approche artistique.

4. O. Marquard défend généralement une philosophie anti-utopiste de la « compensation » : incapable à cause de la brièveté de sa vie de questionner et changer toutes les conditions de son existence, l'homme, être déficient par essence, ne peut que compenser ses défauts (cf. « Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften », p. 105 sq.).

trouve l'anti-art à la manière des futurisme, dadaïsme et surréalisme qui font exploser les arts individuels dans une volonté de subversion – une « coalition de l'art avec la rue politisée ». La vie qui veut devenir art, en revanche, peut arriver à l'esthétisation de toute la vie soit par la domination politique (« extrême » : fascisme, communisme)⁵, soit en transformant toute activité quotidienne en représentation, spectacle ou mise en scène (ce type de *Gesamtkunst* est appelé « total »).

Marquard situe l'origine de l'idée de l'art total dans la philosophie de Schelling, en particulier dans son « système d'identité »⁶, qu'il tient pour responsable des éléments douteux et dangereux qui seraient présents dans toute entreprise d'art total : « un ésotérisme latent et un mythisme manifeste »⁷. Puis, l'esthétisation de la réalité toute entière aurait sa source dans « la variante pessimiste du système d'identité » de Schelling, à savoir dans la philosophie de Schopenhauer qui conçoit le monde entier comme représentation (au sens de spectacle), mise en scène par la volonté. L'erreur fondamentale consisterait donc à nier la différence entre art et vie et, au fond, à nier *la différence* tout court. L'analyse de Marquard mérite d'être discutée, car la démarche qui consiste à chercher les sources de l'idée de l'art total au-delà de Wagner en remontant dans son histoire nous aide à identifier les composantes de cette idée. Revenons donc d'abord à Wagner pour repérer ses sources.

Richard Wagner (1849-1852)

Il faut bien distinguer deux phases dans l'œuvre de Wagner. La première comprend l'écriture, entre 1849 et 1851, de ses textes sur l'art total. Après l'échec, en Allemagne, des tentatives pan-européennes de révolution en

5. O. Marquard reprend ici le diagnostic formulé par Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* selon lequel le fascisme utilise l'utopie du *Gesamtkunstwerk* pour une « esthétisation de la politique » tandis que le communisme répond par une politisation de l'art, ce qui entraîne une sorte de mépris politique des avant-gardes.

6. O. Marquard situe « l'instant original de l'idée de l'art total » (*Ursprungsangeblick der Idee des Gesamtkunstwerks*) dans un écrit où Schelling déclare que le sens de sa philosophie toute entière est essentiellement esthétique et que l'art est l'organon de la philosophie (F. Schelling, *Werke*, p. 351).

7. O. Marquard, « Gesamtkunstwerk und Identitätssystem », p. 49.

1848-1849 auxquelles il a participé à Dresde, il s'exile en Suisse où il écrit ces textes au début de son séjour à Zurich qui durera jusqu'en 1858. C'est pendant cette phase qu'il commence à composer son *Ring* et qu'il se convertit, par la lecture de Schopenhauer, à une attitude « pessimiste » : Wagner lit, en 1854, *Le monde comme volonté et comme représentation* en même temps qu'il compose *Tristan et Isolde*, un opéra déjà profondément marqué par cette philosophie. Mais c'est aussi *L'Anneau du Nibelung* qui prendra une autre direction, remplaçant la révolution par la rédemption, pour le dire avec Nietzsche⁸.

Les textes théoriques de Wagner sur l'art total étaient donc tous écrits avant ce tournant « pessimiste ». *L'art et la révolution* est une courte « brochure [...] imprégnée aussi de la lecture du livre de Proudhon [*De la propriété*] »⁹, écrite en quinze jours en juillet 1849. « J'y suis Grec à tel point que je n'ai pas pu bien me convertir au christianisme », écrit-il dans une lettre du 4 août à Liszt. Le retour, dans la pensée, au théâtre grec, procède d'une volonté de dépasser les défauts du drame d'une part et de l'opéra de l'autre, défauts imputables à leur séparation historique¹⁰. Cette position réitère une critique héritée du XVIII^e siècle qui motive la « nouvelle naissance » d'un théâtre où musique et danse font partie intégrante du drame. La même année, il termine *L'œuvre d'art de l'avenir* qui paraît début 1850, dédié à Ludwig Feuerbach¹¹. Partant de l'idée que les trois « arts sœurs » : drame, musique et danse, ces trois arts « humains » car temporels, devraient être unis, Wagner y relève le défi d'intégrer l'un à l'autre musique et drame¹², en redonnant le sceptre au drame, libérant ce dernier de la domination par la musique dans l'opéra. La danse est pourtant négligée dans l'élaboration de cette théorie. *Opéra et drame*

8. Cf. F. Nietzsche, *Le cas Wagner*, p. 4 et *La généalogie de la morale*, III.5.

9. Avant-propos des traducteurs J.-G. Prod'homme et F. Holl dans Wagner, *Œuvres en prose*, t. 3, p. V. Ce volume contient : *L'art et la révolution* (1849), p. 8–58 (abrégé ci-dessous AR) et *L'œuvre d'art de l'avenir* (1850), p. 59–254 (AA). Les textes originaux se trouvent dans *Gesammelte Schriften und Dichtungen III* (2^e éd.) Ce volume contient : *Einleitung zum dritten und vierten Bande*, p. 1–7 ; *Kunst und Revolution* (1849), p. 8–41 (KR) ; *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850), p. 42–177 (KdZ) ; *Oper und Drama* (1851). Erster Teil, p. 222–320 (OD).

10. KR, p. 20 ; AR, p. 26 ss.

11. *Ibid.*, p. VII.

12. KR, p. 20 ; OD, p. 316.

part de l'analyse historique des conditions actuelles de l'opéra et du drame. Selon Wagner, l'opéra est une grande erreur :

Un moyen d'expression (la musique) a été pris pour objectif ; l'objectif de l'expression (le drame) a été pris pour le moyen ¹³.

Dans cet écrit, l'enjeu politique se trouve déjà à l'arrière-plan, mais il est encore présent : Wagner cherche toujours le remède dans le peuple, dans le *Volkslied*, dans le naturel à l'opposé des mensonges des dirigeants et des penseurs ¹⁴. La musique étant « une mer originelle d'émotions », sans force morale, elle doit être fécondée par la volonté morale du verbe. Les autres arts sont secondaires, mais puisque l'œuvre totale s'accomplit sur scène, l'architecture et la peinture de la scène sont aussi indispensables. La danse – donc le corps – restera négligée.

Wagner applique le terme *Gesamtkunstwerk* d'abord à la tragédie grecque (AR), puis à son propre idéal (AA). Dans les citations suivantes, les traductions du terme sont soulignées :

En même temps que la dissolution de l'Etat 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 [...] ¹⁵.

Avec la décadence ultérieure de la tragédie, l'Art perdit de plus en plus son caractère d'expression de la conscience publique : le drame se résolut en ses parties intégrantes : rhétorique, sculpture, peinture, musique, etc., abandonnèrent la ronde où elles avaient dansé à l'unisson, pour suivre désormais chacune son chemin et continuer à se perfectionner par soi-même, mais isolément, égoïstement. Et ainsi il arriva, à l'époque de la Renaissance des arts, que nous rencontrâmes d'abord ces arts grecs isolés, tels qu'ils avaient évolué sur les ruines de la tragédie : la grande synthèse d'art des Grecs ne pouvait, dans son ensemble, se présenter du premier coup à notre esprit [40] barbare éparpillé, incertain de lui-même ; comment, en effet, aurions-nous pu la comprendre ? [...] l'œuvre d'art accomplie, la grande, unique expression d'une

13. OD, p. 231 ; trad. par l'auteur.

14. OD, p. 213-215.

15. AR, p. 15 ; KR, p. 12.

communauté libre et belle, le *drame*, la *tragédie* [...] n'est pas encore *ressuscitée*, précisément parce qu'elle ne doit pas être *recréée*, mais bien être *créée* à nouveau [noch nicht *wiedergeboren*, eben weil es nicht *wieder geboren*, sondern *von Neuem geboren werden muss*] ¹⁶.

L'enjeu politique est évident : le théâtre grec est vu comme expression de la vie commune la plus aboutie. Parvenir à l'art total sera donc le signe d'une vie commune qui aura atteint le plus haut degré de bon fonctionnement. Cet aspect de la « communion » est tout aussi caractéristique de l'idée de l'art total que son intermédialité.

L'œuvre d'art de l'avenir projette l'idée de l'art total, dans un esprit plus positif, vers le futur. Le terme *Gesamtkunst* y apparaît deux fois :

Il n'y aura pas *une* faculté richement développée de chacun des arts qui reste inutilisée dans l'œuvre d'art universelle de l'avenir ; car c'est en elle qu'elle parviendra à sa pleine valeur ¹⁷.

Le *Gesamt* prend ici clairement la signification d'une entièreseté qui permet à ses éléments de se réaliser pleinement et d'arriver à leur perfection, ce qui ne serait pas possible pour chacun isolément. Cet effet de la communauté s'applique non seulement à l'œuvre, mais aussi à l'artiste :

L'homme artiste ne peut se suffire entièrement que par l'union de tous les genres d'art dans l'œuvre d'art *commune* ; dans tout *isolement* de ses facultés artistiques, il est *dépendant* et imparfaitement ce qu'il peut être ; tandis que, dans l'œuvre d'art commune, il est *libre*, et entièrement ce qu'il peut être ¹⁸.

Les artistes doivent donc se joindre, former une coopérative ¹⁹. En dernière instance, l'artiste sera le peuple entier ²⁰. Les œuvres d'un art

16. AR, p. 39 *sq.* ; KR, p. 29. Les italiques dans cette citation et celles qui suivent sont de R. Wagner.

17. « Nicht *eine* reich entwickelte Fähigkeit der einzelnen Künste wird in dem Gesamtkunstwerke der Zukunft unbenutzt verbleiben, gerade in ihm erst wird sie zur vollen Geltung gelangen » (KdZ IV, p. 156 ; AA, p. 225).

18. KdZ, p. 150 ; AA, p. 216.

19. KdZ, p. 161.

20. *Ibid.*, p. 169.

entier sont des œuvres communes, présupposant un désir commun²¹. Mais la signification de l'entièreté n'est pas encore épuisée :

L'acteur artiste parfait est par conséquent l'individu grandi jusqu'au *caractère de l'espèce*, selon la richesse de son caractère individuel. Le lieu où cet événement merveilleux s'accomplit est la *scène théâtrale*; l'œuvre d'art universel [*das künstlerische Gesamtwerk*] qu'il engendre est le *drame*²².

L'art total peut mener l'homme individuel vers un état de complétude conforme à ce qu'il est ou doit être, représentant l'espèce toute entière au-delà de sa réduction à une fonction. Dans sa ligne de critique de la société contemporaine, Wagner dénonce un théâtre devenu esclave de l'industrie, soumis à la raison commerciale²³. Il revendique l'entrée libre pour tous ; le comédien ne doit pas être un professionnel, payé pour une prestation individuelle, mais devrait être soutenu, en tant que comédien, par l'État ou mieux encore, par la commune²⁴. La Grèce antique sert, à ce propos, d'exemple :

Dans le vaste espace de l'amphithéâtre grec, le peuple entier assistait aux représentations ; dans nos théâtres distingués, paresse seulement la classe fortunée. [...] Le Grec était lui-même acteur, chanteur et danseur [...] Nous faisons dresser pour notre divertissement une certaine portion de notre prolétariat social²⁵.

Par la création artistique, « l'égoïste devient communiste, l'un devient chacun, l'homme devient dieu, les genres d'art deviennent art »²⁶. Le *Gesamtkunstwerk*, pris en ce sens, était bien présent, selon Wagner, dans le vrai drame, qui se serait perdu après Eschyle :

La victoire de Sophocle, comme celle de Périclès, était dans l'esprit de l'évolution progressive de l'humanité ; mais la défaite

21. *Ibid.*, p. 162.

22. KdZ, p. 159 ; AA, p. 229.

23. KR, p. 18-20 et 25-27.

24. KR, p. 40 ; AR, p. 56 *sq.*

25. KR, p. 24, AR, p. 33.

26. KR, p. 67.

d'Eschyle fut le premier pas vers le déclin de la tragédie grecque, le premier moment de la décadence de l'État athénien²⁷.

Wagner ne veut pourtant pas retourner au drame grec :

Non, nous ne voulons pas redevenir Grecs ; car, ce que les Grecs ne savaient pas, et ce pourquoi ils devaient périr, nous le savons, *nous*. Leur chute même [...] nous montre que nous devons aimer tous les hommes, afin de pouvoir nous aimer nous-mêmes de nouveau et retrouver pour nous la joie de vivre²⁸.

Le rôle de la musique, selon Wagner, ne doit pas non plus être le même que dans le drame grec. Le drame actuel doit réunir les opposés et renforcer la nature, opprimée par l'esprit depuis l'arrivée du christianisme²⁹. On y sent l'héritage du *Sturm und Drang* et de ses protagonistes, des « génies » comme Goethe et Schiller, et indirectement de Rousseau et de la critique de l'artifice de la culture contemporaine mensongère, associée à l'absolutisme, au théâtre aristocrate de la France et son Grand Opéra.

L'orchestre est, pour ainsi dire, le parterre du sentiment infini et commun duquel peut croître le sentiment individuel du comédien singulier jusqu'au comble de l'abondance³⁰.

L'orchestre fait de la scène rigide un « plan éthérique dont le fondement immesurable est la mer du sentiment lui-même »³¹. La théorie nietzschéenne des éléments dionysiaque et apollinien est préfigurée dans ces passages.

Suivant une idée de Schiller, l'Histoire est répartie en trois phases : après un climax chez les Grecs qui ont trouvé l'unité entre l'esprit et la nature, un long déclin philosophique et chrétien fait dominer la raison sur le sentiment ainsi qu'une morale d'esclave sur tout ce qui est naturel. Pour sortir de ce stade malheureux, il faut dorénavant réconcilier les opposés, comme la nature et la culture, pour aller vers une époque

27. KR, p. 28 ; AR, p. 39.

28. AR, p. 42 *sq.*

29. KR, p. 31 ; AA, p. 44.

30. KdZ, p. 157 ; AA, p. 226 ; trad. modifiée par l'auteur.

31. *Ibid.*

où l'humanité englobe tous les hommes, qui ne sont plus soumis mais libres, suivant le thème de Schiller dans son « Ode à la joie ».

Wagner a vécu de 1813 à 1883. Il avait 18 ans lors de la mort de Hegel en 1831, quand Schelling avait 56 ans. Or, Schelling s'était inspiré, comme Hegel, du poète et philosophe Schiller et de son esthétique philosophique des années 1790. La plupart des éléments concourant à l'idée de l'art total se trouvent, bien avant Hegel et Schelling, chez Schiller. Précisons toutefois qu'aucun de ces auteurs n'utilise le mot *Gesamtkunstwerk* forgé par le philosophe prussien Trahndorff dans sa théorie esthétique de 1827³².

Schiller (1792-1794)

Schiller, Schelling, Hegel et Schopenhauer ont développé leur propre pensée à partir de la révolution kantienne. Si les penseurs allemands de l'époque comprennent leurs philosophies comme action parallèle, dans l'esprit, à la Révolution française, leur enthousiasme est bientôt remplacé, avec le basculement de la Révolution vers la Terreur à partir de 1792, par la frustration. Comment garder l'espoir et permettre au peuple d'atteindre la pleine maturité – de « sortir de la minorité dont nous sommes nous-mêmes responsables », pour suivre la définition des Lumières de Kant qui nous enjoint de nous libérer des diverses tutelles qui nous maintiennent dans la dépendance³³ –, si les moyens de la science et même ceux de l'action politique et de la révolution échouent ?

La réponse est claire : le temps n'était pas encore prêt pour une société d'hommes libres et égaux. Il ne reste rien d'autre à faire qu'éduquer l'humanité, et ceci par l'art, car l'état n'en est pas capable :

32. Trahndorff reprend et généralise d'abord l'idée de la conjonction, dans l'opéra, « des quatre arts du mouvement » qui sont la parole, la musique, la danse et la mimique (*Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, p. 123). Absorbant tous les arts, l'opéra a déjà accompli l'art total et Trahndorff excuse ses défauts. Il est loin de vouloir retourner au théâtre des Grecs, à une époque plastique avec ses unités statiques et des comédiens masqués. C'est seulement dans notre époque « téléologique » que l'opéra a pu arriver à son but (*ibid.*, p. 315-317).

33. E. Kant, *Réponse à la question : qu'est ce que les Lumières ?*

Ce n'est pas possible, car l'État, tel qu'il est actuellement organisé a causé le mal, et quant à l'État tel que la Raison le conçoit idéalement, loin de pouvoir fonder cette humanité meilleure, il devrait bien plutôt être fondé sur elle³⁴.

L'image idéalisée de la Grèce antique avec son théâtre sert à construire la voie vers l'avenir. Dans ses lettres qui préconisent la philosophie évolutionniste de Hegel, Schiller parle d'un âge d'or chez les Grecs où l'art d'une part et la sagesse de l'autre étaient encore intimement « mariés ». En comparaison des Grecs qui étaient « entiers », nous sommes dans un état de réduction à notre « poste » (*Amt*), notre fonction³⁵ :

[...] l'humanité tout entière [ne] manquât en aucun d'eux [des dieux grecs]. [...] chez nous aussi l'image de l'espèce se réfracte, agrandie, entre les individus; mais elle est fragmentée, non insérée de multiples façons en eux; en sorte que pour recomposer la totalité de l'espèce, il faut aller d'un individu à un autre et s'enquérir à la ronde. [...] nous voyons non seulement des individus mais encore des classes entières d'hommes ne déployer qu'une partie de leurs dispositions [...] ³⁶.

L'organisation « organique » de l'État athénien a été historiquement suivie par un mécanisme que Schiller compare à une horloge, où l'individu était réduit à un petit fragment de sorte que maintenant, même si l'espèce est supérieure, aucun individu n'est plus capable d'exprimer l'humanité tout entière. La tâche est donc de sortir de cet éparpillement, de l'aliénation par le travail, de la réduction de l'individu à sa fonction dans le tout de la société. Voilà la totalité recherchée : il faut sortir de la dispersion, dépasser un clivage qui était inévitable : « L'espèce n'aurait pourtant pas réussi à faire de progrès en s'engageant dans une autre voie »³⁷. Comme chez Wagner, un simple retour en arrière est donc exclu. Il s'agit de dépasser les oppositions dans lesquelles la culture nous a conduits, opposition entre Raison et Nature, entre Église et État, lois et mœurs,

34. F. Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* [1794], Lettre 7, p. 120 sq.

35. *Ibid.*, Lettre 6, p. 108 sq.

36. *Ibid.*, Lettre 6, p. 102-105.

37. *Ibid.*, p. 113.

jouissance et travail, moyen et fin, effort et récompense³⁸. Seul l'art peut accomplir cette tâche. La raison en est simple :

Des joies des sens, nous en jouissons seulement en tant qu'individus, [...] des joies de la connaissance, nous en jouissons seulement en tant qu'espèce, [...] du beau seulement, on jouit en tant qu'individu et espèce en même temps³⁹.

Schiller donne ainsi le ton qui sera repris par Schelling et Hegel et plus tard par Wagner. D'une manière ou d'une autre, tous ces penseurs s'attèlent à la même tâche : si ce n'est pas Dieu qui crée notre monde social et politique, si nous, les humains, devons le faire, comment pouvons-nous dépasser les oppositions qui se trouvent toujours dans notre esprit aussi bien que dans le monde réel ? Schiller parle d'un cercle vicieux duquel nous pouvons sortir seulement par l'art, car l'art a démontré sa capacité à sauver la dignité perdue de l'humanité « dans des pierres pleines de sens »⁴⁰, se référant ici aux statues grecques. Et si le problème fondamental est l'action humaine, le drame est le lieu privilégié de la résolution du conflit :

La fin ultime de l'art est la présentation du suprasensible, et c'est ce que l'art tragique en particulier accomplit en rendant sensible l'indépendance morale à l'égard des lois de la nature sous la domination de l'affect. [...] Les rois, princesses et héros d'un Corneille et d'un Voltaire n'oublient jamais leur *rang*, même dans la plus violente souffrance, et se dépouillent bien plus tôt de leur *humanité* que de leur *dignité*. Ils ressemblent aux rois et empereurs dans les anciens livres d'image, qui se mettent au lit avec leur couronne. Comme les *Grecs* sont tout différents, et ceux parmi les modernes qui ont créé conformément à leur esprit. Jamais le Grec n'a honte de la nature, il laisse à la sensibilité tous ses droits et est pourtant sûr qu'il ne lui sera jamais assujéti⁴¹.

38. *Ibid.*, Lettre 6, p. 106 *sq.*

39. *Ibid.*, Lettre 27, p. 352, trad. modifiée par l'auteur.

40. *Ibid.*, Lettre 9, p. 136 *sq.*

41. F. Schiller, « Sur le pathétique ».

Point de retour

Si nous ne croyons pas qu'une idée ait une source unique, comme le fait Marquard qui est convaincu que l'idée de l'art total était née à un instant précis chez Schelling, notre retour dans le passé de l'idée de l'art entier est certes incomplet : Schiller est issu du *Sturm und Drang* allemand des années 1770 et ce dernier s'était à son tour inspiré de Rousseau et de Shakespeare. Ainsi nous pourrions remonter encore plus loin dans l'histoire de cette idée. Cependant, comme l'analyse historique des idées – ou des éléments de discours – est par principe illimitée, il faut s'arrêter quelque part. Arrêtons-nous donc pour l'instant à Schiller, car la profondeur accomplie de l'analyse suffira à motiver quelques conclusions concernant le théâtre de nos jours, pourvu qu'en revenant au présent, nous tenions compte de quelques bifurcations convenables pour se débarrasser d'éléments compromettant l'idée de l'art total et pour en nourrir une meilleure conception.

Passant d'abord par Schelling et Hegel, nous avons vu qu'ils n'apportent pas d'ingrédients essentiels qui n'aient déjà été présents chez Schiller. Le discours d'un théâtre complet qui serait uni avec la vie complète, projeté sur l'Athènes d'un Eschyle et d'un Sophocle, reste plus ou moins le même⁴². Voici le passage qui semble préconiser le mieux l'art total d'un Wagner, compris comme communion qui s'apparente au culte religieux :

La totalité la plus haute une fois atteinte dans le drame sous ses deux formes, les arts de la parole peuvent tendre à revenir à l'art plastique [...736]. Je noterai, pour finir, que la composition la plus parfaite de tous les arts, l'alliance de la poésie et de la musique dans le chant, de la poésie et de la peinture dans la danse, elle-même resynthétisée, est la manifestation théâtrale la plus composée, à laquelle ressemblait le drame de l'Antiquité, et dont nous n'avons plus qu'une caricature, l'opéra, qui, dans un style supérieur et plus noble, tant du côté de la poésie que des arts concurrents, pourrait nous ramener à la représentation du drame ancien accompagnée de musique et de danse. La musique, le chant, la danse et tous les genres du drame ne vivent eux-mêmes que dans la vie publique et sont attachés à elle. Lorsqu'elle

42. Cf. F. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur* (1807), p. 315, ainsi que *Philosophie de l'art*, p. 467 sq.

disparaît, au lieu du drame réel [sic] et extérieur auquel tout le peuple, comme totalité politique ou morale, participe sous toutes ses formes, un drame intérieur et idéal seul peut encore unir le peuple. Ce drame idéal est le culte, le seul genre d'action vraiment publique qui nous soit resté, même s'il s'est amenuisé et étioilé⁴³.

Nietzsche et Foucault

Friedrich Nietzsche s'inscrit tout à fait dans cette histoire – au sens d'une narration perpétuée – de l'idée d'un théâtre originaire perdu. Dans *La naissance de la tragédie*, il s'agit toujours du même théâtre grec, des mêmes auteurs, mais dans une autre lecture : l'opposition à dépasser devient celle d'Apollon et de Dionysos, symbolisant rêve et illusion d'une part, extase et dissolution de l'individu de l'autre⁴⁴. Avec son approche généalogique et sa conception du surhomme, Nietzsche restera toujours dans la perspective évolutionniste, fidèle à la recherche de la totalité perdue. Cependant, il se distancie plus tard non seulement de Wagner mais aussi de l'idée d'un art total à réaliser sur scène. Dénonçant tout idéalisme, d'un Schiller aussi bien que d'un Hegel ou d'un Schelling, et se tournant vers le corps, proclamant une pensée physiologique, Nietzsche adhère toujours, ce qui peut paraître surprenant, à l'idée de l'entièreté, mais opère ce que nous pourrions appeler le « tournant réaliste » dans la conception de la totalité. Si c'est toujours l'entièreté qui est recherchée, la direction de sa recherche s'inverse, à l'instar de Goethe – le poète préféré du philosophe qu'il appelle « réaliste convaincu »⁴⁵ :

Ce qu'il voulait, c'était *la totalité* [Totalität] ; il combattit la séparation de raison, sensualité, sentiment et volonté (– prêchée dans la plus repoussante des scolastiques par *Kant*, l'antipode de Goethe) ; il se disciplina pour atteindre à l'intégralité [Ganzheit] ; il se *créa* lui-même...⁴⁶

43. F. Schelling, *Philosophie de l'art*, vol. VI, p. 735 sq.

44. Cf. F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*.

45. F. Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, §49.

46. *Ibid.*

Or, Goethe s'était farouchement opposé à l'idée d'un art total ou, puisque le terme n'existait pas encore, à la « compénétration » des arts :

L'artiste doit s'opposer de toutes ses forces à ces tendances réellement enfantines, barbares, dépourvues de goût, il devrait isoler chaque œuvre d'art de l'autre par d'impénétrables cercles magiques, maintenir chaque œuvre dans sa spécificité et ses qualités propres. C'est ce qu'ont fait les Anciens et c'est la raison pour laquelle ils sont devenus et restés d'aussi grands artistes⁴⁷.

Notons que même dans la dénonciation de l'intermédialité, le recours aux Grecs est de rigueur.

Mais retenons ce qui pourrait surprendre, à savoir qu'il y a une opposition à l'art total qui aspire tout de même à la totalité de l'individu. Afin de résoudre ce qui semble tout d'abord paradoxal, il faut introduire une distinction. Il nous faut en effet différencier l'art total idéaliste, c'est-à-dire l'idée de l'art total défendu par les idéalistes, d'un art total réaliste défendu par ceux qui prônent le réalisme. Selon cette deuxième variante, l'homme ne devient pas entier en devenant artiste total sur une voie « communiste » à la façon de Wagner révolutionnaire, mais au contraire sur la voie de la « limitation » (*Beschneidung*) :

Aujourd'hui on ne pourrait rendre l'individu possible qu'en le *circonscrivant* [sic] : possible, c'est-à-dire *entier* [ganz]... [...] cela est vrai *in politicis*, cela est vrai en art⁴⁸.

Notons entre parenthèses que Nietzsche se prononce farouchement contre...

La Théâtrocratie —, la folie d'une croyance en la *préséance* du théâtre, au droit du *règne* du théâtre sur les arts, sur l'art... Mais il faut dire [...] *ce qu'est* le théâtre : ce n'est jamais qu'un *au-dessous* de l'art, toujours quelque chose de secondaire, de grossier, quelque chose de forgé, de faussé pour les masses!⁴⁹

47. J. W. Goethe, *Écrits sur l'art*, p. 114.

48. F. Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, §41. Selon cette traduction, « circonscire » est censé rendre le terme allemand *beschneiden* : circoncire ou tailler.

49. F. Nietzsche, *Le cas Wagner*, Post-scriptum ; voir aussi §12.

Si Nietzsche donne à la recherche de la totalité une autre direction et radicalise le retour à la nature et au corps, il reste encore prisonnier de la perspective temporelle, de la narration de l'origine perdue. Le dépassement de cette narration aura seulement lieu au XX^e siècle. Michel Foucault décrit le tournant du temporel vers le spatial dans son texte sur les « hétérotopies »⁵⁰ : les questions temporelles de l'évolution ou du parcours du *Weltgeist* ont donné place, au XX^e siècle, aux questions liées à l'espace et à sa distribution.

Voilà le propos central du présent essai : deux éléments caractérisent le passage de l'idée idéaliste vers une idée réaliste de l'art total, d'une part la transition d'une perspective évolutionniste et donc euro-centriste, d'une narration eschatologique, vers une globalité de vues et une collection spatiale de ce qui nous constitue en tant qu'humains ; d'autre part l'accent mis sur le corps pour contrebalancer la domination du texte. D'une part, la pensée évolutionniste est remplacée par une pensée « hic et nunc » tenant compte des réalités actuelles distribuées dans l'espace du globe entier ; d'autre part, l'esprit, avec sa morale et ses intrigues, est ancré dans la terre, par l'accent mis sur le corps et son importance dans la mise en scène.

Omar Porras, par exemple

Retournons complètement au présent. Comme les spectacles mentionnés au début de cet article, ceux du *Teatro Malandro* attestent à première vue de l'intermédialité d'une manière qui fait forcément penser à l'art entier, avec leur accent mis sur la corporalité de l'homme et en donnant une place essentielle à la musique. En même temps, les réflexions d'Omar Porras montrent la présence d'éléments qui figurent dans l'idée de l'art total⁵¹. Toutefois, si l'on compare la pratique et la théorie du *Teatro Malandro* avec le concept idéaliste de l'art entier – tel que décrit plus haut, de Schiller à Wagner –, des déplacements sont à constater. Au lieu de poursuivre une approche utopiste qui espère entrer en une troisième époque de l'humanité, la troupe cherche partout sur le globe les

50. M. Foucault, « Des espaces autres », p. 46-49.

51. Cf. O. Porras, « Adieu les dieux », p. 11-16 ; « Entretiens avec Omar Porras ». Cf. M. Groneberg, « Omar Porras und die Spitzbubentruppe », p. 221-232.

éléments qui constituent l'homme. Il produit un art global ancré dans une réalité de différents langages et cultures du corps. Porras travaille lui aussi la tension entre l'individuel et l'universalité dans l'homme, mais la direction est inversée par rapport aux idéalistes : la recherche théâtrale s'efforce chez lui de produire un langage universel et compréhensible pour tous, en respectant l'individu concret et son ancrage dans le sol, avec des acteurs d'une grande diversité d'origines. Le langage universel n'est pas présumé mais élaboré à partir de réalités concrètes, individuelles et corporelles. On cherche ici à dépasser l'opposition du singulier et de l'universel non à partir de l'esprit mais à partir du corps et de son langage, de ses gestes, de sa mimique et de sa voix. C'est le singulier qui précède l'universel, et non l'inverse. Pour être exact : ce sont les singuliers qui précèdent l'universel. A l'opposé de l'approche de Wagner, qui faisait dominer l'intrigue sur la musique, laissant les deux submerger l'individu et son corps, Porras commence littéralement là où les hommes individuels touchent la terre, avec les pieds, sans pour autant éclipser le drame écrit. Il fait sortir la musique du comédien, par sa voix qui lie le corps et le texte : « La partition musicale du corps de l'acteur est faite de notes qui résonnent grâce à ses gestes »⁵². Le texte avec son sens est littéralement mis à l'épreuve des corps concrets dans les répétitions.

Ce qui reste intact, le noyau de l'art total, c'est la recherche de l'entière de l'homme (il s'agit d'un idéal régulateur bien sûr, et non constitutif et posant une essence) dans sa tension entre le singulier et l'universel. L'élément central d'une telle *Gesamtkunst* réaliste est donc l'accent mis sur le corps, négligé par les « génies » du *Sturm und Drang* et par les idéalistes qui, en dépit de leur revendication de la nature, ne l'ont pourtant réalisée que dans l'esprit ou par les mots.

Conclusion

Il serait intéressant d'examiner si cette tendance peut être identifiée plus généralement chez d'autres troupes et créateurs, ce qui n'est pas notre but ici où nous voulons simplement formuler l'hypothèse suivante : l'idée de l'art total, loin d'être morte, a subi un changement radical qui pourrait mener à sa renaissance, mais dans une forme différente. Cette

52. O. Porras, « Entretiens avec Omar Porras », p. 60.

forme différente est caractérisée par l'absence des deux éléments mentionnés qui sont centraux dans sa conception idéaliste. D'une part, la construction d'un nouveau théâtre selon la présupposition d'un processus évolutif et dialectique depuis les Grecs, y compris le fantasme d'un théâtre originaire et entier chez Eschyle et Sophocle, est abandonnée et remplacée par un théâtre inspiré du monde entier, ancien et actuel, européen et non-européen, et par une recherche pour ainsi dire empirique. Nous observons à cet égard au niveau de la création théâtrale un déplacement du temporel au spatial qui reflète le diagnostic énoncé par Foucault. D'autre part, la revendication de dépasser le clivage entre l'esprit et le corps n'est plus seulement formulée au niveau de l'esprit, mais entre dans la pratique, donnant lieu à une nouvelle manière de rendre justice au corps humain.

L'idée de l'entièreté a ainsi perdu deux ingrédients que nous pouvons appeler « idéalistes » car favorisant l'esprit avec sa création de fantasmes au détriment du monde réel qui est spatial et corporel⁵³. Bien sûr, le « vrai » théâtre peut toujours être cherché dans notre passé lointain, dans un fantasme de l'esprit qui nous présente un théâtre grec idéal et entier. Il restera toujours possible de demeurer dans une perspective eurocentriste tournée vers le passé et fêtant le texte auquel le corps restera soumis. Cette option dans la tradition « idéaliste » est toujours ouverte, mais l'option réaliste s'est manifestée, dans la pratique et dans la théorie. Dorénavant on devra se positionner à l'égard de ces deux éléments, et choisir entre l'utopie et l'hétérotopie, entre un travail à partir du corps singulier et un qui le soumet au texte.

Michael GRONEBERG
Université de Lausanne

53. M. Groneberg, « Omar Porras und die Spitzbubentruppe ».

BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Maurice de Gandillac révisée par Rainer Rochlitz, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard (Folio-essais), 2000 [1935], p. 67-114.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », [1967], texte 360, in *Dits et écrits (1954-1988)* : tome II : 1976-1988, sous la dir. de Daniel Defert, François Ewald, avec la coll. de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 1994, p. 1571-1581.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1996.
- GRONEBERG, Michael, « Omar Porras und die Spitzbubentruppe : Gesamtkunstwerker des heiligen Feuers », in *Omar Porras*, hrsg. v. Joël Aguet, Anne Fournier, Paola Gilardi, Andreas Härter, Bern/ Berlin, Peter Lang, 2014 p. 216-232.
- KANT, Emmanuel, *Réponse à la question : qu'est ce que les Lumières ?*, trad. Jean-François Poirier, Françoise Proust, Paris, Gallimard, 1991.
- MARQUARD, Odo, « Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluss an Hegels Schellingkritik », in Harald Szeemann (Hrsg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Ausstellungs-Katalog, Frankfurt am Main, SauerländerVerlag, 1983, p. 40-49.
- , « Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften. Vortrag vor der Westdeutschen Rektorenkonferenz », in *Apologie des Zufälligen*, Stuttgart, Reclam, 1986, p. 543-546.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, trad. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, éd. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Paris, Gallimard (Folios Essais), 1986 [1872].
- , *La généalogie de la morale*, trad. Patrick Wotling, Paris, Le Livre de Poche, 2000 [1887].
- , *Crépuscule des idoles*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1908 [1888].

- , *Le cas Wagner*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1914 [1888].
- PORRAS, Omar, « Adieu les dieux », in *Omar Porras et le Teatro Malandro*, Éd. joca seria, 2010, p. 11-16 (Les carnets du Grand T).
- , « Entretiens avec Omar Porras », in *Omar Porras*, Introd. et entretiens par Luz María García, Paris, Actes Sud-Papiers, 2011, p. 19-78.
- SCHELLING, Friedrich, *Werke. Dritter Hauptband. Schriften zur Identitätsphilosophie 1801–1806*, hrsg. v. Manfred Schröter, München, Beck, 1927.
- , *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur*, in *Sämmtliche Werke*, Stuttgart, Cotta, 1860, p. 289-329.
- , *Philosophie de l'art*, trad. Caroline Sulzer, Alain Pernet, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 1999.
- SCHILLER, Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, [1795], éd. bilingue, trad. et préf. Robert Leroux, Paris, Aubier Montaigne, 1943 (orig. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Stuttgart, Reclam, 2000).
- , « Sur le pathétique », in *Textes esthétiques: « Grâce et dignité » et autres textes*, choix, introd., trad. et notes par Nicolas Briand, Paris, Vrin, 1998, p. 151-172 (orig. *Über das Pathetische*, in F. Schiller, *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie*, Stuttgart, Reclam, 1995, p. 55-82).
- , *Sämmtliche Werke. Säkularausgabe*, vol. XI, hrsg. v. Eduard von der Hellen, Stuttgart/Berlin, Cotta, 1904.
- TRAHNDORFF, Karl Friedrich Eusebius, *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, Berlin, Maurer, 1827.
- WAGNER, Richard, *Œuvres en prose*, t. 3 (1849-1850): *L'art et la révolution; L'œuvre d'art de l'avenir; Art et climat*, trad. par Jacques-Gabriel Prod'homme, Paris, Delagrave, 1913 (orig. *Gesammelte Schriften und Dichtungen III*, Adamant Media Corporation 2005; reproduction de Leipzig, Siegel, 1871).
- , *Oper und Drama* [1851], Erster Teil, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen III*, p. 222-320.