



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 8, n° 2, Mars-Avril 2007
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.2451>

« Wagner, une question véritablement européenne »

Anne Chalard-Fillaudeau

Timothée Picard, Wagner, *Une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006.



Pour citer cet article

Anne Chalard-Fillaudeau, « « Wagner, une question véritablement européenne » », Acta fabula, vol. 8, n° 2, , Mars-Avril 2007, URL : <https://www.fabula.org/revue/document2451.php>, article mis en ligne le 01 Mars 2007, consulté le 24 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.2451

« Wagner, une question véritablement européenne »

Anne Chalard-Fillaudeau

Le point de départ de cette « contribution à une étude du wagnérisme » consiste en une interrogation sur la prolifération des représentations, fictionnelles ou non, de Wagner. Figuration démultipliée de l'artiste, ou encore cristallisation idéologico-littéraire autour d'une figure qui, dans les textes, n'est pas nécessairement centrale, mais dans tous les cas prétexte... et, pour lors, prétexte à nulle autre chose, écrit Timothée Picard, qu'à la « mise en scène, à travers sa figure, de certains enjeux esthétiques, artistiques et philosophiques » (p. 14) que l'auteur va bientôt problématiser à travers la notion de défi. La récurrence de certains motifs tout comme la transformation en stéréotypes de traits particuliers de la biographie de Wagner, sans pour autant que la représentation ne glisse vers la célébration, signalent en effet un phénomène de typification générale — celle du génie-artiste et de l'artiste génial tel que le second dix-neuvième le conçoit et le construit — mais aussi la condensation d'interrogations et de prises de position face à des problématiques esthético-politiques et philosophico-historiques, selon les perspectives retenues par l'auteur dans cet ouvrage.

Timothée Picard se propose notamment d'observer, à travers la figure de Wagner, « l'évolution d'une forme d'étiologie européenne et littéraire. Au Wagner génial succède le Wagner souffrant, puis le Wagner décadent et, enfin, le Wagner dangereux, figures changeantes de différents états de la complexion européenne » (p. 20). Wagner devient une figure quasi heuristique permettant, premièrement, de scruter le XIX^e siècle et son « romantisme transhistorique », deuxièmement, de notifier le danger esthétique-politique qui menace l'Occident au bord du gouffre de la décadence, troisièmement, de tracer les destinées allemandes au sein de l'Europe puis celles de l'Europe au sein du monde, et, quatrièmement, de forger un archétype musico-littéraire.

Articulée autour de quatre parties qui sont autant de défis incarnés par la figure wagnérienne, cette enquête prend appui sur une introduction qui a cela d'opératoire et d'efficace qu'elle problématisé les notions de figure et de défi. Wagner n'est pas envisagé par la lunette de son art ou de sa vie, mais à travers ce qu'il représente et condense de schèmes de réception et de perception, mais surtout de flexion et de réflexion de ce que Timothée Picard appelle le défi, à savoir

le défi lancé à la littérature (première partie), le défi de la modernité à travers une possible redéfinition des identités (deuxième partie), le défi de la philosophie de l'histoire lorsque la parabole wagnérienne sert à caractériser différentes « histoires de l'Europe » (troisième partie), enfin le défi de l'absolu que recèle une création artistique placée sous le signe de la « mort de dieu » (dernière partie).

Si Timothée Picard parle d'une « climatologie des affects » que génère le défi wagnérien, pointant en cela la pertinence du vocable « défi » (on relève ou cherche à relever un défi parce qu'il nous atteint dans nos affects, notre intégrité, parce qu'il nous subjugue ou nous révolte), il aurait pu tout aussi bien définir son entreprise comme une cartographie des représentations du défi — soit la mise en images et schématisation du wagnérisme —, ainsi que des scènes où se déroulent l'agôn de la relation à Wagner — soit la localisation des régions du défi qui touche et le cœur et la raison, mais affecte également la France et l'Allemagne et, plus généralement, l'Europe du XX^e siècle.

Se réclamant explicitement d'une posture d'histoire des idées dont l'objectif est de « rendre compte d'un aspect de l'histoire intellectuelle et culturelle de l'Europe entre 1860 et 1945 » (p.46), l'auteur privilégie une approche pluridisciplinaire. Car la question traitée engage le recours croisé à différentes disciplines, différentes démarches méthodologiques et notionnelles, que l'auteur justifie un tant soit peu quand il précise à propos du défi de l'être et de la sensibilité dans l'extase wagnérienne : « Cette question entraîne une étude — où le physiologique, le psychanalytique, le linguistique et le métaphysique s'interpénètrent — sur l'homme en tant que machine sensible et, en considérant que l'extase wagnérienne fait découvrir à l'individu étonné des *terra incognitae* de son intériorité, sur ce qui, dans l'art, et, par analogie et contiguïté, dans la sexualité et la religion, constitue, met en péril, transforme le moi. » (p. 34). La question implique le dépassement des catégories génériques : l'on ne saurait viser le wagnérisme à travers les prismes respectifs du roman, du poème, du théâtre, de l'essai, comme si les représentations de Wagner devaient ressortir à des genres en propre ; vaine conception compte tenu du caractère plastique et tentaculaire de la figure « qui recouvre l'ensemble de [ces] harmoniques » (p. 48) – de là le recours à un corpus extrêmement diversifié balayant un grand nombre de champs littéraires européens (parmi les œuvres invoquées, Nietzsche, T. et H. Mann, Hesse, Weininger, Wedekind, Baudelaire, Proust, Claudel, Suarès, Gracq, Ibsen, Strindberg, Mulisch, Tolstoï, Soloviev, Blok, D'Annunzio, Savinio, Joyce, Shaw, Borges, Quiroga, Alejo Carpentier, etc., sans que l'on puisse citer tous les noms d'auteurs qui font l'objet de développements plus ou moins fournis selon la pertinence de leur (anti-)wagnérisme par rapport aux diverses questions traitées). De plus, la question implique le dépassement des cloisonnements disciplinaires en cela qu'elle touche à l'univers des représentations

dont la compacité discursive nous renvoie tantôt à l'histoire littéraire, l'histoire culturelle, l'histoire de l'art, tantôt à la linguistique, la sémiotique, la psychanalyse, tantôt à l'anthropologie, la sociologie, d'un bout à l'autre de l'éventail des approches. Le fait est que Timothée Picard manie tour à tour, et non sans une certaine virtuosité, des références psychanalytiques (Michel Poizat), philosophiques, littéraires (le chronotope de Mikhaïl Bakhtine), se place alternativement dans des perspectives de sociologie littéraire ou d'anthropologie culturelle et qu'il érige Wagner en une figure éminemment culturelle au sens où elle informe des enjeux, débats et fantasmes qui ont partie liée avec une épistémè. Cette figure se profile diversement dans les textes, que les auteurs convoquent le personnage de l'artiste ou l'évoquent en filigrane, qu'ils retravaillent ou bafouent des thèmes wagnériens, adaptent ou détournent la mythologie de l'œuvre, recherchent ou récusent une musicalité spécifique, commentent ou orchestrent les discours sur Wagner ou s'inscrivent dans une conception wagnérienne ou anti-wagnérienne de l'art et de l'œuvre.

Mais filons dorénavant la métaphore géographique à laquelle nous autorise la grille de lecture pluridisciplinaire de l'auteur. Dans sa première partie, Timothée Picard circonscrit les territoires littéraires (temps, lieu, sujet) d'apparition de la référence à Wagner et de construction d'une figure wagnérienne, de l'antiquité à la modernité en passant par la Renaissance, du cénacle à la scène, de l'élite à la masse, de la forêt au fleuve, du crépuscule à l'aube. La référence à Wagner se déplace de lieu en lieu et vient chaque fois investir le cadre textuel pour délivrer un témoignage sur la manière dont la littérature se conçoit ou se déçoit et dont elle perçoit son époque ou celle de Wagner. Ainsi la figuration d'un Wagner dilettante informe la représentation avec ou sans concession du dilettantisme en littérature, de même que la récupération de la référence wagnérienne par les salons bourgeois et la mise en scène de cette récupération par la littérature dénoncent la vacuité du langage snob, par où « le wagnérisme social [du salon mondain] devient un paradigme de la futilité creuse, une monstrueuse dégénérescence du langage, dont la littérature n'a plus qu'à se moquer vertement » (p. 107).

La seconde partie nous propose une géographie physiologique, une manière de stéthoscopie d'une époque et d'un monde en quête de dépassement et de nouveaux repères. Ainsi Timothée Picard se penche-t-il longuement sur l'Eros wagnérien dont l'évocation dans les œuvres est le support d'une « transgression toute calculée de l'ordre moral et de la société » (p. 157) tout comme il traque, en aval, les symptômes d'une crise de l'identité masculine à travers une féminisation de la civilisation qui serait le corollaire de la modernité. Une « crise de l'identité » inhérente à la modernité qu'il diagnostique également dans la représentation du

Juif propre à la littérature d'inspiration wagnérienne. Enfin, cette crise de l'identité a partie liée avec une nouvelle appréhension du Moi que Wagner a mis au défi de l'inqualifiable et de la qualification en signant sa part d'étrangeté à travers l'écriture du mythe.

La troisième partie vient modéliser, dresser le plan perspectif du rapport de l'œuvre wagnérienne à l'histoire et à la philosophie de l'histoire. Elle remodèle la relation centre-périphérie en faisant glisser le mythe wagnérien de la périphérie fictionnelle vers le centre de la pensée politique et de la philosophie de l'histoire, puis en replaçant l'œuvre wagnérienne au centre de l'histoire européenne. Citons deux formules de Timothée Picard : « l'œuvre et la figure wagnérienne constituent des matières ambiguës puisqu'elles sont à la fois "objet" (l'œuvre wagnérienne fait l'objet de récupérations et possède de ce fait une influence historique réelle) et "méthode" pour envisager l'objet (Wagner et son œuvre sont des moyens pour mettre en forme l'histoire et la rendre lisible). Elles sont à la fois du côté de l'histoire et ce qui, en surplomb, est censé lui donner sens. "Fictionnalisation de l'histoire" et "historicisation de l'œuvre", selon un phénomène bien mis en avant par Ricœur, s'entremêlent » (p. 244), et plus loin : « à une époque où l'imaginaire collectif est également structuré par le mythe et la mythologie politique, le mythe wagnérien devient un moyen de penser, par l'exhumation d'une mythologie nationale qui s'était endormie, les conditions d'existence d'un art collectif authentiquement national, semblable à celui de Wagner, mais alternatif à l'art wagnérien » (p. 245). De manière générale, le mythe est la figuration artistique et philosophique de l'histoire en train de se vivre ou telle qu'elle devrait se vivre. Mais Timothée Picard ne se contente pas de fixer cette modalité opératoire du mythe, il théorise en outre la puissance agissante du mythe dont le nazisme a légué un funeste témoignage. L'on comprend par là que tant d'auteurs aient cherché à désamorcer le mythe wagnérien, à le parodier, pour le soustraire, lui aussi bien que l'art, à cette saturation historique et idéologique. Dans cette partie, Timothée Picard se concentre plus particulièrement sur le mythe de Siegfried dont il explore toutes les virtualités esthético-politiques dans les discours et textes littéraires ou politiques en Europe. Un autre temps fort du raisonnement réside dans la mise en exergue des liens entre wagnérisme/anti-wagnérisme et nationalisme/anti-nationalisme ou bien germanophilie/germanophobie, liens complexes qui se rejoignent dans le nœud des antagonismes historico-culturels et dans la définition de modèles culturels européens. Ces modèles culturels et visions de l'Europe se dégagent chaque fois de la lecture et réécriture des mythes wagnériens. Enfin, l'on ne pourrait rendre justice à cette partie si l'on ne mentionnait la magistrale élucidation du référent wagnérien à travers l'œuvre de Thomas Mann. Entre autres valeurs métaphoriques ou allégoriques, la figure et la musique de Wagner sont l'expression métonymique d'un état de civilisation ; le paradigme wagnérien sert, comme chez bien d'autres

auteurs, à la restitution d'un état de civilisation, portée par une interrogation lancinante sur le devenir de l'Allemagne, puis de l'Europe, qui glissent peu à peu vers l'innommable, la tragédie du nazisme.

La quatrième et dernière partie repose sur un changement de continent dans la géographie de l'étude : de l'innommable on passe à l'innommé religieux (c'est là tout le paradoxe ou bien l'ambigu wagnérien), de Siegfried à Parsifal, de l'esthético-politique au musico-spirituel tant l'œuvre wagnérienne est emprunte de religiosité dans son souffle grandiose et sa tension vers l'absolu. Pour preuve du caractère polysémique du paradigme wagnérien, il peut à la fois dénoncer « la perversion du rapport que l'Europe entretiendrait avec le temps, une perte des repères engendrée par la disparition des théodicées et l'affolement confus, sous toutes les formes, de la philosophie de l'histoire » (p. 418) (tel que Timothée Picard l'a mis en évidence dans sa troisième partie) et proposer un asile dans l'espace spatiotemporel européen, havre de spiritualité, en réintroduisant « le temps mythique de la circularité parsifalienne face au temps historique de la dégénérescence klingsorienne » (p. 418). Mais ce havre peut aussi être retourné en un lieu d'idolâtrie, de perdition corrélative de soi-même, à la manière d'un Nietzsche incriminant la collusion entre wagnérisme et christianisme.

Faute de pouvoir détailler toutes les analyses du wagnérisme dans son rapport à la littérature, à la modernité, à la philosophie de l'histoire, à l'absolu, de pouvoir à notre tour couvrir tout le champ kaléidoscopique des significations et implications discursives de la représentation de Wagner, concluons ici par quelques observations quant à la méthode et au contenu. En premier lieu, l'ordonnancement et progression de l'argumentaire sont cohérents et, par là, efficaces. C'est-à-dire que la présentation des différents échelons du défi nous permet chaque fois d'accéder à une compréhension claire et informée du niveau supérieur (la question du récit s'enchâsse dans la question de la modernité, la question de la modernité dans celle de la philosophie de l'histoire, et ainsi de suite). L'approche des textes est concluante dans la mesure où, évitant l'enlisement dans des lectures unilatérales (l'histoire littéraire aux dépens de la sociologie littéraire, la sociologie littéraire aux dépens de l'analyse stylistique, etc.), elle permet de faire rayonner leur(s) sens et de les arrimer à l'histoire des idées. La notion pivot de « défi » remplit son rôle puisque l'on constate bien, au travers des différentes parties, que la figure de Wagner défie toute réduction à une signification particulière et qu'elle met les auteurs au défi d'exprimer ce qu'il cultive ou dénie en elle. Au fond, le « défi » est là pour désigner ce qui échappe à toute formulation définitive. Ce que d'aucuns qualifieraient de génie ou de grandeur, Timothée Picard l'appelle le défi et choisit par là un terme éminemment transitif — un terme qui embrasse, en effet, les multiples relations de

l'artiste à son public, de l'œuvre aux auteurs qui se l'approprient, de la figure à l'épistémè qui s'en réclame ou s'en démarque. Quant au style, il est alerte, exact, précis, métaphorique au besoin, comme le faisceau des représentations de Wagner l'exige. Et, pour le bonheur du lecteur, il n'est pas dénué d'une certaine poésie qui se glisse dans les interstices de l'argumentaire, lorsque l'auteur se laisse transporter par sa sensibilité au style et sa passion pour les textes. C'est que, par un effet de mimétisme empathique, Timothée Picard retrouve les accents poétiques des auteurs qu'il cite et nous restitue dès lors, non seulement leur imaginaire wagnérien, mais aussi leur verbe. Il est appréciable que Timothée Picard ait pu lire ces auteurs dans le texte, ce que signale la bibliographie, restreinte par rapport à la thèse de doctorat dont l'ouvrage est issu, mais suffisamment détaillée. On aurait mauvaise grâce à relever l'absence de textes en langue russe ! Le fait est que le parti pris adopté pour la publication de cette thèse a répondu aux attentes que nous pouvions en avoir. Il a permis de mettre en relief ce que, de l'art, l'on ne pourra jamais défaire (cela même qui explique que la figure de Wagner ait pu surmonter le désastre de sa récupération par les nazis) : la capacité à changer nos vies, nos idées et notre vision du monde.

PLAN

AUTEUR

Anne Chalard-Fillaudeau

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : anne_fillaudeau@yahoo.fr