

Université de Montréal

Échos wagnériens : musique et organicité dans *Le Jeu des perles de verre* de
Hermann Hesse et *Docteur Faustus* de Thomas Mann

par
Véronique Lamontagne

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de .
Maîtrise en Littérature comparée

août 2006

© Véronique Lamontagne, 2006



AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Échos wagnériens : musique et organicité dans *Le jeu des perles de verre* de
Hermann Hesse et *Docteur Faustus* de Thomas Mann

Présenté par :
Véronique Lamontagne

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Gilles Dupuis, président-rapporteur

Terry Cochran, directeur de recherche

Heike Harting, membre du jury

Mémoire accepté le 19 décembre 2006

Résumé

En partant des essais les plus développés de Richard Wagner (*Oper und Drama*, *Das Kunstwerk der Zukunft*), ce mémoire retrace l'idée de l'« organicité » de l'œuvre d'art et le rôle des langages verbal et musical à travers deux romans allemands du 20^e siècle, *Le Jeu des perles de verre* de Hermann Hesse et *Docteur Faustus* de Thomas Mann. Le discours sur l'Art de Wagner, tout entier basé sur des métaphores liées au corps humain et à la nature, trouve son écho dans ces deux romans, non sans certaines dénégations, et se reflète autant dans le contenu que dans la forme. Les présupposés « organiques » du romantisme créent des paramètres dans lesquels se déploient l'œuvre d'art, que l'on prétend volontiers « vivante ». Il semble cependant que c'est avec une plus grande lucidité que les deux romanciers remettent en question le statut de l'œuvre d'art et le rôle de l'art. En interrogeant l'écriture et la création de Wagner et des romanciers, ce mémoire remet en question le caractère « organique » de l'écriture et de la création artistique, et tente de comprendre les modalités de l'aspiration totalisante de l'œuvre d'art.

Mots clés : musique; roman; *Gesamtkunstwerk*; romantisme; œuvre d'art; langage; langage musical.

Summary

Opening with an analysis of Richard Wagner's most philosophical essays (namely *Oper und Drama* and *Das Kunstwerk der Zukunft*), this paper traces the relationships between language, music and the artwork viewed as an organic whole. On the basis of this reflection, which rests on an elaborate theory of organicity, this thesis proceeds to examine two novels from the first half of the 20th century, Thomas Mann's *Doktor Faustus* and Hermann Hesse's *Das Glasperlenspiel*. Wagner's dissertation on Art, consisting of highly figurative writing with many metaphors about the human body and nature, strongly resonates in the works of Mann and Hesse, both in content and form, without, however, being a naïve celebration of Wagner's ideology. The "organic" premises of romanticism are said to have created a frame in which the artwork unfolds, as if it were "alive". Yet whereas Wagner revels in his prescriptive art philosophy, Hesse and Mann lend themselves to a more self-reflecting, lucid comprehension of the role of the art and the status of the artwork.

Keywords: music; novel; Gesamtkunstwerk; romanticism; artwork; language; musical language.

RÉSUMÉ	III
---------------	------------

SUMMARY	IV
----------------	-----------

REMERCIEMENTS	VII
----------------------	------------

INTRODUCTION	1
---------------------	----------

CHAPITRE I	14
-------------------	-----------

CONCEPTS-CLÉS DE LA PHILOSOPHIE DE L'ART DE WAGNER	18
L'ART ISSU DE LA NÉCESSITÉ	18
L'ART COMME INSTRUMENT DE CONNAISSANCE	22
L'ARTISTE DE L'AVENIR	24
LE PEUPLE CRÉATEUR	24
WAGNER, CRÉATEUR DU PEUPLE?	25
L'ŒUVRE D'ART DE L'AVENIR	27
ASPIRATION À LA TOTALITÉ ET ORGANICITÉ DE LA MUSIQUE	27
LE DRAME WAGNÉRIEN COMME POINT DE RENCONTRE DU FÉMININ ET DU MASCULIN	32
L'ORCHESTRE COMMENTATEUR	34
WAGNER ET L'ÉCRIT	35
LA NÉCESSITÉ D'EXPLIQUER	36
WAGNER ET LE ROMAN	39
À CONTRE-COURANT DU WAGNÉRISME	41
NIETZSCHE CONTRA WAGNER	42
ADORNO	43

CHAPITRE II	47
--------------------	-----------

ROMAN : L'ART DE LA DÉSINCARNATION ET DU RENONCEMENT	55
POSSIBILITÉS DE L'ÉCRITURE BIOGRAPHIQUE	58
MOTIFS ET MÉLANGES DISCURSIFS	64
LANGAGE VERBAL ET LANGAGE MUSICAL	69
« UNE LANGUE SACRÉE ET DIVINE »	73
FAUST ENFIN MUSICIEN	74
DIALOGUE AVEC WAGNER	76
MÉTAPHORES PARTAGÉES	80
L'ARTISTE AU SERVICE DE LA COMMUNAUTÉ	83
REMISES EN QUESTION ROMANESQUES	86
« L'ŒUVRE D'ART? UN LEURRE »	86
UTOPIES IRRÉALISABLES	87

CONCLUSION **92**

BIBLIOGRAPHIE **99**

Remerciements

Merci à mon directeur de recherche Terry Cochran, dont les commentaires et les critiques ont su, depuis plusieurs années, me pousser à me dépasser et me donner l'envie de continuer. Merci au FQRSC et au CRSH qui m'ont donné le luxe d'avoir du temps. Merci à Martin, Sara Danièle, Benoît et Philippe, pour le soutien moral et les grands moments de lucidité.

Introduction

On considère souvent que Wagner a opéré une fracture dans le monde musical. Lui qu'on accuse d'avoir signé l'arrêt de mort de la tonalité par un emploi très prononcé du chromatisme, d'avoir dénaturé la mélodie, et même, selon Nietzsche, d'avoir asservi la musique à une sémiotique sonore et corrompu le goût de toute une génération d'Allemands (et comme de raison, après Wagner, au début du 20^e siècle, la création en musique dite classique tend à s'éloigner de plus en plus de son public), il laissa les compositeurs de la génération suivante devant un grand dilemme, obligés de pousser à l'extrême la logique qu'il avait imposée à la musique, ce qui mena au dodécaphonisme, ou encore d'opérer un retour au classicisme, tel Stravinsky. À l'instar de Bach, Beethoven, Brahms, il fut pour ainsi dire le dernier de sa lignée, et après sa mort on ne pouvait plus tenter de l'imiter. L'« œuvre d'art de l'avenir » était tout droit sortie de son activité créatrice et s'éteindrait avec lui.

Cela ne signifie pas pour autant que son influence s'est évanouie aussi rapidement qu'elle s'était répandue. Bien au contraire, rarement un individu, si mégalomane soit-il, n'a laissé une trace aussi vive et aussi durable dans l'imaginaire d'une culture (allemande, européenne, voire même occidentale). Si les Allemands se sont rapidement gaussés de la « germanité » de l'œuvre wagnérienne (Wagner est l'un de ces (rares) compositeurs qui ont été adulés de leur vivant et dont la gloire ne s'est nullement démentie dans la postérité), ce n'est pas seulement à cause des innovations artistiques de ce dernier, mais également à cause de la

vision du monde qui sous-tend toute son œuvre et qu'il expose de manière exhaustive dans ses nombreux essais. Ce fleuron du romantisme allemand n'était malheureusement pas toujours très nuancé, surtout lorsqu'il était question du judaïsme, et c'est ce qui rendit possible plusieurs décennies après sa mort la récupération par Hitler de ses drames musicaux à des fins antisémites. Mais au-delà de cet aspect, c'est surtout son exacerbation de l'organicité de l'œuvre d'art et son aspiration à un Art total qui fut retenue.

L'Europe ne fut pas en reste dans cet engouement: en France surtout, le wagnérisme se répand comme une traînée de poudre dans les milieux artistiques (malgré des débuts difficiles pour Wagner à Paris), même si ici la germanité n'est pas la cause de cette profonde admiration. On admire plutôt en Wagner le créateur révolutionnaire. Comme compositeur, bien sûr, certaines techniques qu'il a introduites ou poussées à leurs limites ont été perpétuées par d'autres musiciens. Sa maîtrise des timbres instrumentaux, par exemple, a fait école, tout comme l'usage de la mélodie infinie, qui passe d'un instrument à l'autre sans jamais s'arrêter (mais sans rien de mélodieux selon Nietzsche). Mais bien au-delà de son influence purement musicale, ses conceptions artistiques et idéologiques ont profondément marqué la création artistique de la fin du 19^e siècle et du 20^e siècle, tous domaines confondus. Pour citer un exemple parmi tant d'autres, sa marque se fait sentir chez Walter Gropius, dans *Scope of Total Architecture*, qui propose une vision globalisante de l'architecture. Pour ce fondateur du Bauhaus, « *[the architect] must be well trained not ever to lose a total vision, in spite of the infinite wealth of specialized knowledge which he has to absorb and integrate. He must comprehend*

*land, nature, man and his art, as one great entity*¹ ».

En littérature, les exemples d'écrivains influencés d'une manière ou d'une autre par Richard Wagner sont innombrables. De l'idée de totalité de la forme présente chez Proust, dans la somme monumentale *À la recherche du temps perdu*, à certains procédés littéraires comme le *stream of consciousness* que James Joyce emprunta à Édouard Dujardin, fervent wagnérien (qui fut un temps éditeur de la *Revue wagnérienne* à Paris) qui avait voulu transposer en littérature le concept de mélodie continue, il est évident que Wagner a fortement imprégné l'imaginaire de nombreux romanciers du début du 20^e siècle.

L'utilisation systématique et extensive du *Leitmotiv* chez Wagner fut aussi l'objet de transpositions littéraires. Ces « *secret currents of life* », comme les nomme Timothy Martin², ont infiltré le style de nombreux romanciers fortement impressionnés par le maître du drame musical. Proust encore, dont les romans ont souvent été analysés en mettant en relief leur structure musicale³, s'est abondamment servi de *Leitmotive* (qu'on trouve parfois appelés « pierres d'attente » dans les critiques de l'œuvre de Proust, d'après cette expression qu'il utilise lui-même dans son œuvre) pour brouiller la perception du temps et soutenir l'idée de « mémoire involontaire ».

Mais si on analyse beaucoup les drames musicaux de Wagner pour débusquer son influence sur des auteurs (plus particulièrement, les études portant sur les personnages de roman ayant été modelés sur des types wagnériens sont

¹ Walter Gropius, *Scope of Total Architecture*, New York: Harper and Brothers, 1955, p. 143.

² Timothy Martin, *Joyce and Wagner: a Study of Influence*, New York: Cambridge University Press, 1991, p. 46.

³ Entre autres par Jean-Jacques Nattiez, dans *Proust musicien*, Paris : C. Bourgois, 1984.

innombrables), on porte généralement beaucoup moins attention aux écrits théoriques de Wagner, pourtant nombreux et très significatifs. Ces écrits contiennent toute une philosophie de l'art et de la vie et méritent d'être analysés minutieusement. C'est l'approche que j'utiliserai dans la première partie du présent travail, qui me mènera par la suite aux échos de cette philosophie qui se laissent entendre dans deux romans allemands du début du 20^e siècle, soit *Das Glasperlenspiel* de Hermann Hesse et *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Ces deux auteurs, contemporains et liés d'amitié, ont vécu à une époque où le fantôme de Wagner était toujours très présent, où toute l'Allemagne continuait d'entretenir un rapport amour/haine avec le mégalomane de Bayreuth. Que l'influence de Wagner soit directe ou indirecte, il reste que la vision du monde et la configuration de la pensée wagnérienne résonne au sein de leur œuvre d'une manière bien distincte. Tant dans la forme que dans les idées véhiculées au sein des deux romans, on retrouve des traces de la pensée wagnérienne, surtout en ce qui a trait au rôle de la musique au sein d'un art « total » qui se veut « organique ». La conception de l'art prend chez eux la forme d'une allégorie où l'on attribue à l'œuvre d'art une vie propre, comparable à la vie humaine ou animale. Le fonctionnement de l'œuvre d'art est mis en relation avec celui d'un organisme vivant, où le tout et les parties interagissent.

La première partie du présent travail sera consacrée à la théorie. À l'étude des écrits théoriques wagnériens, on ne peut qu'être frappé par l'extrême cohésion du *Gesamtkunstwerk*, par cette idée de totalité et d'organicité qui fut sans doute l'élément le plus marquant de cette philosophie de la création. La quête de l'unité,

chez Wagner, est à la fois idéologie et procédé. Adorno le souligne fort bien dans son *Essai sur Wagner*: « La musique de Wagner feint l'unité de l'intérieur et de l'extérieur, du sujet et de l'objet, au lieu de formuler sa cassure. Ainsi le procédé de composition lui-même devient agent d'idéologie, avant même que celle-ci ne soit introduite par le texte dans les drames musicaux⁴. » L'interdépendance de tous les domaines de la vie humaine fait en sorte que ces domaines ne doivent pas être séparés dans l'art, qui jaillit de la vie. Tout est matière à créer et rien ne mérite d'être rejeté d'une œuvre totale. Pour cette raison, l'œuvre d'art totale et le « roman total » qui en découle donnent souvent dans la démesure. Ce sont des formes gigantesques, parfois constituées de plusieurs parties, comme la tétralogie du *Ring* de Wagner et *À la recherche du temps perdu* de Proust, même si les divisions entre les parties sont plutôt une contrainte d'édition ou une contrainte temporelle qu'un souhait de l'auteur ou du compositeur. Mais ce qu'il importe de retenir, c'est que l'œuvre d'art selon Wagner est le fruit d'une nécessité et se doit d'être une œuvre organique, où les parties et le tout interagissent continuellement.

La nécessité de l'Art est mise en relation avec la force créatrice du Peuple. Tout art élitiste, tout art détaché du besoin du Peuple, est un art artificiel et superflu. Paradoxalement, il est difficile de voir dans l'œuvre dramatique de Wagner ce qui provient d'une telle conception populaire de l'Art. Tout en déniait dans ses essais l'individualité du créateur, il a toujours voulu dans sa propre démarche créative avoir la mainmise sur tous les aspects de l'œuvre (livret, musique, mise en scène, etc.). On se demande pourquoi un art si nécessaire et si populaire ne devrait être l'apanage d'un seul homme notoirement démagogue. Il ne

⁴ Theodor W. Adorno, *Essai sur Wagner*, Paris: Gallimard, 1966, p. 45.

s'agit pas là du seul paradoxe wagnérien.

Un troisième aspect marquant de ces essais réside dans la conception qu'a Wagner du rôle que la musique doit jouer au sein du *Gesamtkunstwerk*. Plus que ses deux « soeurs », la poésie et la danse, la musique possède une fonction unificatrice. Elle seule, selon Wagner, permet d'envisager une œuvre vraiment totale. On pourrait croire que les romanciers ont tenté de prouver le contraire, essayant de créer une œuvre totale en usant uniquement de mots, et pourtant ça n'est pas tout à fait le cas, car la plupart des auteurs qui ont voulu créer un pendant littéraire du *Gesamtkunstwerk* ont substitué à la musique elle-même un discours critique ou théorique sur la musique et ont tenté de transposer certains procédés musicaux au champ littéraire. Un peu comme si, effectivement, une œuvre prétendant à une certaine totalité ne pouvait se priver complètement de certaines caractéristiques de la musique. Mais pour en revenir à Wagner, qui somme toute se souciait peu du roman et concevait explicitement le *Gesamtkunstwerk* comme une œuvre scénique, vivante, ses essais utilisent à de nombreuses reprises l'harmonie comme métaphore de l'infini. Toujours sur le mode métaphorique, la musique (et l'art en général, dans une moindre mesure) semble être chez Wagner un facteur de rédemption. Ce caractère rédempteur de la musique, qui peut presque sauver à la fois le musicien et son public, est un thème fort appuyé par Wagner, et qui sera également thématiqué dans les romans que j'analyserai.

Par ailleurs, Wagner n'a pas été qu'adulé, il a aussi été détesté et critiqué. Son plus grand détracteur, qui fut un temps un de ses plus grands admirateurs, a exercé une influence déterminante sur la réception des romanciers que j'étudie ici.

Il s'agit bien sûr de Nietzsche, figure aussi marquante de la culture allemande que Wagner lui-même. Ses pamphlets anti-wagnériens ont plus d'une fois agi comme prismes déformants de l'idéologie wagnérienne (qu'on pense par exemple aux *Buddenbrooks* de Thomas Mann, où un des principaux protagonistes souffre indubitablement de ce que Nietzsche nommait la névrose wagnérienne). Au nombre des reproches adressés par Nietzsche à Wagner, on retrouve celui d'avoir réprimé le caractère sensuel de la musique au profit d'une musique qui n'est qu'idée, d'avoir forcé la musique à signifier. De plus, Nietzsche critique l'artificialité du drame musical wagnérien, qui, pour organique et total qu'il voudrait être, ne réussit qu'à être artificiel et composite.

Theodor W. Adorno, de son côté, est beaucoup moins cinglant dans sa critique de Wagner. Là où l'analyse de Nietzsche était très idéologique, celle d'Adorno est beaucoup plus musicologique et surtout infiniment plus nuancée. Dans son *Essai sur Wagner*, si on sent les profondes réserves d'Adorno face au drame musical wagnérien, on constate toutefois qu'il ne s'agit pas simplement d'une répulsion primaire, intuitive, ou d'une simple question de goût, mais bien d'une analyse réfléchie et d'une remise en question de la faisabilité du *Gesamtkunstwerk*. Adorno observe fort justement que, bien souvent, la coexistence du texte et de la musique prend la forme d'une tautologie chez Wagner. Cette surenchère de signification lui semble plutôt vaine. Nous verrons plus loin si le roman, en étant uniquement textuel, peut éviter cet écueil.

Car c'est vraiment à une œuvre d'art totale, mais littéraire, qu'aspirent certains romanciers, comme il en sera question dans la seconde partie de ce travail,

consacrée à la récupération de certains traits wagnériens par les romanciers. Dans les romans de Thomas Mann, la musique et la perception qu'en ont les individus permettent une réflexion sur la construction littéraire et forment un métatexte qui en dit long sur les liens entre les aspects artistiques et sociaux de la vie. Cela est particulièrement marqué dans *Doktor Faustus*, où Mann se permet de nombreuses digressions politiques, théologiques, philosophiques et musicologiques, sans pour autant que l'œuvre souffre de ruptures de style. Si on peut certainement trouver certains thèmes wagnériens dans ce roman, la forme est à mon avis encore plus significativement inspirée par Wagner, de par son « aspiration totalisante qui ne veut rien laisser échapper des richesses du savoir humain⁵ », comme le notait Michel Tournier dans la Préface au *Docteur Faustus*. Le mélange des genres romanesque et essayistique, qui fait que l'œuvre d'art est aussi commentaire sur l'art, est conforme à l'idée de Wagner d'une œuvre d'art où tout est exprimé, où tout un monde est créé qui s'autosuffit et où il n'y a rien à ajouter. Une autre excellente illustration se trouve dans les *Buddenbrooks*, où la musique ne se contente pas de symboliser le déclin de la bourgeoisie, mais influence profondément son destin, illustrant encore une fois la profonde unité entre la forme et le contenu, entre la vie et l'art. Au sein de ces « *Gesamromanen* », Thomas Mann rend la musique très présente. Dans *Doktor Faustus*, le fait que son Faust soit musicien n'est pas un hasard. Edward Saïd, dans *Musical Elaborations*, analyse ainsi la présence de la musique dans le roman: « *Leverkühn's pact with the devil is therefore a peculiarly apt fable for a musician whose technical interests replicate the parallelism possible between the least denotative and most formal of the arts,*

⁵ Michel Tournier in Thomas Mann, *Docteur Faustus*, Paris : Albin Michel, 1950, p. 9.

*music, and life conceived in a Nietzschean mode amorally, beyond good and evil*⁶. » La musique, intégrée à la trame biographique et présente également dans un discours critique et théorique, occupe donc une fonction bien particulière au sein de l'œuvre. Mann s'en sert pour arriver à travers elle à exprimer ce qui ne pourrait pas l'être par le langage verbal, et également pour travailler la forme, pour donner à son roman une plus grande unité, une plus grande cohésion.

Chez Hermann Hesse, l'influence de Wagner est tout aussi remarquable, bien que d'une manière fort différente. *Das Glasperlenspiel* ne possède pas l'unité formelle des romans de Thomas Mann: l'œuvre est divisée et comprend une introduction au Jeu des perles de verre, puis la biographie de Josef Knecht qui en constitue la plus grande partie, suivie de quelques fragments écrits par Josef Knecht lui-même (poèmes, biographies fictives). C'est plutôt dans le fonctionnement du Jeu des perles de verres qu'il faut chercher les échos wagnériens. Tout d'abord, le *Gesamtkunstwerk* et le Jeu des perles de verres partagent le même aspect « organique », on y trouve pour ainsi dire la même intention de mettre toute la vie dans une seule « forme ». « Le Jeu des Perles de Verre se pratique avec toute la substance et toutes les valeurs de notre culture⁷ », dit-on dans l'introduction au Jeu. L'autre trait commun du Jeu avec l'œuvre wagnérienne est évidemment la place centrale que la musique y occupe. Toute la cohésion du Jeu est due à la musique, si l'on en croit Josef Knecht, lui-même venu en Castalie par amour de la musique. Le Jeu s'articule autour de structures musicales: on développe les idées comme on développe le sujet d'une fugue, avec son contre-sujet et sa réponse. Toutes les

⁶ Edward Said, *Musical Elaborations*, New York: Columbia University Press, 1991, p. 46.

⁷ Hermann Hesse, *Le Jeu des perles de verre*, Paris : Calmann-Levy, 1991, p. 65.

modulations sont possibles, l'interaction entre le tout et les parties est primordiale et tous les jeux imaginables renvoient au Jeu, si l'on peut dire. La fugue a d'ailleurs son importance dans l'œuvre de Hesse. Littéralement, la fugue est une fuite perpétuelle, et malgré l'apparente unité de la forme, sa fermeture, la répétition du sujet fugué fait en sorte que le « tout » n'est jamais vraiment réalisé.

À travers ces considérations théoriques, il sera aussi question de quelques thèmes chers à Wagner qui se retrouvent également dans les œuvres de Mann et Hesse. Tout d'abord, la relation entre la musique et le temps présente un intérêt particulier du fait qu'elle se déploie à la fois dans la forme et dans le contenu. En effet, la structure même de la musique impose une durée, une manière de percevoir le temps. La forme musicale est indissociable de la mémoire de ce qui a déjà été entendu, et pourtant il semble que la musique elle-même ne puisse exister que dans un présent éternel. Les rapports entre la musique et la méditation dans *Das Glasperlenspiel* nous éclaireront à cet égard.

Le renoncement à tout ce qui est sensuel se manifeste autant chez Thomas Mann que chez Hermann Hesse. Le Docteur Faustus, Adrian Leverkühn, renonce à toute forme d'amour terrestre lorsqu'il conclut son pacte avec le diable, et son inspiration musicale est purement intellectuelle, jamais sensuelle, comme chez Wagner, pour qui le plaisir des sens passe au second rang après la nécessité du sens. Pour lui, la musique doit impérativement signifier, et c'est d'ailleurs précisément ce que lui reprochait Nietzsche. Dans *Das Glasperlenspiel*, c'est toute la tribu castalienne qui pratique une ascèse. Le spirituel prend clairement le pas sur tout ce qui est jouissance sensorielle. Même l'écoute musicale semble hautement

intellectualisée. Cette opposition entre l'intellect et les sens n'est pas très éloignée de celle entre l'Esprit et la nature. La mort de Josef Knecht est exemplaire en ce sens: face à Tito, qui communique avec la nature, Knecht, qui a de tout temps été indifférent à son environnement physique, paie de sa vie cette incapacité à mettre son propre corps en relation avec la nature.

D'autres oppositions encore se manifestent: à la relation entre l'Artiste et le Peuple, que Wagner décrit abondamment, semble faire écho celle entre la Castalie et le « siècle » chez Hesse. Comme l'Artiste (avec un grand A!), les Castaliens se donnent la mission d'éclairer le reste du monde et semblent vouloir opérer une sorte de rédemption spirituelle. L'Artiste et le Castalien sont dans une sorte d'entre-deux entre la liberté et la contrainte, entre l'affirmation individuelle et la soumission aux besoins ou aux volontés de la collectivité, quelle qu'elle soit.

À travers toutes ces thématiques, la vision critique de Nietzsche filtre souvent la théorie de Wagner. Par exemple, la maladie, la déchéance corporelle, me semble indissociable des écrits de Nietzsche sur Wagner. Pour Nietzsche, Wagner était une névrose, sa musique était malade, et son public de même. Les personnages principaux des romans étudiés, s'ils ne sont pas nécessairement wagnériens, partagent une faiblesse physique qui est certainement en lien avec l'ascèse spirituelle que leur commande la musique. Par ailleurs, la musique joue aussi un rôle au niveau social, comme symptôme et force du déclin. Hesse mentionne souvent que la musique pompeuse annonce le déclin d'une civilisation, alors que Mann, dans les *Buddenbrooks* par exemple, en fait la cause même de la dégénérescence de la famille. Pourtant, leur vision de cette « finalité » de la

musique est tout de même bien différente: alors que chez Mann, la création musicale semble accélérer la chute, chez Hesse, les protagonistes cherchent à conserver la musique du passé, pour tenter de masquer les forces du déclin et de retenir le plus longtemps possible ce qui a fait la gloire d'un peuple.

En somme, on peut affirmer que les écrits théoriques de Wagner sur l'œuvre d'art de l'avenir, et de manière plus générale les présupposés qui accordent un caractère « organique » à l'art, ont connus deux prolongements: l'un scénique, matérialisé dans le temps et dans l'espace par les drames musicaux wagnériens, l'autre textuel, plus suggestif, mais tout aussi synthétique par sa volonté, et faisant souvent appel aux mêmes « métaphores d'organicité », à la même idée d'une œuvre d'art vivante. Ce qui m'amène à me poser les questions suivantes: pourquoi l'œuvre d'art totale, ou synthétique, devait-elle absolument être scénique selon Wagner? Comment l'écriture articule-t-elle son rapport à cette organicité, entre le caractère « organique » des textes qui continuent de se transformer à travers leur réception, et le caractère totalisant et idéalisé de ce qui est représenté? D'une certaine manière, ne peut-on pas se demander si le roman, ne s'adressant pas du tout aux sens mais à l'esprit, ne pourrait pas plus facilement atteindre un idéal de pureté, où la satisfaction intellectuelle de la signification n'est pas corrompue par le plaisir des sens? Il semble que malgré la volonté d'unifier à tout prix, l'entendement et le sentiment restent deux pôles qui sont souvent perçus d'une manière presque conflictuelle, alors qu'il est sans doute possible d'atteindre l'un par l'autre, ou de toucher les deux à la fois. Une chose est sûre, le roman peut essayer d'éviter la sursignification qui résulte de l'utilisation des mots porteurs de

sens et d'une musique qui signifie.

Chapitre I

Rarement un artiste n'aura documenté sa vision de l'art de manière aussi exhaustive que Richard Wagner. Sa philosophie de l'art s'est élaborée en parallèle à une activité créatrice très féconde. Outre ses drames musicaux de grande envergure, Wagner composa également quelques œuvres moins connues, parmi lesquelles une Symphonie, quelques Sonates pour piano et quelques Lieder. Mais ce sont essentiellement les drames musicaux qui firent sa renommée, et surtout *Der Ring des Nibelungen*, cette gigantesque tétralogie composée entre 1851 et 1874 pour laquelle il fit construire le *Festspielhaus* de Bayreuth, à ses yeux le seul lieu digne de recevoir une telle œuvre. Les quatre parties de cette immense saga, avec peut-être sa dernière œuvre *Parsifal*, sont sans doute le meilleur exemple de ce que Wagner a voulu décrire dans ses essais théoriques.

Jean Matter, un biographe de Wagner, écrivait à son propos : « Wagner, qui a la propension à donner une forme écrite à tout ce qu'il pense, ne se limite pas à la musique ou, mettons à l'art; il écrit sur la religion, sur la politique, sur toutes sortes de questions qui le préoccupent, ou dont il entend s'occuper⁸. » S'il n'est pas inhabituel pour un artiste de s'intéresser à autre chose que son art et de s'exprimer publiquement sur le sujet, cette disposition particulière à l'écriture qui pousse Wagner à écrire aussi sur les formes artistiques qu'il privilégie dans son activité créatrice laisse toutefois transparaître que, malgré son caractère totalisant, le *Gesamtkunstwerk* ne suffit pas à rendre toute la pensée de son créateur. Alors qu'il

⁸ Jean Matter, *Wagner l'enchanteur*, Neuchâtel : édition de la Baconnière, 1968, p. 19.

ne considère pas les livres comme des œuvres d'art, il ressent tout de même le besoin d'ajouter à ses œuvres d'art un pendant écrit qui les explique et les justifie. Je reviendrai plus tard sur la relation qu'entretient Wagner avec l'écrit et sur la nature et l'autonomie de l'œuvre d'art. Quoi qu'il en soit, son œuvre écrite, qu'il a lui-même compilée, s'étend sur seize volumes, incluant les livrets de tous ses drames musicaux. Ses essais les plus significatifs quant à sa vision artistique sont regroupés dans les volumes III et IV. Parmi ces essais, on compte notamment *Die Kunst und die Revolution*, rédigé peu après que Wagner eût pris part aux émeutes de Dresde en 1849 et fût forcé de s'exiler à Triebtschen. Avec *Kunst und Klima* (1850), il s'agit des essais de moindre importance qui font partie de ce groupe. *Das Kunstwerk der Zukunft*, qui date également de cette époque, vient étoffer ces « hors-d'œuvre ». Dans cet essai, Wagner rêve tout haut de ce qu'il tentera dans les décennies suivantes de réaliser : une œuvre d'art complète, née de la fusion de la musique, de la poésie et de la danse. L'essai *Oper und Drama* fut publié en 1851, et donc rédigé concurremment avec le début de la composition du *Ring* (que Wagner composa à rebours, commençant avec le *Götterdämmerung* pour terminer avec *Das Rheingold*, qui constitue l'entrée en matière). Wagner y déconstruit savamment (et longuement) l'opéra de son époque, déplorant le fait que l'opéra soit devenu un « *showcase* » pour chanteurs virtuoses ou encore une autoglorification de compositeurs assoiffés de l'amour du public, public qui est par ailleurs tout à fait méprisable selon Wagner. Puis, il construit son idéal de drame musical sur de nouvelles bases, et surtout sur une relation organique entre musique et poésie.

Les essais de Wagner sont riches et complexes, et il me serait

malheureusement impossible ici de considérer tous les aspects de cette conception de l'art. J'analyserai dans ce chapitre les éléments qui ont eu le plus d'échos chez les romanciers. Autour de Wagner s'est tissé un réseau d'influences artistiques vaste et touffu. Les relations qu'on peut y établir sont très diverses, car Wagner, avec ses opinions tranchantes, s'est récolté autant d'ennemis que d'admirateurs, a servi autant d'exemple que de contre-exemple, et ce, tant dans le monde musical que dans le monde littéraire ou artistique en général. Si peu de gens se sont lancés à la poursuite de l'idéal du drame musical wagnérien, beaucoup toutefois ont pigé dans la conception artistique de Wagner des éléments qu'ils ont récupérés dans leur propre création. Gustav Mahler emprunta le chromatisme, Édouard Dujardin transforma la mélodie infinie en monologue intérieur, certains aussi se contentèrent d'une admiration teintée de retenue et ne tentèrent pas (du moins, pas volontairement) de s'appropriier les procédés de Wagner. Chez les littéraires, Charles Baudelaire, pour ne nommer que lui, vénérât presque Wagner et se fit son défenseur à Paris, où *Tannhäuser* avait été mal reçu. Baudelaire trouvait entre le monde artistique de Wagner et le sien des parentés et des correspondances qui l'émerveillaient lui-même.

Mais il ne s'agira pas dans ce mémoire de retracer toutes les influences, directes ou indirectes, de Wagner sur les romans de ses admirateurs. Tout d'abord, cela serait interminable et probablement ennuyeux. Ensuite, le portrait resterait toujours incomplet, Wagner ayant eu une influence aussi bien sur ceux qui l'ont adulé que sur ceux qui l'ont dénigré (sans parler de ceux qui l'ont adulé ET dénigré à la fois). Hermann Hesse, c'est bien connu, n'était pas particulièrement un adepte

de Wagner. Dans *Der Steppenwolf*, par exemple, il oppose la musique sereine et gaie de Mozart à la musique bruyante du romantisme. Wagner, sans être nommé, est clairement pointé du doigt. De même, dans *Das Glasperlenspiel*, Hesse montre clairement sa préférence pour la musique des époques baroque et classique, soulignant que ce qui est venu après était une musique de déclin. Plutôt que de rapporter ce que Hesse n'apprécie pas chez Wagner, je me propose de montrer ce qui, dans *Das Glasperlenspiel* de Hesse, fait écho à la théorie de l'art chez Wagner, à qui Hesse me semble être plus redevable qu'il ne le croit.

Quant à Thomas Mann, la fascination qu'il éprouvait face à l'œuvre de Wagner fut lourde de conséquences : un exposé tenu à Munich, dans lequel Mann se permettait une analyse nuancée, et donc en partie critique, de l'œuvre de Wagner, lui a coûté sa nationalité et l'a forcé à l'exil. *Souffrances et grandeur de Richard Wagner* documente l'admiration de Mann pour Wagner, mais tout autant ses réserves face à la musique et aux écrits de ce dernier.

Bref, les œuvres de Hesse et Mann pourraient faire résonner les écrits de Wagner même sans que les romanciers les aient jamais lus, un peu à la manière de collègues, qui, sans se concerter, arrivent par des moyens différents (drame musical ou roman) à des fins semblables (une œuvre à tendance totalisante, où la musique joue un grand rôle, à côté de la poésie). Matthias Schulze, dans *Musik als zeitgeschichtliches Paradigma*, suggère que tout cela était simplement dans l'air du temps, au début du 20^e siècle. Toutefois, qu'il s'agisse d'une influence directe ou indirecte, la portée du grand maître de Bayreuth a été assez significative pour que les rapprochements entre sa conception artistique et celle des deux romanciers ne

soient pas que le fruit du hasard.

Concepts-clés de la philosophie de l'art de Wagner

L'art issu de la nécessité

Pour bien saisir dans toute sa portée la conception artistique de Wagner, il faut d'abord voir d'où elle vient. Le 19^e siècle fut une époque de grands changements en Europe. L'industrialisation, commencée à la fin du siècle précédent, se poursuit de plus belle : les classes sociales sont bouleversées par les différents mouvements révolutionnaires, de forts sentiments nationalistes émergent de part et d'autre. La science et les arts ne sont pas en reste. Pendant que la science se spécialise de plus en plus, le roman acquiert ses lettres de noblesse et devient un des genres, sinon le genre prédominant en littérature. Ces transformations marquent profondément Wagner, qui écrit, dans *Oper und Drama* :

Dès que l'entendement [*reflektirendes Verstand*] se détourna de la figure imaginée et se mit en quête de la réalité tangible des phénomènes regroupés sous cette forme, elle prit conscience d'un nombre grandissant de particularités, là où la conception créative [*dichterische Anschauung*] ne voyait qu'un tout. La science de l'anatomie commença son œuvre et suivit un chemin diamétralement opposé à celui de la création populaire [*Volksdichtung*] : alors que celui-ci unissait spontanément, elle morcelait volontairement; alors qu'il cherchait à représenter l'ensemble des choses, elle n'aspirait qu'à distinguer clairement les parties. Ainsi, graduellement, toute conception populaire [*Volksanschauung*] dût être anéantie, asservie comme une superstition et ridiculisée pour sa puérité. La conception populaire de la nature se dissout dans la physique et la chimie, [...] l'art dans la science et l'esthétique, et le mythe dans la chronique historique⁹.

Ce trouble devant la spécialisation croissante du savoir humain se transforma chez Wagner en une quête effrénée de l'unité perdue, qui résulta dans le *Gesamtkunstwerk*¹⁰. Wagner cherche inlassablement un art qui se veut organique,

⁹ Richard Wagner, *Oeuvres en prose de Richard Wagner, tomes IV-V: Opéra et drame*, Plan de la Tour: Éditions d'Aujourd'hui, 1982, p. 248 (traduction modifiée). [WAGNER, Richard. *Werke, Schriften und Briefe*, Berlin, Digitale Bibliothek (ci-après WSB), p. 1643]

¹⁰ Le terme allemand *Gesamtkunstwerk*, généralement traduit en français par œuvre d'art totale, ou

comme la science n'aurait jamais dû cesser de l'être, puisqu'elle devrait être inséparable de la vie. Cette organicité se gagne en faisant travailler les arts ensemble plutôt que séparément ou, pire encore, les uns contre les autres, comme Wagner le reprochait à l'opéra de son temps.

Par ailleurs, on remarque déjà dans cet extrait que le vocabulaire utilisé par Wagner est loin d'être univoque. Les expressions *dichterische Anschauung* et *Volksdichtung* sont particulièrement difficiles à rendre en français, à cause de la confusion entourant les mots *Dichtung* et *Dichtkunst*. *Dichtung* peut désigner la poésie, ou bien l'écriture créative en général, incluant la prose, ou encore la fiction ou la construction dans certains contextes. Toutes proportions gardées, Wagner n'utilise le vocable *Dichtung* que de manière marginale (ou dans les mots composés), lui préférant de beaucoup le terme *Dichtkunst*, qui pourrait être rendu par « art poétique », « art littéraire ». Toutefois, aucune de ces traductions n'est complètement fidèle à l'intention de Wagner (il est important de préciser que le sens de *Dichtkunst* varie selon qu'il le dénigre ou, au contraire, l'exalte : lorsque Wagner dénigre le *Dichtkunst*, on peut assimiler ce dernier à l'art littéraire). Un extrait de *Das Kunstwerk der Zukunft*, qui précède donc chronologiquement l'extrait ci haut, vient préciser le sens qu'il accorde au mot *Dichtkunst*. Il affirme clairement que l'art littéraire [*Dichtkunst*] seul, échoue à créer une véritable œuvre d'art [*Kunstwerk*], sans les arts qui le portent à nos sens. Toute œuvre écrite, mais non représentée, est donc selon lui exclue de la définition de *Kunstwerk*.

parfois œuvre d'art synthétique, a été apposé *a posteriori* à l'œuvre de Wagner. Lui-même utilisait le plus souvent la simple expression « drame musical », voire même uniquement « drame ». Le mot *Gesamtkunstwerk* représente toutefois beaucoup mieux, à mon avis, la volonté de synthèse de l'artiste et laisse filtrer toute la conception wagnérienne de l'œuvre d'art.

Cependant, s'il dénigre l'œuvre uniquement écrite, il n'en reconnaît pas moins toute la force de l'art poétique, lorsqu'il se joint aux autres arts, et c'est là que le mot *Dichtkunst* prend un sens beaucoup plus englobant. Wagner écrit que c'est seulement à travers le *Dichtkunst* que l'intention artistique prend conscience d'elle-même. Là où, dans les arts populaires vivants, une urgence inconsciente tient lieu d'intention, le *Dichtkunst* constitue le moment de l'intellection de la création, non plus seulement de la création verbale, poétique, mais aussi de toute création artistique. « *Die Dichtkunst ist der Schöpfungsprozeß, durch den das Kunstwerk in das Leben tritt*¹¹. » [Le *Dichtkunst* est le processus de création par lequel l'œuvre d'art vient à la vie.] En résumé, il n'y a pas de *Kunstwerk* où il n'y a qu'une œuvre sur papier, mais il n'y a pas non plus de *Kunstwerk*, fut-elle purement musicale, sans *Dichtkunst*. Le *Dichter* n'est pas que poète, il est de manière plus générale un artiste impliqué dans un processus de création. C'est pourquoi *dichterische Anschauung* peut être rendu par « conception créative » plutôt que « conception poétique », et que cette conception créative doit être comprise comme totalisante.

Par ailleurs, une autre raison qui pousse Wagner à vouloir transformer l'art est son mépris pour l'art issu du mythe « chrétien », selon lui un art désensualisé voué à la mort. La promesse d'un au-delà bienheureux a anéanti la possibilité de jouir de la vie en soi et de produire un art qui soit porteur de cette jouissance. « La mutilation du corps physique, consciente et exécutée de toutes les forces de la volonté, l'anéantissement intentionnel de l'être réel, tel était l'objet de l'art chrétien¹² », affirmait Wagner. Cette désincarnation était impossible à mettre en

¹¹ *WSB*, p. 1192.

¹² Richard Wagner, *op. cit.*, p. 252. [*WSB*, p. 1647]

scène dans le drame, elle ne pouvait selon Wagner qu'être décrite. Comme Nietzsche dans *Der Geburt der Tragödie*, il préfère à l'art chrétien celui des Grecs, qui était une glorification de la vie et qui, sans dénier la mort, la donnait comme une condition de la vie. Ce fort lien entre la vie et l'art s'est encore davantage détérioré depuis que l'art est devenu une industrie, dont toutes les réalisations sont dictées par l'appât du gain. L'art n'est dès lors disponible qu'aux gens fortunés.

Pour Wagner, il devrait en être tout autrement : selon lui, l'art se trouve déjà en quelque sorte en germe au sein de l'humanité et n'attend que le moment propice pour éclore. Contrairement à la science qui dissèque de plus en plus, et ce faisant enlève la vie, l'art qui découle de la vie doit porter en lui le caractère totalisant de la nature et être éminemment sensuel, c'est-à-dire s'adresser à tous les sens.

L'homme est à la nature ce que l'art est à l'homme. Lorsque la nature se fut développée jusqu'à pouvoir renfermer en soi les conditions de l'existence de l'homme, l'homme apparut de lui-même; dès que la vie humaine produit d'elle-même les conditions nécessaires à l'apparition de l'œuvre d'art, celle-ci entre d'elle-même dans la vie¹³.

Cet extrait laisse filtrer la vision wagnérienne de la nature, une vision hautement entéléchique, qui part d'une matière inorganisée, mais qui possède une force d'évolution qui la mène vers l'homme, puis vers le sujet intelligent et capable de créer, et finalement vers l'œuvre d'art, l'aboutissement ultime de la vie. Comme le souligne fort bien Richard Leppert¹⁴, Wagner observe la nature tout d'abord hors de lui-même, jusqu'à ce qu'il réalise qu'elle est également en lui-même.

Le *Prélude* de *Das Rheingold*, donc le tout début de la Tétralogie, illustre

¹³ Richard Wagner, *Oeuvres en prose de Richard Wagner, tome III : L'œuvre d'art de l'avenir*, Plan de la Tour: Éditions d'Aujourd'hui, 1982, p. 59. [WSB, p. 1083]

¹⁴ Richard Leppert, *Paradise, Nature, and Reconciliation, or A Tentative Conversation with Wagner, Puccini, Adorno, and The Ronettes*, <http://www.echo.ucla.edu/Volume4-Issue1/leppert/>, page web consultée le 7 juillet 2006.

parfaitement à la fois cette vision de la nature et ce « jaillissement » irrésistible de l'art. Wendell Kretschmar, dans une de ses conférences relatées par le narrateur dans *Le Docteur Faustus*, en parle ainsi :

Pour [Wagner], au commencement, tout avait sa musique propre; la musique du commencement était aussi le commencement de la musique, l'accord parfait en mi bémol majeur des profondeurs du Rhin impétueux, les sept accords primitifs au moyen desquels, comme avec des blocs cyclopéens taillés dans le roc originel, s'édifie le burg des dieux. Avec une ingéniosité de grand style, il avait présenté le mythe de la musique en même temps que celui du monde, la liant aux choses et les laissant s'exprimer musicalement¹⁵.

Le morceau entier repose sur un accord de mi bémol majeur, qui s'établit progressivement, en commençant par les contrebasses, qui tiennent tout au long la fondamentale de l'accord, alors que les autres instruments se joignent graduellement à la masse sonore, en n'utilisant que les harmoniques de cette tonalité. Wagner se sert de la fondamentale et des harmoniques comme métaphore de la vie : à l'origine la matière se retrouve à l'état brut mais doit nécessairement se transformer. Le plus important est qu'elle trouve en elle-même la force pour le faire. En réalité, rien de ce que n'a écrit Wagner dans ses essais ne résume mieux sa vision de l'art que ce Prélude.

L'art comme instrument de connaissance

La façon dont Wagner relie la nature, la science, l'homme et l'art est complexe. Dans ses essais, il accorde à l'Art une fonction cruciale, celle d'agir comme instrument de connaissance ultime. De la même manière que la science crée un métadiscours sur la vie, l'art doit servir à comprendre la connaissance elle-même. Mettre, dans l'art, la vie en représentation équivaut selon lui à une reconnaissance de la connexité de la science et de la vie. L'art est la représentation de la vie

humaine, de l'intelligence qui se reconnaît comme intelligente. Ou, dans les mots de Wagner :

Si la nature, par son inclusion de l'homme, parvient à être consciente d'elle-même en lui, et si la vie humaine elle-même, pour ainsi dire la représentation de la nature, constitue une mise en action de cette conscience, alors la vie humaine elle-même atteint son intelligence à travers la science qui, en retour, se fait de cette intelligence un objet d'expérience [*Erfahrung*]; la mise en action de la conscience gagnée par la science, la représentation de la vie reconnue par cette conscience, le reflet [*Abbild*] de sa nécessité et de sa vérité, - c'est l'Art ! ¹⁶

Wagner croit que l'Art est appelé à triompher de la science, parce que l'Art constitue un degré supplémentaire d'abstraction et de conscience de soi pour l'être humain. Mais plutôt que de lutter l'un contre l'autre, science et art doivent avant tout se reconnaître mutuellement.

L'œuvre d'art ainsi comprise, comme acte de vie immédiat [*unmittelbarer Lebensakt*], est donc la réconciliation parfaite de la science avec la vie, la couronne triomphale que la science vaincue, rachetée par sa défaite, offre joyeusement en hommage à celui qu'elle reconnaît pour son vainqueur¹⁷.

En somme, là où le scientifique se sépare de son objet, l'artiste doit, selon Wagner, à la fois abstraire, mais tout en mettant en acte ce qu'il aspire à connaître. L'Art idéal wagnérien sert à contrebalancer la tendance de la science à la spécialisation extrême, car la science qui se matérialise dans l'Art n'est pas celle qui détruit la vie, mais bien celle qui est inséparable de la vie et qui ne peut pas être compartimentée. Par ailleurs, cet Art est *acte de vie immédiat* dans la mesure où l'intention finit par être masquée par la matérialité et la vivacité de l'œuvre d'art. Cette dernière est l'œuvre d'un artiste qui, par son cheminement, reconnaît l'intelligence humaine et la met en scène, cependant, pour Wagner, elle doit s'adresser au sentiment du spectateur, et non à son intelligence. En bout de ligne, le

¹⁵ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 84-85.

¹⁶ Richard Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir*, p.61. (traduction modifiée) [WSB, p. 1085]

créateur doit donc disparaître derrière l'œuvre et laisser croire aux spectateurs que cette dernière est pure représentation de la vie.

L'artiste de l'avenir

Le Peuple créateur

Pourtant, il y a derrière toute forme d'art un artiste. Wagner se fit un point d'honneur de décrire dans ses essais l'artiste qui peut créer l'œuvre d'art de l'avenir. Il associe l'art, nous l'avons vu, à un certain état d'urgence. Quand cette urgence est ressentie, un Art fort émerge pour répondre à un besoin, mais un individu suffit rarement à canaliser l'effervescence qui résulte de cet impératif :

- car il n'y a que la détresse qui pousse aux excès qui soit la véritable détresse; et seule cette détresse est la force du véritable besoin; seul un besoin partagé est un véritable besoin; seul, qui ressent un véritable besoin a un droit à le satisfaire ; seule la satisfaction d'un vrai besoin est nécessaire, et seul le Peuple agit selon sa nécessité, par conséquent de manière irrésistible, triomphante et authentique¹⁸.

Peu importe qu'une seule personnalité fasse preuve de créativité, puisque l'Art vrai doit émerger de besoins humains, de certaines conditions réunies qui font fi de l'individu car elles se manifestent à travers le peuple entier. Seul l'art non nécessaire, et donc artificiel, repose sur l'individualité de créateurs. Pour Wagner, l'Art vrai devrait exister en dépit de toute individualité. L'artiste de l'avenir pourrait aussi bien ne pas avoir de nom. Tout cela n'est pas tout à fait étranger à sa participation à la révolte de Dresde en 1849. Comme il l'explique dans *Die Kunst und die Revolution*, Wagner considère que la bourgeoisie allemande dénature l'art et souhaite ardemment que le peuple reprenne possession des théâtres, en même temps que le contrôle de la vie politique.

¹⁷ *Ibid.*, p. 65. [WSB, p. 1090]

¹⁸ *Ibid.*, p. 68. [WSB, p. 1094]

Wagner, créateur du Peuple?

Le fossé est pourtant immense entre certains passages de son œuvre écrite et ses propres réalisations. Curieusement, si Wagner disserte constamment d'êtres humains qui se tendent la main et d'arts qui se doivent d'être solidaires, de son côté, il agit plutôt comme un solitaire. On se demande s'il n'aurait pas joué toutes les parties de son drame musical, s'il avait pu. De toute évidence, Wagner ne souhaite pas nécessairement une immense création collective émanant de la masse, même lorsqu'il écrit :

Ce qui est exclusif, isolé, égoïste, ne peut que prendre, mais non donner: il ne peut que se faire engendrer, mais, il est lui même impuissant; pour engendrer, il faut le Moi et le Toi, l'absorption de l'égoïsme dans le communisme. La force génératrice la plus riche réside donc dans le plus grand nombre¹⁹.

Quand Wagner dit que le *Peuple* sera l'artiste de l'avenir, il faut peut-être entendre qu'il croit que l'artiste de l'avenir proviendra du peuple et canaliser son énergie, sans plus. S'il est vrai que Wagner n'était pas lui-même issu de la bourgeoisie, il reste que sa propre attitude semble quelque peu paradoxale, par rapport à ce qu'il préconise dans certains écrits. Outre la rapidité avec laquelle il renia son engagement révolutionnaire et l'absence de scrupules à travailler à la solde du roi Louis II de Bavière, la postérité nous a laissé l'image d'un Wagner démagogue, cherchant à tout contrôler, et qui ne voulait certainement pas laisser une œuvre anonyme. L'écrivain affirme que le musicien doit tendre la main au poète, au chorégraphe, mais l'artiste ne tend la main à personne et tente de surpasser ses limites pour devenir lui-même ceux à qui il devrait tendre la main. C'est d'ailleurs ce qui vaudra à Wagner de se faire attribuer le statut de piètre musicien par des musiciens, et de piètre homme de théâtre, par d'autres hommes de théâtre. Bref, à

vouloir tout faire, il fait exactement ce qu'il reproche aux artistes et même aux scientifiques de différents domaines de faire : croire en leur propre autonomie.

Dans *Oper und Drama*, Wagner se justifie ainsi de l'apparente contradiction de son discours :

Il n'est possible qu'à l'individu isolé de recevoir en lui l'esprit de la communauté et de le cultiver et développer selon ses forces, - insuffisantes en tout cas. L'idée de rendre possible en commun le drame parfait ne saurait actuellement venir à l'esprit de deux personnes, car, pendant qu'elles échangeraient cette idée devant le public, elles seraient obligées toutes deux de s'avouer nécessairement et franchement l'impossibilité de cette réalisation, et cet aveu tuerait par conséquent leur entreprise dans son germe. Seul, un individu isolé est capable, dans son impulsion intérieure, de transformer en lui l'amertume de cet aveu en une jouissance enivrante qui le pousse, avec le courage de l'ivresse, à entreprendre de réaliser l'impossible; car lui seul est poussé par deux forces [*Gewalten*] artistiques, auxquelles il ne peut résister, et par lesquelles il se laisse mener volontiers au sacrifice de soi-même²⁰.

Quand on contraste cet extrait avec les quelques passages cités plus haut, on ne peut réprimer une certaine perplexité. Ainsi donc, Wagner croit que « l'isolé n'est pas libre », MAIS que seul l'individu isolé peut réaliser l'œuvre d'art de l'avenir. Est-ce à dire que l'artiste n'est pas libre? D'où proviendrait alors l'intention créatrice? Il est certaines contradictions qui semblent inconciliables. Si Wagner a souvent été l'homme des conciliations entre deux pôles opposés, comme c'est le cas par exemple avec son oscillation entre l'ascétisme et la sensualité, il ne s'est pas trop occupé d'adoucir cette contradiction entre le peuple et l'individu créateur.

On peut légitimement se demander si sa conception du *Gesamtkunstwerk*, par son côté globalisant, ne commandait pas une vision « communiste » de la pratique artistique à laquelle il ne croyait pas vraiment au fond, mais qu'il aurait intégrée à sa vision de l'art par souci de cohérence, et peut-être même parce qu'il aurait voulu y croire. Car sa conception artistique sous-tend une vision du monde

¹⁹ *Ibid.*, p. 73.

englobante où tous les éléments sont indivisibles d'un tout autonome. C'est pourquoi il préférerait, en théorie, un peuple partageant les mêmes besoins irrépressibles à une société divisée en classes qui n'est plus unie par la nécessité. Cependant, la réalité lui imposait une pratique de l'art plutôt égoïste.

Bref, jusqu'à maintenant, j'ai établi à quel point ce « besoin désespéré que l'homme moderne a de retrouver son unité perdue, son centre de gravité – un sens à la vie, une raison d'être²¹ » avait été déterminant dans la volonté de concevoir une œuvre d'art nouvelle. J'ai également montré que l'artiste de l'avenir, en théorie multiple, est en pratique plutôt individualiste. Voyons maintenant les caractéristiques du drame wagnérien lui-même.

L'œuvre d'art de l'avenir

Aspiration à la totalité et organicité de la musique

Dans la quête d'organicité, Wagner a eu en Allemagne quelques précurseurs, parmi lesquels Schiller, Goethe et Hoffman, qui avaient pressenti ce besoin, mais pour qui cette recherche ne s'était pas traduit par une nouvelle forme artistique, plutôt par une réflexion intuitive tentant de réunir les différents domaines de la vie, sans encore prendre l'allure de mélange des arts ou même des genres. Je vais maintenant analyser l'apport original de Wagner, qui tente de créer une nouvelle forme d'expression plus complète, et tenter de définir le rôle que vient jouer la musique dans cette quête d'organicité.

L'œuvre d'art de l'avenir, telle que décrite par Wagner dans l'essai du

²⁰ Richard Wagner, *Opéra et drame*, tome 2, p. 252-253. [WSB, p. 1947.]

²¹ Jean Matter, *op. cit.*, p. 27.

même nom, doit faire appel à autant de formes d'art que nécessaire, mais principalement à ce que Wagner appelle les « trois sœurs » : la poésie, la musique et la danse. Aucun de ces trois arts, selon lui, ne peut parvenir à une quelconque plénitude sans l'apport des deux autres. De la même manière que l'homme ne peut se réaliser qu'en société, les arts ne peuvent se développer pleinement qu'en relation les uns avec les autres. « *L'isolé n'est pas libre*, parce qu'il est limité et dépendant dans l'indifférence [*Unliebe*]²². » Bref, la relation d'une seule forme artistique à l'Art s'apparente chez Wagner à celle d'un seul homme au genre humain. Et il va de soi que l'homme et chacune des formes d'art, pour assouvir leur « désir de vivre²³ » conditionné par le besoin d'amour, doivent naturellement tendre vers un ordre supérieur. Tout comme les êtres humains tendent à perpétuer l'espèce, les arts doivent perpétuer l'Art par leur fusion menant au *Gesamtkunstwerk*. L'égoïsme n'a pas sa place dans une telle philosophie de la vie et de l'Art. Seule la connexité entre les différentes formes artistiques permet de déconstruire leurs limites : où le pouvoir des mots s'arrête, commence celui de la musique d'un côté, du geste de l'autre, et ainsi de suite. Ensemble, la musique, la poésie et la danse deviennent un Art complet, pouvant répondre aux besoins de l'homme, qui s'y reconnaît « comme espèce dans sa connexité avec toute la nature²⁴ ».

Wagner se désole de voir que depuis le déclin de la tragédie grecque, chacune des « trois sœurs » néglige les autres en les réduisant à du vulgaire matériel. La danse, par exemple, dont le caractère principal est le rythme, qu'elle

²² Richard Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir*, p. 98. [*WSB*, p. 1131]

²³ *Ibid.*, p. 99.

partage avec la poésie et la musique, tente depuis que les arts se sont séparés de gagner son indépendance du langage verbal et du domaine de l'entendement pour devenir uniquement plastique ou encore créer son propre langage, son propre jeu de significations et de possibilités expressives. Elle ira même parfois jusqu'à se passer de musique pour se donner l'illusion de son autonomie.

La musique, qui a longtemps utilisé la poésie comme instrument, tente de plus en plus de s'en détacher et délaisse (en partie) la voix humaine pour donner plus de place aux instruments. Au fur et à mesure que la musique prend ses distances d'avec la poésie, l'harmonie prend de l'ampleur, mais pour Wagner, l'harmonie seule n'est pas suffisante. La mélodie est nécessaire, qui ne peut jamais être complètement détachée de la parole, qui est à l'origine de la mélodie. De plus, la musique, tout comme la poésie, est vouée à l'échec si elle ne s'adresse qu'à l'ouïe, car « tout art qui ne s'adresse pas à la vue [...] est esclave²⁵ ».

La poésie, quant à elle, délaisse en partie les qualités rythmiques qui l'associaient à la danse pour devenir prose. De même, elle ne dépend plus de la musique ou du monde sonore, ni même de l'intonation et de l'accentuation naturelle du langage parlé, puisqu'elle peut être lue sans être vocalisée. Wagner la trouve alors sans intérêt, puisqu'elle ne s'adresse plus aux sens.

Dans sa description des efforts de réunification des arts déployés dans le passé, Wagner souligne longuement l'apport de Beethoven, qui dans sa neuvième Symphonie, a joint la poésie à la musique, d'une manière qui dépasse largement (du moins, selon lui) toutes les tentatives de l'opéra. Wagner considère que

²⁴ *Ibid.*, p. 96.

²⁵ *Ibid.*, p. 104.

l'adjonction de la poésie ajoute une force virile à la musique et la rend complète. Il compare le verbe à une ancre lancée dans l'océan de l'harmonie²⁶. Cette métaphore est d'ailleurs une des figures à laquelle Wagner a très souvent recours et qui lui permet d'associer l'harmonie et la profondeur de l'océan. Voyons comment il dépeint la musique à l'aide de cette (longue) métaphore filée :

Conservons encore notre image de l'océan, pour caractériser la nature de la musique. Si le rythme et la mélodie sont les rivages où la musique saisit et aborde en les fécondant les deux continents de ces arts d'origine commune, le son lui-même est son élément fluide originel; l'étendue infinie, illimitée de ce fluide est l'océan de l'harmonie. L'œil ne perçoit que la surface de l'océan: il n'y a que le fond du cœur qui conçoit sa profondeur. [...] L'homme plonge dans cet océan, pour revenir, beau et rafraîchi, à la lumière du jour; son cœur se sent merveilleusement dilaté, quand il regarde vers ces profondeurs insondables, grosses de toutes les possibilités, et qui l'emplissent d'étonnement et du pressentiment de l'infini²⁷.

En d'autres termes, à celui qui sonde les profondeurs abyssales de la musique, de son harmonie, à celui-là est donné de voir le monde d'un œil différent. Grey pousse plus loin l'analyse de cette métaphore, en la reliant avec la question du genre sexuel :

The affinity between the image of the musical ocean and that of the musical woman is easily recognized. The ocean is a magnified image of the female womb, with its mysterious, dark, nurturing depths. The secrets of "evolution" are concealed in the depths of the musical ocean, as they are in the woman's womb: the musical sea fills man, appropriately, with "intimations of the infinite" (Ahmung des Unendlichen) and of the "unfathomable depths of [nature's] eternal germination, procreation, and desiring (... den unermesslichen Grund ihres ewigen Keimens, Zeugens und Sehmens)" concealed within (III, 83)²⁸.

Cette analyse est d'autant plus intéressante qu'elle préfigure celle de Jean-Jacques Nattiez, dont il sera question plus loin. Déjà, on peut constater que la musique contient toutes les potentialités.

²⁶ *Ibid.*, p. 139.

²⁷ *Ibid.*, p. 120-121. [WSB, p. 1159]

²⁸ Thomas S. Grey, *Wagner's Musical Prose: Texts and Contexts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 154.

Le caractère organique et vital de la musique est encore plus intensifié lorsque Wagner se lance dans une métaphore biologique, qui, sans rien enlever à la précédente, vient ajouter une autre dimension, plus active, au rôle de la musique au sein de l'œuvre d'art :

Elle est le cœur de l'homme; le sang, qui y commence sa circulation, donne sa couleur chaude, vivante, à l'enveloppe extérieure de la chair; - et à l'intérieur, il nourrit les nerfs agissants du cerveau, dans un élan impulsif. Sans l'activité du cœur, l'action du cerveau ne serait plus qu'un travail mécanique [*mechanisches Kunststück*]; l'action des membres externes du corps, un geste machinal dépourvu de sensibilité. Par le cœur, l'esprit se sent apparenté au corps tout entier, l'homme sensuel se lance dans l'activité du raisonnement. [*Verstandeshätigkeit*][...] La musique est l'amour du cœur dans la plénitude de son bouillonnement, l'amour qui ennoblit la volupté et humanise la pensée désincarnée²⁹.

Non seulement la musique est d'une grande importance, mais l'œuvre d'art n'existerait pas sans elle. La poésie, associée au cerveau, joue également un rôle important, mais dépend toujours de la musique. J'analyserai plus loin le rôle de ces métaphores dans les écrits de Wagner.

Dans cette production écrite, « chaque essai [...] amplifie le précédent et nous mène du plus abstrait au plus concret³⁰ », comme le note Jean-Jacques Nattiez. C'est ainsi que de *Das Kunstwerk der Zukunft* à *Oper und Drama*, la conception du *Gesamtkunstwerk* se modifie significativement. Dans le premier essai, Wagner parle de « trois sœurs » qu'il faut réunir à nouveau, mais bien vite, dans l'essai publié à peine deux ans plus tard, il quitte cette logique ternaire pour mieux étayer la logique binaire qui se forge autour du couple poésie-musique. Le geste perd beaucoup de son importance, mais la fonction principale que la danse avait précédemment, c'est-à-dire la fonction rythmique, se transmet à l'orchestre³¹,

²⁹ Richard Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir*, p. 118. [*WSB*, p. 1156]

³⁰ Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgyne*, Paris : C. Bourgois, 1990, p. 34.

³¹ *Ibid.*, p. 56.

comme nous le verrons plus loin. La logique binaire permet par ailleurs à Wagner de mettre beaucoup l'accent sur la métaphore de l'engendrement.

Le drame wagnérien comme point de rencontre du féminin et du masculin

Il n'est pas rare de trouver chez les analystes de Wagner des allusions à une bisexualité ou une androgynie inhérente à la configuration artistique du *Gesamtkunstwerk*. Jean Matter, par exemple, suppose que la quête d'unité artistique est apparentée à l'amour, tel qu'il est exposé par Aristophane dans *Le Banquet* de Platon³², soit un amour qui fait fi du genre sexuel, mais qui s'adresse plus généralement au genre humain dans sa totalité. Jean-Jacques Nattiez reprend cette idée et la développe d'une manière beaucoup plus poussée dans *Wagner androgyne*. Il souligne que ce qui était au départ une « ronde de trois sœurs » qui se réunissent par amour est devenu une métaphore beaucoup plus liée à la sexualité et à la procréation. La création d'une œuvre d'art complète s'apparente à un acte d'engendrement, où la musique tient le rôle de la figure féminine, et, par extension (ce qui est tout à fait sexiste, mais qui était un lieu commun à l'époque), se trouve à être le lieu du sentiment, alors que le verbe tient lieu de contrepartie masculine, qui ensemence le terrain fertile et sert à véhiculer l'entendement. La logique binaire dont je parlais plus haut n'en est par ailleurs pas tout à fait une, car elle inclut à la fois le père, la mère et l'enfant qui résulte de leur union. Dans *L'œuvre d'art de l'avenir*, Wagner écrivait que « chacun des trois genres d'art peut se retrouver soi-même dans l'œuvre d'art parfaite, et entièrement libérée: il peut se regarder soi-

³² Jean Matter, *op. cit.*, p. 29.

même, sa propre nature, comme épanoui dans cette œuvre d'art³³ ». Dans *Opéra et drame*, il évacue la danse pour se rapprocher plus encore de la description de l'acte d'enfantement par un homme et une femme, qui peuvent chacun se contempler et contempler l'autre dans la personne de l'enfant.

L'image de la musique comme femme et mère est savamment développée par Jean-Jacques Nattiez. Suivant Wagner, il note que le langage verbal, auquel est étroitement associé l'entendement, provient à l'origine du langage pur des sons, du domaine du sentiment, et se reconnaît dans lui. Les sons donnent naissance à la parole, et c'est ce qui suscite le retour du principe masculin poétique vers le principe féminin musical. Comme le dirait Wagner, pour décrire l'apport de la poésie : « *ce germe générateur, c'est l'intention poétique qui apporte à la femme magnifiquement aimante, la musique, le sujet à enfanter*³⁴. »

Nattiez conclut et résume brillamment l'évolution de la conception wagnérienne en écrivant :

Wagner est l'homme des fusions par dissolution : la plastique de la danse est passé dans le corps de l'acteur et sa dimension rythmique, dans le rythme de la symphonie; la fonction de commentaire du chœur a été reprise par l'orchestre. Il ne reste plus, face à face, que le poète géniteur dont l'intention poétique féconde la musique femme et mère. Wagner est passé de la trinité de la danse, de la musique et de la poésie au couple *d'Opéra et drame*. Mais c'est pour assurer le triomphe de l'Un et du parfait, c'est-à-dire donner naissance à une tierce réalité : l'œuvre d'art de l'avenir³⁵.

Wagner comme créateur unique, à la fois poète et musicien, a donc un caractère foncièrement androgyne. Cependant, les essais de Wagner, même écrits au cours d'une période relativement courte, ne sont pas toujours univoques en ce qui a trait à la prédominance d'un art ou de l'autre au sein de l'œuvre d'art de l'avenir et de

³³ Richard Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir*, p. 169.

³⁴ Richard Wagner, *Opéra et Drame*, Tome 2, p. 79.

l'artiste lui-même. Selon l'analyse de Nattiez, les variantes d'emphase sont nombreuses, et on peut tout autant retracer une androgynie à dominante masculine (associée au verbe) ou féminine (associée à la musique). Cependant, il affirme que la pensée de Wagner se stabilise autour de l'image de la musique qui domine en tant que femme-mère, et Wagner semble lui donner raison : « La Musique est femme. La nature de la femme est l'amour : mais cet amour est celui qui conçoit, et qui, dans la conception, se donne sans arrière-pensée³⁶. »

L'orchestre commentateur

J'ai déjà mentionné que l'orchestre est appelé, dans l'œuvre d'art de l'avenir, à se substituer à la fois à la danse et au chœur des tragédies grecques antiques. Bien sûr, l'orchestre, de la fosse où il joue, ne peut en rien remplacer l'aspect plastique de la danse. Toutefois, l'aspect rythmique peut facilement être transféré à l'orchestre, de même que la fonction du geste, du moins en partie. Seulement, au lieu d'être visible, le geste devient audible. Wagner considère la danse comme superflue au sein du *Gesamtkunstwerk*, car l'orchestre peut remplir la fonction principale du geste, qui est d'appuyer ou de contredire les sentiments évoqués par le texte du drame musical, ou simplement réagir à ce dernier. Le contenu émotif de la danse peut être repris par l'orchestre, auquel Wagner accordait la « faculté d'exprimer l'inexprimable³⁷ ».

L'orchestre se rapproche énormément du chœur grec, qui servait de commentateur des événements tragiques : aux émotions individuelles des personnages, il oppose un bassin d'émotions universelles. Avec ses interventions

³⁵ Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgyne*, Paris : C. Bourgois, 1990, p. 62.

³⁶ Richard Wagner, *Opéra et drame, tome 1*, p. 192.

qui ponctuaient l'action, le chœur avait aussi parfois une fonction prémonitoire. Wagner écrit : « Le chœur de la tragédie grecque a abandonné à l'orchestre moderne seul l'importance nécessaire qu'il donnait au sentiment dans le drame, pour atteindre en lui, libre de toute entrave, à une manifestation incommensurablement variée.³⁸ » C'est surtout grâce au *Leitmotiv* que Wagner peut développer toutes les possibilités de l'orchestre. Associé à des personnages, des concepts et souvent à des sentiments, le *Leitmotiv* permet un contrepoint de significations et un jeu temporel, entre pressentiments et réminiscences. L'orchestre n'offre pas simplement un soutien musical aux chanteurs, il soutient aussi le ressort dramatique de l'œuvre.

[L'orchestre] résout pour ainsi dire le sol aride, immuable, de la scène réelle en une surface meuble, souple, malléable, éthérée, dont le fond insondable est l'océan du sentiment lui-même. Ainsi l'orchestre ressemble à la Terre, qui prêtait à Antée, dès qu'il la touchait de ses pieds, une force de vie nouvelle et immortelle³⁹.

Loin d'être seulement accompagnateur comme ce fut parfois le cas dans l'histoire de l'opéra, et loin d'être l'orchestre virtuose qui lance de la poudre aux yeux et occulte tout élément dramatique de l'opéra, l'orchestre wagnérien est un instrument au service du drame.

Wagner et l'écrit

Maintenant que nous avons traité de la nature de l'œuvre d'art qu'il souhaitait réaliser, voyons comment l'écrit s'insère dans son cheminement artistique. En marge des livrets de ses drames musicaux, pourquoi et comment Wagner écrit-il? Les essais écrits en parallèle avec la réalisation du *Gesamtkunstwerk* viennent-ils

³⁷ Richard Wagner, *Opéra et drame*, tome 2, p. 194.

³⁸ *Ibid.*, p. 222.

³⁹ Richard Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir*, p. 226. [WSB, p. 1290]

combler un manque de cette œuvre ? Il est aussi intéressant d'analyser le rôle des métaphores dans ces textes théoriques. Finalement, il sera question de façon plus détaillée dans le prochain chapitre de la forme romanesque, mais il convient tout de même de mentionner au passage l'attitude de Wagner face au roman de son époque.

La nécessité d'expliquer

Quand on considère la production scénique de Wagner, on ne peut s'empêcher de se demander pourquoi il a voulu en rajouter avec ses essais, alors que son dessein était plutôt clair dans ses drames musicaux. Plus encore, on comprend mal que des œuvres d'art *totales*, en principe autonomes, aient besoin d'une contrepartie théorique. Pour pousser la logique totalisante jusqu'au bout, l'œuvre d'art devrait se passer de commentaire, ou plutôt contenir en elle-même son commentaire. Il faut donc voir ce que Wagner n'a pas pu exprimer dans le *Gesamtkunstwerk*.

Sans aucun doute, Wagner accordait la préséance à l'œuvre d'art vivante, perceptible aux sens, sur l'œuvre laissée à la merci de l'imagination du récepteur.

Les propos suivant en témoignent bien :

L'œuvre d'art véritable, c'est-à-dire celle qui est *immédiatement représentée d'une manière concrète, au moment de sa manifestation la plus matérielle*, est donc la rédemption de l'artiste, la disparition des dernières traces de la volonté créatrice, la certitude évidente de ce qui n'était jusqu'alors, qu'imagination, l'affranchissement de la pensée dans l'action sensible, la satisfaction dans la vie du besoin de vivre⁴⁰.

Dans cet extrait, on remarque aisément la volonté de l'artiste de contrôler son œuvre d'art jusqu'au bout, de ne rien abandonner au hasard, de ne laisser aucune responsabilité au public qui reçoit l'œuvre. En fait, les essais de Wagner sont, du

⁴⁰ Richard Wagner, *L'oeuvre d'art de l'avenir*, p. 65. [WSB, p. 1090]

moins en partie, un autre symptôme de ce désir de contrôler tous les aspects de l'œuvre d'art. Les essais lui permettent de guider la perception des spectateurs, ou encore de convaincre les spécialistes, critiques et musicologues, de la pertinence de sa démarche. Bref, de clarifier l'intention, qu'il voulait pourtant faire complètement disparaître de l'œuvre d'art. Cependant, en refusant de laisser ses drames musicaux voler de leurs propres ailes, il mine sa propre logique. Alors que sa vision artistique est inhérente à ses drames musicaux, il diminue la portée de ces derniers en la vulgarisant sous la forme figée et non artistique du livre. Pour reprendre un exemple cité précédemment, le *Prélude* de *Das Rheingold* résume d'une manière extrêmement efficace toute la conception wagnérienne de la vie et de l'art. Wagner avait-il besoin de reprendre cette métaphore musicale avec des mots? Malgré toute l'ardeur qu'il a mise à créer une œuvre d'art pleine, il semble qu'il ait tout de même ressenti le besoin de compléter sa pensée et d'établir les bases esthétiques du drame musical sous forme d'essais. Ce faisant, il écrit ce qu'il avait mis en acte. Pour lui, le *Gesamtkunstwerk* devait viser avant tout la sensibilité du spectateur. La forme écrite lui permet plutôt de s'adresser à son intelligence.

Si l'intelligence humaine est présente, à un degré d'abstraction encore plus élevé, dans l'art, il semble toutefois que la pensée sur l'art (qui pense) ne peut pas être intégralement incluse au sein de l'œuvre d'art wagnérienne, ou encore qu'elle puisse être présente, mais sous une forme qui ne lui rend pas justice et qui mérite d'être précisée et mieux structurée. Le drame musical laisse transparaître l'idée de totalité et la conception artistique qui la sous-tend, mais ne peut pas en rendre toutes les nuances. Un métadiscours, pourtant en apparence à peine plus rationnel,

est nécessaire pour clarifier la vision artistique de Wagner, ce qui lui permet de présenter l'histoire de la synthèse des arts, lui permet de donner exemples et contre-exemples (les drames musicaux le lui permettaient aussi, en partie, comme on peut le voir dans *Die Meistersinger von Nürnberg*, où deux écoles musicales s'affrontent), mais surtout d'expliquer qu'il ne s'agit pas de simplement juxtaposer les arts pour qu'une fusion se fasse, mais qu'une communion intégrale des arts passe par une conception globalisante du monde. L'écrit permet à Wagner de se distinguer, d'affirmer que ses drames musicaux ne sont pas de vulgaires opéras, mais aussi de montrer le chemin à suivre et d'être certain de se faire bien comprendre. Après tout, s'il nomme un de ses ouvrages *L'œuvre d'art de l'avenir*, c'est qu'il y a aussi un côté prescriptif à ses écrits. Par moment, on a l'impression que Wagner a voulu par ses essais « certifier » de la qualité de ses œuvres. Il édicte lui-même une série de critères qui font du drame musical une œuvre d'art d'une qualité supérieure et d'une originalité remarquable, et s'y conforme, l'air de dire que ces critères sont désormais l'unique étalon de l'art vrai.

Par ailleurs, si Wagner ressent le besoin de rationaliser le *Gesamtkunstwerk*, il utilise néanmoins une écriture très « fleurie » dans ses écrits, particulièrement dans *L'œuvre d'art de l'avenir*. Il aurait pu utiliser un vocabulaire très précis et spécialisé, bref un style plus « théorique », qui aurait tout aussi bien servi les buts (éducatif, prescriptif, rationalisant) de ses ouvrages. Cependant, il semble ne pas pouvoir résister à la tentation d'utiliser de nombreuses métaphores, dont nous avons vu certaines plus haut. Plusieurs de ses métaphores ont un caractère « primitif » ou naturel. Il se réfère constamment à des réalités présentes dans la

nature, avant même que l'homme n'y ait mis la main. L'océan, par exemple, d'où provient à l'origine toute forme de vie terrestre, sert très bien la cause de Wagner. En l'assimilant à un fond sonore, et en comparant les rives qui émergent à la poésie et la musique, il imprime une logique évolutionniste à la création artistique et donne un caractère inéluctable à l'œuvre d'art, en plus de marquer l'aspect inépuisable du monde sonore. Aussi, il voudrait faire croire que l'œuvre d'art elle-même est présente à l'état brut dans la nature. La métaphore du corps humain, quant à elle, est idéale pour insister sur le caractère organique de l'œuvre d'art. Elle permet à Wagner de faire disparaître le fonctionnement interne du drame musical derrière son enveloppe totalisante, tout comme l'activité humaine fait oublier la mécanique des organes vitaux. Bref, tout dans son écriture tend à faire croire qu'il n'a pas artificiellement créé un nouveau genre, mais qu'il a simplement su mettre en valeur, de manière immédiate, ce qui était déjà présent. Mais tous ces écrits et leurs métaphores organiques ne réussissent jamais vraiment à faire oublier que l'œuvre d'art est toujours l'œuvre de l'esprit, alors que ce qui est vivant, organique au sens premier du terme, n'est jamais une production de l'esprit.

Wagner et le roman

Même en étant très explicite quant à la nature de « l'œuvre d'art de l'avenir » qu'il préconise, et bien qu'il ne tienne pas pour une œuvre d'art des mots couchés sur le papier, Wagner s'étend sur plusieurs aspects de l'œuvre qui pourraient aussi bien s'appliquer autant au roman qu'au drame musical. Mais il se désintéresse de ce genre littéraire pour plusieurs raisons. Premièrement, le roman ne permet pas à l'auteur d'imposer une temporalité à son récepteur. Wagner souhaitait immerger le

spectateur dans un univers parallèle et autonome, sans qu'il puisse s'en extirper avant que le drame soit entièrement joué. L'absence de subdivision de ses drames musicaux n'en est qu'un symptôme. Ce désir de contrôler le rapport de l'œuvre d'art au temps est inconciliable avec une œuvre écrite. Wagner est horrifié par le fait qu'un lecteur puisse interrompre la lecture d'un roman quand bon lui semble, jouant ainsi avec la structure temporelle de l'œuvre littéraire⁴¹.

Ce que reproche aussi Wagner aux littéraires, c'est de s'adresser à l'entendement plutôt qu'aux sentiments, ou encore d'utiliser le sentiment pour aboutir à l'entendement. Le roman nécessite une intellection, une interprétation pour être pleinement réalisé, alors que l'œuvre d'art représentée sur la scène est déjà accomplie. Par ailleurs, il critique le sujet même des romans, qui nous dépeignent des individus vides, possédés par le mécanisme de l'histoire, là où le drame nous dévoile l'organisme que constitue l'humanité, à travers des individualités riches⁴². Pour lui, c'est là que se situe l'opposition entre la nature organique du drame et le caractère mécanique du roman. Il ne s'agit cependant pas d'un aspect très développé dans les textes de Wagner. Sa critique est d'autant plus faible qu'elle ne repose sur aucun exemple et que tous les arguments sont plus idéologiques que rationnels.

Wagner attaque également le fait que l'intention de l'auteur reste toujours visible, contrairement à la « véritable œuvre d'art » où la représentation devient l'unique réalité. Pourtant, l'adhésion à cet univers parallèle est difficilement mesurable. Comment Wagner peut-il prétendre que le spectateur est dupe de

⁴¹ Richard Wagner, *Opéra et drame*, tome 1, p. 212.

⁴² *Ibid.*, p. 264. [WSB, p. 1665.]

l'intention du créateur? Le spectateur n'est toujours que spectateur et regarde le drame d'un point de vue externe, et non comme partie prenante du drame. Puisque la création artistique ne devient jamais vraiment une « seconde nature », pourquoi ne pourrait-on pas laisser transparaître l'intention et même la tourner à son avantage? Le roman, qui a la possibilité de contenir en lui-même son commentaire, n'est pas nécessairement désavantagé pour autant. Encore une fois, un développement rationnel fait défaut dans les écrits théoriques de Wagner. Quoi qu'il en soit, il écrit que pour parvenir à ses fins, pour dépasser la simple description des choses, le créateur doit nécessairement aboutir à une œuvre qui réunit poésie et musique. D'après Wagner, le langage des mots (même en partie sonore) ne suffit pas à représenter les choses, mais doit nécessairement s'adjoindre le langage des sons, qui est « le commencement et la fin de celui des mots⁴³ ».

Mais, en bout de ligne, tout aussi incisif qu'ait pu être Wagner envers la forme romanesque, il ne réussit pas le moins du monde à dissuader les poètes et romanciers qui le suivirent de s'inspirer de lui. Nous verrons au prochain chapitre ce qui advient dans le roman de ces mélanges entre langages des mots et des sons.

À contre-courant du wagnérisme

Finalement, on n'aurait pas fait le tour de la conception de l'art de Wagner sans évoquer ses faiblesses et ceux qui les ont mis en évidence. Aussi, j'analyserai brièvement certaines critiques qu'on a adressées à Wagner, dans la mesure où celles-ci peuvent contribuer à une meilleure compréhension de l'ascendant de Wagner, en particulier sur Thomas Mann, qui a ressenti l'influence du maître de Bayreuth en grande partie à travers le « prisme déformant » de la vision

⁴³ *Ibid.*, p. 59. [WSB, p. 1740.]

nietzschéenne.

Nietzsche contra Wagner

Nietzsche et Wagner ont d'abord été engagés dans des échanges intellectuels qui produisirent de puissants effets sur le jeune Nietzsche, jusqu'à ce qu'une rupture advienne en 1878. Dès lors, Nietzsche s'employa à rejeter tout ce qu'il avait admiré chez le compositeur et à dénoncer de manière assez virulente Wagner, son art et ses fidèles.

Dans *Le Cas Wagner* et *Nietzsche contra Wagner*, Nietzsche développe une argumentation fébrile contre celui qu'il considère comme le décadent par excellence et le responsable de la mort de la musique. Il considère que l'asservissement de la musique à une sémiotique sonore dénature la musique et empêche de concevoir un tout organique, malgré toutes les aspirations du compositeur. Il accuse Wagner de rendre la musique artificielle et brutale. Selon Nietzsche, le projet du *Gesamtkunstwerk* est raté, il représente le symptôme même de la décadence : « l'ensemble ne vit même plus: il est composite, calculé, artificiel, c'est un produit de synthèse⁴⁴. » Il est intéressant de souligner que art (*Kunst*) et artificiel (*künstlich*) partagent la même racine, pour une raison qui nous ramène à ce que j'ai évoqué plus haut : l'art est toujours le produit de l'esprit, il ne se retrouve jamais tel quel dans la nature. En ce sens, le reproche fait à Wagner doit être pris avec un grain de sel. Toutefois, au-delà du mot, c'est tout l'art de son époque que Nietzsche remet en question, et plus encore. Il déplore que la pensée se soit séparée de l'action, et affirme que l'art qui résulte d'une vie qui n'est plus close ne peut être un art sain. Nietzsche est nostalgique de l'époque de la Grèce

antique, où l'univers était clos sur lui-même et où la philosophie était vécue. Dans l'art moderne, il souligne à grand trait la propension des parties à être insubordonnées au tout : l'anarchie guette le drame musical, si tous les arts se mettent à revendiquer leurs droits. Malgré tout ce que Wagner écrit sur les liens étroits unissant la nature, l'homme et l'art, les drames musicaux de Wagner sont aux yeux de Nietzsche détachés de la vie, plongés dans une fantasmagorie hallucinatoire. Mais, bien au-delà de la forme, c'est aussi la morale qui sous-tend tous les drames musicaux de Wagner que Nietzsche trouve insupportable. Par ailleurs, Nietzsche définit les fidèles de Wagner comme des être faibles, malades, et qui sont d'autant plus facilement séduits par la musique malade de Wagner, lui-même malade! Il associe l'écoute de la musique de Wagner à une consommation excessive d'alcool et à une corruption du goût.

Mann, lecteur de Nietzsche et grand amateur de Wagner, entretenait pour ainsi dire un rapport amour-haine avec tous deux. Fortement attiré par l'art de Wagner, il n'en reste pas moins qu'il reconnaissait que la musique wagnérienne peut mener à un envoûtement qui est d'une certaine manière consommant, et donc dangereux. « En décrivant la passion que lui inspire la musique de Wagner, Thomas Mann définit la relation de séduction fascinée que les Allemands entretenaient avec une culture qui les mena à la catastrophe⁴⁵. » En cela, il adhère à la thèse de Nietzsche selon laquelle la musique de Wagner renie la vie.

Adorno

Dans son *Essai sur Wagner*, Adorno débute avec l'analyse de la signification

⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, pp. 33-34.

⁴⁵ Odile Marcel, « Identité culturelle et dérive politique: à propos de l'analyse du wagnérisme chez

sociale de l'œuvre de Wagner, tant écrite que scénique. Sa première critique s'adresse à la faiblesse de caractère de Wagner, qui, comme nous l'avons vu plus haut, peut changer de convictions ou d'allégeance selon sa convenance :

Le mendiant Wagner viole les tabous de la morale bourgeoise du travail, mais sa bénédiction est profitable au salut de la domination. [...]L'individu cherche à échapper à son anéantissement dans le conflit sans espoir qui l'oppose à l'instance sociale, en se mettant du côté de celle-ci et en rationalisant précisément cette conversion de façon à la présenter comme un véritable développement individuel⁴⁶.

Adorno note aussi que le rôle de chef d'orchestre-compositeur que Wagner assume est une fonction paradoxale, car il « représente et réprime à la fois l'exigence de l'individu bourgeois d'être entendu⁴⁷ », en ce qu'il se fait le porte-parole des aspirations du peuple et des musiciens, mais également celui qui fait taire les autres. Par ailleurs, Wagner maquille habilement son incohérence quant à sa haine pour la bourgeoisie, mais tente à peine de déguiser son antisémitisme, pour lequel Adorno lui tient rigueur. Je ne m'attarderai cependant pas sur ce sujet, qui n'est pas réellement utile à mon propos.

Adorno souligne à grand trait la propension qu'a Wagner au dilettantisme. Il semble considérer qu'à vouloir tout faire, Wagner n'a pas réussi à faire quoi que ce soit de manière convenable. Cet amateurisme teinté d'une aspiration au grandiose est inhérent au projet de vouloir rassembler tous les arts, de vouloir se faire le maître de tout.

Wagner a conservé toute sa vie tant le format colossal de tels produits [des pièces de lycéens] que les costumes dont rêvent les théâtres d'amateurs; tout comme du reste, dès sa prime jeunesse, il a réellement achevé des projets dont d'autres n'auraient écrit que les titres. Infantilisme et fidélité aux rêves de l'enfance s'entremêlent dans son œuvre. Dès le premier jour il était l'auteur de ses œuvres

Thomas Mann » dans le numéro 72.4 de la *Revue de littérature comparée*, p. 546.

⁴⁶ Theodor W. Adorno, *Essai sur Wagner*, Paris: Gallimard, 1966, p. 15.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 41.

complètes⁴⁸.

Même si la postérité se souvient généralement de Wagner comme d'un grand maître, Adorno semble plutôt croire qu'il n'avait de grandes que les intentions.

Parmi les critiques qu'il adresse à l'œuvre de Wagner, plusieurs visent la musique de ses drames. Suivant Steuermann, qui a comparé la musique de Wagner aux tableaux impressionnistes, Adorno affirme que la musique de Wagner doit être écoutée de plus loin, de manière presque distraite. Les *Leitmotive* jouent un rôle plutôt associatif, permettant au public moins cultivé, et dont l'attention ne peut pas se maintenir durant toute la durée de ses interminables drames, de trouver des points de reconnaissance. Adorno va jusqu'à accorder la même fonction aux *Leitmotive* qu'à des « *jingles* » publicitaires, ou encore qu'aux motifs dans la musique de cinéma, qui annoncent de manière peu subtile un personnage ou un événement. Bref, il accuse Wagner de tout sacrifier pour l'obtention d'effets et il dénonce surtout la rigidité dont le compositeur fait preuve dans son utilisation des motifs. « La musique de Wagner, malgré toute son emphase et son intensité, se rapporte au mot de la même façon que l'écriture, et peu s'en faut que l'on soit tenté de supposer qu'elle ait besoin de l'intensité de sa composition uniquement pour dissimuler ce fait⁴⁹. » En écrivant cela, Adorno reproche à Wagner d'avoir escamoté une réelle recherche des particularités expressives de l'art musical, ce qui n'est pas bien loin de l'opinion de Nietzsche. Adorno écrit :

Chez Wagner prédomine déjà l'aspect totalitaire-autoritaire de l'atomisation; cette dévaluation de l'élément individuel par rapport à la totalité qui exclut de véritables interactions dialectiques. Ce n'est pourtant pas la nullité de l'individuel qui cause le malheur de la totalité wagnérienne, mais plutôt le fait que l'atome, le motif caractérisant, doit justement au nom de la caractéristique se produire sans cesse

⁴⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 54.

comme s'il était quelque chose, sans qu'il satisfasse toujours à cette exigence. Ainsi thèmes et motifs s'associent pour constituer une sorte de pseudo-histoire⁵⁰.

Visiblement, Adorno ne tient pas en grande estime le rêve de Wagner de réunir toutes les formes d'art et n'est pas d'avis que ce projet ait été réalisé, ni qu'il soit réalisable.

Aboutissant, en effet, à un *pro quo* des moyens esthétiques, destiné, par une perfection artificielle, à dissimuler toutes les soudures de l'artefact, voire la différence entre celui-ci et la nature même, le *Gesamtkunstwerk* présuppose précisément cette aliénation radicale par rapport à toute spontanéité, que l'œuvre totale s'installant comme seconde nature voudrait faire oublier⁵¹.

On ne saurait mieux résumer les faiblesses du drame musical wagnérien.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁵¹ *Ibid.*, p. 129-130.

Chapitre II

Voyons maintenant comment s'articule la relation qu'entretient le genre romanesque avec cette quête d'organicité et de synthèse, dont la mode fut lancée par Wagner, et aussi comment le roman s'en distancie parfois, même lorsque les auteurs souhaitent ardemment s'en rapprocher. Plusieurs romanciers ont été fascinés par les grands drames musicaux wagnériens de même que par la philosophie de l'art qui les sous-tend, je l'ai déjà mentionné. S'il est évident que la recherche de l'unité formelle a de tout temps été une préoccupation pour les artistes, il semble toutefois que Wagner ait « intensifié » et exacerbé de manière plutôt radicale cette recherche. Toutefois, la situation des romanciers diffère de celle des autres artistes. Ils n'ont en réalité à leur disposition qu'un seul matériau : les mots. Mais avec ce seul matériau, ils peuvent pratiquement tout représenter, ou du moins donner l'illusion d'une possibilité de représentation infinie. Dans ce contexte, on doit se demander quel rôle vient jouer le caractère « organique » de l'œuvre d'art souhaité par Wagner, qui, comme on l'a vu, est plutôt rhétorique, en musique comme dans toute forme de création esthétique. En fait, les présupposés qui appliquent un caractère « organique » à l'art génèrent certains paramètres pour la création artistique, qui se reflètent tant dans l'œuvre de Wagner que dans celle des romanciers à l'étude ici.

Dans mon analyse, je dois composer avec un certain malaise, du fait que plusieurs théoriciens de la littérature et écrivains surutilisent les notions d'organicité et de totalité, qui restent toutefois souvent mal définies. Tous semblent

rêver d'une œuvre d'art qui soit « vivante ». Mais d'où vient-il que l'art devrait être vivant? Et qu'entend-on exactement, lorsqu'on attribue à une œuvre d'art un caractère vivant ou organique? Roman Ingarden, qui compare l'œuvre d'art littéraire à une construction dont chacune des couches signifie et contribue à déterminer le tout, sans pourtant être essentielle ni ontologiquement autonome, a lui aussi recours de temps à autre au mot « organique ». Il tente une définition de la vie, afin de voir ce qui, dans cette définition, est transposable à l'œuvre d'art :

Le mot « vie » signifie avant tout deux choses : *primo*, la *totalité* des événements d'un être vivant, du début jusqu'à sa mort : *secondo*, le « processus » du devenir de ces événements même. Si nous prenons le mot « vie » dans le deuxième sens, nous remarquons d'abord que chaque être « vivant », en tant qu'il est un seul et même individu, a une certaine *durée*. Et aussi longtemps qu'il existe, il ne peut y avoir aucune phase d'interruption de sa vie. Et inversement : si la vie d'un individu s'arrête, cet individu cesse également d'être. [...] Mais la durée continue de la vie ne suffit pas à la caractériser exhaustivement, car des choses « mortes » ont également une durée. Il faut donc ajouter un second élément : chaque être vivant se *transforme* sans cesse durant sa vie (au premier sens du terme). [...] Mais à nouveau, le fait de se transformer n'est pas comme tel caractéristique de la vie. Il y faut un *système particulier* de transformations qui, malgré toutes les contingences dans lesquelles vit un certain individu, se maintiennent de façon typique pour tous les êtres vivants, et qui statue de la « vie » d'un individu (dans le premier sens) comme d'une *totalité* typique et unitaire⁵².

Ingarden constate que l'œuvre littéraire, une fois créée, ne peut pas se transformer elle-même, elle dépend toujours d'interventions subjectives. La seule chose qui se transforme, c'est la réception de l'œuvre, qui, selon Ingarden, imite le cheminement d'un organisme vivant, c'est-à-dire que l'œuvre est d'abord immature, incomprise, puis atteint le stade de la maturité où elle est reçue à sa juste valeur, puis finit par dépérir et tomber dans l'oubli. La tentative de l'œuvre littéraire d'être à la fois totalité et devenir n'est pas réalisable au sein de l'œuvre elle-même. Par ailleurs, on note dans cette définition que « vie » et « totalité » sont intimement liées. Lukács,

⁵² Roman Ingarden, *L'œuvre d'art littéraire*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1983, p. 291.

dans sa *Théorie du roman*, s'approche d'une définition de la totalité :

Notre monde est devenu immensément grand et, en chacun de ses recoins, plus riche en dons et en périls que celui des Grecs; mais cette richesse même fait disparaître le sens positif sur lequel reposait leur vie : la totalité. Car la totalité, en tant que réalité première formatrice de tout phénomène singulier, implique qu'une œuvre fermée sur elle-même puisse être accomplie; accomplie parce que tout advient en elle sans que rien en soit exclu ou y renvoie à une réalité supérieure, accomplie parce que tout mûrit en elle vers sa propre perfection et, s'atteignant soi-même, s'insère dans l'édifice entier. Il n'est totalité possible de l'être que là où tout, déjà, est homogène avant d'être investi par les formes, où les formes ne sont pas des contraintes, mais la simple prise de conscience, la venue à jour de tout ce qui, au sein de tout ce qui doit recevoir forme, sommeillait comme obscure aspiration. Là où le savoir est vertu et la vertu bonheur, là où la beauté manifeste le sens du monde⁵³.

En somme, Lukács suppose que la totalité n'est plus vraiment accessible directement à l'artiste, le monde étant devenu trop immense, trop divers, et pourtant, tous n'ont cessé d'essayer d'y parvenir, car, comme il le souligne, « l'art est [...] devenu autonome; il n'est plus copie, car tout modèle a disparu; il est totalité créée, car l'unité naturelle des sphères métaphysiques est à jamais rompue⁵⁴ ». L'art pourrait donc servir à s'abstraire de la fragmentation du monde. On verra plus loin que l'écriture biographique a été un moyen privilégié pour tenter de surmonter cette aporie. Par ailleurs, lorsque Lukács écrit que quelque chose « mûrit » dans l'œuvre, cela soulève à nouveau la question de la vie de l'œuvre d'art. Y a-t-il vraiment des éléments de l'œuvre d'art qui continuent de se « bonifier », comme un vin dont la chimie continue de se transformer après la mise en bouteille, après même que l'artiste ait terminé son œuvre? Il semble que souvent, la façon dont une œuvre est reçue est confondue avec la façon dont l'œuvre « agit » sur ceux qui la reçoivent. En fait, l'œuvre est immuable et seules les subjectivités qui l'abordent diffèrent.

⁵³ Georg Lukács, *La théorie du roman*, Paris : Denoël, 1968, p. 25.

À propos de la totalité, la citation d'Adorno qui clôt le précédent chapitre nous offre une occasion en or d'aborder le problème de front. Tout en ayant l'air de s'inscrire dans la quête wagnérienne, les romanciers font de leurs romans des œuvres qui aspirent, dans ce qu'elles représentent, à une forme de totalité, sans toutefois tenter de cacher les mécanismes qui leur permettent d'intégrer tout ce qui, de l'expérience et du savoir humains, sert leur propos, et ce à l'intérieur d'une seule œuvre. L'œuvre qui en résulte peut sembler, d'un point de vue formel, aussi complète en soi et autosuffisante que le *Gesamtkunstwerk*, et partage certes l'aspect « didactique » de l'œuvre d'art totale, qui lui permet d'être un moyen de parvenir à la connaissance. Toutefois, les romanciers n'essaient pas de présenter au lecteur l'œuvre comme une manifestation de la nature. Le roman ne peut faire autrement que s'affirmer comme une œuvre de l'esprit, même lorsque le contenu fait la part belle à certaines des métaphores organiques déjà rencontrées chez Wagner, celles liées au processus de création artistique. Ce faisant, les romanciers n'ont pas besoin, comme Wagner, de certifier l'« organicité » de leurs œuvres en les commentant de l'extérieur. Le commentaire est déjà possible au sein même de l'œuvre, et il est plutôt vain de prétendre et de tenter de faire croire au lecteur que l'œuvre est inéluctable, naturelle et jaillie de la Vie elle-même, comme le faisait Wagner. Évidemment, toute œuvre d'art dépend de la vie pour sa création, mais jamais sans le truchement de l'esprit. Le roman semble tolérer beaucoup mieux que le drame musical wagnérien le fait que sa perfection ne sera jamais qu'artificielle, pour reprendre les termes d'Adorno. L'écart de l'œuvre par rapport à la vie réelle, même lorsque le roman relate des événements ayant eu lieu, y est beaucoup mieux

⁵⁴ *Ibid.*, p. 28.

assumé, puisque le roman dématérialise nécessairement. Comme l'écrivait Ingarden :

L'attitude à l'égard de l'œuvre littéraire comparée à l'attitude à l'égard des œuvres d'art d'un autre type (musique, peinture) se distingue de la manière la plus significative en ce qu'ici il faut nécessairement passer par la sphère du rationnel pour accéder aux autres couches de l'œuvre et éventuellement se plonger dans l'atmosphère de l'irrationnel⁵⁵.

De plus, le langage possède toujours un caractère déformant, qui ne décrit jamais objectivement une réalité, qui s'éloigne de la nature des choses. Dans le roman, cette caractéristique du langage n'est pas toujours mise à l'avant-plan, mais il reste que les romanciers ne ressentent pas le besoin de créer, en marge de leurs créations littéraires, une sorte de « certificat d'organicité » pour tenter de masquer le fait que leurs œuvres sont des créations de l'esprit, artistiques et artificielles.

Dans les romans que j'étudierai ici, divers procédés sont mis en œuvre pour assurer la cohésion de l'œuvre et pour en faire une œuvre « englobante », imbriquée dans une « aspiration totalisante ». Parmi ces procédés, certains émanent de Wagner, comme le *Leitmotiv*. De plus, les mélanges de genres, plus précisément l'intégration de passages tenant davantage de l'essai au sein de la narration, reflètent à mon avis la philosophie de Wagner selon laquelle l'art, la science et la vie doivent être intimement liés. Toutefois, là où Wagner ne voyait que les « trois sœurs », soit la danse, la musique et la poésie, les romanciers ratissent beaucoup plus large et la panoplie de thèmes dans lesquels ils peuvent puiser ne connaît pas de limites. Par contre, tout y est désensualisé. On peut décrire les sensations dans le moindre détail, mais ces sensations devront toujours être intellectualisées par le

lecteur. Cela nous ramène à ce qu'écrivait Yves Chevrel :

Le cadre théâtral est celui qui convient le mieux à une interconnexion des arts, il est le lieu de toutes les expériences de synesthésie possibles [...] À la même époque toutefois, ceux-là même qui avaient brûlé de passion pour le Gesamtkunstwerk wagnérien - Mallarmé, Wysewa, Dujardin - estimaient que, tout compte fait, le texte était peut-être le seul lieu idéal pour une fusion des arts, et que celle-ci ne pouvait mieux se réaliser que dans la tête du créateur ou dans celle du lecteur: le débat n'est pas clos⁵⁶.

Par ailleurs, la musique au sein de ces romans semble être un palliatif à la sensation. Elle est l'élément irrationnel introduit dans un cadre régi par l'esprit. Le romancier peut se permettre grâce à elle un double jeu. D'un côté la présence de la musique, même uniquement sous la forme de discours sur la musique, introduit un élément irrationnel et peut contribuer à combler la part d'inexprimable dans le langage verbal, ou du moins y faire rêver. Dans des termes très près de ceux de Walter Benjamin, Adorno écrivait, dans son « Fragment sur la musique et le langage » :

La musique renvoie au véritable langage: un langage dans lequel la teneur même se trouverait révélée, mais au prix de l'univocité, passée au langage signifiant. Et comme si le plus éloquent de tous les langages devait être consolé de cette malédiction de l'équivoque - sa part mythique, des intentions affluent en lui. Sans relâche, la musique indique ce qu'elle veut dire, et le précise. Mais l'intention ne cesse, en même temps, de rester voilée⁵⁷.

La fonction de révélation du langage musical repousse les limites du langage verbal, et en même temps peut-être celles du roman.

D'un autre côté, le romancier peut renvoyer à la musique, par exemple à travers le personnage d'Adrian Leverkühn, une image intellectualisée, l'image de son « échec » à être autre chose qu'une création de l'esprit. Le langage

⁵⁵ Roman Ingarden, *op. cit.*, p. 181.

⁵⁶ Yves Chevrel, *La littérature comparée*, Paris : Presses universitaires de France, collection « Que sais-je? », 1989, p 95-96.

⁵⁷ Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 5.

dodécaphonique utilisé par Leverkühn dans ses œuvres est révélateur, au sens où l'entendait Adorno (c'est-à-dire que la musique dodécaphonique, abolissant la hiérarchie entre les douze notes de la gamme chromatique et favorisant les dissonances, se fait « l'expression de la souffrance des exploités » et reflète le chaos du début du 20^e siècle, avec son capitalisme effréné et ses guerres), mais on voit dans ses discussions avec le narrateur Zeitblom que c'est d'abord avec des mots que naît l'idée de la série. Le langage musical, aspirant à être d'une pureté supérieure au langage verbal, comporte néanmoins toujours une dépendance à l'esprit humain. Et pourtant, on remarque une sorte de nostalgie (qui s'exprime dans *Docteur Faustus* par la voix du narrateur) due au fait que la musique ne soit qu'une création de l'esprit parmi tant d'autres, comme si la reconnaissance de l'esprit derrière l'œuvre opérait une dévaluation de l'art. On voudrait que la musique soit beaucoup plus, mais les deux seuls choix sont : se vautrer dans l'illusion de l'organique à la manière de Wagner, ou dévoiler au grand jour l'esprit et le célébrer, non sans essayer de parvenir à la forme la plus harmonieuse possible. Le roman a choisi, consciemment ou non, la seconde voie, et sa quête de totalité, partie probablement du même désir que celle de Wagner, se transforme en l'acceptation de la mainmise de l'esprit sur l'art. En quelque sorte, le romancier renonce à la totalité d'une seule œuvre, pour que le roman en tant que genre ne renonce à rien. Le roman devient alors un artefact de l'esprit dans ce qu'il a de plus complet, de plus abouti, et ses possibilités sont infinies. Le roman est la seule forme qui ne connaisse aucune limite et qui, comme le suggérait Bakhtine, peut se permettre d'incorporer toutes les autres.

Bref, il s'agira dans cette section de voir comment le roman répond à certaines questions soulevées par Wagner dans ses essais. Ce dernier posait une question rhétorique, donnant dans le même souffle sa propre réponse, le *Gesamtkunstwerk*. Cependant, l'« œuvre d'art de l'avenir » n'est peut-être pas aussi univoque que ce que Wagner voulait laisser croire. L'ambition de la totalité fut largement répandue, et il est pertinent de confronter le roman aux idées exprimées dans les essais de Wagner. Bien entendu, certaines questions sont esquivées, alors que d'autres voient le roman leur apporter une réponse aussi crédible, voire même plus, que le *Gesamtkunstwerk*. Il va sans dire que le roman n'est pas « l'œuvre d'art de l'avenir » que Wagner préconisait, mais cela n'empêche en rien de le comparer et de le contraster avec le *Gesamtkunstwerk*.

En étudiant sous cet angle deux romans, *Docteur Faustus* de Thomas Mann et *Le Jeu des perles de verre* de Hermann Hesse, plusieurs possibilités se sont offertes à moi pour structurer mon analyse. J'aurais pu scruter chacun des romans séparément, ou encore séparer les considérations formelles des aspects thématiques. J'ai toutefois pris le parti de rassembler le tout au sein d'un seul et même chapitre, parce que chez Wagner comme chez les romanciers, forme et contenu sont indissociables. Il s'agit à la fois d'une manière d'affirmer que la forme est en elle-même porteuse de sens, et que les idées imposent leur forme. Quant aux deux romans, il m'importait de les faire dialoguer ensemble : écrits à la même époque, par deux auteurs forts différents mais liés d'amitié et entretenant une correspondance enrichissante, il serait dommage de les analyser tout à fait indépendamment l'un de l'autre. Mann, dans une lettre à Hesse, louait « cette

mystérieuse œuvre tardive qu'est le *Jeu des perles de verre*, que je lis et ressens "comme si c'était une part de moi"⁵⁸ ». Hesse lui rendit bien le compliment, en rapprochant et en contrastant à la fois les deux œuvres :

Depuis les dernières nouvelles que vous avez reçues de moi, j'ai lu votre *Leverkühn*. C'est un coup d'éclat, une œuvre audacieuse, et pas seulement par sa problématique et par la façon merveilleusement limpide et comme immatérielle avec laquelle cette problématique est transposée dans le domaine musical pour y être analysée avec l'objectivité et la sérénité qui ne sont possibles que dans le domaine abstrait. Ce que je trouve surtout étonnant et excitant dans ce livre, c'est que vous ne laissez pas cette préparation pure, cette abstraction idéale résonner vainement dans un espace idéal, mais que vous la placez dans un monde et dans une époque vus avec réalisme, dans un monde qui donne envie d'aimer et de rire, de haïr et de vomir⁵⁹.

De plus, les deux romans partagent énormément de traits caractéristiques et semblent émerger d'un même terreau. Tous deux tragiques à leur manière, ils réagissent vivement à la triste réalité qui était celle de l'Allemagne à l'époque où ils ont été écrits, par une évasion dans le monde de l'esthétisme et de la spiritualité.

Roman : l'art de la désincarnation et du renoncement

Dans ces deux romans, on assiste à une désincarnation de l'art, à une élévation de l'art à un niveau purement spirituel. Les Castaliens pratiquent un art spirituel, relié à la musique, mais dépouillé du caractère sensuel de cette dernière. Hesse le souligne admirablement dans une conférence prononcée par Josef Knecht :

Quand on ne connaît la musique que par les essences qu'en a distillées le *Jeu des Perles de Verre*, on peut être un bon Joueur de Perles, mais il s'en faut qu'on soit musicien et sans doute aussi historien. La musique ne consiste pas seulement en ces vibrations et en ces combinaisons de lignes purement spirituelles que nous en avons abstraites. Elle a consisté, au premier chef, au cours de tous les siècles, en une joie sensuelle, celle d'exhaler son souffle, de battre la mesure, de sentir les colorations, les frictions et l'excitation qui résultent du mélange des voix et de la conjugaison des instruments. Certes l'esprit est l'essentiel, certes l'invention de nouveaux instruments et la modification des anciens, l'introduction de nouveaux modes et de règles ou de prohibitions nouvelles dans la composition et l'harmonie

⁵⁸ Hermann Hesse et Thomas Mann, *Correspondance*, Paris : J.Corti, 1997, p. 149.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 224.

ne sont que des manifestations extérieures, comme les costumes nationaux et les modes des différents peuples. Mais il faut avoir saisi et goûté intensément et sensuellement ces caractères extérieurs et sensibles, pour comprendre, à partir d'eux, les époques et les styles. On fait de la musique avec ses mains et ses doigts, avec sa bouche, avec ses poumons et pas seulement avec son cerveau, et si, tout en sachant lire les notes, on ne sait jouer parfaitement d'aucun instrument, on n'aura pas voix au chapitre⁶⁰.

Le Jeu des Perles de Verre est une activité méditative, ascétique, bien que créative. Il fait appel à l'essence des choses et non à leur matérialité, et son abstraction place cet « art » à un niveau plus spirituel que toute autre forme d'art. Bien sûr, il peut paraître hasardeux de qualifier ce jeu d'esprit d'« art », dans la mesure où il nous est inconnu, et d'après ce qu'on en sait, il ne produit rien de tangible, rien que l'on puisse apprécier sans une intellection considérable, bref rien d'immédiatement agréable ou rien dans quoi on puisse immerger ses sens (mais le roman lui-même doit affronter les mêmes objections, comme le soulignait Lukács, et est néanmoins généralement considéré comme un art). Cependant, les jeux, tels que décrits tout au long du roman, se voient attribuer des qualités esthétiques indéniables : on en analyse les traits formels, on célèbre leur perfection, on critique la virtuosité de certains joueurs dont les jeux semblent « creux » et sans réel intérêt, etc. Je reviendrai plus loin sur la nature de l'œuvre d'art et son application au Jeu des Perles de Verre. Pour le moment, prenons pour acquis que cet exercice spirituel, aussi dématérialisé soit-il, s'apparente à une pratique artistique.

Une désensualisation de l'art se fait également sentir dans le roman de Thomas Mann. Adrian Leverkühn, de son côté, est catégorique quant à la nature de l'œuvre musicale, bien que sa position, en tant que musicien, soit paradoxale : selon lui, « il suffit amplement qu'une chose ait été entendue une seule fois :

⁶⁰ Hermann Hesse, *op. cit.*, p. 151-152.

lorsque le compositeur l'a imaginée⁶¹ ». Pourtant, la musique, plus que le roman, est un art qui s'adresse généralement aux sens et à la sensibilité. Cela n'empêche pas que pour le compositeur dont la vie nous est racontée, l'œuvre existe indépendamment de son interprétation et de sa réception, même la lecture silencieuse d'une partition peut rendre justice à l'œuvre, qui est d'abord et avant tout spirituelle. La pensée de Leverkühn rejoint ici celle de Roman Ingarden, qui définit l'œuvre musicale comme un « objet intentionnel ». Pour lui, ni l'interprétation, ni la partition, ni les expériences psychiques résultant de l'écoute ou de la lecture de l'œuvre ne coïncident parfaitement avec l'œuvre. L'œuvre musicale est essentiellement une œuvre de l'esprit, hors temps et hors espace. Il n'en va pas autrement pour l'œuvre écrite par le romancier qui se cache derrière le personnage de Leverkühn.

Car si ces deux romans particuliers font état d'un art cérébral, le roman comme genre est le paroxysme de la désincarnation. Le genre romanesque, qui s'adresse d'abord à l'entendement, et à la sensibilité aussi, mais seulement par l'entremise de l'intelligence, crée pour ainsi dire une œuvre qui est complètement réalisée dès qu'elle est écrite (et peut-être même avant, dès qu'elle est pensée, pour reprendre l'idée de Leverkühn). Sa matérialisation, mécanisée, ne participe pas réellement à l'œuvre et la présentation matérielle, bien qu'elle puisse avoir une légère influence sur la réception de l'œuvre, reste une donnée marginale. Ingarden, dans *L'œuvre d'art littéraire*, soulignait fort justement le fait que les milliers d'exemplaires d'un roman ne constituent pas des milliers d'œuvres littéraires, mais

⁶¹ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 319.

bien une seule et même œuvre⁶². Mais le roman, tout comme le drame musical wagnérien, invite le lecteur à une forme d'immersion dans un monde clos. Seules les modalités de cette immersion diffèrent. Alors que pour le drame musical, les sens sont submergés, pour le roman, l'esprit doit plonger dans l'univers du roman.

Par ailleurs, le roman est aussi un art du renoncement, parce que si le genre romanesque a une ambition démesurée, celle de décrire le monde dans sa totalité sans rien perdre, le romancier doit pourtant faire preuve d'humilité pour arriver à produire une œuvre qui n'atteint jamais les visées du genre. Ce caractère infini du genre romanesque peut être rapproché de la théologie négative. Selon Pierre Hadot, « toute forme particulière, toute détermination est une négation, parce que la plénitude de l'être est infinie. La théorie traditionnelle de la théologie négative, dès ses origines platoniciennes, porte en germe l'idée d'une puissance infinie de l'être⁶³ ». Le roman est la forme de l'indétermination, et chaque tentative de le définir est non seulement plutôt vaine, mais le prive de ses potentialités infinies.

Possibilités de l'écriture biographique

La désincarnation de l'art est incarnée par de fortes personnalités. Dans *Docteur Faustus*, tout comme dans *Le Jeu des Perles de Verre*, nous avons affaire à une écriture biographique, où la vie d'un personnage est relatée, de l'enfance à la mort. En centrant le récit sur un seul personnage, les romanciers s'assurent de l'unité formelle de l'œuvre. La synthèse, c'est le personnage lui-même, complet et cohérent. Dans le *Jeu des Perles de Verre*, Hesse fait dire au Maître de musique : « Il ne faut pas non plus avoir le moins du monde la nostalgie d'un enseignement

⁶² Roman Ingarden, *op. cit.*, p. 29.

⁶³ Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris : Albin Michel, 2002, p. 243.

parfait, mon ami ; c'est à te parfaire toi-même que tu dois tendre. La divinité est en *toi*, elle n'est pas dans les idées ni dans les livres⁶⁴. » Dans cet art désincarné qu'est le roman, la bouée de sauvetage du romancier se trouve attachée au destin d'un personnage, même si le romancier doit « tuer » son personnage, en quelque sorte le dépouiller de son organicité et l'empêcher à tout jamais de se transformer, pour rendre possible son œuvre. Lukács reconnaissait également l'importance du rôle de l'individu au sein du roman.

Le roman fait tenir l'essentiel même de sa totalité entre son début et sa fin et, par ce fait, il exhausse l'individu jusqu'à l'altitude infinie de celui qui doit créer tout un monde par son expérience vécue et maintenir cette création en équilibre; jusqu'à une altitude à laquelle jamais l'individu épique ne saurait atteindre, fût-il le héros de Dante, lequel doit sa signification à la grâce qui lui a été accordée et non à son individualité. Mais, en raison de cette rupture, l'individu se réduit à n'être qu'un instrument dont la situation centrale dépend exclusivement de son aptitude à révéler une certaine problématique du monde⁶⁵.

C'est bien souvent par l'individu au centre du roman que nous sont révélés les moments métaphysiques dont parle Roman Ingarden. Selon ce dernier, les « qualités métaphysiques » ne forment pas une couche de l'œuvre d'art, mais sont révélées par les objets et les situations figurés. Il souligne que « ce qu'il y a de remarquable, c'est que les qualités métaphysiques peuvent bien être visées dans des unités de signification pures, mais que jamais elles ne peuvent parvenir par cela seul à révélation⁶⁶ ». Le vécu du personnage, au-delà des mots qui le décrivent, doit parvenir à révéler ces qualités métaphysiques. Et paradoxalement, cette instrumentalisation du personnage, qui contribue à la cohérence de l'œuvre, qui l'entraîne sur le chemin de la totalité sans jamais y parvenir complètement, est pourtant le même processus qui le « scelle », qui l'empêche de rester « vivant ».

⁶⁴ Hermann Hesse, *op. cit.*, p. 143.

⁶⁵ Georg Lukács, *op. cit.*, p. 78.

L'écriture biographique a ses particularités. Milan Kundera, dans *L'art du roman*, la définit ainsi :

L'homme qui veut que sa vie ait un sens renonce à chaque geste qui n'aurait pas sa cause et son but. Toutes les biographies sont écrites ainsi. La vie apparaît comme une trajectoire lumineuse de causes, d'effets, d'échecs et de réussites, et l'homme, fixant son regard impatient sur l'enchaînement causal de ses actes, accélère encore sa course folle vers la mort⁶⁷.

Cette analyse convient parfaitement aux deux romans étudiés. Dans le roman de Thomas Mann, le narrateur, Serenus Zeitblom, ne prend pas tout à fait conscience de son rôle. La biographie qu'il écrit n'est destinée à personne en particulier, il la juge même irrecevable, ou du moins impubliable, dans l'Europe actuelle. Il semble l'écrire d'abord pour lui-même, pour se décharger, même s'il envisage de léguer cette œuvre à la postérité. Quoi qu'il en soit, les éventuels lecteurs ne sont pas nécessaires au récit de ces événements qui rassemblent « l'essence » du compositeur Adrian Leverkühn, tous les événements qui le déterminent, bref tout ce qui fait de Leverkühn un personnage. La constitution (même involontaire et inconsciente) d'un personnage permet d'établir définitivement la subjectivité de l'individu et de lui donner un sens fixe. Le personnage, une fois arrêté par le langage, semble avoir une « vérité » que ne possède pas le simple individu. Être un personnage, c'est pouvoir être appréhendé par l'autre comme un tout fini, comme une entité à part entière. Un individu ne peut avoir aucune prise sur la conscience mouvante d'autrui si celle-ci ne se fixe pas d'une manière ou d'une autre à travers le langage. On peut se rapprocher à travers le dialogue d'une compréhension de l'autre, mais jamais cette compréhension ne sera totale, parce que l'autre se

⁶⁶ Roman Ingarden, *op. cit.*, p. 251.

⁶⁷ Milan Kundera, *L'art du roman : essai*, Paris: Gallimard, 2004, p. 194.

transforme ou change de rôle à tout moment. Forcément, la représentation altère la réalité, et c'est bien là que le bât blesse : l'organicité d'une œuvre n'est au mieux qu'un vœu pieux, parce que l'œuvre signifie l'arrêt d'une réalité, sa fixation dans l'incomplétude, alors que ce qui est organique est impossible à fixer, c'est plutôt une force mouvante. C'est là sans doute ce que voulait dire Leverkühn lorsqu'il affirmait que l'œuvre n'a besoin que d'être imaginée. Ingarden associait la vie d'une œuvre à sa réception, mais la création de l'œuvre est peut-être le seul moment où l'œuvre en elle-même peut encore prétendre à une certaine « organicité », à une vie qui lui est propre, lorsqu'elle est encore en devenir. De la même manière, le personnage, par rapport à la personne réelle ou même imaginée, sera toujours dégradé, sa vie se joue tout simplement à un autre niveau. Le personnage, c'est un peu une représentation immuable de la conscience dans le temps, un repère qui permet une certaine constance dans la compréhension.

Le roman subit le même problème, perpétuellement écartelé entre la totalité et le devenir, comme le souligne bien Lukács :

C'est seulement dans le roman, dont tout le contenu consiste en une quête nécessaire de l'essence et dans une impuissance à la trouver, que le temps se trouve lié à la forme : le temps est la façon dont la vie purement organique résiste au sens présent, la façon dont la vie affirme sa volonté de subsister en sa propre immanence, parfaitement close. Dans l'épopée, l'immanence du sens à la vie est assez forte pour abolir le temps. La vie accède en tant que telle à l'éternité : du temps, l'organique n'a retenu que la floraison. Tout ce qui est flétrissure et mort, il l'a oublié et laissé derrière lui. Dans le roman, sens et vie se séparent et, avec eux, essence et temporalité; on pourrait presque dire qu'en ce qu'elle a de plus intime, toute l'action du roman n'est qu'un combat contre les puissances du temps⁶⁸.

Le roman semble toujours hésiter entre clore de l'extérieur une totalité artificielle, ou au contraire, tout laisser advenir dans le roman, ne laissant que l'intuition de la totalité, mais préservant le caractère infini et toujours en devenir de l'œuvre.

La présence du narrateur, dans les deux œuvres, permet de relater la vie complète des deux protagonistes, jusqu'à leur mort tragique qui clôt leur destin et rend possible la plénitude du personnage. En fait, c'est surtout le corps du personnage, avec son début et sa fin, qui fixe les limites et lui donne une « organicité ». Cela a une importance particulière en rapport avec le motif de la maladie. Dans le *Docteur Faustus*, la maladie (les migraines, la maladie vénérienne) rappelle constamment Adrian Leverkühn, cet être qui voudrait n'être que spirituel, sur le plan de la vie biologique. La maladie représente en quelque sorte un surcroît d'organicité, là où le protagoniste le souhaite le moins. Par ailleurs, l'ultime défaillance de Knecht est physique et non pas morale. Hesse, comme Mann qui relevait « la nature physique d'où l'homme tire son origine et sa spiritualité ⁶⁹ », semble vouloir à tout prix nous rappeler que la spiritualité ne peut exister que rattachée à un corps matériel. Cela rappelle Nietzsche, pour qui la maladie avait fini par signifier une lucidité exacerbée. Dans l'avant-propos au *Gai savoir*, par exemple, il souligne que l'élan d'enthousiasme nouveau qui a mené à l'écriture du livre a été provoqué par la satisfaction de savoir la maladie derrière lui. Il se félicite d'avoir traversé

[ce] désert d'épuisement, d'incrédulité, de congélation en pleine jeunesse, cette sénilité qui s'était introduite dans la vie, alors que je n'avais qu'en faire, cette tyrannie de la douleur, surpassée encore par la tyrannie de la fierté qui rejette les conséquences de la douleur - et c'est se consoler que de savoir accepter des conséquences, - cet isolement radical pour se garer contre un mépris des hommes, un mépris devenu clairvoyant jusqu'à la maladie⁷⁰.

L'élévation au-delà de la souffrance physique, au-delà de tout ce qui est physique, permet d'atteindre un niveau de spiritualité supérieur. Cependant, en bout de ligne,

⁶⁸ Georg Lukács, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁹ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 331.

la déchéance du corps finit par avoir raison tant des personnages de romans que de Nietzsche.

Toutefois, il n'y a pas que le corps qui détermine le personnage. La figure du narrateur a une très grande responsabilité à ce sujet. Zeitblom semble être un peu dupe du rôle que lui-même doit jouer dans la reconstitution biographique de la vie de Leverkühn. Il semble faire écho à Kundera, lorsqu'il écrit :

S'il est vrai, comme l'affirme le dicton, que toute voie qui va vers le but est juste en chacune de ses étapes, on avouera que la voie qui nous a menés à cette perdition – et j'emploie le mot dans son acception la plus rigoureuse, la plus religieuse – fut funeste sur tous les points et à tous les tournants de son parcours, si amer puisse-t-il sembler à l'amour d'accepter cette logique⁷¹.

Cependant, il ne semble pas se rendre compte que ce n'est pas tant le parcours qui fut funeste d'un bout à l'autre, que lui-même qui l'a reconstruit ainsi, avec le biais de celui qui sait la triste fin de Leverkühn et celle de l'Allemagne. La sélection qu'il opère sur les événements de la vie du protagoniste, qui transforme ce dernier en un personnage fermé et complet, est loin d'être le fruit du hasard et est hautement signifiante. Ingarden notait que ce sont ces événements marquants qui génèrent des qualités métaphysiques, qui constituent un élément essentiel de l'œuvre littéraire :

Ainsi les situations dans lesquelles les qualités métaphysiques se réalisent et se manifestent à nous, représentent véritablement des points culminants de l'être en devenir, y compris de l'être (*Wesen*) psychico-spirituel que nous sommes; des sommets qui jettent leur ombre sur le déroulement ultérieur de la vie, c'est-à-dire qui provoquent des changements décisifs chez l'étant qui s'y est trouvé plongé, qu'elles soient porteuses de damnation ou de rédemption⁷².

La vie et la mort de Josef Knecht sont semblablement le résultat d'un « montage » (par ailleurs, Thomas Mann utilisait volontiers le mot « *Montage* » pour définir les juxtapositions de styles d'écritures différents dans ses romans).

⁷⁰ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, Paris: Gallimard, 1982, p. 22.

⁷¹ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 534.

Hesse, vers la fin de la partie biographique du *Jeu des Perles de Verre*, écrit à propos de la désertion et de la mort de Josef Knecht : « or cette fin n'eut rien de fortuit ni d'accidentel, elle survint avec une parfaite logique, et il est de notre devoir de montrer qu'elle n'est nullement en contradiction avec les brillants et glorieux exploits du Vénérable Maître, ni même avec ses succès⁷³ ». Mais toujours, la perfection logique, l'apparente inéluctabilité de l'existence, est une conséquence d'un traitement opéré par l'esprit. La vie d'un être humain est organique et « parfaite », son récit peut également sembler parfait, mais il n'est jamais fortuit. La vie d'un personnage n'est qu'artificiellement parfaite.

Motifs et mélanges discursifs

Wagner a principalement inspiré deux choses aux romanciers, en ce qui a trait aux techniques d'écriture : le monologue intérieur, par l'entremise d'Édouard Dujardin (fervent admirateur de Wagner, il avait fondé la *Revue Wagnérienne* et avait voulu transposer la mélodie continue dans la littérature), puis il a légué le *Leitmotiv*. Les deux sont par ailleurs intimement liés : chez Wagner, le jeu des leitmotifs musicaux sert de guide à travers la densité de l'œuvre, qui, sans « ponctuation » et sans divisions, est difficilement appréhendable. Avec les *Leitmotifs*, le compositeur peut créer un réseau de repères pour l'auditeur à travers le continuum de l'œuvre reposant sur le principe de la mélodie continue.

Dans le *Gesamtkunstwerk*, les motifs servent à aller au-delà (ou en deçà) de la conscience subjective, ils sont ce qui donne aux différentes associations leur sens non perçu par le sujet. Ils mettent également en lumière de nombreuses

⁷² Roman Ingarden, *op. cit.*, p. 248.

⁷³ Hermann Hesse, *op. cit.*, p. 358.

contradictions, car les personnages des drames musicaux ont souvent une nature ambiguë. Par exemple, on peut entendre un motif à l'orchestre qui soit contradictoire à ce qu'exprime verbalement ou gestuellement un personnage. Adorno prête aux motifs wagnériens une intention métaphysique qu'on peut rapprocher des « qualités métaphysiques » d'Ingarden, qui révèlent ce qui n'est pas ouvertement signifié. Adorno déplorait le fait que cette intention était malheureusement ignorée par certains publics qui n'y voyaient qu'une correspondance avec un personnage. Cela vient selon lui du fait que le leitmotiv a été figé par certains en « un signe fini des idées prétendument infinies⁷⁴ ». Pourtant, Wagner accordait une grande flexibilité sémantique à ses motifs. Il n'était pas exclu que la signification d'un motif puisse évoluer à travers l'œuvre, surtout quand elle était aussi immense et dense que le *Ring*.

Cette évolution dans les *Leitmotive* permet aussi un jeu temporel, faisant osciller sans cesse le spectateur entre pressentiments et réminiscences. Les motifs constamment transformés, évoluant au gré du drame, sont étroitement liés à la notion de devenir. Jean Matter écrivait que « la musique de Wagner est en effet par excellence la *musique du devenir*, et c'est par la mélodie infinie que nous en prenons conscience. C'est du devenir qu'elle nous parle. Le mot est, bien sûr, déjà chez Wagner qui a écrit du véritable drame qu'il constitue "*un être et un devenir organique*"⁷⁵. » C'est avant tout dans cette mouvance du sens que Wagner cherchait la « vie » de son œuvre d'art.

Thomas Mann, dans l'écriture de plusieurs de ses romans, s'est inspiré de la

⁷⁴ Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 56.

technique wagnérienne des Leitmotive. Dans les *Buddenbrooks*, par exemple, les mains et les dents (qu'on retrouvera plus tard également dans *Docteur Faustus* sous la forme de « la dent morte », lorsque Leverkühn et Zeitblom discutent de critique musicale entourés d'un cercle d'amis) sont deux motifs récurrents, prenant une signification différente selon les personnages qu'ils définissent. Gide, dont les propos sont rapportés dans la préface de Michel Tournier au *Docteur Faustus* de Thomas Mann, notait un jour dans ses *Carnets d'Égypte* :

Enfin achevé le fastidieux roman de Thomas Mann. Fort remarquable assurément, mais ressortissant à une esthétique wagnérienne qui me paraît aux antipodes de l'art... Son orchestration est savante, il fait appel à tous les instruments et développe patiemment, inlassablement chaque thème... Le résultat est d'une pesanteur que l'on est en droit de trouver admirable, mais combien me paraît beau au regard de cette indigestion germanique tout le latent des vers de Racine⁷⁶.

Dans cette œuvre, c'est la musique même qui devient Leitmotiv, entourée d'autres motifs tels la maladie (un autre motif récurrent dans toute l'œuvre de Mann), le rire de Leverkühn, et les lieux géographiques.

Hermann Hesse, quant à lui, était peu inspiré par l'esthétique wagnérienne. À travers toute son œuvre, Hesse a fait sentir le malaise que lui causait le théâtre musical de Wagner. Dans le *Loup des steppes*, comme dans *Le Jeu des Perles de Verre* et dans ses essais sur la musique, il qualifie la musique de Wagner de bruyante; elle est pour lui la musique de déclin qui symbolise la dégénérescence de toute la nation allemande. Ni la mélodie continue, ni la technique du Leitmotiv n'ont eu d'influence significative sur l'écriture de Hesse, qui lorgnait plutôt du côté de la « sérénité » [*Heiterkeit*]. La trace de Wagner est plutôt à chercher dans les principes du *Jeu des Perles de Verre*, comme il en sera question plus loin.

⁷⁵ Jean Matter, *op. cit.*, p. 140.

⁷⁶ Michel Tournier in Thomas Mann, *op. cit.*, p. 10.

Par ailleurs, les deux principaux protagonistes des romans étudiés sont des êtres instruits et cultivés, et cela permet aux deux romanciers de faire de leurs œuvres des romans d'érudition. Chez Thomas Mann, cela est particulièrement marqué. Tout au long du *Docteur Faustus* (et cela s'applique également à plusieurs de ses autres œuvres, qu'on pense à *La Montagne Magique*, où le « héros » lit des livres de biologie et assiste avec grand intérêt aux disputes politiques et métaphysiques de Naphta et Settembrini, ou encore aux *Buddenbrooks* où encore une fois la musique est mise à l'avant-plan d'une manière plutôt savante), il intègre à la trame du roman des passages qui tiennent plus de l'essai que du roman. Par exemple, tous les passages où les œuvres de Leverkühn sont décrites possèdent un fort contenu musicologique. D'ailleurs, Thomas Mann a pu faire appel à un spécialiste compétent en la matière, en la personne de Theodor W. Adorno, rencontré en Californie, qui a activement contribué à la préparation du roman, même si Mann ne lui rend pas officiellement crédit à la fin du roman, contrairement à Schönberg. Plusieurs passages du roman, en particulier à l'époque des études de théologie à Leipzig, traitent de philosophie, de métaphysique et de théologie. Mann introduit plusieurs de ces réflexions savantes par des figures de professeurs. Kretzschmar, dont les conférences musicologiques nous sont relatées dans le détail par Zeitblom, et Schleppfuss, le diabolique professeur de Leipzig en sont d'excellentes illustrations. De même, les dialogues de Zeitblom l'humaniste et de Leverkühn, tout comme les discussions du cercle d'amis Winfried, sont d'excellents moyens d'introduire un discours savant au sein de l'œuvre. Par moment, il semble que Thomas Mann ne serait pas mieux servi par l'essai pour

exprimer ses idées et ses conflits intérieurs. L'intégration parfaite du mode essayistique au roman lui permet de joindre le meilleur des deux mondes, de l'art et de la science. Par ce procédé, la littérature n'est pas qu'objet de connaissance, mais également moyen d'accès à la connaissance. Il n'est aucun domaine de la vie humaine qui soit exclu du champ du roman. Selon Thomas Pavel, « le romancier-essayiste prend au sérieux l'idée que le roman a le devoir d'étudier toutes les formes de l'activité humaine, y compris la pensée philosophique, et qu'à cette fin il est libre d'employer tous les moyens, y compris la spéculation abstraite⁷⁷. » Là où Wagner voyait le *Gesamtkunstwerk* comme une connaissance de la vie qui s'acquiert par l'expérience matérielle et sensorielle de l'œuvre d'art totale, Thomas Mann voit dans le roman un moyen d'appréhender et en quelque sorte de donner l'illusion d'une maîtrise de la vie d'une manière abstraite, intellectualisée et qui passe inmanquablement par le langage. Tous deux partagent cependant cette idée que l'art peut servir à connaître la vie et que tous les moyens doivent être mis à contribution et mélangés pour y parvenir.

Les joueurs de Perles de Verre ont en quelque sorte la même posture que Thomas Mann. Eux aussi, dans un souci de ne pas « compartimenter » la vie en divers champs de connaissance, aspirent à mieux comprendre la vie par une expérience intellectualisée et synthétique de celle-ci, à travers la méditation et l'abstraction. Le Jeu aspire à être une forme qui intègre toutes les autres formes. Mais, comme le roman, il ne peut réellement y parvenir et reste toujours irréalisable. Comme l'expliquait Pierre Hadot, en parlant de théologie négative :

On peut parler du Bien ou de l'Un ou du principe transcendant, parce qu'il est

⁷⁷ Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris : Gallimard, 2003, p. 382.

possible par le discours rationnel de poser la nécessité, rationnelle elle aussi, d'un tel principe et de dire ce qu'il n'est pas. Mais on ne peut penser ce principe, on ne peut en avoir l'intuition, précisément parce qu'il n'est pas de l'ordre de la pensée⁷⁸.

C'est précisément ce que fait Hesse dans son roman : il a l'intuition d'un principe unifiant et infini, et le met en scène, sans jamais pouvoir le réaliser.

Langage verbal et langage musical

J'ai évoqué déjà le rôle de la musique comme motif au sein des deux romans étudiés. L'importance accordée à cet art par les deux romanciers mérite qu'on s'y attarde longuement, surtout dans la mesure où cela les rapproche en quelque sorte du *Gesamtkunstwerk* imaginé par Wagner. Tant dans le *Jeu des Perles de Verres* que dans *Docteur Faustus*, la musique fait figure de « langage magique ». Voyons d'abord comment les auteurs le caractérisent en contraste avec le langage verbal.

Dans un recueil de textes de Hesse intitulé *Musique*, où sont consignées toutes ses réflexions éparses sur la musique, on trouve le passage suivant, qui démontre à merveille la fascination de nombreux écrivains allemands pour le langage musical :

Il règne dans l'esprit allemand un droit matriarcal, un lien avec la nature, revêtant la forme d'une hégémonie de la musique, plus fort que n'en a jamais connu aucun peuple. Nous autres intellectuels, au lieu de nous défendre virilement là contre, de jurer obéissance et de prêter l'ouïe à l'esprit, au logos, au verbe, nous rêvons tous d'une langue sans parole qui dirait l'inexprimable, représenterait l'irreprésentable. Au lieu de jouer aussi bravement et fidèlement que possible de son instrument, l'intellectuel allemand a toujours entretenu une fronde contre le mot, contre la raison, et fait les yeux doux à la musique⁷⁹.

« Une langue sans parole », voilà certainement un rêve que partageait Thomas Mann, sans en avoir les moyens (mais tout de même un peu plus que Hesse : Mann jouait du violon et du piano, et en jouait même avant d'écrire, pour se mettre dans

⁷⁸ Pierre Hadot, *op. cit.*, p. 245.

⁷⁹ Hermann Hesse, *Musique*, Paris : J. Corti, 1997, p. 166.

un état d'esprit propice à l'écriture). J'ai mentionné plus haut Adorno et Benjamin, dont la philosophie du langage repose tout entière sur la nostalgie d'un « langage pur » qui pourrait s'apparenter à la musique. Dire l'inexprimable, révéler à la manière d'un langage divin, voilà ce que Benjamin aurait voulu pouvoir faire avec le langage. Il regrettait que le langage ait perdu cette fonction de révélation au profit de fonctions communicatives, qui forcent le langage à signifier à tout prix. Il souhaitait plutôt un langage capable d'aller au-delà du couple signifiant-signifié, en révélant l'essence spirituelle de l'être qui se sert du langage. Adorno, faisant écho à Benjamin tout en transposant le débat dans la sphère musicale, affirme:

Le langage musical est d'un tout autre type que le langage signifiant. En cela réside son aspect religieux. Ce qui est dit est, dans le phénomène musical, tout à la fois précis et caché. Toute musique a pour Idée la forme du Nom divin. Prière démythifiée, délivrée de la magie de l'effet, la musique représente la tentative humaine, si vaine soit-elle, d'énoncer le Nom lui-même, au lieu de communiquer des significations⁸⁰.

Cette conception du langage musical d'Adorno peut certes avoir eu une influence sur Thomas Mann, qu'il fréquentait dans son exil californien. Mais la fascination de Mann pour le langage musical remonte à bien avant sa rencontre avec Adorno. Déjà, dans les *Buddenbrooks*, la réflexion sur la musique est omniprésente, bien qu'il s'agisse moins d'une réflexion sur la nature même de la musique que d'une description et d'une critique de ses effets. À cette époque, cette pensée sur la musique était nourrie surtout par Wagner, Schopenhauer et Nietzsche. Cette influence, couplée à celle d'Adorno, persista jusque dans l'œuvre de maturité de Thomas Mann. Patrick Carnegy, dans *Faust as Musician*, décrit très bien l'attraction profonde du langage musical pour l'écrivain :

⁸⁰ Theodor W. Adorno, « Fragment sur la musique et le langage », *Quasi una fantasia. Écrits*

Mann, like them [Schopenhauer, Wagner et Nietzsche], seems to have subscribed to the view that music is the supreme mode of artistic impression; and not merely that, but also that it is a form of knowledge too profound for revelation through mere words, and is the highest metaphysical activity. [...] In music he recognized the direct language of the will, as Schopenhauer had so described it, the language of the unconscious, of the irrational, which although set down with certitude, yet was ultimately untranslatable and unknowable; a seductive admixture of the rational and the irrational at their most intense⁸¹.

La musique, avec sa notation « insignifiante » pour ainsi dire, qui exprime si peu le sens réel de la musique, représente un défi à toute forme d'interprétation. L'impossible univocité de ce langage, son éternelle ambiguïté, sont précisément ce qui la rend si intrigante pour un romancier. Pour Thomas Mann, l'utilisation de la musique comme motif permet d'introduire un élément irrationnel dans un réseau d'idées qui serait autrement presque trop rationnel. De plus, cela lui permet de thématiser la tension permanente entre le rationnel et l'irrationnel, entre la soumission au système musical et la liberté de la création.

Cette tension est certes défiée par une description purement verbale de la musique. Alessandro Baricco aurait sans doute reproché à Mann son utilisation du discours sur la musique qu'il veut forcer à produire l'effet de la musique elle-même :

Traduite dans la langue de la philosophie, élevée à la dignité du concept, aucune œuvre musicale ne reste égale à elle-même: le chemin qui mène à une interprétation philosophique de la musique est fait de violations, d'infidélités, d'abus. Aucun texte musical, même ceux qui sont le plus caractérisés en termes de contenus, n'est la traduction sans médiations d'un concept: le transposer dans la langue de la philosophie n'est jamais un chemin à rebours qui nous rapproche de son origine. Bien au contraire: l'interprétation philosophique entraîne tout texte musical en-dehors de lui-même, loin de sa vérité⁸².

Mann et Hesse essaient pourtant de prendre à leur compte le potentiel affectif de la

musicaux II, Paris: Gallimard, Bibliothèque des idées, 1982, p. 4.

⁸¹ Patrick Carnegy, *Faust as Musician: A study of Thomas Mann's novel Doctor Faustus*, Londres : Chatto et Windus, 1973, p. 19.

⁸² Alessandro Baricco, *Constellations*, Paris, Gallimard, Folio, 1999, p. 44-45.

musique, pas nécessairement pour atteindre la vérité du texte musical, mais bien pour ajouter une autre dimension à leur œuvre romanesque. Comme le fait remarquer Patrick Carnegy dans son analyse du roman de Mann :

The abstraction inherent in music, and in words used as though they were musical elements, opens up a reality which discredits and transcends the present one; words, like music, may here speak 'in a language which reason does not understand' (as Schopenhauer said), and how obviously attractive was such an usage to an ironist like Mann! For it is a natural progression from the ambiguities of language in which the ironist delights to an abstract, quasi-musical use of language⁸³.

Paradoxalement, Mann et Hesse veulent, par un usage quasi-musical du langage, se rapprocher de l'ambiguïté de la musique, alors que Wagner, au contraire, fait un usage quasi-langagier de la musique. C'est dans le *Leitmotiv* que le langage musical se rapproche le plus du langage verbal et des fonctions mêmes que Benjamin décriait. Le *Leitmotiv*, c'est la musique forcée à signifier, on l'a souvent reproché à Wagner. On est en droit de se demander si ces usages forcés des différents langages ne finissent pas par les dénaturer. Si Adorno reprochait à Wagner l'effet tautologique de son utilisation de l'idiome musical, en plus d'un texte, on peut se demander quel effet produit l'utilisation de la musique comme *Leitmotiv* dans un roman. En voulant se réapproprier le potentiel affectif de la musique, les auteurs « fossilisent » en quelque sorte la musique, ils la fixent dans un cadre qui n'est pas le sien. Grey décrit ainsi la « soumission » de la musique au langage verbal au sein de l'œuvre de Wagner :

Poetry soon masters its fear of this medial difference, and sets about mastering music, which, after a brief show of resistance, joyfully submits to the superior strength of rational discourse. The "language of feelings" submits to the semantic discipline of ideas, concepts, character and drama⁸⁴.

⁸³ Patrick Carnegy, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁴ Thomas S. Grey, *Wagner's Musical Prose: Texts and Contexts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 172.

Dans le roman, la musique ne se voit même pas accorder ce bref instant de résistance.

« Une langue sacrée et divine »

Ces questionnements sur la nature des langages musical et verbal trouvent leur expression dans les deux romans, de manière récurrente et élaborée chez Mann et d'une manière plus diffuse chez Hesse. La fascination de l'auteur du *Jeu des Perles de Verre* pour le langage musical est évidente, puisque Hesse invente carrément un nouveau langage, qui tient à la fois du langage signifiant et du langage musical. Plusieurs évolutions du *Jeu des Perles de Verre* sont dues en grande partie au langage musical. C'est dans un cercle d'étudiants en musique qu'il naît, et c'est grâce à un musicien suisse que le *Jeu*, qui jusqu'alors se voyait approprié tour à tour par chaque discipline, qui lui imposait son propre langage, devient « universel ». Cette transformation du langage du *Jeu* ne le rend pas plus précis, mais au contraire plus englobant. Chacun peut dorénavant faire « parler » le *Jeu* à sa manière, mais le sens qu'il lui donne est transposable et peut être interprété de multiples façons. Dans son récit de la transfiguration du Maître de Musique, Knecht fait allusion à une « langue magique », une « musique devenue totalement immatérielle » :

Ce rayonnement qui émanait de lui, ou ces ondes qui allaient et venaient entre lui et moi comme un souffle rythmique, je les ai du moins ressentis absolument comme une musique devenue totalement immatérielle, ésotérique, qui accueille quiconque entre dans son cercle magique, comme un chant à plusieurs voix accueille une voix nouvelle. Quelqu'un qui n'eût pas été musicien aurait peut-être perçu cette grâce sous forme d'autres images, un astronome se serait peut-être vu satellite, décrivant son orbite autour d'une planète, un linguiste se serait entendu interpellé dans une langue fondamentale, universelle et magique⁸⁵.

⁸⁵ Hermann Hesse, *Le Jeu des perles de verre*, p. 354.

Bien qu'il ne parle pas spécifiquement du langage du Jeu, ce sont les mêmes traits qui définissent ce dernier. Le langage du Jeu, qu'on peut seulement imaginer, est un langage inclusif, immatériel et infini. Il est magique un peu à la manière où l'entendait Adorno. Il révèle l'essence des choses plus qu'il ne les communique. À mesure qu'il se familiarise avec cette langue, Knecht en vient à la reconnaître comme une « langue sacrée et divine⁸⁶ ».

Je compris soudain que, dans la langue, ou tout au moins dans l'esprit du Jeu des Perles, tout avait effectivement un sens total, que chaque symbole et chaque combinaison de symboles n'aboutissaient pas à tel ou tel point, à des exemples, des expériences ou des démonstrations isolés, mais au centre, au secret et au tréfonds du monde, à la science fondamentale. Chaque transition du majeur en mineur dans une sonate, chaque évolution d'un mythe ou d'un culte, chaque formule d'art classique, je le reconnus dans l'éclair de cet instant, à la lumière d'une méditation authentique, n'était qu'une voie directe menant au cœur du secret de l'univers, où dans les échanges de l'inspiration et de l'expiration, du ciel et de la terre, du Yin et du Yang, le saint mystère s'accomplit⁸⁷.

Jouer au Jeu des Perles de Verre, c'est parler une langue mystique qui transcende la réalité immédiate.

Faust enfin musicien

Thomas Mann, dans « Germany and the Germans » s'étonnait du fait que jamais jusqu'alors, le mythe faustien ne s'était incarné dans un musicien :

a grave error on the part of legend and story not to connect Faust with music. [...] Music is both calculated order and chaos-breeding irrationality. It is rich in conjuring incantatory gestures, in magic of numbers, the most unrealistic and yet the most impassioned of arts, mystical and abstract. If Faust is to be the representative of the German soul, he would have to be musical, for the relation of the German to the world is abstract and mystical, that is, musical⁸⁸ ...

Ayant finalement décidé lui-même de remédier à la situation, il s'est permis dans le *Docteur Faustus* de nombreuses réflexions à propos de ce mélange d'ordre et de

⁸⁶ *Ibid.*, p. 187.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 186.

⁸⁸ Patrick Carnegie, *op. cit.*, p. 6.

chaos que permet la musique. Adrian Leverkühn et Serenus Zeitblom ont de nombreuses discussions sur la nature du langage musical. Dès les premiers essais musicaux du jeune Adrian, ce dernier affirme à son ami : « - Le rapport est tout. Et si tu veux lui donner un nom plus précis, ce nom sera « ambiguïté ». [...] – Sais-tu ce que je trouve? demanda-t-il. La musique est l'ambiguïté érigée en système⁸⁹. » Tout au long de l'évolution de la carrière de Leverkühn, le rapport entre le système et la liberté du créateur sera d'une importance capitale. Contrairement à Zeitblom, Leverkühn semble vouloir venir à bout de cette ambiguïté, en s'imposant toujours plus de contraintes dans l'exercice de la composition, pour freiner toute ardeur, pour que la musique ne soit plus libre. Une conversation entre les deux hommes est à cet égard très révélatrice. Leverkühn expose d'abord à Zeitblom sa vision :

la règle, toute règle, produit un effet réfrigérant et la musique a en elle tant de chaleur propre, de chaleur d'étable, de chaleur de vache dirais-je, qu'elle peut avoir besoin de toutes sortes de règles réfrigérantes et elle-même du reste y a toujours aspiré. [...] Sa rigueur ou ce que tu appelleras le moralisme de sa forme, est destinée à servir d'excuse aux enivresments de sa réalité sonore.

Ce à quoi Serenus Zeitblom finit par répondre, avec sa déférence d'humaniste : « A un don de la vie, repartis-je, pour ne pas dire à un don de Dieu comme la musique, on ne devrait pas reprocher ironiquement des antinomies qui attestent simplement sa plénitude. Il faut l'aimer⁹⁰ ». Il ne voit aucun mal à ce que la musique soit une expérience sensorielle enivrante, ni à ce qu'elle se soumette des règles pour éviter de sombrer dans une sorte de chaos propre à corrompre les pensées. Cette dualité de l'expression musicale, il l'accepte telle quelle, tout comme Thomas Mann, sans doute, qui se sert d'elle au besoin, lorsque la simple « idée » de la musique mise en

⁸⁹ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 66.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 91-92.

mots peut apporter quelque chose d'indicible à son écriture, comme si les « choses pour lesquelles dans tout le vocabulaire on ne peut trouver, avec la meilleure volonté, d'épithète caractéristique⁹¹ » pouvaient finalement apparaître simplement en nommant la musique.

Plus tard, vers la toute fin du roman, lorsque Leverkühn souhaite présenter sa dernière œuvre à son public privilégié, le contraste entre le langage verbal et le langage musical est encore une fois mis de l'avant. Cette fois, c'est le narrateur Serenus Zeitblom qui en ressent les effets, au milieu du profond malaise qui entoure les paroles de Leverkühn, trop crues et trop claires. Il exprime son effroi en ces termes : « Jamais je n'ai mieux perçu l'avantage de la musique qui ne dit rien et dit tout sur la parole qui exclut l'équivoque, ni senti l'irresponsabilité préservatrice de l'art en général, comparée à la brutalité, à la crudité de l'aveu non transposé⁹² ». Lorsque Daniel Zur Höhe s'exclame à propos de la valeur artistique du discours du compositeur et se place dans l'« attitude esthétique » dont parlait Ingarden, il contribue à ramener cette étrangeté sur le plan rassurant de l'esthétisme et tout le monde lui en sait gré. Mann souligne ainsi la double fonction du langage : la fonction communicative, qui fuit autant que possible l'équivoque, et la fonction esthétique, où l'on peut « jouer » du langage comme de la musique.

Dialogue avec Wagner

Entre les essais de Wagner et les deux romans, il existe des similitudes parfois surprenantes. La pensée exprimée par les personnages des romans étudiés est parfois si près de celle de Wagner qu'on croirait qu'elle a été tirée telle quelle de

⁹¹ *Ibid.*, p. 197.

⁹² *Ibid.*, p. 587.

ses essais. Et pourtant, ni Mann ni Hesse n'accordait grande foi à ces textes d'autopromotion. Ce passage de *Souffrance et grandeur de Richard Wagner* en témoigne bien (du moins pour Mann. Dans le cas de Hesse, il n'est même pas certain qu'il ait lu ces essais) : « Ce que j'ai dès toujours contesté, ou mieux ce qui m'a laissé indifférent, c'est la théorie de Wagner, - à peine si j'ai pu jamais me persuader qu'il se soit trouvé quelqu'un pour la prendre au sérieux.⁹³ » Et pourtant, malgré le caractère vaguement loufoque de la « théorie » de Wagner, qui s'apparente par moments plutôt à une sorte de prose ésotérique, l'œuvre de Mann est bourrée de passages qui s'inscrivent dans la même lignée. Hesse, qui n'a jamais été un grand admirateur de Wagner, laisse lui aussi filtrer à travers son œuvre une adhésion à certains idéaux esthétiques poursuivis par ce dernier. Leurs œuvres respectives disent mieux que tout ce que je pourrais écrire ce qu'ils doivent, consciemment ou non, à Wagner. Laissons donc un peu parler les œuvres.

À travers le personnage de Leverkühn, Thomas Mann introduit beaucoup d'éléments qui se rapprochent de la pensée wagnérienne. Par exemple, le mariage du verbe et de la musique, qui tient à cœur à Leverkühn comme à Wagner, prend une place très importante dans *Docteur Faustus*, particulièrement dans la description des œuvres de Leverkühn. Selon le narrateur, voici ce que le compositeur aspire à créer :

une œuvre hermétique où le mot se confondrait avec la note musicale. Il l'entrevoyait dans ses rêveries et la comédie de Shakespeare devait précisément en former la matière. Cette alliance avec la parole qu'il aspirait à réaliser, il essaya de la célébrer en théorie. Musique et langage, selon lui, allaient de pair, au fond ne faisaient qu'un, le langage était musique, la musique langage et, séparés, chacun des deux s'efforçait vers l'autre, l'imitait, lui empruntait ses moyens d'expression, chacun cherchant toujours à se substituer à l'autre. Comment la musique pouvait

⁹³ Thomas Mann, *Souffrances et grandeur de Richard Wagner*, Paris: Fayard, 1933, p. 54.

commencer par s'incarner dans des paroles, être pensée et élaborée en mots, il voulut me le démontrer du fait qu'on avait vu Beethoven composer au moyen de vocables⁹⁴.

Pour l'anecdote, on soulignera que Shakespeare et Beethoven sont pratiquement les deux seuls artistes auxquels Wagner voue explicitement une grande admiration dans ses essais (à part lui-même bien entendu). Il est possible que Mann ne fasse pas allusion en toute innocence à ces deux génies. Mais surtout, en décrivant ainsi le langage et la musique comme deux entités inséparables, qui se pénètrent l'une l'autre, Mann se trouve à emprunter les mêmes chemins que Wagner dans *Opéra et Drame*. Cet extrait nous ramène aux usages forcés des deux types de langage. Cependant, Mann, loin de croire que ces « violences » faites au langage musical le dénaturent, tente plutôt de montrer que les deux langages ont souvent besoin l'un de l'autre. Par ailleurs, l'exemple de Beethoven qui composait à l'aide de mots nous rappelle la démarche de Mann lui-même, qui imagine verbalement la musique, sans jamais faire entendre le moindre son.

Chez Hermann Hesse, le désir d'envisager la culture dans une perspective plus globale est explicitement nommé, dès l'introduction au *Jeu des Perles de Verre* qui précède la biographie. « On aspirait à une philosophie, à une synthèse. Le bonheur qu'on avait éprouvé précédemment à se replier strictement sur sa discipline ne satisfaisait plus⁹⁵. » Le narrateur explique longuement les origines du *Jeu* et les développements qui lui ont permis de devenir cette discipline qui transcende toutes les autres, comme le *Gesamtkunstwerk* transcende chaque art séparé. Le *Jeu* qui en résulte est basé sur une langue qui se veut universelle, non au

⁹⁴ Thomas Mann, *Docteur Faustus*, p. 201.

⁹⁵ Hermann Hesse, *Le Jeu des perles de verre*, p. 91.

sens où elle peut être comprise par tous, mais au sens où elle peut tout exprimer :

Elle est en mesure d'exprimer le contenu et les résultats de presque toutes les sciences et d'établir des rapports entre eux. Le Jeu des Perles de Verre se pratique donc avec toute la substance et toutes les valeurs de notre culture, il joue avec elles, un peu comme aux temps où florissaient les arts un peintre a pu jouer des teintes de sa palette. Ce que l'humanité a produit au cours de ses ères créatrices dans le domaine de la connaissance, des grandes idées et des œuvres d'art, ce que les périodes de spéculation érudite qui suivirent ont ramené à des concepts et transformé en patrimoine intellectuel, tout cet immense matériel de valeurs spirituelles, le joueur de Perles de Verre en joue comme l'organiste de ses orgues, mais les siennes sont d'une perfection presque inconcevable; leurs claviers et leurs pédales explorent le cosmos spirituel tout entier, leurs registres sont pour ainsi dire sans nombre, et théoriquement cet instrument permettrait de reproduire dans son jeu tout le contenu spirituel de l'univers⁹⁶.

Tout peut concourir à l'élaboration de cette forme spirituelle supérieure. On peut faire ici un lien avec le contenu des drames musicaux de Wagner, qu'il puisait en grande partie dans la mythologie nordique. *Der Ring des Nibelungen*, en particulier, peut certainement être qualifié d'exploration du « cosmos spirituel » de l'humanité. Lukács mentionnait que, « dès avant toute création littéraire, le processus qui investit la vie entière de mythologie a purifié l'être de toute lourdeur triviale⁹⁷ ». Le choix d'un monde divin comme cadre des drames musicaux libère Wagner de la « pesanteur terrestre » qui n'existait pas à l'époque de l'épopée des Grecs. Cependant, là où les récits mythologiques grecs émergeaient en toute spontanéité, Wagner, dans ses drames mythologiques, doit tenter par tous les moyens de revenir à cette légèreté perdue, mais ce faisant, il génère une nouvelle lourdeur, qui naît de l'inadéquation entre le monde où évolue Wagner, « monde de la distance⁹⁸ » selon Lukács, et celui qu'il veut dépeindre.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 65-66.

⁹⁷ Georg Lukács, *op. cit.*, p. 51.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 52.

Métaphores partagées

Un peu partout dans les deux romans, mais surtout chez Thomas Mann, on retrouve des métaphores similaires à celles de Wagner, qui lient l'art (souvent la musique) et la nature. Ici aussi, le corps devient un symbole de l'organicité qu'on tente d'appliquer à l'art. Les métaphores « océaniques » sont également monnaie courante. Faire une énumération ou une exégèse de toutes ces figures serait une tâche ennuyante tant pour le lecteur que pour la personne qui écrit. Quelques exemples suffiront à faire voir le rôle que jouent généralement ces figures « organiques » chez les deux romanciers.

Dans *Docteur Faustus*, le narrateur parle du travail effectué par Kretschmar avec son disciple Leverkühn. « Il posait le doigt sur une transition qui, n'ayant qu'une cohésion extérieure et ne découlant pas d'une nécessité organique, compromettrait le flot naturel de la composition⁹⁹. » Le caractère naturel, nécessaire et organique de la création est de nouveau mis de l'avant, même si chez Leverkühn, rien dans la composition n'est organique, car tout y découle de l'esprit. Plus tard, Zeitblom utilise une autre comparaison pour justifier les problèmes créatifs de son ami : « je fus assez faible et "lyrique" pour comparer son cerveau en jachère au repos hivernal de la terre où la vie, préparant de nouvelles germinations, continue de s'agiter secrètement¹⁰⁰ ». L'organicité de la création à laquelle veut tant croire Zeitblom est toutefois remise en question par Leverkühn lui-même :

En art, tout au moins, le subjectif et l'objectif se croisent jusqu'à être indiscernables, l'un dérive de l'autre et assume son caractère, le subjectif se cristallise en tant qu'objectivité et le génie, éveillant de nouveau sa spontanéité, le « dynamise » comme nous disons : et voilà que tout à coup il parle le langage du subjectif. Les conventions musicales n'ont pas toujours été aussi objectives, autant

⁹⁹ Thomas Mann, *Docteur Faustus*, p. 221.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 537.

importées du dehors. Elles consolidaient des expériences vivantes et comme telles, elles ont rempli pendant longtemps une tâche d'une importance vitale; la tâche d'organiser. L'organisation est tout. Sans elle, rien n'existe, l'art encore moins. Et plus tard la subjectivité esthétique a assumé cette tâche; elle s'est vantée d'organiser l'œuvre en la tirant d'elle-même, en toute liberté¹⁰¹.

Cette reconnaissance de l'activité de l'esprit dans la création artistique, même teintée de « génie dynamique », permet à Thomas Mann de contraster ces deux visions de l'art et semble refléter ses propres questionnements en ce qui a trait au travail créatif.

Dans le roman de Hesse, la musique joue au sein du *Jeu des perles de verre* le même rôle qu'au sein de l'œuvre d'art totale de Wagner : le rôle du cœur, qui irrigue tous les autres organes, sans lequel rien ne fonctionne, mais aussi à qui on attribue une fonction de siège du sentiment et de l'irrationnel. L'usage de ces comparaisons avec le corps et avec la nature soulève une question à laquelle il est difficile de répondre : ces métaphores sont-elles nécessaires pour décrire toute forme d'art? Est-ce que l'art doit nécessairement être décrit en termes de « vie » et d'« organicité »? À mon avis, ces métaphores sont préférées à d'autres qui pourraient servir à décrire l'art en le comparant avec des objets inertes parce que les interactions entre les œuvres et les sujets ne cessent de se transformer. Pendant la création, l'œuvre vit et se transforme dans l'esprit du créateur; pendant la représentation ou la réception, l'œuvre vit dans l'esprit du public. Cependant, et cela est plutôt étrange, très rares sont ceux qui ont recours à des « métaphores non vivantes » pour décrire ce qui est immuable dans l'œuvre. Tout, de la création de l'œuvre à sa réception est dépeint comme un processus vivant, et pourtant il y a bien quelque chose qui arrête de se transformer, qui est fixé une fois pour toutes. Et

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 233.

c'est généralement d'abord à cela que l'on pense lorsqu'on parle d'une œuvre : le produit du travail créatif (et non pas la génération spontanée) d'une subjectivité, qui, par une médiation, parvient à d'autres sujets.

Par ailleurs, les métaphores d'organicité sont contrebalancées dans les deux romans par la stérilité des personnages. Les Castaliens, en plus de mener une vie intellectuelle stérile, orientée vers la conservation d'un patrimoine culturel avec lequel on joue plutôt que vers la création, s'imposent un mode de vie ascétique où le célibat devient la norme. Leverkühn, quant à lui, non seulement ne laisse pas de descendance, mais sème en plus la mort autour de lui.

Wagner lui-même, dans sa vie personnelle, regrettait parfois que sa création artistique ait pris le dessus sur sa vie réelle. Mann évoque, dans *Souffrances et grandeur de Richard Wagner*, une lettre à Liszt où Wagner se plaint de cet état de fait :

Mon existence est un néant indescriptible! Des vraies joies de la vie je ne connais rien : pour moi la joie de la vie, l'amour, n'est qu'un objet d'imagination, non d'expérience. C'est pourquoi il a fallu que le cœur me remonte au cerveau et que mon existence devienne purement artificielle : je ne puis plus vivre qu'en « artiste », l'artiste a absorbé en moi tout l'homme¹⁰².

Cet aveu peut paraître surprenant venant de celui qui croyait que l'œuvre d'art créée dans des conditions nécessaires était la finalité ultime de la vie humaine, la manifestation la plus parfaite de la vie. Cela nous montre d'une autre manière encore, plus subjective que théorique, que ce qui est défini par Wagner dans ses essais ne correspond à aucune expérience subjective. Comme le Jeu des perles de Verre, il s'agit d'une spéculation, de quelque chose que l'on ne peut décrire qu'à grand renfort de métaphores, mais dont on ne peut jamais atteindre la réalité.

L'artiste au service de la communauté

Les essais de Wagner et la description que fait Hesse de la communauté de Castalie partagent plusieurs caractéristiques. Tout d'abord, on y dénote un même désir de faire passer le bien de la communauté avant le bien de l'individu. Comme on l'a vu au chapitre précédent, Wagner croit que « l'artiste du futur » n'est pas un créateur individuel, mais le Peuple lui-même, et que l'individu créateur n'est qu'une sorte de prolongement de la volonté du Peuple. Dans la communauté castalienne, les initiatives ou les découvertes individuelles ne sont pas reconnues comme telles. Elles sont plutôt vues comme inéluctables, ce sont des choses qui seraient arrivées de toute manière, peu importe quel membre de la communauté les fait advenir. Dès les premières lignes du roman, le narrateur affirme clairement que « l'effacement de l'individuel, l'intégration aussi parfaite que possible de la personnalité de chacun dans la hiérarchie administrative de l'enseignement et dans celle des sciences [sont] précisément l'un des principes majeurs de notre vie intellectuelle ». Un peu plus loin, il ajoute que « l'un des traits caractéristiques de la vie spirituelle de notre province est en effet d'avoir fait de l'anonymat l'idéal de son organisation hiérarchique et d'y être presque parvenue¹⁰³ ». Chez Wagner comme chez Hesse, on reconnaît une propension à voir une transcendance du collectif sur l'individuel. La vie suit son cours et ce qui doit arriver arrive, presque comme par magie. De la même manière que l'amour de l'espèce humaine est le moteur des actes individuels pour Wagner, la dévotion à la communauté pousse les individus au dépassement de soi dans le *Jeu des Perles de Verre*. Dans un cas comme dans l'autre, le principe sous-jacent est une intégration la plus parfaite possible à un principe supérieur, qui

¹⁰² Thomas Mann, *Souffrances et grandeur de Richard Wagner*, p. 103.

est à la fois la cause de la création et lui donne sa forme. Pour l'amour de l'humanité, Wagner crée une forme qui rassemble tous les arts dans une œuvre « organique » et matérielle qui est la forme ultime de la connaissance. Les Castaliens, de leur côté, font parler à tous les arts et toutes les sciences le même langage universel, pour mieux s'insérer dans une hiérarchie qui est conçue « comme un corps vivant, formé de parties et animé par des organes, dont chacun possède son caractère et sa liberté et participe au miracle de la vie¹⁰⁴ ». Josef Knecht représente jusqu'à sa défection du poste de Magister Ludi l'exemple ultime de ce dévouement.

Par ailleurs, l'« artiste du futur » et le joueur de Perles de Verre partagent le même « dilettantisme génial » que Hesse constate plus loin dans le roman et qui « affectait » également Thomas Mann et Adrian Leverkühn, et qu'Adorno reprochait à Wagner. Hesse parle de « natures aussi douées que celles d'êtres comme Josef Knecht, qu'aucun talent particulier n'a poussées de bonne heure à se concentrer sur une spécialité, mais qui, par tempérament, visent à la totalité, à la synthèse, à l'universalité ». Wagner, qui à ses débuts penchait plutôt vers une carrière de poète dramatique, a fini par embrasser toutes les carrières à la fois. Mann et Hesse ont vécu par procuration à travers leurs romans toutes les passions qui les transportaient. Un peu plus loin, Hesse évoque aussi ces « jeunes natures faustiennes qui voguaient, toutes voiles dehors, vers la haute mer des sciences et des libertés universitaires, pour essayer inévitablement tous les naufrages d'un dilettantisme sans frein; Faust lui-même est bien le prototype du dilettante génial, il

¹⁰³ Hermann Hesse, *Le Jeu des perles de verre*, p. 61.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 64.

en incarne le tragique¹⁰⁵ ». D'un point de vue biographique, tous les créateurs étudiés dans ce mémoire, et les principaux protagonistes des deux œuvres correspondent parfaitement à cette description.

Aussi, Wagner et Mann problématisent dans leurs textes respectifs la notion de rédemption par l'art. Dans son essai sur Wagner, Mann affirme :

L'art en tant que luxe, Wagner aussi l'a rejeté. Purifier, sanctifier l'art était pour lui le moyen de purifier, de sanctifier une société corrompue; Wagner était l'homme de la catharsis, de la purification, celui qui par l'édification esthétique entendait délivrer la société du luxe, de l'or qui règne au lieu de l'amour¹⁰⁶.

L'art n'est donc pas un artifice superficiel, à la limite superflu, mais plutôt le lieu d'une rédemption, d'une élévation de la société au-delà d'elle-même. Autant Mann que Wagner doutent de la valeur de l'art s'il ne s'adresse qu'à une élite cultivée. Pour eux, l'art doit retrouver un sens populaire et une fonction cathartique. Le rôle de l'art n'est pas de se mettre au service de la religion, ou de devenir lui-même une sorte de religion sectaire où seuls les initiés perçoivent son sens, mais bien d'élever les hommes. Dans un passage du *Docteur Faustus*, Adrian s'exprime ainsi :

Mais ce que nous appelions épurer la complication pour en faire de la simplicité, équivaut au fond à recouvrer la vitalité et la force du sentiment. [...] Libération, poursuit-il après un haussement nerveux des épaules – un mot romantique; et un mot d'harmoniste, le mot d'ordre en faveur de la cadence béate dans la musique harmonique. N'est-il pas risible que la musique se soit pendant un temps crue un moyen de libération, alors qu'elle aurait besoin elle-même d'être libérée, comme tous les arts, libérée d'un pompeux et solennel isolement résultant de l'émancipation de la culture, une culture promue au rang de substitut de la religion? Libérée de son tête-à-tête avec une élite raffinée appelée le « public » qui bientôt n'existera plus, qui déjà n'existe plus, en sorte que l'art sera bientôt tout à fait seul, seul à en mourir, s'il ne trouve un chemin pour aller vers le « peuple », c'est-à-dire, en termes moins romantiques, vers les hommes¹⁰⁷.

C'est donc la vitalité et la force du sentiment qui doivent sauver l'art, et lui permettre de trouver le « peuple » et d'exercer sur lui son effet rédempteur. L'art

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 175.

¹⁰⁶ Thomas Mann, *Souffrances et grandeur de Richard Wagner*, p. 29.

doit devenir, ou plutôt redevenir « un art sans souffrance et sans tristesse, psychiquement sain, dépouillé de solennité, confiant, un art à tu et à toi avec l'humanité¹⁰⁸ ».

Remises en question romanesques

« L'œuvre d'Art? Un leurre »

Conscients du caractère artificiel (dans un sens non péjoratif) de l'œuvre d'art, Mann et Hesse prennent les devants et montrent eux-mêmes les mécanismes, plutôt que de les cacher. Dans le *Docteur Faustus*, Zeitblom rapporte l'activité créatrice de Leverkühn pendant les années d'études à Leipzig. On ne sait pas trop si les idées qui suivent viennent de Kretschmar, de Leverkühn, ou du narrateur lui-même qui s'y interroge après coup. Toujours est-il que cela permet à Thomas Mann d'introduire des propos extrêmement explicites quant à la nature de l'œuvre d'art :

Dans toute œuvre, il entre une grande part d'apparence, on pourrait hasarder qu'elle est une apparence en soi, en tant qu' « œuvre ». Elle a l'ambition de faire croire qu'elle n'a pas été fabriquée mais que telle Pallas Athéna elle a jailli de la tête de Zeus, parée de ses armes ciselées. Illusion. Jamais œuvre n'a connu de génération spontanée. Elle est faite de travail, de travail artistique en vue de l'apparence – et l'on se demande à présent si étant donné l'état actuel de notre conscience, de notre sens de la vérité, ce jeu est encore licite, encore intellectuellement possible, si l'on peut encore le prendre au sérieux, si l'œuvre en tant que telle, comme création se suffisant à elle-même, offre encore un rapport légitime avec l'incertain, le problématique et l'absence d'harmonie de nos actuelles conditions sociales, si toute apparence, fût-ce la plus belle, et précisément la plus belle, est devenue aujourd'hui un mensonge¹⁰⁹.

Quelques lignes plus loin, c'est Leverkühn qui exprime directement ses doutes :

L'œuvre d'art? Un leurre. Une chose dont le bourgeois voudrait qu'elle existe encore. Elle va à l'encontre de la vérité et du sérieux. Authentique et sérieux, seul l'est ce qui est très bref, l'instant musical concentré à l'extrême...[...] L'apparence et le jeu se heurtent à la conscience de l'art. L'art veut cesser d'être une apparence

¹⁰⁷ Thomas Mann, *Docteur Faustus*, p. 387.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 388.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 221.

et un jeu, il veut devenir une connaissance lucide¹¹⁰.

Cet « instant musical concentré à l'extrême », on peut le rapprocher des moments métaphysiques d'Ingarden, en ce sens qu'ils transcendent toutes les autres couches de l'œuvre d'art. Au-delà des règles du langage musical, au-delà de l'harmonie et de la mélodie, au-delà de la construction, on trouve ces moments qui parlent plus que tout le reste. Mais dans cette conception de l'œuvre d'art de Leverkühn, la stratégie de Wagner, qui consistait à mettre beaucoup de mots devant l'œuvre et à la pointer du doigt pour dire « Voyez, ce que vous avez ici est de l'art organique, un art du peuple jailli par nécessité », est reléguée au rang de performatif un peu inutile. Beaucoup y ont cru pourtant, ou ont voulu y croire. Mais l'époque de Mann est celle des désillusions, il le fait bien sentir dans l'extrait cité. Lui-même, qui écrit en « simultané » avec Zeitblom, pendant la Deuxième Guerre mondiale, avait certainement des doutes quant à la pertinence de continuer de créer dans les circonstances. Depuis 1933, sa position d'exilé lui permettait de s'emparer des tribunes publiques pour dénoncer ce qui se passait en Allemagne, mais c'est plusieurs années plus tard, en 1936, que ses enfants le décident à se prévaloir de cette opportunité. Et malgré la conjoncture qui rendait l'art presque « illégitime », dont Mann était conscient, il n'a jamais cessé d'écrire, mettant ainsi en évidence que l'art, non pas comme « seconde réalité organique nécessaire », mais comme monde esthétique artificiel et imaginaire, est un rêve auquel on voudrait toujours croire.

Utopies irréalisables

Dans *Le Jeu des Perles de Verre*, la pertinence du Jeu est très peu remise en

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 222.

question par les habitants de Castalie, qui même après la circulaire de Knecht, font fi du danger et se complaisent dans leur idéal esthétique et ascétique. Ceux qui doutent de la nécessité du jeu, voire de la nécessité de Castalie même, viennent presque toujours de l'extérieur, à l'exception de Josef Knecht, qui, au contact de ces gens, se met lui aussi à réfléchir à l'utilité de ce jeu esthétique et artificiel. Hesse, on l'a vu, commence par établir le Jeu des Perles de Verre sur les mêmes bases que le *Gesamtkunstwerk*, c'est-à-dire une forme autonome, faisant appel à tout ce que la culture a pu produire, et dont la cohésion repose en grande partie sur la musique. La différence majeure est que le Jeu se « reçoit » par la méditation, l'introspection, alors que le *Gesamtkunstwerk* est matériel et « vécu » de manière sensorielle.

Il est intéressant de noter par ailleurs que tant le *Gesamtkunstwerk* que le Jeu des Perles de Verres tirent leur origine d'une certaine angoisse face à l'évolution de la culture et de la science. Hesse part d'un même constat que Wagner, en ce qu'il voit les « indices angoissants de l'époque : [la] sinistre mécanisation de la vie, [le] profond abaissement de la morale, [le] manque de foi des populations, [le] caractère frelaté de l'art¹¹¹ ». De plus, Hesse, qui comme Wagner, est effrayé par la spécialisation croissante du monde scientifique et par l'absence de dialogue entre les disciplines, a voulu peindre une utopie où l'évolution de la culture et du savoir suit une autre voie à partir du moment où la science moderne s'est selon lui engagée sur le mauvais chemin de la spécialisation à l'extrême. En somme, le *Gesamtkunstwerk* et le Jeu des Perles de Verre sont deux utopies qui, bien qu'ayant pris deux formes passablement différentes, sont toutes

deux une réaction à la même réalité et exprime le désir d'un retour à un savoir et à un art plus universel. Et la métaphore de l'organicité a été dans les deux cas un des moyens de tendre vers (ou de faire croire à) cette plus grande universalité.

Mais tout le roman mène droit vers l'échec du Jeu des Perles de Verre, que Hesse constate sans apitoiement. Force nous est de constater en même temps celui du *Gesamtkunstwerk*, qui n'atteint pas davantage ses (immenses) prétentions. L'évasion à travers l'art, la fuite du monde réel, ne représente pas une alternative viable à la réalité. La métaphore d'organicité qu'on utilise tant pour essayer d'attester du caractère inéluctable et essentiel de l'art semble vaine. Pire, elle peut être renversée, comme l'enseigne le père Jakobus à Knecht : l'histoire de Castalie est sans sang. Elle est tout entière basée sur un art qui n'est ni organique, ni suffisant, mais bien toujours artificiel.

Avant le père Jakobus, c'est d'abord Plinio Designori qui introduit les premiers doutes dans l'esprit de Knecht, en se faisant l'ardent défenseur de la « nature » :

Chacun de nous deux est à l'extrême pointe d'un conflit et chacun de nous sait bien que ce qu'il combat existe à bon droit et représente des valeurs indiscutées. Tu es au bord d'une haute discipline spirituelle et moi dans le camp de la vie selon la nature. Notre lutte t'a appris à déceler les dangers de celle-ci et à t'y attaquer. Tu as pour fonction de montrer que la vie naturelle et naïve peut, sans la discipline de l'esprit, devenir un bourbier et nous ramener au stade de la bête ou plus bas encore. Et, de mon côté, il me faut sans cesse rappeler à quel point une existence uniquement axée sur l'esprit peut être risquée, périlleuse et en fin de compte stérile. Soit! Chacun défend ce qu'il croit être un primate, toi l'esprit, moi la nature¹¹².

Cette mise en garde contre une vie esthétisée et dépourvue de son caractère naturel en ce qu'elle se vit uniquement sur le plan spirituel ne tombe pas dans l'oreille d'un

¹¹¹ Hermann Hesse, *Le Jeu des perles de verre*, p. 76.

¹¹² *Ibid.*, p. 171-172.

sourd. Toute la vie de Josef Knecht sera dorénavant « hantée » par cette idée selon laquelle l'aspect spirituel seul ne suffit pas et nécessite un contrepois physique, naturel. Le père Jacobus laissera une marque encore plus profonde, assénant presque un coup de grâce à l'idéal spirituel de Castalie, lorsqu'il fait remarquer à Knecht que l'histoire de la « province pédagogique » ne se situe plus au même niveau que l'histoire bien réelle, celle qui s'écrit avec du sang. Knecht en vient à ressentir une certaine culpabilité du fait de jouer à faire de l'esthétique, alors qu'autour, tout s'effondre, la guerre fait rage, beaucoup de gens vivent constamment dans le besoin, dans un état permanent d'urgence.

Vous autres mathématiciens et Joueurs de Perles de Verre, pouvait-il [Jakobus] dire, vous vous êtes fabriqué une quintessence d'histoire de l'esprit et des arts, votre histoire n'a pas de sang, pas de réalité; vous savez exactement à quoi vous en tenir sur la décadence de la construction de la phrase latine au II^e ou au III^e siècle, et vous n'avez pas la moindre idée d'Alexandre, de César ou de Jésus-Christ. Vous traitez l'histoire universelle comme un mathématicien les mathématiques, où tout n'est que loi et formule, mais où la réalité n'existe pas, ni le bien et le mal, ni le temps, ni hier, ni demain, où il n'y a qu'un éternel présent, mathématique et plat. Il en est un peu comme d'un anatomiste, qui autopsie un corps; il ne se voit pas uniquement placé devant des découvertes surprenantes à tous égards, mais il trouve dans la présence sous l'épiderme d'un monde d'organes, de muscles, de tendons et d'os la confirmation d'un schéma, qu'il avait apporté avec lui. Si cet anatomiste ne voit plus que son schéma, si cela lui fait négliger la réalité unique, individuelle, de l'objet étudié, alors c'est un Castalien, un Joueur de Perles de Verre, il applique les mathématiques là où elles sont le moins à leur place¹¹³.

Ici encore, la métaphore de l'organicité est utilisée, mais à tout autre escient. Au fond, on assiste à un renversement de la métaphore de l'organicité de l'art, qui, malgré toutes ses prétentions organiques et totales, peut éloigner l'homme vivant de ses préoccupations vitales. Le vrai corps, celui qui a besoin d'être nourri et qui saigne, celui là seul est organique. Knecht sera hanté par cette idée jusqu'à sa mort, qu'on peut interpréter comme un échec à concilier cette polarité de la nature et de

¹¹³ *Ibid.*, p. 243.

l'esprit dans la vraie vie, le « siècle », ailleurs que dans la musique. Aussi cultivé que soit l'esprit, la faiblesse du corps entraîne Knecht vers la mort. Mais même cette mort est en quelque sorte esthétisée. La manière dont meurt Knecht, par « dissolution » dans la nature, en se vouant littéralement corps et âme à son élève, fait figure d'acte d'engagement spirituel et physique total, une sorte de performatif parfait de la volonté de Knecht de transcender à la fois l'esthétique et la vie matérielle. Mais l'équilibre n'est jamais réellement trouvé entre ces deux pôles, à preuve, cet événement entraîne Tito à un niveau spirituel qui abstrait complètement la mort de son maître. Peut-être le rôle de l'œuvre d'art consiste-t-il à osciller toujours entre l'esthétisation et le côté organique de la vie humaine.

Conclusion

Que conclure de toutes ces considérations sur l'œuvre d'art, sur le *Gesamtkunstwerk* et Wagner, sur le genre romanesque, sur les romans particuliers? Au bout de ce parcours qui n'est pas une démonstration, plusieurs questions restent en suspens. Dans le premier chapitre, nous avons vu quels étaient les paramètres de l'« œuvre d'art de l'avenir », qui résultent des présupposés « organiques » de Wagner. Nous avons vu également que plusieurs de ces paramètres, abondamment adressés dans les essais de Wagner, sont plus idéologiques que pratiques, c'est-à-dire que souvent, certaines notions sont indiscernables lorsqu'on analyse les qualités intrinsèques de l'œuvre d'art, elles sont plutôt plaquées de l'extérieur, et c'est sans doute une des raisons pour lesquelles Wagner a ressenti le besoin d'écrire ces essais. À titre d'exemple, la notion de « nécessité » de l'art est plutôt problématique lorsqu'on essaie de départager les œuvres nécessaires des œuvres non nécessaires. De même, le Peuple artiste reste une idée dont on ne voit aucune manifestation concrète. Une impression reste des écrits de Wagner : c'est qu'à force de trop vouloir guider (le mot est d'ailleurs faible, imposer serait plus juste) la réception de sa propre œuvre, il a d'autant affaibli les possibilités d'interprétation. Bien entendu, il est toujours possible de sortir des sentiers montrés par Wagner pour interpréter son œuvre, et de très nombreux critiques l'ont fait. Toutefois, et c'est possiblement là une impression personnelle, il me semble qu'à force de lire les essais, on en vient à percevoir l'œuvre dramatico-musicale de Wagner comme quelque chose d'un peu « mort ». Cet univers clos, « total », prend un aspect figé et fantomatique. Et si le pari de la cohérence d'une œuvre qui convie tous les arts est

tenu, si la musique réussit assez bien à cimenter cette œuvre composite, il reste que la disparition de l'intention que souhaitait Wagner ne semble pas réalisée. Wagner écrivait : « Le pouvoir du créateur, c'est l'évanouissement complet de l'intention dans l'œuvre d'art, *l'entendement devenant sensibilité*¹¹⁴ ». Sans vouloir faire de procès d'intention (!), peut-être a-t-il essayé de décharger son œuvre dramatique en écrivant de manière exhaustive toute l'intention dans ses essais. Cependant, je ne crois pas que cela ait eu l'effet escompté. L'intention ne disparaît jamais vraiment de l'œuvre d'art, on ne peut qu'en faire abstraction en se mettant dans un état de réception particulier. L'intention existera toujours pour ceux qui la cherchent, et dans le cas de Wagner ils sont (nous sommes) nombreux à la chercher.

Les deux romans étudiés me sont apparus infiniment plus vivants, plus à même de générer encore et encore des interprétations parce que les romanciers les ont laissés libres de grandir, si l'on peut dire. L'aspiration de représenter un monde clos, total, laisse d'autant plus de place à l'interprétation qu'elle n'est pas accomplie et que malgré tous les procédés d'écriture mis en œuvre pour y arriver, il ne s'agit que d'une figure de pensée à toute fin pratique irréprésentable. Même si, dans leur forme, ces œuvres sont figées de manière définitive, alors que les œuvres de Wagner font l'objet de nouvelles mises en scène, j'ai trouvé plus facile d'engager un dialogue avec elles. Avec Wagner, la tentation de juger (et de le trouver un peu délirant, je dois l'avouer!) prenait sans cesse le dessus. Et pourtant, les présupposés de Wagner, Hesse et Mann ne sont pas si différents, comme on l'a vu. On y trouve la même volonté de faire travailler conjointement plusieurs savoirs

¹¹⁴ OD2 38 [Sämtliche Schriften und Dichtungen: Vierter Band. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 1717 Bd. 4, S. 78]

et pratiques, comme des organes, pour créer une œuvre qui soit « vivante », unie et close sur elle-même. Dans tous les cas, on attribue à la musique un rôle un peu « magique ». Mais cette magie opère-t-elle vraiment? À toute fin pratique, cela reste une donnée invérifiable. La musique semble, à mes yeux, posséder une charge particulière, fédératrice, mais peut-être n'est-ce aussi que présupposés. L'effet du discours sur la musique est indéfinissable, difficilement qualifiable et quantifiable.

Aussi, nous avons vu comment le roman particulier articule sa relation au genre romanesque, forme qui n'en est pas une. Comme le rapport de l'être à l'espèce, le lien qui unit le roman au genre romanesque est fait d'humilité et de renoncement. Le genre romanesque n'est pas la somme des romans existants, comme l'espèce humaine n'est pas que la somme des être humains vivants ou ayant vécu. Wagner, dans sa manière de relier les arts et l'Art, comme si chaque art devait sacrifier sa spécificité pour se fondre avec les autres dans l'Art, semble exprimer que le lien d'« amour » entre les arts et entre les individus, ce lien qui pousse chacun au dépassement, qui pousse chaque art à se transcender, est le même. Là où il s'éloigne des romanciers, c'est lorsqu'il vise directement l'Art, comme si cela était une chose atteignable. J'aurais plutôt tendance à croire que cet Art, comme le roman en tant que genre, n'est qu'une figure de pensée.

Bref, il n'y aura pas de conclusion définitive, car l'organicité de l'œuvre d'art est l'affaire d'un temps révolu. Certes, l'« organicité » a été le présupposé dominant d'une époque, presque un paradigme en soi, qui s'est particulièrement bien incarné dans la musique, autant celle que l'on entend que celle dont on parle,

et qui a informé l'art de cette époque. Les créations artistiques de Richard Wagner, Thomas Mann et Hermann Hesse sont tributaires de ce présupposé, encore que de manière différente. Si les œuvres de Mann et Hesse assument mieux leur « intellectualité » et leur caractère artificiel, c'est peut-être parce que le genre romanesque permet plus que le *Gesamtkunstwerk* de théoriser la question de l'œuvre d'art, que Wagner devait de toute façon traiter dans ses essais. Mais c'est peut-être également parce que les deux romanciers avaient plus de recul temporel que Wagner et avaient commencé à prendre conscience de ce présupposé en tant que tel. En effet, Wagner écrit ses essais presque un demi siècle avant que Mann et Hesse se mettent à l'écriture. De plus, le roman, au XX^e siècle, commence une « crise de la représentation ». Le roman psychologique est remis en question, on souhaite faire éclater les codes. Mann et Hesse font un peu figure de derniers représentants d'une tradition qui s'éteint, ils sont en quelque sorte le *Endzeit* de l'art conçu comme organicité.

L'écart que nous avons aujourd'hui par rapport à cette tradition perdue nous empêche peut-être de comprendre complètement tous les tenants et aboutissants de la quête d'organicité dans l'art. Vue de loin, cette volonté que l'œuvre soit à tout prix vivante semble être une grande mascarade, surtout sous la plume de Wagner. On comprend mal pourquoi une œuvre qui ne peut être rien d'autre qu'une création de l'esprit et qui, dans sa forme aboutie, n'a rien de vivant ni d'inéluctable, devrait être présentée, à grands renforts de métaphores biologiques et océaniques, comme une entité vivante et autonome. Après tout, même si un artiste pouvait parvenir à constituer un univers total et parfait au sein d'une œuvre d'art, celui-ci serait quand

même figé au sein des modalités de transmission matérielle de l'œuvre, et l'œuvre resterait une création artificielle. Si vous me permettez une comparaison légèrement impertinente, les légumes biologiques, « *organic certified* » passent en quelque sorte par un processus semblable. Au tout début, il y avait les légumes, organiques d'office pour ainsi dire, puisque personne ne se questionnait à cet égard. Puis, il y eut les légumes cultivés et éventuellement la culture de masse des légumes, qui entraîna des conditions de production différentes, moins naturelles et tournées vers des objectifs de productivité et de rentabilité. Pour retrouver l'« innocence » du début, on tente de re-créeer les conditions « naturelles » idéales de production des légumes, puis une fois le légume produit, on certifie de son « organicité » en créant une série de paramètres. Mais entre-temps, le légume bio est toujours un légume cultivé. Pour paraphraser Orwell, tous les légumes qu'on retrouve sur l'étalage sont cultivés, mais certains sont plus cultivés que d'autres! Aussi nostalgiques que puissent être Wagner ou les romanciers ou encore les théoriciens du roman de l'art grec, aucune tentative de revenir à cet art ne se sera soldée par un art parfait ou un art à génération spontanée. À mes yeux, la prose de Wagner, qui proclame lui-même les « normes » de l'œuvre d'art organique pour montrer à quel point son œuvre est supérieure, révolutionnaire et naturelle, tient soit de l'autopromotion outrancière ou de l'aveuglement par rapport à ses propres présupposés. Mais il est facile de juger le tout *a posteriori*, alors que l'histoire retient de Wagner le côté démagogique et excessif. À l'époque pourtant, beaucoup y ont vu une pratique artistique radicalement nouvelle.

Maintenant que le paradigme de l'organicité a été déclassé, il semble vain

d'aspirer à une forme fermée et parfaite, que ce soit dans une œuvre d'art ou dans un essai critique. Notre époque n'aspire plus à un savoir universel. Cependant, cela ne signifie plus que les mélanges entre disciplines et entre genres ne soient plus actuels, bien au contraire. D'ailleurs, la discipline même dans le cadre de laquelle ce mémoire se déploie, la littérature comparée, se targue d'interdisciplinarité et d'ouverture à tout vent. Si l'approche par analogies et un peu « joueuse » rappelle vaguement le Jeu des perles de verre, il reste que la comparaison n'est pas parfaite. On ne fait pas de la littérature comparée pour la perfection d'une structure. De toute façon, on ne pourrait jamais tout dire. Peut-être même ne peut-on jamais en dire assez. S'il est une figure de pensée à laquelle je pourrais identifier mon travail intellectuel, peut-être sans le recul nécessaire pour ce genre d'association, ce serait sans doute celle du rhizome deleuzien, cette chose vivante, désorganisée, qui croît dans toutes les directions. On a encore affaire ici à une métaphore qui assimile le travail de l'esprit à certains traits vivants (je crois qu'on n'en sort jamais), mais sans les organes, sans l'organisation. Mais cette figure ne peut être associée qu'à la pensée qui ne se fait pas œuvre. Comme le notait Leverkühn, artiste novateur au sein d'un roman à la forme plutôt conventionnelle, le moment de vie d'une œuvre est peut-être celui où l'œuvre n'existe pas, où elle se forme et se transforme. Si on revient aux deux acceptions du mot « vie » retenues par Ingarden, elles ne peuvent être appliquées simultanément. La « totalité des événements » est en quelque sorte la vie « non vivante », la vie telle que représentée ou la totalité arrêtée, alors que l'autre définition, pleine de mouvement, ne s'applique pas à l'œuvre en soi, matérialisée, mais bien aux interactions subjectives qu'elle permet, avec son

créateur ou ses destinataires. Pour les fins de l'œuvre en général, la pensée qui ne s'arrête potentiellement jamais doit être arrêtée. Il en va de même pour ce mémoire, qui ne peut être complet et qui ne maîtrise rien, mais qui doit pourtant bien s'arrêter quelque part.

J'ai déjà cité un passage du roman de Thomas Mann, où le narrateur fait allusion à « l'irresponsabilité préservatrice » de toute pratique esthétique. Cette irresponsabilité n'est cependant qu'un des deux côtés de la médaille : certes, l'esthétique dore la pilule du réel, permet l'évasion d'un monde souvent cruel dans celui où la cruauté peut être belle. Pourtant l'art et certaines activités critiques esthétiques qui semblent parfois oiseuses ont aussi une responsabilité, que Ziolkowski décrit si bien que je lui laisse le dernier mot : « *Yet true poetry and philosophy [...] are characterized precisely by this attempt to transcend the limits of the possible. The fact that they are doomed inevitably to failure is the tragedy of poetry and philosophy; but their unceasing attempts constitute their responsibility and their nobility*¹¹⁵. »

¹¹⁵ Theodor Ziolkowski, *op. cit.*, p. 76.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor W. *Essai sur Wagner*, Paris, Gallimard, 1966, 216 pages.
- ADORNO, Theodor W. *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, 224 pages.
- ADORNO, Theodor W. et Thomas MANN. *Briefwechsel 1943-1955*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2003, 180 pages.
- BARICCO, Alessandro. *Constellations*, Paris: Gallimard, 1999, 177 pages.
- CARNEGIE, Patrick. *Faust as Musician. A Study of Thomas Mann's novel Doctor Faustus*, London, Chatto & Windus, 1973, 182 pages.
- CHEVREL, Yves. *La littérature comparée*, Paris : Presses universitaires de France, collection « Que sais-je? », 1989, 127 pages.
- DETHURENS, Pascal. *Thomas Mann et le crépuscule du sens*, Genève :Georg, 2003, 542 pages.
- GOETHE, Johann Wolfgang von., *Faust*, Paris, Gallimard, 1995, 224 pages.
- GREY, Thomas S., *Wagner's Musical Prose: Texts and Contexts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 397 pages.
- GROPIUS, Walter, *Scope of Total Architecture*, New York: Harper and Brothers, 1955, 185 pages.
- HADOT, Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris : Albin Michel, 2002, 404 pages.
- HELLER, Erich, *Thomas Mann, the Ironic German*, New York: P.P. Appel, 1973, 314 pages.
- HESSE, Hermann. *Das Glasperlenspiel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1996, 608 pages.
- HESSE, Hermann. *Musique*, Paris : J. Corti, 1997, 276 pages.
- HESSE, Herman et Thomas MANN, *Correspondance*, Paris : J. Corti, 1997, 327 pages.
- INGARDEN, Roman. *L'oeuvre d'art littéraire*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1983, 341 pages.

- KUNDERA, Milan, *L'art du roman : essai*, Paris : Gallimard, 2004, 197 pages.
- KURZKE, Hermann. *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, München, Fischer Taschenbuch Verlag, 2001, 672 pages.
- LÉVESQUE, Claude. *Dissonance. Nietzsche à la limite du langage*, Montréal, Éditions Hurtubise, 1988, 186 pages.
- LINGENS, Dominique, *Herman Hesse et la musique*, Berne : Lang, 2001, 400 pages.
- LUKÁCS, Georg, *La théorie du roman*, Paris : Denoël, 1968, 196 pages.
- MANN, Thomas. *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1974, 768 pages.
- MANN, Thomas. *Docteur Faustus*, Paris, Albin Michel, 1950, 604 pages.
- MANN, Thomas. *Doktor Faustus*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1990, 672 pages.
- MANN, Thomas, *Souffrances et grandeur de Richard Wagner*, Paris : Fayard, 1933, 222 pages.
- MARTIN, Timothy, *Joyce and Wagner : a study of influence*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 287 pages.
- MATTER, Jean. *Wagner l'Enchanteur*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1968, 282 pages.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Proust musicien*, Paris: C. Bourgois, 1984, 179 pages.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Wagner androgyne*, Paris : C. Bourgois, 1990, 415 pages.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Le cas Wagner*, Paris, Gallimard, 1974, 166 pages.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Der Fall Wagner u.a.*, Berlin, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988, 462 pages.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Le gai savoir*, Paris: Gallimard, 1982, 386 pages.
- PAVEL, Thomas. *La pensée du roman*, Paris : Gallimard, 2003, 436 pages.
- PAVLYSHYN, Mario. « Music in Hermann Hesse's *Der Steppenwolf* and *Das Glasperlenspiel* », *Seminar* 1979

- SAÏD, Edward. *Musical Elaborations*, New York: Columbia University Press, 1991, 109 pages.
- SCHULZE, Matthias. *Die Musik als zeitgeschichtliches Paradigma. Zu Hesses Glasperlenspiel und Thomas Manns Doktor Faustus*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1998, 188 pages.
- STEIN, Jack Madison. *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*, Westport: Greenwood Press, 1973, 229 pages.
- STEINBERG, Michael P. « Music Drama and the End of History », *New German Critique*, numéro 69, Milwaukee: University of Wisconsin, 1996.
- WAGNER, Richard. *L'œuvre d'art de l'avenir, Plan de la Tour* : Éditions d'aujourd'hui, 1982, 256 pages.
- WAGNER, Richard. *Opéra et drame, Tome 1, Plan de la Tour* : Éditions d'aujourd'hui, 1982, 276 pages.
- WAGNER, Richard. *Opéra et drame, Tome 2, Plan de la Tour* : Éditions d'aujourd'hui, 1982, 292 pages.
- WAGNER, Richard. *Werke, Schriften und Briefe*, Berlin, Digitale Bibliothek (CD-ROM).
- WEHRMANN, Harald. *Thomas Manns "Doktor Faustus". Von den fiktiven Werken Adrian Leverkühns zur musikalischen Struktur des Romans*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1988, 222 pages.
- ZIOLKOWSKI, Theodore. *The Novels of Hermann Hesse: a Study in Structure and Theme*, Princeton: Princeton University Press, 1965, 375 pages.
- ZIZEK, Slavoj. « Wagner as a Lacanian », *New German Critique*, numéro 69, Milwaukee: University of Wisconsin, 1996.

