

---

## La relation progrès-mémoire dans le théâtre d'inspiration wagnérienne

*Das Verhältnis zwischen Fortschritt und Erinnerung im von Wagner beeinflussten Theater*

Timothée Picard

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1837>

DOI : [10.4000/germanica.1837](https://doi.org/10.4000/germanica.1837)

ISSN : 2107-0784

### Éditeur

Université de Lille

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2003

Pagination : 185-200

ISBN : 9782913857124

ISSN : 0984-2632

### Référence électronique

Timothée Picard, « La relation progrès-mémoire dans le théâtre d'inspiration wagnérienne », *Germanica* [En ligne], 33 | 2003, mis en ligne le 03 décembre 2012, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1837> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1837>

---

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

---

# La relation progrès-mémoire dans le théâtre d'inspiration wagnérienne

*Das Verhältnis zwischen Fortschritt und Erinnerung im von Wagner beeinflussten Theater*

Timothée Picard

---

- 1 Soit le paradoxe suivant : dans le théâtre wagnérien, les notions de progrès et de mémoire, et surtout la relation dialectique qu'elles entretiennent entre elles, ne sont abordées que de façon indirecte et implicite. La pensée du compositeur permet certes de mettre en avant des concepts qui s'en approchent – concepts fondamentaux de sa conception du monde – mais qui ne les recourent que de façon approximative et imparfaite, révélant une philosophie de l'histoire somme toute relativement différente et étrangère à ce paradigme. Dans le théâtre d'influence wagnérienne en revanche – on appellera théâtre d'influence wagnérienne celui qui, en le continuant, en le pervertissant, ou en manifestant à son égard une opposition directe, *dialogue* avec ses présupposés essentiels<sup>1</sup> –, les termes de progrès et de mémoire, les thèmes de même que les enjeux qui leur sont liés, sont omniprésents. Comment s'est effectué insensiblement ce glissement et ce durcissement de paradigme<sup>2</sup>, par lequel, au sein d'une conception du monde plurivoque, on a prélevé parmi d'autres un élément à la fois latent et ambivalent pour le rendre prédominant, c'est ce à quoi nous voudrions nous attacher ici. À l'heure où les ferments nationalistes propres aux philosophies de l'histoire contemporaines commencent à connaître différentes sortes de concrétisations historiques, cette question de la relation progrès-mémoire appliquée au genre théâtral pris dans son acception la plus large<sup>3</sup> est en effet de première importance. Nous voudrions ainsi montrer que ces quelques questions en apparence contingentes mais néanmoins récurrentes à l'époque considérée que sont : Wagner est-il moderne ? qu'est-ce qu'un festival ? quel rôle attribuer au théâtre dans la cité ? etc., révèlent en réalité un débat bien plus profond : une réévaluation critique de ce que J.-L. Nancy et P. Lacoue-Labarthe appellent le problème esthétique-politique par excellence, le besoin pour tout peuple d'un « fictionnement » du politique par l'art, et les dangers que ce besoin représente.

- 2 Avant de tirer brièvement les éléments de la philosophie wagnérienne qui relèvent de la matière qui nous occupe ici, commençons par dégager *in abstracto* les problèmes inhérents à la confrontation des notions de progrès et de mémoire.
- 3 La notion de progrès implique de prime abord le schéma historique suivant : l'histoire prend la forme d'un vecteur dynamique orienté vers l'avant et plutôt vers le haut, relevant la plupart du temps de la téléologie, car l'idée de finalité y prédomine.
- 4 À l'inverse, la notion de mémoire implique en apparence l'idée d'un retour sur le passé, autrement dit, à partir de ce vecteur premier, l'image d'un regard en arrière par lequel est momentanément exhaussée une matière appartenant au passé. Si ce phénomène se répète, nous avons alors affaire à un schéma historique d'ordre plutôt cyclique que vectoriel.
- 5 On peut ajouter à cela que la notion de progrès est le plus souvent parfaitement intégrée à la notion d'histoire en tant qu'idée philosophique, alors que celle de mémoire est plus ambivalente : elle peut se manifester par la glorification de l'histoire – de l'histoire nationale par exemple, mais n'exclut pas non plus un refus de l'histoire, la volonté d'un saut hors de l'histoire.
- 6 La convergence et l'intrication de ces deux schémas, en raison de fonctionnements *a priori* antagoniques, ne va donc pas de soi, mais ne semble pas entièrement impossible. Reste à savoir si, à l'époque qui nous intéresse, il y a simple coexistence des paradigmes, coexistence qui trahirait une césure, un hiatus au sein de l'inconscient collectif ; ou bien s'il est possible de les unifier dans un nouveau schéma, schéma qui prendrait alors la forme d'une progression en spirale<sup>4</sup>.
- 7 Disons-le d'emblée : la chose est indécidable. Ce que l'on peut simplement avancer est que, de Wagner à ses héritiers, cette indécision, d'abord nébuleuse, féconde sur le plan de la création artistique, va posséder peu à peu un caractère de plus en plus figé, de plus en plus net et tranché.
- 8 Qu'en est-il de ces paradigmes dans la théorie wagnérienne ?
- 9 Une représentation schématique de sa pensée nous permet effectivement de mettre en lumière une condensation des matières et des notions principales de sa conception du monde autour de ces deux pôles. On placerait d'un côté tout ce qui relève de sa définition de la révolution libératrice, du rôle du héros émancipateur, de l'œuvre d'art de l'avenir<sup>5</sup>. De l'autre côté, on rangerait plutôt ce qui s'apparente aux cycles du Vouloir-vivre, aux théories de la réincarnation, et à la peinture avant la lettre d'une philosophie de l'Eternel retour. Selon une dialectique simplificatrice dont on sait ce qu'elle a d'insatisfaisant, on trouverait donc, d'une part, un premier Wagner plutôt révolutionnaire et socialiste dont le jeune Siegfried serait le symbole ; de l'autre un second Wagner influencé par Schopenhauer et les philosophies bouddhiques et brahmaniques, dont la figure de Parsifal constituerait l'aboutissement<sup>6</sup>. Dialectique insatisfaisante car l'idée d'une systématisation de la pensée et d'une successivité des paradigmes ne sont en rien représentatives de Wagner. Mais cette imprécision réductrice, loin de mettre en défaut le bien-fondé de notre investigation, constitue au contraire le cœur de notre propos. Elle amène en effet à s'interroger sur quelques termes essentiels de la pensée wagnérienne et sur la place qu'il faudrait leur attribuer dans ce schéma initial. Ainsi, que faire des notions de régénération, de rédemption, et de celle, éminemment problématique, de peuple, voire de peuple allemand, surtout quand on l'associe à une réflexion sur le mythe ? À première vue, on associerait ces

notions au premier groupe : la régénération relève d'un schéma vectoriel, schéma qu'il faut modifier ; de même, en raison de sa résonance messianique, que l'idée de peuple. Pourtant, la configuration cyclique de l'idée de rédemption, attestée par la célèbre formule qui clôt *Parsifal*<sup>7</sup>, de même que l'idée d'œuvre d'art totale, qui draine toujours avec elle l'image d'une sphéricité parfaite, celle de l'Un et du total retrouvés, laissent planer le doute<sup>8</sup>.

- 10 Quelle représentation y a-t-il alors, dans l'œuvre wagnérienne, des notions de progrès et de mémoire, et des relations qu'elles peuvent entretenir entre elles ?
- 11 La notion de progrès ne semble pas une notion-clé de la *Weltanschauung* wagnérienne, du moins si l'on prend le mot dans son acception la plus courante, c'est-à-dire relevant d'un positivisme historique. La foi dans une science dépourvue de spiritualité et faisant l'éloge de la *téchnè* est en partie ce contre quoi s'érige sa philosophie de l'histoire<sup>9</sup>, de nature biomorphologique<sup>10</sup>, et constitue d'ailleurs la raison fondamentale du succès de son œuvre et de sa pensée dans le renouveau idéaliste de l'Europe de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>.
- 12 Il existe pourtant tout un versant de sa pensée, on l'a dit, qui doit être appréhendé sur le mode de la promesse, du lendemain radieux, d'une ouverture sur le futur. C'est l'expression « d'œuvre d'art de l'avenir » qui représente le mieux ce trait de pensée, sa dynamique prospective<sup>12</sup>. Mais il est clair que cet avenir n'est pas envisagé sous le mode de l'absolue nouveauté, de la virginité, mais sous celui de la restauration, du retour à un âge antérieur, un âge d'or d'avant la chute. La téléologie wagnérienne est animée par la trilogie dialectique belle origine/chute/rédemption<sup>13</sup>. Le futur dont il retourne est bien le futur antérieur. Le beau lendemain est celui des retrouvailles de l'œuvre et de la société indivisées, ayant parcouru à rebours et combattu les temps où ont germé les ferments décadents. Les scènes de restauration qui parcourent son œuvre, de *Lohengrin* à *Parsifal*, en passant par *Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg* l'attestent, qui célèbrent l'art de l'avenir, certes, mais en tant qu'il concilie tradition et modernité.
- 13 Dans l'univers wagnérien, de même que pour la notion de progrès, la notion de mémoire est à la fois présente et représentée, absente et rejetée. Et ce, dans une relation plus que complexe avec l'idée de Nation – étant entendu, à première vue, que la notion de mémoire, au sens où l'entend l'historien P. Nora lorsqu'il parle de « lieux de mémoire »<sup>14</sup>, se conjugue nécessairement avec l'idée de Nation.
- 14 Il n'y a pas à proprement parler dans l'œuvre de Wagner de mise en scène de la pratique mémorielle au sein de la collectivité, au sens où l'on célébrerait les hauts faits historiques d'un passé glorieux, telle qu'on peut l'observer dans presque tout l'opéra russe et une bonne partie de l'opéra italien. De cela, seuls *Rienzi* et *Lohengrin* conservent quelques traces. L'abandon du projet d'opéra consacré à Frédéric Barberousse au profit de la figure de Siegfried<sup>15</sup> le dit bien : le mémoriel n'aura pas vraiment lieu dans l'histoire *stricto sensu* ni, sur le plan de la poétique, dans le grand-opéra historique.
- 15 Cependant, la représentation du collectif, jouant en interaction avec l'idée de mémoire, est, on s'en doute, loin d'être absente dans l'œuvre wagnérienne, des scènes liminaires et conclusives de *Lohengrin*<sup>16</sup> aux rassemblements des chevaliers du Graal dans *Parsifal*, en passant par l'épisode de la nuit de la Saint-Jean et le dernier acte des *Maîtres-Chanteurs de Nuremberg*<sup>17</sup>. Mais, s'il fallait caractériser ces temps forts de la dramaturgie wagnérienne, on serait plutôt amené à parler de rituel et de célébration, où répétition et tradition ont un rôle important à jouer ; autrement dit une cyclicité versant dans

l'intemporel et l'universel, plutôt qu'un spectacle de l'histoire soumise aux règles de la narrativité et de l'enchaînement<sup>18</sup>.

- 16 On ajoutera enfin que l'on peut encore recenser au moins deux autres formes majeures de représentation de la mémoire dans son œuvre. Il y a d'une part tout ce qui est lié au personnage difficile à appréhender bien que tout à fait saisissant d'Erda dans *L'Anneau du Nibelung*, personnage en lequel un Claudel ironique voyait justement le dépositaire de la mémoire allemande<sup>19</sup> ; et d'autre part tout ce qui a trait à cette réflexion d'ordre dramaturgique typiquement wagnérienne et qui insiste sur l'idée de mémoire en tant que moyen pédagogique, passant notamment par le jeu des leitmotifs et des récits rétrospectifs. Dans ce cas, la mémoire est un des vecteurs didactiques par lesquels s'effectuera la réforme sociale inhérente au programme wagnérien<sup>20</sup>.
- 17 Quels enseignements tirer de ce parcours de preuves et contre-preuves ?
- 18 Ceci : Ce qui est visé chez Wagner n'est pas à première vue le progrès et la mémoire au sens le plus évident des termes, en tant qu'ils s'exercent et se manifestent dans le cadre plus ou moins lisible de l'histoire nationale. Wagner recherche plutôt un présent d'éternité, de nature transhistorique – on sait d'ailleurs qu'en ce sens il rejette l'histoire pour le mythe, à même de dévoiler l'Éternel humain pur de tout élément conventionnel<sup>21</sup> – par lequel la collectivité accède par le truchement de l'œuvre d'art à la célébration de son image idéale et première. Le très wagnérien Nietzsche de la *Seconde inactuelle*, qui recense les travers des études historiques par lesquelles le passé vient saturer le présent, expose d'ailleurs un programme similaire : « il y a un degré d'insomnie, de rumination, de sens historique, qui nuit à l'être vivant et finit par l'anéantir, qu'il s'agisse d'un homme, d'un peuple ou d'une civilisation »<sup>22</sup>.
- 19 Cependant, la mise en place de cette transhistoricité, on a vu en mettant en lumière les notions-clefs de sa pensée qui avoisinent le plus celles de progrès et de mémoire qu'elle s'effectuait selon un schéma analogue, des mécanismes similaires et brassant des matières très semblables, dont ce moment-clé que constitue le rite du festival sacré offre, par son déroulement même, la manifestation synthétique la plus parlante.
- 20 Il y a donc bien chez Wagner une forme de téléologie d'une part, une forme particulière de relation dans le temps entre la collectivité et sa propre image d'autre part, mais ces formes mettent en avant une sorte de schéma alternatif à celui exposé par les notions de progrès et de mémoire, schéma alternatif qui constitue tout l'enjeu de notre propos à l'époque considérée, et que mettront en lumière ses héritiers.
- 21 Ce schéma repose sur deux ambiguïtés profondes. Celle, tout d'abord, de la notion de peuple – et de collectivité exerçant la pratique mémorielle, notion qui oscille entre deux extrêmes dont Wagner, par l'ambivalence de sa philosophie, a voulu préserver la possible conciliation : d'un côté le peuple universel dont le dénominateur commun est l'art réformateur (voir Nietzsche dans sa *Quatrième Inactuelle* « R. Wagner à Bayreuth »<sup>23</sup>) et de l'autre, le peuple lié à une Nation, un territoire et une destinée, vision pouvant prendre une coloration nettement nationaliste. Cette première ambiguïté est renforcée par une seconde, portant cette fois sur la notion de mythe, dont la nature et le fonctionnement ne laissent pas, dans leur lien au peuple et à l'histoire, d'être complexes. Ceci, parce que d'une part il élève à l'universel et l'intemporel ce qui semble fort n'être que national et particulier (il ne s'agit pas de n'importe quels mythes, mais de mythes allemands, prenant forcément à charge la question « qu'est-ce qui est allemand ? »), et que d'autre part, il prend position à la lisière de l'histoire, mais à la lisière seulement, sans s'en éloigner, ainsi que le prouve ce Moyen Âge wagnérien dont

on a maintes et maintes fois souligné l'équivoque<sup>24</sup> – ce substrat mythique apparemment abstrait de toute considération historique, appartenant en réalité au foyer légendaire sur lequel se fortifie l'image d'un peuple déterminé.

- 22 C'est dans cet espace profondément ambigu qu'à l'heure où s'exacerbent les philosophies de l'histoire vont s'engouffrer presque tous les héritiers de Wagner, ce, dans un certain nombre de « scènes » qu'il nous faut envisager maintenant.
- 23 Nous appellerons « scènes », ces moments critiques de la première partie du xx<sup>e</sup> siècle par lesquels celui-ci prend position par rapport à l'héritage wagnérien, à la fois en ce qui concerne son contenu, et en ce qui concerne la place qu'il faut attribuer à cet héritage. Ces scènes, principalement au nombre de quatre, ne sont pas toutes du même ordre, bien que plus ou moins concomitantes. Nous leur donnerons leur unité – unité esthético-politique – dans le dernier temps de notre parcours.
- 24 La première de ces scènes est la scène nietzschéenne – et post-nietzschéenne –, au sein de laquelle la relation progrès-mémoire établie par Wagner est amalgamée à une réflexion sur la décadence. Elle possède trois caractéristiques, qui toutes trois nous concernent directement ici.
- 25 Elle relève tout d'abord bien du théâtre pris au sens large, et ce, dès l'origine, ainsi qu'en témoignent d'une part *La Naissance de la tragédie*, et son analyse de l'émergence par Wagner du dithyrambe moderne, ou captation *in extremis* de l'élément dionysiaque par la forme apollinienne et, d'autre part, la *Quatrième inactuelle*, qui mesure l'enjeu de l'événement bayreuthien<sup>25</sup>.
- 26 Elle place ensuite Wagner et son œuvre au sein d'un paradigme historique particulier, qui, mettant en défaut le fond et la visée de la philosophie wagnérienne de l'histoire, révèle certains éléments latents dans le traitement alternatif qu'il a fait de la dialectique progrès-mémoire. Ce paradigme, précisément, est le paradigme progrès-décadence qui, venant enrichir et doubler une configuration similaire révélée par Bourget à partir de Baudelaire, influencera pleinement l'imaginaire du premier xx<sup>e</sup> siècle<sup>26</sup>. Il est intéressant de l'évoquer ici pour deux raisons. À la suite de Nietzsche, tout d'abord, Wagner, de régénérateur historique qu'il s'est voulu, passe dans l'histoire en tant que corrupteur ; de remède, son œuvre et sa théorie deviennent symptômes de tout une époque. Pour le dire, ensuite, non seulement Nietzsche utilise les images mêmes de son œuvre (Wagner est un mage dangereux ; son œuvre un poison ; Bayreuth, l'ancre de Klingsor)<sup>27</sup>, mais il s'accapare la trilogie dialectique wagnérienne mise en avant plus haut – belle origine/chute/rédemption –, et la bloque à sa deuxième étape, autrement dit la chute, la décadence. Wagner au lieu d'être du côté de l'avenir, du progrès, qui devient d'ailleurs par excellence une fausse valeur occidentale liée à l'obsession du mouvement<sup>28</sup>, est de celui du passé, de la décadence. Son théâtre, premier théâtre de masse pratiquant vraie hypnose et fausse mystique devient le lieu symptomatique d'une Allemagne et plus largement d'une Europe décadentes qui, applaudissant Wagner, s'applaudissent elles-mêmes de façon narcissique. Le mémoriel n'est pas placé sous la lumière méditerranéenne qui donne forme à l'individu, mais sous le signe de l'éveil des brumes collectives, où l'individu fait un avec la masse. « Ces Allemands ont eu recours aux moyens les plus atroces pour se faire une mémoire qui les rendît maîtres de leurs instincts fondamentaux populaciers et lourdement brutaux », dit Nietzsche dans *La généalogie de la morale*<sup>29</sup>.
- 27 Selon Heidegger, cette scène de rupture de Nietzsche par rapport à Wagner, est « un mouvement nécessaire de notre histoire »<sup>30</sup>. En l'occurrence, il s'agit ici de l'histoire

allemande, en tant qu'elle engage l'Occident dans une interrogation politique et esthétique, celle du besoin propre à chaque peuple d'une forme esthético-politique pour exister à soi-même, et de la nécessaire rivalité qui en découle entre les diverses formes construites par les différents peuples européens. Ce faisant, selon Heidegger, cette rupture se devait de signer la fin de l'emprise de l'art dans la conception du politique, prégnante en Occident depuis la résurgence du modèle grec dans le romantisme allemand, nous y reviendrons plus bas.

- 28 La deuxième des « scènes » qu'il faut mettre en avant est celle de la révolution théâtrale post-wagnérienne et de l'utopie de festival qui lui est liée. Elle insère la dialectique progrès-mémoire dans une dynamique de tension entre universalisme et nationalisme.
- 29 Si le théâtre post-wagnérien est placé sous le signe du paradigme progrès-décadence, il est aussi placé sous celui du mémoriel. Toutes les théories et pratiques théâtrales qui se réclament ou s'opposent directement à Wagner dans le premier quart du <sup>xx</sup>e siècle (Appia, Meyerhold, d'Annunzio, Yeats, Blok, Biely, George, Schuré, Dujardin, Péladan, Mallarmé, Claudel, Valéry, Brecht, et bien d'autres), en réfléchissant à la relation entre peuple et théâtre à travers la notion cristallisatrice de festival, et l'utopie d'une résurrection des mystères et de la tragédie grecs, s'intéressent directement à la mémoire, en tant qu'elle est le point de départ de cette œuvre d'art de l'avenir qui prépare la société de demain. Quelques citations tirées d'une œuvre particulièrement parlante à cet égard parce qu'elle en fait l'un de ses thèmes fondamentaux – la trilogie d'E. Dujardin intitulée *Antonia*<sup>31</sup> qui n'est d'abord et avant tout qu'une vaste paraphrase wagnérienne –, suffisent à attester de cette importance du mémoriel : « Les époques anciennes reviennent, et j'oublie les vieilles agonies »/« Viens, reviens ! Les temps anciens sont tout et ne sont rien ! »/« le seul bien que je demande est l'oubli ! »/« Qu'autour de moi soufflent les fleurs de mon royaume, emporte le passé et le dissipe et l'abolit, Et moi, sachez, je suis l'oubli. »
- 30 Cette réflexion est profondément ambiguë en ceci que, sous couvert de dramaturgie de l'infini<sup>32</sup>, d'universalité et d'éradication de toute forme de scission, cette idée de festival possède un caractère fortement national, où le travail de la mise en forme par le mythe de la mémoire collective, sert avant tout à en faire émerger le type irréductible, type que l'on est en mesure d'opposer aux autres types européens. De Wagner à la veille de la Première Guerre mondiale, la montée des virtualités belligères des nationalismes a durci la définition polymorphe que l'on donnait jusqu'alors du peuple. On peut avancer plusieurs preuves de cela. En France, de Schuré à Suarès, la réflexion sur les conditions d'émergence d'un théâtre moderne – où l'on aime, soi-dit en passant, à représenter l'union des différentes muses, filles de... Mnémosyne<sup>33</sup> – s'accompagne d'une définition de la spécificité du mythe celtique ; de Mallarmé à Claudel, le thème de l'anamnèse collective d'une assemblée liturgique participant à la cérémonie ouverte par le Livre-monde<sup>34</sup>, n'exclut pas de penser cette dramaturgie de l'infini à partir de la France, en l'opposant à Wagner devenu symbole de l'Allemagne. En Russie, de Blok, Biely, Brioussov à Lounatcharski, en Italie avec d'Annunzio, en Irlande avec Yeats ou en Espagne avec les poètes issus de la revue wagnérienne *Juventut*, le médiévisme affiché, néo-wagnérien et soi-disant de nature universelle et intemporelle, sert avant tout à jeter les bases d'un art national authentique, qui tient compte des spécificités historiques dont la mémoire collective possède l'héritage<sup>35</sup>. L'entretien ou le réveil de la mémoire vivante en vue du progrès, prend ici une coloration nettement nationaliste.

- 31 La troisième scène renvoie quant à elle aux ambiguïtés, à travers les querelles qui jalonnent l'histoire de l'opéra post-wagnérien, de la notion de progrès lorsque elle est appliquée à l'art. Ce dont il retourne cette fois n'est pas la continuation post-wagnérienne du traitement wagnérien de la dialectique progrès-mémoire, mais de l'inscription de Wagner dans un certain nombre de querelles esthétiques du début du siècle, riches en déclaration fracassantes, et qui sont pleines d'enseignements quant à la façon dont cette première partie du xx<sup>e</sup> siècle envisage, à travers la dialectique progrès-mémoire, la place à attribuer à son héritage culturel dans le monde qu'elle souhaite ériger. Parmi ces déclarations ou ces théories particulièrement significatives, on peut penser à Verdi qui, à travers la formule célèbre « retournons à l'ancien, ce sera un progrès », invite une Italie tiraillée entre ouverture aux influences étrangères et quête de formes musicales qui lui soient propres, à revenir aux grands maîtres de son passé<sup>36</sup>. Le roman de Werfel, *Verdi ou le roman de l'opéra*, qui met en scène non seulement Verdi et Wagner, mais aussi Monteverdi et Palestrina, fait de cette déclaration l'argument de son récit<sup>37</sup>.
- 32 Autre formule particulièrement importante, celle de Debussy déclarant : « Wagner, [...], fut un beau coucher de soleil que l'on a pris pour une aurore »<sup>38</sup>. Ce procédé, par lequel l'image d'une musique toujours future est reléguée au rang de passé clos sur lequel on fait table rase, est un moyen pour lui de se dégager d'un joug dont l'emprise est trop forte, emprise qui révèle en art le caractère parfois pesant et stérilisateur pour tout élan créateur de l'héritage artistique ; ce faisant, l'attitude de Debussy est tout à fait représentative de celles de nombreux artistes appartenant à l'époque des « -ismes », qui du futurisme italien au modernisme espagnol en passant par l'expressionnisme allemand, refusent en art l'hommage mémoriel et la reconnaissance servile<sup>39</sup>. L'art, pour être moderne, c'est-à-dire progressiste, doit selon eux s'affranchir du passé, et périmer rapidement tout ce que, quelques années plus tôt, on a considéré comme une avancée décisive. Le diktat du progrès prend alors une forme radicale dont on peut considérer qu'elle a été active pendant une grande partie du xx<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup>. Parallèlement, on observe également à partir des années 20, l'épanouissement de tout un courant un peu rapidement qualifié de néoclassique (Stravinsky<sup>41</sup> et, avant, la pléiade d'artistes qui s'étoile autour de la Schola cantorum de Vincent d'Indy), qui, lui, fait de cet héritage la condition *sine qua non* pour aller de l'avant.
- 33 Nul domaine artistique ne révèle mieux par ses jeux de grand-écart et ses contradictions internes, les enjeux découlant de l'application des notions de progrès et de mémoire à l'art, que celui de l'opéra allemand de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle. C'est en lui en effet que, notamment à travers les oeuvres de l'École de Vienne, s'effectue objectivement, les avancées les plus radicales en matière de procédés de compositions, de thèmes, de débats<sup>42</sup>. C'est aussi en lui que culmine une sorte de frénésie de la modernité, particulièrement patente dans le genre du *Zeitoper*<sup>43</sup>, où abondent les fragments de modernité technique injectés plus ou moins artificiellement au canevas de l'opéra traditionnel – sonnerie de téléphone, sirènes d'usines, sifflements de train. Cette frénésie, Schönberg saura s'en moquer dans son opéra *D'aujourd'hui à demain*<sup>44</sup>, qui se termine précisément par la question faussement naïve d'un enfant : « Maman, qu'est-ce que c'est, des hommes modernes ? ». Mais c'est également en lui que l'on trouvera d'authentiques manifestes artistiques traditionalistes, tel le *Palestrina*<sup>45</sup> de Pfitzner ou, de façon moins évidente, le *Mathis der Mahler* de Hindemith<sup>46</sup>. On sait enfin comment les Nazis s'entendront pour qualifier toutes les formes de

modernité musicale<sup>47</sup> : ils les taxeront de dégénérées, dégénérescence pour laquelle, à partir de Terezín, on exterminera nombre de musiciens. Soit-dit en passant, il n'est pas anodin que le plus important des opéras composés à Terezín, *l'Empereur d'Atlantis* du compositeur tchèque V. Ullmann<sup>48</sup>, soit aussi une forme de critique de la modernité technique criminelle.

- 34 La figure de Wagner met donc ici en jeu la question d'une légitimité de la notion de progrès en art. Ce faisant, cette obsession de la modernité montre à quel point, en la matière, le passé dont il est question, précisément, ne passe pas. Des *Inactuelles* de Nietzsche à la notion de « non-contemporanéité » avancée par Benjamin, nombre de philosophes mettront en avant les effets d'emprise que les comportements mémoriels ou progressistes peuvent avoir sur le présent de réception.
- 35 La scène nazie, qui met en avant les travers possibles de la réflexion dialectique progrès-mémoire, constitue enfin la dernière de ces scènes post-wagnériennes.
- 36 Ce sont les Nazis qui, par leur réutilisation de la matière wagnérienne, ont révélé de la façon la plus manifeste certaines des ambiguïtés structurelles propres au traitement alternatif que le compositeur a opéré de la dialectique progrès-mémoire. Surtout, ils l'ont fait en actualisant de la manière la plus pure – si l'on peut dire – certains des traits de cette dialectique. Leur *Weltanschauung*, contrairement à Wagner, est en effet vraiment fondée sur une certaine dialectique progrès-mémoire, qui amalgame sans contradiction, sans obstacle apparent, les deux schémas historiques décrits plus haut, la vectorisation téléologique de l'histoire et l'image circulaire d'un ré-engendrement perpétuel du passé dans un éternel présent<sup>49</sup>. Adorno, T. Mann, Bloch et bien d'autres ont mis en avant cette ambivalence congénitale, en parlant du mélange propre au nazisme, entre archaïsme et modernité, entre mythe et technique. Ceci relève en propre d'une problématique théâtrale et résolument post-wagnérienne, ainsi que les philosophes J.-L. Nancy et P. Lacoue-Labarthe, à la suite de la définition benjaminienne d'une esthétisation de la politique, l'ont bien montré : « le modèle politique du national-socialisme est le *Gesamtkunstwerk* parce que, comme le savait très bien le Dr. Goebbels, le *Gesamtkunstwerk* est un projet politique, le *Festspiel* de Bayreuth devant être pour l'Allemagne ce que les grandes Dionysies avaient été pour Athènes et pour la Grèce entière : le lieu où un peuple, rassemblé dans son État, se donne à lui-même la représentation de ce qu'il est, et de ce qui le fonde comme tel. Ce qui ne veut pas simplement dire que l'œuvre d'art (la tragédie, le drame musical) offre la vérité de la *polis* ou de l'État, mais que le politique lui-même s'institue et se constitue (et se re-fonde régulièrement) dans et comme l'œuvre d'art »<sup>50</sup>.
- 37 Nous n'avons pas la possibilité ici d'évoquer cette quatrième scène particulièrement problématique dans toute sa complexité et son ambiguïté. Eric Michaud a subtilement analysé dans *Un art de l'éternité, L'image et le temps du national-socialisme*<sup>51</sup>, comment opérait, notamment dans le théâtre *Thing* et les cérémonies de masse à caractère opératique, cette dialectique progrès-mémoire : le thème parsifalien de la passion christique, l'image du phénix qui renaît de ses cendres renvoyant à la fois au Führer et au peuple allemand, l'image de l'anneau ou du cercle (le *Thing* et, en même temps, l'éloge du cycle saisonnier typique du néo-paganisme nazi), s'alliant au culte technique de la force, à la glorification de l'avenir par laquelle l'histoire devient le temps d'un événement-avènement, tout cela vient attester de l'omniprésence de cette thématique progrès-mémoire, sous son jour le plus dangereux.

- 38 En conclusion de ce deuxième temps, il est d'ailleurs possible d'avancer l'hypothèse suivante : le nazisme, en poussant à son comble le traitement nationaliste, raciste et belligère de la dialectique progrès-mémoire, qui, jusqu'à présent ne pouvait être essentiellement envisagée que dans le cadre d'un territoire et selon un principe d'antagonisme, a fait basculer les présupposés de ce paradigme. À la moitié du XX<sup>e</sup> siècle, désormais, c'est-à-dire après le génocide, il n'y a plus de hiatus entre mémoire et progrès. Le travail de mémoire n'est plus le fait d'un processus d'identification propre à un seul peuple, et donc teinté d'ambiguïtés messianiques et nationalistes, mais un travail collectif, une condition nécessaire pour envisager l'avenir. Même : tant qu'il ne se fige pas à son tour en moyen d'identification, le travail de mémoire, garde-fou, devient une substance éthique équivalente au progrès.
- 39 La violence, le caractère récurrent et obsessionnel de ces scènes placées dans la continuité et le dialogue avec Wagner – et, cela doit être rajouté, avec l'Allemagne –, incitent à s'interroger sur leur dénominateur commun, à se demander dans un dernier temps pourquoi toute cette réflexion sur la dialectique progrès-mémoire passe en quelque sorte nécessairement par une réflexion sur l'œuvre d'art totale, le festival, les révolutions de la pratique théâtrale, et l'esthétisation de la politique. La réponse à ces questions, ce sont les écrits très éclairants des philosophes J.-L. Nancy et P. Lacoue-Labarthe qui l'ont apportée, en montrant que l'opéra, le théâtre pris au sens large, condensaient de façon absolue les matières du problème occidental par excellence, le problème « esthético-politique »<sup>52</sup>.
- 40 Selon eux, s'est en effet révélée à tout peuple occidental une nécessité, celle de ne pouvoir parvenir à son essence, et donc à exister pour soi-même, que par l'intermédiaire d'une forme, précisément la forme esthético-politique, ou « avènement de soi-même à soi-même comme mythe », forme à travers laquelle il prend conscience de soi, se saisit, et se célèbre. Cette recherche de sa propre forme met en avant la nécessité historique pour tout peuple de la fonction mythique, comme seul moyen d'accomplir un indispensable processus d'identification. On voit ici en quoi interviennent mémoire et progrès, et en quoi ce processus possède quelque chose d'hégémonique et messianique, donc d'exclusif. La mémoire donne au peuple sa continuité identitaire dans le temps en fortifiant la forme ; le progrès est pensé comme ce qui donne peu à peu consistance à cette identité, conformément à une visée initiale qui n'atteindra son indéfectible maturité que dans l'avenir, toujours envisagé comme le moment de la parousie.
- 41 Pourquoi cette époque, la première partie du XX<sup>e</sup> siècle ? La question de l'identification n'a cessé d'être pensée en fonction de la tragédie grecque, qui, pour tout l'Occident, a constitué le modèle par excellence de ce processus esthético-politique. À partir du moment où a été effectué le constat que les modèles grec et chrétien d'identification étaient définitivement perdus, l'Occident moderne s'est mis en quête d'un autre mode d'identification, et c'est l'art qui le lui a fourni. Le moment où a été théorisée cette idée est le romantisme allemand pendant lequel a été formulée, notamment par Hegel, la promesse du ré-engendrement d'un « grand art », d'une œuvre absolue, d'un *organon* dirait Schelling, par lequel s'accomplirait ce processus d'identification, et qui signerait du même coup l'aboutissement, le parachèvement, et la fin de l'Art. Wagner, liant dans sa théorie et sa pratique, non seulement le drame musical hérité des grecs, le mythe en tant qu'émanation du peuple, mais surtout Bayreuth, comme actualisation de ces deux

données, a paru être la réponse historique à cette promesse, ce qui explique l'enthousiasme qu'il a pu déclencher.

- 42 Cependant, parmi plusieurs virtualités propres aux philosophies de l'histoire en jeu, et dont nous avons montré en quoi et pourquoi elles faisaient l'objet de multiples débats et étaient pour une part d'entre elles sur le point de connaître une concrétisation historique dans le premier quart du *xx*<sup>e</sup> siècle, le nazisme, la pire d'entre elles, a mis en lumière trois caractères fondamentaux de ce besoin d'identification. Il a révélé que ce mythe émanant de la dialectique progrès-mémoire, était d'abord et avant tout le mythe, la manifestation d'une race. Il a également révélé la plasticité de cette dialectique, qui prête le flanc à toute récupération : par l'intermédiaire de ce processus en tant qu'il a été actualisé par Wagner, le nazisme s'est lui-même constitué comme mythe. Le nazisme enfin, qui, dans, par et comme œuvre d'art, a poussé à son terme l'esthétisation de la politique (Benjamin), a montré les dangers inhérents à ce nécessaire processus identificatoire.
- 43 Pourquoi l'Allemagne ? Selon Nancy, la réflexion esthétique-politique de tous les peuples occidentaux découle d'une relation à ce modèle que constitue, nous l'avons dit, la tragédie grecque et précisément, au sein de celle-ci de la *mimèsis*, ou capacité de « figurer », de « façonner », en tant qu'elle touche au problème de la représentation. Tous ces peuples, en particulier la France, par l'intermédiaire de l'esthétique classique, ont répondu au problème d'un déficit de *mimèsis* en imitant ou en se référant à ce modèle antique. Mais l'Allemagne, cette entité politique tard venue sur l'échiquier européen, et donc particulièrement déficitaire en matière de « fictionnement » politique, s'est vue obligée de passer par une imitation au second degré. Or pour elle, il n'était pas question d'imiter la France. Confrontée à la hantise aiguë d'une catastrophique absence de forme, elle a, à l'époque romantique, défini de la façon à la fois la plus aiguë et la plus systématique ce problème esthétique-politique. Wagner et Bayreuth, et plus encore leurs héritiers, pris dans les excès de la philosophie de l'histoire, constituent le moment de culmination de ce mouvement, en apportant une réponse à la question lancinante implicite : « qu'est-ce qu'être allemand ? ».
- 44 Pourquoi, enfin, l'opéra ? La musique, en particulier la musique lyrique, dit Lacoue-Labarthe, est elle-même depuis la Renaissance placée dans une situation similaire. Obsédée par l'imitation des grecs, dont il ne reste aucune trace musicale, elle se doit de « ré-inventer », « d'être soi-même forme », à partir d'une forme absente. Ce faisant, Wagner et Bayreuth posent l'ambiguïté de cette « *musica ficta* », qui peut être à la fois cette fiction recherchée, mais aussi une feinte, un mensonge – les deux ayant la même origine étymologique.
- 45 À la lumière de ce qui vient d'être dit, on comprend que si, d'une part, le propre de l'opéra est d'inventer en ré-inventant, d'autre part, le propre du politique moderne est de ne pouvoir se penser qu'en fonction du passé – forces et faiblesses parfois dangereuses, et parvenues à la maturité de leur expression historique dans la première partie du *xx*<sup>e</sup> siècle, alors c'est par la représentation grâce à l'opéra – au théâtre pris au sens large –, des contradictions, apories et ambiguïtés de la dialectique progrès-mémoire que devait nécessairement passer l'expression la plus aboutie de cette question esthétique-politique qui a fait – et fait peut-être encore – le propre de l'Occident moderne.

## NOTES

1. Il s'agit du théâtre symboliste et post-symboliste français du tournant du XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle (Mallarmé, Dujardin, Schuré, Bourges, Mendès, Péladan, Claudel, Valéry, etc.), du théâtre de d'Annunzio en Italie, Shaw et Yeats en Grande-Bretagne, Blok, Ivanov, Biely, Diaghilev, Meyerhold et Lounatcharski en Russie, Wyspian'ski en Pologne, Strindberg en Suède, Hauptmann, Appia, Hofmannsthal et Brecht dans le domaine de langue allemande. Au théâtre pris dans son sens le plus strict, nous ajouterons ici les grandes œuvres lyriques du début du XX<sup>e</sup> siècle (Debussy, Strauss, Berg, etc.)
2. Toute époque se caractérise par une propension à agencer les faits historiques selon un schéma structurant, un récit simplificateur. Nous appellerons ceux-ci « paradigmes ».
3. C'est-à-dire : arts de la scène et de la représentation. Comme les œuvres qui nous occupent ici prennent toutes comme point d'origine le modèle de la tragédie grecque, on peut envisager les différentes formes artistiques pratiquées de façon indifférenciée.
4. Sur la question des paradigmes historiques, voir entre autres, G. Bourdé et H. Martin, *Les Écoles historiques*, Le Seuil, coll. « Points », 1985, P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Le Seuil, 1971, rééd. Coll. « Points » et P. Ricœur, *Temps et Récit*, Le Seuil, 3 vol., 1983-1985, rééd. coll. « Points », 1991.
5. Voir entre autres, les essais *L'Art et la Révolution* [*die Kunst und die Revolution*, 1849], *L'œuvre d'art de l'avenir* [*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849], *Musique de l'avenir* [*Zukunftsmusik*, 1860].
6. Cf., entre autres, les essais *Sur la destination de l'opéra* [*Über die bestimmung der Oper*, 1871] et *Religion et Art* [*Religion und Kunst*, 1880].
7. *Parsifal*, Acte III : « Rédemption pour le rédempteur » (« Erlösung dem Erlöser »), formule cyclique qui, du *Château d'Argol* au *Roi Cophetua* en passant par sa pièce de théâtre *Le Roi pêcheur*, fascinera J. Gracq.
8. Cf. sur ce point, E. Sans, « La leçon de Parsifal », in *l'Avant-Scène Opéra* n°38-39, p. 16-28.
9. Ce, de façon même parfois exagérée et presque ridicule, ainsi qu'en témoigne sa *Lettre ouverte à Monsieur Ernst von Weber, auteur de l'essai « Les Chambres de torture de la science »*, [*Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber, Verfasser der Schrift « Die Folterkammern der Wissenschaft »*, 1880], éloge du végétarisme et pamphlet contre l'utilisation des animaux à des fins d'expérimentations scientifiques, éléments dont l'épisode du cygne abattu, dans *Parsifal*, garde la trace.
10. L'histoire est souvent chez Wagner, comme la société ou l'œuvre d'art, comparée à un organisme dont les membres peuvent se diviser, un organisme voué aussi bien à l'efflorescence qu'au dépérissement. Ce lieu-commun naturaliste se retrouvera dans beaucoup de doctrines tendancieuses du tournant du siècle, comme *Dégénérescence* de Max Nordau [*Entartung*, 1883], qui, le premier appliquera de façon systématique ces principes à l'art, ou *Le Déclin de L'Occident* de O. Spengler [*Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 1918].
11. Cf., sur ce point, S. Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1997.
12. Cette expression connaîtra d'ailleurs un grand succès chez les « continuateurs » de Wagner, tel, entre autres, E. Schuré dans *Le drame musical, Richard Wagner, son œuvre et son idée*, 1901 et le Sâr Joséphin Péladan, mais aussi chez ses détracteurs qui sauront se gausser de toutes les « musiques de l'avenir ».
13. Sur ce point, voir C. Godin, *La Totalité réalisée, Les arts et la littérature*, Paris, Champ Vallon, 1997, p. 429 et sq.
14. Cf. P. Nora (dir.), « Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux », in *Les lieux de mémoire*, Préface au Tome I, Paris, Gallimard Quarto, 1997, p. 23-43.

15. Sur la question du passage entre la figure historique de Frédéric à celle, mythique de Siegfried, voir par exemple, P. Godefroid, *Richard Wagner, Les opéras imaginaires*, Paris, Séguier, p. 399-422.
16. Ces scènes donnent l'illustration du peuple entourant le roi Henri l'Oiseleur rendant justice au bord de l'Escaut.
17. Le défilé des corporations, de même que le concours de chant pendant lequel le peuple intronise le vainqueur sous le regard des Maîtres, relève de ce point de vue directement de la pratique mémorielle collective.
18. Ce phénomène de cyclicité débouchant sur le présent d'éternité est bien analysé par J.-F. Marquet dans J.-F. Marquet, *Miroirs de l'identité*, Paris, Hermann, 1996, en son chapitre « Wagner, le crépuscule de la chevalerie », p. 105-132.
19. Erda représente dans *La Tétralogie* la mémoire du monde. Elle apparaît une première fois à la fin de *l'Or du Rhin* pour annoncer le Crépuscule des dieux, puis sera retrouvée par Wotan au début du III<sup>e</sup> acte de *Siegfried*, lorsque celui-ci, dans un contexte éminemment dramatique, tente de lui extirper le savoir nécessaire à la poursuite de son action. Cette scène, d'une grande force et d'une grande beauté, est aussi l'une des plus difficiles à comprendre. Claudel se moquera d'Erda, enfermée dans les entrailles de la terre comme dans un petit « bier tunnel » cf. P. Claudel, *Richard Wagner, rêverie d'un poète français*, Paris, Les Belles Lettres, p. 69 et sq.
20. Voir sur ce point C. Merlin, *Le temps dans la dramaturgie wagnérienne*, Bern, Peter Lang, 2001, p. 95-103.
21. Sur le passage, chez Wagner, du drame historique à la légende, puis de la légende au mythe, voir E. Sans, « Le Vaisseau fantôme, premier drame wagnérien » in *L'Avant-Scène Opéra* n°30, p. 13-18.
22. F. Nietzsche, *Considérations inactuelles II*, « De l'inutilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie » [1874], in *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, tome I, p. 221.
23. F. Nietzsche, *Considérations inactuelles IV* « Richard Wagner à Bayreuth », Paris, folio Essai, 1990, p. 164 : « [...] une génération dans laquelle Wagner reconnaît son « peuple », à savoir tous ceux qui, ensemble, ressentent une commune détresse et s'en veulent délivrer par un art commun ».
24. Cf. T. W. Adorno, *Essai sur Wagner*, Paris, NRF Gallimard, 1966, Chap. VIII, « Mythe », p. 155-176.
25. Et se poursuivra, entre autres dans *le Cas Wagner et Nietzsche contre Wagner*.
26. Voir C. Coquio, « Le vilain petit détail et le grand méchant tout ; grandeur et décadence d'une théorie de la décadence » in *Dieu, la chair et les livres, une approche de la décadence*, Thorel-Cailleteau S. (dir.), Paris, Champion, 1997, p. 567-608. Catherine Coquio y démontre la pérennité de ce paradigme progrès-décadence découlant de Baudelaire-Bourget et Wagner-Nietzsche pendant toute la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, puis jusque chez Baudrillard et les philosophes de la post-modernité.
27. Ces images deviendront à la suite de Nietzsche des lieux-communs de la littérature wagnérienne (cf., en France, Claudel, Valéry, Duhamel, Gracq, Robbe-Grillet, etc.).
28. Cf. F. Nietzsche, *Aurore*, Livre cinquième, édition citée, Tome I, p. 1205 : « Lorsqu'on vante le progrès, on ne fait que vanter le mouvement [...] ».
29. *Idem*, *La généalogie de la morale*, tome II, p. 807.
30. Cf. P. Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta (Figures de Wagner)*, Christian Bourgois, 1991, chap. III, « Heidegger », p. 163-214.
31. *Antonia* (1899) est intitulée « légende dramatique en trois parties » : *Antonia, Le Chevalier du passé, La fin d'Antonia*. Il est difficile d'en résumer l'intrigue, qui mêle avec une abstraction, un symbolisme et un lyrisme extrêmes des éléments tirés des trames de *Tristan et Isolde* et de *Parsifal*.
32. Cf. P. Dethurens, *Le Théâtre et l'infini, Métamorphose du sacré dans la dramaturgie européenne de 1890 à 1940*, Saint-Pierre-du-mont, Eurédit Editeur, 2000.

33. Cf. conclusion du *Drame musical* d'E. Schuré, intitulée « livre, thyrses, lyre », *op. cit.*, p. 316 et sq.
34. Sur le thème de l'anamnèse liturgique dans la réflexion théâtrale de Mallarmé, voir P. Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta*, *op. cit.*, Chap. II, Mallarmé, p. 91-160 et B. Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, Corti, 1988, p. 208-257.
35. De Yeats, voir notamment les pièces *Diarmuid and Grania*, *The shadowy waters* et *Deirdre* ; de Blok, *La Rose et la croix* ; de Wyspanski ; *La Rédemption*, de Rusiñol, *La Fada*, etc.
36. Cette formule a beau dater de 1870, on s'y référera encore pendant toute la première partie du *xx<sup>e</sup>* siècle. Voir sur ce point : A. Guarnieri Corrazol, *Tristano, mio Tristano, Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologne, Il Mulino, 1988.
37. Le roman de Werfel *Verdi ou le roman de l'opéra* [*Verdi, der Roman der Oper*, 1922], raconte comment le compositeur italien finit par surmonter les doutes de créateur dont il était la proie, en faisant – d'abord métaphoriquement, puis littéralement – le deuil de la figure envahissante et stérilisante de Wagner.
38. C. Debussy, *Monsieur Croche et autres essais*, Paris, Gallimard coll. L'Imaginaire, 1971, p. 67 (article paru dans le *Mercure de France* en janvier 1903).
39. Certains écrits de Marinetti (*À bas le tango et Parsifal!* [*Abbasso il tango e Parsifal!*] ou de Cocteau (*Le coq et l'Arlequin*) l'attestent, parfois avec une rare violence.
40. C'est une des raisons pour lesquelles le répertoire de l'entre-deux-guerres, à quelques exceptions près, a été complètement oublié pendant presque toute la seconde partie du siècle.
41. *Pulcinella*, ballet truffé de références à Pergolèse, date de 1920.
42. Nous voulons parler essentiellement de *Wozzeck* (1925) et *Lulu* (1937) de Berg, d'*Erwartung* (1909) de Schönberg. On peut aussi évoquer l'*Elektra* de Strauss (1909).
43. Le meilleur exemple en est *Johnny spielt auf* de Ernst Krenek (1928).
44. Ce qui « d'aujourd'hui à demain » sera périmé, c'est ce qui est à la mode, nous dit Schönberg dans cet opéra de 1930.
45. L'œuvre (1917) raconte comment, lors du concile de Trente, Palestrina sauva d'une probable condamnation la musique d'Église. Ce faisant, nous dit Pfitzner, il la tirait aussi des griffes de la modernité ludique et païenne des opéras florentins qui commençaient alors à connaître un grand succès.
46. Ainsi, ce phénomène que l'on peut qualifier de « surconscience de l'historicité » peut aussi bien engendrer le culte du progrès que ce que l'on a appelé « le néo-classicisme 1925 » ou bien encore la « révolution conservatrice » à la Hofmannsthal. Cf. M. Collomb, *La littérature art déco*, Méridiens Klincksieck, 1995, en particulier p.25-26 et 98-127.
47. Sur la politique musicale des nazis, voir J. Wulf, *Musik im Dritten Reich, Eine Dokumentation*, Zeitgeschichte, Ullstein GmbH Verlag, Frankfurt, [1966], 1983.
48. Cet opéra raconte comment, à Atlantide, la mort, dépassée par les prouesses criminelles et hautement technicisées de l'Empereur Overall, refuse désormais de lui prêter ses services.
49. Hannah Arendt voit dans l'idéologie cette logique qui intègre dans un récit simple, unique et cohérent ce qui était complexe et contradictoire. H. Arendt, *Les origines du totalitarisme*, Paris, Seuil, 1972, p. 217.
50. P. Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique*, Christian Bourgois, 1998, p. 97.
51. E. Michaud, *Un art de l'éternité, L'image et le temps du national-socialisme*. Paris, Gallimard, 1996, p. 84-95. Voir aussi : P. Reichel *La fascination du nazisme*, Paris, Editions Odile Jacob, 1997.
52. P. Lacoue-Labarthe *L'imitation des modernes*, Galilée, 1983 ; *La Fiction du politique*, Christian Bourgois, 1987 ; *Musica Ficta*, *op. cit.* P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *Le mythe nazi*, Paris, Éditions de l'Aube, 1991.

---

## RÉSUMÉS

Soit le paradoxe suivant : dans le théâtre wagnérien, les notions de progrès et de mémoire, et surtout la relation dialectique qu'elles entretiennent entre elles, ne sont abordées que de façon indirecte et implicite. Dans le théâtre d'influence wagnérienne en revanche, les termes de progrès et de mémoire, les thèmes de même que les enjeux qui leur sont liés, sont omniprésents. Comment s'est effectué insensiblement ce glissement et ce durcissement de paradigme, par lequel, au sein d'une conception du monde plurivoque, on a prélevé parmi d'autres un élément à la fois latent et ambivalent pour le rendre prédominant, c'est ce à quoi cette étude se propose de s'attacher. À l'heure où les ferments nationalistes propres aux philosophies de l'histoire contemporaines commencent à connaître différentes sortes de concrétisations historiques, cette question de la relation progrès-mémoire appliquée au genre théâtral pris dans son acception la plus large est en effet de première importance. Nous voudrions ainsi montrer que ces quelques questions en apparence contingentes mais néanmoins récurrentes à l'époque considérée que sont : Wagner est-il moderne ? qu'est-ce qu'un festival ? quel rôle attribuer au théâtre dans la cité ? etc., révèlent en réalité un débat bien plus profond : une réévaluation critique du problème esthétique-politique par excellence, le besoin pour tout peuple d'un « fictionnement » du politique par l'art, et les dangers que ce besoin représente.

Es ist ein Paradox : In Wagners Theater werden die Begriffe des Fortschritts und der Erinnerung, und vor allem das zwischen ihnen bestehende dialektische Verhältnis, nur auf indirekte und implizite Weise angeschnitten. Im von Wagner beeinflussten Theater jedoch sind die Begriffe Fortschritt und Erinnerung sowie die damit verbundenen Themen und Fragen allgegenwärtig. Diese Studie hat zum Ziel, zu beschreiben, wie diese Paradigmenverschiebung und -verhärtung unbemerkt stattgefunden hat, durch welche ein zugleich latentes und ambivalentes Element aus einer mehrdeutigen Weltanschauung entnommen worden ist, um ihm eine erstrangige Bedeutung zu verleihen. In einer Zeit, in der die den zeitgenössischen Geschichtsphilosophien eigenen nationalistischen Ideen auf verschiedene Weise umgesetzt zu werden beginnen, ist diese auf das Theater im weitesten Sinne bezogene Frage des Verhältnisses zwischen Fortschritt und Erinnerung in der Tat von erstrangiger Bedeutung. Damit möchten wir zeigen, dass die folgenden wenigen scheinbar zufälligen aber zu jener Zeit dennoch immer wiederkehrenden Fragen, nämlich : Ist Wagner modern ? Was ist ein Festival ? Welche Rolle soll dem Theater in Gesellschaft und Staat zugeschrieben werden ? usw., eine viel grundsätzlichere Debatte zu Tage fördern : eine kritische Neubewertung des ästhetisch-politischen Problems par excellence – das Bedürfnis eines jeden Volkes nach einer « Fiktionierung » des Politischen durch die Kunst, und die Gefahren, die dieses Bedürfnis bergen.

## AUTEUR

**TIMOTHÉE PICARD**

Université de Strasbourg 2