

INSTITUT EUROPEEN DE L'UNIVERSITE DE GENEVE

Richard Wagner, l'Européen ?

Une étude de l'Europe chez Wagner à travers les oeuvres de
Friedrich Nietzsche et de Thomas Mann

Mémoire présenté pour l'obtention du
Master en études européennes
Par Francisco Sasseti Pais Regalo Corrêa

Rédigé sous la direction du Professeur Pascal Dethurens
Juré : Professeur Jenaro Talens
Genève, Septembre 2007

Table des matières

Remerciements	3
Préface	4
Introduction	5

Partie I **Richard Wagner et la renaissance de la tragédie**

La première louange publique	8
La nouvelle tragédie	12
Bayreuth et le dernier plaidoyer	14

Partie II **Le cas Wagner, ou l'artiste de la *décadence***

La défaite de Bayreuth	17
Les <i>bons</i> Européens	19
Une confession inévitable	21
La dernière accusation	25

Partie III **Thomas Mann et le roman wagnérien**

Le vieux magicien	29
Le roman wagnérien	33

Partie IV **Thomas Mann et le débat Allemagne-Europe**

Confessions d'un patriote apolitique	37
L'Europe au temps de la Crise de L'esprit	41
Richard Wagner et l'Allemagne effondrée	45
Conclusion – Wagner, une question européenne	47
Bibliographie	50

Remerciements

Mes remerciements vont, tout d'abord, à mon directeur de Mémoire, le Professeur Pascal Dethurens, pour ses conseils et idées.

Je remercie également Inês Rebello de Andrade pour son encouragement et pour son aide constante, et ma famille pour son soutien continu, plus particulièrement mes parents pour leurs réflexions critiques.

Ce Mémoire de Master est dédié à mon grand-père, Sidónio de Freitas Branco Paes, en souvenir d'un voyage à Bayreuth en Août 2006.

Préface

L'origine de l'idée qui a abouti à ce Mémoire de Master est liée à l'exposition *Wagner, visions d'artistes* présentée au Musée d'Art et d'Histoire de Genève en 2005. L'influence qu'un artiste comme Richard Wagner a eue sur toute la création artistique de la fin du XIXe siècle et pendant tout le XXe siècle m'a toujours semblé fascinante. Musiciens, dramaturges, écrivains et cinéastes, entre autres, on tous, d'une façon ou d'une autre, succombé aux enchantements de la musique et du théâtre wagnériens et nous pourrions dire, au risque de paraître exagérer, que Bayreuth fut, dans cette perspective, un des piliers de la culture européenne jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale.

L'idée initiale de ce travail était de mesurer l'influence des oeuvres de Wagner sur une partie de cette création artistique européenne (l'époque et les artistes en question étaient encore à définir); or, considérant l'ambition d'une telle tâche il nous a paru évident qu'elle ne pourrait qu'être menée à bien que si une sélection très spécifique des artistes choisis comme base de l'étude était effectuée. Par conséquent, nous avons décidé de centrer les recherches sur les oeuvres de Friedrich Nietzsche et de Thomas Mann, car ces deux écrivains et penseurs non seulement fournissent une vaste quantité de matériel sur cette thématique, mais ils sont aussi parmi les plus importants écrivains européens qui ont, à travers leurs oeuvres, réfléchi à l'idée d'Europe.

Ce Mémoire de Master en études européennes est donc le résultat de l'examen de l'influence de Wagner sur ces deux créateurs européens et de la façon dont ils associent le compositeur à leurs réflexions respectives sur l'Europe.

Introduction

De sauveur de la culture européenne, inexorablement en décadence, à symbole d'une Allemagne culturelle qui produit quelques uns des plus grands génies universels, en passant par le représentant vivant de la décadence de cette même culture européenne, Richard Wagner (1813-1883) a été, tant pour Friedrich Nietzsche (1844-1900) que pour Thomas Mann (1875-1955), une référence culturelle absolue et le thème de nombreux de leurs écrits. De *La naissance de la Tragédie* (qui a comme sous-titre : *à partir de l'esprit de la musique*) et ses propos très souvent dithyrambiques sur Wagner, au grand roman Wagnérien qu'est *La Montagne Magique*, en passant par la rupture impitoyable qu'est *Le cas Wagner* ou les nombreux essais et conférences de Th. Mann au sujet du compositeur-dramaturge-théoricien, le matériel est vaste et propice aux plus diverses interprétations.

Le jeune Friedrich Nietzsche a rencontré en Richard Wagner un modèle d'artiste et d'intellectuel à suivre. D'une façon ou d'une autre, il sera sous son influence pendant toute la durée de sa vie : de *La naissance de la Tragédie* à ses dernières lettres, Wagner est quasi toujours présent, tout d'abord comme sauveur d'une culture en décadence depuis les Grecs, ensuite comme symbole suprême de cette même décadence, un « Cagliostro de la modernité »¹. En intense syntonie avec le compositeur ou en féroce divergence avec lui, l'œuvre de Nietzsche lui est indissociable. Même ayant été écrites après la virulente rupture unilatérale du philosophe avec Wagner, celui-ci apparaît comme une ombre omniprésente dans la majorité des oeuvres du philosophe allemand.

Avec Thomas Mann l'affaire est autre, mais tout aussi intéressante. Évoluant comme écrivain et penseur au moment de la Crise de L'esprit (Valéry) provoquée par la monumentale « défaite de la raison » qu'a été la Première Guerre Mondiale, comme l'a écrit Stephan Zweig dans ses *Souvenirs d'un Européen*, Th. Mann défend l'opposition d'une littérature à caractère purement européen, le roman, à un élément unique à la langue allemande et qualitativement supérieur, la poésie (musique incluse). Plus encore, cette opposition littéraire entre l'Europe et l'Allemagne n'est qu'une dimension de la question, car l'écrivain passe aussi par deux étapes distinctes. Tout d'abord, pendant la Première Guerre Mondiale, il se range aux côtés de son pays en servant la cause de l'Allemagne, pays rebelle, contre les autres pays d'Europe. Bien plus qu'une querelle politique, pour Th. Mann, il s'agissait de protéger la culture allemande face à la civilisation démocratique *à la française*, de certaine façon en décadence. Toutefois, la guerre terminée et le Traité de Versailles signé, l'écrivain opère une transition vers des idées démocratiques pour soutenir la jeune république allemande (et inciter ses concitoyens à le faire à leur tour) – finalement, la culture germanique n'étant pas incompatible avec les idéaux démocratiques. Or, c'est au moment où les totalitarismes envahissent l'Europe, plus particulièrement en ce qui concerne le nazisme en Allemagne, que l'écrivain voit comme indispensable et urgente sa contribution; l'Allemagne, grande représentante de la culture, de l'humanisme et de la liberté, avait choisi comme chemin celui de la déraison et devenait, ainsi, l'ennemi à abattre.

En ce qui concerne Wagner, il est intéressant de noter que Th. Mann le place toujours, d'une façon ou d'une autre, au centre de cette problématique européenne (parfois le faisant accompagner de Nietzsche et de Schopenhauer). Car, l'auteur de *Parsifal*, un des plus grands symboles de la culture allemande et européenne, et une de ses plus grandes influences artistiques, représentait, à lui seul, toute la grandeur et toute la folie inhérente à l'histoire et à la culture allemandes. En outre, dans une perspective strictement littéraire, c'est Wagner qui va fournir à l'écrivain l'élément poétique par excellence, le *leitmotiv*, qui va permettre à Th. Mann d'opérer la germanisation du roman européen, inéluctablement voué à suivre le déclin de l'Europe. En injectant ce moribond genre littéraire de cet élément rédempteur, l'écrivain non seulement le perpétuerait comme il résoudrait du même coup, du moins en partie, le différend qui l'opposait à la culture européenne.

Faut-il encore le démontrer. C'est ce que nous nous proposons de faire, en prenant les œuvres des deux écrivains susmentionnés comme référence, pour, extraits des textes à l'appui, comprendre l'influence que le compositeur eut sur eux et leurs oeuvres respectives et explorer la relation que ces deux écrivains établissent entre Wagner et l'Europe. Sont-ils les deux vraiment associables ou sont-ils indissociables, surtout si l'on ambitionne une compréhension de leurs œuvres respectives et des époques auxquelles ils appartiennent ?

¹ Friedrich NIETZSCHE, *Le cas Wagner*, trad. J.-C. Hémerly, Paris, Gallimard, Folio, 1974, § 5, p. 30.

On prendra, pour cela, l'œuvre de Richard Wagner comme point de départ de notre étude, même si celle-ci ne sera pas à son centre; on analysera ce que Friedrich Nietzsche, d'une part, et Thomas Mann, de l'autre, ont écrit à son sujet, et comment ils l'ont associé à l'idée d'Europe. On essayera également d'explorer leurs concepts respectifs d'Europe culturelle et comment Wagner peut leur être associé.

Pour ce faire, ce Mémoire est divisé en quatre parties différentes; les deux premières dédiées à l'œuvre de Nietzsche et les deux autres à celle de Th. Mann. En ce qui concerne Nietzsche, l'étude sera faite chronologiquement, pour essayer de comprendre l'évolution de la position du philosophe envers Wagner, dont il était très proche. En ce qui concerne Th. Mann, le premier chapitre qui lui est consacré (le troisième de ce travail) servira à comprendre l'influence que le compositeur eut sur son œuvre et comment l'écrivain a utilisé les *leitmotifs* wagnériens dans ses propres écrits. Finalement, le quatrième chapitre sera consacré à l'évolution de la position de Th. Mann envers l'Europe et la façon dont il associe Wagner à cette problématique. Ici, la base de l'étude se portera sur les essais, articles et conférences de l'écrivain, et même si divers exemples de ses nouvelles et romans seront fournis, l'analyse de son œuvre romanesque restera en arrière-plan.

PARTIE I

Richard Wagner et la renaissance de la tragédie

« Seul le poète-musicien réussirait là où le poète et le musicien ne pouvaient qu'échouer. Echec inévitable, résultant, on le sait, de la dissociation des arts entraînée par le déclin de la tragédie antique ».

Georges Liébert, *Nietzsche et la musique* ²

C'est en 1872 que Friedrich Nietzsche (1844-1900) publie son premier ouvrage, *La naissance de la tragédie*, ceci après s'être engagé comme volontaire dans le conflit franco-allemand (Juillet 1870 – Mai 1871). Professeur de philologie classique à l'Université de Bâle, Nietzsche fait la connaissance de Richard Wagner dans les années 1860, devenant proche du compositeur au début des années 1870, quand Wagner vivait en Suisse avec sa deuxième épouse, Cosima Wagner – fille de Franz Liszt – avec qui il s'était marié en Août 1870 et avait déjà trois enfants.

Cette amitié entre le jeune professeur et le compositeur sexagénaire est capitale pour comprendre une grande partie de l'œuvre du philosophe. En effet, Nietzsche s'inspire beaucoup de cette relation et les rencontres régulières entre eux, surtout à cette époque, seront une expérience à laquelle Nietzsche attacha une grande importance tout au long de sa vie, même quand l'*effondrement* était tout proche et bien après la fameuse rupture de 1878 entre les deux hommes. « Avec Richard Wagner et sa femme qui à l'époque vivaient à Tribschen, près de Lucerne, je connus une intimité comme je n'en pouvais rêver de plus précieuse », c'est ainsi que Nietzsche, dans le brouillon d'une de ses dernières lettres, écrite à Turin et adressée à Jean Bourdeau (décembre 1888), décrit cette relation avec le couple Wagner³. Sur cet aspect primordial de sa vie, l'ouvrage *Ecce Homo*, en sa qualité de *mémoires*, nous fournit des indications précieuses, car l'auteur insiste, une fois de plus sur cette époque :

« Je fais peu de cas du reste de mes relations humaines, mais pour rien au monde je n'effacerais de ma vie les jours de Tribschen, des jours de confiance, de gaieté, de hasards sublimes, – de moments *profonds*... Je ne sais pas quelles expériences les autres ont faites avec Wagner : pour nous, notre ciel n'a jamais été traversé d'un seul nuage⁴; [comme il nous indique aussi le degré d'intimité entre eux, dû moins comme il la voyait :] je dirais que Richard Wagner était de loin l'homme avec qui j'avais le plus de parenté »⁵.

Cette relation n'était pas uniquement basée sur l'amitié entre les deux hommes, mais aussi sur l'admiration que le jeune professeur avait envers le compositeur confirmé. Il faut bien prendre en compte que vers 1872, Wagner avait déjà terminé et présenté en public une importante partie de ses œuvres, comme c'était le cas de *Tristan und Isolde* (1865), de *Das Rheingold* (1869), ou de *Die Walküre* (1870), pour ne nommer que les plus importantes⁶. Friedrich Nietzsche, de son côté, était en train de s'initier à la publication d'écrits, n'étant qu'au début de la carrière d'écrivain-philosophe prolifique qu'on lui connaît aujourd'hui.

² Georges LIÉBERT, *Nietzsche et la musique*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2000, p. 91.

³ Friedrich NIETZSCHE, *Dernières Lettres*, trad. Catherine Perret, Paris, Editions Rivages, 1989, p. 118.

⁴ Friedrich NIETZSCHE, *Ecce Homo*, précédé de *L'Antéchrist*, trad. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, Folio, 1974, § 5, pp. 120-121.

⁵ *Ibid.*, § 3, p. 103.

⁶ Les dates indiquées sont celles de la première représentation publique des œuvres en cause.

La première louange publique

Ce n'est donc pas surprenant que la première publication de Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, soit dédiée à Wagner et que la présence de celui-ci, et de la relation entre les deux hommes, soit visible tout au long de l'ouvrage. Une dédicace qui nous en dit long sur l'admiration de l'auteur et sur la vision qu'il avait de leur relation:

« (...) Vous [Wagner] lirez mon nom, tout aussitôt persuadé (...) que l'auteur a quelque chose de sérieux et de pressant à dire, et que toutes les conceptions qu'il a forgées, c'est comme en conversant avec vous présent qu'il les a forgées, de sorte qu'il ne pouvait rien écrire qui ne fût en accord avec cette présence »⁷.

Ou encore, quand il écrit :

« (...) j'affirme, moi, que je tiens l'art pour la tâche suprême et l'activité proprement métaphysique de cette vie, au sens où l'entend l'homme à qui j'ai voulu dédier ce livre, comme au lutteur sublime qui m'a précédé dans cette voie »⁸.

Voilà qui explique la vision de l'écrivain : Wagner est un précurseur, un lutteur qui ouvre le chemin à une possible résolution du *problème allemand* désigné par Nietzsche⁹. Il est l'artiste par excellence, celui à qui incombe la responsabilité d'agir, et la rencontre entre les deux n'est pas un simple retournement providentiel dans la vie et carrière de Nietzsche; sa signification va bien plus au-delà pour le jeune philosophe. Cette rencontre est le tournant décisif, la catharsis essentielle, car c'est elle qui permet le développement du plan subversif qu'est celui que Nietzsche complot; à ses yeux, cet épisode ira jusqu'à prendre des allures de survie :

« Autant, dans mon instinct le plus profond [écrivira-t-il bien plus tard], je suis étranger à tout ce qui est allemand, au point que le seul voisinage d'un Allemand trouble ma digestion, autant mon premier contact avec Wagner fut le premier moment de ma vie où je respirai : je le ressentis, je l'honorai comme incarnant l'étranger, l'antithèse, la protestation vivante contre toutes les vertus « allemandes » (...) Wagner est par excellence l'antidote de tout ce qui est allemand »¹⁰.

Voilà qui est intéressant et qui donne à réfléchir en vue de notre étude. Le problème, pour Nietzsche, est incarné par l'Allemand et tout ce qui se trouve dans son orbite, une idée déjà présente dans *La naissance de la tragédie* et qui sera constante tout au long de sa vie et de sa pensée.

Ici, trois questions s'imposent : tout d'abord celle de savoir que représente, pour lui, l'« aspect allemand » à cette époque précise de sa vie ? Ensuite, savoir si l'on peut considérer que cet « aspect allemand » existe en opposition à ce qui est européen, ou s'il représente, à lui seul, tout ce que Nietzsche perçoit comme ayant un caractère européen, associant ainsi la décadence allemande à une décadence européenne ? La troisième question est de savoir comment Wagner est associé à cette décadence, à ce *problème allemand* ?

Pour donner réponse à ces questions, il est nécessaire de comprendre de quel problème il s'agit, celui que le philosophe considère comme étant à l'origine de cette décadence. Une fois encore, c'est vers *La naissance de la tragédie* que nous devons nous tourner, car c'est bien dans ce texte que Nietzsche élabore ses théories initiales, et cela en prenant comme point de départ sa spécialité : la philologie; mais, la thèse soutenue dans cette œuvre complexe va bien au-delà de ce domaine, pouvant être interprété de façon bien plus ample, comme nous verrons.

La naissance de la tragédie, comme son nom l'indique, explore les caractéristiques fondamentales de la tragédie de la Grèce antique et ceci de façon plus ou moins chronologique. Deux éléments émergent alors comme étant au centre de cette étude, éléments auxquels l'auteur donne une importance capitale : l'apollinien et le dionysiaque – c'est sur l'opposition entre ces deux piliers de la tragédie que s'élabore le texte. Dans le cadre de notre enquête, il

⁷ Friedrich NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, trad. Michel Haar, Paris, Gallimard, Folio, 1977, « Dédicace à Richard Wagner », p. 25.

⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁹ Cf. *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, « Dédicace à Richard Wagner », p. 25.

¹⁰ *Ecce Homo*, *op. cit.*, §§ 5-6, pp. 121-122.

nous suffira de prendre en compte quelques éléments de cette œuvre et de comprendre comment ces deux aspects fondamentaux de la tragédie se révèlent pour Nietzsche, à son époque. À l'origine de la problématique se trouvent les deux divinités qui sont Apollon et Dionysos et l'opposition entre eux : d'un côté le dieu de la raison, de la lumière, de la vérité et des arts (musique incluse, ce qui est assez curieux comme on verra); et de l'autre, le dieu errant de la nature et de la terre, des instincts, du vin, celui qui est à l'origine de la comédie et, surtout, de la tragédie.

Pour Nietzsche, c'est dans cette dualité que gît l'essence du phénomène artistique. Les deux conceptions coexistent tout au long de l'histoire depuis l'antiquité, de façon plus ou moins conflictuelle, se provoquant et s'inspirant mutuellement. C'est cette tension qui fait que ces deux éléments se surpassent et évoluent au cours de l'histoire. Mais voilà que, pendant une courte époque, les deux éléments artistiques primordiaux se joignent et font naître quelque chose de nouveau; l'apollinien et le dionysiaque, non pas en conflit, mais en collaboration, sont à l'origine de ce qui pour Nietzsche est la plus haute forme d'art, la tragédie – cette idée avait déjà été mentionnée par Wagner dans son texte *Art et Révolution* (1849) et Nietzsche la tient sûrement de lui¹¹. Cette période commence pendant l'antiquité, moment où sont lancés les germes de ce que deviendra plus tard la tragédie. Deux noms sont alors à retenir, comme l'explique le philosophe :

« C'est à l'antiquité elle-même que nous devons, de façon imagée, les éclaircissements nécessaires, elle qui place côte à côte sur des bas reliefs, des gemmes, etc., Homère et Archiloque comme les ancêtres et les flambeaux de la poésie grecque, avec le sentiment tout à fait sûr que seul ces deux poètes peuvent être considérés comme des natures pleinement originales d'où un torrent de feu se répand ensuite sur l'ensemble de la postérité grecque. Homère, le vieillard qui rêve tout absorbé en lui-même, le type de l'artiste naïf, apollinien, regarde, interdit, le visage passionné d'Archiloque, le belliqueux serviteur des Muses dont l'existence est toute de violence et de fureur (...) À l'artiste "objectif" on voit ici opposé le premier artiste "subjectif" »¹².

De façon assez précise, Nietzsche nous explique, dans ce court passage, l'origine des éléments qui iront, plus tard, se mélanger pour ériger la tragédie. Aux côtés de l'artiste apollinien, on voit apparaître celui que Nietzsche décrit comme le non artiste par excellence, celui qui est responsable de l'introduction de la chanson populaire dans la littérature et, par conséquent, responsable de l'union du dionysiaque, alimenté par l'esprit de la musique, et de l'apollinien¹³. La question qu'on pourrait maintenant se poser, c'est aussi celle qui est au centre de *La naissance de la tragédie* : que représentent au juste ces deux éléments fondateurs de la tragédie ?

Pour y donner réponse, il est nécessaire de cerner l'essentiel des deux éléments, au risque de nous perdre dans la complexité du récit nietzschéen et de faire un bien trop grand détour dans notre enquête. Nous pourrions, alors, affirmer qu'à l'apollinien est associé la beauté, le rêve, l'ordre et l'aspect visuel des choses (les arts plastiques). De l'autre côté, au dionysiaque, Nietzsche associe la nature (qui s'y exprime symboliquement), l'instinct, le sentiment, l'énergie vitale, ou comme le dit Thomas Mann, la « sagesse tragique qui ne craint pas de bénir la vie jusque dans sa fausseté, sa dureté et sa cruauté »¹⁴; sagesse à laquelle l'auteur d'*Ecce Homo* associe la musique (ce qui est assez curieux, car pour les Grecs c'est Apollon, et non Dionysos, qui est le dieu de la musique) et le mythe: la musique, car c'est bien à partir de l'esprit de la musique que la tragédie peut prendre forme et se manifester comme *volonté* – au sens que lui donne Schopenhauer¹⁵; et le mythe, car « la vérité dionysiaque reprend à son compte le domaine entier du mythe comme système symbolique de son savoir »¹⁶.

Comment, alors, la tragédie naît de la jonction de ces deux éléments ? La réponse à cette question c'est Nietzsche lui-même qui nous la fournit en affirmant que « le drame est la matérialisation apollinienne de tout ce qui peut être connu ou ressenti dans l'état dionysiaque »¹⁷. Ou encore, comme l'a clairement décrit Gilles Deleuze :

¹¹ Cf. Bryan MAGEE, *Wagner and Philosophy*, Londres, Penguin Books, 2000, p. 296.

¹² *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, § 5, pp. 42-43.

¹³ Cf. *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, § 6, p. 48.

¹⁴ Thomas MANN, « La philosophie de Nietzsche à la lumière de notre expérience », in *Études*, trad. et présenté par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, coll. Le Cabinet des Lettres, 2006, p. 90.

¹⁵ Cf. *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, § 6, p. 48.

¹⁶ *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, § 10, p. 71.

¹⁷ *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, § 8, p. 61.

« La *tragédie* est cette réconciliation [entre les deux éléments], cette alliance admirable et précaire dominée par Dionysos. Car dans la tragédie, Dionysos est le fond du tragique. Le seul personnage tragique est Dionysos (...); le seul sujet tragique, ce sont les souffrances de Dionysos (...); et le seul spectateur tragique, c'est le chœur, parce qu'il est dionysiaque (...). Mais d'autre part, l'apport apollinien consiste en ceci : dans la tragédie, c'est Apollon qui développe le tragique en *drame*, qui exprime le tragique dans un *drame* »¹⁸.

En d'autres termes, Apollon fournit la structure par laquelle l'élément tragique s'exprime ou se dévoile; le contenu, ou la matière première, étant sous l'égide de Dionysos.

La tragédie est le sommet de l'art, l'exemple parfait de la conjugaison des deux éléments primordiaux, la structure par laquelle l'apollinien et le dionysiaque s'expriment le mieux, l'un à travers l'autre, car même si le tout est dominé par Dionysos qui fournit l'aspect tragique, sans l'élément apollinien qui lui donne vie, cet aspect resterait à jamais quelque chose d'abstrait, de métaphysique et ne serait jamais exposé au grand jour (sur la scène) où son influence est bien plus importante. Malheureusement pour Nietzsche, l'époque d'or de la tragédie, à laquelle correspondent des noms tels que Pindare, Eschyle, Phidias et Périclès, est de bien courte durée et prend fin avec Euripide et ses drames écrits sous l'égide des idées de Socrate, le grand coupable de la mort de la tragédie, ou pis encore, de son suicide. Car c'est bien de cela qu'il s'agit pour Nietzsche : en retirant l'élément tragique de ses drames, ce qui équivaut presque à dire en leur retirant l'esprit de la musique, Euripide suivait la formule de Socrate, « tout pour être beau, doit être rationnel », et « c'est armé de ce critère, et conformément à ce principe qu'Euripide entreprit d'évaluer et de rectifier, un à un, tous les éléments de la tragédie : langage, caractères, construction dramatique, musique chorale »¹⁹. Grand responsable du suicide de la tragédie, Socrate devient, en citant Deleuze à nouveau, « le premier génie de la *décadence* : il oppose l'idée à la vie, il juge la vie par l'idée, il pose la vie comme devant être jugée, justifiée, rachetée par l'idée. (...) Socrate est "l'homme théorique," le seul vrai contraire de l'homme tragique »²⁰. En d'autres termes, Socrate tue l'esprit dionysiaque de la tragédie et devient, ainsi, le grand ennemi de l'art.

On arrive, ainsi, à la question de savoir ce qu'est le *problème allemand* mentionné par Nietzsche ? La réponse découle des conclusions que le philosophe lui-même retire de son livre et que nous venons de voir. Car, pour lui, la société socratique, dominée par l'homme théorique, où la raison remplace l'instinct et la production artistique ne s'alimente que d'éléments apolliniens, continue d'exister en Allemagne à son époque. Nietzsche l'affirme clairement :

« Notre monde moderne, dit-il, est tout entier pris dans le filet de la civilisation alexandrine et se donne pour idéal l'*homme théorique* armé des moyens de connaissance les plus puissants et travaillant au service de la science. Socrate en est l'archétype et l'ancêtre »²¹.

Dionysos a été oublié et, avec lui, la vraie vie, tragique, a pratiquement disparu, et ceci en ce qui concerne tous les aspects de la société – le philosophe ne fait aucune distinction entre l'art et la société : pour lui, le moment où le dionysiaque disparaît de la tragédie, marque aussi la disparition de cet élément de toute la société humaine. L'art devient, ainsi, un « divertissement de la plus basse espèce », dit Nietzsche, qui rajoute aussi « [qu']il n'y a jamais eu d'époque où l'on ait tant bavardé sur l'art ni fait si peu de cas de lui »²². Si l'art n'est pas tragique, la vie non plus ne peut l'être.

En ce qui concerne la seconde question, celle de savoir si Nietzsche écrit avec une problématique européenne en tête, il faut noter que, pour l'instant, on a très peu d'éléments à notre disposition pour pouvoir y répondre avec certitude. En effet, le philosophe ne donne pas une grande importance à la dimension européenne de la question – aucune référence directe à l'Europe n'est faite. Pour lui, c'est l'esprit germanique qui doit être guéri, et si les autres pays suivent l'évolution ou pas, cela ne semble pas l'intéresser à ce moment précis de sa vie. À l'exception près d'une référence à la France, aucun autre pays n'est nommé par l'auteur, et en ce qui concerne cette référence, elle n'est pas des plus heureuses :

¹⁸ Gilles DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2005, pp. 13-14.

¹⁹ *La naissance de la tragédie*, op. cit., § 12, p. 80.

²⁰ Gilles DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 15.

²¹ *La naissance de la tragédie*, op. cit., § 18, p. 107.

²² *La naissance de la tragédie*, op. cit., § 20, p. 132.

« Force nous serait de désespérer du génie allemand, dit-il, s'il apparaissait déjà lié de cette manière inextricable à sa civilisation [socratique], voire identifié à elle, comme on peut l'observer avec effroi dans la France civilisée. A la vue de ce qui a fait si longtemps la grande supériorité de la France et fut la cause de sa formidable suprématie – cette identité du peuple et de la civilisation, précisément –, nous devrions nous estimer heureux que notre civilisation, problématique comme elle l'est, n'ait jusqu'à plus ample informé rien de commun avec ce fonds de noblesse qui est constitutif du caractère de notre peuple »²³.

En d'autres mots : le « problème allemand » est visible aussi en France, mais de façon plus accentuée et profonde encore, ce qui pourrait nous amener à affirmer, au risque de ne donner qu'une interprétation subjective, que le mal qui s'est emparé de l'Allemagne, s'est aussi emparé du reste de l'Europe et est, ainsi, un « problème européen ». Le suicide de la tragédie et la société socratique qui suivit se serait disséminé dans tout le continent, ce qui peut paraître assez logique, étant donné l'influence de la Grèce antique sur toutes les sociétés européennes qui la suivirent.

Toutefois, le passage au sujet de la France qu'on vient de citer, nous révèle un autre aspect bien important de la théorie que Nietzsche explore dans *La naissance de la tragédie* : en ce qui concerne l'Allemagne, tout n'est pas perdu, car le génie germanique, même si de moment subjugué par la société alexandrine, continue intact et n'attend que le moment propice pour refaire surface et opérer une *renaissance du mythe allemand*²⁴. Celle-ci, selon le jeune philosophe, commence à donner des indices de vitalité, aidée par les fragilités de la société théorique qu'il rejette, mais dans laquelle il vit – dû à sa propre nature, l'homme de science essaye d'aller toujours plus loin, ce qui ne peut avoir qu'une conséquence :

« L'homme noble et bien doué rencontre inmanquablement, (...) tel ou tel point limite de la circonférence où il se fige, interdit, devant l'inexplicable. (...) Alors surgit une nouvelle forme de la connaissance, la *connaissance tragique*, qui réclame, pour être supportable, le remède et la protection de l'art »²⁵.

C'est avec l'avènement de cette *connaissance tragique* et de la souffrance qui lui est inhérente, que surgit une nouvelle espérance pour l'Allemagne; une nouvelle époque tragique s'annonce, et avec elle Dionysos pourra à nouveau prendre sa place comme essence de la vie, la vraie.

Le génie allemand, pour refaire surface, a besoin, pour Nietzsche, d'un intermédiaire; quelque chose qui a maintenu pendant les siècles les caractéristiques dionysiaques qui doivent réapparaître dans la société. Ce rôle d'intermédiaire, pour le jeune philologue, c'est la musique allemande qui doit le jouer (nous serions tentés, ici, de dire évidemment), c'est à cette tradition artistique que Nietzsche donne la responsabilité de lutter contre la décadence, et c'est dans ses plus hauts représentants qu'il constate une hostilité salutaire face à la société qui dégénère depuis les Grecs :

« La disparition de l'esprit dionysiaque, [se doit] à une transformation et à une dégénérescence de l'homme grec (...) [mais] quelles espérances ne doivent pas se ranimer en nous à voir dans notre monde tant de sûrs présages du *procès inverse, du réveil progressif de l'esprit dionysiaque* ! (...) Du fond dionysiaque de l'esprit allemand une puissance a surgi qui n'a rien de commun avec les conditions premières de la civilisation socratique, qui ne peut ni s'expliquer ni se justifier à partir d'elle, mais que celle-ci, au contraire, regarde comme une chose inexplicable et redoutable, toute puissante et hostile, – je veux dire la *musique allemande*, dans sa marche souveraine et solitaire qui la conduit de Bach à Beethoven et de Beethoven à Wagner »²⁶.

Voilà qui est dit : contre la décadence de la société, c'est à la musique qui revient la responsabilité de lutter, et dans ce domaine, un seul homme vivant à l'époque est à même de transporter le fardeau de sauveur de la culture et de la société : Richard Wagner. C'est ainsi qu'on arrive à la conclusion bien intéressante, au sujet de *La naissance de la tragédie*, qui a été admirablement formulée par George Liébert :

« Plus que la naissance de la tragédie, c'était le triomphe du drame wagnérien, en l'occurrence Tristan, que Nietzsche célébrait dans un décor grec »²⁷.

²³ *La naissance de la tragédie, op. cit.*, § 23, p. 134.

²⁴ Cf. *La naissance de la tragédie, op. cit.*, § 23, p. 134.

²⁵ *La naissance de la tragédie, op. cit.*, § 15, p. 94.

²⁶ *La naissance de la tragédie, op. cit.*, § 19, p. 116.

²⁷ Georges LIÉBERT, *Nietzsche et la musique, op. cit.*, p. 56.

Ce qui nous amène à la question suivante : comment et pourquoi Wagner incarne-t-il la protestation vivante contre ces vertus allemandes; où est-ce que Nietzsche a puisé pour arriver à une telle conclusion; en quoi Wagner diffère-t-il de tous les autres pour mériter la responsabilité de sauver, à travers son art, toute une culture de cette inéluctable décadence tant de fois mentionnée par le philosophe ?

Voilà une bien complexe question qui ne peut-être formulée qu'avec prudence, car la réponse est d'autant plus importante qu'elle recèle à elle seule les piliers de toute l'exploration qui suit. Dans *Ecce Homo* on peut lire que «Wagner était un révolutionnaire, [qu'] il avait dû fuir les Allemands », et c'est certainement cette idée de révolution qu'il faut prendre comme piste pour arriver à une conclusion²⁸. Pour cela, il faut faire un détour et chercher dans l'oeuvre de Wagner ce que le jeune Nietzsche y a trouvé, quel symbolisme a-t-il perçu dans ces drames musicaux; et ceci nonobstant la dimension affective qui existait entre les deux hommes, surtout l'admiration que le disciple vouait à son maître, dimension importante qui ne peut pas être explorée due à sa subjectivité. Néanmoins, on peut affirmer avec certitude que le fait que le philosophe voyait dans son ami un compagnon de route révolutionnaire, une incarnation de l'homme supérieur, a amplement influencé les théories exposées dans *La naissance de la tragédie* et, aussi, dans la quatrième *Considération Inactuelle*, à laquelle on reviendra bientôt. Ceci dit, toutes considérations affectives à part, c'est bien dans les drames musicaux de Wagner qu'il faut chercher réponse à la question; c'est dans cette monumentale oeuvre musico-dramatique que gît la solution.

La nouvelle tragédie

Comme il a déjà été mentionné, au début des années 1870 Wagner avait déjà écrit une importante partie de son oeuvre – tant musicale que théorique. Il avait déjà atteint ce qu'on pourrait définir comme la maturité artistique. Après des oeuvres de jeunesse, tels que *Die Feen* ou *Rienzi* (1842), Wagner avait écrit *Le Vaisseau fantôme* (1844), *Tannhäuser* (1845), et *Lohengrin* (1850), à travers lesquelles il avait «exprimé son rejet de la société moderne et sa foi dans l'idéal à travers des symboles chrétiens »²⁹. Voilà un aspect qui mérite notre attention : le christianisme était bel et bien présent dans l'oeuvre de Wagner, oeuvre que l'auteur de *l'Antéchrist* connaissait bien et qu'il n'a pas rejeté à l'époque, ce qui signifie certainement que le christianisme n'était pas encore considéré par Nietzsche comme une des grandes calamités de la société européenne – on y reviendra. Toutefois, il est vrai qu'avec la *Tétralogie* et, plus tard, avec *Tristan* et *Les Maîtres Chanteurs*, le compositeur finit par rejeter, du moins en apparence, le christianisme et aspirer à un renouveau de l'humanité sans que l'aspect religieux soit essentiel. Il est évident que Wagner reviendra en arrière avec *Parsifal*, mais seulement quelques années plus tard, car pendant la période que nous examinons ici, le compositeur et son disciple partagent une conception de l'art et de la société assez similaire. Ne pourrions-nous pas voir, donc, dans ce rejet du christianisme, une attitude bien familière au philosophe, lui qui était fils d'un pasteur et qui était voué, du moins pendant sa jeunesse, à une fonction religieuse ? Même si ce n'est que spéculation, il paraît évident que la symbolique chrétienne qui peut être trouvée dans ces trois opéras de Wagner n'a pas posé de problème à Nietzsche; l'auteur de *Tristan* avait repris le bon chemin et était en mesure de donner l'exemple en tant que représentant suprême de l'homme nouveau; il pouvait, à travers ses oeuvres, contribuer à l'éducation d'un nouveau type d'humanité, le tout avec Bayreuth comme scénario, comme contrepouvoir de l'ordre établi honni³⁰. Dans *Ecce Homo*, Nietzsche écrira :

« A partir du moment où il y eut une réduction pour piano de *Tristan*, (...) je fus wagnérien. (...) Je regardai de haut les premières oeuvres de Wagner – encore trop communes, trop « allemandes »... Mais aujourd'hui encore, je cherche en vain une oeuvre qui ait la même dangereuse fascination, la même effrayante et suave infinitude que *Tristan* (...) Toutes les étrangetés d'un Léonard de Vinci perdent leurs sortilèges dès le premier accord de *Tristan*. Cette oeuvre est sans aucun doute le *non plus ultra* de Wagner »³¹.

C'est-à-dire l'importance de cet oeuvre dans la jeunesse de Nietzsche et dans l'élaboration de l'image qu'il se faisait du compositeur; c'est bien le Wagner de *Tristan*, du *Ring* et des *Maîtres Chanteurs* (ces deux derniers déjà à un degré inférieur) que Nietzsche voyait comme l'exemple ultime, et non pas celui des oeuvres précédentes,

²⁸ *Ecce Homo*, op. cit., § 5, p. 121.

²⁹ Georges LIÉBERT, *Nietzsche et la musique*, op. cit., p. 57.

³⁰ Cf. George LIÉBERT, *Nietzsche et la musique*, op. cit., p. 75.

³¹ *Ecce Homo*, op. cit., § 6, p. 122.

même si celles-ci présentaient déjà, pour lui, quelques éléments dignes d'intérêt³². Qu'avait Wagner de si différent alors ? Qu'avait-il créé dans ses œuvres qui n'avait d'égal nulle part ?

La question à cette réponse, nous pouvons la trouver, une fois de plus, dans *La naissance de la tragédie*, quand Nietzsche élabore une dure critique à l'opéra. Toutes les idées qu'on y retrouve sont étrangement similaires aux idées de Wagner, les aspects critiqués étant ceux contre lesquels le compositeur avait lutté dans sa conception de ses drames en musique³³. Commençons par la thématique de l'œuvre : l'auteur du *Ring* puise dans la mythologie pour s'inspirer et créer ses propres tragédies – et pas n'importe laquelle, car c'est la mythologie germanique qu'il explore. Le mythe, élément dionysiaque par excellence, sera la base du travail du compositeur, qui ira ensuite *l'enfanter par l'esprit de la musique* – la tragédie, en d'autres mots, grâce à laquelle, pour Nietzsche, « le mythe accède à son contenu le plus profond, à sa forme la plus expressive », mise en musique³⁴. Voilà un mariage qui ne peut être que des plus heureux car, comme écrit le philosophe :

« Si, en présence d'un spectacle quelconque, d'une action, d'un événement, de quelque circonstance, nous percevons les sons d'une musique appropriée, cette musique semble nous révéler le sens le plus profond, nous en donner l'illustration la plus exacte et la plus claire »³⁵.

Voici le premier élément, et sans doute le plus important qui, aux yeux de Nietzsche, correspond à un des symptômes de la révolution qu'il complotait. Car c'est bien Wagner qui, à travers ses drames mis en musique, commence à opérer la *renaissance du mythe allemand* dont parle le philosophe. Mais, d'autres éléments sont ici à retenir, car prendre une histoire mythologique et la mettre en musique n'est pas suffisant; il faut que le tout forme une tragédie dionysiaque comme celles qui existaient au temps d'Eschyle – une transposition de la tragédie grecque à l'époque moderne est donc nécessaire pour le jeune philologue.

Pour lui, l'opéra comme il existe n'est plus adéquat, car il représente la civilisation socratique – il est contre-nature et s'oppose à la double impulsion de l'art (apollinienne et dionysiaque)³⁶. Le récitatif, comme caractéristique spécifique du *stilo rappresentativo*, donne au texte récité une importance bien trop grande; de même, dans les airs qui ponctuent l'œuvre, c'est à la musique qu'un bien trop important rôle est décerné. Or, cette alternance ne peut-être, pour le philosophe, qu'une création de l'homme théorique, incapable de la moindre vision artistique : l'opéra est une conception superficielle de l'art, indigne d'un véritable artiste, « où la musique est totalement dépossédée de sa véritable dignité de miroir dionysiaque du monde »³⁷. Cette responsabilité d'introduire la puissance dionysiaque dans le drame, dans la grande tragédie grecque, c'était le chœur qui l'avait; c'était à travers lui que se créait l'espace indispensable au drame, la frontière entre le monde de la réalité quotidienne et le monde de la réalité dionysiaque³⁸. Le drame wagnérien va donner réponse à ces problèmes et ouvrir les portes d'un avenir souriant pour les arts : la tragédie peut renaître et c'est l'orchestre qui, en prenant la place du chœur, l'alimentera de la sève dionysiaque. C'est à partir d'elle que tout le drame se développe sans interruptions ni artificialités :

« [C'est sa musique qui] confère au mythe tragique une signification métaphysique d'une telle force de pénétration et de persuasion –, signification que jamais, sans cette aide unique, la parole ni le spectacle ne sauraient atteindre »³⁹.

Dans le drame musical wagnérien, la musique anticipe le drame, le guide, le commente; elle déploie, devant nous, toute l'action représentée sur scène⁴⁰.

Finalement, un dernier élément nous paraît être essentiel dans cette reconstitution de la tragédie : le héros tragique. Au risque de paraître trop subjectif, nous pourrions dire que cet élément des œuvres wagnériennes est

³² Dans *Ecce Homo* on peut lire : « Après cela [*Tristan*], les *Maîtres chanteurs* et *l'Anneau* furent pour lui [Wagner] un délassement, une convalescence. Pour une nature comme Wagner, retrouver la santé, c'est une *régression* » (§ 6, p. 122).

³³ Pour une explication des conceptions de Wagner au sujet de l'opéra et de ses œuvres, cf. *Opéra et drame* ou *L'œuvre d'art de l'avenir*.

³⁴ *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, § 10, p. 72.

³⁵ *Ibid.*, § 16, p. 98.

³⁶ Cf. *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, § 19, pp. 111-112.

³⁷ *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, § 19, p. 116.

³⁸ Cf. *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, § 7, pp. 52-56.

³⁹ *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, § 21, p. 123.

⁴⁰ Cf. *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, § 21, p. 126.

celui qui est le plus proche de Nietzsche, même si, seuls ses livres plus tardifs nous le démontrent. En effet, la critique de l'opéra faite par le philosophe dans ce premier livre et les louanges qu'il fait à *Tristan et Isolde* sont incontestablement marquées par les théories de Richard Wagner (n'oublions pas que celui-ci écrivit *L'œuvre d'art de l'avenir* en 1849, et *Opéra et drame* en 1851, livres dans lesquels il expose ses visions quant à son drame musical) que Nietzsche connaissait amplement. Mais, en ce qui concerne les personnages de ses tragédies, il paraît assez clair qu'une relation peut être établie entre eux et quelques théories nietzschéennes, surtout en ce qui concerne la *Tétralogie* et ses trois personnages centraux : Siegfried, Wotan et Brunhilde. Nous n'allons pas développer cette théorie en grand détail, car ce serait nous écarter de notre enquête principale, mais nous pourrions néanmoins essayer de donner quelques pistes pour sa démonstration en regardant d'un peu plus près des exemples précis. Tout d'abord, analysons ce que Nietzsche lui-même en dit :

« Qu'on se représente Rienzi, le Hollandais du *Vaisseau fantôme* et Senta, Tannhäuser et Élisabeth, Lohengrin et Elsa, Tristan et Marke, Hans Sachs, Wotan et Brunhilde : un courant souterrain de noblesse et de grandeur morale croissante les traverse et les relie tous, toujours plus pur et épuré – et nous sommes ici, même si c'est avec une pudique retenue devant l'un des devenirs intime de l'âme de Wagner »⁴¹.

Ces personnages (auxquels il faut indubitablement ajouter Siegfried), représentent l'exemple mythique, le type d'hommes et de femmes auquel il faut aspirer. Plus encore, le philosophe écrira dans la quatrième *Considération* que Wotan, le dieu des dieux de la *Tétralogie*, représente le héros tragique par excellence :

« Le héros tragique est un dieu dont l'âme a soif de puissance et qui, en se lançant à sa conquête par monts et par vaux, se lie par des traités, aliène sa liberté et se trouve impliqué dans la malédiction qui pèse sur le pouvoir (...) La crainte de la fin et du crépuscule de tous les dieux s'empare de lui, et aussi le désespoir de voir arriver cette fin sans arriver à l'empêcher »⁴².

A ses côtés, il y a Siegfried, ce fils de l'inceste, cet homme libre à la vitalité glorieuse *par-delà bien et mal* qui tue le dragon, anéantit les nains répugnants et, contre le dieu des dieux, délivre Brunhilde. Ceci, après avoir écouté et suivi l'appel de la nature, et avant de périr tragiquement (lâchement assassiné), annonçant ainsi le *Crépuscule des Dieux*; lui, qui forge l'épée grâce à sa seule intuition (en opposition à l'homme théorique, Mime, qui ne parvient pas à le faire même en utilisant tout son savoir-faire technique), n'est-il pas le surhomme nietzschéen, l'homme dionysiaque par excellence, celui qui mène un style de vie tragique ?

Les éléments qu'on vient de voir de façon assez succincte, et auxquels pourraient s'ajouter bien d'autres, donnent au drame wagnérien une dimension tragique qui avait été oubliée après les grands représentants du genre; ceci, pour Nietzsche, a une signification bien claire, car « selon toute apparence ce n'est pas seulement un art nouveau qui a été découvert, mais bel et bien l'art lui-même »⁴³.

Bayreuth et le dernier plaidoyer

Tout compte fait, l'œuvre de Wagner avait tout pour plaire au jeune Nietzsche : ce qu'elle représentait était un parallèle musico-dramatique des idées qu'il commençait maintenant à structurer dans ses textes. Il est certain que la présence du couple Wagner eut une influence considérable dans le développement intellectuel du philosophe pendant ces années : Wagner était le modèle à suivre, l'homme providentiel qui allait entamer la révolution de toute la société, et ceci à travers son art transformateur. On en vient, maintenant, à l'événement qui sera à l'origine de la rupture entre Nietzsche et Wagner, même si cela n'était pas décidé d'avance; bien au contraire, pour Nietzsche, c'était un pas de plus vers la révolution qu'il défendait contre la décadence. Cet événement fut la construction du théâtre réservé exclusivement à la représentation des œuvres de Richard Wagner : le *Festspielhaus* de Bayreuth. L'importance de cet endroit, pour Nietzsche, et pour tout autre wagnérien, était d'autant plus considérable qu'il ne le voyait pas comme une simple salle de spectacles, ou même comme le théâtre qui allait véritablement permettre la renaissance de la tragédie; sa signification allait bien au-delà, comme le philosophe lui-même l'affirme :

⁴¹ Friedrich NIETZSCHE, « Richard Wagner à Bayreuth », in *Considérations inactuelles III et IV*, trad. Pascal David, Paris, Gallimard, Folio, 1990, § 2, p. 105.

⁴² *Ibid.*, § 11, p. 166.

⁴³ *Ibid.*, § 1, p. 101.

« Bayreuth signifie pour nous la veillée d'armes à l'aube du combat. On ne pourrait nous faire de pire injustice que de supposer que pour nous il s'agit seulement d'art : comme si l'art avait valeur de remède ou de narcotique grâce auquel on pourrait se défaire de toutes les autres misères. Dans l'œuvre d'art tragique de Bayreuth, nous voyons le tableau de la lutte des individus contre tout ce qui se présente à eux comme une nécessité apparemment inexorable : le pouvoir, la loi, la tradition, les pactes et toute espèce d'ordre établi. Les individus ne peuvent vivre de plus belle vie que celle qui consiste à mûrir pour la mort et à se sacrifier dans la lutte pour la justice et l'amour »⁴⁴.

Bayreuth devient, alors, l'abri de la nouvelle humanité; la source de vie de la jeune Allemagne fondée par les idéaux nietzschéens qui retrouvent dans l'œuvre du compositeur leur meilleur représentant. En 1872, la cérémonie dans laquelle la première pierre fut posée dans la colline qui allait accueillir le théâtre, représente le premier coup de feu de la révolution idéalisée et complotée par le philosophe; une révolution qu'il avait aidé à mettre sur pieds, *La naissance de la tragédie* étant un bon exemple de cela. Maintenant que la date du premier festival était proche, Nietzsche continuait d'être le fervent partisan de la cause wagnérienne qui, au fond, était aussi la sienne – cause qu'il avait idéalisée dans son premier livre et qu'il irait, ensuite, développer dans ses écrits à partir de 1878. Mais comme chef de file des wagnériens (du moins comme l'un des plus importants), il publie, en 1876, peu de temps avant le début des premières représentations, le texte *Richard Wagner à Bayreuth*, qui marque la transition d'une réflexion philologique vers une analyse personnelle, ou philosophique, de l'œuvre du compositeur et de tout ce qu'elle représentait pour lui.

Dans cette quatrième *Considération Inactuelle*, deux aspects sont à retenir pour notre étude : les propos (parfois presque dithyrambiques) au sujet de Wagner et la confirmation de son attachement à la révolution en cours (du compositeur et du propre Nietzsche); mais aussi, un passage où paraît se configurer l'origine de la rupture qui s'apprêtait à succéder, ou du moins, où les premières critiques de Nietzsche au compositeur sont formulées. Plus encore, en analysant les événements de l'été 1876, quand le premier festival battait son plein, on commencera à noter la progressive distanciation de Nietzsche vis-à-vis du wagnérisme.

Ce texte est, tout d'abord, comme on vient de dire, un pamphlet de propagande au sujet de Wagner et de son oeuvre, ayant Bayreuth comme nouveau centre. C'est de là que l'homme nouveau doit surgir; la révolution artistique et sociale trouvant, enfin, sa source physique : un endroit où quelques élus seraient transfigurés à travers l'art nouveau. « Bayreuth, écrit Nietzsche, représente ainsi un "antithéâtre", une vivante protestation élevée autant contre la routine du théâtre que contre le public habituel »⁴⁵; et qui a été « conçu pour le salut d'un avenir lointain, d'un avenir qui n'est que possible, mais non démontrable »⁴⁶. Voici qui est en accord avec l'idéal nietzschéen : la société sera transformée, à travers l'art (la tragédie wagnérienne), et la décadence du présent disparaîtra en faveur des hommes libres de demain – idéal qu'il partage encore avec Wagner, mais que bientôt il devra poursuivre tout seul. Toutefois, en ce moment, Wagner est encore le sauveur, l'homme providentiel, et dans cette quatrième *Considération*, l'opinion de Nietzsche se maintient :

« Rénovateur du simple drame, découvreur de la situation des arts dans la véritable société humaine, interprète inspiré des conceptions de la vie propres au passé, philosophe, historien, esthéticien et critique, Wagner, le maître de la langue, le mythologue et l'inventeur de mythes, qui pour la première fois a su sceller d'un Anneau l'admirable et prodigieuse configuration des âges reculés et y graver les runes de son esprit (...) »⁴⁷.

L'artiste véritable en somme, celui dont l'oeuvre sera à l'origine d'une société nouvelle, d'une révolution dionysiaque. Les espoirs de Nietzsche sont grands, et ceci avant même d'être certain que l'entreprise de Bayreuth irait de l'avant. Le philosophe se voyait associé à un projet de grande envergure, qu'il considérait aussi comme le sien : musique et philosophie ensemble (Nietzsche comme partenaire de son maître), la musique donnant vie aux idées⁴⁸. L'avènement de Bayreuth constitue alors, évidemment, la victoire de Wagner, car « le vieux maître allait inaugurer son art, dans son théâtre. Il allait recueillir le fruit de trente ans d'efforts, de souffrances et d'inquiétudes »⁴⁹. Mais, cela constituait aussi la victoire de Nietzsche et de ses idéaux. Lui qui avait combattu si

⁴⁴ *Ibid.*, § 4, pp. 116-117.

⁴⁵ Curt Paul JANZ, *Nietzsche – Biographie Tome II*, trad. Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 1984, p. 164.

⁴⁶ « Richard Wagner à Bayreuth », *op. cit.*, § 8, p. 145.

⁴⁷ *Ibid.*, § 3, p. 109.

⁴⁸ Cf. Curt Paul JANZ, *Nietzsche – Biographie Tome II*, *op. cit.*, pp. 163-165.

⁴⁹ Teodor de WYZEWA, « L'amitié de Nietzsche et de Wagner », in *Beethoven et Wagner*, Paris, Librairie Académique Perrin et Cie., 1914, p. 368.

vaillamment aux côtés du maître, en lui dédiant une importante partie de ses réflexions et de ses écrits, irait être présent, une fois de plus à ses côtés, pour célébrer leur cause commune et être célébré en retour par un groupe scrupuleusement sélectionné d'adeptes : des hommes initiés qui, transformés, iront éduquer, en quelque sorte, l'homme du futur qui adopterait un style de vie tragique, *par-delà bien et mal*⁵⁰.

Un autre aspect important de cet essai, est le fait qu'il dévoile aussi les premiers indices de rupture entre les deux hommes; la description que Nietzsche fait de son compagnon de route n'est pas toujours la plus heureuse et laisse place, dans quelques cas, à une interprétation ambiguë. Car, si il est vrai que Wagner est encore considérée comme l'exemple à suivre (l'Anti-Alexandre qui appartient aux forces vives de la culture) et si Bayreuth est encore considérée comme une étape fort importante de la révolution socioculturelle, cela ne sera pas ainsi pour très longtemps⁵¹. Le philosophe avait déjà pressenti des signes de désaccord :

« Lorsque la *pensée maîtresse* de sa vie se leva en lui [Wagner], l'idée qu'un effet incomparable, le plus grand effet de tout art peut être atteint avec le théâtre, elle jeta tout son être dans la plus violente fermentation. Il n'en résultat pas tout de suite une résolution claire et lucide quant à ses désirs et à ses actes à venir; au départ, cette pensée ne lui apparut presque tout d'abord que sous la forme d'une tentation, comme expression de cette obscure volonté personnelle, avide et insatiable *de puissance et de gloire* »⁵².

Voilà qui nous démontre que Nietzsche dénotait déjà dans le caractère de Wagner des caractéristiques moins recommandables, ou moins dionysiaques. Le doute commençait, peu à peu, à s'installer quant à la véritable nature de Wagner et quant à ses réelles intentions⁵³. Un autre reproche qui commence à émerger, et qui sera développé dans *Le cas Wagner*, est la prédisposition du compositeur pour le mime, même si, à cette époque, cela n'est pas encore considéré par le philosophe comme quelque chose d'irréversible⁵⁴.

Richard Wagner à Bayreuth paraît le 10 juillet 1876, c'est à dire environ un mois avant les premières représentations au festival. Dans cet essai, comme l'écrit Curt Paul Janz, « Nietzsche s'essaie une dernière fois comme "médecin de la civilisation," avant de se transformer en dénonciateur d'une pseudo-civilisation »⁵⁵. La fameuse rupture entre les deux hommes survient pendant cet été, au moment précis où le drame tragique wagnérien, source de tant d'espérances, est enfin représenté dans son propre théâtre, lieu où l'homme nouveau doit faire son apprentissage et, à partir d'où, la bonne nouvelle doit être annoncée, redressant l'Europe de la décadence.

⁵⁰ Cf. « Richard Wagner à Bayreuth », *op. cit.*, § 4, p. 115.

⁵¹ *Ibid.*, § 4, p. 113, et § 8, p. 143.

⁵² « Richard Wagner à Bayreuth », *op. cit.*, § 8, p. 135.

⁵³ Cf. Curt Paul JANZ, *Nietzsche – Biographie Tome II*, *op. cit.*, pp. 155 et 159.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 157-158.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 103.

PARTIE II

Le cas Wagner, ou l'artiste de la *décadence*

C'est le 13 août 1876 qu'a lieu la première représentation de *Das Rheingold*, le prologue aux trois journées de *Der Ring des Nibelungen*, à Bayreuth. Le rêve de Richard Wagner, et de nombreux de ses adeptes, se réalise enfin, quatre années après la pose de la première pierre sur la colline où s'élevait maintenant, prêt à être inauguré, le *Festspielhaus*. Ce moment ne marque pas uniquement une étape pour le compositeur, qui pouvait maintenant savourer tranquillement son succès, il marque aussi une étape dans la vie de Nietzsche, qui sera à la base de toutes ses oeuvres futures. En effet, depuis quelques temps le philosophe se sentait de plus en plus distant de Wagner et de ce qu'il représentait. Ce en quoi il avait toujours cru et en faveur de quoi il avait lutté intellectuellement, ne lui semblait plus être le bon chemin. Il se rendait progressivement à l'évidence que ses conceptions n'étaient plus en accord avec celles de Bayreuth, même si cela représentait pour lui une défaite monumentale⁵⁶.

La défaite de Bayreuth

« C'est dès l'été 1876, alors que le premier festival battait son plein, que j'ai, en mon for intérieur, pris congé de Wagner ».

F. Nietzsche, *Nietzsche contre Wagner*⁵⁷

Durant l'été 1876, Bayreuth fut la scène d'un des plus grands événements sociaux en Allemagne: la haute société allemande et les nombreuses personnalités venues de toute l'Europe se côtoyaient dans cette petite ville. Parmi elles, se trouvaient des artistes et compositeurs, tels que Bruckner, Grieg, Tchaïkovski, Saint-Saëns, Liszt, Henri Fantin-Latour, et Baudelaire; ou encore et surtout, l'Empereur Guillaume I, le Roi Ludwig II de Bavière (grâce à qui toute l'entreprise fut possible), le grand-duc de Weimar et l'Empereur du Brésil, Pierre II. Il est certain que Bayreuth fut un événement artistique de grande envergure – le temps l'a prouvé –, mais, d'un côté, ce n'était pas le type d'événement espéré par Nietzsche, et de l'autre, l'événement mondain était bien plus visible, car ce sont exactement les représentants de l'ordre établi, les agents de la décadence, ceux qui personnalisent la loi, le pouvoir et la tradition, honnis par le philosophe, qui sont présents dans la petite ville allemande. Nietzsche le présentait déjà en écrivant *Richard Wagner à Bayreuth*, même s'il ne voulait pas encore se rendre à l'évidence que l'idée d'avoir des spectacles réservés aux initiés, à ceux qui étaient véritablement prêts à subir une transfiguration à travers cette nouvelle forme d'art, n'était qu'une utopie de sa part.

Nietzsche arrive à Bayreuth dans les derniers jours de juillet et assiste à une répétition du premier acte du *Crépuscule des Dieux*, d'où il sort déçu⁵⁸. Il faut prendre en compte que le philosophe était particulièrement souffrant à cette époque – comme il le fut, d'ailleurs, tout au long de sa vie⁵⁹. Nous pourrions nous demander à quel point ses problèmes de santé, pendant ce mois d'août, étaient étrangers à d'autres problèmes, ceux de conscience. A ce propos, observons ce qu'il écrit à sa sœur, Elisabeth, le premier du mois, après avoir assisté, la veille, à une répétition de *La Walkyrie* :

« (...) ça ne va pas (...) Maux de tête incessants (...) impossible de rien voir ! Je brûle de partir, il serait trop insensé de rester ici. Chacune de ces longues soirées artistiques me fait horreur, mais je ne parviens pourtant pas à les fuir

⁵⁶ Cf. Curt Paul JANZ, *Nietzsche – Biographie Tome II, op. cit.*, p. 30.

⁵⁷ *Nietzsche contre Wagner*, précédé de *Le cas Wagner*, trad. J.-C. Hémerly, Paris, Folio, 1974, « Wagner, apôtre de la chasteté », p. 79.

⁵⁸ Cf. Curt Paul JANZ, *Nietzsche – Biographie Tome II, op. cit.*, p. 168.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 167-172.

(...) J'en ai plus qu'assez. Je ne veux pas non plus être là pour la première représentation. N'importe où mais pas ici, où je ne trouve que tourments »⁶⁰.

Voilà qui démontre le conflit interne du philosophe – quand tout le pousse à partir et à se détacher du joug wagnérien, il ne peut s'en séparer (on pourrait même dire que ce conflit le poursuivra pendant toute son existence). Nietzsche partira vers la ville de Klingenberg pour se reposer quelques jours, décision imposée par son piètre état de santé – mais, celui-ci n'était, comme l'observe Curt Paul Janz, « que la manifestation extérieure du conflit qui faisait rage en lui, et qui exigeait à présent sa solution »⁶¹. Le 13 août, jour de la première représentation, et en dépit de ce qu'il avait écrit à sa sœur, Nietzsche était de retour à Bayreuth pour occuper sa place dans le *Festspielhaus*.

Ce premier festival, comme le dit Henri Lichtenberger, remporta « un succès éclatant, devant un public international [qui avait] accouru à Bayreuth de tous les coins de l'Europe pour assister à la victoire définitive de l'art wagnérien »⁶². Il faut bien prendre en compte que ce premier festival a comme résultat une divulgation du nom et des oeuvres du compositeur dans tout le continent. Comme l'écrit Georges Liébert, Bayreuth fut « peut-être la seule "utopie" réalisée, d'un siècle qui les vit fourmiller (...). La "colline sacrée" de Bayreuth domine, écrase même quelque temps le paysage musical et littéraire européen »⁶³. C'est à dire l'importance que revêt alors le festival dans le contexte culturel européen. Nous pourrions même dire que c'est avec le Festival de Bayreuth, qui a lieu tous les ans encore aujourd'hui, que l'œuvre du compositeur gagne, pour la première fois, une véritable dimension européenne. Progressivement, Bayreuth devient le symbole de Wagner et de l'Europe wagnérienne; à partir de ce moment, toute l'histoire de la culture occidentale à venir aura, d'une façon ou d'une autre, une relation avec l'auteur de *Tristan*. Mais cette Europe, qui est représentée au festival par de nombreuses personnalités, est exactement celle que Nietzsche rejette – et curieusement, c'est aussi à cette époque que la thématique européenne commence à être de plus en plus traitée par le philosophe. Car, la germanisation de l'Europe, pour lui, ne peut signifier qu'une dissémination du "problème allemand" vers tout le continent. Non pas que tous les pays, autres que le sien, soient libres de la décadence, bien au contraire, mais pour Nietzsche l'Allemagne demeure toujours l'ennemi principal, par opposition à la France qui émerge ainsi, d'une certaine façon, comme l'exemple à suivre. Mais, avant d'aller plus loin dans l'exploration de la thématique européenne, il nous faut revenir à la réaction de Nietzsche à ce premier Festival de Bayreuth.

Même si en termes financiers l'entreprise est un désastre, en ce qui concerne le côté artistique, et la réception que les oeuvres ont eue, Bayreuth est un succès éclatant, une victoire pour le compositeur (comme il a déjà été dit), le couronnement de tous ses efforts – le point culminant de sa carrière. Cette victoire n'est, cependant, que celle de Wagner : Nietzsche était absent et ses idéaux n'étaient pas conviés aux célébrations; bien au contraire, ils auraient pu mettre en fuite quelques personnalités fort utiles à Wagner, car le festival nécessitait un budget considérable et sans l'appui financier de quelques familles fortunées il n'aurait jamais pu être réalisé. Le philosophe ne pouvait, bien sûr, être en accord avec l'esprit pragmatique du compositeur, il ne pouvait le comprendre, car cela représentait faire alliance avec la société actuelle, avec la décadence. Néanmoins, son premier sentiment, comme il l'écrivait dans *Ecce Homo*, est d'incompréhension et même de compassion envers le compositeur :

« Je crus rêver... Où étais-je donc ? Je ne reconnaissais rien, c'est à peine si je reconnaissais Wagner lui-même (...) Que s'était-il passé ? – On avait traduit Wagner en allemand ! Le "Wagnérien" l'avait emporté sur Wagner ! (...) Nous autres, qui ne savons que trop bien quels artistes raffinés, quel cosmopolitisme de l'esprit il faut pour entendre l'art de Wagner, nous étions hors de nous de retrouver Wagner affublé de "vertus" allemandes (...) Pauvre Wagner ! Où était-il tombé ? Si encore il était tombé parmi les pourceaux ! Mais parmi les Allemands!...»⁶⁴.

Voilà que tout avait changé; Wagner avait été corrompu par la décadence et par tout ce que Nietzsche rejetait – l'idée du *problème allemand* revient ici avec une aggravante : Wagner en faisait désormais partie. Son compagnon de route, celui qu'il avait considéré comme son maître, passait de l'autre côté de la barrière – le jour de la pose de la première pierre, en Mai 1872, quand le théâtre wagnérien n'existait encore qu'en idéal pour un groupe restreint

⁶⁰ *Ibid.*, p. 168.

⁶¹ Curt Paul JANZ, *Nietzsche – Biographie Tome II, op. cit.*, p. 169.

⁶² Henri LICHTENBERGER, *Richard Wagner poète et penseur*, Paris, Librairie Félix Alcan, 5e édition, 1911, p. 367.

⁶³ Georges LIÉBERT, « Avant-propos » in Thomas MANN, *Wagner et notre temps*, diverses traductions, Paris, Le Livre de Poche, 1978, p. IV.

⁶⁴ *Ecce Homo, op. cit.*, § 2, « Humain, Trop Humain », pp. 151-152.

d'initiés, était bien loin⁶⁵. « Le grand événement artistique sur lequel Nietzsche, depuis des années, avait lui aussi focalisé toute sa pensée et tous ses désirs, l'instant en lequel il avait placé ses dernières espérances avait brûlé sa flamme. (...) Et pourtant, le vieux Wagner, d'une certaine manière, triomphait, tandis que le disciple Nietzsche s'en allait silencieusement, déçu, découragé, blessé »⁶⁶. Le rêvé avait fait fausse route, et c'est l'acceptation de cela, de sa défaite, en quelque sorte, et de ses idées, que le philosophe commence à réaliser à partir de ce moment décisif. Si la société doit être modifiée, si le renversement des valeurs doit être opéré, c'est lui tout seul que devra le faire. Cette tâche solitaire, Nietzsche essaye de l'accomplir avec les nombreux livres qu'il écrira après, de *Humain, trop humain* (1878) à *Ecce Homo* (1888), en passant, entre autres, par *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883) et *l'Antéchrist* (1888). Mais Wagner n'a jamais été oublié par le philosophe; la défaite de Bayreuth et, plus tard aussi, la création de *Parsifal*, l'accompagnent tout au long de sa vie (même si le contact avec le compositeur devient de plus en plus rare) et même après la mort de celui-ci, en 1883 à Venise. C'est précisément après la mort de Wagner que Nietzsche écrit et publie deux textes à son sujet, dans lesquels il explique la rupture entre les deux hommes et ce qu'il lui reproche. Ces deux textes sont *Le cas Wagner* et *Nietzsche contre Wagner*. Toutefois, avant de nous tourner vers ces deux essais, il est important d'approfondir l'étude de la thématique européenne dans la pensée de Nietzsche, car on ne l'a pas encore fait et celle-ci constitue bien un aspect primordial de notre enquête.

Les bons Européens

On a déjà vu, dans la partie précédente de ce travail, le peu de place consacrée à l'Europe par le philosophe dans ses écrits initiaux, même si le *problème allemand* avait déjà été soulevé. D'un autre côté, on vient de voir l'importance européenne que le premier Festival de Bayreuth eut. L'oeuvre de Wagner était de plus en plus populaire en dehors d'Allemagne et ses conceptions artistiques commençaient à influencer sérieusement et inspirer toutes les branches artistiques, musique et littérature d'abord. Dans cette perspective, il est indéniable que Wagner fût un des artistes les plus influents de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, tout comme Nietzsche deviendra un de ses plus proéminents penseurs. Toutefois, l'Europe en décadence que Wagner était supposé sauver avec son art dramatique, devenait maintenant, pour Nietzsche, la proie facile de l'Allemagne, car la germanisation de l'Europe était en cours – et Wagner en était l'un des responsables. Cette idée n'est, toutefois, pas linéaire. Il est important de noter que le discours de Nietzsche sur l'Europe n'est pas toujours clair et facile à interpréter, bien au contraire, car l'Europe, pour lui, représente simultanément la décadence (quand associée à Wagner, par exemple) et le salut (quand associé à Nietzsche lui-même). Pour essayer de mieux comprendre l'idée d'Europe, chez Nietzsche, il faut analyser ce qu'il a écrit à ce sujet, et le livre où il traite de cela de la façon la plus conclusive semble être *Par-delà bien et mal*⁶⁷.

Ici, l'attaque la plus fulgurante que le philosophe lance est dirigée au sentiment nationaliste, source "d'abêtissement" de l'homme et de la société. Ce sentiment, représente aussi l'antipode de l'Europe, ou de la bonne Europe dont Nietzsche se voit comme représentant. Cette division entre nationalisme et Europe est aussi visible, pour Nietzsche, en Allemagne, pays qui a pris la mauvaise direction – au lieu de se tourner vers l'avenir, il se consomme avec ses "bêtises" :

« Lorsqu'un peuple souffre, veut souffrir de fièvres nationalistes et d'ambition politique, il faut prendre en patience les diverses nuées qui troublent son esprit, ses petites crises d'abêtissement : ainsi chez les Allemands d'aujourd'hui tantôt la bêtise antifrançaise, tantôt la bêtise antisémite, ou antipolonaise, ou romantico-chrétienne, ou wagnérienne, ou teutonique, ou prussienne (...), ou quel que soit le nom de toutes ces sottises, de ces petites obnubilations de l'esprit et de la conscience des Allemands... »⁶⁸.

Une fois de plus, l'Allemagne est prise comme cible et Wagner y est inclus. La rupture entre Nietzsche et son pays est de plus en plus évidente, car si au moment de *La naissance de la tragédie*, un certain sentiment de patriotisme le menait à lutter pour résoudre le *problème allemand* et rétablir, ainsi, une société dignifiée par la tragédie grecque, le philosophe se détache progressivement de cette lutte et commence à se distancier de

⁶⁵ Cf. Georges LIÉBERT, *Nietzsche et la musique*, op. cit., p. 80.

⁶⁶ Curt Paul JANZ, *Nietzsche – Biographie Tome II*, op. cit., p. 175.

⁶⁷ Il est évident que la thématique européenne, chez Nietzsche, est de grande complexité, et de nombreux ouvrages pourraient être cités à ce sujet pour différentes raisons. Cependant, il serait impossible, ici, de faire une analyse exhaustive de l'idée d'Europe dans les livres de Nietzsche, car cela serait nous détourner de notre objectif qui est de savoir comment Wagner est lié à cette idée d'Europe. Pour cela, il nous suffit de comprendre les aspects centraux du débat. Pour une étude plus complète sur ce sujet, cf., par exemple, Gérald ALVOËT, *Nietzsche et l'Europe*, Paris, l'Harmattan, 2006.

⁶⁸ *Par-delà bien et mal*, trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, Folio, 1971, § 251, p. 171.

l'Allemagne et de ses *bêtises*. L'Europe a besoin d'unité et c'est vers celle-ci qu'elle se dirige, même si seuls les hommes de l'avenir le comprendront. Pour Nietzsche, le sentiment nationaliste qu'il a lui-même jadis éprouvé, devient l'ennemi à abattre, car il représente la faiblesse qui empêche les pays européens d'accomplir ce qui leur est destiné – destin que tous les grands hommes (hommes libres ?) présagent :

« L'aversion malade, le fossé que la folie nationaliste a créés et crée encore entre les peuples européens, (...) font qu'on ne veut pas voir ou qu'on interprète arbitrairement et mensongèrement les signes indubitables où se manifeste le désir d'unité de l'Europe. Tous les hommes vastes et profonds de ce siècle aspirent au fond, dans le secret travail de leur âme, à préparer cette synthèse nouvelle et voulurent incarner, par anticipation, l'Européen de l'avenir : les "patries" ne furent pour eux qu'un prétexte et ils ne leur appartinrent qu'aux heures de faiblesse (...); devenir des "patriotes" n'a été pour eux qu'une manière de se reposer d'eux-mêmes. Je songe à des hommes comme Napoléon, Goethe, Beethoven, Stendhal, Heinrich Heine, Schopenhauer; qu'on ne m'en veuille pas si je joins à leurs noms celui de Richard Wagner, sur le compte duquel les malentendus qu'il a lui-même créés ne doivent pas nous égarer, – des génies comme le sien ont rarement le droit de se comprendre eux-mêmes. [Et il poursuit, en comparant le compositeur aux écrivains du romantisme français tardif des années quarante et en affirmant de façon péremptoire :] Ils sont fondamentalement consanguins dans leurs aspirations les plus hautes et les plus profondes : dans leur art complexe et tumultueux, c'est l'âme de l'Europe, de l'Europe toute entière qui se presse, s'élançe, aspire... »⁶⁹.

Wagner comme artiste européen, voilà qui est dit. Cet extrait nous démontre clairement le problème que Nietzsche a essayé de résoudre : d'un côté Wagner est considéré comme l'artiste *décadent* par excellence (on y reviendra), mais de l'autre côté, et en ce qui concerne son oeuvre dramatique, il augure l'Européen de l'avenir, celui qui ne connaît plus de frontières et qui n'a que l'Europe, dans toute sa splendeur culturelle, comme patrie. Toutefois, les deux versions sont conciliables, car Wagner a bien pu représenter le génie européen et aussi, mais plus tard, la *décadence* de l'art européen.

Tout le débat que le philosophe présente, ici, sur les nations contient une critique permanente à tout ce que Wagner représente. Et si, dans la plupart des cas, celle-ci est indirecte, parfois, le philosophe est bien plus concret dans ses propos, surtout quand il introduit des réflexions sur la musique dans un discours plutôt centré sur l'élément social et politique :

« Je recommande toutes sortes de précautions contre la musique allemande. Un homme qui aime le sud comme je l'aime, comme une grande école de guérison de l'esprit et des sens, comme une irrésistible plénitude solaire qui vient éclairer toute chose, se répandre sur des êtres sûrs d'eux-mêmes, pleins de foi en eux-mêmes, un tel homme, dis-je, fera bien de se défier quelque peu de la musique allemande, car non seulement elle lui gâtera le goût mais compromettra aussi sa santé »⁷⁰.

Cette mise en garde de Nietzsche n'est pas seulement autobiographique – car c'est bien de son expérience qu'il parle –, mais elle démontre aussi, assez clairement, même si en usant du subterfuge qui consiste à généraliser une situation, que l'ombre de Wagner est toujours présente – dans tous les livres du philosophe la figure du compositeur est inévitablement présente directement ou indirectement; Nietzsche ne parvient pas à s'en débarrasser.

Nietzsche commence alors à opérer une division : d'un côté l'Allemagne, le germanique, le nordique (le wagnérien), et de l'autre côté le méditerranéen, le sud, l'européen. Le premier étant le mauvais, celui de la *décadence*, le second le bon, celui du *progrès*. Un élément paraît définir à lui tout seul ce dualisme : l'opéra *Carmen* de Bizet, car comme l'a écrit Picard, « *Carmen* est on le sait le symbole du retournement volontairement dérisoire de Nietzsche contre Wagner, l'appel à une conception méditerranéenne de la musique »⁷¹.

En effet, de plus en plus, le philosophe se réfère au compositeur français pour contrebalancer son ancienne admiration pour Wagner, il trouve dans sa musique plus *latine* un juste remplaçant pour la musique beaucoup trop germanique, ou *décadente*, de Wagner. Dans la musique de Bizet, Nietzsche a trouvé une « sensibilité plus méridionale, plus brune, plus brûlée... »; sensibilité qui n'existait pas, jusqu'alors, dans la musique européenne (en

⁶⁹ *Ibid.*, § 256, p. 177.

⁷⁰ *Ibid.*, § 255, p. 176.

⁷¹ Timothée PICARD, *Wagner, une question européenne*, Rennes, PUR, 2006, p. 360.

somme, une sensibilité moins germanique et plus latine)⁷². Ce penchant vers la culture française, et sa musique, entre en contradiction avec ses idées sur la France exposées dans *La naissance de la tragédie* – quand il affirmait que ce pays était dans un état de décadence irrémédiable – et n'est pas, une fois de plus, tout à fait linéaire, car même si « la France est le siège de la culture la plus spirituelle et la plus raffinée d'Europe (...) Encore faut-il savoir trouver cette "France du goût" (...) Ceux qui appartiennent à cette France dont je parle se tiennent bien cachées »⁷³.

Les *bons* européens seraient alors partout, disséminés dans tout le continent, mais seraient de grande rareté. Nietzsche divise l'Europe en différentes oppositions qui s'articulent les unes avec les autres : *décadents* contre *bons* Européens, germanique ou nordique contre français ou latin, nationalisme contre unité (spirituelle) de l'Europe, et wagnérien contre non wagnérien. Dans cette perspective, et en gardant à l'esprit la complexité de cette thématique, on pourrait dire que Wagner, en devenant le plus prééminent représentant de la culture de la décadence, du nationalisme vide de sens et du germanisme, devient aussi l'ennemi à abattre. C'est ce que Nietzsche s'efforcera de faire, plus ou moins directement, dans toutes ses œuvres postérieures.

Une confession inévitable

Richard Wagner meurt le 13 février 1883 dans la ville de Venise – une *heure sainte*, comme l'écrivait Nietzsche⁷⁴. Sur ceci, reprenons les mots de Thomas Mann :

« Il [Nietzsche] a dit de Wagner des choses qui paraissent incroyables quand on tombe dans *Ecce Homo* sur ces mots d'heure sainte qui désignent l'heure où Richard Wagner mourut à Venise. Comment, se demande-t-on au bord des larmes, cette heure d'agonie peut-elle se voir tout à coup sanctifiée, si Wagner fut vraiment le mauvais histrion, le corrompueur corrompu que Nietzsche a cent fois dépeint ? »⁷⁵.

Voici qui donne à réfléchir, mais qui peut ne pas être si surprenant que nous pourrions le croire, car la rupture déclanchée par Nietzsche ne doit pas forcément signifier un refus de tout ce que Wagner représente – même si cela est à maintes fois défendu. Dans tous les cas, une chose paraît être sûre : la rupture de 1878 est nécessaire (car Nietzsche se devait d'être honnête avec ses propres convictions), mais regrettée et pour laquelle le philosophe a essayé de trouver une justification. Ceci paraît être bien évident quand il écrit, dans *Ecce Homo* en citant son *Zarathoustra*, que « l'homme de savoir ne se contente pas d'aimer ses ennemis, il doit aussi savoir haïr ses amis. C'est mal récompenser son maître que de rester toujours disciple »⁷⁶. Plus encore, si on voulait poursuivre ce débat de savoir si oui ou non il y eut vraiment une rupture entre les deux hommes, il nous faudrait revenir à Thomas Mann, car il affirme que cette rupture ne s'est jamais produite :

« Quoi qu'on puisse dire, il n'y a dans le rapport de Nietzsche à Wagner aucune rupture. On veut toujours voir des ruptures dans la vie et l'œuvre des grands hommes (...) On en a trouvée chez Wagner lui-même; dont l'évolution est dominée par la même continuité sans faille et la même logique. Il n'en va pas autrement avec Nietzsche »⁷⁷.

Peut-être est-ce vrai; il est bien probable que ce qui changea fut l'image que le disciple avait de son maître : avec le temps, Nietzsche construit une image plus lucide de Wagner et, progressivement, se rend compte que ses convictions intellectuelles – elles aussi en constante évolution – n'étaient pas en accord avec les idées du compositeur; il est bien possible que l'enthousiasme initial que Nietzsche démontrait envers l'auteur du *Ring* fût le fruit d'un malentendu alimenté par l'amour qu'il nourrissait envers sa musique – affection qu'il garda jusqu'à sa mort, comme le démontrent plusieurs passages qui lui sont dédiés (surtout en ce qui concerne *Tristan*). Toutefois et pour revenir à notre enquête, rupture ou pas, le fait est que Nietzsche écrit deux textes dans lesquels il essaye de justifier sa séparation de Wagner; et même si on pourrait argumenter que cela a été fait à contrecœur, le fait est que le philosophe s'est vu obligé d'exposer sa vision des choses – ironie du sort, c'est la raison qui le pousse, d'une certaine façon, à nier sa volonté instinctive d'aller vers Wagner.

⁷² *Le cas Wagner*, trad. par J.-C. Hémerly, Paris, Gallimard, Folio, 1974, § 2, p. 23.

⁷³ *Nietzsche contre Wagner*, *op. cit.*, p. 74.

⁷⁴ Cf. *Ecce Homo*, *op. cit.*, § 1, « Ainsi parlait Zarathoustra », p. 160.

⁷⁵ « La philosophie de Nietzsche à la lumière de notre expérience », *op. cit.*, p. 87.

⁷⁶ *Ecce Homo*, *op. cit.*, « Avant-propos », p. 96.

⁷⁷ « La philosophie de Nietzsche à la lumière de notre expérience », *op. cit.*, p. 89.

Avant de poursuivre avec l'analyse de ces deux textes susmentionnés, il faut mentionner un aspect qu'on a, jusqu'ici, consciemment laissé de côté : le refus, de la part de Nietzsche, du christianisme et de la morale chrétienne. Cet aspect est de grande importance pour nous qui allons explorer *Le cas Wagner*, oeuvre dans laquelle la dernière oeuvre du compositeur, *Parsifal* (1882), devient la cible préférentielle des arguments de Nietzsche. Après la "mort de Dieu," son aversion pour la religion chrétienne et tout ce qu'elle représente est bien connue. Dans le présent essai, on n'ira pas explorer la thématique de la religion dans l'oeuvre de Nietzsche, car cela ne serait pas viable dans le cadre de cette étude, mais il est cependant important de mentionner son existence, car la religion chrétienne est un des piliers de l'attaque que le philosophe dirige au compositeur dans *Le cas Wagner*. Après la défaite de Bayreuth et la prise de position de Nietzsche qui, par honnêteté intellectuelle, choisit un chemin solitaire, la dernière oeuvre de Wagner ne pouvait qu'aggraver la distance entre les deux hommes, même si c'est Nietzsche qui le ressent le plus. Notons que Wagner lui envoya une copie du texte qui servit de base à *Parsifal*, ceci à la même époque où Nietzsche envoyait au compositeur son *Humain, trop humain*. Cette coïncidence temporelle mérita un commentaire assez concluant de la part du philosophe :

« Lorsque j'eus entre les mains le livre enfin terminé (...) j'en adressai, entre autres, deux copies à Bayreuth. Par un de ces miracles qui donnent un sens au hasard, me parvint au même moment un bel exemplaire du livret de Parsifal avec une dédicace de Wagner (...) Ces deux livres qui se croisent – je crus y percevoir un bruit de mauvais augure. Cela ne résonnait-il pas comme deux épées que l'on croise ? [Et il conclut ce passage en affirmant :] incroyable ! Wagner était devenu pieux... »⁷⁸.

Voilà qui confirme l'idée de rupture : Bayreuth et, après, *Parsifal*, font que l'année 1878 soit considérée comme l'année de la rupture (ou la distanciation, si l'on veut être moins radical) entre les deux hommes. C'est à partir de cette époque que Nietzsche va écrire ses oeuvres les plus marquantes – il ne paraît pas approprié de parler d'un changement soudain et inespéré dans l'oeuvre de Nietzsche, car même s'il est vrai que c'est à partir de ce moment qu'il semble se libérer, il est tout aussi vrai que l'ensemble de son oeuvre présente une véritable cohérence (avant et après les événements de 1876-1878); il s'agit plutôt d'un changement de contexte et d'horizons.

En ce qui concerne Wagner, et même en prenant en considération que son ombre est toujours présente dans l'oeuvre du philosophe, c'est avec la publication de *Le cas Wagner*, que Nietzsche rend publique et assume définitivement la querelle avec le compositeur. À cela, un premier commentaire s'impose : c'est en 1888, année très productive pour Nietzsche, que le livre est publié, c'est à dire, cinq années après la mort du compositeur, et même s'il ne s'agit que de spéculation, on pourrait argumenter que ce livre n'est possible que grâce à la disparition de Wagner et qu'il n'aurait jamais pu voir le jour avant cette *heure sainte* du 13 février 1883.

Dans ce livre central de notre enquête, Wagner est accusé de plusieurs formes, l'auteur explique toute la relation qui exista entre eux (de l'admiration profonde à la rupture violente) et les oeuvres de Wagner ne sont pas non plus épargnées par la rage du philosophe (surtout *Parsifal*) – souvent exprimée de façon injurieuse. Mais, tout au début, on voit Nietzsche réaffirmer l'impact du compositeur dans sa vie :

« Tourner le dos à Wagner, ce fut pour moi un dur destin. Plus tard, reprendre goût à quoi que ce soit, une vraie victoire. Nul peut-être ne fut, plus que moi, dangereusement empêtré dans la wagnéromanie, nul n'a dû s'en défendre avec plus d'acharnement, nul ne s'est davantage réjoui d'en être enfin débarrassé »⁷⁹.

Impact, sans doute, mais néfaste, comme s'il s'agissait d'un virus difficile à guérir. L'idée d'étape décisive y est aussi présente : non le fait d'avoir été un wagnérien, mais le fait d'avoir vaincu cet ennemi du progrès, ce vecteur de *décadence*, car c'est bien de cela qu'il s'agit – Wagner devient, peu à peu, le représentant de tout ce que Nietzsche rejette, mais à quoi il a été intimement lié :

⁷⁸ *Ecce Homo*, op. cit., §5 « Humain, trop humain », p. 154.

Nietzsche prend quelques libertés interprétatives dans ce passage, car les livres en question ne se croisent pas exactement. Au moment de la publication de *Humain, trop humain*, le philosophe avait déjà reçu et lu le manuscrit de *Parsifal* (il l'avait reçu le 3 janvier 1878) et il est même possible que cela ait influencé la version finale de son livre. De son côté, le livre *Humain, trop humain* n'arriva à Bayreuth que le 25 avril de la même année (c'est à dire quelques mois plus tard), Wagner commençant à le lire quatre jours après – à propos de cet épisode, cf. Curt Paul JANZ, *Nietzsche – Biographie Tome II*, op. cit., pp. 262-266.

⁷⁹ *Le cas Wagner*, op. cit., « Avant-propos », p. 17.

« Je suis, tout autant que Wagner, un enfant de ce siècle, je veux dire un décadent, avec cette seule différence que, moi, je l'ai compris, j'y ai résisté de toutes mes forces »⁸⁰.

Nietzsche essaie aussi, en guise de provocation, de minimiser l'importance de Wagner en affirmant que « Wagner n'est qu'une de mes maladies »⁸¹; pour, tout de suite après, réaffirmer son importance en disant, ni plus ni moins, que « c'est par la bouche de Wagner que la modernité parle son langage le plus *intime* : elle ne cache ni ses vices, ni ses vertus, elle a perdu toute pudeur »; et conclure avec, sans doute, une de ses formules les plus énigmatiques: « Wagner *résume* la modernité. Rien n'y fait, il faut commencer par être Wagnérien... »⁸². Une justification, sans doute, car l'idée de Wagner comme maladie inévitable, de laquelle ne se débarrassent que les plus forts, est bien patente; mais, cette dernière formule va bien au-delà d'une simple explication amère, elle condense l'image que Nietzsche se fait de Wagner dans ses dernières années. Wagner devient synonyme de modernité, car c'est lui qui représente la *décadence* des temps modernes de la façon la plus hautaine : avec sa musique enivrante, il est difficile de lui échapper; c'est de cette fuite au wagnérien que Nietzsche se glorifie maintenant, même si cela comporte une part de mélancolie.

Le compositeur est critiqué dans toutes ces dimensions. Tout d'abord la présence d'éléments chrétiens dans son oeuvre est fortement attaquée; à présent, même ce qui avant ne paraissait pas le perturber, devient condamnable : « Dans *Lohengrin*, on trouve une interdiction solennelle de s'interroger et de poser des questions. Wagner défend ainsi le principe chrétien : "Qu'il te suffise de croire" »⁸³. Maintenant, c'est *Parsifal* qui mérite plus d'attention; cette oeuvre par laquelle Wagner avait conclu un pacte avec le christianisme; sa dernière création était bien révélatrice de la *décadence* qu'il représentait :

« Il flatte tous les instincts nihilistes (bouddhistes) et les travestit en musique, il flatte toute forme de christianisme, toute forme religieuse qui exprime la *décadence*. (...) tout ce qui a jamais poussé sur le terrain de la vie *appauvrie* (...) a trouvé dans l'art de Wagner son plus sublime avocat (...) Sa dernière oeuvre est, sous ce rapport, son plus grand chef-d'oeuvre. *Parsifal* gardera toujours sa place dans l'histoire de la séduction (...) J'admire cette oeuvre, je voudrais l'avoir faite. (...) Le raffinement dans l'alliance de la beauté et de la maladie y va si loin qu'il jette presque une ombre sur les débuts de l'art wagnérien : ceux-ci paraissent presque trop lumineux, trop sains »⁸⁴.

Ironie à part, deux éléments nous paraissent fondamentaux dans ce passage : Wagner comme génie de la séduction musicale, mais aussi comme créateur et interprète de la *décadence*; en somme, le conflit que Nietzsche a dû résoudre après Bayreuth et qui se maintiendra toujours – l'affection pour la musique (même s'il le reniera à maintes reprises) et la divergence avec les idées wagnériennes. Une autre idée ici présente, et qu'on déjà vu aussi, est que Wagner avait fait fausse route à un moment donné, car ses premières oeuvres (que Nietzsche a vivement défendues dans *La Naissance de la tragédie*) n'étaient pas encore corrompues par les temps modernes. Cela change, cependant, et le coupable n'est autre que Schopenhauer – qui a longtemps été admiré par Nietzsche, autant que par Wagner⁸⁵ :

« Je reprends l'histoire de l'Anneau. C'est aussi l'histoire d'une rédemption [comme l'avaient été Tannhäuser, Le Vaisseau fantôme et Lohengrin] (...) Wagner a, pendant la moitié de sa vie, cru à la Révolution comme seul un Français a jamais pu y croire (...) et il a cru trouver en Siegfried l'archétype du révolutionnaire. (...) Sa naissance est déjà une déclaration de guerre à la morale, car il est né de l'adultère et de l'inceste... Ce n'est pas la légende, c'est Wagner qui a inventé ce trait violent : sur ce point, il a corrigé la légende... Siegfried continu sur sa lancée : il suit toujours sa première impulsion, il rejette toute tradition, tout respect, toute crainte [l'authentique homme libre, en somme]. (...) [En sauvant Brunehilde, on assiste à] l'avènement de l'âge d'or, le crépuscule des dieux de la

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 18.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Le cas Wagner, op. cit.*, § 3, p. 25.

Lohengrin a été présenté en public la première fois en 1850 et Nietzsche connaissait cette oeuvre, comme on a vu. Toutefois, avant la rupture de 1878, les éléments chrétiens que cette oeuvre comprend (assez évidents d'ailleurs, car *Lohengrin* est un chevalier du saint graal et le fils de Parsifal) n'ont pas suscité en lui un sentiment de rejet, comme c'est le cas à présent. Dans cette citation, Nietzsche se réfère à la promesse que *Lohengrin* fait faire à Elsa dans le premier acte de l'oeuvre – qu'elle ne lui demanderait jamais ni son nom, ni qui il est, ni d'où il vient.

⁸⁴ *Le cas Wagner, op. cit.*, « Post-scriptum », pp. 47-48.

⁸⁵ Sur l'admiration initiale que Nietzsche portait à l'oeuvre de Schopenhauer, cf. « Schopenhauer éducateur », in *Considérations inactuelles III et IV*, trad. Henri Alexis Baatsch, Paris, Gallimard, Folio, 1990, pp. 15-96.

morale antique. Le mal est aboli... [Il poursuit en affirmant que] la nef de Wagner a longtemps joyeusement suivi ce cours. Sans aucun doute, c'est là que Wagner poursuivait sa plus haute quête. Que s'est-il alors passé ? Une catastrophe. Le navire a heurté un écueil. Wagner s'est échoué. Cet écueil, c'était la philosophie de Schopenhauer. [Et il conclue, en affirmant péremptoirement et avec une certaine dose de rancune :] Il fallut le philosophe de la décadence pour révéler à lui-même [Wagner] l'artiste de la décadence... »⁸⁶.

En faisant fausse route, le compositeur se serait perdu dans le labyrinthe de la décadence et serait devenu son plus grand représentant. C'est avec Schopenhauer que tout déraile : l'aspiration de Nietzsche à la construction d'une société meilleure, plus dionysiaque, fondée sur la tragédie dramatique wagnérienne, s'était effondrée au moment précis où les conceptions schopenhaueriennes avaient pénétré la musique de Wagner. Quel retournement, que celui que Nietzsche effectue après le premier Festival de Bayreuth ! Il rejette deux des plus importantes influences de sa jeunesse et ceci après conclure que « Wagner est par excellence l'artiste *moderne*, le Cagliostro de la modernité. Dans son art, on trouve mêlé de la manière la plus troublante ce que le monde recherche le plus ardemment aujourd'hui : ces trois grands stimulants des épuisés que sont la *brutalité*, l'*artifice* et la *naïveté* (l'idiotie) »⁸⁷. Ici, il faudrait juste ajouter le mot *européen* quand Nietzsche écrit « artiste *moderne* » et on aurait un résumé – assez simpliste il est vrai, mais tout aussi conclusif – des arguments exposés dans *Le cas Wagner* contre le compositeur. Ces arguments laissent transparaitre, presque toujours, l'amertume du philosophe envers la défaite personnelle d'avoir été l'un des grands défenseurs de Wagner, mais aussi son attraction démesurée par la musique du compositeur, qu'il essaye, à de nombreuses reprises et en s'aidant de différents types d'arguments, de diminuer. L'affection pour cette musique est bien patente quand il affirme, au milieu d'une de ses nombreuses attaques, que Wagner « est le plus grand mélancolique que nous ait donné la musique, plein de regards, de tendresses et de paroles consolantes que nul n'avait dites avant lui, c'est le maître des nuances d'un bonheur nostalgique et alanguiné »⁸⁸.

Quelques aspects de l'oeuvre et du caractère de Wagner attaqués par Nietzsche méritent notre attention. Tout d'abord, la théâtralisation de la musique que le philosophe accuse le compositeur d'avoir fait :

« [Nietzsche condamne] la théâtrocratie, la foi aberrante en une prééminence du théâtre, en un droit naturel qu'aurait le théâtre de régner sur les arts et sur l'Art... [Et il poursuit en alertant qu'] il ne faut pas se lasser de clamer à la face des Wagnériens ce qu'est le théâtre : toujours un en-deçà de l'art, toujours quelque chose de secondaire, de grossi, quelque chose de gauchi, de forgé de toutes pièces à l'usage des masses ! [Et il conclut en affirmant qu'] à cela, Wagner n'y a rien changé : Bayreuth, c'est du grand opéra, même pas du bon opéra »⁸⁹.

Voilà qui est surprenant venu de l'auteur de *La naissance de la tragédie* – n'était pas le théâtre, dans son origine grecque, le grand espoir de l'art de l'avenir ? Plus encore, quand on se souvient des propos critiques que Nietzsche avait défendus contre l'opéra avant Wagner, il paraît assez curieux de le voir maintenant défendre ce même genre d'opéra et d'affirmer le contraire : que Wagner avait corrompu l'opéra. Finalement, il est intéressant d'observer que le philosophe mentionne Bayreuth, en y associant une idée implicite de spectacle et non d'art – en accord avec son expérience de 1876.

D'un autre côté, la critique se fait aussi dans le domaine musical. Wagner n'est pas uniquement critiqué par ses idées (et celles qui sont transmises à travers ses oeuvres), il est également mis en cause dans son domaine de prédilection, la musique. En effet, Nietzsche ne se contient pas et donne libre-cours à ses réflexions au sujet de l'activité principale de son ancien compagnon de route. Une fois de plus, cette accusation est lancée sans ménages, pour que nul doute ne soit possible : « Wagner est la ruine de la musique »⁹⁰. Mais, il ne s'arrête pas là ; le philosophe continue en affirmant que Wagner est le maître incontesté de la miniature en musique, à travers laquelle il séduit le public et à cause de quoi ses oeuvres sont devenues populaires⁹¹. À cela, il riposte que « tout ce qui, dans la musique de Wagner, est devenu populaire, même hors du théâtre, est d'un goût douteux et gâte le

⁸⁶ *Le cas Wagner, op. cit.*, § 4, pp. 27-28.

⁸⁷ *Ibid.*, § 5, p. 30.

⁸⁸ *Ibid.*, § 7, p. 35.

⁸⁹ *Ibid.*, « Post-scriptum », p. 47.

⁹⁰ *Ibid.*, § 5, p. 30.

⁹¹ Cf. *Le cas Wagner, op. cit.*, § 7, p. 34.

En ce qui concerne la séduction, Nietzsche considère *Parsifal* comme étant le représentant suprême de l'art de séduire (cf. *Le cas Wagner, op. cit.*, « Post-scriptum », pp. 47-48) – une fois de plus, le conflit de Nietzsche est bien patent : son affection et attraction pour la musique de *Parsifal* contre son rejet des idées et thématiques présentes dans l'oeuvre.

goût »⁹²; Wagner comme danger inévitable, une fois de plus – inévitable et opprimant : « l'art de Wagner exerce une pression de cent atmosphères ! »⁹³ N'oublions pas que *Le cas Wagner* est aussi une explication, une justification d'avoir été wagnérien – qui, parfois même, paraît n'avoir que Nietzsche lui-même comme seul et unique destinataire.

Curieusement, c'est dans un passage au sujet de la musique que l'auteur de *Par-delà bien et mal* introduit l'idée d'Europe dans cette oeuvre – un passage qui, d'une certaine façon, résume à lui seul toute cette oeuvre :

« L'artiste de la *décadence* : voilà le mot lâché. Et là, fini de plaisanter. Je n'ai nullement l'intention de rester passif tandis que ce décadent nous ruine la santé – et la musique par-dessus le marché ! Wagner est-il un être humain ? N'est-il pas plutôt une maladie ? Il rend malade tout ce qu'il touche, – *il a rendu la musique malade*.

Le *décadent* typique, qui se sent nécessaire dans son goût dépravé, dont il prétend faire un goût supérieur, qui sait présenter avantageusement sa propre dépravation comme loi, comme progrès, comme accomplissement.

Et l'on ne résiste pas. La séduction qu'il exerce prend des proportions angoissantes (...) Que l'on se trompe en Allemagne sur le compte de Wagner, voilà qui n'est pas pour me surprendre ! (...) Mais que l'on puisse se méprendre de Wagner à Paris (...) et à Saint-Petersbourg (...) Faut-il que Wagner ait d'étroites affinités avec toute la *décadence* européenne, pour qu'elle ne ressente pas à quel point il est *décadent* ! Il en fait partie, il est son protagoniste, son plus grand nom... »⁹⁴.

Wagner serait, alors, une menace pour toute l'Europe et Nietzsche le seul intellectuel suffisamment lucide pour s'en apercevoir – son devoir étant de l'en empêcher, coûte que coûte, de corrompre les derniers hommes libres, sur qui l'espoir d'une société meilleure retombait. Car, ne nous y méprenons pas, la *décadence* que Nietzsche pointe du doigt est bien caractéristique de l'Allemagne, mais elle existe partout, toute l'Europe est contaminée. Néanmoins, même si la culture française est souvent louée par le philosophe, tout autant que l'Allemagne est critiquée, c'est dans cette dernière que l'espérance est plus vivante :

« S'il existe des indices que, malgré le caractère universel de la *décadence* européenne, il subsiste encore dans le génie allemand un certain degré de santé, un flair instinctif pour ce qui est nocif et lourd de menaces, j'aimerais surtout que, parmi ces indices, on ne sous-estimât pas cette sourde résistance à Wagner. Elle nous fait honneur, elle nous permet même d'espérer : ce n'est pas la France qui saurait encore faire preuve d'une telle santé... Les Allemands, les "*ralentisseurs*" *par excellence* de l'Histoire, sont actuellement, le peuple de culture le plus retardataire d'Europe. Cela n'est pas sans avantages : cela en a fait, relativement, *le plus jeune* »⁹⁵.

Le cas Wagner est le livre qu'il fallait écrire. C'est là que Nietzsche s'ouvre totalement sur sa relation avec Wagner, qui bien évidemment était déjà mort. Mais c'est aussi dans cet essai que le philosophe nous donne des indices concrets sur sa vision de la relation entre Wagner et l'Europe; sur où il place le compositeur sur l'échiquier de la culture européenne, de plus en plus perdue dans les méandres de la *décadence*, processus en cours que Nietzsche observe sans pour autant pouvoir y faire grand chose et auquel Wagner et le Festival de Bayreuth (prévu comme un événement annuel) sont intimement liés :

« Ah, le vieux brigand ! Il nous ravit nos jeunes gens, il nous ravit même nos femmes et les entraîne dans son antre... Ah, le vieux Minotaure ! Que ne nous a-t-il déjà coûté ! Chaque année, on lui amène par trains entiers les plus beaux jeunes gens et les plus belles jeunes filles, dans son labyrinthe, afin qu'il les dévore... Chaque année, toute l'Europe s'écrie en chœur : "En route pour la Crète ! En route pour la Crète !" »⁹⁶.

La dernière accusation

Le deuxième essai qui a comme sujet la relation du philosophe avec Wagner n'aurait pas pu avoir un titre plus révélateur : *Nietzsche contre Wagner*. Et, c'est tout de suite dans l'avant-propos de l'oeuvre que Nietzsche jette les dés sur sa thématique : « Pour qui les lit dans l'ordre [les chapitres], ils ne laisseront aucun doute, ni sur moi, ni

⁹² *Le cas Wagner*, *op. cit.*, § 7, p. 35.

⁹³ *Ibid.*, § 8, p. 35.

⁹⁴ *Ibid.*, § 5, pp. 28-29.

⁹⁵ *Le cas Wagner*, « Post-scriptum », *op. cit.*, p. 47.

⁹⁶ *Le cas Wagner*, « Post-scriptum », *op. cit.*, p. 49.

sur Wagner : nous sommes deux antipodes »⁹⁷. Nietzsche se sépare définitivement du compositeur, tout comme il l'avait déjà fait auparavant, les accusations étant maintenant peut-être plus spécifiques et personnelles.

En premier lieu, l'admiration qu'il porte à cette musique est à nouveau affirmée (cette fois sans renvoi au passé), quand il écrit sur Wagner que « nul ne l'égale dans les nuances de l'automne tardif, dans le bonheur indiciblement émouvant des derniers, des ultimes, des plus brefs plaisirs; il connaît les sons qui expriment ces ténébreuses et troublantes minuits de l'âme, où cause et effet semblent échapper à toute loi, et où, à chaque instant, quelque chose peut naître du "néant". Mieux que personne, il sait puiser dans les couches les plus profondes de la félicité humaine, et pour ainsi dire dans sa lie... »⁹⁸. Ceci pour, tout de suite après, réaffirmer que « Wagner rend malade »⁹⁹. Wagner comme épidémie, ayant dans Bayreuth la source de l'infection (le théâtre étant particulièrement visé dans cet essai) :

« Quand on va à Bayreuth, on laisse son vrai moi à la maison, on renonce au droit de décider et de parler librement, on renonce à son propre goût (...) Au théâtre, on devient plèbe, troupeau, femme, pharisien, bétail électoral, marguillier de paroisse, imbécile, Wagnérien »¹⁰⁰.

Wagner comme représentant de tous les maux de société, voilà qui n'est pas nouveau. Toutefois, quelques comparaisons dans ce dernier passage nous renvoient vers la société que Nietzsche combat (l'idée d'électeurs) et qui sont toutes en rapport avec le manque de liberté qu'il entrevoit dans l'homme moderne (en somme, l'anti-homme libre). Les *masses* anonymes, qui suivent le *troupeau*, sont un résultat de la *décadence* de la société moderne. Wagner serait alors l'artiste par excellence des masses, celui qui leur fournit l'opium musical qui va les corrompre et rendre malades.

Décadent, voir même symbole d'une certaine bouffonnerie moderniste, *Parsifal* l'est également. On a déjà vu ce que Nietzsche reproche à cette dernière oeuvre de Wagner, mais ici la critique va un peu plus loin, car ce n'est pas seulement la thématique chrétienne qui est mise en cause, c'est tout le processus de création qui est dénoncé (et Wagner, comme créateur, avec) :

« On ne saurait à cette occasion s'empêcher de se demander également en quoi l'intéressait [à Wagner] cette « oie blanche » mâle (mais bien peu virile !), ce pauvre diable de Parsifal, ce bon garçon resté proche de la nature, qu'il finit, à grand renfort de moyens douteux, par rendre catholique... Ce Parsifal, doit-on même le prendre au sérieux ? »¹⁰¹.

Parsifal comme parodie, voilà comment le philosophe attaque cette oeuvre et son créateur. Le rêve d'une révolution des moeurs enterré à Bayreuth, c'est de cette façon que l'oeuvre de Wagner imbibée de références religieuses peut être comprise par Nietzsche – Wagner étant le bouffon du modernisme *décadent*, *Parsifal* est son oeuvre la plus accomplie. Toutefois, bien que critique envers de nombreux aspects de la vie et de l'oeuvre du compositeur, l'essai *Nietzsche contre Wagner*, « plus qu'une rupture, c'est une "déclaration de guerre" à l'adresse des Allemands, Wagner étant devenu pour Nietzsche une sorte de figure emblématique de l'Allemagne, un porte-parole du nationalisme et de l'antisémitisme »¹⁰². Le compositeur n'étant, ici, qu'un prétexte par lequel Nietzsche parvenait à attaquer son pays et tout ce qu'il lui associait. Il est vrai que l'Allemagne et tout ce qui se trouve dans son orbite est la grande cible que le philosophe prétend atteindre dans ce livre, mais nous pourrions nous demander si, pour lui, Wagner et l'Allemagne ne sont pas inéluctablement liés ? En explorant quelques passages de ce livre, il semble que la réponse à cette question soit évidente : quand l'Allemagne est concernée, Wagner y est inévitablement associé et le contraire est tout aussi vrai; les critiques et provocations dirigées vers l'un sont aussi valides en relation à l'autre, car Wagner est, pour Nietzsche, le représentant suprême de l'Allemagne qu'il honnis. Ou sinon, les deux sont attaqués simultanément dans la même phrase : « Je n'admettrai jamais, écrit Nietzsche, qu'un Allemand *puisse* seulement savoir ce qu'est la musique »¹⁰³. Voilà qui est aux antipodes de ce

⁹⁷ *Nietzsche contre Wagner*, op. cit., « Avant-propos », p. 59.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁰ *Ibid.*, « Là où je trouve à redire », p. 64.

¹⁰¹ *Nietzsche contre Wagner*, op. cit., « Wagner, apôtre de la chasteté », § 3, p. 77.

¹⁰² Jean-Michel REY, préface de Friedrich NIETZSCHE, *Dernières Lettres*, op. cit., p. 16.

¹⁰³ *Nietzsche contre Wagner*, op. cit., « Intermezzo », p. 65.

À ce propos, il est intéressant, en guise de comparaison, de citer ce que Thomas Mann écrit dans ses *Considérations* : « peut-on être musicien sans être allemand ? » (*Considérations d'un apolitique*, trad. L. Servicen et J. Naujac, Paris, Grasset, 2002, « Examen de conscience », p. 77).

que Nietzsche écrivait dans *La naissance de la tragédie* où la musique allemande était précisément la source de vie dionysiaque par laquelle toute la société serait remise sur le bon pied. Cet anti-germanisme progressif, qui est notoire dans toute l'oeuvre du philosophe, à la différence près qu'au début ce n'était que la société allemande qui était critiquée (la vraie nature mythique de l'Allemagne était épargnée), se généralise maintenant et les provocations s'intensifient – avec, sans doute, une part d'amertume personnelle.

L'Allemagne est la grande ennemie de Nietzsche qui se tourne, comme on a vu, vers le sud. Et, c'est en explorant cette thématique que le philosophe en vient à la question européenne dans cette oeuvre. En effet, l'Europe n'est pas présente tout au long de l'oeuvre, mais les références qui lui sont faites s'avèrent être de grande importance pour notre enquête, deux passages étant à retenir. Tout d'abord, l'explication que Nietzsche trouve pour le succès de Wagner en Allemagne et dans le reste du continent. Il est évident qu'un tel succès, dont Bayreuth constitue le symbole le plus concret, ne pouvait être que la cause d'un accident de l'histoire, intimement lié à l'époque médiocre qui l'avait vu naître : « l'ère de guerres nationales, du martyr ultramontain, tout cet aspect d'*entre-acte* qui caractérise la situation présente de l'Europe, tout cela peut en fait procurer à un art tel que celui de Wagner une gloire soudaine, sans lui assurer pour autant un *avenir*. Les Allemands eux-mêmes n'ont pas d'avenir... »¹⁰⁴. Une fois de plus, l'Allemagne et Wagner apparaissent liés, voués à un destin commun, destin qui, d'ailleurs, est inexistant, car l'avenir que Nietzsche désire et s'efforce de théoriser se chargera bien de corriger ces deux erreurs du passé. Toutefois, l'universalité de Wagner est assumée par Nietzsche qui ne la nie jamais, bien au contraire. Curieusement, c'est en comparant Wagner aux artistes romantiques français, que Nietzsche définit ce que Wagner fut réellement pour lui, pour le dix-neuvième siècle et dans une perspective européenne :

« Le fait est que pour tout vrai connaisseur du mouvement culturel européen, Wagner et les Romantiques français sont inséparablement liés. Tous sont noyés jusqu'aux yeux et jusqu'aux oreilles dans la littérature (ce sont les premiers artistes européens de culture littéraire *universelle*); la plupart sont aussi eux-mêmes écrivains et poètes, jouent les entremetteurs entre les sens et les arts qu'ils entremêlent, tous fanatiques de *l'expression*, grands découvreurs dans les terres inconnues du Sublime, mais aussi du Laid et de l'Atroce; encore plus grands découvreurs dans l'ordre des effets, de l'exhibition, dans l'art de l'étalage; (...) foncièrement *virtuose*s, avec d'inquiétantes dispositions pour tout ce qui séduit, attire irrésistiblement, subjugué, chavire; tous ennemis jurés de la logique et de la ligne droite, avides d'étrange, d'exotique, de monstrueux, de tous les opiums des sens et de l'intellect. Dans l'ensemble, une race d'artistes aventureux et aventuriers, superbes et brutaux, aux ambitions élevées... et d'une ambition effrénée, qui furent les premiers à enseigner à leur siècle – le siècle de la masse – ce qu'est un artiste. Mais une race malade... »¹⁰⁵.

Wagner devient alors le représentant allemand du groupe d'artistes européens dont l'oeuvre a gagné une dimension universelle, mais son art est aussi le représentant suprême de la *décadence* de la société. C'est cette double caractéristique que Nietzsche voit dans l'oeuvre du compositeur; une dualité conciliable, car on peut à la fois être un artiste européen et créer des oeuvres décadentes, représentatives de la société moderne – artificielles, séduisantes, évangéliques. Dans ce passage est patente, une fois de plus, l'idée de séduction – de vice qui attire le peuple innocent et le mène à sa perte – et d'illusion, d'envoûtement maléfique dont sont capables ces artistes modernes, Wagner en premier, car il est le plus grand artiste qui soit, mais il est *malade*, ce que Nietzsche ne parvint jamais à lui pardonner.

¹⁰⁴ Nietzsche contre Wagner, *op. cit.*, « Une musique sans avenir », p. 70.

¹⁰⁵ Nietzsche contre Wagner, *op. cit.*, « Où Wagner est à sa place », p. 75.

PARTIE III

Thomas Mann et le roman wagnérien

« Chaque fois qu'un son, une tournure caractéristique de l'oeuvre de Wagner, résonne à mon oreille, je tressaille de joie, une sorte de mal du pays, de nostalgie de la jeunesse s'empare de moi et, tout comme auparavant, mon âme succombe à l'enchantement subtil, délicat, nostalgique et roué ».

Thomas Mann, *Un amour sans la foi* (1911)¹⁰⁶

L'époque à laquelle Thomas Mann vécut, plus précisément à partir du moment où il commença à écrire, fut bien différente de celle à laquelle Nietzsche et Wagner vécurent. Il est vrai que leur pays, l'Allemagne, est le même et que l'éducation de l'auteur de *La Montagne Magique* passa par l'étude et l'admiration des deux autres créateurs; mais le début du vingtième siècle est marqué par un événement qui non seulement eut des implications politiques et géopolitiques de grande envergure, mais fut aussi un tremblement de terre culturel comme il n'y en avait pas eut certainement depuis les Lumières. Cet événement fut la Première Guerre Mondiale, source d'interrogations profondes de la part des artistes et intellectuels européens. Ces interrogations, ou cette Crise de L'esprit comme l'a baptisée P. Valéry, furent sans aucun doute l'une des préoccupations centrales de Thomas Mann, qui les a incluses, d'une façon ou d'une autre, dans une grande partie de ses écrits, romanesques ou théoriques. Dans cette perspective, il est intéressant de noter que l'écrivain mêle, très souvent, le nom de Wagner à ces interrogations européennes, même si cette relation n'est pas toujours établie explicitement. Il est évident que la relation que Thomas Mann établit entre le compositeur et le continent européen – dans sa dimension symbolique d'une culture en permanent changement – n'est pas la même (ou les mêmes) que Nietzsche avait établie, ce qui de toute façon ne serait sûrement pas possible, les époques étant différentes. Mais il est tout aussi intéressant de savoir que quelques similitudes peuvent être observées, comme on verra.

D'un autre côté, il paraît être assez courant qu'un intellectuel puise dans les oeuvres d'autres artistes influents, surtout ceux dont il est redevable, pour à son tour formuler des opinions et les exprimer à travers ses propres créations. En ce qui concerne Thomas Mann et Richard Wagner, ceci se vérifie, car l'écrivain se réclame à plusieurs reprises de l'influence de l'oeuvre dramatique de l'auteur de *Tristan et Isolde* et de l'influence que le compositeur eut dans son éducation culturelle pendant sa jeunesse. Ceci est bien visible dans ses essais, articles et conférences, mais aussi dans ses textes littéraires, contes et romans. En outre, la présence de Wagner dans l'oeuvre de Thomas Mann est bien connue et est vérifiable, explicitement ou implicitement, dans son écrasante majorité; présence qui, tout en sauvegardant les grandes différences de contexte et de nature, pourrait même être comparée avec celle qui est patente, et que nous avons explorée, dans l'oeuvre de Friedrich Nietzsche.

¹⁰⁶ « Un amour sans la foi », in *Wagner et notre temps*, Paris, Le Livre de Poche, 1978, p. 22.

Le vieux magicien

« Wagner est, sur le plan de la puissance artistique, un phénomène presque sans précédent, le plus grand talent, sans doute, de toute l'histoire de l'art ».

Th. Mann, *Wagner et notre temps* ¹⁰⁷

L'admiration que Thomas Mann portait envers l'œuvre de Richard Wagner n'est pas un mystère. Bien au contraire, l'écrivain l'a toujours accentuée dans ses écrits sur le compositeur, comme le démontre la phrase citée en épigraphe, mais aussi d'autres affirmations qui, non seulement illustrent cette admiration, mais célèbrent également la grandeur du personnage. Un très bon exemple de ceci est l'affirmation suivante : « Wagner est l'un des phénomènes les plus complexes de l'histoire de l'art et des idées – et l'un des plus fascinants, car il offre le plus profond défi à notre conscience »¹⁰⁸. L'œuvre du compositeur est évidemment louée elle aussi et à de très nombreuses reprises; pour ne donner qu'un seul exemple on pourrait citer ce passage :

« Jamais nous ne fûmes aussi tentés de qualifier de « miracles » certains biens de notre patrimoine culturel aussi précieux et indispensables que *Hamlet* ou *Iphigénie* ou même la *Neuvième Symphonie*. Mais la partition de *Tristan* est un miracle (...). L'œuvre de Wagner est une véritable éruption de talent et de génie, l'œuvre profondément sérieuse, et pourtant enchanteresse d'un magicien sensuel, enivré par sa propre science »¹⁰⁹.

Ceci démontre l'étendue de l'admiration que l'auteur avait envers Wagner, surtout en qualifiant *Tristan* de « miracle » et le mettant au-dessus, ou du moins à hauteur égale, à d'autres œuvres incontournables de la culture européenne que l'écrivain cite. Il est évident qu'on ne va pas ici essayer de démontrer cette très hypothétique idée de la suprématie de *Tristan* en relation aux autres œuvres citées ou de la supériorité de toutes ces œuvres vis-à-vis d'autres non citées, car on ne pourrait jamais arriver à une conclusion acceptable. Il est néanmoins intéressant de voir la comparaison faite par Thomas Mann, car celle-ci place *Tristan* dans un interdiscours culturel européen – on reviendra à cette question plus loin. Il est vrai, aussi, dans la citation en question, que seul *Tristan* est concerné, et non pas toute l'œuvre wagnérienne. Le fait est, qu'en le qualifiant de « miracle », Th. Mann donne une dimension supra-humaine à cette œuvre spécifique du compositeur Allemand ce qui ne peut que nous prouver, sans équivoque, l'admiration de l'écrivain pour Wagner, mais aussi pour cette œuvre en particulier, qu'il caractérise comme « la plus noble et la plus dangereuse des oeuvres de Wagner »¹¹⁰. Toutefois, il n'est évidemment pas question ici de minimiser l'importance donnée par l'écrivain aux autres œuvres du compositeur, n'y d'ignorer son admiration pour celles-ci, qui est d'ailleurs patente dans tous ses textes – il suffit de voir celui intitulé « Richard Wagner et *l'Anneau du Nibelung* » – mais il paraît plausible d'affirmer que *Tristan et Isolde* a une place privilégiée dans la considération de l'auteur. Cela peut expliquer, ou être prouvé, par le fait que Thomas Mann ait écrit une nouvelle intitulée *Tristan* dans laquelle cette œuvre de Wagner est l'élément central.

Mais, la relation que Th. Mann avait avec l'oeuvre de Wagner allait bien plus loin que la simple admiration innocente. L'écrivain s'en inspirait, il y puisait pour trouver des idées qui, ensuite, iraient être développées dans ses propres écrits (dans le contenu et dans la structure). Une influence qui ne peut-être, en aucun cas, sous-estimée :

« Rarement, je crois, l'influence de Wagner aura été plus forte et plus décisive sur un non-musicien (...) qu'elle ne le fut sur moi. Ce n'est pas le musicien, le dramaturge, ni le maître du drame musical qui a agi sur moi, mais l'artiste en général, l'artiste moderne *par excellence*, tel que la critique de Nietzsche m'avait accoutumé à le voir, et en particulier le grand prosateur et symboliste musical et épique qu'il est »¹¹¹.

L'artiste moderne par excellence, celui dont il fallait suivre l'exemple, ce que Th. Mann fit dans ses oeuvres de jeunesse, fussent-elles des courtes nouvelles ou des romans. Toute l'oeuvre de l'écrivain peut-être explorée sous

¹⁰⁷ « Wagner et notre temps », in *Wagner et notre temps*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁸ « La tragédie du romantisme allemand », diverses traductions, in *Wagner et notre temps*, *op. cit.*, p. 174.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 175.

¹¹⁰ « Wagner et notre temps », in *Wagner et notre temps*, *op. cit.*, p. 52.

¹¹¹ *Considérations d'un apolitique*, trad. Jeanne Naujac et Louise Servicen, Paris, Grasset, 2002, p. 75.

cette perspective wagnérienne, car celle-ci constitue bien un des piliers de la structure finale des textes de l'écrivain – principalement en ce qui concerne le début de sa carrière :

« Très tôt j'ai reconnu que les oeuvres de Wagner, plus que toute autre au monde, avaient sur mon activité artistique de jeunesse un effet stimulant, m'insufflaient chaque fois le désir admiratif et jaloux, d'en faire autant, du moins en plus petit et plus doux. Il n'est certes pas difficile de déceler une pointe de l'esprit de *L'Anneau du Nibelung* dans mes *Buddenbrook*, ce cortège de générations, où s'enchevêtrent et s'entretiennent les *leitmotive* »¹¹².

Voilà qui est éclaircissant. Wagner n'est pas seulement vu comme un exemple à suivre, dans la mesure où il représente l'artiste moderne, mais il est également un modèle en ce qui concerne son oeuvre : la structure musicale utilisée, ici représentée par les *leitmotifs*, peut aussi servir comme base à l'écriture d'une oeuvre littéraire; le drame musical wagnérien transposé vers la littérature mannienne, et ceci de façon à ce que sa caractéristique la plus primordiale soit utilisée comme base structurelle de la construction littéraire. Ici, on est bien au-delà de la simple admiration ou influence, car l'appropriation que Th. Mann fait du *leitmotiv*, et son adaptation à des fins littéraires, révèle la véritable importance décernée à l'oeuvre de Wagner par l'écrivain – ce n'est pas uniquement un artiste à suivre, c'est l'artiste qui fournit l'élément différenciateur que Th. Mann pourra développer dans ses oeuvres, ce qu'il fera abondamment.

Dans les quelques extraits de textes de l'auteur des *Buddenbrook* qu'on vient d'examiner, il y a suffisamment de preuves qui démontrent son admiration pour l'oeuvre de Wagner. Ces textes nous font vivre la passion de l'écrivain sous plusieurs angles et à des époques différentes; mais, à ce propos, il est important de clarifier un aspect : certes, Th. Mann est un grand admirateur de Wagner, mais il n'est, en aucun cas, un admirateur aveugle. L'écrivain commente l'oeuvre du compositeur avec lucidité et critique même ses écrits théoriques, ce qui ne peut que renforcer sa vision. En outre, l'écrivain conteste certaines affirmations de Wagner sur lui-même ou sur son oeuvre. Pour ne donner qu'un exemple, citons un passage où Th. Mann l'affirme lui-même :

« A aucun moment, cependant, (...) mes déclarations sur Wagner n'ont été des professions de foi inconditionnelles. Comme esprit, il me paraissait suspect, comme artiste irrésistible, si contestables que soient la noblesse, la pureté et la bienfaisance de ses effets, et jamais ma jeunesse ne s'est livrée à lui avec cet abandon confiant qui la portait en revanche vers les grands poètes et prosateurs (...) »¹¹³.

Ne s'étant pas abandonné inconditionnellement aux charmes wagnériens, Th. Mann s'est toutefois approprié ce qu'il admirait en Wagner. On a déjà mentionné les *leitmotifs*, formule structurelle qui soutient toute l'oeuvre wagnérienne (ou du moins son oeuvre de maturité), auxquels on reviendra plus tard; mais l'oeuvre de Wagner est, pour Th. Mann, plus qu'un modèle d'architecture artistique, elle contient aussi des éléments thématiques que l'écrivain emprunte pour ses propres écrits.

Dans cette perspective, les nouvelles de l'écrivain sont un champ d'étude très prolifique, car Wagner fait souvent partie de la thématique développée par l'auteur. C'est ce qu'on va voir maintenant, en commençant précisément par celle intitulée *Tristan*, d'après l'oeuvre homonyme du compositeur. Cette courte nouvelle à la thématique comparable à *La Montagne Magique*, même si en très courte échelle, nous présente une histoire qui peut être vue comme une interprétation ou adaptation de *Tristan et Isolde*. Voyons, par exemple, l'extrait suivant dans lequel le personnage M. Spinell, après avoir trouvé une partition vocale de *Tristan* – ce qui n'est pas affiché, mais est implicite dans le texte – décrit le prélude de cette oeuvre qui est en train d'être jouée, au piano, par un autre personnage, Mme Klötteryahn :

« Mais voici que le motif du Désir, voix solitaire et errante, dans la nuit élève alors sa plainte. Le silence, puis l'attente. On lui répond : c'est la même voix hésitante, mais plus claire et plus douce. Un nouveau silence. Ici, l'admirable *sforzato* en sourdine qui dévoile les délicieuses exigences de la passion. Le motif d'amour s'élève alors, pâmé d'extase, jusqu'au tendre enlacement, s'évanouit doucement, tandis que, avec leurs chants graves d'un enivrement douloureux, les violoncelles font leur entrée et dirigent la mélodie »¹¹⁴.

¹¹² « Un Amour sans la foi », in *Wagner et notre temps*, op. cit., pp. 19-20.

¹¹³ « Un amour sans la foi », in *Wagner et notre temps*, op. cit., p. 20.

Pour un autre exemple concret à ce sujet, cf. « Richard Wagner et *L'Anneau du Nibelung* », trad. Fernand Delmas, in *Wagner et notre temps*, Paris, Le Livre de Poche, 1978, pp. 156-157.

¹¹⁴ *Tristan*, précédé de *La mort à Venise*, trad. Félix Bertaux, Paris, Stock, 2003, pp. 211-212.

Juste après, les deux personnages initient une discussion sur la signification de cette œuvre, centrée sur l'amour des deux protagonistes principaux, après quoi l'auteur se lance dans un court débat sur cette même thématique, débat qui est, en réalité, directement inspiré de la deuxième scène du deuxième acte de l'œuvre de Wagner (dialogue entre Tristan et Isolde) :

« L'amour peut-il jamais mourir ? L'amour de Tristan pour Iseult, l'amour d'Iseult pour Tristan ? La mort n'atteint pas ce qui est éternel. Qu'est-ce qui peut subir la mort, sinon ce qui nous trouble et nous sépare ? Tristan « et » Iseult. Cet « et » est leur lien d'amour... Si cette syllabe « et » était anéantie, la mort de Tristan ne serait-elle pas la mort même d'Iseult ? »¹¹⁵.

Cette nouvelle est aussi représentative de ce que Picard nomme le « dilettante wagnérien »¹¹⁶. Dans cette perspective, c'est à M. Spinell qui revient le rôle : isolé dans un sanatorium, il ne parvient à vivre qu'à travers la musique de Wagner – peut-être est-ce pendant ces petits instants qu'il parvient à oublier sa véritable condition humaine ? D'un autre côté, le dilettantisme est aussi visible dans l'assouvissement sexuel que procure cette musique : les descriptions de Th. Mann qu'on vient de voir peuvent très bien être interprétées dans ce sens¹¹⁷.

En ce qui concerne cette idée de « dilettante wagnérien », l'œuvre de jeunesse de l'écrivain qui mieux la représente est sûrement *Tonio Kröger*. Cette nouvelle, qui contient des éléments autobiographiques, est précisément centrée sur un jeune artiste dilettante romantique qui cherche le sens de l'art et de la vie. Or, ici, Wagner revient en force, car c'est lui qui va être désigné comme responsable de l'exaltation du jeune Kröger (comme elle l'avait été pour le jeune Th. Mann) :

« Prenez le plus prodigieux monument de l'artiste le plus typique, donc le plus puissant, prenez une œuvre aussi délétère et profondément ambiguë que *Tristan et Isolde*, et examinez l'effet d'une telle œuvre sur un être jeune, sain, d'une sensibilité normalement constituée. Vous verrez comme il va sentir son cœur s'exalter, ses forces croître, éprouver l'enthousiasme d'une âme droite et ardente, peut-être même l'envie de s'exercer soi-même à la création "artistique"... Le bon dilettante ! »¹¹⁸.

Wagner et son œuvre comme le symbole d'une catharsis artistique, dans la fiction et dans la réalité, voilà qui confirme Wagner, en tant que paradigme de l'artiste, comme un thème de grande importance quand ce sont les œuvres de Th. Mann qui sont en cause. À ce propos, que dire de *Sang Réservé*, une autre nouvelle qui date de 1905, dans laquelle l'auteur recrée l'histoire d'amour incestueuse de *La Walkyrie* dans une famille de la haute bourgeoisie allemande du début du siècle ? Ici, Sieglind et Siegmund vivent leur amour caché au jour le jour, leur amour réciproque et leur amour envers l'œuvre de Wagner dont leur histoire est inspirée. En effet, l'épisode le plus significatif de cette nouvelle est l'allée de ces deux personnages à une représentation de l'opéra en question, à partir duquel les deux histoires se mélangent. Examinons, pour donner un exemple, un extrait de cet épisode :

« Le rideau se leva comme soulevé par le vent (...) *Siegmund*, sous les traits d'un homme au teint rosé, à la barbe couleur de pain, entra par la porte de bois et s'appuya, haletant, épuisé, contre la poutre. Puis ses fortes jambes enveloppées de fourrures et de courroies le portèrent d'un pas tragiquement languissant vers le devant de la scène. (...) Il expliqua brièvement que ce foyer serait le lieu de son repos, et en chantant les derniers mots se laissa choir lourdement sur la peau d'ours où il demeura étendu, la tête sur son bras musclé (...) Alors, par la gauche, parut *Sieglind* (...).

Elle le soigna. Penchée vers lui, sa poitrine épanouie hors de la fourrure sauvage, elle lui tendit à deux mains la coupe »¹¹⁹.

Ici, une description du début du premier acte du drame wagnérien est faite. Th. Mann nous donne à voir, à travers ses mots, ce que les deux personnages voyaient, à travers leurs yeux, au théâtre – notons, ici, le détail de la description de l'écrivain. Plus loin dans la trame, les deux jeunes amants rentrés à la maison, Th. Mann fait un parallélisme clair entre ce qu'ils viennent de voir à l'opéra et ce qui se passe chez eux le soir, entremêlant ainsi les deux histoires, ou mieux encore, la fiction wagnérienne avec la sienne :

¹¹⁵ *Tristan*, op. cit., p. 215.

¹¹⁶ Cf. Timothée PICARD, *Wagner, une question européenne*, op. cit., p. 85.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 88-90.

¹¹⁸ *Tonio Kröger*, trad. Nicole Taubes, Paris, Gallimard, Folio Bilingue, 1993, p. 85.

¹¹⁹ *Sang Réservé*, suivi de *Désordre* et de *Maître et chien*, trad. Jacques Brenner, Paris, Grasset, coll. Les Cahiers Rouges, 1971, pp. 35-36.

« Derrière lui, il [Siegfried] apercevait dans la glace la peau d'ours polaire qui étendait ses pattes devant le lit. Il se retourna d'un pas tragiquement languissant et après une seconde d'hésitation se laissa tomber de son long sur la fourrure, la tête contre son bras.

(...) Sieglind entra. Elle ne le vit pas tout de suite et le chercha des yeux à travers la chambre. Enfin, elle le découvrit sur la peau d'ours et s'effraya.

(...) Elle courut à lui, se pencha vers lui (...) Elle était déjà en toilette de nuit (...) Sous la dentelle de sa chemise, Siegmund voyait ses petits seins couleur de terre cuite »¹²⁰.

Le contexte diffère, bien évidemment; ici, on n'est plus dans la maison de Hunding au milieu de la forêt, mais bien dans une demeure des plus civilisées dans une quelconque ville allemande, suffisamment grande pour héberger un jardin zoologique et un opéra. On est en plein milieu de la civilisation et de la culture – avec de nombreuses références au passé de la famille. Dans l'oeuvre de Wagner, les deux personnages sont aux antipodes des deux jeunes bourgeois (et également dilettantes) manniens : des gens simples – de bon lignage il est vrai – mais qui vivent de la chasse au beau milieu de la nature et des animaux (des êtres naturels au sens nietzschéen du mot). On ne parle plus de parfums et de toilettes, mais de duels et d'épées; la même histoire à deux époques différentes ou insérées dans deux imaginaires germaniques opposés. Le fait est, qu'en adaptant le mythe wagnérien, Th. Mann non seulement prouve, une fois encore, son admiration pour le compositeur, comme il démontre l'universalité de l'oeuvre de celui-ci : la base de l'histoire peut bien exister dans des contextes différents.

Un autre exemple possible, est la présence de la musique de Wagner dans le premier roman de Th. Mann, *Buddenbrooks*, qui décrit l'histoire et la décadence d'une famille à travers quatre générations. Entre bien d'autres cas, on pourrait mentionner la relation que l'auteur établit entre le personnage Hanno et la musique de Wagner – par exemple sa visite au théâtre où il assiste à une représentation de *Lohengrin*. Ou, encore, pour ne mentionner qu'un autre roman, la relation entre le *Docteur Faustus* et *Parsifal* et la présence de Wagner à différents moments de ce livre, comme l'a expliqué Picard¹²¹.

On vient de voir des exemples de quelques oeuvres de Th. Mann, sans pour autant être exhaustifs (loin de là), mais avant de poursuivre notre enquête, il nous faut encore examiner une autre oeuvre de l'auteur, certainement une de ses plus connues, avec un titre déjà révélateur : *La mort à Venise*. Ici, la relation qui peut-être établie avec Wagner est bien plus subjective et discutable. Sans vouloir entrer dans des spéculations sans fondement, il y a deux aspects qui semblent, toutefois, avoir une quelconque relation avec notre enquête. Premièrement, la déambulation souffrante du poète Aschenbach tout au long de l'histoire peut être inspirée, dû moins en partie, par la vie même de Wagner, marquée par des fuites et des exiles ainsi que par des conditions souvent difficiles – ceci avant Bayreuth, il est évident¹²². Deuxièmement, et c'est ici qu'un parallèle avec le compositeur semble évident, la mort du personnage survient à Venise, ville « séductrice » et « romantique *par excellence* » où Wagner mourut en 1883, et qui est accompagné de ces mots de Th. Mann, les derniers de l'ouvrage¹²³ :

« Et le jour même la nouvelle de sa mort [de Aschenbach] se répandit par le monde où elle fut accueillie avec une religieuse émotion »¹²⁴.

Or, il est impossible de ne pas se souvenir, ici, de ce que Nietzsche avait écrit dans *Ecce Homo* à propos de la mort de Wagner quand il parle de « heure sainte », propos que Th. Mann avait aussi commentés, comme on a vu.

Avec les exemples des quelques oeuvres de Th. Mann qu'on vient de voir (en disant à nouveau qu'on pourrait en donner beaucoup d'autres), il paraît assez clair à quel point un artiste peut en influencer un autre et, dans ce cas précis, comment l'influence de Wagner s'est révélée fondamentale pour la production littéraire de Thomas Mann, qui s'approprie des éléments de l'oeuvre du compositeur et les développe dans ses propres oeuvres.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹²¹ Timothée PICARD, *Wagner, une question européenne*, op. cit., pp. 372-378.

¹²² De tous ces épisodes de la vie du compositeur, Th. Mann en fait référence dans sa conférence intitulée « Richard Wagner et *L'Anneau du Nibelung* », qu'on a déjà eu l'opportunité de mentionner.

¹²³ « Lübeck, forme de vie spirituelle », in *L'Artiste et la société*, trad. Louise Servicen, Paris, Grasset, 1973, p. 42.

¹²⁴ *La mort à Venise*, suivi de *Tristan*, trad. Félix Bertaux et Charles Sigwalt, Paris, Stock, 2003, p. 161.

Le roman wagnérien

« Th. Mann a dû surmonter ses premiers partis pris pour concilier roman et Europe tout en évitant de renoncer à ce qui, contre vents et marées spirituelles, permettrait à celui-là d'échapper au sort fatidique de celle-ci ».

P. Dethurens, *Th. Mann et le crépuscule du sens* ¹²⁵

Comme on a déjà eu l'opportunité de mentionner, Th. Mann n'était pas seulement influencé par les thématiques traitées par Wagner dans ses oeuvres et par la vie artistique du compositeur. Il est évident, comme on vient de démontrer, que l'influence que le compositeur eut sur l'écrivain fût immense, et que celui-ci le considérait comme un des plus grands artistes ayant existé. Wagner et ses oeuvres sont présents un peu partout dans l'oeuvre de Th. Mann, explicitement et implicitement, comme on a aussi pu vérifier, exemples à l'appui. Toutefois, l'influence que Wagner eut sur Th. Mann fut aussi d'un autre ordre, qu'on pourrait qualifier de stylistique. En effet, ce fut l'auteur de *Parsifal* qui fournit à l'écrivain l'outil avec lequel il a pu créer une oeuvre littéraire unique en son genre. Cet outil, ce fut le *leitmotiv*, particule élémentaire du drame wagnérien qui fut utilisée et transformée par Th. Mann pour enrichir sa prose littéraire. Pour clarifier les choses, on pourrait utiliser une définition de Bruno Lussato : « le leitmotiv est une organisation musicale correspondant à un moment émotionnel déterminé par un personnage (...), un objet (...), un sentiment (...), un événement (...) ou un concept (...). Il est constitué d'unités musicales minimales à la fois formelles et expressives, les "codons" qui sont au leitmotiv ce que l'atome est à la molécule. (...) [En somme,] Wagner a élaboré, dans le *Ring*, un système qui confère à chaque note, intervalle, rythme ou tonalité une signification émotionnelle précise »¹²⁶. Nous comprenons maintenant ce qui a pu attirer Th. Mann; cette organisation symbolique de l'oeuvre musicale pouvait être transposée vers la prose littéraire et l'enrichir; ce système où les symboles s'articulent entre eux – symboles de tous genres – donnait des possibilités illimitées à une prose qui essayait de se renouveler et de se réinventer.

Avant d'explorer ceci, il nous faut, tout d'abord, comprendre que Th. Mann ne considérait pas Wagner comme un artiste exclusivement musical; bien au contraire, pour l'écrivain, Wagner était un compositeur qui avait utilisé, dans ses oeuvres, des caractéristiques généralement associées à la littérature, ce qui ne pouvait rendre que naturelle et évidente les affinités que le liaient à son oeuvre :

« Il était musicien-poète et poète-musicien (...) Ses préoccupations en musique n'étaient pas d'ordre purement musical, mais au contraire, littéraire, en ce sens qu'elles étaient essentiellement dominées par l'aspect intellectuel et symbolique de la musique, par ses possibilités de signification, son pouvoir évocateur et son charme allusif »¹²⁷.

Wagner apparaît, ainsi, comme un artiste qui dépasse les frontières musicales et qui exerce une action sur le domaine littéraire – ce qui équivaut à dire qu'il exerce une influence. Toutefois, Th. Mann est bien précis en ce qui concerne la dimension littéraire du compositeur : il est poète, ce qui lui confère un statut d'artiste de la germanité, mais il fournira aussi un lien avec les grands romanciers européens (non Allemands), car l'art de Wagner, même si profondément allemande dans son essence, n'atteint sa vraie signification que dans un contexte européen – on reviendra à cette question dans le prochain chapitre. Ainsi, Wagner est poète et musicien, mais son art transcende ces deux formes artistiques, car il ne peut être l'un sans l'autre, les deux lui étant indissociables:

« En tant que poète, Wagner était musicien; en tant que musicien, il était poète. Sa relation avec la poésie dramatique était celle du compositeur; sa musique acculait le langage à un état primitif, de sorte que sans la musique, ses drames ne sont que de poésie inachevée; de même sa relation avec la musique n'était pas purement

¹²⁵ Pascal DETHURENS, *Thomas Mann et le crépuscule du sens*, Genève, Georg Éditeur, coll. "L'Europe en Perspective", 2003, p. 150.

¹²⁶ Bruno LUSSATO, *Voyage au coeur du Ring*, Paris, Fayard, 2005, p. 403.

¹²⁷ « Richard Wagner et *L'Anneau du Nibelung* », *op. cit.*, p. 158.

musicale; elle était littéraire ou poétique dans la mesure où le contenu spirituel, symbolique de sa musique, son charme significatif et sa magie interprétative influaient sur cette relation, de façon décisive »¹²⁸.

Cette nouvelle forme artistique où la musique et la poésie se mélangent et deviennent inséparables – l'une sans l'autre étant incomplètes – c'est ce qui a attiré Th. Mann vers l'oeuvre de Wagner en tant que modèle. Il faut, néanmoins, noter que l'écrivain parle de Wagner comme poète en prenant comme base ses oeuvres dramatiques; jamais Th. Mann n'a prêté d'intérêt aux écrits du compositeur, il les a même méprisés, comme nous avons déjà eu l'occasion de mentionner.

Ce que Thomas Mann aspire, alors, à réaliser, c'est de devenir une espèce de double littéraire du compositeur, dans la mesure où il écrit des romans wagnériens, une prose musicale. C'est cette différence que l'écrivain s'efforcera d'établir entre lui, bourgeois allemand (par opposition à l'Europe, une fois de plus), et la littérature qui l'entourne. Le roman wagnérien apparaît, donc, comme une solution pour le renouvellement de l'art littéraire; une solution qui semble naturelle, car elle porte «l'empreinte distincte» de Wagner, qui est visible dans toute l'oeuvre de Th. Mann¹²⁹. Tout cela a comme conséquence une conception différente de l'écriture et de l'écrivain, comme l'écrit Timothée Picard :

« Il en découle qu'à partir de Wagner T. Mann se conçoit lui-même davantage comme musicien que comme écrivain : ses romans sont des "partitions" répondant à une définition de l'art en tant "qu'éthique sonore" et, à ce titre, il demande à être avant tout jugé par des musiciens »¹³⁰.

Ces "partitions littéraires" que Th. Mann a créées ont comme origine, comme on a vu, l'élément stylistique fondamental du drame wagnérien, le *leitmotiv*. Plus encore que les quelques thèmes empruntés à l'auteur de *Lohengrin*, c'est cette particule structurelle qui confère à la prose de Th. Mann sa dimension wagnérienne (musicale). On ne va pas, ici, faire un inventaire des *leitmotivs* présents dans l'oeuvre de Th. Mann, car cela représenterait une tâche bien trop ambitieuse et qui mérite une étude autonome; néanmoins, pour comprendre de quoi s'agit cet aspect musico-littéraire qui ponctue l'oeuvre de Th. Mann, nous allons donner quelques exemples concrets, sans aucune préoccupation d'exhaustivité, l'idée étant tout simplement de donner quelques indices à ce sujet. En premier lieu, on pourrait mentionner le *leitmotiv* du chiffre sept qui dans *La Montagne Magique*, par exemple, apparaît sous différentes formes¹³¹ : tout d'abord, le livre compte sept chapitres et sept personnages principaux; ensuite, Hans Castorp arrive au sanatorium pendant le septième mois (juillet) de 1907 et il va occuper la chambre numéro 34 (la somme des deux chiffres égalant sept); de son côté, Clawdia occupe la chambre sept et c'est à sept heures qu'elle, et tous les autres pensionnaires, prennent leur dîner dans les sept tables de la salle à manger; finalement, Hans Castorp reste sept années à Davos. Voilà quelques exemples, entre une multitude d'autres, de l'utilisation de ce *leitmotiv* par Thomas Mann dans *La Montagne Magique*.

Le chiffre sept est, sans doute, un des *leitmotivs* les plus mystérieux et énigmatiques de l'oeuvre de Th. Mann, mais il est sûrement aussi un de ceux qui est le plus présents dans ses livres – ce qui est peut-être dû à la facilité de sa transposition entre les oeuvres. Toutefois, bien d'autres *leitmotivs* pourraient ici être explorés en détail, et même si cela n'est pas l'objectif de ce travail, voici d'autres exemples qui pourraient être cités : dans *Buddenbrook*, par exemple, plusieurs *leitmotivs* ont pour base l'état d'esprit des personnages et surtout leur physionomie (les yeux, le nez, les lèvres) – ici, nous pourrions dire que l'auteur les utilise aussi pour mettre l'accent sur les ressemblances physiques entre les membres de la famille. Finalement, dans *La mort à Venise*, c'est la propre mort qui est utilisée comme *leitmotiv*, en commençant par le titre et en revenant au récit à plusieurs reprises de façon directe ou sous-entendue, évoquée par un événement ou un objet : une pierre tombale, des monuments funéraires, un bateau noir et « vétuste »¹³², ou une gondole, véritable véhicule funèbre – « étrange embarcation (...) d'un noir tout particulier comme on en voit qu'aux cercueils (...); cela suggère l'idée de la mort elle-même »¹³³; plus encore, l'atmosphère à maintes fois décrite par Th. Mann dans son récit évoque, souvent, l'idée de pesanteur mortelle, tout comme, évidemment, l'épidémie qui ronge la ville et ses habitants.

¹²⁸ « La tragédie du romantisme Allemand », in *Wagner et notre temps*, op. cit., p. 176.

¹²⁹ « Wagner et notre temps », in *Wagner et notre temps*, op. cit., p. 51.

¹³⁰ Timothée PICARD, *Wagner, une question européenne*, op. cit., p. 345.

¹³¹ Pour une étude bien plus complète de ce *leitmotiv* dans l'oeuvre de Th. Mann, cf. Pascal DETHURENS, *Thomas Mann et le crépuscule du sens*, op. cit., pp. 154-165 (les exemples mentionnés du *leitmotiv* du chiffre sept sont retirés de cet ouvrage).

¹³² *La mort à Venise*, op. cit., p. 36.

¹³³ *Ibid.*, p. 46.

Th. Mann utilise ces *leitmotifs* au long de ses oeuvres, les transposant parfois entre eux, pour suggérer une atmosphère, un concept, une situation précédente, une caractérisation (physique, psychologique ou sociale); plus encore, ces *leitmotifs* normalement se métamorphosent au long de l'oeuvre pour suggérer un changement de contexte (par exemple, la décadence de la famille dans *Buddenbrook*).

Voilà qui paraît être assez clair : Th. Mann transpose vers la littérature l'élément wagnérien qu'est le *leitmotiv*, et en ce faisant il transforme le récit en lui injectant un élément symphonique. La poésie musicale wagnérienne devient alors la source dans laquelle l'écrivain puise pour créer son oeuvre, une sorte de poésie littéraire dans laquelle le récit n'est pas construit comme une succession linéaire d'idées et d'événements, mais comme une articulation de thèmes, de concepts, de sentiments et de symboles qui reviennent en permanence (métamorphosés ou non) pour enrichir et donner une signification au drame.

Ceci est d'autant plus significatif quand on le scrute de la perspective du débat Allemagne-Europe – qu'on n'a pas encore exploré en détail – car c'est bien ici que l'adoption du *leitmotiv* par Th. Mann prend tout son sens, comme l'écrit Pascal Dethurens :

« L'Europe est l'autre nom que la poétique de Th. Mann donne au récit. Au contraire, il y a une cyclicité (symphonique et éthique) propre à l'oeuvre allemande, et cette cyclicité, qui bannit le devenir parce qu'elle retourne constamment la vie sur la mort et s'offusque du caractère rectiligne et progressif de l'être, s'appelle tantôt scepticisme, tantôt ironie, tantôt encore retour sur soi, tantôt enfin leitmotiv »¹³⁴.

Le *leitmotiv* comme élément poétique allemand en opposition au récit littéraire de l'Europe, voilà qui est central à la pensée de Th. Mann. Cette idée, il la maintiendra, d'une certaine façon, tout au long de sa vie, même quand sa vision sur l'actualité l'oblige à reconsidérer sa position initiale. Comme artiste, Th. Mann est un héritier de ces deux traditions et son rôle, du moins celui qu'il s'est lui-même assigné, a été de les unir en créant un genre de littérature européenne, un grand roman européen alimenté par l'élément poétique allemand. Cette incorporation du *leitmotiv* dans le roman, en plus de le symphoniser, lui confère une qualité allemande, donc poétique, et permet l'articulation des deux traditions parallèles, voir même opposées, comme l'a également expliqué Dethurens :

« Le leitmotiv, incompatible avec une culture fondée sur des idéaux linéaires, progressistes ou messianistes, celle de la latinité, et tributaire au contraire d'une culture que la profondeur, le retour et l'incertitude déterminent, celle de la germanité, devient donc le langage non-européen par définition du roman »¹³⁵.

Le langage de l'Europe est complété (voir amélioré, ou même corrigé) par le langage de la germanité, ceci à travers le *leitmotiv* wagnérien, ce qui a aussi comme conséquence l'entrée de la littérature dans le débat Allemagne-Europe de l'écrivain – opposition qui a toujours été bien au centre des préoccupations de Th. Mann. Dans cette perspective, c'est surtout à travers ses essais, articles et conférences que l'écrivain explique, parfois en justifiant sa position, ce débat qu'il a toujours pris à coeur. Néanmoins, cette problématique européenne qui oppose l'Allemagne aux autres nationalités, et qui prend Wagner comme centre, est aussi visible dans les récits littéraires de l'auteur de *Le Docteur Faustus*. Car, même si l'écrivain n'a rien écrit de concret sur cette question dans ses romans et nouvelles, du moins directement et en profondeur, le fait est qu'il avait comme objectif de le faire, et ceci en consacrant un roman entier à cette thématique, comme le démontre une entrée de son journal, datée du vendredi 1 août 1933 :

« (...) Conversation sur le roman à écrire touchant la sphère Wagner-Liszt-Cosima-Nietzsche, un sujet hautement intéressant, la matière la plus complexe et la plus dense du domaine européen et allemand. L'antipathie entre Liszt et son gendre (...). La spiritualité européenne de Liszt contre la croissance allemande de Wagner à partir d'éléments petits-bourgeois. La fille de Liszt, spirituellement mondaine et non allemande (pour ne pas dire « antiallemande ») de naissance, apporte d'un côté un peu d'encens catholique dans la sphère de Wagner, mais aussi inspire ou écrit elle-même les articles antisémites et nationalistes allemands du vieux Wagner dans les journaux de Bayreuth. En outre, Nietzsche, transformé par la maladie pour passer de manière géniale de la maison du pasteur, de l'humanisme et du professorat au caractère européen et antiallemand »¹³⁶.

¹³⁴ Pascal DETHURENS, *Thomas Mann et le crépuscule du sens*, op. cit., p. 177.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 170.

¹³⁶ Thomas MANN, *Journal 1918-1921 1933-1939*, texte établi par Peter de Mendelssohn, trad. Robert Simon, Paris, Editions Gallimard, 1985, p. 282.

Le projet de ce roman wagnérien n'a jamais vu le jour, du moins littéralement, mais cette thématique qui oppose l'Allemagne à l'Europe, la culture à la civilisation, a été amplement traitée par l'auteur dans ses essais et conférences et s'il est vrai que dans ses écrits, Liszt et Cosima sont virtuellement absents, on ne peut pas dire de même de Nietzsche et de Wagner, deux des artistes les plus mentionnés et commentés par Th. Mann – deux de ses plus grandes influences intellectuelles, comme on a vu au sujet de Wagner. Or, le compositeur, toujours impliqué dans ce débat européen (ainsi que Nietzsche, Schopenhauer et Goethe le sont aussi), est considéré de façons différentes selon le contexte dans lequel se trouve l'Europe dans la première moitié du siècle. En effet, la position de l'écrivain évolue au fil du temps et, par conséquent, la place occupée par Wagner n'est pas tout à fait stable non plus. On vient de voir, dans cette partie du travail, l'influence de Wagner et de ses œuvres sur Th. Mann et sa création artistique, ainsi que, à travers quelques exemples, la présence de Wagner dans l'oeuvre romanesque de l'écrivain – son adaptation du *leitmotiv* vers la littérature étant, ici, l'événement à retenir. On va maintenant poursuivre notre enquête en explorant les textes théoriques de Th. Mann et la relation Wagner-Europe qui y est établie, car c'est bien dans ces nombreux textes que cette étude peut-être entreprise de façon concrète et, on l'espère, conclusive.

PARTIE IV

Thomas Mann et le débat Allemagne-Europe

Dans toute son oeuvre théorique (par opposition à son oeuvre littéraire), Thomas Mann a utilisé Wagner comme source préférentielle du débat entre l'Allemagne et l'Europe, du moins lorsque la dimension artistique du problème était en jeu. La figure de Wagner, d'une importance capitale dans toutes les activités intellectuelles de Th. Mann, alimente continuellement ce débat, dont l'écrivain s'occupe dans plusieurs articles au cours de sa vie. On pourrait se demander pourquoi Wagner occupe une telle position dans la pensée de Th. Mann ? Or, la réponse paraît être bien simple et c'est l'écrivain lui-même qui nous la fournit en 1911 :

« Wagner incarne le dix-neuvième siècle, d'un bout à l'autre, il est l'artiste allemand représentatif de cette époque qui se perpétuera peut-être, dans la mémoire de l'humanité, comme une époque grandiose, et malheureuse à la fois »¹³⁷.

Wagner comme modèle, voilà qui n'est pas nouveau et qui ne paraît pas apporter de nouveaux éléments à notre enquête. En effet, c'est en qualité d'artiste allemand que la figure de l'auteur de *Parsifal* doit être considérée ici, car c'est cette opposition, entre l'allemand et le non-allemand qui préoccupe Th. Mann pendant les deux premières décennies du XX siècle. Que le compositeur fût une influence importante sur l'écrivain, on l'a déjà amplement démontré, mais que c'est en tant qu'Allemand que Wagner importe maintenant, on ne l'a pas encore tout à fait exploré – même si en traitant du *leitmotiv* on a déjà donné quelques pistes à ce sujet. Ceci dit, c'est bien à Wagner comme artiste allemand (comme paradigme de l'artiste et de la nature même de la germanité) que l'écrivain fait appel pour modérer le débat qui divise en deux pôles la tradition culturelle de l'Europe; « penser Wagner, pour T. Mann, c'est donc interroger le devenir de l'art allemand, le devenir de l'Allemagne, dans le cadre plus général du devenir européen », comme l'a écrit Picard¹³⁸.

Il est certain que, *a posteriori*, cette division culturelle du continent entre, d'un côté, l'Allemagne, le nordique, la poésie, la musique et la culture, et de l'autre l'Europe, la latinité, la littérature et la civilisation, peut paraître assez simpliste, voire même inconcevable pour un intellectuel du calibre de Th. Mann. Toutefois, l'actualité de l'époque et les expériences de jeunesse de l'écrivain peuvent servir à expliquer cette conception des choses, qui n'a d'ailleurs cessé d'évoluer avec le temps – avec *son* temps. Cette évolution, loin d'être linéaire, est pourtant de grande cohérence intellectuelle, car au fur et à mesure des années, l'écrivain n'a pas hésité à changer de vision et à soutenir l'exact opposé de ce qu'il avait auparavant défendu. C'est cette évolution qu'on se propose maintenant d'explorer, en gardant comme principe directeur la relation établie par l'écrivain entre Wagner et ce débat, véritable aphorisme de l'Europe. Pour ce faire, nous allons explorer les articles, essais et conférences de Th. Mann par ordre chronologique et essayer de repérer la ligne de pensée de l'écrivain, contradictions incluses.

Confessions d'un patriote apolitique

C'est dans un seul essai que Th. Mann condense ses réflexions de l'époque de la Première Guerre Mondiale. L'Europe brûle sous les armes et les incompréhensions entre les peuples se font d'autant plus visibles que les intellectuels de l'époque ont presque tous senti la nécessité d'expliquer, de soutenir ou de combattre le conflit en cours. Le temps était propice aux interrogations, non pas personnelles mais globales (à l'échelle européenne) : l'esprit romantique de l'artiste laissait sa place à un esprit d'intervention qui commençait progressivement à envahir les milieux artistiques. Cette époque, qui ne prendra fin qu'à la veille du second cataclysme européen et mondial, en 1939, témoigna d'une des plus graves crises de l'esprit (Valéry) européen; crise à laquelle de nombreux artistes et intellectuels, directement ou indirectement, cherchèrent à trouver solution ou, du moins, à

¹³⁷ « Un amour sans la foi », in *Wagner et notre temps*, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹³⁸ Timothée PICARD, *Wagner, une question européenne*, *op. cit.*, p. 343.

contribuer activement à la cause de leurs camps respectifs. Th. Mann n'a pas constitué exception à cela, bien au contraire il a soutenu sa cause avec son plus fort atout, celui qui pouvait avoir le plus grand impact : sa plume.

À l'inverse d'autres éminents écrivains de l'époque, l'auteur de *la Montagne Magique* s'est maintenu aux côtés de son pays, l'Allemagne, quand celle-ci se dirigeait peu à peu vers le destin qu'on connaît aujourd'hui. Or, Th. Mann ne voyait, à cette époque, aucune raison de croire aux ressemblances des peuples européens et à leur coopération, comme le pensaient, entre beaucoup d'autres, Stephen Zweig, Romain Rolland ou le frère de Thomas, Heinrich Mann; pour lui, il s'agissait de lutter contre l'europanisation de l'Allemagne, et contre tout ce que cela impliquait, ce qui équivalait, pour lui, à une sorte de normalisation négative de la culture et tradition germaniques, considérées comme supérieures. La contribution de l'écrivain à cette cause fut l'essai intitulé *Considérations d'un apolitique* et c'est là que nous allons trouver les réponses nécessaires à la compréhension de la pensée initiale de Thomas Mann.

De cet ouvrage bien des choses peuvent être dites et explorées, car il comporte à lui seul des réflexions sur une multitude de sujets, culturels et sociaux. Il a, toutefois, une caractéristique centrale, déjà mentionnée dans le titre, qui est d'expliquer et d'affirmer la différence primordiale entre l'Allemagne et l'Europe, qui est liée à son apolitisme centenaire. Ceci, pour Th. Mann qui écrivait en temps de guerre, est un des signes principaux de la rébellion de l'Allemagne contre tout ce que le reste du continent représente :

« Les racines spirituelles de cette guerre qui à juste titre s'appelle la "guerre allemande" se trouvent dans le "protestantisme" inné et historique de l'Allemagne; cette guerre, pour l'essentiel, est une nouvelle explosion (...) de la très antique lutte allemande contre l'esprit occidental et aussi de la lutte du monde romain contre l'Allemagne rebelle »¹³⁹.

Cet esprit occidental, pour l'écrivain, comporte bien des aspects caractéristiques qui le différencient de la tradition germanique, surtout en ce qui concerne l'opposition civilisation-culture, la première étant européenne et politique par nature, la seconde germanique et donc apolitique (celle dont il se déclare héritier et qu'est, d'une certaine forme, supérieure à ses yeux). Mais cette idée va bien plus loin, entrant dans des domaines importants pour notre enquête : tout ce qui est art et littérature fait partie intégrante du débat, l'auteur tranchant entre ce qui est d'origine européenne et ce qui est de tradition germanique, tout cela en mettant en relation, de façon indissoluble, la sphère artistique avec le domaine politique :

« Non seulement l'humanisme, mais l'humanité en général, la dignité humaine, le respect de l'homme et le respect humain sont – selon la conviction innée et éternelle de la civilisation romaine – indissolublement liés à la littérature; pas à la musique – ou pas nécessairement. Au contraire, le rapport de la musique avec l'humanité est beaucoup plus lâche qu'avec la littérature, au point que l'aptitude musicale apparaît pour le moins suspecte. La civilisation n'est pas non plus liée à la poésie; il en va, en l'occurrence, comme pour la musique; le mot et l'esprit y jouent un rôle trop indirect, en dessous, irresponsable et précisément pour ce motif, équivoque. Mais elle est liée expressément avec la littérature – avec l'esprit, sous la forme du verbe. Civilisation et littérature ne font qu'un»¹⁴⁰.

Voilà qui explique, du moins en ce qui concerne la position de Th. Mann, l'importance décernée au *leitmotiv* que nous avons vu. Car celui-ci est, par sa nature musicale et poétique, caractéristique de l'Allemagne et non de l'Europe; son utilisation dans le roman, un genre littéraire plutôt européen, ne pouvait que le rendre plus germanique, donc l'améliorer. Mais revenons pour un instant aux propos cités : l'auteur affirme que « Civilisation et littérature ne font qu'un », ce qui équivaut à affirmer que culture et musique (et poésie) ne font qu'un également. Or, cette distinction, assez simpliste pourrions-nous dire, n'est pas tout à fait linéaire pour Th. Mann, car, tout en affirmant cette différence dans divers domaines, il rend sa compréhension difficile par d'autres propos qui le relient à l'Europe et à la *culture* européenne, comme, par exemple :

« Dès ma jeunesse, je me suis apprêté à être plutôt un intellectuel européen qu'un poète allemand »¹⁴¹.

¹³⁹ *Considérations d'un apolitique*, op. cit., p. 47.

¹⁴⁰ *Considérations d'un apolitique*, op. cit., p. 50.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 68.

Ou encore, quand il réaffirme cette même idée en relation à ses modèles de jeunesse :

« Les Allemands exemplaires furent européens et eussent trouvé barbare de se cantonner strictement dans leur seule germanité »¹⁴².

Malgré le paradoxe que l'extrait qu'on vient de citer soulève si on le considère à la lumière de ce qu'on a vu avant, on va, pour l'instant, le laisser de côté pour nous occuper de ces « Allemands exemplaires » dont Th. Mann parle, car c'est ce qu'il fait dans son livre en leur dédiant de nombreuses pages. Or, c'est bien en ce qui concerne ces personnalités de la culture allemande que les choses sa gâtent, car non seulement c'est ici que Wagner entre en jeu, mais c'est aussi en relation à lui et à son oeuvre, ainsi qu'à d'autres artistes, que cette distinction Allemagne-Europe, ou culture-civilisation, devient floue et donc difficile à interpréter.

En effet, même si l'auteur de *Buddenbrook* voit en Wagner l'archétype de l'artiste allemand et le plus important représentant de l'Allemagne artistique du siècle qui venait de terminer, il lui détermine aussi une relation avec l'Europe. Dans ses *Considérations*, Wagner est toujours mis à mi-chemin entre une germanité exacerbée et une dimension européenne qui serait innée à son oeuvre. Ce caractère européen est représenté par la modernité que Th. Mann confère à l'oeuvre du compositeur et à la nature critique propre à celle-ci – critique également envers l'Allemagne et sa culture – souvenons-nous, ici, de la proximité qu'il y eut entre le compositeur et Nietzsche¹⁴³. Aux côtés de Wagner, d'autres noms sont à prendre en compte quand il s'agit de Th. Mann, des artistes non exclusivement Allemands mais aussi européens, ou, mieux encore, germaniques car européens :

« En art et en littérature, mon amour pour le génie allemand commence à l'endroit précis où il devient possible et valable sur le plan européen, capable d'exercer une action européenne, accessible à tout Européen. Les trois noms que je dois citer quand je m'interroge sur les bases de ma formation intellectuelle et artistique, ces noms désignent une constellation de trois esprits à jamais associés, qui apparaît, fulgurante, dans le ciel allemand. Ils désignent des phénomènes non pas intimement allemands mais européens : Schopenhauer, Nietzsche et Wagner»¹⁴⁴.

Que comprendre alors ? La réponse peut-être la suivante : les trois noms « à jamais associés » que l'auteur cite comme étant au centre de la problématique Allemagne-Europe, sont bien héritiers et représentants (au plus haut niveau) de la culture allemande et de tout ce qu'elle représente, y compris son apolitisme – nous y reviendrons. Mais, c'est leur action européenne qui leur confère le statut de « constellation », c'est cette action extra-germanique qui fait en sorte que cette même culture allemande puisse être perçue par tous les peuples d'Europe et soit ainsi valable. En ce qui concerne Wagner, peut-être plus que Schopenhauer et Nietzsche, c'est sa modernité et les problèmes qu'elle soulève qui le rendent intéressant du point de vue européen – déprécié ici par l'auteur, même si paradoxalement il s'était affirmé comme "intellectuel européen" :

« La germanité de Wagner, si vraie et puissante soit elle, se réfracte et se décompose dans le prisme du modernisme, elle est décorative, analytique, intellectuelle. D'où sa force d'envoûtement, sa faculté innée d'exercer une action cosmopolite, planétaire. Son art est le plus sensationnel autoportrait, la plus sensationnelle autocritique de la nature allemande qu'on puisse imaginer. C'est pourquoi il est propre à rendre la germanité intéressante, même pour un âne bête d'étranger »¹⁴⁵.

Voilà qui aide à clarifier les choses. Wagner est bien le paradigme de l'artiste allemand, mais il est celui qui, le mieux, a mis en cause sa propre nature germanique. C'est lui qui l'interroge et incite ses compatriotes, ainsi que tout autre européen, à s'interroger à ce sujet. À l'instar de Nietzsche qui, pour Th. Mann, avait évolué vers un anti-germanisme féroce (vers un européenisme cosmopolite), Wagner maintenait sa position comme artiste allemand, dont l'action cosmopolite élevait son oeuvre au plus haut degré; « il prolonge et sublime le projet allemand en lui donnant sa véritable mesure, qui est d'être une aventure spirituelle européenne » – cette idée d'Allemands européens est à maintes reprises réaffirmée dans le texte par Th. Mann, qui la place au centre de son argumentation¹⁴⁶. Néanmoins, il faut bien essayer de comprendre l'opposition qui est à la base des réflexions de

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ En ce qui concerne la modernité de Wagner aux yeux de Th. Mann, cf. Timothée PICARD, *Wagner, une question européenne*, *op. cit.*, pp. 306-307.

¹⁴⁴ *Considérations d'un apolitique*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴⁶ Timothée PICARD, *Wagner, une question européenne*, *op. cit.*, p. 344-345.

l'écrivain, car s'il est clair dans quel camp Wagner est placé, la même chose ne peut pas être affirmée quant à la nature du débat. Wagner est le paradigme de l'artiste germanique (en opposition à l'Europe) et il est également celui dont l'oeuvre exerce une action plus intense sur cette même Europe, mais pour réellement comprendre cette opposition capitale, nous devons nous tourner vers l'idée de nation apolitique que Th. Mann soutient, car là gît la source de la problématique :

« Si Wagner fut en quelque manière l'expression de son peuple, s'il fut en quoi que ce soit allemand, humain et bourgeois à l'allemande dans la plus haute et pur acception, ce fut dans sa haine pour la politique »¹⁴⁷.

Wagner comme bourgeois apolitique, voilà que deux éléments nouveaux apparaissent liés au compositeur : l'idée d'apolitisme que nous avons déjà mentionnée, et celle de bourgeoisisme, deux caractéristiques centrales de ce qui, pour l'écrivain, constitue la nature allemande dont il se sent et s'affirme redevable. Il faut, alors, pour comprendre toute la problématique soulevée par l'auteur, savoir en quoi consistent ces deux conceptions.

Or, la lecture de l'ouvrage en question nous démontre que ces deux concepts sont intimement liés, voire même indissolubles, car l'aspect politique est inhérent au concept de bourgeoisie allemande que l'auteur considère «synonyme d'humanité allemande, de liberté et de culture »¹⁴⁸. Dans ce cas, c'est l'apolitisme qui est caractéristique de la germanité, car la bourgeoisie allemande est invariablement apolitique, ce qui n'exclut pas son attachement à la patrie, bien au contraire, comme l'auteur l'affirme prenant Wagner, une fois de plus, comme exemple :

« Wagner, le révolutionnaire national de la culture, avait, bien qu'antipolitique des opinions nationalistes »¹⁴⁹.

Un bourgeoisisme nationaliste mais apolitique, voilà ce qui ressort de ce que nous venons de voir. Mais cette bourgeoisie allemande est évidemment opposée à tout autre type de bourgeoisie, car la première – dont l'auteur se déclare héritier – se préoccupe d'activités culturelles, de l'humanité, de la liberté et des aspects métaphysiques de la vie; en d'autres mots, la bourgeoisie à l'allemande est, pour l'auteur de *Tonio Kröger*, de grande noblesse quand comparée au caractère matérialiste de la bourgeoisie béotienne de la civilisation, politique par nature :

« Le béotien est l'homme essentiellement non romantique; or un élément romantique fait partie inviolablement du bourgeoisisme allemand; le bourgeois allemand est un individualiste romantique, car il est le produit spirituel d'une époque supra-politique ou du moins prépolitique, une époque d'humanité (...) Le béotien est petit-bourgeois, citoyen de l'*Etat* et rien d'autre, rien de plus »¹⁵⁰.

Ce que Th. Mann considère caractéristique du peuple allemand c'est ce bourgeoisisme intellectuel et non politique; lui-même s'affirme comme tel, tout comme il le fait en ce qui concerne Wagner. Et, pour dissiper les doutes qui peuvent subsister quant à l'apolitisme du compositeur, concrètement sur sa participation, aux côtés du révolutionnaire Bakounine, dans les événements de 1848 à Dresde, l'écrivain prend sa défense en expliquant que Wagner n'y avait pris part que par sympathie pour les révolutions en général et parce qu'il espérait que de cette tentative de révolution pouvaient en sortir de meilleures conditions pour les artistes; la sphère politique étant totalement en dehors de ses préoccupations¹⁵¹.

Pour Th. Mann c'est bien le domaine politique qui constitue un danger – « l'esprit allemand, dit-il, est caractérisé par une indifférence absolue, en matière politique et sociale »¹⁵²; la politisation de l'Allemagne aurait comme conséquence inévitable un embourgeoisement de la nation, non pas intellectuel et humaniste à la manière allemande, mais matérialiste et politisée, donc sans aucune sensibilité artistique, à la française (représentante de la civilisation). C'est donc contre ceci que l'écrivain se bat pendant la guerre de 1914-1918. C'est contre l'eupéanisation de l'Allemagne, dans le sens que nous venons de voir, que Th. Mann écrit, car pour lui qui croit en la culture, l'humanisme et la liberté comme étant les plus hautes vertus de l'humanité (bien représentée ici par la germanité), la politique n'est pas une solution ni une réponse aux crises modernes. Bien au contraire, la

En ce qui concerne les Allemands européens, cf., par exemple, Thomas MANN, *Considérations d'un apolitique*, op. cit., p. 97.

¹⁴⁷ *Considérations d'un apolitique*, op. cit., p. 109.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.121.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 116-117.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 120-121.

¹⁵¹ Cf. « Richard Wagner et *L'Anneau du Nibelung* », op. cit., p. 144.

¹⁵² « Richard Wagner et *L'Anneau du Nibelung* », op. cit., p. 166.

politisation ou démocratisation de l'Allemagne à l'image des autres peuples européens, ne pourra qu'aboutir à une homogénéisation culturelle et à une mise à niveau de la société, ce qui équivaut, pour lui, à faire un pas vers la décadence :

« En vérité, il n'y a qu'un seul problème [de l'homme] et le politique, c'est-à-dire la philosophie utilitaire des lumières, la philanthropie du bonheur n'est pas le moyen de le résoudre. La croyance opposée est celle de l'Europe occidentale, de la démocratie rhétoricienne. L'Allemagne qui lui a résisté jusqu'ici, parce qu'elle savait qu'il n'est pas permis de dissocier le problème politique du problème humain en général et que celui-ci, même comme problème politique, ne peut se résoudre que par l'intériorité, dans l'âme de l'homme, l'Allemagne est en voie de se rallier à cette croyance, avec la conviction de se "politiser" ainsi »¹⁵³.

Voilà qui explique le dilemme qu'a dû résoudre l'écrivain, ce qu'il a fait en se ralliant aux côtés de son pays pendant la guerre contre la civilisation démocratique dépourvue d'âme; l'esprit allemand avait été attaqué en son cœur, à lui de prendre position et de défendre, comme il le pouvait, la cause de la germanité, même si cela signifiait s'opposer à d'autres intellectuels de l'époque, comme son propre frère. En ce qui concerne Wagner, il peut être dit que Th. Mann le place au beau milieu de toute cette problématique : le paradigme de l'artiste apolitique allemand, différent de tous ses contemporains, est pris comme le symbole, en quelque sorte (et aux côtés de Schopenhauer et Nietzsche), de cette germanité, qui même en ayant une relation obligatoire avec l'Europe (nécessaire pour lui permettre de s'émanciper), reste unique et supérieure. Le compositeur est ainsi un symbole pour les Allemands – comme représentant *par excellence* de leur art et aussi comme critique moderne de la germanité –, et symbole pour les Européens – car représentant à l'extérieur de ce qui constitue la germanité, et comme exemple suprême d'artiste à la dimension européenne, celui qui fait entrer l'Allemagne dans une sphère culturelle supra-nationale, dans un interdiscours européen.

L'Europe au temps de la crise de l'esprit

« Etablir en vivant un équilibre entre ses exigences, mettre en accord les droits imprescriptibles de la personnalité individuelle et nationale avec les impératifs catégoriques que nous imposent notre vie en communauté et la vie des peuples, telle est l'exigence du jour ».

Thomas Mann,
La situation spirituelle de l'écrivain à notre époque (1930)¹⁵⁴

En 1918, l'Allemagne se voit obligée de capituler à Versailles et toute une nouvelle ère de son histoire, ainsi que de l'histoire européenne, commence. La guerre et les malheurs subis par les peuples européens prenaient fin, laissant place à une période agitée politiquement, mais de grande richesse dans le domaine de la création artistique. En ce qui concerne Th. Mann, on pourrait dire que la défaite allemande et les changements politiques qui suivirent le firent également reconsidérer sa position. En effet, le défenseur de l'Allemagne culturelle, bourgeoise (au sens allemand) et apolitique, commence à se tourner vers le domaine politique et à soutenir la République de Weimar, rejetant ainsi ce qu'il avait soutenu pendant les années de guerre. Ce changement d'attitude envers la démocratie et la politique, impensable quelques années auparavant, est accompagné d'une nouvelle conception de la responsabilité des écrivains et artistes, donc de sa propre responsabilité envers son pays et envers l'Europe. La défense de cette position, qui devient de plus en plus forte et déterminée au fil des années et de la montée en puissance du national-socialisme en Allemagne, deviendra le centre des préoccupations de Th. Mann. En ce qui concerne Wagner, il faut noter qu'au fur et à mesure que le temps passe et que la préoccupation de l'écrivain avec l'Europe augmente, les références au compositeur se font de plus en plus rares et il paraît assez clair que cette diminution est accompagnée par une augmentation des références à l'Europe. Ceci dit, Wagner ne cesse pas d'être un des thèmes préférentiels de l'écrivain, surtout pendant les années 1920 et 1930; le compositeur continue à être mis au centre de la problématique Allemagne-Europe, même si le contexte est maintenant totalement différent.

¹⁵³ *Considérations d'un apolitique, op. cit.*, pp. 220-221.

¹⁵⁴ « La situation spirituelle de l'écrivain à notre époque » (1930), in *Les Exigences du jour*, trad. Louise Servicen et Jeanne Naujac, Paris, Grasset, 1976, p. 100.

À la suite de la guerre et de la défaite de l'Allemagne, Th. Mann se transforme en défenseur de la république et de la démocratie et, par conséquent, critique, à de nombreuses reprises, l'erreur qu'a été la position de l'Allemagne et sa responsabilité dans une guerre qu'il avait soutenue en tant qu'intellectuel. En le faisant, il associe invariablement la guerre à la nature germanique, même si maintenant il lui fait front :

« La guerre est romantique. Nul n'a jamais contesté l'élément mystique et poétique qui lui est inhérent. Nier qu'elle est aujourd'hui un romantisme exécrable, une poésie ignoblement déformée, serait de l'entêtement »¹⁵⁵.

Mais ne nous y trompons pas : entêtement bien sûr, mais pas niaiserie complète, car si l'écrivain se place clairement du côté de la paix, il s'explique aussitôt pour dissiper tous les doutes qui pourraient surgir et qui ne pourraient être en accord avec la position bourgeoise et romantique qu'il maintient encore et qui sera, d'une façon ou d'une autre, toujours présente :

« Je ne suis pas un pacifiste (...) [mais] mon domaine aussi c'est la paix, car c'est le domaine de la culture, de l'art, de la pensée, alors que dans la guerre triomphe la brutalité (...). La guerre est mensonge, ses résultats même sont mensonges. (...) Elle est presque uniquement le triomphe de tous les éléments populaires brutaux et grossiers, ennemis jurés de la culture et de la pensée, une sanglante orgie d'égoïsme, de dépravation et de vilénie »¹⁵⁶.

Or, étant donné que l'époque romantique est révolue et que la guerre ne mène nulle part, ou ne mène que vers le *crépuscule du sens*¹⁵⁷ de la culture, de la liberté et de l'humanité, il ne reste qu'une autre hypothèse, celle de se rallier à l'espoir du moment – et sûrement de l'avenir : la république, « un destin vis-à-vis duquel l'*amor fati* est la seule attitude juste »¹⁵⁸. Toutefois, nonobstant la démocratisation de l'Allemagne inhérente à l'avènement de la république – démocratisation auparavant rejetée par l'écrivain –, Th. Mann maintient une de ses idées principales quand il définit le nouveau système politique et il le fait en posant la question suivante :

« La république n'est-elle pas seulement un nom pour le bonheur national issu de l'unité de l'Etat et de la culture? »¹⁵⁹.

Question qui peut-être interprétée de deux façons : ou Th. Mann était sûr et croyait profondément à cette union de l'Etat et de la culture, et voulait transmettre cette certitude; ou il lançait un défi dissimulé dans une question qui ne peut que nous démontrer les doutes que lui-même avait. Nous ne pouvons pas répondre de façon concluante à cette question et nous ne sommes même pas certains que la réponse soit de grande importance, puisque, malgré tous les doutes que Th. Mann pouvait éprouver (et que nous sommes en mesure d'imaginer – il suffit pour cela de relire les *Considérations d'un apolitique*), le fait est que son nouveau camp était choisi et qu'il s'agissait maintenant de le défendre le plus ardemment qu'il était en mesure de le faire. Pour cela, il fallait bien qu'une justification soit donnée – on ne change pas de position impunément et Th. Mann était bien conscient de cela, imaginant même les accusations dont il pourrait être cible¹⁶⁰; ainsi, il nous expose un simple et court argument difficile à mettre en cause, qui expliquerait son erreur de jugement : « c'était humain, conforme au cours de événements. Mais ces temps sont révolus »¹⁶¹. La nouvelle époque exige une nouvelle posture de la part des artistes et intellectuels; la république allemande a besoin d'être épaulée pour se solidifier et s'affirmer dans une Europe qui pourrait bien, un jour, s'unir à son tour – notons, ici, que l'idée de fédération européenne est déjà mentionnée par l'auteur et continuera à l'être toujours, même si ce n'est pas toujours explicite dans ses textes¹⁶². Fédération ou pas, le fait est, qu'aux yeux de Th. Mann, l'union entre les peuples européens presse; les nationalismes de plus en plus puissants (l'Allemagne ne constituant pas une exception), n'augurant rien de positif

¹⁵⁵ « De la République allemande » (1922), in *Les Exigences du jour*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵⁷ Formule tirée du titre du livre de Pascal DETHURENS, *Thomas Mann et le crépuscule du sens*, *op. cit.*

¹⁵⁸ « De la République allemande », *op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶⁰ À ce propos, l'écrivain imagine, en 1922, ce que les membres de l'audience d'une de ses conférences pourraient lui reprocher : « Comment ? Et ton livre ? Tes considérations antipolitiques, antidémocratiques, de 1918? Renégat ! transfuge ! Toi qui t'infliges des démentis à toi-même, espèce de lâcheur ! descends de l'estrader et ne t'enhardis pas à revendiquer une force d'attraction pour les paroles de celui qui se renie lui-même avec la plus totale absence de caractère ! » (« De la République allemande », *op. cit.*, p. 37).

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶² Cf. « De la République allemande », *op. cit.*, p. 43.

pour l'avenir. L'époque grandiose du romantisme révolue, c'est bien vers l'Europe que les intellectuels doivent se tourner :

« Si je me range parmi ceux à qui l'idée de l'Europe tient à coeur, si je répugne à un nationalisme partout répandu qui refuse de reconnaître une situation mondiale requérant impérieusement, pour tout esprit lucide, une nouvelle solidarité des peuples d'Europe, peut-être de telles expériences personnelles y sont-elles aussi pour quelque chose: l'expérience de la solidarité européenne, l'expérience que les peuples européens ne sont que les variantes et les facettes d'une unité psychique supérieure »¹⁶³.

Unité intellectuelle, divisée en plusieurs facettes, et unité en ce qui concerne leur destin; les peuples européens doivent s'unir ou risquent de sombrer ensemble. En effet, le destin de l'Europe, pour l'écrivain, ne passe plus par une glorification des différences entre les nations, comme il avait défendu vis-à-vis de l'Allemagne, mais bien par l'unification et la solidarité entre elles, prenant comme base les éléments communs à leurs histoires et traditions. Unis dans le futur, pour le bien ou pour le mal, c'est ce qui ressort de la mise en garde que Th. Mann fait déjà en 1926, quand il écrit que « il est devenu par trop évident que l'Europe subsistera ou tombera, comme un tout »¹⁶⁴. La nouvelle situation de l'Allemagne et de l'Europe comprise, il ne restait plus à Th. Mann que de se consacrer à la défense de sa position, comme il l'avait fait pendant la guerre, et d'utiliser sa renommée internationale (le prix Nobel lui avait été décerné en 1929) pour inciter d'autres artistes et intellectuels à se rallier à la cause de la démocratie en Allemagne et de l'Europe. Nonobstant les différences traditionnelles inhérentes au peuple allemand, le temps du bourgeois apolitique était fini :

« C'est une époque politique, la politique est son élément déterminant – et c'est là, il est vrai, une sphère où la sensibilité allemande se sent mal à l'aise. Au social, qu'elle méprise comme étant uniquement rationnel, elle oppose son monde fait d'individualisme, d'intimité, de religion, bref la sphère de l'éternel – et c'est beau. Mais que ce soit beau et plein d'âme n'est pas une raison suffisante pour que ce soit toujours permis, et peut-être n'est-il pas bon de renforcer la sensibilité allemande dans cette antithétique du haut de la chaire de philosophie »¹⁶⁵.

Toutefois, l'écrivain est bien conscient de la difficulté de la tâche. Faire en sorte que les Allemands, et les autres peuples aussi, changent de perspective vis-à-vis de leurs voisins européens n'était pas évident, surtout si l'on considère que les difficultés de la guerre étaient encore bien présentes dans l'imaginaire des peuples, que le ressentiment subsistait, surtout envers l'Allemagne, considérée comme la grande coupable du désarroi européen. Cette peur des peuples, c'est bien ce qui préoccupe l'écrivain, car il est bien conscient que c'est la peur de trahir leurs traditions respectives qui pourra empêcher l'avènement d'une Europe unie, seule solution viable pour l'avenir :

« L'Allemagne, le peuple, la nation – certes, c'est la sphère sentimentale du passé, ce sont les racines (...), c'est le royaume de l'âme. L'Europe est une idée sociale et rationnelle, c'est l'avenir (...), c'est l'esprit. Tant que les peuples craindront, tant qu'on leur fera craindre de trahir leur âme en apportant leur adhésion à l'Europe – sous prétexte qu'âme et esprit sont des antinomies inconciliables –, l'Europe n'existera pas »¹⁶⁶.

Or, même si l'Europe est le seul avenir possible face à la déraison, Th. Mann n'est pas un observateur aveugle de la réalité. Il a beau inciter ses compatriotes à soutenir cette idée, mais il comprend leur difficile acceptation du traité de Versailles et le considère, lui aussi, comme une mesure contre-productive¹⁶⁷. Les nationalismes montent dangereusement et face à la menace qu'ils constituent et qui commence à être visible dès le début des années 1930, Th. Mann ne peut qu'observer ce qui se passe et mettre en garde ceux qui acceptent de l'écouter. Le bourgeois allemand de tradition humaniste, donc adepte de la culture et de la liberté, même si, maintenant, actif dans la sphère politique, ne peut que déplorer la barbarie qui, de plus en plus, devient habituelle dans son pays. Tout cela, il l'affirme avec un grain de mélancolie :

« L'humanité semble s'être échappée de l'école humaniste, idéaliste du XIX siècle, et contre sa moralité (...), notre époque réagit farouchement sur une vaste échelle. Tout semble possible, tout semble permis, contre ce qui est humainement décent, et si la doctrine tend aussi à montrer que l'idée de liberté est une devenue une friperie

¹⁶³ « Lübeck, forme de vie spirituelle » (1926), in *L'Artiste et la société*, trad. Louise Servicen, Paris, Grasset, 1973, p. 36.

¹⁶⁴ « Bilan parisien » (1926), in *L'Artiste et la société*, trad. Louise Servicen, Paris, Grasset, 1973, p. 64.

¹⁶⁵ « Les arbres de L'Eden » (1930), in *Les Exigences du jour, op. cit.*, p. 90.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹⁶⁷ Cf. « Allocution allemande : un appel à la raison » (1930), in *Les Exigences du jour, op. cit.*, p. 107.

bourgeoise (...), la liberté liquidée doctrinairement reparaît à nouveau sous une forme actuelle : celle du retour à l'état sauvage, de la dérision d'une autorité humanitaire qui a fait son temps, d'une libération des instincts, d'une émancipation de la brutalité, d'une dictature de la violence »¹⁶⁸.

Mises en garde ou pas, la réalité est qu'en janvier 1933 Adolf Hitler était nommé Chancelier du Reich après les élections qui donnèrent une victoire indiscutable à son parti, le NSDAP¹⁶⁹. Au même moment, Th. Mann, qui était en Suisse, décide de ne pas rentrer en Allemagne à cause de sa prise de position publique contre les nazis. Il restera dans les alentours de Zurich et en 1939 part vivre aux États-Unis, pays dont il adoptera la nationalité en 1944. Pour l'écrivain, les années qui suivent l'arrivée d'Hitler au pouvoir et qui vont aboutir à la Seconde Guerre Mondiale en 1939 ne sont plus révélatrices d'une crise de l'esprit, mais bien de sa mort, ou pis encore, de son suicide, car c'est bien l'Allemagne, terre de culture et d'humanité, berceau du romantisme du XIXe siècle, qui est à l'origine de l'effondrement inéluctable de l'Europe.

En exil, Th. Mann continua à critiquer publiquement le régime du Reich et aussi l'attitude passive des autres états européens envers le gouvernement nazi – à ce propos, les Accords de Munich de Septembre 1938, par exemple, ont été une des cibles des propos de l'écrivain, qui s'étonnait de l'incompréhension et de l'inaction de la France et de l'Angleterre à la vue des abus de pouvoir de la part de l'Allemagne hitlérienne¹⁷⁰. En voyant l'Europe sombrer à cause de son propre pays, Th. Mann ne peut que continuer de mettre en garde tous ceux qui sont à sa portée, car il est conscient des conséquences que l'émancipation du régime nazi pourrait avoir et de l'ignorance de la majorité des peuples à cet égard :

« Dans le monde qui résulterait d'une victoire d'Hitler, dans ce monde de la Gestapo, de l'esclavage général, il n'y aurait plus de philosophie, pas plus que de démocratie. Il n'y aurait non plus de religion, ni morale. Même aujourd'hui, très peu de gens se font une idée de la catastrophe morale que cette victoire signifierait pour l'humanité »¹⁷¹.

D'où il en ressort que, pour éviter le cataclysme européen (ou pour le minimiser), Th. Mann arrive à la conclusion suivante, sans doute la plus difficile qu'il eut à formuler. Lui, un bourgeois intellectuel de la *vieille* Allemagne, qui croyait en la culture, en l'humanisme et en la liberté, et qui se sentait l'héritier d'artistes et de penseurs allemands qui eurent une action à l'échelle européenne, dut se résigner devant le fait accompli et s'efforcer de voir la réalité en face :

« Ne nous y trompons pas. Le national-socialisme doit être vaincu. En pratique cela signifie, hélas ! : l'Allemagne doit être vaincue – j'entends, dans un sens bien défini, spirituel aussi. Car il n'y a qu'une Allemagne, non pas deux, la bonne et la mauvaise »¹⁷².

C'est en formulant cette conclusion qu'un des plus importants représentants de l'Allemagne spirituelle commence à prôner l'urgence de la défaite de sa patrie. L'Allemagne ne peut pas être vue comme étant divisée en fonction des objectifs de chacun; Novalis, Goethe, Schopenhauer, Nietzsche et Wagner, entre bien d'autres, sont le produit de la même terre, de la même tradition et de la même culture que Goebbels, Göring et Hitler. Dans le cas plus particulier du compositeur, on va maintenant voir comment Th. Mann l'utilise précisément pour effectuer cette synthèse entre la bonne et la mauvaise Allemagne.

¹⁶⁸ « Allocution allemande : un appel à la raison » (1930), *op. cit.*, p. 111.

¹⁶⁹ Abréviation de *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*, habituellement appelé parti Nazi.

¹⁷⁰ Cf. « Cette paix », in *Les Exigences du jour*, *op. cit.*, pp. 287-302.

¹⁷¹ « Pensée et vie » (1941), in *Les Exigences du jour*, *op. cit.*, p. 315.

¹⁷² « La tragédie du romantisme allemand », in *Wagner et notre temps*, *op. cit.*, p. 179.

Richard Wagner et l'Allemagne effondrée

« Toute musique vraie, toute musique originale, est un chant du cygne ».

F. Nietzsche, *Nietzsche contre Wagner* ¹⁷³

En premier lieu, et en ce qui concerne Richard Wagner, il est intéressant de noter que Th. Mann cesse de lui donner beaucoup d'espace dans ses articles et conférences pendant les années qui suivent la guerre de 1914-1918; non pas que Wagner soit absent, cela ne serait sûrement pas possible pour un écrivain qui voyait dans le compositeur un de ses grands maîtres, mais il paraît assez évident que, à présent pour lui, les *exigences du jour* sont autres. Toutefois, à partir de 1930, la présence de Wagner revient en force dans les écrits de Th. Mann, ce qui est aussi certainement lié aux événements sociaux et politiques en Allemagne. Le nationalisme se faisait de plus en plus fort et les partis extrémistes commençaient à prendre le dessus de la scène politique, avec à leur tête le futur chancelier du Reich et *Führer*, Adolf Hitler. Or, Th. Mann qui avait effectué un repositionnement intellectuel assez drastique après la guerre – même si cohérent avec sa nature de bourgeois allemand – et avait commencé à rejeter de toutes forces les idées nationalistes qui montaient de plus en plus un peu partout en Europe, comme on vient de voir, ne pouvait rester impassible devant ce qui allait être un des plus effroyables régimes politiques de l'histoire européenne. Dans cette perspective, si l'on considère l'appropriation faite par le régime Nazi de l'oeuvre de Wagner et de son image (comme il a aussi été le cas avec bien d'autres personnalités comme, par exemple, Nietzsche), avec la circonstance aggravante d'avoir eu la coopération et l'appui des descendants du compositeur, plus particulièrement de Winifred Wagner (née Williams), épouse de Siegfried Wagner (fils du compositeur), il paraît évident qu'il fallait défendre l'image de Wagner et son oeuvre¹⁷⁴. C'est ce que Th. Mann fit dans plusieurs de ces textes, même si cette défense ne fut jamais aveugle¹⁷⁵. En fait, et comme l'a écrit Picard, « il découle que l'auteur hésite en permanence entre ces deux pôles : Wagner a participé et préparé la tragédie allemande, une tragédie elle-même parfaitement monstrueuse; ou bien Wagner n'a rien à voir avec ce que l'on a fait de lui, il y a une erreur de l'ordre de l'amalgame à adapter les visions de Wagner au monde contemporain »¹⁷⁶. C'est donc cette dualité de traitement de la figure du compositeur qu'on va maintenant explorer.

Tout d'abord, en ce qui concerne la vision selon laquelle Wagner et ses oeuvres furent utilisées par le régime, Th. Mann écrit en 1933 :

« Cette innocence de l'artiste se marque surtout là où se manifeste une volonté d'enthousiasme, qui depuis a été orchestrée de toutes les manières, lorsqu'il exalte l'être allemand : ainsi, dans *Lohengrin*, par "l'épée allemande" du roi Henri, et dans les *Maîtres chanteurs*, par la bouche de ce brave homme de Hans Sachs. On n'a absolument pas le droit de prêter aux gestes, aux déclarations nationalistes de Wagner leur sens actuel – le sens qu'elles auraient aujourd'hui. Ce serait les fausser, en mésuser, entacher leur pureté romantique. L'idée nationale, en ce temps là, au moment où Wagner l'introduisait dans son oeuvre comme un élément d'une intime et discrète efficacité (...) l'idée nationale était alors quelque chose de bon, de vivant, d'authentique, elle était poésie et spiritualité, elle était une valeur d'avenir, libre de ces poisons, de ces éléments de décomposition qu'elle recèle aujourd'hui »¹⁷⁷.

Ce passage recèle, à lui seul, tout ce que Th. Mann croyait et essayait de sauvegarder : la culture nationale allemande; mais il démontre aussi sa lutte contre l'utilisation malhonnête et sournoise qui en a été faite par le régime de l'image de Wagner. Toutefois, l'année suivante, l'auteur soutient la théorie suivante :

¹⁷³ *Nietzsche contre Wagner*, op. cit., p. 69.

¹⁷⁴ À ce propos, il est intéressant de noter que Th. Mann mentionne Winifred Wagner, toute en s'exclamant de la propagande nazie qu'elle effectuait en utilisant le nom et l'oeuvre du compositeur (Cf. « Allemagne, ma souffrance », in *Les Exigences du jour*, op. cit., p. 252.)

¹⁷⁵ En ce qui concerne la relation entre Bayreuth et le régime Nazi, cf., par exemple, Nike WAGNER, « Dossier Wagner – Le Festival de Bayreuth – Art, Argent et Idéologie », in *Le Monde de la Musique* no. 256, Paris, Editions Classique Affaires, 2001.

¹⁷⁶ Timothée PICARD, *Wagner, une question européenne*, op. cit., p. 347.

¹⁷⁷ « Souffrances et grandeur de Richard Wagner », trad. Félix Bertaux, in *Wagner et notre temps*, op. cit., p. 120.

« On a d'ailleurs un sentiment très vif de la ressemblance entre Hitler et Luther (...). La parenté avec Wagner, qu'il souligne lui-même, est peut-être plus grande. (...) Mon amour pour l'art de Wagner date d'assez loin et il est assez fort pour que je puisse citer cette caractérisation. Le côté antipathique de Wagner – mais, il est vrai, rien que celui-là – se retrouve exactement chez Hitler »¹⁷⁸.

Voici qui peut paraître curieux. Ayant été utilisé malhonnêtement par les Nazis, c'est précisément avec le premier d'entre eux que Th. Mann compare Wagner. Il est vrai qu'il ne compare que la personnalité des deux hommes, mais il est difficile de ne pas éprouver, ici, une sensation de déconfort à ce sujet. Néanmoins, c'est peut-être dans ce type de ressemblances entre les représentants de la bonne et de la mauvaise Allemagne que l'écrivain perçoit une caractéristique qui unirait ces deux pôles. Mais avant d'arriver à une conclusion, on doit prendre en considération que Th. Mann n'associe jamais directement Wagner au régime nazi; il défend même le compositeur contre ceux qui voudraient déceler dans son oeuvre des éléments qui pourraient l'incriminer d'actions qu'il ne pouvait, de toute façon, pas avoir commises :

« Si l'auteur de la Tétralogie, s'abandonnant à l'image du passé et aux visions de l'avenir, a voulu libérer son art des influences de la civilisation bourgeoise contemporaine, il n'entendait pas leur substituer un totalitarisme politique destructeur de l'esprit. L'esprit allemand était tout pour lui, l'État allemand absolument rien »¹⁷⁹.

Ceci dit, Th. Mann ne nous aide pas à y voir clair dans cette question. Le fait est que lui-même n'est sûrement jamais arrivé à une conclusion satisfaisante, car si l'héritage de Wagner ne pourrait être en aucun cas lié aux atrocités du régime hitlérien et si l'écrivain attaque tous ceux qui se serviraient de cette oeuvre en l'interprétant à leur volonté de façon à la corrompre, il est tout aussi vrai qu'il ne parvint jamais à dissocier complètement les deux sphères, la wagnérienne et l'hitlérienne. Ceci peut être prouvé par l'affirmation suivante, qui date de 1940, et qui ne pourrait être plus énigmatique :

« Je décèle un élément nazi non seulement dans les écrits discutables de Wagner, mais aussi dans sa musique, dans un sens plus noble »¹⁸⁰.

En ce qui concerne les essais de Wagner, on connaissait déjà les réticences qu' Th. Mann avait envers eux, mais en ce qui concerne sa musique, toujours admirée par l'écrivain, on ne peut que rester perplexes face à de tels propos qui ne peuvent être expliqués qu'à la lumière des événements de l'époque. Pour l'écrivain, il n'y a qu'une Allemagne, bonne et mauvaise, et il n'y a qu'un Wagner aussi, romantique et apolitique, mais dont les oeuvres contiennent les germes de la folie qui a envahi l'Allemagne et qui s'apprête à détruire l'Europe. Cette synthèse, c'est Th. Mann qui la fait en 1943 :

« Le cas de l'Allemagne est troublant et compliqué, précisément parce que le bien et le mal, le beau et le néfaste s'y mêlent de la plus singulière façon. Prenons par exemple le grand phénomène artistique qu'est Richard Wagner, qu'on a souvent lié au phénomène national-socialiste, en indiquant la prédilection du sieur Adolf Hitler pour cet art, une prédilection contre laquelle on voudrait bien défendre Wagner et qui pourtant n'est pas dénuée de signification et reste instructive. La révolution wagnérienne fut en art un phénomène apparenté à la révolution national-socialiste, encore qu'à un niveau incomparablement plus élevé »¹⁸¹.

Plus élevé ou pas, le fait est que, en dépit de l'admiration que Th. Mann avait envers son oeuvre, le plus grand artiste allemand du XIX siècle est inextricablement associé à l'époque de la mort de l'esprit, de l'humanisme et de la culture en Europe, car ses oeuvres, dans toute leur élévation germanique et européenne, en vaticinent l'avènement. Wagner n'est évidemment pas Hitler, même si il peut lui ressembler, mais pour l'écrivain son oeuvre est bien représentative de ce que l'Allemagne a de meilleur et de pire, elle constitue la synthèse entre la germanité poétique à dimension européenne et la défaite de la raison et le populisme destructeur du régime hitlérien. Par conséquent, et nonobstant la première dimension, c'est bien contre la deuxième qu'il faut lutter et détruire; Wagner, comme représentant de cette Allemagne de vertus et défauts, étant donc, pour Th. Mann, dans le camp ennemi de l'Europe.

¹⁷⁸ « Allemagne, ma souffrance », *op. cit.*, p. 227.

¹⁷⁹ « Richard Wagner et *L'Anneau du Nibelung* », *op. cit.*, p. 167.

¹⁸⁰ « La tragédie du romantisme allemand », in *Wagner et notre temps*, *op. cit.*, p. 178.

¹⁸¹ « Destin et devoir » (1943), in *Les Exigences du jour*, *op. cit.*, p. 323.

Conclusion

Wagner, une question européenne¹⁸²

Est-il utile de traiter la problématique européenne, dans toute sa complexité, à travers l'étude de la vie et de l'oeuvre d'un artiste ?

Nous avons gardé cette question pour la fin de ce travail, car elle paraît bien être la plus difficile à aborder, même si nous espérons y avoir donné réponse (ou du moins une partie de la réponse) à travers notre enquête. L'étude de Wagner et de son oeuvre à travers les écrits de Friedrich Nietzsche et de Thomas Mann n'est, en effet, pas exclusivement une affaire littéraire, musicale, ou philosophique. L'étendue de l'action et de l'influence de cette oeuvre dramatique, ainsi que les différentes interprétations dont elle fut la source – à différentes époques –, font que Wagner, en tant qu'un des plus grands artistes de l'histoire de l'art et de la musique occidentales, puisse être considéré comme un artiste européen qui participe, de certaine façon, à la définition même de l'Europe. Cette idée est concrètement démontrée par Nietzsche et par Th. Mann, car ils ont, à leurs époques respectives, compris Wagner comme un phénomène extramusical aux implications politiques et sociales – le fait qu'il ait été une référence de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, eut comme conséquence son importance dans d'autres domaines que celui des arts. Dans le cas des deux écrivains en question, Wagner a été au centre de leurs réflexions sur l'Allemagne (et le germanisme) et sur l'Europe, parfois en opposition, parfois en concordance. Pour eux, Wagner ne fut pas seulement un créateur, il fut surtout un champ d'étude fertile pour une réflexion bien plus vaste sur leur identité et celle de leur pays, dans une perspective européenne.

En ce qui concerne Nietzsche, on a vu dans notre étude l'importance de Wagner dans ses années de formation. Avec son premier livre, le philosophe essaya d'associer ses propres théories (sans doute influencées par les idées de Wagner) à l'exaltation de l'oeuvre du compositeur. En annonçant la renaissance de la *tragédie* à travers l'oeuvre musico-dramatique de Wagner, Nietzsche non seulement exprimait publiquement sa position de wagnérien convaincu, mais il s'associait également, aux côtés du maître, à l'avènement d'une société nouvelle dont l'art de Wagner était le précurseur. Avec cette renaissance, pour le philosophe, c'est l'Allemagne qu'il s'agit de sauver de la *décadence*, caractéristique inhérente à son époque. Pour lui, l'Europe ne paraît pas entrer dans la formule, car comme nous avons vu, il ne mentionne jamais le nom du continent.

Avec le premier festival de Bayreuth, tout bascule pour Nietzsche. Le plan qu'il prévoyait perdait son principal acteur et lui-même perdait celui qu'il voyait encore comme son plus proche ami et comme le seul Allemand digne de respect et d'admiration. Pendant ce premier festival, c'était toute l'Allemagne qui fêtait l'oeuvre de Wagner; Nietzsche se maintenait et était maintenu à l'écart des festivités qui réunissaient la haute bourgeoisie ainsi que l'aristocratie allemande et européenne. Cet événement européen, au lieu de représenter le point de départ vers un futur meilleur, comme Nietzsche le souhaitait, ne fut en fait que l'aboutissement triomphal de la carrière de Wagner. Avec cette lourde défaite, tout était à reconsidérer; si ce n'était pas avec Wagner qu'une société meilleure pouvait être rêvée, ce serait contre lui : c'est ainsi que Wagner se transforme en représentant privilégié de la *décadence*, après avoir été vu comme son plus fort opposant. Mais cette rupture ne fut complète qu'après *Parsifal*, la dernière oeuvre de Wagner et celle où les éléments religieux (surtout chrétiens) refont surface (ils étaient déjà abondants dans *Lohengrin*, par exemple). Si Bayreuth représente un obstacle d'envergure entre les deux hommes (Wagner comme représentant de la société *décadente* allemande), alors *Parsifal* est le point de rupture à partir duquel revenir en arrière devient impossible (Wagner comme apôtre de la chrétienté, cible préférentielle des réflexions du philosophe); un retournement durement ressenti par Nietzsche :

« Richard Wagner, en apparence au faite du triomphe, en réalité un décadent miné par le désespoir, s'effondra soudain, éperdu et brisé, au pied de la Croix des chrétiens... (...) Ai-je été le seul à souffrir par et pour lui ? »¹⁸³

¹⁸² Ce titre est emprunté à l'ouvrage plusieurs fois cité de Timothée Picard.

Ce changement de perspective de la part de Nietzsche, qui n'est pas nécessairement une rupture avec son passé (même si cela représente bel et bien une rupture virulente avec le compositeur), est directement associé avec la question européenne qui, après 1876 apparaît comme une thématique importante dans l'oeuvre du philosophe. Le fait est que Nietzsche commence de plus en plus à prendre l'Allemagne comme cible dans ses écrits; son propre pays devient la source de tous les maux de la société moderne en décadence depuis longtemps. Avant Bayreuth, ceci était déjà une réalité, ce qui démontre la cohérence de Nietzsche. La différence est qu'auparavant le philosophe lutait, aux côtés de Wagner, pour redresser les choses et redonner à l'Allemagne sa gloire passée – Nietzsche espérait pouvoir aider au renversement de la situation, à faire renaître une société dionysiaque dans son pays. Après les années 1876-78, cette perspective se maintient en partie, mais maintenant Nietzsche est passé de l'autre côté de la barrière, il avait abandonné tout espoir en son pays et se tournait maintenant vers le sud, vers la bonne Europe, dont il s'affirme, à présent, comme représentant.

Le débat Allemagne-Europe chez Nietzsche est intimement lié à sa position envers Wagner et à la place que celui-ci occupe sur l'échiquier. Wagner, comme représentant du véritable esprit allemand, passe de sauveur de cette culture inéluctablement en décadence à représentant de cette même décadence; et si, dans une première étape, l'Europe est presque absente de la problématique nietzschéenne, elle va apparaître, dans une seconde étape, pour faire opposition à l'Allemagne et pour ouvrir, ainsi, une fenêtre d'espoir vers le futur. Wagner devient ainsi l'ennemi des bons Européens, dont il avait été, jadis, le chef de file.

En ce qui concerne Th. Mann, il est tout aussi vrai de dire que l'auteur de *Tristan et Isolde* est au centre de son débat sur l'Europe. Il est vrai que Wagner est, à nombreuses reprises, accompagné dans ce débat par d'autres personnalités des arts et des lettres (surtout Nietzsche, Schopenhauer et Goethe), mais il occupe néanmoins une place centrale dans l'oeuvre de Th. Mann et dans ses réflexions sur l'Europe et sa turbulente première moitié de siècle.

Une fois de plus, deux époques distinctes peuvent être prises en considération quand on s'intéresse à la place de Wagner dans les écrits de Th. Mann. Toutefois, l'évolution de la position de l'écrivain vis-à-vis de Wagner est directement influencée par l'évolution de ses positions politiques et sociales – ce qui représente une différence importante avec le cas de Nietzsche, dont la rupture avec Wagner fut provoquée par des différends entre les deux hommes, la situation politique et sociale de l'époque ne jouant qu'un rôle secondaire.

Avant tout, il faut prendre en compte l'influence que l'oeuvre de Wagner eut sur Th. Mann; l'écrivain l'affirma lui-même à plusieurs reprises, comme nous avons vu, et y puisa pour s'inspirer – nombreuses sont ses oeuvres où la présence de Wagner est irréfutable. Plus encore, c'est dans l'oeuvre de Wagner que Th. Mann trouva l'élément structurale qui, transposé vers la littérature, allait lui servir pour opérer un renouvellement du roman européen en lui injectant un élément poétique, caractéristique germanique par excellence – voilà une première dimension de la problématique. Quand éclate la Première Guerre Mondiale, Th. Mann est un bourgeois allemand, donc apolitique, qui n'a, comme préoccupations, que les affaires culturelles – l'Allemagne étant, dans cette perspective, un vaste champ d'exploration. Ici, Wagner est, entre autres, un des artistes allemands qui, pour l'écrivain, exercent une action à l'échelle européenne. Il est le plus grand représentant du dix-neuvième siècle culturel allemand; son oeuvre, à caractère universel, représente la contribution de l'Allemagne à la culture européenne. En d'autres mots, il est européen car il représente ce qui est intimement germanique.

Pendant cette guerre, Th. Mann entre activement dans le débat politique et social en publiant ses *Considérations*. Son éducation bourgeoise fait en sorte qu'il prenne place aux côtés de ses compatriotes apolitiques contre ceux qui, selon lui, veulent politiser l'Allemagne, la rendre démocratique. Or, à cette époque, cela ne pouvait aller que contre l'idée que l'écrivain se faisait de son pays, patrie culturelle par excellence. On assiste, dans cet essai, à une confrontation entre l'Allemagne et l'Europe, Wagner étant, ici, un des illustres représentants de la germanité, même si Th. Mann lui admet une dimension européenne. Il faut dire que les réflexions de l'écrivain ne sont pas toujours linéaires et même s'il ne se contredit pas, on peut avoir, à différentes reprises, des interprétations divergentes de ses propos.

¹⁸³ Nietzsche contre Wagner, *op. cit.*, « Wagner, apôtre de la chasteté », p. 79.

Avec la fin de la guerre et l'avènement de la république, Th. Mann change de position et se rallie au nouveau régime, incitant son public à en faire autant. Pendant ces années, les références à Wagner dans ses articles et conférences se font plus rares qu'auparavant. D'où, nous pourrions suspecter que l'écrivain n'était pas sûr de la place occupée par Wagner dans cette nouvelle situation. Toutefois, avec la montée des extrémismes et l'élection de Hitler, Th. Mann se voit dans l'obligation de clarifier les choses; lui, qui maintenant avait adhéré à l'idée d'une Europe unie et plaidait la défaite de l'Allemagne, s'est senti obligé de défendre et de protéger, de certaine façon, la culture allemande. Une dichotomie entre alors en jeu, celle entre une bonne et mauvaise Allemagne, à laquelle viendra s'ajouter celle entre un bon et un mauvais Wagner – comme l'écrit Picard :

« Mann, a voulu en effet distinguer, pendant presque l'intégralité de son dialogue spirituel avec l'Allemagne à travers Wagner, ces quatre entités que sont une bonne et une mauvaise figure de Wagner, une bonne et une mauvaise Allemagne. Devant la barbarie nazie, il rend cependant les armes : il n'y a plus qu'un seul Wagner et une seule Allemagne »¹⁸⁴.

Voilà la conclusion à laquelle l'écrivain, consterné, arrive. Si le futur c'est l'Europe qui peut le garantir, l'Allemagne doit être vaincue et, avec elle, tout ce qu'elle représente et a produit. Wagner, comme un de ses plus grands artistes ne doit pas être confondu avec l'Allemagne de Hitler, mais il est, toutefois, le produit de la même culture et de la même tradition qui a produit le nazisme. Même si le compositeur reste, pour Th. Mann, dans une dimension supérieure, sa musique contient déjà les germes de la déraison. Il faut faire un choix, et c'est à contrecœur que Th. Mann se voit obligé d'arriver à cette conclusion, qu'il formule lui-même :

« Il n'y a pas deux Allemagnes, une mauvaise et une bonne, mais rien qu'une, chez qui par une ruse du diable, ce qu'elle avait de meilleur a dégénéré en mal »¹⁸⁵.

Wagner, comme représentant du germanisme et en dépit de l'action et de la qualité européenne de son oeuvre, doit à son tour être vaincu. En se plaçant du côté de l'Europe libre, Th. Mann tourne le dos au compositeur, une de ses plus grandes influences artistiques, car l'exigence du jour était de s'opposer à sa propre patrie.

Finalement, et pour conclure notre étude, il paraît intéressant de comparer les perspectives de Nietzsche et de Th. Mann sur l'Europe et sur Wagner; ou, sur la façon dont ils ont associé l'un à l'autre. Or, en le faisant, on se rendra compte qu'il existe une similitude claire entre les deux cas. Tout en sauvegardant les différences de contexte et d'intensité, et au risque d'exposer une perspective bien trop simpliste, nous pourrions dire que Nietzsche comme Th. Mann commencent par se placer du côté de l'Allemagne et aussi de Wagner – dont l'oeuvre fut une immense influence pour les deux. Au fil du temps, pour les différentes raisons que nous avons explorées tout au long du présent travail, les deux écrivains s'éloignent, spirituellement et physiquement, de leur propre pays et, par conséquent, s'éloignent également de Wagner – même si, dans les deux cas, nous pourrions argumenter que ce n'est qu'une séparation intellectuelle, car les deux n'ont jamais cessé d'admirer l'oeuvre du compositeur. En ce faisant, c'est vers l'Europe que les deux se tournent, Nietzsche vers l'avenir en s'affirmant comme un *bon* Européen et Th. Mann en tournant le dos au totalitarisme allemand et à tout ce qu'il représente, Wagner inclus, pour soutenir l'idée d'une Europe unie.

Par force des circonstances spécifiques respectives à chacun des cas, Wagner devient, tant pour Nietzsche que pour Th. Mann, synonyme d'Allemagne. Comme le bon chemin à suivre pour les deux s'éloignait de leur pays d'origine, il s'éloignait également, par inhérence, de Wagner. D'où ceci : même si à contrecœur et forcés par des événements qu'ils ne contrôlaient pas, Friedrich Nietzsche et Thomas Mann se sont vus obligés, à leurs époques spécifiques et pour des raisons différentes, de se séparer de Wagner et d'aller vers l'Europe, qui s'avérait, dans les deux cas, la seule solution possible.

¹⁸⁴ Timothée PICARD, *Wagner, une question européenne*, op. cit., p. 349.

¹⁸⁵ « L'Allemagne et les Allemands » (1945), in *Les Exigences du jour*, op. cit., p. 360.

Bibliographie

Oeuvres et Articles de MANN, Thomas

- « Allemagne, ma souffrance (1933-1934) », in *Les Exigences du jour*, *op. cit.*, pp. 179-262.
« Allocution allemande : un appel à la raison » (1930), in *Les Exigences du jour*, *op. cit.*, pp. 102-122.
« Cette paix » (1938), in *Les Exigences du jour*, *op. cit.*, pp. 287-302.
Considérations d'un apolitique, trad. Louise Servicen et Jeanne Naujac, Paris, Grasset, 2002.
« Bilan parisien » (1926), in *L'Artiste et la société*, *op. cit.*, pp. 55-138.
« De la République allemande » (1922), in *Les Exigences du jour*, *op. cit.*, pp. 20-60.
« Destin et devoir » (1943), in *Les Exigences du jour*, *op. cit.*, pp. 317-340.
« Improvisation sur Goethe », in *Études*, *op. cit.*, pp. 9-72.
Journal 1918-1921 1933-1939, texte établi par Peter de Mendelssohn, trad. Robert Simon, Paris, Gallimard, 1985.
« L'Allemagne et les Allemands » (1945), in *Les Exigences du jour*, *op. cit.*, pp. 341-362.
La mort à Venise, suivi de *Tristan*, trad. Félix Bertaux et Charles Sigwalt, Paris, Stock, 2003.
« La philosophie de Nietzsche à la lumière de notre expérience », in *Études*, *op. cit.*, pp. 73-130.
« La situation spirituelle de l'écrivain à notre époque » (1930), in *Les Exigences du jour*, *op. cit.*, pp. 94-101.
« La tragédie du romantisme allemand », diverses traductions, in *Wagner et notre temps*, *op. cit.*, 169-188.
« Les arbres de L'Eden » (1930), in *Les Exigences du jour*, *op. cit.*, pp. 85-93.
Les maîtres, diverses traductions, Paris, Grasset, coll. Les Cahiers Rouges, 1997.
« Lübeck, forme de vie spirituelle », in *L'Artiste et la société*, trad. Louise Servicen, *op. cit.*, pp. 29-48.
« Pensée et vie » (1941), in *Les Exigences du jour*, *op. cit.*, pp. 311-316.
« Richard Wagner et *L'Anneau du Nibelung* », trad. Fernand Delmas, in *Wagner et notre temps*, *op. cit.*, pp. 131-168.
Sang Réservé, suivi de *Désordre* et de *Maître et chien*, trad. Jacques Brenner, Paris, Grasset, coll. Les Cahiers Rouges, 1971.
« Schopenhauer, Nietzsche et Wagner », trad. Louise Servicen et Jeanne Naujac, in *Wagner et notre temps*, *op. cit.*, pp. 23-48.
« Souffrances et grandeur de Richard Wagner », trad. Félix Bertaux, in *Wagner et notre temps*, *op. cit.*, pp. 53-130.
Tonio Kröger, trad. Nicole Taubes, Paris, Gallimard, Folio, 1993.
Tristan, précédé de *La mort à Venise*, trad. Félix Bertaux, Paris, Stock, 2003.
« Un amour sans la foi », in *Wagner et notre temps*, *op. cit.*, pp. 17-22.
« Wagner et notre temps », trad. Anne Frejer, in *Wagner et notre temps*, *op. cit.*, pp. 49-52.

Recueils d'articles de MANN, Thomas

- Études*, trad. et présenté par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, Le Cabinet des Lettres, 2006.
L'Artiste et la Société, trad. Louise Servicen, Paris, Grasset, 1973.
Les Exigences du jour, trad. Louise Servicen et Jeanne Naujac, Paris, Grasset, 1976.
Wagner et notre temps, diverses traductions, Paris, Le Livre de Poche, 1978.

Oeuvres de NIETZSCHE, Friedrich

- Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Le Livre de Poche, 1983.
Aurore, trad. Julien Hervier, Paris, Gallimard, Folio, 1980.
Crépuscule des Idoles, trad. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, Folio, 1974.
Dernières Lettres, trad. Catherine Perret, Paris, Editions Rivages, 1989.
Ecce Homo, précédé de *L'Antéchrist*, trad. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, Folio, 1974.
Humain, trop humain, 2 tomes, trad. Robert Rovini, Paris, Gallimard, Folio, 1988.

La généalogie de la morale, trad. Isabelle Hildenbrand et Jean Gratien, Paris, Gallimard, Folio, 1971.
La naissance de la tragédie, trad. Michel Haar, Paris, Gallimard, Folio, 1977.
L'Antéchrist, suivi de *Ecce Homo*, trad. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, Folio, 1974.
Le cas Wagner, trad. par J.-C. Hémery, Paris, Gallimard, Folio, 1974.
Le gai savoir, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, Folio, 1982.
Nietzsche contre Wagner, précédé de *Le cas Wagner*, trad. J.-C. Hémery, Paris, Gallimard, Folio, 1974.
Par-delà bien et mal, trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, Folio, 1971.
Premiers Écrits, trad. Jean-Louis Backès, Paris, Le Cherche Midi Éditeur, Le Livre de Poche, 1994.
« Richard Wagner à Bayreuth », in *Considérations inactuelles III et IV*, trad. Pascal David, Paris, Gallimard, Folio, 1990, pp. 97-167.
« Schopenhauer éducateur », in *Considérations inactuelles III et IV*, trad. Henri Alexis Baatsch, Paris, Gallimard, Folio, 1990, pp. 15-96.

Autres oeuvres et articles consultés

ADORNO, Theodor, *In Search of Wagner*, trad. de l'Allemand vers l'Anglais par R. Livingstone, Londres et New York, Verso, 2005.
ALVOËT, Géraud, *Nietzsche et l'Europe*, Paris, l'Harmattan, 2006.
DELLEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Quadrige, Paris, PUF, 2005.
DETHURENS, Pascal, *De L'Europe en Littérature – Création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit (1918-1939)*, Genève, Droz, 2002.
DETHURENS, Pascal, *Thomas Mann et le Crépuscule du Sens*, Genève, Georg Éditeur, coll. L'Europe en Perspective, 2003.
HESSE, Hermann et MANN, Thomas, *Correspondance*, trad. et présentée par Jacques Duvernet, Paris, José Corti, 1997.
JANZ, Curt Paul, *Nietzsche – Biographie Tome II*, trad. Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 1984.
KATTER, Michael H., *The Twisted Muse – Musicians and their Music in the Third Reich*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1997.
LICHTENBERGER, Henri, *Richard Wagner poète et penseur*, Paris, Librairie Félix Alcan, 5e édition, 1911.
LIÉBERT, Georges, « Avant-propos » in MANN, Thomas, *Wagner et notre temps*, Paris, Le Livre de Poche, 1978, I-XXV.
LIÉBERT, Georges, *Nietzsche et la musique*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2000.
LUSSATO, Bruno, *Voyage au coeur du Ring*, Paris, Fayard, 2005.
MAGEE, Bryan, *Aspects of Wagner*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1988.
MAGEE, Bryan, *Wagner and Philosophy*, Londres, Penguin Books, 2000.
PARKER, Roger (dir.), *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford et New-York, Oxford University Press, 1994-2001.
PICARD, Timothée, *Wagner, une question européenne*, Rennes, PUR, 2006.
REY, Jean-Michel, préface de NIETZSCHE, Friedrich, *Dernières Lettres*, op. cit., p. 16.
SHAW, George Bernard, *The Perfect Wagnerite – A commentary on the Nibelung's Ring*, New York, Dover Publications, 1967.
WAGNER, Nike, « Dossier Wagner – Le Festival de Bayreuth – Art, Argent et Idéologie », in *Le Monde de la Musique* no. 256, Paris, Editions Classique Affaires, 2001.
WAGNER, Richard, *Opera and Drama*, trad. vers l'Anglais par Ashton W. Ellis, Londres, Lincoln & London, 1995 (1895 pour la première édition).
WAGNER, Richard, *The Artwork of the Future*, in *Wagner on Music and Drama*, présenté par Albert Goldman et Evert Sprinchorn, trad. vers l'Anglais par Ashton W. Ellis, Londres, Victor Gollanz LTD, 1970.
WYZEWA, Teodor de, « L'amitié de Nietzsche et de Wagner », in *Beethoven et Wagner*, Paris, Librairie Académique Perrin et Cie., 1914.
ZWEIG, Stefan, *Nietzsche*, trad. Alzir Hella et Olivier Bournac, Paris, Stock, 2004.

Dictionnaires

Oxford Concise Dictionary of Music, dir. Michael Kennedy, Oxford et New York, Oxford University Press, 4e édition, 1996.

Oxford Concise Dictionary of Opera, dir. John Warrack et West Ewan, Oxford et New York, Oxford University Press, 1996.

The New Penguin Dictionary of the Theatre, dir. Jonathan Law, David Pickering et Richard Helfer, Londres, Penguin Books, 2001.

Catalogue

Richard Wagner Visions d'Artistes, Paris et Genève, Somogy éditions d'art et Musées d'art et d'histoire, 2005.