

De l'oeuvre d'art totale aux spectacles multimédias *L'Oeuvre d'art totale*

Alexandre Lazaridès

Numéro 84 (3), septembre 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25471ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lazaridès, A. (1997). Compte rendu de [De l'oeuvre d'art totale aux spectacles multimédias : *L'Oeuvre d'art totale*]. *Jeu*, (84), 169–174.

De l'œuvre d'art totale aux spectacles multimédias

La notion d'« œuvre d'art totale »

La notion de *totalité* a fasciné le XIX^e siècle de façon insistante, et Richard Wagner (1813-1883) a voulu lui donner consistance et réalité dans ses opéras et dans ses ouvrages critiques. *L'Œuvre d'art de l'avenir* (1850) et *Opéra et Drame* (1851) sont consacrés à l'élaboration et à la défense de sa théorie de l'« œuvre d'art totale » ou *Gesamtkunstwerk*. Sa tentative s'inscrivait dans les grands courants utopiques et révolutionnaires de l'époque, et a eu des répercussions vivaces sur l'histoire des arts du spectacle en Occident. La réflexion wagnérienne déplaçait les frontières des arts et jetait entre eux de nouveaux ponts et comme une nouvelle fraternité. Mais, après avoir régénéré le monde

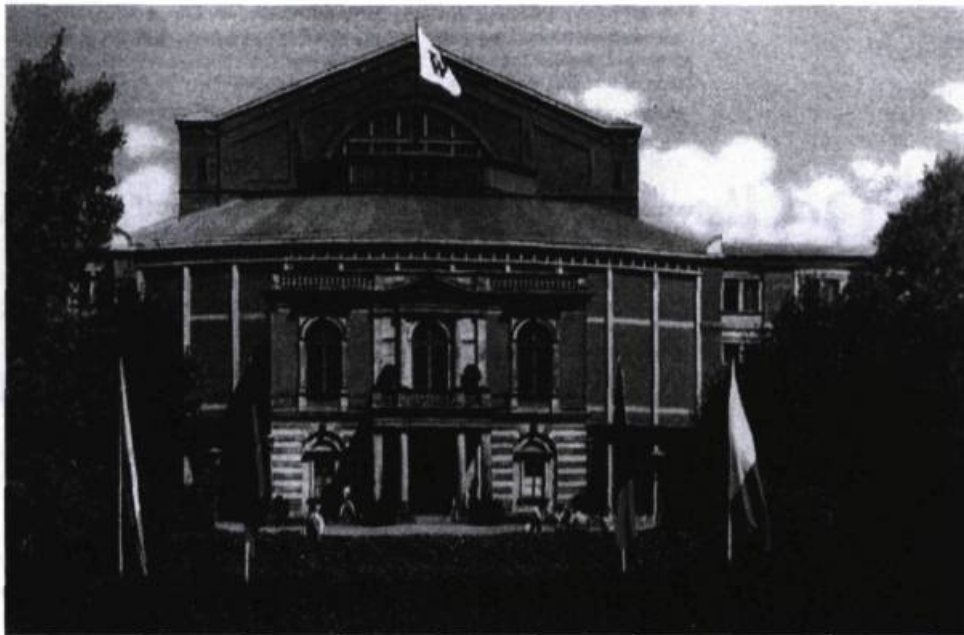
L'Œuvre d'art totale

ÉTUDES RÉUNIES PAR DENIS BABLET, COORDONNÉES ET PRÉSENTÉES PAR ÉLIE KONIGSON, PARIS, ÉDITIONS DU CNRS, COLL. « ARTS DU SPECTACLE », 1995, 369 p., ILL.

de l'opéra et, indirectement, celui du théâtre, les idées de Wagner ont été soumises au crible de la critique et continuent de faire couler de l'encre. C'est ainsi que la définition, l'évolution et les diverses applications du *Gesamtkunstwerk* ont fourni matière à une vingtaine d'études recueillies dans un fort volume de la collection « Arts du spectacle » que parraine le CNRS. Intitulé *L'Œuvre d'art totale*, cet ouvrage nous fait découvrir que les performances multimédias auraient bien pu commencer à... Bayreuth !

C'est en réaction contre le réalisme conventionnel qui régnait sur les arts de la scène et, plus particulièrement, à l'opéra que Wagner avait élaboré sa notion de spectacle total. On a voulu y voir la nostalgie et la recherche des origines mythiques de la





Le Festspielhaus de Bayreuth (1976). Photo : Denis Babelot, tirée de *l'Œuvre d'art totale*, p. 29.

Musique, sinon de l'Homme lui-même. En ce sens, c'est le drame grec qui en serait le véritable ancêtre, sauf que les Grecs seraient bien surpris de se voir attribuer de telles intentions. On pourrait croire que cette recherche des origines n'est pas le propre de l'Occident, puisque le kabuki ou le théâtre madourais de l'Indonésie constituent autant de formes de totalité. Pour Wagner lui-même, la collaboration entre les trois arts majeurs, soit la danse, le chant et la poésie, devait être fondée sur leur égalité, non sur la suprématie de l'un d'entre eux ; c'est ce qu'il appelait la « ronde des arts ». Il voyait dans cette exigence un symbole de l'égalité qui doit régner entre les hommes dans une société libérée de l'injustice et de l'exploitation. De cette collaboration, le Drame pourrait enfin surgir dans sa pureté première et arracher le spectacle à sa finalité de divertissement bourgeois.

Les obstacles qui se dressaient sur le chemin de Wagner auront été surtout d'ordre matériel : le décor, la scène à l'italienne, l'éclairage, la position de l'orchestre. Autant dire des problèmes à la fois technologiques et financiers, que les progrès de la science et la générosité de Louis II de Bavière l'aideront à résoudre. Il voulait exprimer une vérité qui se rapprocherait davantage de la vie, mais il restera jusqu'à la fin prisonnier des modes de représentation convenus de la « réalité », comme en témoignent les décors conçus pour sa *Tétralogie* d'après ses directives. Quant aux rapports délicats entre musique et poésie, que l'expression « drame lyrique » met en valeur mieux que ne le fait le terme d'« opéra », l'œuvre même de Wagner les résout par la pratique, et peut-être qu'en dépit des intentions avouées de maintenir leur stricte égalité, c'est la musique qui semble, de nos jours, l'emporter sur le texte. D'ailleurs, Wagner lui-même accordait une très grande importance à la « mélodie infinie », en opposition avec le bel canto en vigueur dans la première moitié du siècle, et au leitmotiv, distinct du thème ou de la mélodie par sa finalité psychologique et par son extension à tout le drame.

Influences européennes

De plus, seule la musique donne réellement à voir, comme l'avait bien indiqué Baudelaire dans sa célèbre étude sur l'auteur de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*. Plus tard, Mallarmé, avec une grande discrétion, soulignera à son tour, dans « Richard Wagner, rêverie d'un poète français », la contradiction entre la pratique réaliste du décor en trompe-l'œil et l'esthétique disons théorique de Wagner, afin de mieux exalter le rôle de la musique. Nous abordons ainsi l'influence du wagnérisme sur le symbolisme français, qu'exemplifie la *Revue wagnérienne* (1885-1888). Il nous apparaît maintenant que ce n'est pas tant la vérité du drame wagnérien qui enthousiasmait les symbolistes et les décadents de l'époque, même si elle avait contribué à ébranler et à renouveler de façon durable le système dramatique hérité des romantiques et des naturalistes, mais bien la notion d'« œuvre d'art totale ». Autour de cette notion va

L'Or du Rhin, de Wagner.
Bayreuth, 1876. Décor de
Max Brückner. Photo tirée
de *l'Œuvre d'art totale*.



se dérouler un débat important sur la possibilité même de la synthèse des arts, qui semblera aboutir sur la constatation que la musique pure se suffit à elle-même pour raconter, expliquer, dépeindre... Cet « idéalisme théâtral » se contenterait volontiers du concert, puisque le spectacle lyrique est décidément trop compromis par la représentation de la réalité « matérielle ».

En Russie, où la musique populaire nourrissait la musique d'opéra, les idées de Wagner ne seront pas spontanément acceptées ; leur examen va préparer le terrain à ce qui deviendra le formalisme russe, lequel était promis au rayonnement que l'on sait. André Biely (1880-1934) sera le premier artisan de cette priorité de la forme sur le contenu, ou de la musique sur la représentation dramatique. La synthèse des arts est considérée comme irréalisable, pour des raisons à la fois pratiques et philosophiques, car comment transmettre la totalité du monde ? Vsevolod Meyerhold (1874-1940) accordera une grande importance à la musique au théâtre, au rythme qu'il

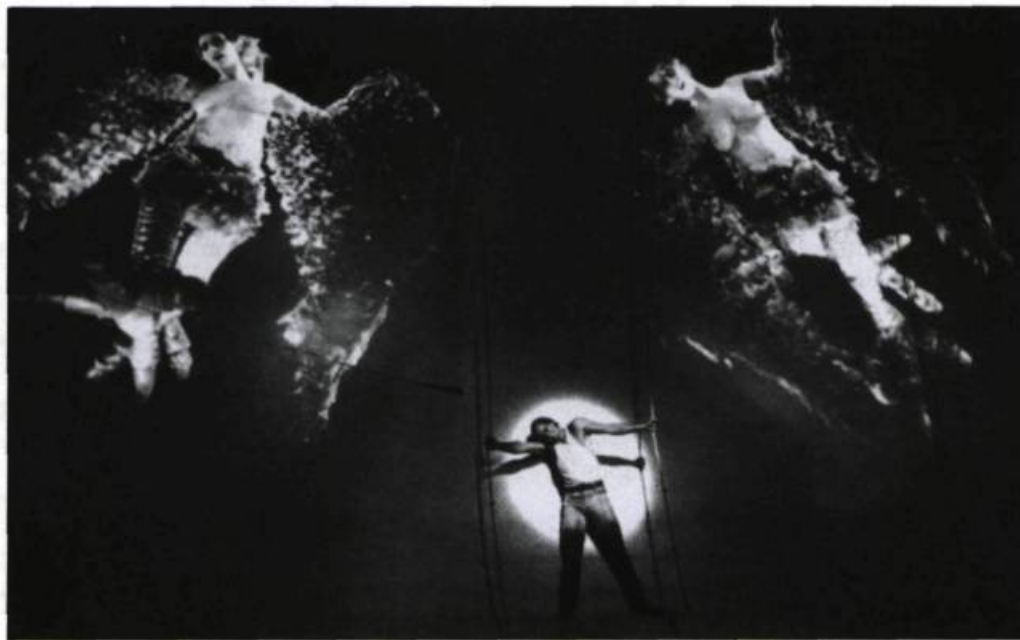
cherche à insuffler à la diction des acteurs dont les gestes devront exprimer l'âme du personnage tout autant que le texte récité ou chanté. Ils sont un élément clé de l'ensemble scénographique. Tout en s'entourant de créateurs dans tous les arts, Meyerhold renoncera peu à peu à l'apport de la peinture ; le décor, épuré et stylisé, ne doit pas montrer ce que la musique suggère. Ces innovations établiront l'importance du metteur en scène d'opéra, devenu le rival du chef d'orchestre.

L'influence de Wagner se fera sentir aussi chez Constantin Stanislavski (1863-1938), qui confiera la décoration à des peintres, non à des artisans, comme chez le Polonais Stanislaw Wyspianski (1869-1907), dont le théâtre repose sur une construction polyphonique de la musique, du texte et de l'interprétation, aux dépens de l'action dramatique, considérée de plus en plus comme superfétatoire. La totalité, ici, doit être perçue par l'inconscient du spectateur. À l'inverse, c'est sur la monumentalité et la participation quasi physique, sans distance critique, des spectateurs que Nicolai Okhlopkov (1900-1967) fondera sa conception de la fusion des arts ; la solidarité dans le spectacle entraîne la solidarité sociale, estimait-il. Shakespeare et les Grecs seront, pour lui, une occasion de réaliser une espèce de « tragédie populaire », influencé en cela par le langage cinématographique, et par Eisenstein en particulier. Le grand cinéaste russe avait mis en scène *la Walkyrie* dans une conception multimédia avant la lettre, mais la Deuxième Guerre en interrompra les représentations.

Dans la jeune république tchécoslovaque, Jindrich Honzl (1894-1953) et Emil Frantisek Burian (1904-1959) vont tenter de mettre en rapport leurs convictions communistes avec leurs conceptions esthétiques de l'œuvre d'art totale. Mais, contrairement au réalisme socialiste russe, c'est sur les avant-gardes et sur le structuralisme pragois qu'ils veulent fonder un théâtre national, festif et non hiératique, et ainsi plus adapté aux émotions, aux impressions et aux perceptions modernes. Même si la collaboration entre les arts est conservée, c'est l'espace qui constitue le signe théâtral majeur de tout spectacle. D'où la grande importance accordée aux constructions scéniques et à la gestuelle des acteurs qui dessinent l'espace en creux. Ces tentatives annoncent Svoboda.

Critique de la totalité

Adolphe Appia (1862-1928) soumettra le concept de *Gesamtkunstwerk* à une critique systématique. Il lui paraissait que l'égalité des arts dans l'œuvre d'art totale était compromise par la domination du Drame vers lequel, dans l'optique wagnérienne, ils doivent converger. Selon Appia, ils devront plutôt former un « ensemble intégré » par une « nécessité organique », qui n'est autre que la volonté du créateur. Dans ses mises en scène de la *Tétralogie*, le décor sera soumis à un travail de déréalisation ; l'espace scénique sera un lieu symbolique. Mais la véritable illumination aura lieu lors de la découverte des liens qui doivent unir acteurs et spectateurs. C'est dans le corps de l'exécutant que l'œuvre trouve sa vérité, par l'union du mouvement, de l'espace et de la musique, puisque c'est par son corps qu'il agit sur la sensibilité des spectateurs. Pour magnifier cette relation, il faut un théâtre qui mette fin à la barrière entre la scène et la salle. Appia l'appelle le « théâtre populaire ». Ce qui y sera joué, ce ne sera plus l'œuvre d'art totale, mais l'« œuvre d'art vivant », où la musique ne tirera son importance que d'être l'expression du rythme biologique, sa véritable source et origine, et l'espace, d'être le réceptacle du corps.



L'Odyssee, mise en scène
par Svoboda. Photo tirée de
l'Œuvre d'art totale, p. 309.

Gaston Baty (1885-1952) prolonge la critique de l'esthétique wagnérienne, dans laquelle règne le « pléonasmе » de la répétition du thème par le poème, la musique et la scénographie. Pour lui, ce « théâtre spectacle » doit céder la place au « théâtre pur », et chaque art interpellé doit occuper une place et s'exprimer selon son caractère propre. Le texte est un élément parmi d'autres, car le mot ne peut exprimer l'inexprimable. Ce rôle revient à la lumière qui doit vivifier l'espace et l'acteur. Même recherche du « théâtre pur » chez Antonin Artaud (1896-1948), mais avec des moyens cumulatifs : sons, images et mots doivent assaillir le spectateur pour « traduire la vie sous son aspect universel ». La totalité ne peut être qu'excess.

Les réticences de Bertolt Brecht (1898-1956) à l'égard du wagnérisme sont celles-là mêmes qu'il entretenait au sujet de la forme dramatique héritée d'Aristote. La prétendue collaboration des arts conduit à leur « brassage » chez Wagner, alors que la forme épique préconisée par Brecht les sépare de façon radicale et ne saurait être confondue avec la « totalité » du XIX^e siècle, qui serait un avatar de l'art pour l'art, c'est-à-dire un pur divertissement sans relation avec la société, avec la vie. Les réflexions de Walter Benjamin (1892-1940) et de Theodor Adorno (1903-1969) prolongent celles de Brecht. L'antisémitisme de Wagner sera considéré comme une conséquence du fascisme larvé inhérent au concept même de totalité. Quoi qu'il en soit, quelques ouvrages lyriques importants du XX^e siècle, tels *Wozzeck* ou *Lulu* de Berg, *Moïse et Aaron* de Schönberg ou *les Soldats* de Zimmermann sont fondés sur la fascination et la contestation du *Gesamtkunstwerk*.

Le spectacle multimédia

Lorsque les avant-gardes picturales vont théoriser la perception du « regardeur » comme partie prenante de l'objet d'art, un nouveau pas sera franchi. La Gestalt avait préparé la voie en démontrant que le tout est perçu comme autre chose que la somme

de ses parties. Le cerveau veut attribuer une structure à tout ce qui semblerait *a priori* aléatoire : les *readymade* de Duchamp l'avaient déjà prouvé, et Dada l'avait pressenti. Entre le tableau et le mur sur lequel il se détache, il n'y a plus alors de différence essentielle : l'environnement plastique est rendu à sa fonction d'enveloppe globalisante. Chaque déplacement de celui qui regarde recrée l'œuvre exposée ; par ailleurs, l'objet minimal, solidaire de son installation, est celui qui sollicite le plus la perception. Cette nouvelle esthétique accomplit une théâtralisation de l'œuvre picturale, puisque le temps de la perception devient un paramètre de la signification globale. Ainsi s'installe le continuum art-vie, avatar moderne du concept de totalité sur lequel les arts du spectacle se fondent depuis un demi-siècle. À la désacralisation de l'art répondra la théâtralisation de la vie, musée ou salle. Bernard Dort écrivait justement dans son *Théâtre réel* que le centre de gravité de l'activité théâtrale se situait désormais « à la jointure du théâtre et du monde ». Du coup, le créateur perd le contrôle de sa création, et le veut ainsi.

Les spectacles multimédias trouvent leurs racines dans les recherches et les découvertes des avant-gardes en peinture, en architecture et en sculpture. Les découvertes technologiques plus récentes (vidéo, images électroniques, effets laser, etc.) activeront leur épanouissement. C'est en 1952 que le premier spectacle tenu pour multimédiatique a eu lieu aux États-Unis ; il durait trois quarts d'heure et y participaient les musiciens John Cage et David Tudor, le chorégraphe Merce Cunningham et le peintre Robert Rauschenber. Suivront les happenings de Kaprow, Oldenburg et Dine, où la perception de l'environnement est structurée par la durée, et les *events* de nature plus détachée des membres du Fluxus. Josef Svoboda (né en 1920) et la Laterna Magika vont donner au spectacle multimédia une audience internationale. Leur succès provient en grande partie de la nouveauté d'une démarche mise au service du grand public, qu'il faut séduire mais non hypnotiser. La projection d'images ne constitue pas un accompagnement de l'acteur, mais est utilisée en vue de faire accéder le spectateur à une connaissance que l'acteur ne peut pas lui fournir. L'éclairage doit montrer, certes, mais la lumière doit être vue pour elle-même, être aussi signifiante que ce qu'elle révèle. C'est en ce sens que le spectacle multimédia proposé par la Laterna Magika est un poème tout autant qu'un théâtre total.

Ce recueil d'études est d'une lecture passionnante mais exigeante. Si la ligne d'ensemble est maintenue du début à la fin, les chemins de traverse sont fréquents et pas tous d'un intérêt assuré pour l'amateur. Il nous semble en particulier que l'importance de certaines entreprises de metteurs en scène, d'écrivains, d'artistes ou de critiques est historiquement nivelée et ne permet pas au lecteur d'en jauger l'influence réelle sur le devenir du concept de *Gesamkunstwerk*. Une synthèse fait défaut ; elle aurait permis une mise en perspective de la problématique. Les redites pourraient déranger lors d'une lecture suivie. C'est sans doute un mal inévitable dans les entreprises de ce genre, où chaque collaborateur, spécialiste en son jardin, rédige son étude sans savoir la place qu'elle occupera dans l'ouvrage achevé. Ces réserves restent somme toute secondaires. Les études sur les débuts du multimédia sont particulièrement originales. De nombreuses illustrations, un index exhaustif et une bibliographie sélective mais fournie achèvent de faire de *l'Œuvre d'art totale* une référence sur la notion de totalité esthétique. ■