

expositions universelles, à la ville, à la *Stadtbahn* viennoise, à Disneyland, aux bijoux de René Lalique, à Hermann Nitsch ou à Andy Warhol, voire même au marketing d'entreprise et à l'image de marque – une énumération qui tient plus de l'encyclopédie chinoise inventée par Jorge Luis Borges que d'une quelconque rationalité scientifique. Force est de constater que le *Gesamtkunstwerk* fait aujourd'hui figure de tarte à la crème et sert souvent de cache-misère aux défaillances méthodologiques.

Favorisé par la multiplication des expériences multimédia dans l'art contemporain, le succès de cette nébuleuse est symptomatique d'une nostalgie de l'unité perdue apparue au siècle des Lumières et cultivée par le romantisme, sorte de réaction compensatoire au «désenchantement» (Max Weber) et à la «démusicalisation» (Leo Spitzer) qui affecte le monde moderne.¹ Mais la vogue du terme «*Gesamtkunstwerk*» est relativement récente, et l'on rappellera à ce propos que la notice qui lui est consacrée par l'encyclopédie *Musik in Geschichte und Gegenwart* n'apparaît que dans l'édition de 1995.² Employé pour la première fois en 1827 dans le traité d'esthétique de Karl Friedrich Eusebius Trahndorff, il fut relancé par l'exposition d'Harald Szeemann en 1983.³ Sa définition varie d'un pays à l'autre, selon que l'on envisage ses aspects esthétiques, philosophiques, psychologiques, anthropologiques, sociaux ou politiques.⁴ Le dénominateur commun en est une volonté de réunion, que ce soit celle des disciplines ou techniques artistiques, des cinq sens, de l'acteur et du spectateur, de l'art et de la vie, de l'art et de la science, voire de l'univers entier. Les nombreuses acceptions qui ont cours peuvent être réparties en pas moins de huit rubriques, souvent mêlées, et dont la fréquente confusion ne fait qu'aggraver le brouillage.

1) La première, la plus générale, vise la convergence ou synthèse des divers modes d'expression. Wagner, à qui l'on attribue à tort l'invention du terme, qu'il n'employait d'ailleurs qu'avec parcimonie, voulait réconcilier dans le drame musical la danse, la musique et la poésie, les «*drei unborenen Schwestern*», afin de réaliser

Philippe Junod

Gesamtkunstwerk

Galvaudée, voire dévoyée par le compositeur Karlheinz Stockhausen, qui qualifiait les attentats du 11 septembre 2001 de «*Gesamtkunstwerk*» grandeur nature, la notion connaît une inflation suspecte, l'imprécision n'étant pas étrangère à son succès. L'examen de la bibliographie est révélateur à cet égard. L'expression d'«œuvre d'art totale» est employée dans les contextes les plus hétérogènes, associée tour à tour à Byzance, au monastère médiéval, à la calligraphie orientale, au motet du XVI^e siècle, à la *Schatz-* ou *Wunderkammer*, à l'architecture militaire, au tourisme, au musée, aux

«l'union de toutes les branches de l'art». En dépit des nombreuses critiques dont ses théories ont fait l'objet, leur influence fut considérable, notamment sur le symbolisme par l'intermédiaire de la *Revue Wagnérienne* (1885–1888), et sur l'expressionnisme ou les débuts de l'abstraction. Mais la collaboration des arts ne date pas d'hier et trouve dans l'Histoire de nombreux antécédents, souvent revendiqués par les chantres de l'œuvre d'art totale. Des «arts réunis» à leur «fusion», le chemin est long. L'idée de leur unité, *ars una*, remonte aux Romantiques allemands, qui l'avaient généralement conçue sous les espèces de la «poésie universelle». ⁵ Mais on a également invoqué, outre le théâtre antique, modèle idéal du *Gesamtkunstwerk* wagnérien, les *Mystères* médiévaux, les «fabriques» (*Bauhütten*) gothiques, les grands jardins de la Renaissance, le *bel composto* du Bernin, l'opéra baroque, la féerie ou le mélodrame romantiques, le ballet, l'art pyrotechnique, les fêtes, pompes, entrées solennelles, processions, cortèges historiques et autres mascarades – des filiations parfois contestées. ⁶

2) Le deuxième sens concerne le seul domaine des arts visuels. Prônée par Gottfried Semper, et placée sous l'égide de l'architecture, la collaboration de tous les métiers caractérise l'Art nouveau, qui s'inspire également de la réhabilitation des arts décoratifs préparée par le mouvement *arts and crafts*. Henry van de Velde, Otto Wagner, Josef Hoffmann, Hector Guimard, Antoni Gaudí, Victor Horta ou Charles Rennie Mackintosh, entre autres, ont souscrit à cette esthétique unitaire, mise en œuvre tant par les Écoles de Glasgow ou de Nancy que par la *Wiener Werkstätte*. En 1902, la fameuse 14^{ème} exposition de la Sécession viennoise, conçue comme un tout, unitaire jusqu'à l'affiche et au catalogue, constituait une œuvre en soi et un exemple privilégié de *Gesamtkunstwerk* en mariant les diverses techniques selon le principe de l'*ars una*, défendu alors par la revue *Ver sacrum*. ⁷ Le Bauhaus héritera de cette stratégie, développant les artisanats industriels tout en ressuscitant l'idéal des chantiers médiévaux. En 1919, illustré par la *Cathé-*

drale de Lyonel Feininger, son programme enjoignait architectes, peintres et sculpteurs à travailler de concert.

3) Une œuvre peut être conçue sous les espèces du cycle ou de la série. Sorte d'extension du polyptique ou des pendants, le cycle réunit une séquence de plusieurs tableaux liés par un thème commun. En empruntant à la musique un modèle d'articulation, le compositeur et peintre Mikalojus Konstantinas Ciurlionis organisait les siens comme la succession des mouvements d'une sonate ou d'une symphonie. Quant à la notion de série, qui s'inscrit au cœur de la modernité, son principe consiste à créer un ensemble où le tout représente plus que la somme des parties, et dont le sens réside dans la relation entre celles-ci. D'où l'intérêt de les exposer réunis, comme le fit Claude Monet avec ses *Meules*, *Peupliers*, et autres *Cathédrales*.

4) A l'idée de série est liée celle de genèse. Ainsi le cycle des *Nymphéas* ne constitue-t-il pas seulement des ensembles dans l'espace (la galerie Durand-Ruel ou le Jeu de Paume en l'occurrence), mais également un processus dans la durée: son élaboration s'étendit sur une trentaine d'années, de 1895 à 1924. Le chantier de la *Porte de l'Enfer*, qui occupa François Auguste René Rodin de 1880 à sa mort, mérite également le titre d'œuvre d'art totale. Il en va de même de l'atelier de Constantin Brâncuși, qui représentait dans ses dispositions successives des créations en soi, désignées comme telles par les photographies de l'artiste immortalisant son devenir. L'aboutissement en sera le Grand Œuvre de Tirgu Jiu (1935–1938). Quant au *Merzbau* de Kurt Schwitters, agrégat dont la croissance se nourrit de l'œuvre en s'identifiant à elle pour finir par englober l'artiste, il constitue un cas exemplaire d'*opus in statu nascendi* ou de *work in progress*.

5) Le total synesthésique ou la mise à contribution de tous les sens est un vieux rêve, dont la fascination se perpétue jusque dans l'art contemporain. ⁸ Souvent limitées, comme dans le cas de l'audition colorée, aux sens «nobles» de la vue et de l'ouïe,

les correspondances n'ont pas tardé à investir les domaines du goût, de l'odorat et du tact. Le père Louis-Bertrand Castel avait déjà envisagé la création d'un clavecin s'adressant aux cinq sens. En 1891, au Théâtre d'art, dans une adaptation du *Cantique des cantiques* inspirée d'Arthur Rimbaud, chaque voyelle prononcée était associée à une couleur et à un parfum. L'exécution du *Prométhée* d'Alexandre Scriabine à Carnegie Hall en 1915 comprenait également un accompagnement chromatique (*luce*) et olfactif. Les «métachronies» de Valentine de Saint-Point, certaines expériences cinématographiques aux USA, ou *L'aviateur Dro*, opéra de Francesco Balilla Pratella (1920) sacrifieront à la même ambition.

6) La fusion de l'art et de la vie est une revendication d'origine romantique, remise à l'ordre du jour par les Futuristes, les Constructivistes, Dada, le mouvement Devetsil ou le Poétisme de Karel Teige, le théâtre de Vsevolod Meyerhold ou de Georg Friedrich Fuchs, la musique d'Éric Satie, puis par Fluxus. *Happenings*, événements, performances, installations ou expériences scéniques en déclineront de nouvelles modalités. Le *Dylaby* («labyrinthe dynamique») de l'exposition du Stedelijk Museum de La Haye en 1962 fut qualifié d'«œuvre éphémère d'art total». Allan Kaprow, qui revendiquait lui aussi la création d'un «art total», et le définissait comme «un art qui tend à se perdre hors de ses limites», insiste sur la participation du public, retrouvant ainsi, mais à un autre niveau, la vocation collective que Wagner avait attribuée à son entreprise en invoquant la dimension populaire de la fête (*Gesamtvolkskunst*).⁹ Émile Jaques-Dalcroze visait également, dans ses festivals (*Festspiele*), cette communion du peuple à grande échelle. Le comte Harry Kessler rêvait d'une gigantesque place des fêtes en hommage à Friedrich Nietzsche, et l'on organisa des danses dionysiaques à Monte Verità. L'Olympiade des travailleurs, à Vienne en 1931, ainsi que le théâtre de Nikolai Okhlopkov en Russie, ont conféré à ce mouvement une dimension marxiste. Enfin, le *Gesamtkunstwerk* a parfois été assimilé aux totalitarismes, du phalanstère de

Charles Fourier aux fascismes, nazisme, communisme et autres dictatures. Tel serait le résultat d'une «esthétisation de la politique» selon Walter Benjamin.

7) La dimension cosm(ogon)ique constitue le prolongement logique de cette volonté de totalisation universelle. Un manifeste futuriste de 1915, signé par Giacomo Balla et Fortunato Depero, s'intitulait *Reconstruction futuriste de l'univers* et annonçait des «concerts aériens». On retrouve ici le thème de l'harmonie des sphères, comme dans l'expérience initiatique du grand *Mystère* de Scriabine, qui se prenait parfois pour Dieu lui-même et voulait «créer la terre et les systèmes planétaires des astres (le cosmos)».¹⁰ Dans le monde des correspondances, teinté d'occultisme théosophique, la composante mystique n'est pas absente et relève d'une sacralisation qui fait de l'artiste un prêtre, du spectacle un rituel et de la salle un sanctuaire, comme celui de Bayreuth ou le Palau de la Música Catalana de Barcelone. Les deux Goetheanum de Rudolph Steiner à Dornach (1913–1920 et 1925–1928) ont un rôle analogue. L'utopie cristalline du mouvement architectural de la *Gläserne Kette* (1919–1920) relève elle aussi d'une ambition cosmique. Une volonté de dépassement dont témoigne également le suprématisme de Kasimir Malevitch, ainsi que les nombreuses spéculations sur la quatrième dimension qui passionnèrent les ateliers de l'époque.

8) Enfin, d'autres acceptions de l'œuvre d'art totale font intervenir la question de l'échelle, que ce soit dans l'espace ou dans le temps. Ainsi le gigantisme permet de rapprocher, en dépit de leurs différences intrinsèques, les projets utopiques d'Étienne-Louis Boullée, les grands panoramas du XIX^e siècle, l'ensemble de la *Ringstrasse* de Vienne, le Palais idéal du facteur Ferdinand Cheval à Hauterives (1879–1912), la Tour de la III^e Internationale de Vladimir Tatline, la Sagrada Família ou le Parc Güell de Gaudí à Barcelone, le Vittoriale de Gabriele d'Annunzio à Gardone (1919–1938), le *Grand métra maxi* de Jean Tinguely au Palazzo Grassi (1987) ou Le Cyclop à Milly-la-Foret (1969–1987), le Parc des Tarots de Niki

de Saint-Phalle à Capalbio, le Jardin d'Hiver de Jean Dubuffet, ou le Rock Garden de Nek Chand à Chandigarh. On peut penser aussi à la *Symphonie des sirènes* d'Arseny Avraamov à Bakou en 1922, ainsi qu'à certaines représentations en plein air, comme le *Jedermann* de Hugo von Hofmannsthal et Max Reinhardt sur le parvis de la cathédrale de Salzbourg, ou le *Grand théâtre du monde* de Pedro Calderón de la Barca sur celui d'Einsiedeln. On a également qualifié d'œuvres d'art totales certaines réalisations de Stockhausen ou de Robert Wilson, dont la durée excédait les dimensions habituelles d'un spectacle.

La scène, marquée par l'impact du wagnérisme, ne pouvait manquer d'offrir à ces convergences un espace privilégié. La collaboration des peintres et des gens de théâtre, instaurée par Aurélien Lugné-Poë et renouvelée par les Ballets russes, se développera tout au long du XX^e siècle. Et tandis que les architectes élaboraient des projets de structures nouvelles, tel Walther Gropius pour le «théâtre total» d'Erwin Piscator, les réformes de la scène se multipliaient. László Moholy-Nagy revendiquait lui aussi un «théâtre de la totalité», abstrait, mécanique, rythmique, les ingrédients de son «action scénique d'ensemble» (*Gesamtbühnenaktion*) étant le son, la lumière, la couleur, l'espace, la forme et le mouvement. Wassily Kandinsky est l'auteur de plusieurs interventions théoriques à ce sujet, et ses divers projets, dont le *Gelber Klang* est le plus abouti, l'apparentent à Arnold Schönberg, qui travaillait alors à sa *Glückliche Hand*. On ne saurait surestimer non plus l'importance de la danse, «forme originelle» et «noyau générateur» de la scène qu'Oskar Schlemmer qualifiait de «domaine total». ¹¹ Le cinéma semblait également prédestiné à reprendre le flambeau wagnérien du *Gesamtkunstwerk*, et ne manqua pas de s'en inspirer, tout comme la vidéo. Ricciotto Canudo, qui baptisa le «septième art», y voyait une «totale synthèse» (1923). ¹² Le rôle de la musique, enfin, est primordial depuis le romantisme. La *color music*, tributaire des nombreux dispositifs audio-visuels dérivés du fameux clavecin oculaire du père Castel, connut une fortune considérable, notamment aux USA et en

URSS avec Alexander W. Rimington, Alexander László, Thomas Wilfred ou Bulat M. Galeiev. Mentionnons enfin la multiplication des installations sonores, ou la création, en 1958, du *Poème électronique* d'Edgar Varèse au Pavillon Philips de l'Exposition universelle de Bruxelles, en collaboration avec Le Corbusier et Iannis Xenakis. Quant à John Cage, Luigi Nono ou Bernd Alois Zimmermann, ils s'inscrivent aussi, à leur manière, dans le sillage du *Gesamtkunstwerk* wagnérien.

De nos jours, les développements technologiques fournissent de nouveaux instruments à ce besoin de synthèse et de convertibilité universelle. ¹³ De la synesthésie au synthétiseur, le paradigme de l'œuvre d'art totale a acquis le statut d'un impératif auquel les notions d'interactivité, d'hypertexte ou de cyberspace confèrent une nouvelle dimension. La notion de *Gesamtkunstwerk* n'en reste pas moins problématique. Faudra-t-il y renoncer, comme certains auteurs ont abandonné celle de «maniérisme»?

Notes

1 Sally Jane Norman, «Du *Gesamtkunstwerk* wagnérien aux arts des temps modernes: spectacles multimédias, installations minimalistes», in: *L'œuvre d'art totale*, éd. Claudine Amiard-Chevrel et al., Paris 1995, p. 273–289; Anke Finger, *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, Goettingue 2006.

2 Dieter Borchmeyer, «Gesamtkunstwerk», in: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, éd. Friedrich Blume et al., 9 vols., Cassel/Bâle 1994–1999, vol. 3 (1995), col. 1282–1289.

3 *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, éd. Harald Szeemann, Zurich 1983, cat. exp., Zürich, Kunsthhaus et al. 1983.

4 Cf. Roger Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim 2004. Marcella Lista, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes, 1908–1914*, Paris 2006.

5 Chang-Sun Kuon, *Studie zur Idee des Gesamtkunstwerks in der Frühromantik. Zur Utopie einer Musikanschauung von Wackenroder bis Schopenhauer*, Francfort-sur-le-Main 2003.

6 Bernd Euler-Rolle, «Kritisches zum Begriff des «Gesamtkunstwerks» in Theorie und Praxis», in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 1993, vol. 25, p. 365–374.

- 7 Marian Bisanz-Prakken, «The Beethoven Exhibition of the Secession and the Younger Viennese Tradition of the Gesamtkunstwerk», in: *Focus on Vienna 1900: Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History*, éd. Erika Nielsen, Munich 1982 (*Houston German Studies*, vol. 4), p. 140–149; Ekkehard Mai, «Wiener Sezession 1902: die Ausstellung als Gesamtkunstwerk», in: *Die Kunst der Ausstellung*, éd. Bernd Klüser et Katharina Hegewisch, Francfort-sur-le-Main 1991, p. 22–31.
- 8 *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*, éd. Hans Günther, Bielefeld 1994.
- 9 Alan Kaprow, «Notes sur la création d'un art total», in: id., *L'art et la vie confondus*, Paris 1996, p. 40–42.
- 10 Alexandre Scriabine, *Notes et réflexions: carnets inédits*, éd. Marina Scriabine, Paris 1979, p. 35.
- 11 Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction*, Lausanne 1978, pp. 28 et 30.
- 12 Ricciotto Canudo, *Manifeste des sept arts*, Paris 1995, p. 8.
- 13 Roberta Reeder, «Gesamtkunstwerk and Technology in the USSR», in: Günther 1994 (comme note 8), p. 201–239.