

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 31 (2011)

Artikel: Le héros tragique et le héros stupide : modèles de genres, dispositifs dramaturgiques et traditions opératiques dans L'Anneau du Nibelung
Autor: Zoppelli, Luca
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835115>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Le héros tragique et le héros stupide: modèles de genres, dispositifs dramaturgiques et traditions opératiques dans *L'Anneau du Nibelung*

LUCA ZOPPELLI (Fribourg)

0.

Im *Ringe des Nibelungen* ist der tragische Held ein Gott,
dessen Sinn nach Macht dürstet, und der, indem er alle Wege
geht, sie zu gewinnen, sich durch Verträge bindet, seine
Freiheit verliert und in den Fluch, welcher auf der Macht
liegt, verflochten wird.
(Friedrich Nietzsche)¹

La notion de *La Tétralogie* en tant que «tragédie de Wotan» – proposée par le regard lucide d'un Friedrich Nietzsche tout autant philologue classique que philosophe – est couramment reprise dans la littérature critique. On y ajoute souvent une remarque d'ordre génétique: seule l'extension à rebours du projet initial a fini par attribuer à Wotan ce rôle de protagoniste qui revenait, indubitablement, à Siegfried dans la conception originale. L'histoire de Siegfried, que l'on voudrait ainsi réduite au rôle d'appendice ou de projection terrienne du mythe cosmique, couvre une bonne moitié du cycle. Un réseau de récits et de références sonores la relie à des antécédents dont le poids conceptuel excède, pourtant, celui d'une simple préparation. Dans un cadre dramaturgique pour le moins ambigu, la critique ne cesse donc de s'interroger sur l'identité du protagoniste du *Ring* et la plupart des réponses penchent pour Wotan. Cela s'explique, à notre avis, par le fait que son histoire répond bien aux notions catégoriales du tragique, alors que celle de Siegfried semble redevable d'autres modèles – peut-être moins élevés, probablement perçus comme incompatibles avec l'esthétique officielle du *Musikdrama* wagnérien.

1 « Dans *L'Anneau du Nibelung*, le héros tragique est un dieu qui aspire à la puissance et qui, en essayant toutes les manières pour l'obtenir, se lie par des pactes, perd sa liberté et tombe sous l'emprise de la malédiction inhérente à la puissance ». Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner in Bayreuth*, chap. 11. Toutes les traductions en notes de bas de page sont de l'auteur de cette étude. Un grand merci à Andrea Garavaglia et à Delphine Vincent pour l'aide rédactionnelle et pour la relecture linguistique.

Ce type d'interrogation pose, toutefois, de sérieuses questions de méthode. Est-il nécessaire de fonder l'unité esthétique du *Ring* sur un seul protagoniste, sur un seul modèle de genre ? Faut-il encore suivre le réflexe qui pousse à chercher une définition univoque des stratégies dramaturgiques et compositionnelles employées ? (« Le » *leitmotivisches System*, « la » forme wagnérienne). La longue durée d'une critique musicale fondée sur la catégorie de l'*organisch* et l'approche normative considérant l'homogénéité stylistique comme une marque de valeur esthétique ont longtemps empêché de reconnaître à quel point la richesse et l'efficacité de l'œuvre de Richard Wagner se fondent sur la manipulation pragmatique d'un univers hétérogène de techniques, de codes et d'horizons d'attente. Le fait que nombre de ces techniques soient tirées, de manière plus ou moins littérale, du répertoire de ce théâtre musical européen du XIX^e siècle pour lequel Wagner théoricien a affiché son dédain, alors qu'il n'a jamais cessé d'en partager certains aspects esthétiques, dramaturgiques et formels, a également pesé sur cette attitude.² Depuis quelques années, la critique redécouvre la présence et l'efficacité, dans l'univers wagnérien, des dispositifs dramaturgiques et stylistiques de la *koiné* théâtrale/musicale européenne des années romantiques : un « *synkretistisches Produzieren* »³, une pratique du bricolage de haut niveau. Certains observateurs pénétrants mais soupçonneux de son art, comme Nietzsche ou Theodor W. Adorno, s'en étaient aperçus, mais pour le lui reprocher, pour démasquer le grand manipulateur, le sorcier prêt à trahir la pureté intellectuelle de son idéal. Notre étude se propose de réexaminer le cycle sous l'angle opposé : celui de la multiplicité, à la fois des modèles dramaturgiques et des techniques employées afin de les produire. Des techniques à considérer non pas comme des étapes dans une histoire téléologiquement orientée de la prétendue « évolution » du langage opératique, mais comme des dispositifs calculés en vue de la transmission la plus efficace possible du message global.

Plusieurs commentateurs ont souligné que les drames du *Ring* semblent employer des grilles thématiques et dramaturgiques fondées sur des modèles différents. La démarche peut susciter quelques difficultés d'ordre terminologique, étant donné que des mots comme « mythe », « tragédie » ou « opéra » peuvent être utilisés soit dans un sens très général, soit sous une acception poétologique plus restreinte. La critique wagnérienne des

2 Pour une synthèse et une bibliographie essentielle sur l'état actuel de la recherche sur cette question, voir Luca Zoppelli, « Wagner und die Oper seiner Zeit », in *Wagner-Handbuch*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Stuttgart, Bärenreiter – Metzler, 2012, pp. 55-61.

3 Sven Friedrich, *Das auratische Kunstwerk : zur Ästhetik von Richard Wagners Musiktheater-Utopie*, Tübingen, Niemeyer, 1996, p. 10.

dernières décennies s'est, par exemple, arrêtée sur la catégorie du mythe essentiellement pour remettre en question le phénomène réceptif qui vise à privilégier l'ancrage socio-historique du cycle (amplifié par les tendances du *Regietheater* contemporain). Dans cette optique, l'on considère comme «mythique» un sujet atemporel apte à transmettre des vérités d'un ordre élevé et absolu, propres à la nature humaine.⁴ De même, il n'est pas rare, à mesure que la notion du caractère idéologique de l'opposition catégoriale entre «Oper» et «Musikdrama» s'impose, que les drames de *L'Anneau* soient tous désignés comme «opéras». Dans cette étude, nous nous proposons d'employer ces termes d'une manière plus précise, afin de nous référer à des modèles de genres ayant des traits thématiques, structurels et narratologiques qui les distinguent réciproquement et qui demandent un traitement différencié sur le plan technique. Le but n'est pas classificatoire: il ne s'agit pas de démontrer que *L'Anneau du Nibelung* se compose d'un mythe, d'une tragédie, d'un conte et d'un opéra – ce serait une simplification assez grossière – mais de comprendre de quelle manière les traits spécifiques de ces genres sont fonctionnalisés, dans les quatre drames, par rapport au rôle de chacun dans l'ensemble du cycle. John Daverio a remarqué que *La Tétralogie* réalise en quelque sorte l'utopie de la «progressive Universalpoesie», la réunion de tous les genres séparés, invoquée par Friedrich Schlegel.⁵ Pourtant, nous croyons que l'objectif de Wagner était moins celui d'une synthèse calculée – pour ainsi métalittéraire – des genres existants, que celui d'une récupération adroite des univers d'associations dramaturgiques liés à chaque modèle employé. En outre, nous nous proposons de montrer le rôle que l'hétérogénéité de traitement des grilles formelles, des structures syntaxiques-musicales, de la manipulation des motifs assume dans la réalisation de cette multiplicité générique.

Dans le cadre de notre lecture, nous considérons l'intrigue de *La Tétralogie* comme étant structurée en deux grandes phases:

- 1) Allusion à l'innocence originale, perte de l'état de nature, tentative de remettre l'histoire sur les rails par l'intervention du pouvoir même qui a déterminé la corruption – échec du projet.
- 2) Remise à zéro de l'histoire (bien que sur le seul plan individuel, ontogénétique, du héros), seconde tentative de maîtriser la source du mal, échec individuel du héros face au milieu social dégénéré, succès,

4 Voir, par exemple, le volume *Richard Wagner – Der Ring des Nibelungen. Ansichten des Mythos*, hrsg. von Udo Bernbach und Dieter Borchmeyer, Stuttgart – Weimar, Metzler, 1995.

5 John Daverio, «Wagner's *Ring* as 'universal poetry'», in *New studies on Richard Wagner's 'The Ring of the Nibelung'*, ed. Herbert Richardson, Lewinston, The Edwin Mellen Press, 1991, pp. 39-53.

toutefois, de la rédemption universelle grâce à l'intensité de l'immolation amoureuse de Brünnhilde – le même personnage qui, par sa première «immolation», avait permis que, dans l'échec de la première phase, le germe dont jaillira la seconde soit sauvé.

Les deux phases, bien évidemment, correspondent aux diptyques *Or du Rhin/Walkyrie* et *Siegfried/Crépuscule des dieux*.

1.

L'homme est né libre, et partout il est dans les fers.
(Jean-Jacques Rousseau)⁶

Heilige Antigone ! Dich rufe ich nun an !
(Richard Wagner)⁷

La première phase – celle que nous pourrions considérer, dans son ensemble, comme «la tragédie de Wotan» – débute par une narration mythique dans le sens restreint du mot : un récit des origines de la réalité, notamment, dans son état actuel de corruption et d'imperfection. Wagner se conforme ainsi au modèle idéal du mythe étiologique, celui qui montre de quelle manière, par l'action d'êtres surnaturels, une réalité – la réalité qui fait encore partie de notre monde – s'est formée. Selon Mircea Eliade, le mythe «relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements», et révèle «le modèle exemplaire de toutes les activités humaines significatives».⁸ Il s'agit de rendre compte d'une situation d'imperfection, perçue dans l'expérience humaine actuelle. Comme l'écrit Claude Lévi-Strauss, «l'objet du mythe est de fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction de la vie quotidienne».⁹ Ce type de mythe fait souvent référence à une phase originaire de perfection, à laquelle a succédé une dégénérescence pouvant également mener à la destruction universelle et à un nouveau départ.¹⁰ En altérant de manière radicale ses

6 Le *Contrat social* (1762) débute par ce célèbre aphorisme.

7 L'invocation à Antigone se trouve dans la deuxième partie d'*Oper und Drama* (1851). Cf. Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe* (abrégé ci-dessous : SSD), Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1913], vol. 4, pp. 63-64.

8 Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 2005 (1^{ère} éd. : 1963), pp. 16 et 18.

9 Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973, p. 254.

10 Eliade, *Aspects du mythe*, p. 70.

sources nordiques – dont le caractère anecdotique et bricolé, typique des mythes de tradition orale, était illisible selon des lignes axiologiques claires¹¹ –, en ajoutant des motifs symboliques très importants, absents du premier « plan » de 1848¹², Wagner construit le type de mythe dont il a besoin, fondé sur le modèle « âge d'or/chute ». Le prélude de *L'Or du Rhin* renvoie, évidemment, à une dimension cosmogonique, connotée, toutefois, dans le sens d'une phase originaire de perfection et de bonheur grâce au caractère amniotique du début et aux traits de berceuse qui caractérisent, tout de suite après, le chant des Filles du Rhin.¹³ Le défi est de montrer le déploiement du réel en l'investissant d'une série de connotations symboliques claires. Le monde est né heureux, bientôt il sera dans les fers.

Plusieurs commentateurs ont remarqué que le traitement des motifs, dans *L'Or du Rhin*, ne correspond pas à la définition standard du système, celle d'un flux symphonique de motifs – enchaînés et développés selon des techniques de *thematische Arbeit* et d'*entwickelnde Variation* – qui soutient et encadre une déclamation chantée non périodique. L'on y décèle plutôt de longues sections « neutres », déclamées sur des interventions orchestrales ponctuelles et éparses, plus ou moins comme dans les récitatifs accompagnés de l'opéra traditionnel (par exemple, dans le long dialogue entre Wotan et Fricka au début de la scène 2).¹⁴ Une telle démarche peut être interprétée (elle l'a souvent été) comme le signe d'un démarrage difficile du nouveau mécanisme musico-dramatique, Wagner n'ayant pas encore affiné « son » système. Carl Dahlhaus, par exemple, considère que, par endroits, la structure dialogique du drame musical vers laquelle Wagner tendait est mise en danger par des « vestiges » de la technique de composition de l'opéra traditionnel (« kompositionstechnische Relikte der Operntradi-

11 Pour une présentation synthétique de ce que Wagner a réellement pu trouver dans la mythologie nordique, voir Deryck Cooke, *I saw the world end. A study of Wagner's 'Ring'*, Oxford, Oxford University Press, 1979, pp. 74-131.

12 Wagner, « Der Nibelungen-Mythos. Als Entwurf zu einem Drama (1848) », in *SSD*, vol. 2, pp. 156-166.

13 Selon le journal de Cosima Wagner (17 juillet 1869), Richard emploie, à propos du mouvement de vagues au début de *L'Or du Rhin*, l'expression « Wiegenlied der Welt », « berceuse du monde ». Cosima Wagner, *Die Tagebücher* (abrégé ci-dessous : CWT), ediert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München – Zürich, Piper, 1982, vol. 1, p. 129.

14 « Otherwise, Wagner cleaves to a style of motivically supported recitation, in monologue or dialogue, rooted in 'accompanied' recitative or *scena* styles of earlier opera ». Thomas S. Grey, « Leitmotif, temporality and musical design in the *Ring* », in *The Cambridge Companion to Wagner*, ed. Thomas S. Grey, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 85-114 : 87.

tion»), vestiges dont il s'était moins libéré qu'il ne le pensait.¹⁵ Nous aimerions, par contre, souligner que les éventuelles traces, dans *La Tétralogie*, du labeur de création et de mise au point – comme il arrive dans l'opéra traditionnel avec les contraintes dues aux attentes, aux formes et aux conventions du genre – sont toujours fonctionnalisées pour obtenir un certain type d'efficacité dramatique. La discontinuité, le recours à différentes formes du syntagme «préparation/apparition» constituent une stratégie rhétorique appliquée, dans *L'Or du Rhin*, à tous les niveaux. Chaque nouveau motif (dramatique et musical) doit être préparé par une sorte de lever de rideau, afin de permettre aux mémoires musicale et visuelle de bien le fixer. Ce sentiment de discontinuité calculée est renforcé ultérieurement par la fréquence des sections périodiques et presque «closes», dont la durée varie énormément, mais qui répondent à des tactiques dramaturgiques précises. Il s'agit soit de démasquer le fond hypocrite et manipulateur du discours (l'ariette de Flosshilde, le récitatif et l'air de Loge «Immer Undank ist Loges Lohn»), soit de faire allusion à l'âge d'or perdu (outre les chants des Filles du Rhin, le bref passage, émouvant et nostalgique, dans lequel Mime raconte la vie joyeuse et insouciance des Nibelungs avant l'esclavage, à mi-chemin entre l'idéalisation rousseauienne des origines et l'image naïve d'un peuple de Schtroumpfs orfèvres...). Cette avancée par blocs réalise une sorte de dramaturgie de l'éclosion graduelle. Elle permet à l'observateur d'assister au déploiement d'une réalité déséquilibrée et contradictoire, ainsi que de la marquer par son regard moral.

Un élément essentiel de cette stratégie réside dans la manière dont Wagner construit, ici, le réseau des motifs. Dans un texte de 1871 qui retrace a posteriori la genèse de l'œuvre, il affirme avoir, d'abord, fixé une série de «motifs de nature», qui se développent, ensuite, de manière de plus en plus individualisée, afin de véhiculer les tendances émotionnelles et les identités des personnages de l'action.¹⁶ Les «Natur-Motive» sont,

15 Carl Dahlhaus, «Wagners Konzeption des musikalischen Dramas», in *Gesammelte Schriften* 7. 19. Jahrhundert IV: Richard Wagner – Texte zum Musiktheater (abrégé ci-dessous: GS7), hrsg. von Hermann Danuser, Laaber, Laaber-Verlag, 2004, pp. 11-140 : 42. Toutefois, le même Dahlhaus met, dans une autre étude, en garde contre le réflexe téléologique qui consiste à hypostasier un concept abstrait de *Leitmotivtechnik*, pour ensuite considérer tous les procédés qui ne correspondent pas à la définition soit comme des étapes de la mise au point, soit comme des exceptions. Cf. Dahlhaus, «Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Wagner», in GS7, pp. 362-383.

16 «Mit dem *Rheingold* beschritt ich sofort die neue Bahn, auf welcher ich zunächst die plastische Natur-Motive zu finden hatte, welche in immer individuellerer Entwicklung zu den Trägern der Leidenschafts-Tendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten». «Epilogischer Bericht [...]», in *SSD*, vol. 6, pp. 257-272 : 266.

dans un sens strict, tous fondés sur les accords majeur et mineur, déployés en arpèges, caractérisés par des formes rythmiques et des ornements différents. Ils sont, en effet, associés aux éléments primordiaux : les mondes aquatique, terrien, aérien et la fertilité. On peut les voir comme un réseau de variantes, plus ou moins éloignées, d'un modèle unique.¹⁷ Le camp opposé – celui des motifs qui expriment, pour ainsi dire, l'anti-nature – se fonde essentiellement sur l'empilement de tierces (Anneau, Malédiction). Presque tous les motifs importants (aux exceptions notables de celui de Loge, principe neutre impossible à classer de l'un ou de l'autre côté de l'opposition et celui, lyrique/vocal, du Renoncement à l'amour) se laissent ramener aux autres membres de la même famille par une technique qui n'est pas, à proprement parler, celle de la *thematische Arbeit* (fondée sur le démembrement, la permutation et la recomposition), mais plutôt celle de la transformation thématique, qui garde intact le profil général et l'intégrité syntaxique du motif, en en altérant certains traits afin d'en varier le caractère (Liszt l'essayait, à la même époque, pour relier les sections d'une composition instrumentale). Wagner obtient, ici, la création d'un univers dont les différents symboles sonores appartiennent à un nombre minime de familles, mais se stabilisent sous une forme étroitement associée à un renvoi univoque et présentée à chaque fois comme une épiphanie sciemment isolée du flux «symphonique». C'est dans *L'Or du Rhin* que l'usage des motifs, apparemment redondant (le motif double le concept auquel il renvoie) génère souvent cet effet d'«étiquette» ou de «carte de visite», sur lequel tant d'ironies ont été dépensées. Son rôle est moins celui de l'élaboration conceptuelle, du commentaire, de l'enrichissement cognitif, que celui de la désignation. Sa fonction sémantique prime sur son intégration à la continuité du discours musical. Traité comme «a kind of nimbus» soulignant les propriétés de l'objet désigné,¹⁸ il contribue, ici, à structurer la réalité et à en fixer les traits : il désigne les personnages, les symboles, les concepts, et les distribue (grâce aux similitudes de famille) selon une cartographie de valeurs. Cette technique, différente de

17 Pour reprendre une partie des appellations traditionnelles, le *Natur-Motif* (ou «du Rhin») et celui d'Erda – l'eau et la terre donc – sont les variantes majeure/mineure du même profil. Ils partagent des éléments avec celui des Pommes de Freia (vie/fertilité : traité en canon aux cors, au début de la scène 4, il donne une sonorité semblable à celle, aquatique-primordiale, du prélude). La version en mineur de ce dernier (Absence de Freia/Décadence, mort) s'apparente à l'inversion de celui d'Erda, associé au déclin des dieux. Toujours fondé sur les notes de l'accord majeur, le motif de l'Or sombrera en mineur après l'enlèvement ; mais l'accord majeur ressuscite, juste avant la fin de *L'Or du Rhin*, dans le motif du glaive, symbole de l'héroïsme qui est censé récupérer l'or...

18 Grey, *Leitmotif*, p. 85.

celles que Wagner applique ailleurs dans le *Ring*, est la seule concevable ici : elle construit, telle une narration mythique, l'univers qui sera celui du cycle et elle le fait selon une perspective morale déterminée. En outre, Wagner parvient, par ces formes de pléonasme apparent, à évoquer et à reconstruire, dans le cadre du drame musical, le mode narratif de l'épique archaïque, un genre littéraire que le lecteur moderne associe à l'univers du mythe. Ce répertoire est caractérisé, comme chacun le sait, par des techniques de « composition formulaire »¹⁹ que les chercheurs considèrent comme typiques de la tradition orale. Dans les poèmes homériques, par exemple, la mention du personnage est souvent accompagnée d'un épithète fixe (« Achille au pied léger », « L'Aurore aux doigts de rose »). Les quatrains rudes des Géants ou les arpegges vaporeux du Walhalla accompagnent les renvois respectifs selon une logique semblable, qui n'est pas celle de l'augmentation d'information, mais celle de la structuration de sens de la réalité. L'effet d'archaïsme, obtenu par cette manière de traiter les motifs, n'est pas l'un des moindres facteurs qui contribuent à faire de *L'Or du Rhin* une phénoménale machine des origines.

Les dispositifs employés dans ce premier volet du cycle – discontinuité, redondance, jeu de « stop and go » – sont peut-être les signes d'un processus de formation graduelle du système, les tâtonnements d'un artiste en quête du « nouveau chemin ». Pourtant, nous préférons éviter toute perspective téléologique et souligner l'efficacité avec laquelle ils incarnent la dimension étiologique de ce prologue. Si le mécanisme du *Musikdrama* marche différemment des drames suivants, c'est moins, à notre avis, par manque de mise au point que par un calcul précis : le temps de la réflexion dialectique n'est pas encore venu.

Ce n'est qu'avec *La Walkyrie* qu'une dramaturgie proprement tragique se met en marche. La citation de Nietzsche que nous avons mise en exergue nous permettra de rappeler le cadre conceptuel définissant cette catégorie centrale de l'histoire culturelle européenne. Si l'adjectif « tragique » a glissé, dans l'usage linguistique actuel, en direction d'un synonyme de « calamiteux, funeste », l'effort théorique réunissant les intellectuels européens vers 1800 visait à le définir comme la représentation d'une forme particulière – « élevée », fondée sur un système précis de valeurs – des rapports entre l'individu et son expérience. Suite à la diffusion des nouveaux genres scéniques développés dans l'Europe des Lumières (nous les regroupons par praticité sous l'étiquette de « drame »), un vaste processus de réflexion, en renouant avec les théorisations de l'Antiquité et de l'âge moderne, avait

19 La notion de « Oral-formulaic composition » a été avancée par Milman Parry dans les années 1920.

délimité les champs respectifs des différentes dramaturgies. La tragédie est censée représenter des personnages de haut rang pris dans des situations extrêmes – dans un conflit radical qui engage non seulement leurs vies, mais aussi le sort de la collectivité qui en dépend – fondées sur un décalage dialectique entre les normes, les attitudes et les agissements internes à l'individu ou au corps social. Le protagoniste ne devra succomber ni à l'œuvre accidentelle du hasard, ni à la violence arbitraire d'un ennemi plus puissant. Son échec découle, d'une manière logique et inévitable, de la nature irréconciliable des apories qui se situent soit à son intérieur, soit dans le système de valeurs de la constellation de personnages à laquelle il appartient.²⁰ Il s'agira d'un affrontement entre tendances et principes naturels et légitimes, entre devoirs contradictoires, entre impulsions opposées dont la dialectique génère une radicalisation paradoxale qui entraîne l'issue funeste. La technique de l'intrigue tragique, dont certains préceptes remontent à Aristote, exige que le dénouement calamiteux soit le résultat de ces contradictions internes. Le protagoniste ne peut pas être entièrement innocent, ses antagonistes ne peuvent être présentés comme de simples agents de la contrainte, de la persécution et de la violence. Ni l'hostilité entre ennemis, ni le meurtre accidentel ne représentent des ressorts tragiques acceptables. Le schéma actanciel prévoyant des «bons» et des «méchants» est, par définition, non tragique : Friedrich Schiller met en garde le poète tragique contre la tentation de faire dériver le malheur d'une simple attitude malveillante, «durch einen bösen Willen, der Unglück beabsichtigt».²¹ Le dénouement funeste réside dans la nature des apories qui déterminent le conflit : chaque étape du jeu argumentatif ne fait que resserrer la contradiction de départ. Un texte, *Antigone* de Sophocle, joue un rôle essentiel dans la réception moderne du corpus tragique classique. Il s'agit, en fait, d'une intrigue qui se fonde entièrement sur l'affrontement

20 À bien des égards, l'étude la plus éclairante sur la nature dialectique de ce nœud, dans sa double composante dramaturgique et philosophique, reste le *Versuch über das Tragische* (Frankfurt, Insel-Verlag, 1961) du critique hongrois/allemand Peter Szondi (tr. fr. *Essai sur le tragique*, Belfort, Circé, 2003). Récemment, le décalage entre le côté philosophique de cette réflexion (fondé surtout sur l'analyse du corpus de la tragédie grecque) et le dramaturgique (plus attentif à la tradition théâtrale des XVI^e-XVIII^e siècles) a été analysé avec finesse par Pierre Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ?*, Montrouge, Bayard, 2010.

21 Friedrich Schiller, *Über die tragische Kunst* (1792) ; on y affirme, en outre, que «es wird jederzeit der höchsten Vollkommenheit seines Werks Abbruch tun, wenn der tragische Dichter nicht ohne einen Bösewicht auskommen kann, und wenn er gezwungen ist, die Größe des Leidens von der Größe der Bosheit herzuleiten [...]». Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke. Band V: Erzählungen, theoretische Schriften*, hrsg. von Wolfgang Riedel, München, Carl Hanser Verlag, 2004, p. 379.

entre deux différentes légitimités, morale et politique.²² Dans le corpus français du Grand Siècle (tout comme dans les drames de Métastase), le conflit est intériorisé; en revanche, *Œdipe roi* de Sophocle est cité comme modèle d'action, dans laquelle les tentatives du protagoniste de résoudre une situation ne font que l'impliquer davantage dans une spirale sans issue.

Or, il faut rappeler que l'opéra du XIX^e siècle ne respecte que très rarement les lignes d'une telle dramaturgie. Habituellement, il reprend le modèle actanciel et idéologique du drame, avec son partage net – fondé sur la nouvelle sensibilité sociale et politique de la bourgeoisie – entre bons et méchants, innocents et oppresseurs. Malgré la condition sociale élevée de ses personnages, l'opéra romantique européen incarne une anthropologie bourgeoise qui thématise le décalage de pouvoir en le taxant d'arbitraire. Il prête sa voix au sentiment de révolte contre un cadre social et institutionnel perçu comme abusif et illégitime. Plusieurs critiques s'interrogent, à cette époque, sur la nature de cet objet hybride, qui développe, comme le fait la peinture dite *troubadour*, un code moral et politique bourgeois et libertaire sous les apparences d'un cadre historique et princier.²³ Parmi les nombreuses voix qui mesurent l'opéra romantique à l'aune du respect du principe tragique, il n'est pas surprenant – étant donné sa formation littéraire – de retrouver le jeune Wagner, qui publie, en 1837, deux articles sur Vincenzo Bellini et *Norma*.²⁴ L'action de cet opéra, «qui évite tout coup de théâtre et tout effet facile», lui rappelle celle de la tragédie grecque. Schiller s'était demandé – dans sa préface à *la Fiancée de Messine* – si le genre de l'opéra n'aurait pas pu faire revivre la tragédie de l'Antiquité sur les scènes modernes; l'écoute de *Norma*, selon Wagner, pourrait étayer ce vœu. (À l'époque, Wagner ne connaissait pas encore l'œuvre de Schopenhauer; il ignorait que, dans les suppléments au *Monde comme volonté et comme représentation*, le philosophe avait jugé *Norma* presque dans les mêmes termes, en l'élevant au rang de modèle absolu d'efficacité tragique de la catastrophe). Nous reviendrons sur l'influence que *Norma* a pu avoir sur les phases initiales de la conception du *Ring*. Pour l'instant, il

22 Il est inutile, pour l'instant, de rappeler l'importance d'*Antigone* dans la réflexion de Friedrich Hegel comme dans celle de Wagner – pour ce dernier, on y reviendra.

23 Cf. Luca Zoppelli, «Tragisches Theater und Oper: Manzoni, Donizetti und Schillers *Maria Stuart*», *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 22, 2002, pp. 295-311; id., «Una drammaturgia borghese», in 'Voglio Amore e amor violento'. *Studi di Drammaturgia*, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2006 (Il Teatro di Donizetti, 3), pp. 79-100.

24 Richard Wagner, «Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit», in *SSD*, vol. 12, pp. 19-21; id., «Eine Rezension», in *Vincenzo Bellini*, hrsg. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München, Edition Text + Kritik, 1985 (= *Musik-Konzepte*, 46), pp. 7-10.

nous suffit de remarquer que l'acuité de Wagner avait bien saisi la particularité de cet opéra à la dramaturgie réellement et sciemment tragique, dans laquelle la catastrophe surgit du nœud des contradictions et des fonctions actanciennes multiples étant au cœur des personnages. En même temps, ce jugement critique nous montre l'adhésion de Wagner aux grandes lignes de la conception classiciste du tragique qui régnait dans le milieu intellectuel de son époque.

Revenons maintenant à *La Walkyrie* : dans ce drame, le dispositif dialectique propre au tragique, comme Nietzsche l'avait saisi, est réalisé de manière exemplaire dans le personnage de Wotan et dans la constellation actancielle.²⁵ Par ses actes de violence envers la nature originaire, Wotan a acquis un pouvoir remarquable – mais conditionné – qui lui est donné dans la mesure où il respecte un cadre de contraintes : sur sa lance, les runes de la loi sont gravées, son pouvoir est indissociable d'un système de pactes. Ne pouvant agir contre la loi pour récupérer l'or, il espère la contourner par un stratagème – mandater un héros apparemment libre et indépendant – dont l'incohérence est tout de suite démasquée par Fricka. Selon un mécanisme exemplaire d'ironie tragique, la tentative de se libérer des liens se retourne contre lui, en l'obligeant à écraser ses propres enfants (Siegmond, Brünnhilde). La dialectique qui déchire l'âme de Wotan s'exteriorise de la façon la plus cruelle, puisque Brünnhilde, en désobéissant à son père et en mettant l'amour au-dessus de la loi, ne fait que réaliser le noyau le plus profond de sa volonté et pour cette raison doit être punie. La nature du dispositif prévoit, on l'a vu, que ces conflits opposent des principes ayant tous une certaine légitimité ; or, l'appel de Fricka pour le rétablissement de la légalité conjugale, bien que présenté comme philistin et étriqué, n'est pas arbitraire pour autant. Même le sombre Hunding, quoiqu'assurément pas sympathique, n'est pas un « méchant » d'opéra traditionnel, usurpateur et prévaricateur. Il incarne une série de normes sociales, certes odieuses à une sensibilité moderne – le mariage comme possession, la haine à l'égard des *outsiders* – mais légitimes dans son milieu ; il respecte, par exemple, les codes de l'hospitalité. Entre Siegmund et lui, c'est, en somme, un conflit entre des représentations différentes de l'ordre social qui se déploie – un conflit tout à fait convenable à une dramaturgie d'ordre tragique.²⁶

25 Cf. également Wolfram Ette, « Mythos und negative Dialektik in Wagners Ring », in *Narben des Gesamtkunstwerks : Wagners Ring des Nibelungen*, hrsg. von Richard Klein, Stuttgart, Wilhelm Fink Verlag, 2001, pp. 133-166.

26 Voir Herfried Münkler, « Hunding und Hagen. Gegenspieler der Wotanshelden », in *Alles ist nach seiner Art. Figuren in Richard Wagners Der Ring des Nibelungen*, hrsg. von Udo Bernbach, Stuttgart – Weimar, Metzler, 2001, pp. 145-162 : 154-155.

La vision du monde élaborée, non sans incertitudes et contradictions, dans les écrits théoriques zurichoïses des années 1849-1851, présente une opposition nette entre deux galaxies conceptuelles caractérisées par une métaphore *gender* qui a été étudiée en détail par Jean-Jacques Nattiez et par Thomas S. Grey.²⁷ L'univers masculin est celui de la compréhension rationnelle, du logos, de la précision sémantique; du côté féminin, l'on trouve l'intuition, l'expression de l'indéfinissable, la spontanéité naturelle, le sentiment et l'amour. Au niveau des systèmes d'expression symbolique, le premier s'incarne, de préférence, dans une forme verbale (la poésie, le drame), le second privilégie la profondeur indéfinie de la musique. Nattiez montre, de manière convaincante, que l'esthétique de Wagner est marquée par l'aspiration «androgyn» à la réunification de ces deux principes. Toutefois, il est indéniable que, dans sa vision du monde, le complexe conceptuel associé au pôle masculin joue un rôle essentiellement négatif; l'approche rationnelle coïncide avec la finitude et l'étroitesse, la gestion du pouvoir et de la propriété, la loi, la politique (avec les nuances négatives que ce terme prend dans la pensée de Wagner²⁸), ainsi que la dimension conventionnelle et artificieuse des structures sociales. Il s'incarne souvent dans ce que les philosophes pourraient définir par le terme de la «raison instrumentale». Bien que le personnage de Fricka soit souvent présenté comme limité et attaché à la lettre de la norme sociale, la déesse exprime sans doute la pensée de Wagner, lorsqu'elle reproche à Wotan d'avoir scellé le pacte aveugle qui marquera le déclin des dieux dans un cadre masculin et selon des logiques masculines de la gestion du pouvoir: «[...] doch mutig entferntet / ihr Männer die Frauen, um taub und ruhig vor uns / allein mit den Riesen zu tagen. / So ohne Scham / verschenket ihr Frechen / Freia, mein holdes Geschwister, / froh des Schächergewerbs». ²⁹ En revanche, le pôle féminin est, dans la pensée de Wagner, caractérisé positivement: il représente le sentiment (seul moyen par lequel on peut acquérir une connaissance essentielle, non purement formelle, des choses), l'amour en tant qu'accomplissement de la nature humaine et dépassement des conventions et des abus du système social,

27 Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgyne. Essai sur l'interprétation*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1990. Thomas S. Grey, *Wagner musical prose. Texts and contexts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007 (1^{ère} éd.: 1995), chap. 3.

28 Cf. à cet égard l'étude d'Udo Bermbach, *'Blühendes Leid'. Politik und Gesellschaft in Richard Wagner Musikdramen*, Stuttgart – Weimar, Metzler, 2003.

29 *L'Or du Rhin*, scène 2: «[...] mais vous, les hommes, vous avez courageusement éloigné les femmes, afin de traiter seuls, sourds et sans gêne, avec les Géants. Insolents, vous avez ainsi offert sans honte Freia, ma douce sœur, satisfaits de ce trafic de voleurs».

ainsi que la rédemption. En renouant avec la longue durée de la pensée de Rousseau à l'âge romantique³⁰, Wagner se forge l'image d'une langue originale du sentiment, expression d'une phase pré-rationnelle et pré-utilitariste de l'histoire humaine, qui coïncide essentiellement avec la musique, notamment avec la mélodie, et dont le caractère est évidemment féminin. En tant que tragédie de Wotan, *La Walkyrie* montre précisément dans quelle impasse l'histoire universelle se trouve à cause de la primauté des valeurs et des agissements 'masculins', de l'emprise des constructions politiques et juridiques sur la nature, ainsi que de la peur sur l'amour. Dominée par la raison instrumentale, l'histoire du corps social court à sa perte – à moins que quelqu'un, dans un acte d'amour, n'ait le courage de la redémarrer dans la direction opposée, en étant prêt à payer le prix de la transgression. Ce quelqu'un, à deux reprises (dans *La Walkyrie* et dans *Le Crépuscule*), est Brünnhilde : « ... das leidende, sich opfernde Weib wird endlich die wahre, wissende Erlöserin; denn die Liebe ist eigentlich ,das ewig Weibliche' selbst ». ³¹

Sur cette base, il n'est pas étonnant que l'usage du Leitmotiv, en tant que moyen de commentaire, de réflexion et d'élaboration dialectique, se généralise précisément dans *La Walkyrie*. Le critique évolutionniste y verra la confirmation du fait que Wagner a enfin trouvé «son» style; le dramaturge fera remarquer que, seulement avec cette «première journée», les deux plans de l'action humaine et du mythe des dieux se déploient comme deux couches parallèles, exigeant ainsi un réseau musical de renvois réciproques. Toutefois, il s'agit, ici, de provoquer un investissement intellectuel et critique particulièrement complexe et subtil, de sonoriser les contradictions irréductibles qui sont le produit dialectique d'un et d'un seul personnage, de ses attitudes et de ses agissements.

Un «motif de Wotan» – une étiquette neutre et stable qui le représenterait indépendamment de ses agissements ou de ses états d'âme – n'existe pas. Ce choix contribue à créer une focalisation interne : la musique ne

30 Bien que mal documentée, une connaissance directe de l'oeuvre de Rousseau de la part de Wagner est très vraisemblable, les analogies étant remarquables. Voir Mario Vieira de Carvalho, «Auf der Spur von Rousseau in der Wagnerschen Dramaturgie», in *Opern und Musikdramen Verdis und Wagner in Dresden. 4. Wissenschaftliche Konferenz zur Thema «Dresdener Operntraditionen»*, hrsg. von Günther Stephan, Hans John und Peter Kaiser, Dresden, Hochschule für Musik «Carl Maria von Weber», 1988, pp. 607-624; Grey, *Wagner's musical prose*, pp. 257-269.

31 «la femme chagrinée qui s'immole devient enfin la vraie, consciente, rédemptrice : puisque l'amour est en effet l'éternel féminin même». Lettre à August Röckel, 25-26 janvier 1854, in Wagner, *Sämtliche Briefe* (abrégé ci-dessous : *SB*), hrsg. im Auftrag der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1979-1991, vol. 4, p. 68.

nous laisse pas percevoir le personnage Wotan de l'extérieur, comme objet du regard, elle nous invite à suivre l'histoire de son point de vue.³² En revanche, une série de motifs lui sont associés, renvoyant aux symboles de son pouvoir : le Walhalla (souvent utilisé au cours du cycle en fonction dénotative simple, comme signe de la présence du dieu) et l'archipel de motifs liés à la Lance. Ce choix révèle déjà que le discours sur Wotan ne pourra être qu'un discours sur le pouvoir, sur le dieu «en tant que politicien».³³ La Lance, notamment, représente la contradiction centrale qui enveloppe Wotan : son pouvoir, mais également ce système de pactes qu'il n'a pas le droit d'enfreindre, même s'il en reconnaît l'injustice ou l'inadéquation.

Sous sa forme 'originale' (Ex. 1a), le motif possède un caractère nettement iconique ; en outre, il exprime l'énergie et la raideur. Par une série de manipulations thématiques qui recomposent ses traits, Wagner construit une foule de motifs qui en expriment l'ambivalence conceptuelle. Pour ne citer que les plus importants : le dieu a le pouvoir de déchaîner des tempêtes (Ex. 1b), sa colère est redoutable (Ex. 1c : ici, comme en partie dans l'ex. 1f, des éléments venant des motifs d'Erda et du Déclin des dieux entrent également en jeu). Dans l'espoir de récupérer l'anneau, il a généré un héros, Siegmund (Ex. 1d) ; toutefois, Wotan, rappelé par Fricka à son rôle de gardien des lois – ce qui l'oblige à sacrifier Siegmund – sombre dans un état dépressif (Ex. 1e) ou furieusement désespéré (Ex. 1f). Révoltée contre une loi inhumaine – grâce à la rencontre bouleversante avec Siegmund – Brünnhilde justifie ses agissements en s'appuyant sur des variantes dans lesquelles la raideur du motif est brisée par une série de transpositions lyriques à l'octave supérieure (Ex. 1g et 1h). En effet, son argumentation vise, ici, précisément à démasquer la contradiction entre la loi et la volonté profonde de Wotan, qui aurait bien aimé agir comme elle l'a fait, si la loi ne l'en avait empêché. Un segment de 1h va finalement générer le grandiose climax de l'orchestre qui marque le rapprochement ému entre le père et la fille, avant que la vierge ne cède à un sommeil magique, protégé par la puissance bienveillante du géniteur. Un sommeil qui est représenté (ex. 1i) par une énième réélaboration au caractère de berceuse.

32 Nous nous référons bien évidemment à la terminologie narratologique établie par les études de Gérard Genette.

33 Cf. Udo Bermbach, «Wotan – der Gott als Politiker», in *Alles ist nach seiner Art*, pp. 27-48.

Mässig bewegt

Ex. 1a: Richard Wagner, *La Walkyrie*, III,3.

Stürmisch

Ex. 1b: *La Walkyrie*, I,1.Ex. 1c: *La Walkyrie*, III,1.

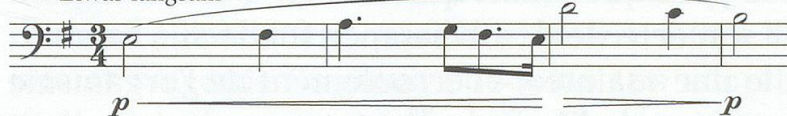
Etwas langsamer

Ex. 1d: *La Walkyrie*, I,1.Ex. 1e: *La Walkyrie*, II,1.

Immer lebender

Ex. 1f: *La Walkyrie*, II,2.

Etwas langsam

Ex. 1g: *La Walkyrie*, III,3.

BRÜNNHILDE

Ex. 1h: *La Walkyrie*, III,3.

Langsam

Ex. 1i: *La Walkyrie*, III,3.

Cet ensemble de relations, à la fois d'identité et d'opposition – possible grâce à la flexibilité des techniques de la *thematische Arbeit* – correspond au caractère dialectique du nœud de contradictions dans lequel Wotan, et le monde avec lui, est pris au piège. Wagner l'avait bien vu lorsque, près d'achever la composition de l'œuvre, il décrivait cette dernière comme «das tragischeste [Werk], welches ich je concipirt» (la plus tragique que je n'aie jamais conçue).³⁴ Dans *L'Or du Rhin*, les motifs définissaient un univers de concepts et de phénomènes apparentés, incarnations variées d'un même principe. Dans *La Walkyrie*, l'on assiste à la multiplication d'éléments irréductibles et radicalement contradictoires, qui, soumis à l'analyse, se laissent, toutefois, ramener à un noyau commun. Le système déploie, ici, un taux très élevé d'information et de réflexion conceptuelle, essentiellement parce qu'il est mis à contribution pour sonoriser les volets d'une dialectique sans issue, résultat d'une pensée politico-rationnelle argumentative. Ce qui détermine une situation apparemment paradoxale : Wagner met ainsi sa technique la plus complexe et la plus élaborée au service de la description d'un modèle de réalité qu'il considère négativement. Il plie le langage musical, amené à un niveau de subtilité conceptuelle inouïe, afin d'en faire le symbole d'un jeu comportemental et argumentatif – celui de la raison politique et des contradictions de l'Etat – qui occupe, dans son système axiologique, le pôle de la déshumanisation sans issue.

Pour le théoricien utopiste des écrits zurichois de 1849-51, il faut remplacer la politique – la convention d'un système fondé sur l'arbitraire – par un sentiment absolu, celui de l'amour. Dans l'anthropologie wagnérienne, cette impulsion doit évidemment venir de l'univers féminin : Brünnhilde décide de désobéir et sauve ainsi – avec Sieglinde et Siegfried – la possibilité d'une utopie de régénération. Le parallélisme avec l'interprétation que Wagner donne, dans *Oper und Drama*, du personnage d'Antigone, la femme qui «ne comprenait rien à la politique» mais qui «aimait», est saisissant. En outre, elle permet – par son acte de désobéissance fondé sur l'amour, par ce sacrifice qui fait d'elle une «sainte» – l'écroulement de l'organisme injuste qu'est l'Etat, la rédemption de l'humain.³⁵

Brünnhilde est le personnage décisif de cette rédemption, mais pas le seul : le dépassement passe par plusieurs actes de désobéissance aux normes, tous connotés en tant que rébellion amoureuse. Le premier est l'abandon conscient à la liaison adultérine et incestueuse entre Siegmund et Sieglinde. Le deuxième – celui qui représente, techniquement, la vraie «catastrophe», le *renversement* de *La Tétralogie* – est la scène de l'annonce de

34 Lettre du 13 septembre 1855 à Franz Liszt ; *SB*, vol. 7, p. 273.

35 *SSD*, vol. 4, pp. 62-64 ; Cf. également Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart, Reclam, 1982.

la mort, prodigieux avatar de l'Annonciation, dans lequel l'ange apprend de l'être humain la valeur suprême de l'amour, la ressent et la fait sienne. Le troisième – moins thématique, à ce qu'il nous semble, par les commentateurs de *La Tétralogie* – est le moment où Wotan cède à la requête de Brünnhilde de protéger son sommeil par le cercle de feu, de manière à permettre sa rencontre avec le héros naissant. En renonçant à accomplir, par amour paternel, pleinement la punition, Wotan à son tour agit contre la loi, prépare le chemin pour Siegfried et accepte sa propre déchéance en tant que dieu ainsi que celle du système – le crépuscule des dieux.

Or, ces trois nœuds sont caractérisés par un traitement musical bien distinct de celui qui prédomine dans le reste de l'œuvre. La scène entre Brünnhilde et Siegmund, structurée par une parataxe générant un cadre de répétition hiératique des matériaux, est dominée par deux motifs présentés *alternatim*. L'un (Ex. 2a) est une cellule compacte, fondée sur un simple enchaînement harmonique : apte à intégrer, en tant qu'élément articulatoire, tout type de discours musical, il deviendra l'un des motifs-clés du cycle. L'autre (Ex. 2b) frappe par sa dimension mélodique déployée ; il ne sera que rarement repris hors de ce cadre.

Sehr feierlich und gemessen

Ex. 2a-b : Richard Wagner, *La Walkyrie*, II, 4.

Le premier, souvent indiqué comme « motif du Destin » (en allemand, généralement, « Schicksals-Motiv »), est nettement associé à l'annonce de Brünnhilde et au champ sémantique de la mort. En revanche, le second est clairement associé à Siegmund – en dépit de l'étiquetage courant qui le désigne comme « Todesmotiv » – durant la première partie de la scène. On l'entend à l'orchestre, pour la première fois, à l'instant où Brünnhilde s'arrête et « regarde Siegmund de loin » (on adopte, ici, le point de vue de la Walkyrie). Il est ensuite superposé à toutes les questions du héros et même *chanté* par sa voix redoublant partiellement l'orchestre. Son trajet musical culmine, renforcé par l'inoubliable répétition à la quarte, à l'instant précis où Siegmund pose la question-clé à Brünnhilde : est-ce que Sieglinde pourra le suivre au Walhalla ?³⁶ En somme, cette mélodie se réfère à la tendresse

36 « Begleitet den Brüder die bräutliche Schwester ? Umfängt Siegmund Sieglinde dort ? ». Un simple coup d'œil à la partition montre que cette mélodie n'est jamais associée à l'action d'informer Siegmund « that he is doomed to die », comme le voudrait Robert Bailey, « The structure of the *Ring* and its evolution », *19th-Century Music*, 1/1, 1977, pp. 48-61 : 58. Toutes les énonciations de Brünnhilde à cet égard emploient d'autres matériaux, notamment le motif de l'ex. 2a et le complexe associé au Walhalla.

amoureuse du héros pour la sœur/amante et à sa volonté de ne pas s'en séparer, fût-ce pour un destin de gloire. Brünnhilde ne s'en empare que bien plus tard, lorsqu'elle commence à comprendre et à partager ce qui s'agite dans l'âme de l'être humain. Wagner souligne le poids de l'amour – en tant que valeur absolue, non négociable – par la mise en avant d'une dimension lyrique, d'une mélodie qui n'assumera jamais la fonction sémantique et réflexive des Leitmotive proprement dits et qui est presque condamnée – malgré sa beauté – à se dépenser dans le moment présent.³⁷ Aux deux autres moments-clés de l'intrigue, cette stratégie est encore plus évidente. Dans la scène I, 3, la concrétisation de l'amour entre les jumeaux se cristallise dans le solo de Siegmund «Winterstürme wichen dem Wonne-mond», un véritable numéro clos fondé sur un traitement périodique, bien que flexible, de la phraséologie chantée (selon Dahlhaus, «ein Stück Romantischer Oper innerhalb des Musikdramas»³⁸). Dans la scène III, 3, l'acte d'amour et de rébellion de Wotan coïncide avec son arioso «Der Augen leuchtendes Paar», qui est également une mélodie périodique étendue, savamment structurée. Dépourvues de valeur indexicale, ces deux mélodies expriment un état émotionnel local et seront citées par la suite (assez rarement) uniquement comme réminiscence des situations respectives. À ces moments, il faut encore ajouter la ravissante mélodie «O hehrstes Wunder!», chantée par Sieglinde au comble de l'émotion et de la reconnaissance, lorsqu'elle apprend qu'elle porte en son sein le héros sublime, sauvé par le sacrifice de Brünnhilde. Son retour à l'orchestre (le seul) reviendra couronner *La Tétralogie* entière pour la régénération finale.

Ces passages semblent représenter, comme beaucoup de commentateurs l'ont remarqué, des exceptions par rapport au langage de l'œuvre ; ils ne possèdent ni la structure cellulaire, ni la fonction sémantique des vrais Leitmotive. Comme des mélodies d'opéra, ils ont un caractère essentiellement vocal et sont préférablement confiés au chant. Ils incarnent un état émotionnel, un complexe affectif statique, mal définissable en termes verbaux, ne pouvant se traduire, suivant la chaîne des interprétants, en un concept précis. Leur sens ne peut pas s'incorporer au processus réflexif du système, tout comme leur syntaxe rend difficile une intégration au flux du développement symphonique. Lorsqu'ils reviennent, c'est selon la technique traditionnelle, consolidée dans l'opéra romantique franco-italien (Bellini, par exemple), de la réminiscence, la reprise orchestrale enclenchant une remémoration des scènes dont les motifs tirent leurs origines. Il s'agit, certes, d'exceptions dans le langage du *Musikdrama*, mais telles que l'on a

37 Ses retours n'auront lieu que sous la forme de la réminiscence, d'une citation qui renvoie au souvenir de la scène à laquelle elle est associée et de son complexe émotionnel.

38 Dahlhaus, *GS7*, p. 77.

de la peine à les considérer comme des parenthèses marginales, voire des «vestiges» d'une technique opératique dépassée. En effet, ils coïncident avec les articulations les plus importantes de l'action (intérieure et extérieure) et possèdent une efficacité émotionnelle sans égal. Nous sommes obligés de chercher une autre explication de leur présence, en revenant au complexe théorique évoqué ci-dessus.

La critique wagnérienne classique, auto-investie de la tâche de présenter l'œuvre du maître comme le parfait opposé (esthétiquement et techniquement) de l'opéra franco-italien, a toujours eu de la peine à justifier les nombreuses affirmations de Wagner sur la primauté de la mélodie, alors que l'historiographie musicale orthodoxe revendiquait la primauté de l'harmonie comme marque essentielle de la musique allemande par rapport aux «Gassenhauer» des Latins. L'exclamation «Gesang, Gesang, und abermals Gesang, ihr Deutschen »³⁹ (Du chant, du chant, et encore du chant, vous, les Allemands!), remontant à 1837, pouvait facilement être interprétée comme une errance de jeunesse. Des affirmations de la maturité, comme celle que l'on trouve dans *Zukunftsmusik* (1860) : «Setzen wir zuerst, dass die einzige Form der Musik die Melodie ist, dass ohne Melodie die Musik gar nicht denkbar ist, und Musik und Melodie durchaus untrennbar sind», étaient plus embarrassantes.⁴⁰ Certes, il est toujours possible de comprendre le terme dans une acception très large et en partie métaphorique, comme on le fait avec le concept très discuté de «unendliche Melodie» (qu'il faut considérer, selon Dahlhaus, comme un concept esthétique plus qu'une définition qui exprimerait une technique de composition⁴¹). Toutefois, Wagner ne se réfère évidemment pas, lorsqu'il affirme, en 1878, avoir appris de Bellini «was die Herrn Brahms & Cie. nicht gelernt haben, und was Ich in meiner Melodie habe»⁴² (ce que M. Brahms et Cie n'ont pas appris et que j'ai dans ma mélodie), à un concept métaphorique, mais à une véritable technique de la succession horizontale des sons. Celle de Bellini consiste, notamment, à obtenir un équilibre subtil entre le retour périodique et l'asymétrie des phrases, ainsi que dans la «Langatmigkeit», le «souffle long» que Wagner aimait dans la musique italienne⁴³ et qui

39 SSD, vol. 12, p. 20.

40 «Etablissons d'abord que la mélodie est la seule forme de la musique, que sans mélodie la musique est inconcevable et que musique et mélodie sont totalement indissociables». SSD, vol. 7, p. 125.

41 Cf. Dahlhaus, *GS7*, p. 44. Pour une approche quelque peu différente, voir également Grey, *Wagner's musical prose*, chap. 5.

42 CWT, vol. 3, p. 54 (07.03.1878).

43 Dans le journal de Cosima, on lit, par exemple, que Richard a joué «eine leidenschaftlich klagende Melodie aus der *Straniera* [...] den langatmigen Charakter derselben hervorhebend, der auch bei Spontini sich wiederfände, während bei Mozart leider fast alles kurzatmig sei» (CWT, vol. 2, p. 666 ; 16.01.1881). En s'adressant à Wolzogen,

n'est rien d'autre que la capacité d'obtenir une unité du discours au-delà des articulations des phrases. (L'arioso de Wotan se fonde clairement sur l'application de ce type de technique⁴⁴). Malgré l'ambiguïté entre l'acception philosophique et l'acception technique du concept, il nous semble clair que Wagner associe l'idée de la mélodie à cette utopie d'un langage émotionnel originaire, pré-rationnel et apte à investir le «sentiment», qui avait déjà trouvé son expression dans la pensée de Rousseau. Ces passages, qui peuvent paraître «extravagants» par rapport à la «norme» stylistique de l'écriture wagnérienne, mais dont le poids dramaturgique et émotionnel est immense, doivent donc leur existence au fait que le dispositif réflexif et rationnel des Leitmotive, tels que Wagner l'emploie dans *La Walkyrie*, est calculé pour sonoriser précisément ce réseau tragique des contradictions politiques que les actes de rébellion amoureuse sont censés dépasser. Le dépassement en direction de l'humanité, du sentiment, de l'amour se fait, en revanche, au moyen de cette forme éternelle et absolue de la musique qu'est la mélodie. Voici donc un double décalage – typique des différents visages et des diverses fonctions que Wagner assume tour à tour – entre conception philosophique, théorie de l'art et pratique artistique. Si le philosophe appelle à dépasser le principe rationnel et logocentrique pour un retour à l'intuition, au sentiment et à la musique, le théoricien de l'art développe une forme de drame musical fondé sur un dispositif sonore d'une précision conceptuelle sans précédents. L'esprit pragmatique et

il souligne «die lang ausgedehnte Form der italienischen Opernkomponisten wie Cherubini und Spontini [...] Hiervon haben Auber, Boïeldieu und auch ich viel gelernt» (Hans von Wolzogen, *Erinnerungen an Richard Wagner*, Leipzig, [1892], p. 26).

- 44 Le passage, en *mi* mineur, débute par une section de seize demi-mesures, structurées comme suit (X étant une demi-mesure dans laquelle la voix se tait) : A³ X¹ A³ X¹ B³ C¹ C¹ D² X¹. Bien que les phrases chantées soient de différentes longueurs, l'oreille n'éprouve aucune difficulté à reconstruire la grille métrique formée par des unités de quatre demi-mesures, ni à reconnaître les symétries périodiques. Une deuxième section parfaitement parallèle suit, ne se distinguant de la première que par des ajustements des profils mélodiques, qui permettent une déviation vers la dominante de *si* mineur. La troisième section (allant de *si* mineur à *Mi* majeur) est une phrase entièrement chantée de huit demi-mesures, clairement formée par quatre unités de deux. Dans la quatrième (X¹ F⁴ X¹ G⁸), les phrases du chant restent de durée standard, mais l'insertion des mesures vides provoque un décalage métrique, auquel correspond, dans la dernière, le détour harmonique qui fait en sorte que la voix s'arrête sur un accord dissonant. En fait, cet accord fait déjà partie du motif du Destin, auquel revient la tâche de ramener l'harmonie sur la dominante de *mi* mineur – tonalité dans laquelle interviendra le cor anglais avec le motif du Renoncement à l'amour. La voix rentre en jeu avec les deux dernières phrases, dont la seconde, de huit demi-mesures, est encore caractérisée par un profil cadentiel très classique, en *do* mineur, visant à boucler le solo ; une clôture, toutefois, affaiblie par l'intervention, sur la tonique de la voix, de la sonorité de *La bémol* majeur (début du motif du Sommeil magique).

syncrétiste de l'homme de théâtre le pousse à fonctionnaliser les différents types d'écriture à sa disposition afin de créer un langage totalement non-idéologique, dans lequel le système « progressif », développé afin de dépasser l'opéra traditionnel, se charge de tisser le portrait d'un monde corrompu à surpasser et laisse le champ libre à la récupération d'une technique partagée en lien avec les nœuds émotionnels de l'action. Ce sera grâce à ces nœuds – à ces sursauts du sentiment inconditionné – que l'histoire du monde dégénéré obtient une chance de rédemption. La tragédie de Wotan, la tragédie des contradictions dans lesquelles ses agissements ont plongé le monde, s'accomplit musicalement grâce à un système calibré pour en sonoriser la dimension dialectique et réflexive. Elle aspire, cependant, à se renverser en acte de libération. En termes de théorie des genres, on verra donc dans *La Walkyrie* une véritable tragédie, fondée sur un système musical parfaitement calculé pour en souligner la dimension dialectique ; une tragédie qui aspire, toutefois, à sa rédemption, balisée par des actes qui laissent la porte ouverte à une suite libératrice, grâce à un étonnant décalage d'écriture. Ces actes s'expriment par le scandale d'un lyrisme pur, d'origine opératique, qui montre à quel point Wagner pouvait se servir d'une tradition dont il refusait l'idéologie – et non la technique. Les « vestiges » sauveront le monde.

2.

Le conte consiste en une transposition
affaiblie de thèmes dont la réalisation
amplifiée est le propre du mythe.
(Claude Lévi-Strauss)⁴⁵

So singe, Held !
(Hagen)⁴⁶

L'observation de Lévi-Strauss sur le rapport entre les deux genres de narration orale saisit bien la nature de la relation entre le début du *Ring* et celui de l'histoire de Siegfried. Parallèlement à la première, la seconde phase de *La Tétralogie* commence par une sorte de nouveau départ, une remise à zéro de l'histoire qui se distingue du premier début précisément par son caractère subjectif et limité : l'adolescent qui part à la découverte

45 Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale deux*, p. 154.

46 *Crépuscule des dieux*, III, 2.

d'une réalité apparemment vierge n'est pas conscient de l'histoire épouvantable dont elle est chargée.

La grille principale de l'intrigue de *Siegfried* est celle du conte : les traits du genre y sont, pour l'essentiel, respectés. Un conte est structuré par une série d'étapes standardisées, dans lesquelles paraissent des personnages ayant des fonctions actanciennes récurrentes, analysées dans une célèbre étude de Vladimir Propp.⁴⁷ Les principales d'entre elles se retrouvent dans l'intrigue de *Siegfried*. Le parcours initiatique doit obligatoirement aboutir au but souhaité, puisque le conte, selon Hans Robert Jauss, est le genre qui répond à la question : «Wie wäre die Welt, in der sich unsere Wünsche erfüllen?». ⁴⁸ Il se caractérise par une suspension acceptée des lois de la nature (ni les personnages, ni les spectateurs ne s'étonnent qu'un dragon parle), ainsi que par un caractère ludique et de divertissement. Conçue surtout pour les enfants, l'histoire ne prétend pas être considérée comme vraie (contrairement au mythe et à la légende qui peuvent fonder des croyances religieuses), ne touche pas à la sphère du sacré et n'inclut pas de personnage de nature divine : «[das Märchen] unterscheidet sich vom Mythos durch das Fehlen der Göttersphäre». ⁴⁹ Cette distance par rapport à la sphère divine représente la clé pour comprendre le choix des codes du conte à cette étape de *La Tétralogie* : le jeune héros ne peut réussir que dans la mesure où il est inconscient des enjeux mythiques qui l'entourent. Dans le drame de Wagner, cette condition n'est pleinement respectée que dans les scènes qui impliquent le protagoniste ; les autres – celles notamment dans lesquelles Wotan agit – réactivent chez le spectateur la conscience du cadre mythique, avec son histoire lourde et angoissante, et lui font percevoir combien le conte de Siegfried est, en réalité, précaire, menacé et entouré de dangers. ⁵⁰

Les deux plans sont, comme il est prévisible, caractérisés par des niveaux différents de focalisation. Dans les scènes qui impliquent Wotan ou dans le prélude-commentaire qui précède le premier acte⁵¹, la foule de Leitmotive faisant allusion à l'arrière-plan mythique instaure un niveau d'omniscience d'auteur, alors que les scènes comprenant Siegfried choisissent

47 Vladimir Propp, *Morphologie du conte* [*Morfologija Skazki*, 1928], Paris, Seuil, 1970.

48 Hans Robert Jauss, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, München, W. Fink Verlag, 1977, p. 40.

49 Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, Kröner, 2001, p. 494.

50 Toutefois, aucun personnage de nature divine, du point de vue strictement actanciel, n'est impliqué dans l'action : Wotan se tient à l'écart sous le déguisement d'un simple Voyageur (*Wanderer*), Erda est présentée comme une divinité déchue, impuissante et inconsciente. Quant à Brünnhilde, elle a perdu sa *Gottheit* cent quinze mesures avant la fin de la «journée» précédente.

51 Cf. les observations très appropriées de Gianni Ruffin, *Il caso Siegfried. Individuazione simbolica di un eroe wagneriano*, Lucca, LIM, 2009, pp. 119-123.

sent une perspective plus limitée, celle de l'expérience immédiate qui se suffit à elle-même, afin d'obtenir une sorte de focalisation interne. Wagner nous présente une série de motifs flambants neufs, dépourvus donc de toute valeur d'information quant aux antécédents; leur caractère est souvent archaïsant ou périodique, exprimant soit la proximité de l'état de nature (pour Siegfried), soit l'artifice et l'hypocrisie (pour Mime). Bien qu'une analyse subtile de Stefan Kunze se soit efforcée de 'sauver' la qualité progressive de la berceuse de Mime, en démontrant qu'elle ne respecte pas tout à fait les conventions de la *Quadratur*⁵², l'effet comique et la dénonciation de l'ambiguïté du personnage passent bel et bien par son caractère de musique de scène : objet sonore préexistant, produit en tant que tel par le personnage, chant intradiégétique aux allures caractéristiques.

Les scènes impliquant Siegfried (le niveau « conte ») font toutes un usage très intense de la musique intradiégétique : on rappellera les deux chants de forge, les gags du pipeau de roseau et du solo du cor au deuxième acte, et plusieurs autres passages au statut ambigu, comme le solo « Es sangen die Vöglein / so selig im Lenz » (I, 1). Dans ces pièces, le statut de musique de scène permet également l'adoption d'un registre stylistique caractéristique, attribuable au personnage et déviant plus ou moins par rapport au degré zéro du langage musical de l'auteur. Nous avons souligné, dans un autre essai, l'importance capitale qu'eut, dans la formation de Wagner, sa fréquentation du répertoire de l'opéra comique français, dans lequel les pièces caractéristiques au statut intradiégétique sont omniprésentes. Toutefois, si la musique de scène joue un rôle essentiel dans l'ensemble de l'œuvre de Wagner, il ne la traite pas toujours dans un registre caractéristique : ses réflexes classicistes le poussent à considérer la caractérisation et la couleur locale comme des procédés adaptés au seul mode comique. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait désigné *Siegfried* – dans une lettre à Hans Richter – « meine zweite opéra comique »⁵³ – le choix du français semble ici plus qu'une tournure stylistique. Dans les scènes impliquant

52 Stefan Kunze, « Über Melodiebegriff und musikalischen Bau in Wagners Musikdrama, dargestellt an Beispielen aus 'Holländer' und 'Ring' », in *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1970, pp. 111-144. Sur le même passage, cf. également l'analyse de Giada Viviani, *Wagner italiano. Il Musikdrama e gli insegnamenti del melodramma*, diss., Université de Fribourg, 2008, pp. 57-61 (ethesis.unifr.ch/theses/index.php#Lettres, 15.05.2012).

53 Richard Wagner, *Briefe an Hans Richter*, hrsg. von Ludwig Karpath, Berlin – Wien – Leipzig, Paul Zsolnay Verlag, 1924, p. 13 (lettre du 25 novembre 1868). *Les maîtres chanteurs* seraient donc également un « opéra comique », à moins que Wagner ne se réfère ici à sa juvénile *Défense d'aimer* (ce qui nous semble peu probable). En effet, *Les maîtres chanteurs* se rapprochent remarquablement de la dramaturgie et des techniques de l'opéra comique parisien (voir Zoppelli, « Wagner und die Oper »).

le protagoniste, le statut intradiégétique et le registre caractéristique permettent de réduire au minimum la présence esthétique du narrateur (dont l'écriture se cache derrière les inflexions des personnages), d'étaler le panorama d'un monde apparemment sans histoire, tel que perçu par Siegfried, et d'élever le taux de comique.

Ce choix ne relève certes pas d'une esthétique du divertissement gratuit, ni d'une volonté métalinguistique imposée a priori : nous l'interprétons, à nouveau, comme une stratégie signifiante dans l'ensemble de l'intrigue du *Ring*. Le comique est le produit de l'inconscience du sujet par rapport à la tâche qu'il entreprend, du décalage entre l'automatisme de ses actions et une réalité hors de portée. Dans le cas de Mime, l'effet ridicule est dû à son statut de médiocre qui, toutefois, manigance perpétuellement, comme certains personnages de dessin animé, sans se rendre compte que son savoir limité et emprunté le voue à l'échec.⁵⁴ Wagner emploie plusieurs procédés afin de nous communiquer à quel point sa compréhension de la réalité, du cadre mythique qu'il frôle, est nulle. Dans la scène des *Fragen* échangées avec le Voyageur (I, 2), on remarquera que, lorsque Mime pose les questions, les motifs correspondants n'entrent en jeu qu'au moment où l'interlocuteur répond ; alors que les motifs, lorsque c'est Wotan qui interroge, résonnent tout de suite sous une forme 'correcte', pour revenir ensuite – lors de la réponse de Mime – souvent défigurés. Le motif de Sieglinde, qui résonne au moment où Mime raconte à Siegfried la rencontre avec sa mère mourante («Einst lag wimmernd ein Weib», I, 1) est également affreusement déformé. Le système des motifs est donc employé afin d'obtenir une «focalisation zéro» (la perspective du narrateur omniscient ou celle d'un personnage – comme Wotan – qui en partagerait l'omniscience), lorsque la dramaturgie l'exige. Il est suspendu ou détourné quand le drame choisit d'assumer la focalisation partielle d'un personnage – Mime – qui, s'il a bien appris le *gossip* de l'histoire cosmique, montre n'avoir rien

54 Il est coutume de voir quelque chose de lourd, et même de douteux et d'incorrect, dans l'humour dont Wagner frappe Mime ou Beckmesser. Cependant, les mécanismes à l'œuvre ne sont pas très différents de ceux qu'employait, disons, Chuck Jones pour Wile Coyote dans sa vaine poursuite de Road Runner. Plus que la cruauté du dispositif comique, qui nous semble faire partie des codes, c'est le sous-entendu raciste qui peut poser problème au spectateur. Gernot Gruber reconnaît également dans le traitement de Mime, certains éléments de la catégorie du grotesque («Das Lachen in Siegfried», in «Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an». *Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken*, hrsg. von Klaus Döge, Christa Jost und Peter Jost, Mainz, Schott, 2002, pp. 173-181). Reste, toutefois, que, pour le classiciste qu'était au fond Wagner, le dispositif grotesque et le principe de la fusion des niveaux de style n'ont, de loin, pas le poids qu'ils avaient dans l'imaginaire d'un Victor Hugo ou d'un Giuseppe Verdi.

compris à l'essentiel de sa signification : à ses yeux, tout devient vide, bas ou mesquin. C'est précisément le décalage entre ce manque de vraie compréhension et la présomption le portant à croire qu'il connaît et maîtrise les choses, qui fait de lui un personnage comique idéal.

Pour ce qui est de Siegfried, la question du comique se pose de manière plus subtile, mais pas totalement différente. Son décalage avec le réel n'a, évidemment, aucune conséquence tant que ses adversaires sont des ours et des dragons et que l'« autre » féminin se révèle, apparemment, inoffensif. S'il ne lui arrive rien de mal, c'est précisément parce qu'il est protégé par le statut même du conte, par son parcours obligé, qui exige a priori que le héros se débarrasse des dragons et épouse la belle au bois dormant.⁵⁵ Sa force est, comme pour tous les héros de ce genre, également celle d'une fusion avec la nature. (Selon la grammaire du conte, le héros doit montrer sa bienveillance envers un animal, qui le remerciera par un don ou une information lui permettant de parvenir à ses buts. Dans *Siegfried*, le protagoniste n'a aucun mérite spécifique par rapport à l'Oiseau de la forêt, mais il a pu montrer sa bienveillance envers d'autres fauves). Cependant, ce décalage peut être interprété comme une véritable difficulté à comprendre la réalité, tant et si bien que Wagner lui-même a été très proche de définir son héros comme « dumm » : « stupide », « bête ». ⁵⁶ De même, l'effet comique de l'exclamation « das ist kein Mann ! », lancée au moment où il libère la poitrine de Brünnhilde de sa cuirasse – un passage qui ne manque jamais de faire rire chaleureusement les publics les plus sévères – ne nous semble pas involontaire. Il est parfaitement cohérent avec la représentation d'un personnage qui ne dispose d'aucune clé de lecture pour comprendre ce qui l'entoure. Pour l'instant, Siegfried est, au cœur de la forêt, protégé par les codes du conte de fées. Toutefois, la difficulté à lire la réalité peut – selon les mécanismes d'autres genres, dans des cadres différents que celui de la nature – devenir fatale. Si Siegfried accomplit la tâche de mettre l'histoire universelle sur le chemin de la rédemption, ce sera par son échec, qui aura lieu dans un milieu infiniment plus dangereux qu'une forêt peuplée d'ours et de dragons : la société humaine.

55 Son inconscience même l'immunise, pour l'instant, contre le monde de la tragédie et du mythe : cf. Dahlhaus, *GS7*, p. 242.

56 Dans une célèbre lettre à Theodor Uhlig, 10 mai 1851 (*SB*, vol. 4, p. 43) : Wagner y remarque l'identité de l'histoire du jeune Siegfried avec le conte (publié par les frères Grimm) de *Celui qui s'en alla pour connaître la peur*, mais qui était tellement stupide qu'il ne réussit pas à l'apprendre.

Tel qu'il avait été conçu, en 1848 – sous une forme autonome et indépendante – l'opéra consacré à la mort de Siegfried s'inscrivait dans la continuité des précédents, *Tannhäuser* et *Lohengrin*. D'abord, le sujet – fondé principalement sur une source du moyen-âge courtois, le *Nibelungenlied* – était, sur le plan du genre, toujours de type légendaire : un conflit entre êtres humains qui agissent dans un cadre historique et collectif, mais dont l'action est déterminée ou perturbée par l'intervention d'éléments ou d'agents surnaturels. On y faisait allusion à certains antécédents de nature mythique, sans que ces derniers assument pour autant un rôle essentiel. Ce fut la réflexion politique et philosophique occasionnée par les événements de 1848-49 qui poussa Wagner à développer l'analyse des causes de l'état d'injustice, de violence et de décadence morale représenté dans *La Mort de Siegfried*. L'histoire devint ainsi le point de chute d'un complexe dramaturgique et conceptuel, déployé dans les volets du cycle que Wagner concevait à rebours, débouchant dans la nouvelle conception apocalyptique du finale, avec son embrasement universel en guise de palingénésie morale.

Des points de vue dramaturgique et formel, *La Mort de Siegfried* était également apparentée à *Tannhäuser* et à *Lohengrin* par sa nature d'opéra, essentiellement calqué sur le modèle du grand opéra parisien. Sabine et Sieghart Döhring ont souligné, en retraçant le processus qui amena Wagner à réorienter l'œuvre dans le sens d'une philosophie de l'histoire, le rôle que le finale du *Prophète* de Giacomo Meyerbeer – avec son embrasement purificateur d'un processus de dégénération politique et sociale – aurait eu dans la mise au point de la conception définitive du *Crépuscule des dieux*.⁵⁷ Nous aimerions ajouter une autre référence évidente, l'opéra tant admiré pour sa hauteur tragique (voir ci-dessus) : *Norma*. Les deux intrigues montrent des analogies tellement saisissantes que l'on pourrait presque considérer *Le Crépuscule des dieux* comme un remake de *Norma*. Le protagoniste masculin est lié, de manière socialement non institutionnalisée, à une femme à la personnalité exceptionnelle, proche de la sphère du transcendantal (Brünnhilde a été de nature divine, Norma est une prêtresse). Dans les deux cas, l'acceptation de l'amour a été pour la femme une expérience ambivalente, dans laquelle le sentiment de la déchéance a également joué un rôle. Le héros oublie sa compagne pour un nouvel objet de désir (Adalgisa, Guttrune) ; outrée, celle-là se venge en livrant le héros à ses ennemis, qui le punissent, prétextant une infraction sociale et religieuse (le sacrilège, le parjure). Toutefois, elle expie son acte en retrouvant l'union avec l'être aimé sur le bûcher purifica-

57 Voir Sieghart Döhring und Sabine Henze Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber, Laaber-Verlag, 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 13), pp. 257-281.

teur.⁵⁸ Un point marque, cependant, une distinction évidente entre les deux œuvres, celui qui concerne le rôle de Hagen et de ses intrigues : nous y reviendrons ci-dessous. Le réseau intertextuel des grilles dramaturgiques nous confirme donc que *Le Crépuscule des dieux* se développe en lien étroit avec certains modèles franco-italiens et dans la continuité des drames précédents de Wagner. La même observation peut se faire à l'égard des stratégies formelles employées. Dans les opéras des années 1840, Wagner s'était essentiellement basé sur la juxtaposition de numéros clos, bien décelables à l'analyse, mais partiellement masqués par l'usage de transitions – les unissant sans cadences formelles – et par le manque d'indications verbales dans les partitions.⁵⁹ Il avait souvent eu recours, selon un modèle typiquement français, à la musique de scène intradiégétique (chansons, ballades, prières, marches, etc.), impliquant l'usage de structures strophiques, de refrains, d'éléments périodiques, de parallélismes, de modes d'accompagnement très éloignés de cet idéal de prose musicale que l'on associe au genre du *Musikdrama*. Bien qu'atténuées par rapport au livret originaire de *La Mort de Siegfried*, ces techniques se retrouvent partout dans le texte du *Crépuscule des dieux*. Suivant la convention, typique de l'opéra français, que les antécédents mythiques ou légendaires doivent être chantés sous forme de ballade ou de romance, les Nornes «chantent» leurs récits, dans le Prologue, comme des fileuses cosmiques au rouet. Certes, il ne s'agit pas de strophes isométriques, mais les débuts sont caractérisés par des parallélismes métriques et des refrains ponctuent le texte. De même, Siegfried est, au troisième acte, invité par Hagen à «chanter» le récit de sa vie. Au deuxième acte, le bloc choral est formé, en bonne partie, par des chants d'allégresse et même une marche nuptiale, pièce obligée d'une musique de scène cérémonielle. D'autres sections du texte sont organisées en forme strophique, comme s'il s'agissait de ballades dont le statut intradiégétique n'est pas officiellement déclaré : le monologue de Hagen au premier acte est, notamment, composé de six strophes à trois

58 Le livret de *Norma* ne précise pas si le bûcher qui se prépare est réservé à la protagoniste – en tant que vestale sacrilège – ou si elle le partagera avec Pollione ; dans le premier cas, la réunion purificatrice sera symbolique (Pollione étant mis à mort d'une autre manière). Par rapport au *Crépuscule*, la scène finale de *Norma* permet, toutefois, au couple d'atteindre une sublime réconciliation au seuil du trépas – c'est précisément la scène qu'Arthur Schopenhauer considérait comme un modèle inégalé d'efficacité tragique de la catastrophe – alors que la mort de Siegfried, dans *Le Crépuscule*, précède cette phase de transfiguration.

59 Dans une lettre à Liszt (08.09.1850, SB, vol. 3, p. 387-8) Wagner affirme n'avoir jamais employé le terme «Rezitativ» dans la partition de *Lohengrin*, afin que les chanteurs ne soient pas conscients qu'il s'agissait effectivement de récitatifs (ce qui les amènerait à les chanter avec négligence).

vers, dont deux à deux accents et trois à trois (sauf le tout dernier). Il s'agit, évidemment, d'un cas de longue durée du *topos* de la ballade démoniaque, si important dans l'esthétique du romantisme musical français. Des séries d'unités métriques parallèles pour les différents personnages sont apprêtées afin de leur permettre soit de dialoguer par blocs mélodiques symétriques, soit d'unir leur voix en chant simultané (dans ce cas, ils peuvent également partager le même segment de texte). Ces dispositifs, typiques du livret d'opéra, structurent des passages comme le duo entre Brünnhilde et Siegfried à la fin du Prologue, le «serment de sang» au premier acte, celui sur la lance de Hagen ou le trio final du deuxième acte.⁶⁰

Il n'y a rien d'étonnant dans le fait que *La Mort de Siegfried* ait été conçue, en 1848, selon des formes similaires à celles d'un opéra traditionnel, ni que la plupart de ces procédés soient encore en place dans le livret du *Crépuscule des dieux*, puisque la réorientation de l'écriture de Wagner – sa «nouvelle voie» – ne sera entamée qu'au moment de s'atteler à la composition musicale du cycle. Il est plus surprenant que Wagner, en mettant *Le Crépuscule* en musique, à partir de 1869, respecte certaines implications formelles présentes dans ces structures. Certes, il est loin de mettre en musique le texte comme il l'aurait fait en 1850; plusieurs suggestions provenant du texte verbal laissent pourtant des traces évidentes dans la composition. Rien n'oblige Wagner, qui entre-temps a acquis les techniques pour une mise en musique flexible et indépendante des structures métriques, à accepter les suggestions formelles implicites dans son texte datant de vingt ans auparavant. Il décide pourtant de laisser transparaître la grille opératique derrière le discours du *Musikdrama*, de lui permettre d'occuper parfois le premier plan; il engage une sorte de jeu entre ces structures et les modes actuels de la réalisation sonore. Les chœurs du deuxième acte célèbrent le mariage – en faisant beaucoup de bruit et par une syntaxe musicale plutôt élémentaire – de manière assez semblable à celle qu'ils auraient vraisemblablement adopté en 1850; le congé entre Brünnhilde et Siegfried à la fin du Prologue emploie largement le chant simultané et fonctionne comme un vrai duo; le pacte de sang a recours aux mêmes techniques. Le finale du deuxième acte culmine dans un vrai *concertato* opératique: Carolyn Abbate a montré que le premier brouillon musical de cette section a été conçu indépendamment du texte verbal, ce qui oblige finalement Hagen,

60 De son côté, Werner Breig («'Das Wort von der Bühne aus' und 'die bedeutsame Beteiligung des Orchesters'. Zum dichterischen-musikalischen Verfahren in Wagners *Ring des Nibelungen*», in *Der 'Komponist' Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Symposium Würzburg 2000*, hrsg. von Ulrich Konrad und Egon Voss, Wiesbaden – Leipzig – Paris, Breitkopf & Härtel, 2003, pp. 33-47: 37) décèle, dans *La Mort de Siegfried*, une influence du système strophique de la poésie eddique, ce qui détermine un texte qui se prête bien à des formes musicales périodiques.

qui n'avait pas assez de texte, à en redire une portion. Comme Abbate le remarque, l'union de «dramatic stasis, simultaneous singing, repetition of text lines» renvoie, sans aucun doute, aux techniques de l'opéra.⁶¹ La «veille» de Hagen, au premier acte, le montre de manière plus subtile : la mise en musique n'est certes pas strophique, les profils du chant changent constamment et s'adaptent aux divers Leitmotive cités. Toutefois, les strophes sont nettement séparées par de longs interludes. Lors de ceux-ci, le motif menaçant associé à Hagen (le triton descendant *do bémol – fa* dans les registres graves de l'orchestre) résonne à la même hauteur comme un refrain. L'ensemble du monologue est bouclé du point de vue tonal, puisque Hagen, à la fin de la dernière strophe, revient (tout en restant en suspension sur la dominante) sur le *mi bémol* mineur de la première. Même sans avoir le texte sous les yeux, l'auditeur formé aux codes de l'opéra romantique retrouvera le modèle de la ballade démoniaque, éventuellement devenue plus déstabilisante et *unheimlich*, avançant avec le pas lent de la vengeance préparée depuis longtemps. L'usage de brefs refrains textuels et musicaux afin de structurer de longs passages non dialogiques se retrouve, d'ailleurs, un peu partout dans la partition : par exemple, dans la scène des Nornes («Spinne, Schwester, und singe!» ; «Weisst du, wie das wird?») ou dans l'allocution nocturne d'Alberich à son fils au début du deuxième acte («Schläfst du, Hagen, mein Sohn?»)

Plusieurs commentateurs ont remarqué la présence d'éléments opératiques dans l'intrigue, dans la dramaturgie, dans la forme poétique et musicale de ce drame qui, à d'autres points de vue, montre tout le niveau de complexité compositionnelle atteint par Wagner dans sa maturité. Ils les ont jugés comme des corps étrangers, attardés, dans le cadre de l'évolution du drame musical, des résidus échappés à une révision pas assez radicale. Avec l'ironie qu'on lui connaît, un George Bernard Shaw affirme, par exemple, que Siegfried n'est rien d'autre qu'un ténor typique d'opéra : après avoir été frappé, il retarde sa mort pour avoir le temps de chanter ses ravissants vers d'amour, exactement comme Edgardo dans *Lucia di Lammermoor*... Quant à Hagen, il ne serait rien d'autre qu'un «operatic villain», un «méchant d'opéra».⁶²

Si l'on fait abstraction du jugement esthétique qu'il implique, ce type d'observation peut se révéler utile. Il arrive souvent, dans le cadre des classifications de genre auxquelles nous faisons allusion au début de cette

61 Carolyn Abbate, «Opera as symphony, a Wagnerian myth», in *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, ed. Carolyn Abbate and Roger Parker, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1989, pp. 92-124 : 124.

62 George Bernard Shaw, *Perfect Wagnerite. A commentary on the 'Niblung's Ring'* (1^{ère} éd. : 1898), New York, Brentano, 1909, pp. 71-72.

étude, de voir Siegfried considéré comme une «tragédie» – évidemment parce que le héros du cycle y trouve sa fin funeste.⁶³ Toutefois, il est évident que *Le Crépuscule des dieux*, par rapport aux codes esthétiques et dramaturgiques dont il a été question ci-dessus, est moins une tragédie qu'un opéra romantique. Dahlhaus a souligné que Siegfried et Brünnhilde semblent, comme de vrais personnages d'opéra, obéir à une dramaturgie fondée sur la juxtaposition abrupte d'affects opposés, s'enchaînant de manière immédiate et sans phases de réflexion.⁶⁴ Cependant, ces oscillations abruptes, si nous faisons l'effort de prendre au sérieux l'intrigue établie par Wagner, dérivent moins d'un parti pris anthropologique dans la conception de la psyché des personnages (Dahlhaus pense à une sorte de modèle métastasien tardif) que de leur position actancielle dans les rouages de l'histoire. L'opéra romantique, dont les fondements se trouvent dans la dramaturgie du mélo boulevardier, se définit par les relations de pouvoir entre les personnages. Ainsi que nous l'avons rappelé, il présente le héros comme essentiellement sans défense par rapport aux détenteurs (illégitimes, violents, rusés, sans scrupules) du contrôle politique et institutionnel d'un système abusif et hypocrite. Or, Siegfried change abruptement, parce que ses ennemis lui font boire un philtre ; Brünnhilde réagit, alors, à la trahison inconcevable de son partenaire – dont elle ignore la cause – par un renversement semblable. En évitant de mentionner le rôle du philtre dans cette transformation, Dahlhaus partage évidemment le malaise de plusieurs commentateurs envers un outil dramatique perçu comme extérieur et puéril. Celui-là s'explique, en fait, par un réflexe lié à la théorie du tragique, profondément enracinée dans le système de nos jugements de valeur. A cause de cette intervention externe, Siegfried perd toute responsabilité «tragique», toute profondeur dialectique, et tombe dans le cas (non-aristotélicien) du personnage trompé et tué par ses ennemis.⁶⁵ D'où les tentatives de démontrer que ce philtre, tellement décrié, n'est, au fond, que la cristallisation scénique d'une transformation qui s'opère, peut-être

63 Bailey, «Structure», p. 60, définit les quatre drames du cycle comme «Prologue», «Pathos», «Comedy», «Tragedy», un étiquetage dont la cohérence des critères n'est pas facile à saisir.

64 Cf. Dahlhaus, «Wagners Konzeption», in *GS7*, p. 21.

65 Dans une autre étude, «Richard Wagners Musikdramen», le même Dahlhaus affirme que le philtre, à bien l'interpréter, représente l'expression et l'instrument de la dialectique tragique dans laquelle Siegfried est pris, celle du caractère nécessairement involontaire de ses actes (*GS7*, p. 213). Cette observation, pas tout à fait compatible avec l'autre citée ci-dessus, montre bien la difficulté à accepter l'évidence de la nature différente, «opératique», de cette dramaturgie, que même un chercheur de la lucidité de Dahlhaus peut avoir ressenti, inconsciemment, comme étant esthétiquement inférieure à celle, «tragique», du *Musikdrama*.

déjà antérieurement, dans la personnalité de Siegfried ; l'instrument symbolique d'une dialectique sous-jacente ou même d'une nature narcissique qui tente de se soustraire à l'emprise de la personnalité encombrante de Brünnhilde.⁶⁶ Néanmoins, Wagner a bien eu recours au philtre ; il l'a caractérisé, du point de vue musical, comme étant le produit de la ruse des Nibelungs (grâce à sa parenté avec le motif du Tarnhelm). Rien ne permet de conclure que la vraie raison du changement qui s'opère en Siegfried réside ailleurs que dans la malice de ses antagonistes. Du reste, le rôle négatif de Hagen, en tant que véritable moteur de l'intrigue, ne se situe pas seulement au niveau de l'histoire, mais est aussi affirmé par la dissémination omniprésente de son motif.⁶⁷ Le philtre, en tant que stratagème théâtral, symbolise moins une évolution psychologique ou une contradiction tragique qu'une donnée sociale : la capacité de manipulation d'un pouvoir rusé et sans scrupules, maître du jeu technologique.

A une période, Wagner avait eu la tentation d'appeler «eine Tragödie» *La Mort de Siegfried* ; il s'en était vite ravisé.⁶⁸ Personne n'était mieux situé que lui pour en juger avec clarté : nous l'avons vu reconnaître le caractère pleinement tragique de *Norma*, chef-d'œuvre dans lequel le nœud dramatique est totalement intériorisé et dans lequel on ne retrouve – selon le credo esthétique assimilé par Bellini – «alcun carattere cattivo che procuri tali sventure».⁶⁹ Malgré les parallélismes que nous venons de décrire, *Le Crépuscule des dieux* se différencie de *Norma*, précisément, par le rôle essentiel

66 C'est l'hypothèse de Ruffin, dans *Il caso Siegfried*, convaincante, pour autant que l'on partage les prémisses méthodologiques, fondées sur la théorie sémiologique/freudienne de la littérature, élaborée par Francesco Orlando.

67 Dérivé des deux premières notes de la voix supérieure de la «Bénédiction du fils du Nibelung», prononcée par Wotan (*La Walkyrie* II, 2), le motif n'est qu'une simple cellule descendante, qui peut se dédoubler et changer d'intervalle : tierce mineure et septième lorsque Hagen est en «société» (début de l'acte I), triton lorsqu'il reste seul et que sa noirceur se démasque (sa veille nocturne). Cette cellule ouvre et accompagne le serment de sang, en en devenant le symbole ; il ponctue la scène du serment de la lance, le trio de la conspiration, etc.

68 Voir John Deathridge, Martin Geck, Egon Voss, *Wagner Werk-Verzeichnis*, Mainz [...], Schott, 1985, p. 395 («Viertschrift des Textbuchs»). Dans les premières versions, Wagner avait employé les termes «Oper» et «grosse Heldenoper» (ibid., p. 393).

69 Lettre à Filippo Santocanale, 11.04.1834. Carmelo Neri, *Vincenzo Bellini. Nuovo epistolario*, Aci Sant'Antonio, Agorà, 2005, p. 284. Bellini affirme sa préférence pour ce type de structure de l'intrigue, dans le cadre des discussions sur le projet qui deviendra *I puritani*, une œuvre dans laquelle, à vrai dire, le principe n'est que très moyennement respecté (il s'agit, toutefois, d'un opéra appartenant à un genre différent, celui du drame bourgeois-larmoyant). Malgré la coïncidence presque littérale avec la formulation de Schiller citée ci-dessus (voir note 21), il est très improbable que Bellini ait eu la connaissance directe du précepte du poète allemand. Il s'agissait vraisemblablement d'idées qui circulaient dans les cercles théâtraux de l'époque.

du «méchant d'opéra», ce Hagen dont les machinations déterminent le cours des événements. Le dispositif du drame est tout sauf tragique. D'ailleurs, Wagner l'a affirmé plusieurs années plus tard, en se référant à son protagoniste : Siegfried ne peut pas être considéré comme un héros tragique «weil er nicht zur Bewusstseins seiner Lage kommt». ⁷⁰

Force est donc d'admettre que Wagner a bel et bien voulu, tant au niveau des structures que de la dramaturgie, que *Le Crépuscule des dieux* garde son caractère d'opéra. Afin d'expliquer cette démarche, il faudra à nouveau prendre en compte le champ de tension qui s'instaure entre réflexion politique/philosophique, théorie de l'art et pratique dramaturgique. Le rapport de Wagner avec l'opéra «traditionnel» nous semble aujourd'hui, comme nous le disions ci-dessus, hautement ambigu. Le refus affiché à son égard est motivé moins par une prise de distance de type stylistique et formel – explication adoptée et amplifiée par l'orthodoxie de Bayreuth, mais aussi par les mythologies du progrès chères à l'historiographie musicale – que par sa rupture idéologique avec la société artificieuse et corrompue, qui entretenait cette forme de spectacle pour le divertissement des oisifs – et qui trouve en elle un miroir de ses déséquilibres. La recherche récente – délivrée de certains présupposés mythiques, attentive aux errements critiques, aux apparentes contradictions, aux cadres argumentatifs du Wagner théoricien et se fondant sur une connaissance de l'opéra romantique franco-italien incommensurablement plus approfondie que celle que l'on en avait une ou deux générations auparavant – a tendance à voir en Wagner un compositeur profondément imprégné d'idéaux esthétiques, de thèmes et de techniques opératiques, mais également dégoûté des fonctions que le genre opéra assume dans une société dégénérée et décidé à lui opposer une utopie nouvelle, dont la réalisation présuppose un cadre social et institutionnel radicalement changé. ⁷¹ En somme, il condamne l'opéra moins pour des raisons esthétiques et techniques que parce qu'il est le miroir de la dégénération sociale. Dans sa pensée, opéra et société s'identifient.

Or, l'ennemi qui a raison du héros du *Ring* est, précisément, la société : une société fondée sur la convention, sur l'hypocrisie, sur le monopole de la connaissance. Assez efficace pour surmonter les dangers qui l'entourent dans le cadre naturel de son conte des fées, Siegfried n'est pas assez avisé pour éviter les pièges de la civilisation et les enseignements

70 «parce qu'il ne parvient pas à la conscience de sa situation». CWT, 04.07.1873 ; vol. 2, p. 703.

71 Selon l'heureuse formule de Lydia Goehr, le but de Wagner était de continuer la production de l'opéra «under the condition of Musikdrama». Lydia Goehr, «From opera to music drama : nominal loss, titular gain», in *Richard Wagner and his world*, ed. Thomas S. Grey, Princeton, Princeton University Press, 2009, pp. 65-86 : 74.

que Brünnhilde lui a légué ne suffisent pour le mettre à l'abri.⁷² Au niveau thématique, le genre qui raconte l'écrasement du héros naïf par le pouvoir social, nous l'avons vu, est l'opéra, et non la tragédie. Au niveau formel, l'opéra est, selon Wagner, un microcosme de la désintégration sociale, de la perte de sens des structures. Le palais des fils de Gibich est un lieu d'impuissance et de lâcheté, d'hypocrisie et de fausse piété. Hagen tire les ficelles de l'intrigue par un système rituel purement conventionnel, par des serments vidés de leur sens par la manipulation de leur contenu, par des cérémonies collectives dans lesquelles le sacré est un prétexte pour la gestion des masses. En effet, toutes les énonciations performatives de type rituel sont, dans *Le Crépuscule*, invalidées par la mystification : Siegfried scelle un pacte de sang parce que le philtre lui a fait oublier Brünnhilde, Gunther parce qu'il ne sait pas que Brünnhilde s'est donnée à Siegfried ; Siegfried se voue à la vengeance de la lance parce qu'il ignore avoir trahi, Brünnhilde invoque la vengeance parce qu'elle ne sait pas que Siegfried a été drogué... Les cérémonies chorales, avec à la clé une marche nuptiale et des prières aux dieux protégeant le mariage, sont tout simplement grotesques, lorsque l'union en question n'est qu'un piège. En outre, la désinvolture cynique avec laquelle Hagen se sert du rituel représente un cruel démontage du sacré et de sa fonction sociale. La perte de sens des formes, ainsi que le caractère artificiel et mystifié du rituel sont les reproches que Wagner adresse à l'opéra. Il n'en méconnaît pas l'efficacité esthétique ; il en critique le détournement dans un cadre pervers. Un court-circuit s'instaure donc entre le monde fictionnel («Die Halle der Gibichungen am Rhein»), le monde réel auquel ce dernier renvoie (la société urbaine moderne, l'endroit de la désagrégation, de l'abus, de l'arbitraire, du mensonge), le genre théâtral qui est la manifestation de ce monde réel (l'opéra devenu le lieu de la convention) et les techniques dramaturgiques de ce genre (le grand opéra parisien se fonde, précisément, sur l'assimilation intradiégétique de scènes rituelles ayant une nature sonore). Si les formes de l'opéra se distinguent en grille de fond, c'est parce que l'opéra est le genre d'une société au crépuscule, qui anéantira le héros pour s'écrouler avec lui. Siegfried tombe dans un piège fait de serments, de consécration, de duos, de trios ; il s'embourbe dans un opéra, dans ses logiques, dans ses

72 Parmi les nombreux aspects du *Ring* qui renvoient à la dichotomie nature/société que le XIX^e siècle hérite de la pensée de Rousseau, on remarquera la perte de la capacité à écouter la nature. Le jeune Siegfried avait profité des bons conseils d'un petit oiseau de la forêt (dont le motif musical, rappelons-le, est une variante du chant des Filles du Rhin au début de *L'Or du Rhin* – incarnation de l'âge d'or d'une nature vierge). Après son passage dans la Babylone sociale, il admet (III, 2) ne plus prêter attention à leur gazouillement, une surdité qu'il paie de sa vie (avant de frapper, Hagen demande à Siegfried s'il comprend les corbeaux lui annonçant sa mort).

structures. Reconnaître le glissement qui s'opère, ici, du plan du signifiant au plan du signifié revient à constater ce qu'une analyse du développement du Wagner théoricien nous aura montré : son refus idéologique de l'opéra, en tant que reflet d'un système social, ne l'empêche pas de reconnaître l'efficacité de certains de ses modes, de ses structures et de ses techniques. L'opéra incarne, en tant que métaphore, la dégénération du corps social, mais reste, en tant que dépôt de dispositifs dramaturgiques et musicaux, un trésor à exploiter, de manière plus ou moins ouverte, même si ses produits occuperont le côté négatif du système axiologique.

Après la mort de Siegfried, le langage formel du *Crépuscule des dieux* s'éloigne de ses bases opératiques – notamment, à mesure que Brünnhilde récupère son regard souverain sur l'ensemble du mythe des dieux et en scelle la fin. La densité du réseau de motifs augmente parallèlement. L'opéra s'efface comme la société qu'elle exprime. Toutefois, l'acte d'amour décisif est, comme dans *La Walkyrie*, marqué par le recours à une configuration mélodique 'pure', ce thème lyrique qui scelle le cycle et que le spectateur n'aura entendu auparavant qu'une seule fois, chanté par Sieglinde au moment où Brünnhilde, en se sacrifiant pour elle, lui permet de sauver son enfant. Il ne s'agit donc pas d'un Leitmotiv standard (il n'en a ni la structure ponctuelle, ni la précision sémantique) mais d'une réminiscence, d'un thème vocal qui revient *una tantum*, dé-verbalisé, afin de recréer l'atmosphère émotionnelle d'un moment-clé du drame. Son statut même d'exception, d'objet étranger, lui confère une tâche rhétorique essentielle, celle de point de chute de l'ensemble. Certes, il est vrai que cette mélodie, du point de vue structurel, ne représente, comme l'observe Manfred Hermann Schmid, qu'un «Zusatzthema» au motif du Walhalla. Toutefois, cela n'implique pas que la perspective musicale détermine «einen Wotan-Schluss». ⁷³ Selon le degré zéro de la technique wagnérienne, le déploiement du motif du Walhalla correspond, évidemment, à la situation scénique (l'embrassement du château des dieux). Alors que la remémoration de la mélodie de Sieglinde assume – précisément en tant que «Zusatz», objet ajouté, exception stylistique – un poids esthétique et une valeur conceptuelle extraordinaires. Cette reprise mélodique a donné beaucoup de fil à retordre aux herméneutes, justement parce qu'il ne s'agit pas d'un motif standard à la valeur sémantique précise, mais d'une citation qui renvoie à un complexe *émotionnel* préexistant. Wagner lui-même aurait tantôt parlé de «hymne aux héros» ⁷⁴, tantôt de «glorification de Brünnhilde» ⁷⁵; son ca-

73 Manfred Hermann Schmid, «'Unendliche Melodie'. Zu den Schlüssen in Wagners *Ring*», in *Der «Komponist» Richard Wagner*, pp. 49-64 : 58.

74 CWT, 24.07.1872 ; vol. 1, p. 552.

75 Selon la lettre de Cosima à Edmund von Lippmann, 06.09.1875 ; publiée par John Deathridge, «[Review]», *19th-Century Music*, 5/1, 1981, pp. 81-89 : 84.

ractère musical, ainsi que sa nature ascendante plaident pour une interprétation proche de celle de Grey, qui y voit «the glorification of the *ewig Weibliche*». ⁷⁶ Toutefois, nous préférons éviter toute surinterprétation et constater qu'elle renvoie, grâce à ses caractéristiques internes et à son origine dans le passé du drame, à un champ sémantique émotionnel plutôt vaste, que l'on pourrait définir par des concepts comme «transfiguration, nouvelle naissance, amour». Le manque de précision n'est, ici, ni un défaut de la part de l'herméneute, ni une erreur de la part de l'auteur : il est le signe de l'appartenance de cette mélodie lyrique – tout comme de celles que nous avons signalées dans *La Walkyrie* – à une dimension différente. Le réseau des motifs entrelacés est l'instrument d'une compréhension rationnelle du réel, adaptée tant que le réel à comprendre est de nature rationnelle et dialectique. Toutefois, cet état du réel est, précisément, celui auquel l'on doit la corruption et la souffrance du monde. Afin de transcender cette logique, il est nécessaire non seulement d'affirmer la primauté d'un champ de valeurs «féminines» (l'amour, l'intuition, l'irrationnel), mais également de les transmettre par les moyens qui leurs sont propres : notamment, la mélodie comme expression pré-articulée du sentiment. Comme nous l'avons suggéré plus haut, le système progressif, dans lequel l'historiographie téléologique identifie l'idéal esthétique de Wagner, ne serait pour lui qu'un moyen infiniment riche et subtil pour transmettre les défauts et les apories du réel, alors que l'utopie de l'humain retrouvé exige de retrouver le chant sous une forme (apparemment) primaire et spontanée. ⁷⁷

Dans son effort pour saisir le principe dramaturgique du *Ring* selon une formule unitaire, Dahlhaus se trouvait confronté à ce qu'il paraissait interpréter comme une tension interne ou comme une opposition dialectique inhérente à la conception du cycle. Il considérait le cycle «einerseits, als Heroentragedie von Siegfried und Brünnhilde, ein Affektdrama, also eine Oper, [...] andererseits, als Mythos von Wotan, ein Reflexionsdrama, das einen Gegentypus der Oper darstellt». ⁷⁸ Cette description semble cacher un certain regret face au manque d'homogénéité stylistique et dramaturgique de l'œuvre, même si Dahlhaus ne va pas – grâce à l'équilibre qui s'établit dans ce champ de tensions – jusqu'à remettre en question le rang esthétique de *La Tétralogie*. Selon notre perspective, les diverses

76 Grey, *Wagner musical prose*, p. 369.

77 Apparemment, puisque le fragment d'expression naturelle et indéterminée est mis, ici, en valeur par des procédés très sophistiqués, comme la progression chromatique «à la *Tristan*» à laquelle est soumise la mélodie.

78 «D'un côté, en tant que tragédie héroïque de Siegfried et de Brünnhilde, un drame d'affects, c'est-à-dire un opéra [...], de l'autre, en tant que mythe de Wotan, un drame réflexif, ce qui représente un type opposé à l'opéra». Dahlhaus, *GS7*, p. 22.

dramaturgies du *Ring* sont moins des principes opposés que des composantes, des outils dont Wagner se sert pour élaborer le système de sens de sa monumentale allégorie philosophique et politique. Cette hétérogénéité des moyens nous semble même être l'une des conditions décisives de l'efficacité inégalée du *Ring*. Dans une telle démarche pragmatique, ce qui est dépassé sur le plan idéologique peut retrouver toute son efficacité dramaturgique. *L'Anneau du Nibelung* pourrait ainsi incarner l'observation énoncée (à propos de la naissance de la psychanalyse) par Jean Starobinski: «les systèmes les plus révolutionnaires, à les regarder de près, ne font souvent que réorganiser de façon audacieuse des éléments préexistants, épars en plusieurs domaines de la culture». ⁷⁹

Abstract

The four parts which make up the *Ring des Nibelungen* refer, without following to the letter, to different genres: myth, tragedy, tale and romantic opera. These structures, each one drawing on a wealth of cultural connotations, have the aim of clarifying and enhancing the effectiveness of the work's global message. They also oblige the composer to use a variety of approaches in considering the treatment of form and syntax, the use and function of motivic material and narrative strategies. Far from being monolithic and founded on an abstract idea of stylistic progress, as a historiographic tradition would have wanted which is more and more contested today, the Wagnerian approach is very varied and pragmatic. The composer shows himself notably ready to use a number of codes of the Franco Italian operatic tradition, sometimes with an negative axiological connotation, often as a way of breaking or as a key to access a transcendental moral dimension.

Bibliographie

- CWT = Wagner Cosima, *Die Tagebücher*, ediert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München – Zürich, Piper, 1982.
- GS7 = Dahlhaus Carl, *Gesammelte Schriften* 7. 19. Jahrhundert IV: Richard Wagner – *Texte zum Musiktheater*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber, Laaber-Verlag, 2004.
- SB = Wagner Richard, *Sämtliche Briefe*, hrsg. im Auftrag der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1979-1991.
- SSD = Wagner Richard, *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1913].

79 Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 297-298.

- Abbate Carolyn, «Opera as symphony, a Wagnerian myth», in *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, ed. Carolyn Abbate and Roger Parker, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1989, pp. 92-124.
- Alles ist nach seiner Art. *Figuren in Richard Wagners Der Ring des Nibelungen*, hrsg. von Udo Bernbach, Stuttgart – Weimar, Metzler, 2001.
- Bailey Robert, «The structure of the *Ring* and its evolution», *19th-Century Music*, 1/1, 1977, pp. 48-61.
- Bernbach Udo, «*Blühendes Leid*». *Politik und Gesellschaft in Richard Wagner Musikdramen*, Stuttgart – Weimar, Metzler, 2003.
- Bernbach Udo, «Wotan – der Gott als Politiker», in *Alles ist nach seiner Art*, pp. 27-48.
- Borchmeyer Dieter, *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart, Reclam, 1982.
- Cooke Deryck, *I saw the world end. A study of Wagner's 'Ring'*, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- Dahlhaus Carl, «Richard Wagners Musikdramen», in *GS7*, pp. 141-273.
- Dahlhaus Carl, «Wagners Konzeption des musikalischen Dramas», in *GS7*, pp. 11-140.
- Dahlhaus Carl, «Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Wagner», in *GS7*, pp. 362-383.
- Daverio John, «Wagner's *Ring* as 'universal poetry'», in *New studies on Richard Wagner's 'The Ring of the Nibelung'*, ed. Herbert Richardson, Lewinston, The Edwin Melles Press, 1991, pp. 39-53.
- Deathridge John, «[Review]», *19th-Century Music*, 5/1, 1981, pp. 81-89.
- Deathridge John – Geck Martin – Voss Egon, *Wagner Werk-Verzeichnis*, Mainz [...], Schott, 1985.
- Döhring Sieghart – Henze Döhring Sabine, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber, Laaber-Verlag, 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 13), pp. 257-281.
- Eliade Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 2005 (1^{ère} éd.: 1963).
- Ette Wolfram, «Mythos und negative Dialektik in Wagners *Ring*», in *Narben des Gesamtkunstwerks: Wagners Ring des Nibelungen*, hrsg. von Richard Klein, Stuttgart, Wilhelm Fink Verlag, 2001, pp. 133-166.
- Friedrich Sven, *Das auratische Kunstwerk: zur Ästhetik von Richard Wagners Musiktheater-Utopie*, Tübingen, Niemeyer, 1996.
- Goehr Lydia, «From opera to music drama: nominal loss, titular gain», in *Richard Wagner and his world*, ed. Thomas S. Grey, Princeton, Princeton University Press, 2009, pp. 65-86.
- Grey Thomas S., «Leitmotif, temporality and musical design in the *Ring*», in *The Cambridge Companion to Wagner*, ed. Thomas S. Grey, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 85-114.
- Grey Thomas S., *Wagner musical prose. Texts and contexts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007 (1^{ère} éd.: 1995).
- Gruber Gernot, «Das Lachen in *Siegfried*», in «*Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an*». *Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken*, hrsg. von Klaus Döge, Christa Jost und Peter Jost, Mainz, Schott, 2002, pp. 173-181.
- Jauss Hans Robert, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, München, W. Fink Verlag, 1977.
- Judet de La Combe Pierre, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques?*, Montrouge, Bayard, 2010.
- Kunze Stefan, «Über Melodiebegriff und musikalischen Bau in Wagners Musikdrama, dargestellt an Beispielen aus 'Holländer' und 'Ring'», in *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1970, pp. 111-144.

- Lévi-Strauss Claude, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973.
- Münkler Herfried, «Hunding und Hagen. Gegenspieler der Wotanshelden», in *Alles ist nach seiner Art. Figuren in Richard Wagners Der Ring des Nibelungen*, hrsg. von Udo Bermbach, Stuttgart – Weimar, Metzler, 2001, pp. 145-162.
- Nattiez Jean-Jacques, *Wagner androgyne. Essai sur l'interprétation*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1990.
- Neri Carmelo, *Vincenzo Bellini. Nuovo epistolario*, Aci Sant'Antonio, Agorà, 2005.
- Propp Vladimir, *Morphologie du conte [Morfologija Skazki, 1928]*, Paris, Seuil, 1970.
- Richard Wagner – Der Ring des Nibelungen. *Ansichten des Mythos*, hrsg. von Udo Bermbach und Dieter Borchmeyer, Stuttgart – Weimar, Metzler, 1995.
- Ruffin Gianni, *Il caso Siegfried. Individuazione simbolica di un eroe wagneriano*, Lucca, LIM, 2009.
- Schiller Friedrich, *Sämtliche Werke. Band V: Erzählungen, theoretische Schriften*, hrsg. von Wolfgang Riedel, München, Carl Hanser Verlag, 2004.
- Schmid Manfred Hermann, «Unendliche Melodie». Zu den Schlüssen in Wagners *Ring*», in *Der «Komponist» Richard Wagner*, pp. 49-64.
- Shaw George Bernard, *Perfect Wagnerite. A commentary on the «Niblung's Ring»* (1^{ère} éd.: 1898), New York, Brentano, 1909.
- Starobinski Jean, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 2001.
- Szondi Peter, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt, Insel-Verlag, 1961; tr. fr. *Essai sur le tragique*, Belfort, Circé, 2003.
- Viviani Giada, *Wagner italiano. Il Musikdrama e gli insegnamenti del melodramma*, diss., Université de Fribourg, 2008, ethesis.unifr.ch/theses/index.php#Lettres (15.05.12).
- Wagner Richard, «Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit», in *SSD*, vol. 12, pp. 19-21.
- Wagner Richard, *Briefe an Hans Richter*, hrsg. von Ludwig Karpath, Berlin – Wien – Leipzig, Paul Zsolnay Verlag, 1924.
- Wagner Richard, «Epilogischer Bericht [...]», in *SSD*, vol. 6, pp. 257-272.
- Wagner Richard, «Der Nibelungen-Mythos. Als Entwurf zu einem Drama (1848)», in *SSD*, vol. 2, pp. 156-166.
- Wagner Richard, «Eine Rezension», in *Vincenzo Bellini*, hrsg. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München, Edition Text + Kritik, 1985 (= *Musik-Konzepte*, 46), pp. 7-10.
- Werner Breig, ««Das Wort von der Bühne aus» und «die bedeutsame Beteiligung des Orchesters». Zum dichterischen-musikalischen Verfahren in Wagners *Ring des Nibelungen*», in *Der «Komponist» Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Symposium Würzburg 2000*, hrsg. von Ulrich Konrad und Egon Voss, Wiesbaden – Leipzig – Paris, Breitkopf & Härtel, 2003, pp. 33-47.
- Wilpert Gero von, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, Kröner, 2001.
- Wolzogen Hans von, *Erinnerungen an Richard Wagner*, Leipzig, [1892].
- Zoppelli Luca, «Una drammaturgia borghese», in «*Voglio Amore e amor violento*». *Studi di Drammaturgia*, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2006 (= *Il Teatro di Donizetti*, 3), pp. 79-100.
- Zoppelli Luca, «Tragisches Theater und Oper: Manzoni, Donizetti und Schillers *Maria Stuart*», *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 22, 2002, pp. 295-311.
- Zoppelli Luca, «Wagner und die Oper seiner Zeit», in *Wagner-Handbuch*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Stuttgart, Bärenreiter – Metzler, 2012, pp. 55-61.