



HAL
open science

”L’Anneau du Nibelung” de Wagner : fiction, histoire et opéra

Martin Laliberté

► **To cite this version:**

Martin Laliberté. ”L’Anneau du Nibelung” de Wagner : fiction, histoire et opéra. Zbigniew Przychodniak et Gisèle Séginger. Fiction et histoire., Presses Universitaires de Strasbourg, pp.281-299, 2011, Formes et Savoirs, 978-2-86820-472-1. hal-01721944

HAL Id: hal-01721944

<https://hal.science/hal-01721944v1>

Submitted on 23 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'Anneau du Nibelung de Wagner : histoire, fiction et opéra

Martin Laliberté

LISAA EA 4120

Université de Paris-Est Marne-la-Vallée

ACT Martin Laliberté « *L'Anneau du Nibelung de Wagner : fiction, histoire et opéra* » in G. Séginger et Z. Przychodniak (ed), *Actes du Colloque « Fiction et Histoire* ». Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et Savoirs », 2011, p. 281-299. hal-01721944.

Introduction

Cet article étudie quelques unes des nombreuses interactions entre histoire et fiction dans le cycle opératique *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner. Œuvre réellement novatrice d'un « jeune révolutionnaire » de 1848 grassement soutenue par Louis II de Bavière et toute une haute société autour de 1870, *acme* du langage tonal et point de saturation définitif de celui-ci, œuvre d'avant-garde basée sur de très vieux textes européens (Eschyle, *Eddas*), ces opéras hautement réussis accumulent les paradoxes qui n'ont pas manqué d'intéresser la critique depuis 1876.

Les dimensions colossales de l'œuvre empêchent une étude complète, mais quelques thèmes importants pour ce colloque peuvent être abordés.

Contexte de genèse, Sources littéraires, Résumé des intrigues, Leitmotive et archétypes.

I Contexte historique de Wagner : une période de péripéties

Richard Wagner est né à Leipzig en 1813 : après la Révolution Française et vers la fin des guerres napoléoniennes. Sa génération a connu : la Restauration en France et les péripéties politiques qui s'en suivirent. En Allemagne c'est « l'Époque Biedermeier », 1815-1848, celle du système politique autoritaire de Metternich (décrets de Karlsbad). C'est aussi la génération du *Manifeste du Parti Communiste* de 1848, des révolutions de 1848-49, notamment celle de l'échec de celle de l'Allemagne. Peu après, la Prusse de Bismarck prend le *leadership* de la sphère germanique (Guerre Autro-Prussienne de 1866). Cette évolution mène à la Guerre Franco-Prussienne de 1870 et à la Commune de Paris, 1870 et au-delà...

Le compositeur est né dans une famille d'artistes (chanteurs et comédiens) et sa première femme, Minna Planer (1836-61). Il a suivi une formation littéraire, philosophique et musicale (piano) puis a découvert Beethoven, ce qui fut un choc considérable. Cela l'a amené à poursuivre des études sérieuses de composition à partir de 1828, essentiellement en autodidacte. Il devient ensuite répétiteur de chœur puis maître de chapelle¹ spécialiste de la musique vocale, notamment de la 9e symphonie de Beethoven, et se forge une réputation (postes à Würzburg, Magdebourg, Riga... 1833-39). Entre 1839 et 1842, il effectue des séjours à l'étranger (Angleterre, Paris) et y connaît des échecs assez durs mais lie amitié avec Liszt, dont il épousera la fille Cosima en 1870. Son opéra *Rienzi* lui vaut ses premiers succès en 1842. Il entreprend alors la composition de ses

¹ Chef de chœur et d'orchestre

premiers grands opéras : *Le Vaisseau Fantôme* (1843), *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1850). Il commence dès 1848 à concevoir ce qui deviendra *L'Anneau du Nibelung*

C'est justement à cette époque qu'il mène aussi une activité politique qui le contraindra à fuir Dresde en 1849 (avec « Minna, le chien et le perroquet », écrit-il dans ses mémoires). En exil à Zurich (1849-1859), il écrit ses principales contributions théoriques et effectue de nombreux déplacements, sauf en Saxe. Un certain succès se profile avec *Tristan et Isolde*, 1865, *Les Maîtres Chanteurs*, 1868. Sa rencontre avec Louis II de Bavière en 1864, amène enfin un tournant de carrière majeur. Ce dernier va rendre possible la construction du *Théâtre de Festival* à Bayreuth pour accueillir la création du *Ring* de 1872 à 1876 (un festival à souscription, un modèle du genre). Cette période aboutit à la création de la tétralogie de *L'anneau du Nibelung* en 1876. Il compose son dernier opéra en 1882, *Parsifal*.

Un « jeune révolutionnaire » et un « réactionnaire mature » ?

Richard Wagner participe personnellement aux mouvements de 1848-49 : durant ses études à Leipzig et puis à Dresde, il se lie au mouvement *Jeune Allemagne* de Heine, et fréquente Röckel et Bakounine. Il écrit alors des pamphlets politiques très véhéments :

« Je veux briser le pouvoir des puissants, de la loi et de la propriété, que l'homme ait pour maître sa propre volonté, que sa seule loi soit sa seule jouissance (« Lust »), que toute sa propriété réside dans sa propre force [...] car rien n'est supérieur à l'homme libre »²

Sa correspondance avec Röckel se poursuivra longtemps. Nous reviendrons plus loin sur les traces effectives de ce côté révolutionnaire dans la Tétralogie de l'anneau.

A partir de son exil, il se tourne peu à peu vers les « grands », seuls à même de financer ses projets très ambitieux. Faute de révolution aboutie, il doit revenir aux usages féodaux et se lier d'amitié avec des protecteurs, acteurs d'une société de plus en plus « haute » : de Liszt ou von Bülow à Wesendonck, la Princesse de Metternich ou la Princesse de Polignac. Cela lui permettra de se faire gracier en 1861 et de se rapprocher de Louis II de Bavière, souverain « romantique » passionné par Wagner depuis son enfance. A partir de cette rencontre et du retournement complet de sa situation et de ses opinions politiques, Wagner s'entoure peu à peu d'une coterie très conservatrice menée par le Baron de Wolzogen³, dont fait partie Cosima⁴. Ce groupe sera responsable de plusieurs amplifications douteuses des positions déjà critiquables du compositeur. Pour excuser ses activités « révolutionnaires » auprès de ce milieu, il écrit ceci :

« Je ne m'intéressai alors à la politique et aux événements politiques que dans la mesure où il m'importait d'imposer à leur orientation concrète la marque de mes aspirations artistiques; jamais cependant je ne me suis laissé aller à prendre part plus sérieusement à quelque entreprise politique déterminée »⁵.

Bien loin de la révolution politique rêvée, la création du *Ring*, fut un événement princier et mondain majeur et c'est entouré de tous les honneurs que le compositeur meurt à Venise en 1883.

² Wagner, *La révolution*, 1849, cité dans Bruno Lussato, en collaboration avec Marina Niggli *Voyage au cœur du Ring*, Fayard, 2005, p 235..

³ Ce dernier est notamment l'auteur du premier guide des *Leitmotive* de la Tétralogie

⁴ Il est à noter que Wagner et sa compagne ont longtemps vécu en union de fait, alors qu'elle était toujours épouse de von Bülow, et qu'ils ont eu des enfants avant leur mariage de 1870. Puis, la bohème vieillissante est devenu très conservatrice au tournant du XX siècle. Siegfried Wagner et sa mère devenue veuve soutiendront le régime Nazi.

⁵ Lettre de recours en grâce auprès du roi de Saxe citée dans Lussato, *op. cit.* p. 253.

Le succès de cette carrière est considérable : si la personnalité et l'œuvre musicale de Wagner suscite encore des polémiques, 134 ans après, le premier *Festival de Bayreuth* existe toujours, les places demeurent chères et introuvables et la famille Wagner y « règne » encore. Cela dit le procès ne peut être aussi vite instruit. Il serait totalement injuste de réduire l'œuvre du compositeur à son évolution politique critiquable ou à celle de ses proches. Un jugement pondéré doit prendre en compte ce qui est réellement significatif : son œuvre lyrique, tant musicale et scénique que poétique.

II Fiction et histoire : la tétralogie de *L'anneau du Nibelung* (1848-1876)

Dans le contexte d'une difficile unification allemande, Wagner tente une fresque mythologique et philosophique d'importance cosmologique doublée d'une épopée fondatrice. Membre actif du courant littéraire romantique, il adapte une très ancienne histoire, celle des Nibelung et du héros tueur de dragon. Siegfried.

Ses sources principales sont assez disparates :

- La *Chanson des Nibelungen*, édité par J. Grimm en 1826 d'après *Das Nibelunglied*, Autriche XIIIe siècle, redécouvert au XVIIIe siècle
- La *Mythologie germanique* de J. Grimm, 1835
- Tridriks Saga af Bern, Norvège, XIIIe siècle
- Les deux *Eddas* scandinaves, VIIe-XIIIe siècles
- La *Völsunga Saga*, Norvège, XIIIe siècle

Sans oublier les :

- *Contes de l'enfance et du foyer*, W et J Grimm, 1812-15⁶.

Pourquoi tant de sources ? Parce que ces sources anciennes sont lacunaires, souvent contradictoires et pas d'emblée portables sur scène, même en traduction en allemand moderne. Il devait réécrire pour obtenir une histoire cohérente. Toutefois, Wagner va bien au-delà d'une simple synthèse et adaptation dramatique de ces éléments. Il effectue un important travail de réécriture des mythes et éléments légendaires, Au niveau du style, sans adopter le vers scandinave archaïque, trop rigide pour ses besoins⁷, Wagner emploie un langage très compact⁸ de facture apparentée, non rimé, au vocabulaire archaïsant (ou néologique), avec de très nombreux jeux d'assonances et d'accents⁹.

⁶ Parmi une multitude, trois ouvrages donnent des précisions intéressantes sur ces questions et étaient cette communication : Lussato, *op. cit.*, p. 57-67, Cooke *I saw the world end : a study of Wagner's Ring*, Oxford, Oxford University Press, coll « Clarendon Paperbacks », 1979, p. 74-131 et, pour les *Eddas*, voir aussi l'édition récente des travaux universitaires de J.R.R. Tolkien : *The Legend of Sigurd & Gudrún*, C. Tolkien (ed), Londres Harper Collins, 2009, pp 1-55 et 337-363.

⁷ Ce qu'il a dénoncé dans ses écrits théoriques ou son opéra *Les Maîtres Chanteurs*.

⁸ S'il n'évite pas toujours une certaine pompe romantique très datée, ce style est aussi nettement plus léger et moderne que ce que la musique ou les mauvaises traductions pourraient nous laisser penser. Les livrets sont étonnamment courts pour une telle histoire.

⁹ A ce sujet, voir Tolkien, *op. cit.*, p 45-50 ou Lussato, *op. cit.* p. 325-329 ou *Les Eddas*.

Les éléments développés par ces recueils scandinaves et germaniques sont de deux ordres : mythologiques et historiques, diversement enchevêtrés selon les versions et les époques. D'une part, on retrouve le cycle légendaire du héros (Sigurd/Siegfried) chasseur de dragon et de nains, époux d'une Valkyrie, héros choisi par le dieu principal (Odin/Wotan) pour un dessin cosmique : la survie du monde après le *Crépuscule des Dieux*.



Ex. 1 Pierre runique de Ramsund (Suède), XIe siècle représentant le mythe de Sigurd¹⁰

D'autre part, on retrouve aussi le cycle historique des affrontements des Burgondes et des Huns autour de Worms, avec un trésor disputé, des femmes fortes mais mariées de force, des vengeances et catastrophes. Ce cycle résulterait notamment du destin tragique du royaume Burgonde au Ve siècle, coïncé entre les Huns d'Attila et l'armée du général romain Aetius et peut-être aussi de la singulière personnalité de la reine d'Austrasie Brunehaut/Brunehild (née vers 547, exécutée en 613)¹¹.

Comme nous le verrons *infra*, il est certain que Wagner a fait une synthèse personnelle des éléments dont il a hérité. Leur sens devient assez différent, bien qu'apparenté à ces traditions. Pour le comprendre, résumons maintenant les principaux aspects de cette épopée cosmique, dans la version du compositeur ainsi que les quatre opéras.

L'univers du *Ring*

Le monde de la *Tétralogie* met en présence quatre éléments, quatre forces principales, associées à quatre entités :

- L'air : Wotan, pouvoir politique
- La terre : Erda, pouvoir de prophétie
- L'eau : Le Rhin, forces naturelles positives

¹⁰ 1) Sigurd se brûle en cuisant le cœur de Fáfñir. Il lèche son doigt, goûtant ainsi le sang du dragon. 2) Les oiseaux révèlent à Sigurd les mauvaises intentions de Reginn. 3) Regin mort, la tête tranchée par Sigurd. 4) Grani, le cheval de Regin, attaché à un arbre. 5) Sigurd tuant Fáfñir avec son épée Gramr. 6) La loutre Ótr, à l'origine de la malédiction. <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sigurd.svg>. Consulté le 01-09-2010.

¹¹ Wikipedia, : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Brunehilde_\(reine\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Brunehilde_(reine)). Consulté le 01-09-2010. La version anglaise de l'article est plus développée.

- Le feu : Loge, entropie

Ce monde comporte aussi trois lieux, regroupant les familles de personnages :

1- Au ciel/sommet des montagnes (siège du Walhalla¹²) :

- Wotan : dieu majeur, de l'air et des nuées
- Fricka : sa femme, déesse de la famille et du mariage
- Freia : déesse de l'amour et de la jeunesse
- Froh : son frère jumeau, dieu du printemps et du bonheur
- Donner : dieu du tonnerre

On remarque un panthéon très simplifié, d'autant plus que seuls les trois premiers ont une existence réelle dans l'œuvre. L'absence de nombreux dieux importants, dont Baldur, est assez frappante tandis que la déesse infernale Hella n'est qu'à peine mentionnée.

D'autres entités sont associées au groupe de Wotan et passent du ciel à la terre :

- Erda¹³ et ses trois filles, les Nornes¹⁴ : la Terre-Sybillie et les Parques nordiques, déesses du destin.
- Les neuf Walkyries, dont Brünnhilde : filles de Wotan et de Erda
- Loge : dieu du feu plus ou moins relié aux *Nibelungen* et pas tout à fait inclus dans les dieux principaux, comme l'était le Loki nordique d'ailleurs.

2- Sous terre (*Nibelheim*), on retrouve les *Nibelungen* (nains ou elfes sombres) :

- Alberich : leur chef
- Mime : son frère
- Le peuple *Nibelung* anonyme

3- Au milieu de ces deux pôles¹⁵ se trouve la terre, séjour des hommes mortels et de quelques autres personnages. C'est bien le lieu de tous les conflits :

- Siegmund et Sieglinde : jumeaux, enfants de Wotan (sous le nom de Wälse)
- Siegfried : leur fils
- Hunding : mari de Sieglinde issu d'un autre clan
- Gunther et Gutrune : le jeune seigneur du Rhin et sa sœur, enfants de Gibish et Grimhilde

¹² *Asgard* n'est pas nommé dans la Tétralogie, ni les autres mondes scandinaves, à part celui des géants, *Riesenheim* et celui des *Nibelungen*, *Nibelheim*.. A lire les descriptions de Wagner, on a d'ailleurs l'impression d'une série de royaumes autour du Rhin davantage que d'un groupe de mondes complets.

¹³ Fusion de *Urðr* norne du « présent » et de *Jörðr* déesse terre.

¹⁴ D'un grand nombre indistinct, les nornes sont réduites à trois peut-être pour ressembler davantage aux Parques. Dans la mythologie nordique elles appartiennent au groupe des géants.

¹⁵ C'est le *Midgard* nordique ou la *Terre du Milieu* tolkienienne.

- Hagen : demi-frère des précédents et fils secret d'Alberich

Le monde naturel comporte quelques représentants significatifs :

- Le Rhin et ses trois Filles
- La forêt¹⁶ et ses oiseaux

Cet univers comporte aussi quelques monstres :

- Les géants dont Fasolt et Fafner, chefs de ce peuple
- Le Dragon-Fafner¹⁷

Après les dieux, on remarque que les créatures fantastiques sont peu nombreuses dans cette version de la légende, alors que l'univers nordique comporte un très grand nombre d'entités (elfes lumineux et sombres, nains, géants, autres dieux...) réparties dans neuf modes portés par Yggdrasil¹⁸. Il y a aussi une confusion assez oxymorique entre les géants et les nains : ces derniers (*Tétralogie*) se substituent aux premiers (mythe scandinave) comme « vilains » principaux et fusionnent en partie avec les Huns de la part historique de la saga ou avec les hordes infernales d'Hella du mythe originel¹⁹.

Enfin, trois objets particuliers s'affrontent dans cette épopée, symbolisant trois sortes de pouvoir :

- La lance des traités (Wotan)
- L'anneau magique (Alberich), associé au heaume magique
- L'épée des héros (Siegmond puis Siegfried)

On retrouve ainsi un pouvoir légal, un anti-pouvoir tyrannique et un pouvoir irréprouvable, fait du courage, de la force et de l'amour des héros. Voyons maintenant l'évolution du drame.

Un bref résumé de la *Tétralogie*

L'or du Rhin et avant : Wotan et le monde

Wotan fonde le monde en sacrifiant son œil gauche pour obtenir la magie des runes et épouser Fricka. Il ordonne le monde en créant sa lance sur laquelle sont gravées les lois. En échange de Freia il demande aux Géants de construire le Walhalla. Cette promesse est catastrophique pour les dieux car elle entraîne la perte de la vie et de la jeunesse éternelles.

L'or du Rhin : l'or et l'anneau

Le monde naturel regorge de richesses positives : l'or du Rhin (or vivant). Tenté et exaspéré par les Filles du Rhin, Alberich maudit l'amour, vole l'or et fabrique le grand anneau de pouvoir

¹⁶ Echo de l'Yggdrasil scandinave, le Frêne du Monde a existé quelque part. Wotan y a coupé le bois de sa lance et y a sacrifié son œil à la source du savoir. Au moment du *Crépuscule*, l'arbre sacré est toutefois mort et son bois sert au bûcher final du Walhalla.

¹⁷ écho du Dragon infernal rongant les racines d'Yggdrasil

¹⁸ Pour plus, voir http://fr.wikipedia.org/wiki/Mythologie_nordique. Consulté le 01-09-2010.

¹⁹ Dans les *Eddas* et autres textes sources, le royaume Burgonde de Gunther est décimé par les Huns. Chez Wagner, la catastrophe finale des dieux et des héros entraîne sans doute aussi la chute de Gunther et de son royaume, mais cela n'est que suggéré.

ainsi que le heaume magique. Il devient un tyran ploutocrate et froid régnant sur les Nibelungen. Wotan, conseillé par Loge, vole l'anneau (ruse du chat botté) et l'or pour payer les Géants en remplacement de Freia. Alberich maudit l'anneau volé et ses porteurs. Les géants s'entretuent pour l'anneau, le survivant, Fafner, se change en Dragon et se sauve avec le trésor (anneau, heaume et or). Caché dans une caverne, il couve son trésor mais ne le fait pas fructifier (or mort)

La Walkyrie : Siegmund et Sieglinde

Pour récupérer l'anneau sans payer le prix de la malédiction (mise en garde de Erda), Wotan engendre une race de héros, les Wälsung. Les jumeaux Wälsung Siegmund et Sieglinde sont séparés dans leur enfance. Sieglinde est contrainte d'épouser Hunding. Siegmund la retrouve un jour par hasard et devient son amoureux un soir de printemps. Il doit affronter Hunding grâce à l'épée laissée pour lui par Wotan Fricka, outrée par l'inceste et l'adultère, exige la tête des jumeaux et l'obtient. L'épée est brisée d'un coup de la lance de Wotan. Siegmund est sans défense contre Hunding

La Walkyrie : Brünnhilde

La fille préférée de Wotan, Brünnhilde, reçoit les confidences de son père. Elle comprend qu'elle doit lui désobéir pour contrecarrer la malédiction de l'anneau (intuition de la fille d'Erda et par amour pour Siegfried). Elle protège Siegmund et Sieglinde, pour un temps ; Chevauchée des Walkyries. Wotan, après avoir laissé mourir Siegmund (et tué Hunding), punit Brünnhilde en l'endormant sur un rocher magique entouré de feu et en la transformant en femme mortelle.

Siegfried

Siegfried, fils des jumeaux, a survécu grâce à Brünnhilde Il est élevé par Mime dans la forêt près de la caverne de Fafner. (Mime veut aussi un héros pour récupérer l'anneau et prendre la place d'Alberich). Rétif au nain et à toute forme d'autorité, Siegfried reforge l'épée de son père (fragments conservés par Brünnhilde). En « quête de la peur », il tue le dragon puis Mime et brise la lance de Wotan. Informé par les oiseaux de la forêt, il découvre Brünnhilde, la libère et en fait sa femme. Il part ensuite, seul, en quête d'aventures dans le pays du Rhin.

Le Crépuscule de Dieux

Arrivé chez Gunther, roi sur le Rhin, Siegfried boit un philtre d'oubli préparé par Hagen, revient chercher Brünnhilde pour la donner à Gunther et épouse Gutrune. Brünnhilde atterrée et jalouse révèle à Hagen le point faible de Siegfried²⁰. Hagen assassine Siegfried. Brünnhilde, calmée, comprend ce qui s'est passé et dénoue la tragédie : elle rend l'anneau aux filles du Rhin et rejoint Siegfried sur son bûcher funéraire. Hagen se noie en tentant de récupérer l'anneau. Le Walhalla brûle et les dieux meurent.

Le monde des hommes est libéré de dieux et démons. Reste l'amour rédempteur de la longue coda finale²¹.

²⁰ Chez Wagner, ce sont les sortilèges de Brünnhilde qui le protègent, pas la peau durcie au sang du dragon de Sigmund. Autre nuance, son dos tout entier est vulnérable, pas seulement une trace en forme de cœur d'une feuille de tilleul. La vraisemblance gagne ici un peu sur la poésie.

²¹ Consolation et écho de la boîte de Pandore ?

Un mythe passablement différent de ses sources

Nous l'avons déjà vu en partie, pour qui est familier des sources scandinaves et germaniques anciennes, la version de Wagner est considérablement différente, comme le résume Lussato, d'après Cooke :

[...] Wagner a entièrement fabriqué un nouveau mythe, en le dissimulant sous des apparences germaniques et scandinaves. Wagner n'aurait pratiquement rien conservé des sources originales et le *Ring* serait opposé, dans la lettre comme dans l'esprit, à la mythologie. Non seulement le mythe est détourné, mais le plus souvent il est remplacé par un substitut inventé de toutes pièces. L'or n'a jamais représenté une richesse que le renoncement l'amour transforme en anneau et en heaume magique. On chercherait en vain dans les sources mythologiques ce concept. On n'y trouve au demeurant ni bloc d'or représentant la richesse de la nature, ni Rhin ! L'anneau et le heaume magique lié à son pouvoir sont une pure invention de Wagner. La lance des traités n'existe pas davantage, l'épée n'a jamais été ressoudée, les nains n'ont jamais été sous la coupe d'un tyran doté d'un pouvoir absolu, les géants ne se sont pas entre-tués pour la possession des richesses, Loki n'est ni le dieu du feu, ni celui du mensonge. Jamais aucun dieu scandinave n'a souillé l'eau de la sagesse [...] En outre l'action est bien souvent inversée par rapport au mythe, comme dans l'épisode où Wotan protège les géants contre Donner. »²²

Bien que cette synthèse soit un peu rapide²³, elle met le doigt sur plusieurs éléments de divergence importants. S'il y a un nouveau mythe créé par Wagner dans un contexte précis du XIX^e siècle, il devient tentant de l'interpréter.

III Interprétations

On le devine, vus la complexité de l'œuvre et son succès artistique, les interprétations de la Tétralogie sont très nombreuses et très controversées depuis cent-trente-quatre ans. On peut en dénombrer plus de dix familles²⁴ :

- Raciale et proto-nazie (Guttman, Adorno, Weiner ...)
- Psychanalytique et psychologiques (Freud, Jung, Magee, Cooke, Shinoda-Boden...)
- Mythologique (Grimm, Levi-Strauss, Cooke, Cicora...)
- Socio-historique et économique (G.B. Shaw (Marx, Proudhon), Chéreau, Sheffi...)
- Politique (Sheffi, ...)
- Révolutionnaire et contreculturel (Chéreau, Lussato...)
- Philosophique (Feuerbach, Schopenhauer, Nietzsche, Adorno ...)

²² p 206-207.

²³²³ Il faudrait encore ajouter qu'après le suicide salvateur de Brünnhilde, Wagner élimine tout le reste de la part historique de la saga, en particulier l'affrontement entre le royaume de Gunther et les Huns ou le mariage de Guttrune avec Attila ou la mort pathétique de ce dernier. A ce propos, le livre de Tolkien déjà cité donne des indications intéressantes, p. 253-334. Toutefois, une lecture attentive du livret de Wagner laisse aussi deviner une fusion très condensée de cette part historique dans l'affrontement final de Hagen et Gunther. Dans ce cas, Hagen devient une fusion des forces infernales, des Nibelungen, des Huns et d'Attila. Quel héritage fatal ! Peut-être est-ce la raison qui lui vaut la toute dernière réplique du livret : « *Zurück vom Ring !* » (« Eloignez vous de l'anneau ! ») ?

²⁴ *Ibid.* p 145-312.

- Structuraliste (Levi-Strauss, Boulez)
- Sémiologique (Nattiez, Gallais-Hammono, Lussato)
- Management et Systémique (Lussato)
- Post-moderne : (Lussato)

De toutes celles-ci, les branches socio-historiques, politiques et contre-culturelles entrent particulièrement en résonance avec le thème de ce colloque. Un aspect révolutionnaire trouve clairement sa place dans le *Ring*, comme le montre certaines lettres de Wagner, notamment une écrite à Röckel en 1854, où il souligne que Wotan :

« resembles us to a hair. He is the sum of the intelligence of the present, whereas Siegfried is the man of the future — whom we wish for and will to arrive, and yet cannot create — who must create himself by means of *our annihilation*²⁵.

Siegfried apparaît ici comme un fils de la révolution, libre des vieilles idées de l'ancien régime, capable d'exploits littéralement impensables autrefois²⁶, quitte à devenir cruel ou à perdre tout respect pour le passé, comme en témoigne le troublant mépris du jeune homme envers Wotan, dans son opéra éponyme. Pour le meilleur et pour le pire, Nietzsche et ses lecteurs ont pu voir en lui un modèle du « surhomme » à venir, sans « cette pitié chrétienne », source de « faiblesse ». Le héros se révèle aussi remarquablement peu intéressé par l'or ou autres biens et beaucoup plus libre et riant que le héros ancien. Dans cette lecture, les nains représenteraient les ouvriers abêtis par le travail industriel, Alberich un entrepreneur sans scrupule, Gunther un parvenu faible. Cette interprétation se révèle peut-être aussi dans la dualité des deux géants, échos des révolutionnaires français ? Fasolt serait l'utopiste de 1789 et Fafner l'assoiffé de pouvoir de 1791²⁷.

Le *Ring* serait ainsi une proposition révolutionnaire déguisée en mythe, George Bernard Shaw expose ces idées en détail dans son important texte de 1898²⁸. Il sera suivi par de nombreuses personnes, notamment par Patrice Chéreau pour la production anniversaire de 1976. Dans ce cas, un des principaux messages de Wagner serait un avertissement aux démocraties du XIX^e siècle :

« Dans le *Ring*, Wagner transmettait clairement un message révolutionnaire : le monde de l'aristocratie décadente était terminé et le système, — et si nécessaire ses architectes — devait être détruit pour faire place à un nouveau monde. A ce principe central, il ajoutera une autre idée : l'amour et le pouvoir ne pouvaient pas vivre ensemble [...] chaque individu devait choisir l'un ou l'autre »²⁹

Autre cas intéressant pour ce colloque, suite à un impressionnant travail de synthèse des principales interprétations, Bruno Lussato propose une autre interprétation valable. La *Tétralogie*

²⁵ Traduisons : « nous ressemble au cheveu près. Il est la somme de l'intelligence du présent, alors que Siegfried est l'homme du futur — que nous souhaitons et voulons voir arriver et pourtant ne pouvons créer — qui doit se créer lui-même par *notre annihilation* ». Cité dans Deryck Cooke *op. cit.*, p. 15.. Italiques de Wagner.

²⁶ C'est un des sens de l'épisode « nouveau » de Wagner où il reforme l'épée en utilisant des techniques inimaginables par l'artisan compétent Mime.

²⁷ Lussato, *op. cit.* pp 119-120

²⁸ George Bernard Shaw, *The perfect wagnerite : a commentaruy on the Nibelung's ring*, 1898. Reproduit en version numérique sur le site : http://www.gutenberg.org/files/1487/1487-h/1487-h.htm#2H_4_0011. Consulté le 01-09-2010.

²⁹ Sheffi, *The Ring of myths, The Israelis, Wagner and the nazis*, 2000, cité dans Lussato, *op. cit.* p. 232.

serait l'histoire d'une opposition entre le pouvoir politique (Wotan et ses lois) et le pouvoir économique (l'argent boursier d'Alberich) dont les hommes font les frais :

« (...) le *Ring* décrit de manière terrifiante les attaques d'un totalitarisme mondial, bureaucratique et financier contre l'intégrité de la personne humaine et les équilibres naturels. La *Tétralogie* constitue en effet un drame écologique avant la lettre. Les conséquences néfastes de l'invasion de la société par le mercantilisme et la recherche de pouvoir sont exprimés d'une manière particulièrement frappante dans *Crépuscule des dieux*, conclusion du *Ring*. En dérivent perte de sens et de repères, ruptures des cycles naturels sous la pression d'organisation financières avides. Ces dysfonctionnements sont bien ceux qui nous préoccupent aujourd'hui »³⁰

Dans ce contexte, le personnage de Brünnhilde, qui mûrit lentement au cours du drame wagnérien, incarne la solution à l'opposition stérile de Wotan et Alberich :

« La fille de Erda est seule capable d'opérer la synthèse entre le plan cosmogonique et socio-politique, entre le mythe et l'histoire, entre la logique abstraite du pouvoir et la force charnelle de l'amour. Il lui appartient de conclure le *Ring* »³¹

En effet, au risque de se rapprocher de fadaïses romantiques, l'analyse de Cooke et le détail des multiples analyses de Lussato montrent bien que dans l'esprit de Wagner, seul l'amour pouvait répondre aux risques du pouvoir : « Ni le pouvoir, ni les richesses, ni la vanité ne nous rendent heureux, seul l'amour nous procure la félicité »³². On remarque au passage que cette liste exclut la religion. Pour Wagner, le *Crépuscule des dieux* semble déjà avoir eu lieu, ce que souligne Nietzsche, pour être remplacé par une vision schopenhauerienne que nous ne pouvons discuter faute de place..

Cette variété d'interprétation découle bien évidemment de la complexité de l'œuvre et des nombreuses contradictions et évolutions de son auteur. Pour vraiment rendre justice à l'œuvre Deryck Cooke propose quatre conditions auxquelles devrait répondre une interprétation satisfaisante :

« (1) Every single intention which Wagner avowed in creating the work must be taken into full account, and the interpretation must either absorb it, or else give very good reasons for rejecting it.

(2) The overt meaning of each element in the drama must be accepted as what it is, and not explained away or made to mean something else.

(3) The degree of emphasis placed by Wagner on each element of the drama must be faithfully reflected by the interpretation, with nothing exaggerated, or minimized, or omitted.

(4) The interpretation should be such that it merely clears the way for an unhindered reaction to the work in the theatre, and leaves it to speak for itself there: it should not put ideas into the reader's head which he cannot possibly relate to his experience of the work in performance. »³³

³⁰ Lussato, *op. cit.* p 14-15

³¹ *Ibid.* p 126.

³² Wagner cité par Lussato, *op. cit.* p. 311.

³³ Traduisons : « (1) Toutes les intentions déclarées par Wagner en créant l'œuvre doivent être entièrement prises en compte et l'interprétation doit soit les absorber soit donner de très bonnes raisons pour les rejeter. (2) Le sens manifeste de chaque élément du drame doit être accepté comme tel et non pas éliminé par une explication ou transformé en un autre sens. (3) Le degré d'emphase placé par Wagner sur chaque élément du drame doit être fidèlement reflété dans l'interprétation, sans rien exagérer, minimiser ou omettre. (4) L'interprétation doit être telle qu'elle ouvre la voie à une réaction sans entrave à l'œuvre au théâtre et la laisser parler pour elle-même : elle ne doit pas mettre des idées en tête du lecteur qui ne peuvent se relier à son expérience de l'œuvre sur scène. » Cooke, *I saw... op. cit.* p. 14-15

Dans son livre de 1979³⁴, Cooke passe en revue les propositions de Shaw, Donnington (un jungien) pour en souligner les insuffisances et les approximations, avant de tenter une synthèse plus satisfaisante. Malheureusement, de santé fragile, le musicologue est décédé avant de terminer le travail.

Est-ce que cette proposition de Lussato réussit l'épreuve de Cooke ? Par bien des aspects oui : il s'agit d'une reprise assez convaincante de la piste politique et sociale à l'aune de l'économie politique contemporaine. Cependant, il lui faut un énorme livre de 832 page pour étayer réellement sa démonstration. En fait, l'ambivalence de la Tétralogie est telle que seule une interprétation ouverte et contradictoire, post-moderne en quelque sorte, permet de lui rendre justice. En bout de course, le véritable projet de Wagner, selon Lussato, est de représenter la vie :

« Cette complexité n'est donc pas gratuite, elle se justifie par le but ultime de Wagner : représenter de manière émotionnelle et rigoureuse à la fois, la vie, toute la vie »³⁵.

Un opéra « révolutionnaire »

Aller bien plus loin que les conventions de l'opéra courant (Bel Canto et Meyerbeer)

un projet post-romantique, pré-contemporain :

Représenter la vie demande une œuvre multidimensionnelle complexe (comme thermodynamique ou études sociales contemporaines, prémisses XXe s.) : le Gesamtkunstwerk

Opéra : Retour à Eschyle

Éléments essentiels retenus et réinventés:

Festival pour toute la Cité

S'adresser au « peuple » pour l'élever plutôt que le divertir et l'éblouir (anti Bel Canto)

Problèmes de société et catharsis

Reprend et développe les éléments de la tragédie classique :

« Grand » sujet mythique

Héros ou dieux solistes poésie lyrique (air) ou épique (récitations)

à remarquer que les deux fusionnent souvent, *arioso* continu, poésie mesurée et chantée

Chœur et choryphée (orchestre avec leitmotive)

Orchestre dans fausse (agrandie et développée à Bayreuth, immersion radicale)

IV Les *Leitmotive* : un réseau complexe d'idées et de musique

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Lussato, *op. cit.*, p. 15.

Il s'agit du principal moyen technique de Wagner pour réussir son projet littéraire et musical : lier idées, concepts, paroles et action dramatique à la musique. Quatre grands usages sont conférés aux *Leitmotive*³⁶ Selon les passages, ils peuvent représenter :

- Un personnage : par exemple le motif de Hunding
- Un objet : les pommes d'or de Freia
- Un événement : les menaces d'Alberich
- Une émotion : la colère de Siegfried

Plus que fil conducteur pour une œuvre longue (cela aussi !). Le *Leitmotiv* est éclairage, commentaire, souvenir, prémonition. Il révèle des liens cachés (ex : anneau <-> Walhalla) ou effectue un commentaire ironique qui dégonfle, distancie la pompe apparente ou contredit le sens apparent des paroles ou actions. Ainsi, l'orchestre et la musique commentent et complètent le texte. Seule la combinaison de l'ensemble (paroles, actions, musique) donne son sens complet et non déformé à l'œuvre. Il s'agit d'une vraie pensée multidisciplinaire.

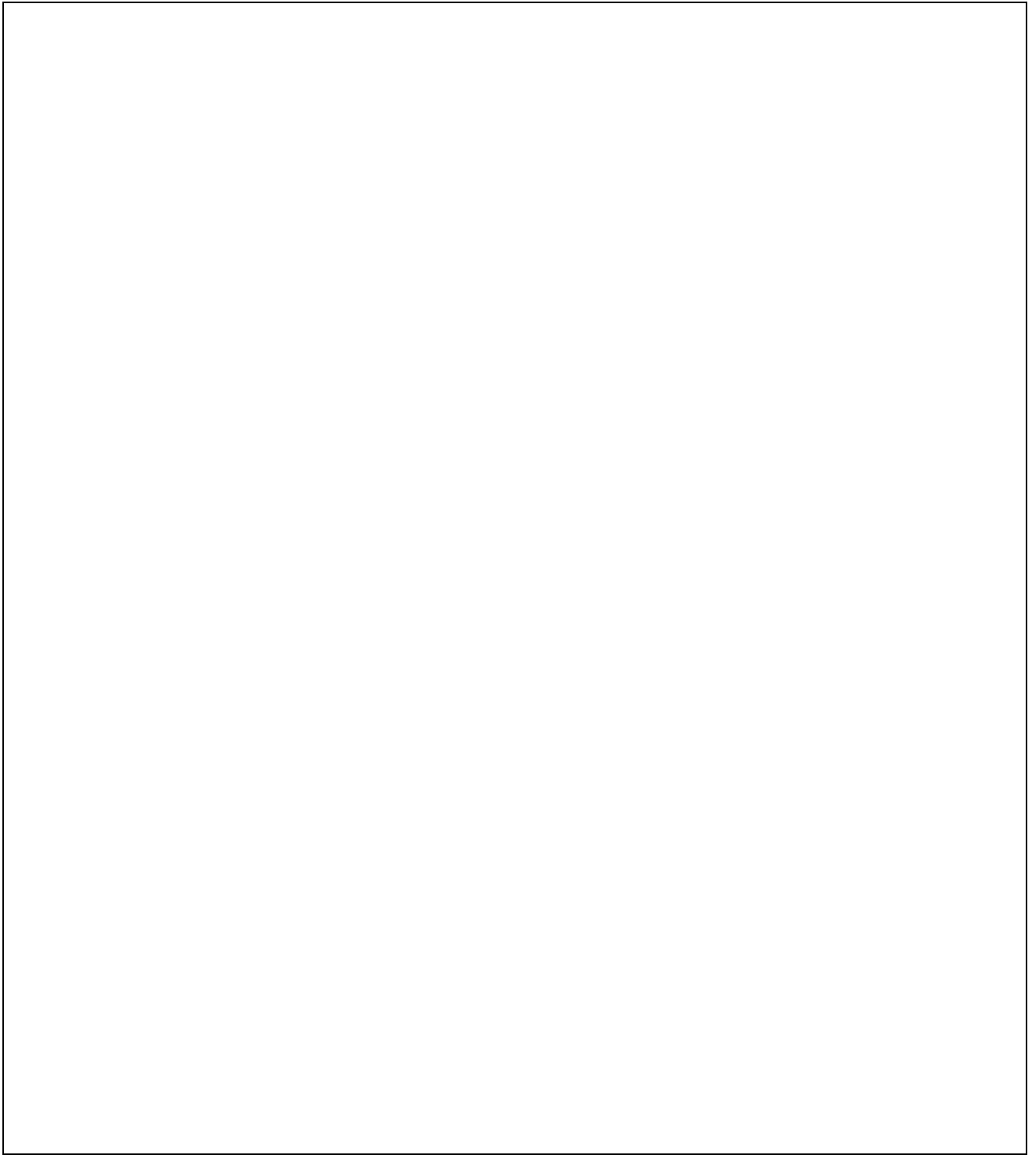
En pratique, on retrouve plusieurs familles de motifs enchevêtrés, réparties en une dizaine de familles³⁷ :

- I Nature
- II Filles du Rhin
- III Or du Rhin
- IV Anneau (pouvoir négatif)
- V Lance (pouvoir positif/légal)
- VI Amour, Freia (fuite)
- VII Héros
- VIII Epée
- IX Loge (mystère)
- X Divers personnages, actions

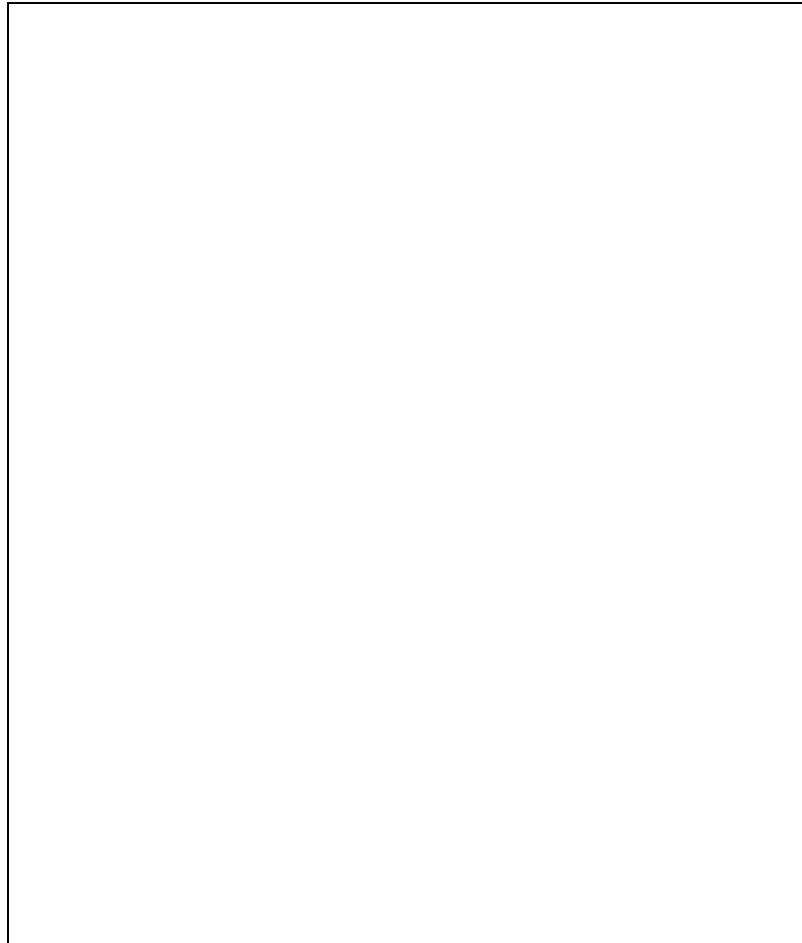
Ces familles de leitmotive sont reliées par divers processus d'engendrement. Le tableau suivant résume les principaux motifs et leurs liens :

³⁶ Soient des « motifs conducteurs », nom trouvé par les musicologues après Wagner. Ce dernier parlait plutôt de *Grundthemen*, « thèmes fondamentaux » ou de *Grundmotive*. Voir <http://fr.wikipedia.org/wiki/Leitmotiv>. Consulté le 10-09-2010.

³⁷ Nous reprenons ici la classification raisonnée de Deryck Cooke, *Introduction to the Ring of the Nibelung*, Londres, Decca, 1966, réédition CD 2000 et *I saw the world... op cit.*



Principaux leitmotive et filiations, (début)



Principaux leitmotive et filiations (fin)

Nous pouvons en commenter quelques attributs principaux³⁸.

Variantes du motif de la nature

Le premier pôle musical de cet univers est le symbole de la « Nature », figure romantique par excellence. Pour des raisons d'une impressionnante clarté musicale, le compositeur a choisi pour la représenter le cœur du langage musical tonal : l'accord parfait majeur. Très vite cet accord se met à bouger en forme d'arpège et cet arpège accéléré représente le Fleuve Rhin, autour duquel l'essentiel de l'action se produit, dans cette version germanisée du mythe. Le potentiel positif et créatif des forces naturelles est représenté par l'Or du Rhin, chanté par les Filles du Rhin, motif de la « Joie de l'or ». Différents dieux, objets et idées découlent aussi du motif de la nature. Ainsi, le thème de la déesse Erda, pythie pessimiste est une transformation en lent

³⁸ Le site de John Weinstock, <http://www.utexas.edu/courses/wagner/home.html>., Consulté le 01-09-2010, rassemble toutes les informations utiles pour aller plus loin.

mineur ascendant³⁹ de l'arpège initial. A son tour, ce thème de la déesse terre renversé représente la chute des dieux, catastrophe finale du cycle.

On le voit, Wagner tisse avec les outils du langage musical tonal un réseau de liens et significations efficace et hautement cohérent. Ces outils sont simples, solidement implantés depuis le XVIIIe siècle et avant : accords consonants, un peu dissonants ou très dissonants, mouvement binaire ou ternaire, lent ou rapide, ascendant ou descendant. L'impact musical de cette façon de faire est particulièrement bien illustré par la mutation dramatique de la « joie de l'or ». Cette mutation va générer deux familles entières de leitmotive, les principales forces d'opposition à l'ordre naturel et légal.

L'Or du Rhin : du positif au négatif

Ainsi, le chant joyeux des Filles du Rhin se transforme peu à peu, au fil du renoncement à l'amour d'Alberich et des actions négatives qui en découlent. Le mode majeur passe d'abord en mineur (« lamentation des filles du Rhin ») puis emploie un accord dissonant fort, l'accord diminué. Complété par une quatrième note dissonante elle aussi (la 7^e diminuée) l'or prend la forme de l'anneau. Cet anneau tyrannique induit un grand nombre de thèmes négatifs : complots, ressentiment, malédiction, etc. Pour Wagner, il y a adéquation entre les éléments fondamentaux du langage musical romantique, organisé entre le pôle de repos complet, l'accord majeur, et le pôle d'extrême instabilité dissonante, l'accord de 7^e diminuée, et la construction dramatique opposant la nature au repos et le chaos de l'anneau. Les autres dimensions de la musique, rythme, mouvement, intensité, expression, texture et timbre, viennent renforcer cette dynamique harmonique fondamentale.

Dernier exemple, la lance de Wotan, porteuse des traités et symbole de l'ordre légal, est assez logiquement représentée par une gamme mineure descendante, geste musical très prévisible portant une sorte d'inéluctabilité et d'évidence elle aussi, un véritable *Fatum*. Son renversement ascendant et libéré génère à son tour la famille de l'Amour, seule véritable réponse aux dérives du pouvoir, qu'il soit chaotique ou légal.

Le principal impact de ce fonctionnement en *Leitmotive* est de conférer à la musique elle-même les différentes fonctions d'explications et de commentaires de l'action et des personnages. L'orchestre remplace alors souvent le chœur et le choryphée, éclaircissant les intentions des personnages ou de l'auteur dans cette trame dramatique touffue et développée⁴⁰. L'édification du peuple et la catharsis sont recherchées par cette convergence de moyens et cette construction raffinée. Le compositeur ne souhaitait d'ailleurs pas que le public retrouve tous les Leitmotive de façon consciente : une perception semi-consciente voire totalement inconsciente devait permettre à l'œuvre « d'agir ». Wagner est très clair sur cette question dès les années 1850 :

« At a performance of a dramatic work of art, nothing should remain for the synthesising intellect to search for : everything should be so conclusive as to set our feeling at rest about it : for in this setting at rest of feeling, after it has been aroused to the highest pitch in the act of sympathetic response, resides that very repose which leads us towards an instinctive understanding of life. In drama, we must become *knowers* through *feeling*.[...] The artist addresses himself to feeling, not to [intellectual] understanding : if

³⁹ Le « haut » et le « bas » en musique correspondent au sentiment d'aigu ou de grave et au graphisme des notes sur la portée ou la partition d'orchestre

⁴⁰ Le commentaire musical contredit souvent le texte, la pensée du compositeur ayant évolué au long des 25 ans séparant l'écriture du texte et la complétion de la musique, notamment suite à sa lecture de Schopenhauer.

he is answered in terms of [intellectual] understanding, it means that he has not been [instinctively] understood »⁴¹.

V Archétypes et Leitmotive

Chaque nouvelle génération de musiciens a tenté une relecture contemporaine de ce chef-d'œuvre. Je vais tenter ici de confronter mes propres travaux avec ces opéras.

I Achèvement du vocal

On l'a souvent dit, la musique de Wagner parachève le modèle musical traditionnel. Je qualifie ce modèle d'archétype vocal. Ce modèle vocal prône principalement la continuité, l'horizontalité, le mélodique, le consonnant, etc.

Exemples dans le Ring :

Mélodie continue

Profil principalement mélodique des leitmotive

Orchestration lisse et continue

Transformations dynamiques continues

Instrumentation traditionnelle à enveloppe entretenue

La fin de l'ancien régime ?

II Amorce du *percussif*

La musique de Wagner est par ailleurs en train d'évoluer vers l'univers *percussif*. Ce contre-modèle prône le discontinu, le complexe ou le bruiteux, le vertical et l'harmonique, la couleur plus que la hauteur, etc.

La « vraie » révolution de Wagner se trouve-t-elle ici ?

⁴¹ Traduisons : « Lors d'une représentation d'une œuvre dramatique, rien ne doit rester à chercher à l'intellect synthétique : tout doit être suffisamment conclusif pour laisser nos sens en repos : parce qu'en ce repos des sens après avoir été excités au plus haut point dans un acte de réponse sympathique, réside ce repos qui nous mène vers une compréhension instinctive de la vie [...] L'artiste s'adresse au sentiment, pas à la compréhension [intellectuelle] : si on lui répond en termes de compréhension [intellectuelle], cela veut dire qu'il n'a pas été compris [instinctivement] ». Cité dans Cooke, *I saw... op. cit.*, p 1. La coupure est nôtre, les précisions entres crochets sont de Cooke et les italiques de Wagner.

Exemples dans le *Ring* :

Base réellement harmonique de leitmotive (accord majeur vs 7e diminuée)

Certains leitmotive sont principalement harmonique

Orchestration étonnante, pleine de ruptures et de violences

Instrumentation créative : cuivres réformés, effets, percussions

Prédominance de la couleur sur la mélodie ?

III Mixité

En fait, la plupart des cas chez Wagner sont plus des *mixtes* que des formes archétypales. Bien plus intéressant que les deux pôles purs car tous deux sont morts musicalement (un son pur immuable et un bruit éternel.)

Exemples dans le *Ring* :

Tous les mélanges : Recherche de fusions et de demi-teintes sonores

Arioso plus fréquent qu'air net ou récitatif classique

IV Leitmotive, texte et musique

D'une certaine façon, plus métaphorique, les leitmotive sont des ruptures et découpages *percussifs* de la trame narrative plutôt continue, *vocale*.

La narration est aussi assez discontinue (*flash-backs*, anticipations et réminiscences fréquents).

Par ailleurs, les leitmotive sont aussi un moyen de créer des *mixtes* texte et musique en créant une réelle rhétorique musicale signifiante et analysable par qui connaît les codes.

Conclusion

L'anneau du Nibelung est oeuvre complexe, protéiforme.

Lectures renouvelées à chaque génération depuis 1876 car chef-d'œuvre réel aux ambiguïtés fécondes, pour le meilleur comme pour le pire (indépendamment de la personne de Wagner).

Nous n'en avons pas terminé avec le *Ring* :

Aspects multimédia à creuser :

Vers une représentation « juste » ni kitch ni caricaturale ?

Comment résoudre les paradoxes des voix forcément mures et des acteurs crédibles ?

Comment rendre les effets et transitions avec une qualité acceptable ?