

Bureau de dépôt 1200 Bruxelles 20

N°48

REVUE du
CERCLE BELGE FRANCOPHONE
RICHARD WAGNER



**Der Ring des
Nibelungen**
Bayreuther Festspiele



REVUE du CERCLE BELGE FRANCOPHONE RICHARD WAGNER

asbl

N° 48

Année 2013-2014

Editeur responsable

Georges ROODTHOOF
Avenue Eugène Demolder, 3 - 1030 BRUXELLES
Tél et Fax: 0032 (0)2 215 22 55

Ont participé à la fabrication de ce numéro:

Alain DEBRUE, Nicole MOYSON, Jean-Paul MULLIER, Florence et Georges ROODTHOOF

CONSEIL d'Administration du CBRW

Président

Georges ROODTHOOF

Vice-Président

Docteur Jean-Paul MULLIER

Trésorière

Eliane GYSELINCK

Secrétaire

Me Marc FYON

Conseiller Juridique

Me Xavier GROGNARD

Relations Publiques

Marcel GEERTS

Administrateurs

Jean-François SIMON

Charles VAEL

Vice-Président honoraire

Dirk LEMMENS

Le CBRW n'assume aucune responsabilité pour les articles, ceux-ci n'engageant que celle de leurs auteurs.

SOMMAIRE

Editorial.....3

Der Ring des Nibelungen.....4
au sujet de l'Anneau du Niebelung
par Patric SEIBERT

Siggi au pays de l'Or Noir.....5
par Philippe GODART

Der Ring des Nibelungen.....7
Bayreuther Festspiele 2013
Choix de photos et distribution

Parsifal.....16
la Flûte Enchantée de WAGNER
par Eric CHAILLIER

Grazie Maestro.....30
in memoriam Claudio ABBADO
par Philippe GODART

La Tétralogie de Richard WAGNER.....32
par Edmond BARTHELEMY

Crédits photos :

Couverture : L'oiseau de la forêt dans Siegfried - Ring Bayreuth 2013

Pour le Ring des Nibelungen 2013 - p. de 6 à 15 et couverture : photos © Bayreuther Festspiele - Enrico NAWRATH

Dos arrière : Richard STRAUSS par Leonhard FANTO - Gysi. Richard STRAUSS - Große Meister der Musik

Prix de vente au numéro : 8 EUR

Bibliothèque Royale de Belgique:

Dépôt légal ISSN 1375-940X

DEVENEZ MEMBRE DU CERCLE BELGE FRANCOPHONE RICHARD WAGNER

asbl

Cotisation annuelle:

Membre effectif: 48 Euros minimum
Membre bienfaiteur: 150 Euros minimum
Etudiant (avec carte): 24 Euros minimum

A verser au compte N° BE71 2100 5126 6269 du Cercle Belge Francophone Richard Wagner.

NOM:..... Prénom:.....

Adresse:.....

Code postal:..... Localité:.....

Pour renseignements Monsieur Marcel Geerts - courriel : geerts.marcel@skynet.be - tél. 02 466 22 04 - Mobil 0497 325 720
Bulletin (ou photocopie) à adresser au Président G. Roodthoof, avenue Eugène Demolder, 3 - 1030 Bruxelles.

E D I T O R I A L

Inutile de reparler de l'« Année Wagner ». 2013 fut dans de nombreux pays l'occasion de rappeler à la mémoire certains faits, grands moments biographiques, discographiques, vidéo-graphiques... concernant Richard WAGNER pour le deux-centième anniversaire de sa naissance. Une fois de plus, c'est sa patrie, l'Allemagne, qui a fait le plus.



Précieuse découverte : l'excellente traduction en français du très intéressant ouvrage. Richard Wagner - Ecrits sur la Musique paru aux Editions Gallimard – 430 pages. Dans la préface de Richard MILLET il y a une malencontreuse erreur à la page 15, fin du premier alinéa. Richard MILLET fait part de l'admiration que WAGNER éprouvait pour la IX^e Symphonie de BEETHOVEN et termine ainsi son expression laudative : *Ce qui lui vaudra d'être jouée en ouverture de chaque festival de Bayreuth* (sic). Ma femme et moi qui assistons tous les ans au Festival (cette année ce sera la 52^{ème} fois et au cours de cette période, la sublime IX^{ème} n'y fut donnée que deux fois: en 1963 sous la direction de Karl BÖHM à l'occasion du sesquicentenaire de la naissance de R. Wagner et en 1961 dirigée par Christian THIELEMANN pour le 125^e anniversaire de l'existence du Festival de Bayreuth. Ce fut inoubliable et grandiose et pour nous deux la plus merveilleuse IX^e à laquelle nous assistions.

L'édition des lettres de R. WAGNER, commencée en 1976, continue, 21 volumes ont déjà paru, les éditeurs parlent d'une sortie globale de +/- 40 volumes, chacun comptant +/- 600 pages. Nous n'avons pas encore lu les milliers de lettres parues, en allemand, en français, mais pas plus qu'on ne lit intégralement une encyclopédie, on y puise des renseignements précieux, souvent inédits.

Du côté discographique outre de nombreuses parutions antérieures qui ont été remastérisées et sont souvent réentendues avec énormément de plaisir. Comme nouveautés, il convient de citer deux intégrales, chacune de deux Cds, de l'intégralité de l'Œuvre de piano de R. WAGNER. Une nouvelle gravure des dix Opéras depuis *Der Fliegende Holländer* jusque *Parsifal* enregistrés par l'Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin dirigé par Marek JANOWSKI et les Chœurs de la radio de Berlin, dirigés par Eberhard FRIEDRICH.

L'édition vidéo s'est enrichie d'une nouvelle intégrale de la *Tétralogie* réalisée à Frankfurt (sur le Main) qui existait déjà en CD seulement.

Une autre gravure vidéo a paru sous le nom de « ColonRing », je la déconseille. Il s'agit d'un *Ring* en sept heures (sic) donc fortement diminué par les soins du pianiste Cord GARBEN. Les

deux interventions d'Erda (*Rheingold* et *Siegfried*) ont été supprimées de même que la magnifique scène des Nornes (*Götterdämmerung*). Motif de ce sabotage : de nombreux wagnériens (?) d'Amérique du Sud estiment que ce chef-d'œuvre remarquable était trop long (resic).

A ces quatre DVD s'ajoute un cinquième intitulé « Wagner in Buenos Aires », un film de Hans Christoph von BOCK, intéressant documentaire de 93', qui nous montre l'arrivée, le séjour, le départ de Katharina WAGNER prête à faire la mise en scène de ce Ring tronqué au Colon de Buenos Aires qui devait préparer les costumes et les décors. Rien n'ayant été fait, Katharina ne pouvait réaliser une Générale, d'où son départ - mais elle revint cette fois, accompagnée de son avocat -. La mise en scène fut confiée à Vanlentina CARRASCO, la direction musicale étant assurée par le chef wagnérien Robert PATER-NOSTRO. La première eut lieu le 24 novembre 2012 et fut enregistrée en vidéo. Où vont nous mener ces curieuses aventures ? Dans la distribution j'ai isolé deux noms qui se sont illustrés à Bayreuth : Linda WATSON : Brünnhilde (à Bayreuth comme à Buenos Aires), et Simone SCHRÖDER (à Bayreuth Altsolo dans *Parsifal*, Flosshilde, Schwertleite, 1^{re} Norne ; Fricka à Buenos Aires), à côté d'autres interprètes de qualité.

Coffret de 5 DVDs Major N°713008XX.



Il y a des années notre vice-président, le Docteur Jean-Paul MULLIER nous avait présenté une très intéressante conférence consacrée à la pathologie de Richard WAGNER. Le vice-président de cercle R. Wagner de Lyon, le Docteur Pascal BOUTELDJA vient d'écrire un livre « *Un patient nommé Wagner* » qui va paraître aux Éditions Symétrie, dont la préface a été rédigée par Christian MERLIN.

L'année 2014 est celle du sesquicentenaire de la naissance de Richard STRAUSS et celle du vingtième anniversaire de notre Cercle belge francophone actuel. Le précédent Cercle créé par des personnalités indéniables vers la fin des années 1950 s'est maintenu pendant une trentaine d'années au cours desquelles sa revue « Feuilles Wagnériennes » était fort appréciée à Bayreuth.

La version actuelle de *Tannhäuser* termine sa carrière à Bayreuth cette année 2014 tandis qu'une nouvelle mise en scène de *Tristan und Isolde* signée Katharina WAGNER verra le jour en 2015. ■

Georges ROODTHOOF

DER RING DES NIBELUNGEN

au sujet de l'Anneau du Niebelung

par *Patric SEIBERT*

Pour la nouvelle mise en scène du *Ring* du Festival de Bayreuth 2013, notre première préoccupation était de définir par quel moyen nous allions représenter l'or du Rhin et à quoi devrait ressembler l'anneau forgé. Nous avons trébuché sur cette idée de prendre le pétrole comme motif de base, sujet traité en profondeur par Udo Bermbach sur la politique perdue qui ruine le monde, sujet que nous pouvons parfaitement intégrer dans la mise en scène, alors proche de notre vision sur Wagner.

Nous avons très vite remarqué qu'une simple égalité or/anneau avec pétrole serait un peu légère. Premièrement, car Richard Wagner est trop concret dans sa musique tout comme dans sa conception dramatique - une telle incise ferait perdre son sens de la plaisanterie et de l'anarchie, et détruirait la structure complète de son œuvre. - Et deuxièmement, il aurait été à peine possible - en raison des circonstances extérieures à la mise en scène - de mettre en place un tel concept sans devoir adapter l'œuvre à cette nouvelle situation. Cela, nous voulions l'éviter.

Malgré tout, le sujet du pétrole fut choisi et ouvrit ainsi la voie de l'histoire du XXe siècle, au seuil duquel Richard Wagner se tenait et pour lequel il avait non seulement balisé le chemin de l'avenir dans le domaine de la musique mais, aussi historico-philosophiquement, il semble agir comme une lentille de verre qui concentre la lumière sur un point de façon intensive. Se trouvant déjà sur les pas de Hegel et de Feuerbach, Richard Wagner prépare la chemin pour un art de l'abîme et louche, montre la voie vers l'existentialisme et vers Freud. L'interprétation du texte de Schopenhauer "Sur l'esprit sain", qu'il a couché sur papier dans son essai sur Beethoven en 1870, comprend l'explication du cri de la peur comme premier effet acoustique de l'homme. On thématise alors l'homme sporadique et aliéné de ce monde de production avec ses cauchemars et des mutilations.

Comme nous pouvons le constater, il n'y a pas "de fin de l'histoire" après l'effondrement des États socialistes, plutôt, une nouvelle guerre a éclaté remplaçant la guerre froide. Une guerre de ressources, des ressources qui deviennent de plus en plus rares et sur lesquelles l'accès doit être assuré, coûte que coûte. Dans cette guerre, qui est aussi une guerre d'information, tous les coups sont permis, car le vainqueur conserve le droit d'interpréter l'histoire - ainsi, les faits sont présentés comme on le veut bien, les images retouchées - bref, la réalité devient douteuse.

Pour cette raison, on ne peut absolument pas penser l'histoire de façon linéaire. Comme zapper ou surfer, le fragment devient toujours de plus en plus un fanal de liberté - également une indication venant du romantisme allemand. Plus personne ne peut tout savoir - l'idéal de l'être humain universellement éduqué du siècle des lumières s'éloigne de l'expert,

le spécialiste aux œillères classé dans un contexte général, où certains éléments donnent l'impression d'un tout - seule une structure de conte discontinue peut satisfaire ainsi un monde fragmenté.

Ici commence le récit aux U.S.A., à l'époque des grands films technicolor de Hollywood - une société de consommation sans limite - ce récit qui poursuit sa route vers Bakou, là où un boom pétrolier a vu le jour dans les années 1880, où les entrepreneurs Nobel et Rothschild investissent et deviennent le point catalytique pour le jeune Iossif Vissarionovitch Djougachvili (le futur Stalin), en chemin pour la révolution radicale.

Une ascension radicale de l'âge de pierre vers la réalité socialiste, où l'on apprend à récolter. Dans un monde où tout est plastique, on oublie très vite de quoi est fait « Plaste und Elate » (plastique et caoutchoucs). La grande conférence du pétrole des États du CAEM, Conseil d'assistance économique mutuelle, 1949-1991; organisation d'entraide économique entre différents pays du bloc communiste sous la direction de l'Union soviétique dans les années 1950, offre à la R.D.A. le pétrole soviétique d'où des produits secondaires seront négociés, et pas seulement dans les pays du pacte de Varsovie.

Les zones industrielles de Leuna et de Bitterfeld dans le land de Saxe-Anhalt, qui avaient déjà fabriqué du carburant synthétique pour la Wehrmacht du temps de l'empire allemand, ont à nouveau joué un grand rôle. La route de Bakou via la société IG Farben à Buna... se termine-t-elle à la Bourse de New-York?

Probablement pas - car, la possibilité d'une méchante plaisanterie n'est donc pas à exclure. Peut-être nous trouvons nous dans un rêve confus du chaman mongol qui, assis devant son feu dans la steppe, regarde les flammes et, dans son conscient, voit des mondes représentés en bulles de savon qui montent et qui s'envolent... ■

Littérature conseillée:

Richard Wagner: Beethoven

- Søren Kierkegaard: Der Unglücklichste / Der Begriff Angst (Le malheureux / Du concept d'angoisse (1844))

- Arthur Schopenhauer: Über das Geistersehn und was damit zusammenhängt (Sur la vue des esprits et tout ce qui est en rapport avec cela)

- Simon Sebag Montefiore: Der junge Stalin (Le jeune Stalin)

- Viktor Pelewin: Buddhas kleiner Finger/Tolstois Albtraum (Le petit doigt de Bouddha / Le cauchemar de Tolstoï)

- Thomas Seifert/Klaus Werner: Schwarzbuch Öl (Le livre noir du pétrole)

Films conseillés:

Panzerkreuzer Potemkin (Croiseur cuirassé Potemkin), réalisation: Sergej Eisenstein

- Tschapajew, réalisateurs: Sergej et Georgij Vasilijew

- There's no such thing as a free lunch, réalisation: Paul Thomas Anderson

- Giant, réalisation: Stevens George

SIGGI AU PAYS DE L'OR NOIR

par Philippe Godart,
licencié AESS en langues germaniques

« Pourquoi n'écrirais-tu pas un article pour la Revue ? » me demande Georges Roodthoof lors d'un entracte à Bayreuth. Me voyant perplexe, il rajoute : « Au moins, tu connais le festival. Tu pourrais livrer tes impressions » « C'est vrai que je peux m'en prévaloir », ai-je dû concéder.

Me voilà donc pour la huitième fois à Bayreuth et pour le cinquième *Ring* - après Chéreau-Boulez, Hall-Schneider, Kupfer-Barenboim et Kirchner-Levine, sans compter un *Ring* bruxellois (Poensgen-Kontarski) et un liégeois (Grinda-Pleyer). Les échos de la presse faisaient craindre le pire concernant le travail de Frank Castorf, metteur en scène de la production du bicentenaire de la naissance du compositeur.

D'emblée, il nous faut admettre le parti pris du dramaturge de créer sa propre vision de l'œuvre et de peu tenir compte des indications scéniques de la partition. Dans diverses interviews accordées préalablement ainsi que dans le programme, il annonce la couleur : c'est le pétrole qui sera le fil conducteur de son récit scénique. D'où mon titre « Sigg (Siegfried) au Pays de l'or noir », allusion hergéenne que les tintinophiles auront relevée.

Axiome incontournable si l'on veut pénétrer dans le monde de Castorf, aussi indiscutable que l'existence ou la non-existence de parallèles qui se rejoignent, l'existence ou la non-existence d'un Être suprême. Impossible de donner raison ou tort à Castorf sur ce point, d'autant plus qu'il n'y a pas de Vérité en art, pas plus qu'il n'y a de définition du Beau. Il y a création, interprétation et liberté d'expression. La seule solution alternative serait de restituer la *Tétralogie* dans les décors et costumes de 1876, ce qui semble désormais ridicule à tous. Mais l'est-ce vraiment ? Il est piquant de constater qu'en matière de musique baroque, c'est l'authenticité de l'exécution instrumentale qui prime, alors qu'en matière de théâtre, c'est la liberté de réinterpréter le texte. La seule « authenticité » dont Bayreuth peut se prévaloir, c'est l'unique acoustique voulue et réalisée par le compositeur dans son Festspielhaus. Il faut dire que de plus en plus de scénographes se complaisent à rendre le sujet initial parfaitement illisible et de coller une autre narration à celle de l'auteur/ du compositeur. Je voudrais ici évoquer la scénographie de R. Castellucci, à la Monnaie, où je n'ai pas reconnu la moindre allusion à *Parsifal* de R. Wagner. Peut-être eût-il fallu appeler le spectacle « Scénographie de R. Castellucci, d'après *Parsifal* de R. Wagner », tout comme « Comment recycler vos excréments, spectacle de S. Baumgarten, d'après *Tannhäuser* de R. Wagner », à Bayreuth. Je ne m'en suis pas encore remis.

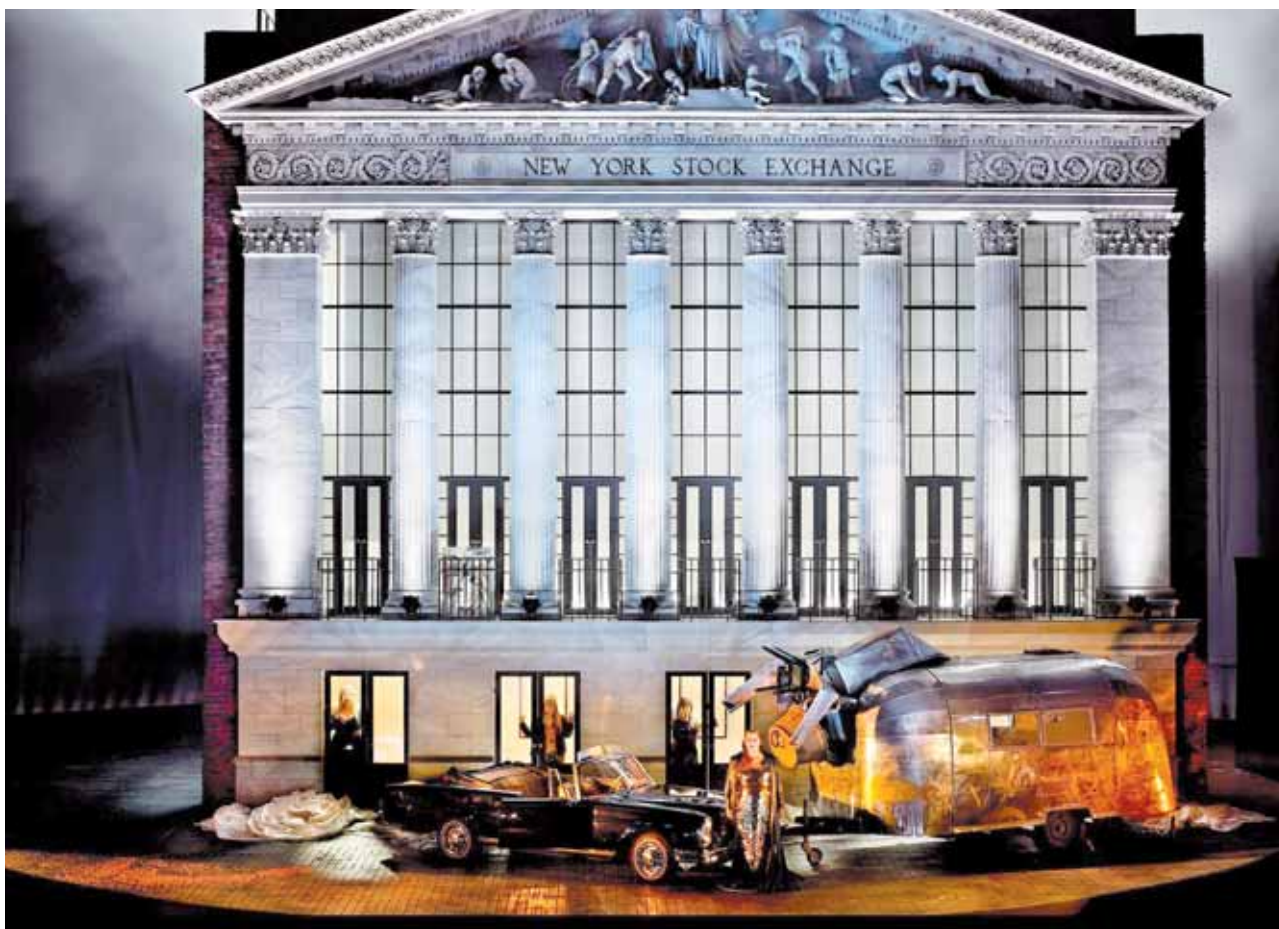
Qu'en est-il donc de cette *Tétralogie* ? Il faut tout d'abord évoquer les excellents décors d'Aleksandar Denic. Dès l'*Or du Rhin*, le plateau représente une station-service qui, en pivotant, devient motel de l'Amérique profonde (le Texas, au bord

de la mythique Route 66). Dans la *Walkyrie*, c'est l'ex-URSS (l'Azerbaïdjan des pionniers des forages pétroliers), dans *Siegfried*, c'est à la fois l'Alexanderplatz de Berlin(-Est) et la version marxiste du Mount Rushmore National Memorial ; dans le *Crépuscule*, on voyage de Berlin (-Ouest, vu la Döner box ?) à Wall Street (New York Stock Exchange), puis à l'entrée du VEB Chemische Werke BUNA, de Schkopau, l'usine chimique de l'ex-RDA. Les détails sont surprenants de réalisme, et le système vidéo permet de suivre les chanteurs en coulisse ou derrière les murs des bâtiments suggérés. Et l'on passe allègrement de l'un à l'autre endroit, sans que la dramaturgie de l'opéra semble le demander. C'est donc volontairement une multiplicité d'interprétations et de points de vue. Un véritable kaléidoscope de l'histoire du pétrole et de ses enjeux au XXe siècle. Un choix plus pluraliste que beaucoup de mises en scène « anachroniques », qui réduisent le point de vue à une seule époque ou un seul système politique.

Cela se justifie-t-il ? Je pense que l'on peut répondre par l'affirmative. Quel que soit l'endroit, quelle que soit l'idéologie, la quête du pétrole engendre vols, chantage, violence, viols, abus de pouvoir, exploitation, prostitution, assassinats, complots, escroquerie, délits d'initié ; c'est bien ce que montre la scénographie de Castorf, et cela correspond au mythe wagnérien du Walhalla et la malédiction de l'anneau.

Maintenant, tout cela est-il réussi ? Tout d'abord, j'ai l'impression que Castorf privilégie les scènes d'ensemble où beaucoup de protagonistes interagissent. Particulièrement réussi me semble l'*Or du Rhin*, où les 14 personnages sont presque toujours présents (au bar, au bord de la piscine, dans la chambre du motel, à la station-service), soit sur la scène, où derrière celle-ci, mais toujours dans la visée du caméraman qui les suit. Inversement, le 1er acte de la *Walkyrie*, où seuls les jumeaux sont tête à tête, me paraît conventionnel, statique et peu inventif.

Ensuite, la présence permanente de figurants peut se révéler très imaginative : le tenancier du bar réapparaît comme « ours » au 1er acte de *Siegfried*, etc. Mais justement, si le metteur en scène fait appel à de la figuration, pourquoi ne l'utilise-t-il pas pour représenter le peuple souterrain du Nibelheim, totalement absent à la scène III de l'*Or du Rhin* ? Même réflexion au sujet de la vidéo, habilement utilisée pour figurer la transformation d'Alberich en serpent, puis en crapaud, mais inutile quand elle répète l'action se situant sur la scène, ou peu convaincante quand elle montre un film de propagande soviétique. Pourquoi est-elle oubliée pour d'autres effets scéniques ou métamorphoses habituellement impossibles ou maladroits (le dragon de Fafner au IIe acte de *Siegfried*, la substitution Günther/Siegfried au 1er acte du *Crépuscule* etc.) ?



Bayreuther Festspiele 2013 - Götterdämmerung - Aufzug III

Enfin, que penser de cette notice parue dans le programme du festival, où Castorf commente son choix stylistique ? Pour justifier le manque de cohérence, le metteur en scène se revendique de la « fragmentation » romantique ⁽¹⁾, pour justifier sa liberté de rajouter des anecdotes à la trame principale, il se revendique de l'esthétique socialiste ⁽²⁾, et pour justifier le caractère incomplet de la réalisation scénique, il reconnaît les conditions difficiles du travail du festival de Bayreuth. ⁽³⁾ Certes, le *Witz* romantique, qui a inspiré Tieck, Heine et bien d'autres ont permis une esthétique où la fantaisie et le « décalage » étaient permanents et annonçaient d'une certaine façon le Surréalisme ; certes, l'esthétique marxiste (et particulièrement brechtienne) favorise la rupture dans l'action par le biais de la distanciation, mais parfois, le manque de fil rouge de la narration scénique est trop apparent dans ce Ring. En fin d'article, Castorf met en exergue le paradoxe liberté-instrumentalisation des personnages de la *Tétralogie* pour conclure sur l'impossibilité d'en échapper ⁽⁴⁾. On pense évidemment à Wotan, pris entre ses propres contradictions. Une interview du philosophe Alain Badiou dans *Die Zeit* du 3 janvier 2013 mettait également en évidence l'échec dans l'esthétique wagnérienne ⁽⁵⁾.

Explication a priori ou justification a posteriori ? Je serais tenté de croire que Castorf n'a pas été au bout de son talent, et que cette *Tétralogie*, fascinante sous beaucoup d'aspects, peut être encore approfondie. ■

1) Programme 2013 *Der Ring des Nibelungen*, pp. 94-95 : « Les romantiques allemands ne disaient-ils pas que le fragment ne peut pas exister sans son environnement – c'est-à-dire le « Total » (que ce soit Dieu, le chaos ou l'infini) – et n'est-ce pas justement le fragment qui m'a permis de rendre visible le « Total » ? Dans son *Athenäum*, fragment 206, Schlegel dépeint le fragment comme un pont jeté entre le fini et l'infini. Ce sont l'ironie, le *Witz* (mot d'esprit) et l'allégorie qui créent ce pont. »

2) ib. p.95 « Il était courant pour le théâtre des États socialistes, dans la mesure où il était de bonne qualité, de développer, à côté de l'intrigue elle-même, une contre-action ou une action parallèle. Celle-ci était fréquemment plus importante que le thème principal lui-même. En dépit du fait que, la plupart du temps, ce n'était qu'une allusion, un clin d'œil, un signe, elle renvoyait à la liberté – et à une sorte de liberté dépassant la notion marxiste. »

3) ib. p. 94 « Il est d'usage de répéter une pièce de théâtre du début jusqu'à la fin (...) Différentes nécessités (telles que la présence et l'absence des chanteurs ou certaines exigences scéniques) ont rendu ceci impossible pour la mise en scène 2013 de l'Anneau du Nibelung. »

4) ib. p. 95 « C'est justement que cette liberté ne peut pas être instrumentalisée, elle ne mène nulle part, car elle est liberté en soi. Dès lors qu'on tente de la retenir où qu'on y adjoint des revendications, elle est perdue. C'est là-dessus qu'achoppent aussi les figures de l'Anneau du Nibelung et c'est aussi la raison pour laquelle ils ne sortent jamais de toute cette histoire, mais en restent éternellement prisonniers, ne peuvent pas être pacifiés et finissent par échouer. »

5) *Desaster als Triumph. Der französische Philosoph Alain Badiou hat bereits 1952 in Bayreuth den « Ring des Nibelungen » gesehen – und ist bis heute von ihm gebannt. Ein Gespräch über Wagners Knalleffekte und die Gewalt des 20. Jahrhunderts, über Wagners scheiternde Helden und die hypnotische Wirkung seiner Musik.* p. 38

DER RING DES NIBELUNGEN BAYREUTHER FESTSPIELE 2013



DIE WALKÜRE - 1. Aufzug - Anja KAMPE (Sieglinde) - Johan BOTHA (Sigmund)

DER RING DES NIBELUNGEN BAYREUTHER FESTSPIELE 2013 DISTRIBUTION



Wolfgang KOCH - Wotan, Der Wanderer



Norbert ERNST - Loge



Oleksandr PUSHNIAK - Donner



Nadine WEISSMANN - Erda , Schwertleite



Martin WINKLER - Alberich



Elisabeth STRID - Freia



Johan BOTHA - Siegmund



Claudia MAHNKE - Fricka, Waltraute, 2 Norn



Burkhard ULRICH - Mime



Franz-Josef SELIG - Hunding



Anja KAMPE - Sieglinde



Lance RYAN - Siegfried



Allison OAKES - Gerhilde, Guttrune



Alejandro MARCO-BUHRMESTER- Gunther



Attila JUN - Hagen



Catherine FOSTER - Brünnhilde

DER RING DES NIBELUNGEN BAYREUTHER FESTSPIELE 2013 DAS RHEINGOLD



2. Scène / Claudia MAHNKE (Fricka) - Wolfgang KOCH (Wotan) -
Norbert ERNST (Loge) - Sorin COLIBAN (Fafner) - Günther
GROSSBÖCK (Fasolt) - Oleksandr PUSHNIAK (Donner) - Lothar
ODINIUS (Froh) - Elisabeth STRID (Freia)



2. Scène / Sorin COLIBAN (Fafner) - Günther GROSSBÖCK (Fasolt)



3. Scène / Norbert ERNST (Loge) - Burkhard ULRICH (Mime)



4. Scène / Martin WINKLER (Alberich) - Norbert ERNST (Loge) -
Wolfgang KOCH (Wotan)



4. Scène / Wolfgang KOCH (Wotan) - Nadine
WEISSMANN (Erda)

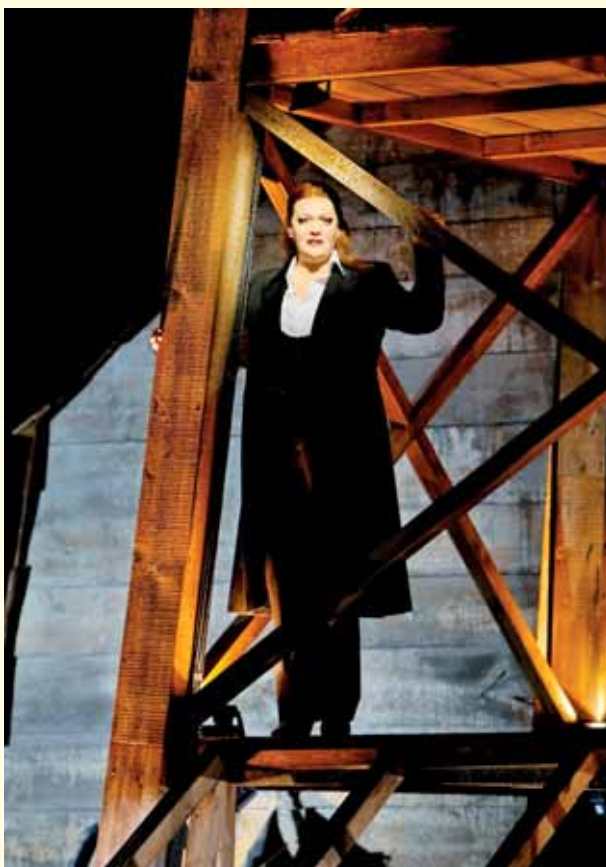
DER RING DES NIBELUNGEN BAYREUTHER FESTSPIELE 2013 DIE WALKÜRE



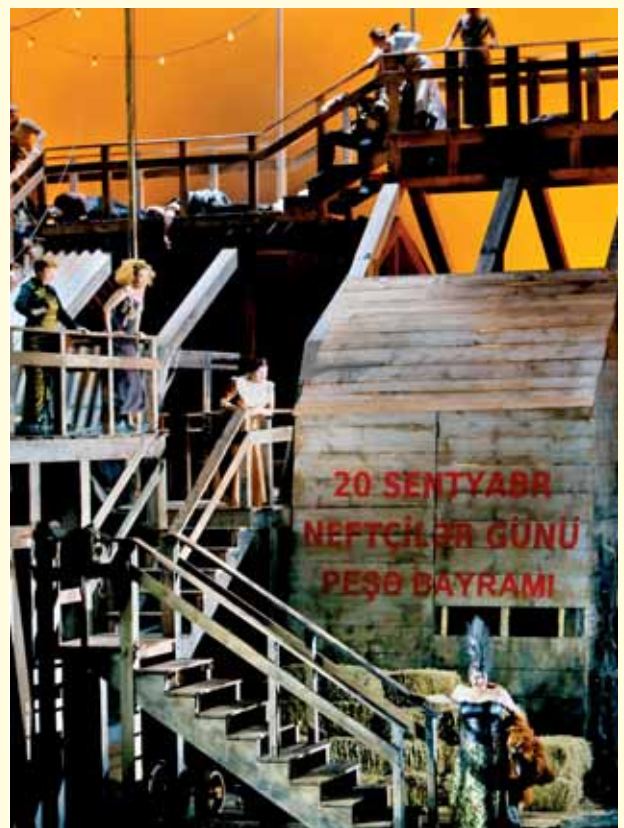
Acte II / Anja KAMPE (Sieglinde) - Johan BOTHA (Siegmund)



Acte II / Wolfgang KOCH (Wotan) - Catherine FOSTER (Brünnhilde)



Acte II / Catherine FOSTER (Brünnhilde)



Acte III / Catherine FOSTER (Brünnhilde) - Christiane KOHL (Helmwige) - Alison OAKES (Gerhilde) - Genviève KING (Grimgerde)

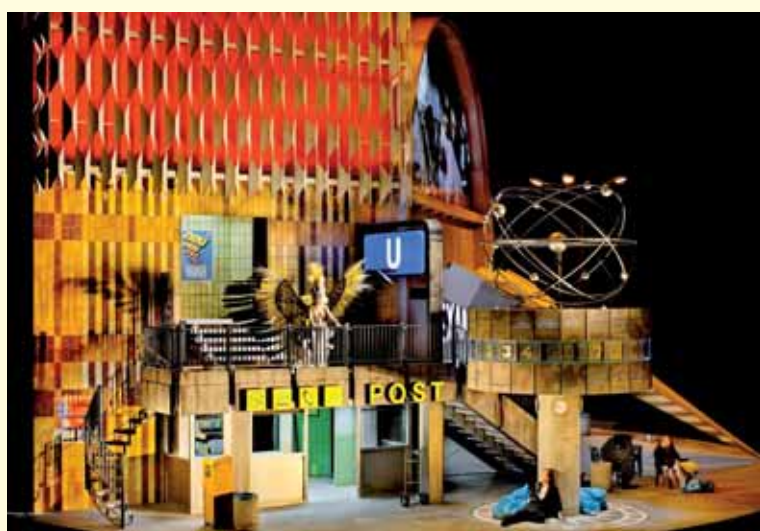
DER RING DES NIBELUNGEN BAYREUTHER FESTSPIELE 2013 SIEGFRIED



Acte I / Lance RYAN (Siegfried)



Acte I / Wolfgang KOCH (Der Wanderer) - Burkhard ULRICH (Mime)



Acte II / Mireille HAGEN (Waldvogel) - Wolfgang KOCH (Der Wanderer) - Burkhard ULRICH (Mime)



Acte II / Nadine WEISSMANN (Erda) - Wolfgang KOCH (Der Wanderer)



Acte II / Sorin COLIBAN (Fafner) - Wolfgang KOCH (Der Wanderer)

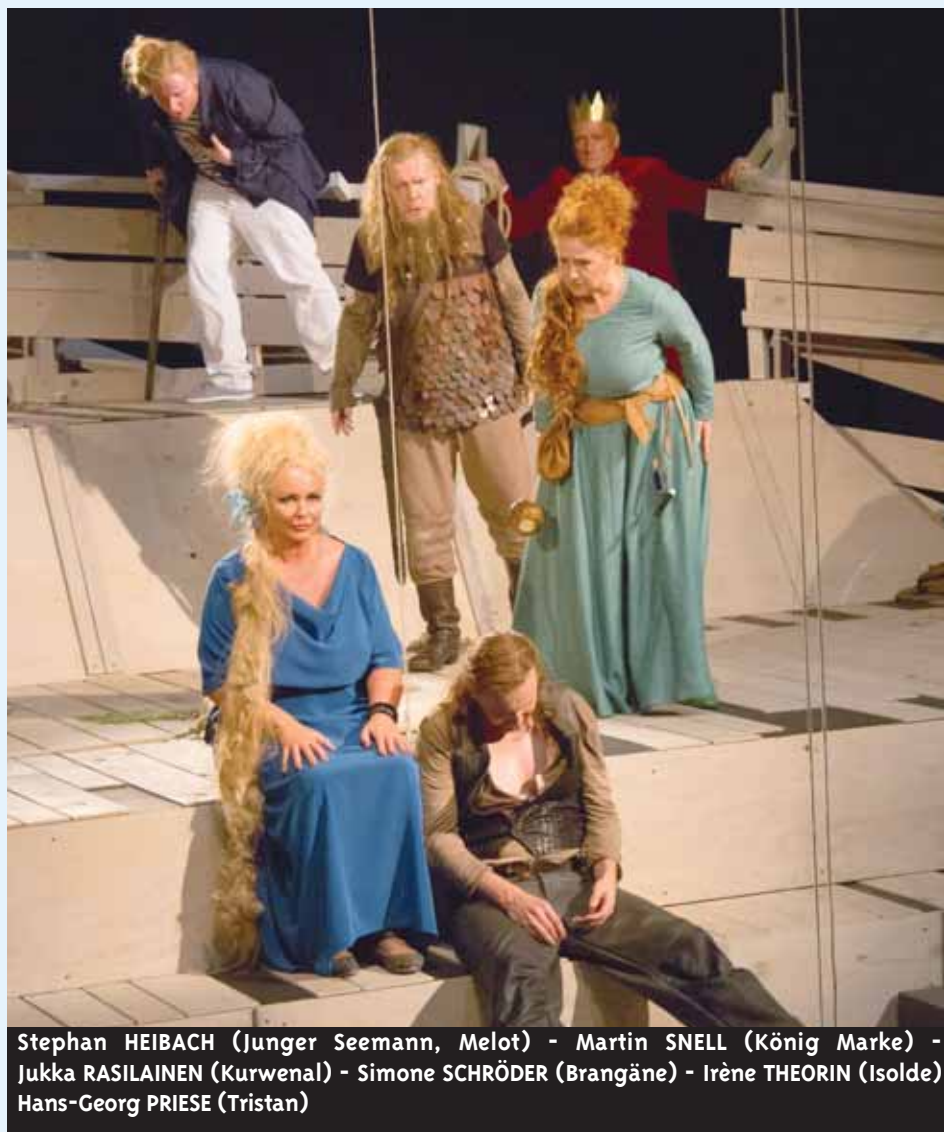
DER RING DES NIBELUNGEN BAYREUTHER FESTSPIELE 2013 GÖTTERDÄMMERUNG



Acte I / Catherine FOSTER (Brünnhilde) - Lance RYAN (Siegfried)



BAYREUTHER FESTSPIELE 2013 KINDEROPER TRISTAN und ISOLDE



Stephan HEIBACH (Junger Seemann, Melot) - Martin SNELL (König Marke) -
Jukka RASILAINEN (Kurwenal) - Simone SCHRÖDER (Brangäne) - Irène THEORIN (Isolde)
Hans-Georg PRIESE (Tristan)



Irène THEORIN (Isolde)
Hans-Georg PRIESE (Tristan)



Simone SCHRÖDER (Brangäne) -
Irène THEORIN (Isolde)



Irène THEORIN (Isolde)



Jukka RASILAINEN (Kurwenal)
Hans-Georg PRIESE (Tristan)

PARSIFAL : La Flûte enchantée de WAGNER ?

par Eric CHAILLIER
Diplômé Sciences Po Paris
Professeur à l'UPL (Lausanne)

« Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilées au seul prédestiné: l'art a les siens. »

Stéphane Mallarmé



Introduction

Comparaison n'étant pas raison, on pourrait se demander quelle est la pertinence de la question posée dans cet article. Il se trouve cependant qu'elle a éveillé l'intérêt de certains au point que, intuitivement ou de façon plus construite, ils ont établi un lien entre les deux œuvres.

Rappelons nous de cette scène étonnante du film qu'Ingmar Bergman consacra à *La Flûte enchantée*, en 1975, pour la télévision suédoise : pendant l'entracte, dans les coulisses, on y voit le grand prêtre Sarastro plongé dans l'étude de la partition de Parsifal pendant que la Reine de la nuit, assise non loin de là, fume tranquillement une cigarette...

Le grand cinéaste suédois considérait l'amour comme le sujet central de *La Flûte enchantée*. En filmant cette scène, il exprimait une intuition, celle de la présence d'un ordre supérieur qui, à certains moments, transforme l'œuvre en un rituel sacré.

Sur un plan plus conceptuel, des avis ont été exprimés qui établissent un pont entre les deux œuvres. C'est ainsi que le dramaturge irlandais George Bernard Shaw considérait le dernier opéra de Mozart comme "le grand prototype de *Parsifal*"⁽¹⁾.

Dans le programme du Festival de Bayreuth, en 1970, Pierre Boulez écrivait quant à lui : « *Dans Parsifal, une synthèse s'opère entre les Passions et l'opéra, entre spectacle abstrait, imaginaire et spectacle concret, théâtral ; entre Bach et Mozart, celui de La Flûte enchantée* ».

Dans son livre *Parsifal, opéra initiatique*, publié en 1979, le compositeur et universitaire français Jacques Chailley ira encore plus loin affirmant notamment : « *Parsifal est une Flûte enchantée selon Wagner* », ou encore : « *Parsifal est le frère cadet de Tamino* ».

Que convient-il d'en penser ? Après avoir analysé les liens que Richard Wagner entretenait avec *La Flûte enchantée*, nous tenterons de dégager les convergences mais aussi les divergences avec son "festival scénique sacré" (*Bühnenweihfestpiel*).

I. Richard Wagner et La Flûte enchantée

1. Une relation forte et ancienne

Comme de nombreux enfants allemands du début du XIX^e siècle, le petit Richard fut très vite familiarisé avec les célèbres airs de l'oiseleur Papageno⁽²⁾. Dans son *Esquisse autobiographique* (1843), il revient sur ce moment particulièrement émouvant, vécu à l'âge de onze ans, au cours duquel il joua au piano une variation tirée de l'air *Ein Mädchen oder Weibchen*, peu de temps avant la mort de son beau-père Ludwig Geyer⁽³⁾. Ce dernier, d'une voix faible, s'adressa alors à la mère de Richard et lui dit : « Ton fils aurait-il par hasard des dispositions pour la musique ? »...

Confessant volontiers qu'il ne jouait alors que très maladroitement au piano, le compositeur ajoute que vers 10/11 ans, il n'aimait que l'Ouverture de *La Flûte enchantée*. « *Don Giovanni* me déplaisait pour être écrit sur un texte italien, et qui me semblait si fade », précise-t-il.

2. Une œuvre familière

Richard Wagner connaissait parfaitement *La Flûte enchantée* pour l'avoir dirigée (à Riga, en 1837-1839) ou écoutée à de nombreuses reprises. Ce fut le cas notamment à Francfort (1835), à Munich (1869, 1880) à Vienne (1875) ou encore à Milan (1882).



A Vienne, c'est accompagné de Cosima et des enfants qu'il eut l'occasion de voir l'œuvre au *Hofoper* (inauguré en 1869), dans les magnifiques décors égyptiens du peintre viennois Josef Hoffman, à qui il envisagea un moment de confier les décors pour le premier cycle du *Ring*, en 1876, à Bayreuth.

Le Journal de Cosima fourmille de références faites au dernier opéra de Mozart. C'est qu'en effet, son illustre époux en parlait très souvent, en jouait des extraits au piano, en chantait certains airs ou les fredonnait dans la rue, et ce jusqu'à la fin de sa vie.

Citons quelques exemples :

• Jeudi 28 décembre 1871

« Il me revient à l'esprit ce que Richard nous a dit à Mannheim au sujet de l'Ouverture de *La Flûte enchantée* ; cette œuvre charmante nous a fait une impression indescrivable et Richard nous raconta qu'au cours d'une nuit sans sommeil, il avait vu l'image même de cette Ouverture ; êtres qui grouillent dans la nuit, petit monde rongé par les rats et les souris domptées enfin par la flûte, dansant au son de la flûte, puis appari-

tion du soleil, du jour dans toute sa douce splendeur. » (Richard Wagner avait dirigé cette Ouverture lors d'un concert à Mannheim, le 18 décembre 1871).

• Samedi 23 février 1878

« Après le repas, Richard parle à nouveau de Mozart et en particulier de *La Flûte enchantée* et m'explique que bien des choses y représentent un chapitre entier de l'histoire de l'art ; Sarastro a introduit la dignité de l'âme au lieu de la dignité de convention. Certaines choses de Mozart ne seront jamais surpassées (...). »

• Dimanche 20 octobre 1878

« A la fin de la soirée, il joue le finale de *La Flûte enchantée*, *Wo die Sonne gedreht würde* » et il s'écrie : « Ah ! comme c'est beau ! comme parfois les voix de soprano sonnent bien ! »...

• Lundi 11 novembre 1878

« Il chante ensuite des passages de *La Flûte enchantée* (la scène de séparation entre Tamino et Pamina) ; « c'est si pur, s'écrie-t-il, pourquoi aucun des ânes qui vinrent après Mozart n'a-t-il su trouver une déclamation aussi belle, (...) » »

• Jeudi 11 novembre 1880

« Nous dînons à cinq heures puis nous allons voir *La Flûte enchantée* (à Munich, sous la direction d'Hermann Levi). Richard qualifie de genèse de la nature allemande cette œuvre adorable dans laquelle il nous recommande particulièrement l'aria en sol mineur (*"Ach, ich fühl's"*) de Pamina. »

• Vendredi 2 décembre 1881 (période de composition de Parsifal)

« Au petit déjeuner, Richard prie le ciel, les mains jointes, de lui envoyer des pages de partition faciles ! Des choses comme dans *La Flûte enchantée* : "durch sie ging all mein Glück verloren" (*Reine de la nuit*, Acte I, scène 6). Il en avait assez des miracles et de l'extase (...). »

• Lundi 19 juin 1882

« A table, il parle de *La Flûte enchantée* et il montre que la musique n'y est pas supérieure au poème, à l'exception peut-être des chœurs, et c'est ce qu'il y trouve de charmant. »

3. L'analyse de Richard Wagner

C'est à Paris, dans un article publié dans la *Gazette musicale*, le 12 juillet 1840, que le compositeur de *Rienzi* livra sa vision du chant du cygne opératique de Mozart : « C'est alors que le plus décisif s'est produit enfin : Mozart lui-même s'est rallié à cette voie populaire de l'opérette allemande et a composé le premier grand opéra allemand : *Die Zauberflöte*. L'Allemand ne saurait jamais apprécier à sa juste valeur l'apparition de cette œuvre. L'opéra allemand n'avait, jusqu'alors, quasiment pas existé ; avec cette œuvre, il était créé.

L'auteur du livret, un directeur de théâtre viennois spéculateur⁽⁴⁾, n'avait rien d'autre en vue que de donner le jour à une grande opérette. Il garantissait ainsi à l'œuvre dès le départ une dimension des plus populaires. Le fond était emprunté à un conte fantastique ; il réunissait des détails comiques et des scènes de féerie à des apparitions merveilleuses. Mais quelle merveille plus grande encore Mozart a su produire sur cette base aventureuse !

Quelle magie divine souffle dans cette œuvre, depuis le Lied le plus plébéien jusqu'à l'hymne le plus sublime ! Quelle variété, quelle magnificence ! La quintessence de toutes les fleurs les plus

nobles de l'art paraît ici se fondre en une seule. Chaque mélodie, de la plus simple à la plus grandiose, y est empreinte d'aisance et de noblesse à la fois !»

Cette analyse sonne assez juste et insiste à bon droit sur l'importance de *Die Zauberflöte* dans l'histoire de l'opéra allemand (Beethoven le plaçait au-dessus de tous les autres) et sur sa singularité, qui réside dans ce mélange fécond de sérieux et de comique, de féérique et de populaire, de sacré et de profane. C'est également en termes très poétiques que Wagner rend un vibrant hommage au génie musical du dernier Mozart, qui opère ici une véritable synthèse de tous les styles vocaux et musicaux en sa possession, avec une maîtrise stupéfiante et une grande économie de moyens, sorte de trajet vers l'essentiel (*"la synthèse des choses dans leur ordonnance finale"* d'après le théologien calviniste suisse Karl Barth).

Richard Wagner était d'autant plus fasciné par cette œuvre qu'elle contient en elle des éléments que l'on pourrait qualifier de "pré-wagnériens". Il en est ainsi du chœur invisible (*Pamina lebet noch !*) qui annonce à Tamino, inquiet, que la jeune princesse Pamina vit encore, à la fin de son long (et magnifique) dialogue avec le vieux prêtre (Acte I, scène 15). Quelques instants auparavant, c'est à un jeune prince angoissé (*"Quand cette nuit éternelle finira-t-elle? Quand la lumière touchera-t-elle mes yeux ?"*) qu'un chœur de voix d'hommes, spectral, mystérieux et invisible, apporte une réponse équivoque (*"Bientôt, jeune homme, ou jamais!"*).



De même, le chœur des prêtres *O Isis und Osiris, welche Wone!* (Acte II, scène 20), par sa solennité et son hiératisme, semble annoncer celui des chevaliers du Graal dans *Parsifal*. Il s'en dégage la même sorte de puissance à la fois virile et tranquille. Mozart, au deuxième acte, recourt à la polyphonie du chœur pour exprimer la progression intérieure de Tamino, soulignant ainsi le côté hiératique, rituel et sacré de sa quête. Dans *Parsifal*, le premier chœur des chevaliers du Graal (*Zum letzten Liebesmahl*) marque de la plus belle des façons le passage symbolique du monde de la nature (la forêt du domaine de Montsalvat) au monde de l'esprit.

Dans ces deux œuvres, les chœurs ont certes une vocation cérémonielle mais ils contribuent surtout à ritualiser, à sacrifier l'espace scénique, transportant alors le public bien au-delà du cadre habituel de ce qu'on appelle "l'opéra". C'est ainsi que la référence aux *Passions* de J.-S. Bach a été couramment faite à propos de *Parsifal* et que *La Flûte enchantée* est considérée par certains, à juste titre, comme l'œuvre la plus religieuse de Mozart⁽⁵⁾.

A l'acte II, scène 28, Tamino et Pamina doivent traverser une épreuve terrifiante, celle du feu et de l'eau. Le choral des deux Hommes d'armes, inspiré d'un vieux choral luthérien, est l'un des moments les plus saisissants de toute la pièce. On a en effet l'impression que J.-S. Bach en personne va entrer sur scène tant l'écriture contrapuntique donne à la musique cette gravité austère, cette couleur de désolation granitique et grandiose. Il est vrai, qu'à cet instant (comme souvent à l'acte II), la mort se fait de plus en plus menaçante et que le couple s'apprête à traverser une épreuve décisive pour leur avenir commun. C'est alors, qu'avec une sublime intuition, Pamina invite Tamino à jouer de sa flûte magique, sans omettre au préalable de lui expliquer l'origine mystérieuse de l'instrument. Son récit nous transporte soudain dans la sombre et profonde forêt germanique⁽⁶⁾.

Dans son livre *Mozart's Operas* (1913), Edward Dent écrit fort justement : « *La musique sur laquelle Pamina révèle à Tamino l'origine de la flûte est des plus remarquables ; elle résonne presque comme du Wagner; on songe à l'Anneau avec un arrière-fond de saga nordique. (...)*⁽⁷⁾ »

Pamina raconte un événement important (vital même car la flûte incarne ici le pouvoir magique de la musique) qui s'est déroulé bien avant le début de l'action. Ce type de narration est au cœur même de la dramaturgie wagnérienne. En tout, le seul *Ring* compte pas moins de vingt et un récits !

II. La thèse de Jacques Chailley

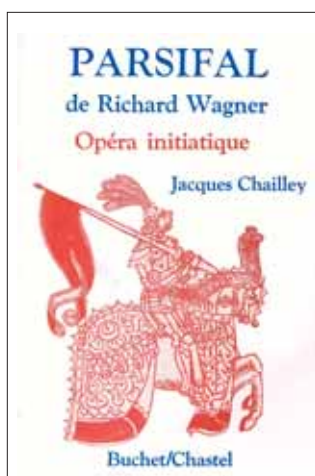
C'est après avoir consacré un livre, brillant et documenté, à *La Flûte enchantée*⁽⁸⁾ que Jacques Chailley se tourna, en 1979, vers le *Parsifal* de Wagner. Dans cet ouvrage savant intitulé : *Parsifal de Richard Wagner, opéra initiatique* (éditions Buchet/Chastel), il développe la thèse selon laquelle le dernier opus wagnérien ne serait pas un drame chrétien mais bien plutôt la mise en scène d'un cérémonial emprunté aux grades chevaleresques de la franc-maçonnerie, que, selon lui, Wagner connaissait parfaitement.

Il n'entre pas dans le cadre de notre article de résumer un travail aussi dense et détaillé. Nous nous limiterons à en dégager les trois idées principales :

1. *Parsifal* contient des symboles alchimiques

Selon Jacques Chailley, les inventeurs de la légende du Graal, tout au moins une partie d'entre eux, ont traduit dans leur imagination des préoccupations de caractère alchimique. « *L'alchimiste*, écrit-il, *était avant tout un initié* » car, plus que la transformation des métaux en or, l'alchimie visait à la transmutation⁽⁹⁾ morale de l'expérimentateur lui-même.

Or il se trouve que dans *Parsifal*, un certain nombre d'éléments semblent directement relever de la tradition alchimiste. C'est le cas, par exemple, du "bain du roi", à l'acte I, qui, en alchimie, incarne la "voie humide" de la transmutation. De même, le cygne appartient à cette symbolique et représente l'emblème du mercure : « *Il en a la couleur et la mobilité, ainsi que la volatilité proclamée par ses ailes. Il exprime un centre mystique et l'union des opposés (eau-feu), en quoi l'on retrouve sa valeur archétypale d'androgyné*⁽¹⁰⁾ ».



Pour Jacques Chailley, la mort du cygne, transpercé par une flèche du jeune Parsifal, se révèle être symboliquement le premier signe de sa future transmutation : « On peut le rapprocher de l'évanouissement de Tamino, le chasseur "inermé" (sans flèches), impuissant devant le serpent. Parsifal, lui, utilise gauchement les siennes, mais le symbole est voisin ».

C'est également par le détour de l'alchimie, affirme

Chailley, qu'on peut saisir la signification de l'étrange armure noire que revêt Parsifal au début de l'acte 3. Il écrit: « Lorsqu'il en est dépouillé par Gurnemanz et Kundry, il apparaît en vêtements d'une éclatante blancheur, dans lesquels il reçoit le baptême - un baptême que rien ne justifierait s'il devait être pris au strict sens chrétien. C'est ainsi qu'il peut être introduit enfin auprès du Graal et le présenter en une ostension où il sillumine d'une éblouissante couleur rouge. Les trois couleurs de l'Œuvre sont ainsi mises en scène dans leur succession opérationnelle normale⁽¹¹⁾ ».

Si Richard Wagner n'a jamais appartenu officiellement à une loge maçonnique, il comptait de nombreux francs-maçons parmi son entourage, y compris le plus proche⁽¹²⁾. C'est comme cela qu'il a pu acquérir la connaissance des symboles de l'Ordre ainsi que celle de l'alchimie. Selon Jacques Chailley, il ne fait aucun doute : le compositeur aurait été conscient des prolongements que comportait vers l'alchimie la légende médiévale de Perceval et en aurait tenu compte dans son propre livret.

2. On ne peut comprendre Parsifal, comme d'ailleurs La Flûte enchantée, en dehors de toute référence à la franc-maçonnerie

Les deux scènes rituelles, le *Liebesmahl* de l'acte I et le *Trauermahl* de l'acte III, sont proches des cérémonies des hauts grades dits "chevaleresques", et spécialement du 18ème degré du rite écossais, dit Chevalier Rose-Croix, codifié vers 1765.

Il existe en effet des analogies troublantes: La présence de trois colonnes (*Foi, Espérance, Charité*), la salle du festin, l'habit noir du récipiendaire, les sept coups (5 et 2) de batterie aux trombones pendant la cérémonie du *Liebesmahl*, etc.

A la fin de son ouvrage, dans ses "Appendices", Jacques Chailley expose le texte complet du rituel du 18ème degré écossais et le met en parallèle avec celui de *Parsifal*. La démonstration s'avère assez convaincante tant l'un se montre proche de l'autre en maints endroits. Il semble en effet que le parcours initiatique du jeune chevalier rédempteur chez Wagner soit jalonné d'un certain nombre d'étapes similaires à celles traversées par l'aspirant au grade de Chevalier Rose-Croix. On peut citer, par exemple, le "voyage très pénible" imposé à ce dernier, qui trouve sa correspondance dans "les chemins d'errance et de douleur" traversés par Parsifal avant le début de l'acte III.

Les deux parcours ne sont certes pas strictement calqués l'un sur l'autre mais les contours du chemin proposé, ses étapes et son but, une sorte d'illumination intérieure, sont assez proches.

3. Il n'est pas exagéré de présenter Parsifal comme une Flûte enchantée selon Wagner

Pour lui, la filiation ne fait aucun doute même s'il relève quelques différences ici ou là. La première tient au fait que si *La Flûte enchantée* se présente comme une mise en scène des premiers grades de l'initiation maçonnique, connus et même vécus par Mozart lui-même, le dernier opéra de Wagner, quant à lui, emprunte son cadre à des hauts grades dont le compositeur n'avait qu'une connaissance purement théorique.

« Mozart, écrit-il, n'avait aucune prétention à la philosophie (et Schikaneder moins encore); il partait de l'enseignement effectivement reçu et se donnait comme tâche de le mettre en images.⁽¹³⁾ Wagner procède en sens inverse. Son point de départ, appuyé sur ses lectures médiévales, est avant tout sa réflexion personnelle. S'il y fait participer une doctrine et un cérémonial qu'il connaît et avec lesquels il se sent en profonde sympathie⁽¹⁴⁾, c'est en choisissant et au besoin en adaptant les éléments qui lui conviennent dans le but d'élaborer son oeuvre propre. »

Il n'empêche que, pour Jacques Chailley, « *Parsifal* s'inscrit comme le prolongement de *La Flûte enchantée* ». Ainsi, le temple de Montsalvat n'est pas sans lui rappeler celui de Sarastro: c'est un lieu sacré, fermé aux profanes, ou l'on n'accède que par la méthode initiatique. Il remarque également que le "thème de la foi" est répété trois fois dans le Prélude à l'image des trois accords du début de l'Ouverture de *La Flûte enchantée*.

Il procède à un rapprochement (hasardeux) entre les deux personnages féminins de Kundry et de Pamina dans la mesure où elles passent toutes deux, certes par des voies différentes, du monde de la nuit à celui des initiés. L'auteur donne bien d'autres exemples et insiste surtout sur le fait que si les deux œuvres reposent sur une trame parfois confuse, elles n'en sont pas moins pour autant chacune porteuse d'une haute signification sur le plan symbolique et spirituel.

Le travail réalisé par Jacques Chailley impressionne par son érudition et son sens du détail. Hélas, son contenu échappe à la plupart de ceux (dont l'auteur de ces lignes fait partie) qui aiment ces deux œuvres et qui les ont souvent vues représenter sur scène. Ce n'est pas par leur ésotérisme mais bien plutôt par leur beauté et leur humanité qu'elles nous touchent au plus profond de notre être. C'est notre intuition qui nous guide à la première rencontre et nous sentons qu'il y a là quelque chose d'essentiel à l'existence, que la musique n'y est pas le reflet passif de ce que disent les paroles mais qu'elle est elle-même une parole à part entière, qui nous met en présence de l'Absolu.

Il faut préciser enfin que Richard Wagner n'a jamais écrit la moindre ligne sur les points soulevés par Jacques Chailley; parmi les quelques commentaires qu'il a livrés sur sa dernière œuvre, aucune mention n'est faite ni de l'Alchimie, ni de la franc-maçonnerie, ni même de *La Flûte enchantée*...

III. Éléments de convergence

« *Le plus beau c'est ce que vous ne comprendrez pas.* »

Paul Claudel

Fondamentalement, ces deux œuvres sont et resteront chacune un mystère car elles posent plus de questions qu'elles n'en résolvent, ce qui peut dérouter à la première écoute. Bruno Lussato (qui m'avait confié avoir vu 27 fois *La Flûte enchantée* sur scène) affirmait à juste titre: « *La Flûte enchantée est un gouffre sans fond. Nul ne peut se targuer d'avoir entièrement compris le dernier message de Mozart* »⁽¹⁵⁾.



Comme *La Divine Comédie* de Dante ou le *Faust I et II* de Goethe, les deux œuvres qui nous occupent sont de nature inépuisable. On peut les relire ou les revoir plusieurs fois dans sa vie sans jamais finir d'en aborder la substance. Sortes de miracles continués qui, à chaque expérience, nous pénètrent et nous transforment, elles nous mènent sur un chemin riche de sens et d'émerveillement.

L'émotion s'intensifie lorsque nous prenons conscience de leur caractère testamentaire. La veille de sa mort, c'est l'air de Papageno du premier acte (*Der Vogelfänger bin ich ja*) que Mozart tenta de fredonner avec le peu de force qui lui restait⁽¹⁶⁾. L'œuvre fut créée le 30 septembre 1791, sous sa direction, dans un théâtre des faubourgs de Vienne, avec le plus grand succès ; il quitta cette terre quelques semaines après, dans la nuit du 5 au 6 décembre 1791. Un échec de cette pièce, qui lui tenait tant à cœur, aurait probablement encore rapproché l'échéance.

Richard Wagner, quant à lui, dans une lettre adressée à Louis II de Bavière, le 28 septembre 1880, évoque « *la dernière, la plus sacrée de ses créations* ». Malade du cœur, il sait que cette musique, composée entre 1877 et début 1882 (mais en germe dans son esprit depuis beaucoup plus longtemps, une trentaine d'années environ), est bien la dernière, et qu'elle incarne la somme d'expériences et de méditations de toute une vie. Ne l'appelait-il pas son « *œuvre d'adieu au monde* » ?

On devine l'émotion qui dût saisir le public et les musiciens du *Festspielhaus* de Bayreuth lorsque, au soir de la dernière représentation, le 29 août 1882, six mois avant sa mort, le maître descendit dans la fosse d'orchestre pour y diriger la der-

nière partie de l'acte III⁽¹⁷⁾. On comprend également le sentiment ressenti, un an plus tard, dans le même lieu, par le jeune Gustav Mahler qui écrivit: « *Quand je sortis du Festspielhaus, incapable de dire un mot, je sus que j'avais découvert ce qu'il y a de plus grand, de plus douloureux, et que je le porterais en moi, inviolé, toute ma vie.* »⁽¹⁸⁾

La dimension testamentaire est d'abord reliée à ces éléments biographiques, qui montrent à quel point les deux musiciens se sont investis dans leur ultime production scénique. De telles œuvres dépassent même le cadre de ce qu'on appelle l'art des sons ; elles sont de sublimes synthèses, le fruit du travail et de la pensée de toute une vie. Elles ouvrent des perspectives infinies, nous révèlent de nouvelles dimensions du monde et de nous-mêmes.

Il est d'ailleurs frappant de constater à quel point la musique colle parfaitement au texte dans les deux cas ; chez Mozart, elle transfigure le livret, en efface les faiblesses, l'illumine de son rayonnement intérieur : tout est condensé, concentré, épuré. Chez Wagner, le tissu musical est d'une extraordinaire subtilité, il semble en perpétuel devenir⁽¹⁹⁾. La texture instrumentale y est allégée, l'orchestre s'y montre transparent et fluide. Les leitmotive, le chromatisme sont employés de manière symbolique, dépouillée et le musicien porte l'art des transitions à son sommet. Nous sommes là en présence de deux génies en pleine possession de leurs moyens, élevés par l'expérience et l'âge à la maîtrise absolue de leur art. A ces hauteurs, pensée et langage fusionnent, communiennent dans un même élan, la technique la plus achevée se soumet aux exigences de l'esprit et du sentiment, pour atteindre le niveau ultime de l'expression.

Le public populaire du *Theater auf der Wieden* ne s'y est pas trompé : venu à l'origine pour se distraire, pour découvrir une nouvelle pièce féerique et comique de M. Emanuel Schikaneder, il fut saisi par la beauté et la profondeur des chœurs hiératiques du second acte ainsi que par la noblesse et la pureté de l'amour exprimée par la jeune princesse Pamina. Les silences qui se firent alors dans la salle sonnèrent comme une sorte de bénédiction pour un Mozart inquiet et à bout de forces mais ravi d'être parvenu à toucher le cœur de ses auditeurs⁽²⁰⁾.

Les épisodes relatés ci-dessus peuvent paraître anecdotiques aux yeux de ceux qui privilégient le contenu et la structure des œuvres mais ils n'en contiennent pas moins leur part de vérité ; ils démontrent en effet, dans les deux cas, un engagement émotionnel d'une rare intensité de la part des deux créateurs.

Il nous faut examiner maintenant les convergences factuelles et autres similitudes entre les deux œuvres.

1. Deux mondes qui s'opposent

« *Nous allons chasser les faux dévots de la terre, par le feu et la force de l'épée.* »

La Reine de la nuit (acte II, scène 30)

Dans *La Flûte enchantée* comme dans *Parsifal*, le parcours initiatique des deux jeunes héros ne se déroule pas dans un monde harmonieux et paisible, qui serait propice à la méditation et à l'introspection, bien au contraire. Le monde qu'ils

découvrent est fait d'oppositions, de luttes, de rivalités entre des personnages qui, pour certains d'entre eux, sont en proie à leurs démons intérieurs, la passion destructrice du pouvoir pour la Reine de la nuit, le désordre des sens pour Klingsor.



Ces deux univers qui s'entrechoquent sont comme deux orientations de la conscience et la musique traduit parfaitement cette opposition.

Chez Mozart, homme des Lumières, la Reine de la nuit incarne la superstition, la démesure, l'obscurantisme, le fanatisme. À l'opposé, le personnage de Sarastro porte en lui les valeurs de raison, de sagesse et de tolérance. Ces deux mondes ne peuvent pas cohabiter tant ils semblent s'exclure l'un l'autre ou plutôt tant le premier aspire à la destruction du second !

« *Bientôt les fausses croyances s'effaceront, l'homme sage triomphera* » chantent les trois Garçons à la scène 26 de l'acte II. Le combat n'est pas seulement d'ordre philosophique ou cosmique (principe lunaire contre principe solaire), il relève d'une véritable guerre des sexes, incarnée par l'opposition radicale entre les tessitures de voix de Sarastro et de la Reine de la nuit, et qui renvoie également à la lutte ancestrale entre patriarcat et matriarcat.

Par un trait de génie, à l'acte II, Mozart fait se succéder les deux grands airs de ces deux personnages : Après le déluge de vocalises, dans l'aigu le plus extrême, qui traduit le déséquilibre psychologique de la reine et le peu de cas qu'elle fait du bonheur de sa fille (*Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*), c'est la voix chaude et rassurante de Sarastro (*In diesen heiligen Hallen*) qui vient reconforter la jeune princesse et lui faire l'éloge de l'amour et du pardon. Père de substitution certes, cette voix est celle d'un père aimant et protecteur qui a le souci du développement intellectuel et spirituel des adolescents dont il a la charge. C'est à lui qu'incombera donc la noble mission de les mener sur la voie exigeante mais aussi exaltante de la Vérité et de la connaissance.

Chez Wagner, le contraste est également saisissant entre le *logos* musical du premier acte et celui du deuxième. En effet, le début de l'œuvre nous plonge au cœur d'une "forêt om-

bragée et grave, mais non sombre", celle qui entoure la forteresse du Graal, située sur une colline. Le rideau s'ouvre donc sur le domaine de Montsalvat ("Montagne du salut"), un lieu sacré et inaccessible pour le commun des mortels. La mission de ses occupants est de veiller à la conservation des reliques sacrées de la lance (celle-là même qui a percé le flanc du Christ sur la Croix) et du Graal (qui a recueilli son sang).

C'est un lieu de paix et de félicité dont l'accès n'est réservé qu'à des esprits pieux et dûment initiés. L'opéra commence d'ailleurs par un appel à la prière, qui instaure d'emblée l'atmosphère de religiosité dans laquelle va se dérouler tout le premier acte. Le thème de la Foi ne tarde pas à se faire entendre, d'abord par les trombones (instrument très présent également dans les scènes solennelles de *La Flûte enchantée*), puis par l'orchestre, qui lui fait subir une série de variations tout au long de la première scène. Gurnemanz réveille les deux écuyers, s'agenouille et, en silence, récite avec eux la prière matinale. Dans la continuité du Prélude, la musique exprime parfaitement ce climat calme et recueilli; son statisme ainsi que ses tonalités assombries de musique d'église donnent une impression d'éternité immuable.

Le début de l'acte II constitue une rupture totale avec le premier. C'est que nous entrons dans un monde tourmenté et instable. Nous sommes désormais de l'autre côté de la montagne, dans le château maudit de l'enchanteur Klingsor, avec ses tours et ses couloirs sombres. Le texte de la didascalie précise : « *Le plancher de scène représente une saillie de muraille, de laquelle on peut accéder à un sombre souterrain.* » Dans L'Avant-Scène Opéra⁽²¹⁾, Alain Patrick Olivier écrit : « *Notons combien ce décor est riche de significations symboliques. Il définit moins un lieu géographique qu'une zone de l'esprit : nous pénétrons dans le domaine des passions obscures, dans une sorte de laboratoire de l'inconscient.* »

Le magicien, nécromancien maléfique, vit en effet dans la douleur, la tension et le ressentiment. Espérant entrer dans l'ordre de chevalerie institué par Titurel, il s'est émasculé pour se débarrasser de ses pulsions sexuelles, croyant ainsi pouvoir conquérir la sainteté. Mais l'accès du Graal lui demeura interdit au motif qu'il n'avait pas tari en son cœur la source du désir. Il hait désormais de toutes ses forces cette communauté et aspire à sa destruction (« *Puisse ainsi toute la race des chevaliers s'entre-égorger* »).

La musique dissonante et agitée du bref Prélude est en parfaite adéquation avec cet univers mental. Alain Patrick Olivier poursuit : « *Au calme de la prière qui ouvrait le premier acte s'oppose maintenant une tempête de passions infernales, qui évoque l'orage au sens propre du Prélude de la Walkyrie. À la contemplation éthérée et aux calmes mélodies diatoniques succèdent ici le chromatisme et la violence orchestrale. La tonalité de La bémol majeur fait place maintenant à celle d'un sombre Si majeur. La thématique religieuse est abandonnée au profit de l'éventail motivique de la magie . (...)* ».

À la fin de l'acte II, Klingsor tentera de blesser (ou de tuer ?) avec sa lance le jeune Parsifal, en vain. Il ne pourra s'opposer à la destruction irrémédiable de son château, et par la même de son univers. Tout comme Mozart avec sa Reine de la nuit, Wagner ne semble pas vouloir juger son personnage ; il constate simplement son échec⁽²²⁾.

2. Deux parcours d'apprentissage

« *Cependant, petit père, parle, instruis-nous bien.* »

Troisième Ecuyer (acte I, Parsifal)

Tamino et Parsifal sortent à peine de l'adolescence. Ils vont suivre un parcours initiatique et vivre un processus de transformation. Il est d'ailleurs troublant de constater, qu'à leur première apparition, ils portent chacun un arc ; le premier est poursuivi par un serpent maléfique mais il ne peut se défendre car il n'a pas de flèches ! Terrifié par le reptile, il doit sa survie aux trois Dames mais la peur est trop forte : il perd connaissance, sorte de mort symbolique.

Le second a des flèches mais il en fait mauvais usage. En pénétrant dans la paisible forêt de Montsalvat où les animaux sont protégés et respectés, il a, pour son seul plaisir, abattu un beau cygne blanc alors que celui-ci s'apprêtait à rejoindre sa femelle sur l'autre rive du lac. Les vives remontrances de Gurnemanz et surtout le regard de l'animal ensanglanté l'émeuvent et lui font prendre conscience de sa faute ; il renonce à la chasse, brise son arc et découvre un sentiment nouveau qui va totalement transformer sa vie : la compassion.



Dans les deux cas, cette entrée fracassante dans le monde des adultes montre la naïveté de l'un et la cruauté de l'autre. Ce sont de jeunes nigauds, mal dégrossis, qui doivent impérativement quitter cet état s'ils veulent devenir des hommes et accéder aux choses de l'esprit. Dans la première mise en scène de Bayreuth, en 1882, Parsifal s'évanouissait dans les bras de Gurnemanz à l'annonce de la mort de sa mère, quelques instants plus tard. Comme pour Tamino, cette mort symbolique marquait la première étape d'un long et exigeant processus de transformation intellectuelle et spirituelle.

On pourrait trouver d'autres points communs dans leurs parcours respectifs mais le plus important est la destination finale. Tamino et Parsifal traversent chacun un certain nombre d'épreuves, parfois redoutables (le feu et l'eau pour le premier, les chemins d'errance et de douleur du second), mais ils font face, se montrent dignes d'être initiés. Tous les autres personnages qu'ils croisent sur leur route, positifs ou négatifs, peu importe, jouent également un rôle dans leur transformation.

Ils parviennent non seulement à un état supérieur de la conscience mais ils accèdent également à un statut que personne n'osait imaginer au début de l'action : alors que le chœur final célèbre la force, la sagesse et la beauté, le grand prêtre Sarastro transmet son pouvoir à Tamino, convaincu qu'il en fera le meilleur usage. Dans la dernière scène de *Parsifal*, alors que l'orchestre fait résonner une ultime fois les trois thèmes principaux (la foi, l'espérance, la charité), le jeune rédempteur a déjà succédé à Amfortas et béni la communauté désormais revigorée et régénérée.

Dans les deux cas, cette consécration s'opère dans une lumière éclatante : chez Mozart, ce sont les rayons du soleil qui chassent les ténèbres et réchauffent les cœurs ; chez Wagner, c'est un rayon de lumière divine qui fait resplendir le Graal dans toute sa clarté et apporte la paix de l'âme à tous les chevaliers réunis autour de leur sauveur.

Il y a toutefois une différence de nature entre les deux parcours et elle est importante pour marquer la singularité des deux œuvres : en effet, le jeune Parsifal est prédestiné⁽²³⁾ et il atteint la connaissance par la pitié (*durch Mitleid wissend*). Il ressent les choses plus qu'il ne les analyse. Comme l'écrit Henri Lichtenberger, « *les hauts faits les plus méritoires de Parsifal ne sont pas ses actes mais les intuitions successives par lesquels il s'élève de degré en degré à la suprême sagesse*⁽²⁴⁾. »

Tamino ne l'est pas ; il atteint la connaissance par une succession d'épreuves, librement consenties, par un travail à faire sur lui-même, dans un esprit qui est pleinement celui des Lumières. Les Allemands évoquent à juste titre un *Bildungsoper* (opéra de formation), comme il existe des *Bildungsromane* (romans de formation).

Dès l'Ouverture, Mozart semble vouloir nous indiquer une direction, un but à atteindre. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer qu'il l'a composée en dernier, dans les tous derniers jours du mois de septembre 1791. Elle n'est en rien un résumé de l'action qui va suivre mais bien plutôt une postface, un reflet de ce que le musicien ressentait au plus profond de lui-même après avoir achevé l'un de ses plus grands chefs-d'œuvre. Elle vise à "préparer" le spectateur à entrer dans cette pièce merveilleuse et complexe.

Elle débute par trois accords solennels, qui sonnent comme un appel et qui, probablement, renvoient à une symbolique maçonnique⁽²⁵⁾. L'adagio qui suit (mes. 4-15), instaure un climat de "clair-obscur", d'incertitude, marqué par un déhanchement rythmique et une grande instabilité tonale. Il faut attendre la mesure 16 (début de l'allegro) pour que le climat s'éclaircisse avec l'apparition d'une fugue à quatre entrées, puissante et concentrée, et d'un dynamisme débordant. Interrompue un court instant par le retour du triple accord du début (qui sonne de façon plus mystérieuse et plus lointaine), rien ne semble pouvoir arrêter sa course victorieuse, saluée par les trompettes puis par l'orchestre au grand complet. Avec son dynamisme ascensionnel et cette impression d'énergie, parfois même d'acharnement, cette fugue pourrait incarner l'esprit de décision, le travail à accomplir pour se réaliser soi-même et avec les autres. Ce n'est là qu'une hypothèse qu'il faut envisager avec prudence car une musique de cette envergure n'est jamais univoque, et encore moins descriptive.

Le contraste n'en est pas moins saisissant avec le Prélude de *Parsifal*, qui frappe d'emblée par l'extrême lenteur du tempo et son climat recueilli, religieux, extatique. Les thèmes de l'amour et de la foi y sont exposés, enchaînés puis juxtaposés les uns à côté des autres dans une tonalité unique de La bémol, "comme dans l'exorde d'un sermon religieux", disait Wagner. Plus que contemplative, une musique nimbée d'un tel mystère et d'une telle gravité, nous plonge dans un état proche de celui de la méditation, voire de l'hypnose. Alors que l'Ouverture de Mozart nous donne de l'énergie et nous incite à l'action, le dernier Prélude de Richard Wagner nous invite à l'introspection et au lâcher prise.

3. Autres similitudes

Comme nous venons de le voir, s'il y a bien quelques points communs entre les deux opéras, Wagner n'a en rien cherché à reproduire le canevas de *La Flûte enchantée* dans ce qu'il intitula son "festival scénique sacré". La structure interne des deux œuvres, la forme extérieure du drame, le profil des personnages et, bien sûr, le langage musical différent largement.

Quelques similitudes apparaissent toutefois qui attestent de la familiarité que Wagner entretenait avec *Die Zauberflöte* et de l'influence, consciente ou inconsciente, qu'elle exerça sur lui au moment de la conception, puis de la composition de son *Parsifal*.

Il est ainsi troublant de constater que chacune des deux œuvres s'ouvre et se ferme dans la même tonalité : Mozart choisit celle de Mi bémol majeur, comme s'il voulait attirer notre attention sur le caractère sérieux, solennel et grave de ce qu'il appelait lui-même son "grand opéra" ; se rappelant probablement de *Lohengrin*, Richard Wagner opte lui pour le La bémol majeur, qui nous plonge dans un climat religieux et sacré.

A l'acte II de *Parsifal*, on note deux groupes de trois solistes parmi les séduisantes Filles-fleurs qui tentent d'attirer l'attention du jeune et beau chevalier. Le chiffre trois nous rappelle la symbolique des nombres très présente chez Mozart (3 Dames, 3 Garçons, 3 instruments, 3 apparitions de la Reine



de la nuit, etc.) ; mais la dispute entre ces charmantes créatures, pour revendiquer le titre de la plus séduisante, et espérer ainsi obtenir les faveurs du jeune homme, semble directement inspirée de la première scène de *La Flûte enchantée*, au cours de laquelle les trois Dames se livrent au même exercice avec le prince Tamino.

Il apparaît également assez nettement des traits de caractère communs entre Sarastro et Gurnemanz. Tous deux sont des esprits profondément religieux et il émane de leur personne une sensible et généreuse dignité. De par leur questionnement et les valeurs qu'ils incarnent, ils jouent le rôle d'éducateur auprès de jeunes gens en devenir. Une tessiture de voix identique (basse profonde et chantante) contribue à les rapprocher encore davantage. On pense au chanteur allemand Kurt Moll, qui excella dans les deux rôles tout au long de sa carrière.

Enfin, on observe des similitudes entre le temple de Sarastro et la forteresse de Montsalvat : ce sont deux lieux sacrés, fermés aux profanes, où l'on n'accède que par une initiation. Le silence y règne en maître, comme règle de vie et source de sagesse. C'est la raison pour laquelle Tamino se voit imposer une épreuve de silence à l'acte II, qu'il traverse avec succès alors que Papageno, bavard invétéré, est incapable de se taire et échoue lamentablement.

Parsifal, de son côté, est très vite averti par Gurnemanz que le silence figure parmi les premières règles de la Chevalerie du Graal et qu'il devra s'y conformer. « *Savoir se taire, ne pas poser trop de questions : telle est la vertu en qui se résume la parfaite domination de soi* », écrit Marcel Beauvils à propos de cet épisode, dans son livre *Wagner et le wagnérisme*.

Dans les deux cas, également, l'ennemi qui menace échouera. Les dernières paroles de la Reine de la nuit révèlent bien son intention : « *Nous allons les y surprendre, chasser les faux dévots de la terre, par le feu et par l'épée.* » (acte II, scène 30). Un simple orage suffira à la faire disparaître dans les ténèbres de la nuit éternelle, laissant place à un monde pacifié et harmonieux.

Quand à Klingsor, ayant regroupé autour de lui les plus belles créatures, il est certes parvenu à attirer dans ses rets Titurël et certains de ses chevaliers, et à les faire succomber au péché de la chair. Mais sa lance est impuissante pour arrêter Parsifal et il ne parviendra pas à détruire une communauté finalement beaucoup plus solide qu'il ne le pensait.

IV. Éléments de divergence

« *Les œuvres d'art nous font signe.* »

Honoré de Balzac

Analyser les dissemblances entre des œuvres de cette envergure peut nous conduire, peut-être, à mieux s'approcher de ce qui constitue leur substance, c'est à dire ce qu'elles ont en elles d'unique, d'irremplaçable. Les ressemblances existent, certes, et nous en avons dégagées quelques unes; mais ce sont les différences qui nous aident à mieux reconnaître les signes que ces deux œuvres semblent vouloir nous envoyer.

Nous constatons d'emblée une différence de densité, marquée par le fait que Mozart s'accorde des moments de détente et de sourire, notamment lorsqu'il fait entrer Papageno sur scène. Digne héritier du célèbre Hanswurst, l'oiseleur excelle dans le comique de gestes et n'a pas son pareil pour s'adresser directement au public, exprimer spontanément ses affects. La présence de ce personnage truculent correspond certes au souci que Mozart avait de toucher un large public, mais plus fondamentalement elle semble refléter la personnalité de Mozart lui-même⁽²⁶⁾.

Si la dimension comique est importante dans le dernier *Singspiel* de Mozart, l'empêchant de se transformer en opéra à thèse, réservé à quelques rares initiés, il est clair qu'elle n'a aucune place dans le "festival scénique sacré" de Wagner et on comprend aisément pourquoi. Cette œuvre a souvent été comparée aux *Passions* de Jean-Sébastien Bach et une telle parenté empêche évidemment tout relâchement ou prise de distance.

Un autre élément peut expliquer cette différence de nature entre les deux opéras, à savoir l'âge des deux musiciens au moment où ils y ont travaillé. Mozart, à peine 36 ans, est un homme encore jeune et plein d'énergie. Rien, dans sa correspondance de cette période, ne laisse présager une mort aussi prématurée⁽²⁷⁾. Bien au contraire, c'est la bonne humeur et la joie de vivre qui dominent et cet état d'esprit est parfaitement incarné par le personnage de Papageno.

Le maître de Bayreuth a plus de 64 ans lorsqu'il commence, fin 1877, à mettre en musique son *Parsifal*, il ne l'achèvera qu'au début de l'année 1882, soit un an avant sa mort. Il n'y a pour autant aucune trace de sénilité dans l'écriture de cette œuvre synthèse ou sont rassemblés des éléments des drames précédents. C'est même la hardiesse du style qui surprend, avec son chromatisme, ses appoggiatures non résolues, ses modulations éloignées et son atmosphère déjà debussyste. Comme l'écrit Patrick Szersnovicz, « *le flot de la musique emporte tout, sans qu'apparemment rien ne change, mais il n'est pas une phrase, pas un geste, pas un motif qui ne soit chargé de sens*⁽²⁸⁾ ». Mais les couleurs sombres de l'orchestre, la lenteur voire le statisme de l'action, l'immense tristesse du début de l'acte III, trahissent l'âge et les tourments de celui qui présente que la fin du voyage approche, et cela rend l'œuvre encore plus poignante⁽²⁹⁾.

Mozart est trente ans plus jeune que Wagner lorsqu'il s'attèle à ce qui sera son dernier opéra. Un homme de trente cinq ans ne voit pas le monde avec les mêmes yeux que celui qui en a presque deux fois plus et cela peut aussi expliquer les différences de nature entre les deux œuvres. En effet, en observant attentivement le livret de chacune d'elles, deux conceptions différentes de l'amour et du sacré apparaissent.

1. Deux conceptions différentes de l'amour

On demanda un jour au chef d'orchestre autrichien Nikolaus Harnoncourt quel était selon lui le message principal de *Die Zauberflöte*. Sa réponse fut immédiate et tint en une brève formule : « *Amour-Amour-Amour* !⁽³⁰⁾ »

Il est vrai qu'avec la musique, l'amour est le principal protagoniste de cette œuvre, qui vaut plus pour sa profonde humanité que pour son ésotérisme. Certes, le sentiment amoureux, sous tous ses aspects, est au cœur de tous les opéras de Mozart, sans exception. Cela correspondait sans doute à une nécessité intérieure tant « *le désir d'amour était chez lui tout le temps présent* », comme l'affirme Hermann Abert⁽³¹⁾.

Mais ici, dans un dernier et sublime élan, c'est une vision plurielle, incarnée et vibrante de l'amour que le musicien nous délivre pour la postérité.

Dès le début de l'acte I, dans son premier air⁽³²⁾, Papageno nous dit que l'amour sera pour lui la source du bonheur su-

prême. Sa recherche éperdue d'une jeune et jolie Papagena est pleine de tendresse et de sensualité. A l'acte II, scène 29, le miracle se produit et elle apparaît enfin dans tout son éclat ! Immédiatement, c'est avec une joie profonde que les deux tourtereaux proclament leur désir de créer la vie, de mettre au monde plein de petits Papageno et de petites Papagena. Cette joie est communicative et nous donne le sourire.

Le jeune prince Tamino aspire lui aussi ardemment à l'amour mais celui-ci est subordonné à une finalité éthique qui le dépasse. Ce n'est pas un amour égoïste, replié sur lui-même, mais un amour qui s'inscrit dans le cadre d'une quête spirituelle plus globale. Lorsque le prêtre (appelé aussi l'Orateur) lui demande ce qu'il vient chercher dans le temple, il répond de façon très platonicienne : « *Je voudrais acquérir l'amour et la vertu* » (acte I, scène 15). Et il est vrai que cet amour ne s'épanouit qu'à mesure de sa progression intérieure.

C'est avec la princesse Pamina, elle aussi à peine sortie de l'adolescence, que le sentiment amoureux s'élève à des hauteurs insoupçonnées. Il semble que Mozart ait trouvé en cette jeune fille pure et courageuse la plus belle incarnation de cet Éternel féminin qui « *nous attire vers le haut* »⁽³³⁾. « *Oh ! Si tu m'aimais comme je t'aime, tu ne serais pas si paisible* » dit-elle à Tamino à la scène 20 de l'acte II. Edward Dent pointe avec justesse l'écart d'intensité qui distingue l'engagement amoureux de l'un par rapport à l'autre : « *Tamino ne peut se permettre d'être distrait de son idéal, même par l'amour ; Pamina doit comprendre que pour lui l'amour est seulement une partie de la vie, tandis que pour elle il en est le tout* »⁽³⁴⁾.

Musicalement, Mozart réussit un véritable tour de force. Dans l'air du portrait *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* (acte I, scène 4), un chant en forme de Lied, dans la tonalité sérieuse et grave de Mi bémol majeur, il parvient à nous faire ressentir l'émerveillement de Tamino dans sa découverte d'un sentiment inconnu et sublime. « *Ce quelque chose j'éprouve, et dont je ne sais pas le nom, serait-ce de l'amour ?* » (*Soll die Empfindung Liebe sein ?*) et il se répond : « *Oui, oui, ce ne peut être que l'amour !* » (*Ja, ja die Liebe ist's allein !*). Puis une douce mélodie des clarinettes accompagne ce moment de grâce (« *je la serrerais sur mon cœur brûlant, elle serait mienne pour l'éternité* »).

Dans le duo *Mann und Weib* (acte I, scène 14), c'est une sorte d'hymne à l'amour, d'une haute portée spirituelle, qu'il fait chanter par deux personnages aux antipodes, le *Naturmensch* Papageno et la princesse Pamina, fille de la Reine de la nuit. Avec une grande économie de moyens et une mélodie facile à mémo-



riser, les deux voix s'unissent pour célébrer le caractère sacré de l'amour : « *L'homme par la femme, la femme par l'homme accèdent à la divinité.* » Le public du *Theater auf der Wieden* adorait tellement ce passage qu'il était régulièrement bissé (voir note no 19).

L'amour est bien le sujet central de *La Flûte enchantée* car Mozart portait en lui les qualités de cœur, toutes complémentaires, incarnées par ses personnages : la sensualité et la tendresse de Papageno, la profondeur de Tamino et la pureté de Pamina.

La vision de l'amour présentée dans *Parsifal* est d'une tout autre nature. Elle est la résultante d'une longue et profonde réflexion théorique de Wagner lui-même et se présente de façon duale et parfois confuse. A ce titre, elle nous apparaît moins incarnée, moins charnelle, bref moins humaine que celle développée par Mozart quelques mois avant sa mort.

Le drame se noue ici dans l'antagonisme entre deux manières de vivre l'amour. La première est commandée par le désir, l'érotisme, les pulsions sexuelles; elle débouche inmanquablement sur le péché et la souffrance et barre le chemin du Salut. N'y céder, ne fût-ce qu'une fois, transforme la vie en un long martyre et le triste destin d'Amfortas l'atteste. « *La plaie d'Amfortas est d'un ordre symbolique, écrit Marcel Beau-fils ; La blessure inguérissable qui le cloue à sa litière est la blessure du péché : la blessure du péché de chair*⁽³⁵⁾. »

Quant à Kundry, personnage particulièrement complexe et mystérieux, sa trajectoire illustre également cette sorte de malédiction de l'amour. Henri Lichtenberger la résume ainsi : « *elle a beau savoir que le désir, loin de la conduire au salut, ne la mène qu'à de nouvelles déceptions, que ses vaines tentatives ne font qu'augmenter dans le monde le péché et la souffrance, que son amour cause la perte de ceux qu'elle aime, que celui-là seul pourrait la sauver qui aurait la force de lui résister : son instinct l'emporte sur sa volonté consciente et la contraint toujours à répondre, le désespoir dans l'âme, aux appels impérieux de Klingsor*⁽³⁶⁾. »

La quête effrénée du plaisir, le désir ardent de la possession sexuelle, mènent à une sorte d'enfermement ou d'esclavage. Ils sont aussi le signe d'un égoïsme coupable, d'un égoïsme qui se préoccupe peu de la souffrance du monde. Il y a une alternative à cette conception mortifère de l'amour, nous dit Wagner : l'amour dévouement, altruiste, et son stade ultime, la compassion. En 1881, dans son essai A quoi nous sert cette connaissance, il écrit : « *L'amour né de la compassion, l'amour s'abîmant en elle jusqu'à la complète destruction de toute volonté individuelle, voilà l'amour chrétien, l'amour rédempteur qui englobe la foi et l'espérance.* »⁽³⁷⁾

C'est à Parsifal, au terme de son parcours d'apprentissage, qu'il reviendra d'incarner cette vision détachée et spirituelle de l'amour. Celle-ci n'exclut pas totalement tout rapport physique avec l'être aimé. Henri Lichtenberger remarque fort justement que la loi du Graal ne semble pas l'interdire : « *De même que Tituel a un fils, Amfortas, de même la légende admise par Wagner connaît un fils de Parsifal, Lohengrin ; il est donc certain que, dans les idées de Wagner, l'existence du "saint" telle que la pratique Parsifal ne comporte pas du tout le renoncement absolu aux joies naturelles et innocentes de la vie, mais seulement l'abdication de tout désir impur*⁽³⁸⁾. »

Pour Wagner, il n'y a pas supériorité d'une forme d'amour par rapport à une autre mais une différence d'essence fondamentale. Alors que l'amour, au sens classique du terme, se concentre sur la personne aimée et vise à une sorte de communion, l'amour compassionnel se porte non pas seulement sur une seule personne mais sur tous ceux, hommes et animaux, qui souffrent en ce monde. C'est vers cet amour universel et altruiste que Wagner semble vouloir nous orienter dans cette œuvre ultime et énigmatique. Il est d'ailleurs frappant de constater que le thème de l'amour exposé au début du Prélude livre l'essentiel du matériau thématique traité tout au long de celle-ci.

2. Deux visions du sacré

« *La terre sera le royaume des cieux, les mortels égaleront les dieux.* »

les trois Garçons (acte II, scène 26)

Mozart et Wagner étaient bien trop différents dans leur rapport à la religion pour que l'on puisse trouver des points communs dans la façon qu'ils ont eue de concevoir, à la fin de leur vie, une œuvre à mi-chemin entre opéra et rituel sacré.

Le premier entretenait avec la question de Dieu une relation plus intuitive, plus intime, vécue de l'intérieur. Et cela transparaît à l'écoute de sa *Flûte enchantée*.

Elevé dans la tradition catholique, il n'a jamais renié cette religion, bien au contraire. Souvent moqueur à l'égard de la hiérarchie ecclésiastique (ses démêlés avec le prince-archevêque Colloredo...), il n'en conserva pas moins toute sa vie une profonde ferveur religieuse, celle que l'on ressent de façon si intense à l'écoute de l'*Ave verum Corpus* (KV. 618), composé en juin 1791, c'est à dire en pleine période de travail sur son dernier opéra.

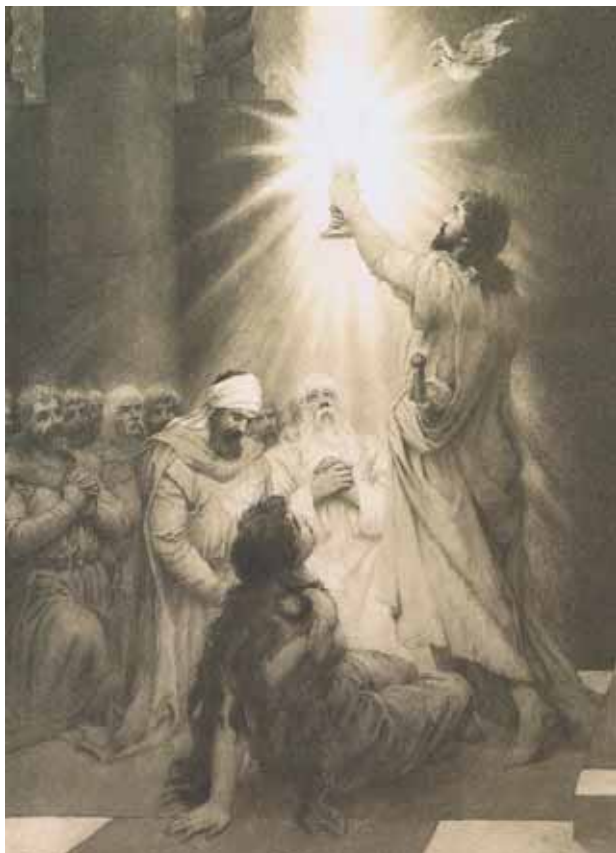
Avec 17 messes (dont 2 sont restées inachevées), mais aussi des litanies, des vêpres solennelles, des motets, des offertoirs et des Kyrie, le legs mozartien dans le domaine de la musique sacrée est plus que significatif. Le musicologue allemand *Alfred Einstein* le commente ainsi : « *Oui, Mozart et Haydn et nombre de leurs contemporains étaient bien réellement pénétrés d'une profonde piété. (...) Lorsque Mozart compose une messe, il pense, certes, à sa solennité mais il ne perd jamais de vue l' "expression"*⁽³⁹⁾. »

Le 25 octobre 1777, à Augsbourg, c'est un jeune homme de 21 ans qui écrit à son père : « *J'ai toujours Dieu devant les yeux, je reconnais sa puissance et crains sa colère. Mais je connais aussi son amour, sa compassion et sa miséricorde envers ses créatures. Il n'abandonne jamais ses serviteurs.* » Son adhésion à la franc-maçonnerie, à partir de la fin de l'année 1784, ne retira rien à ses convictions religieuses mais lui permit d'élargir et d'approfondir sa réflexion symbolique.

Alfred Einstein a parfaitement saisi la nature de ce lien entre ces deux pôles de sa vie spirituelle : « *Pour Mozart, catholicisme et franc-maçonnerie étaient deux sphères concentriques, mais la franc-maçonnerie était la sphère supérieure, la plus vaste, celle qui englobait l'autre : y appartenir, c'était aspirer à la purification morale; travailler au bonheur de l'humanité, vivre en étroite intimité avec la mort*⁽⁴⁰⁾. »

Cette dernière phrase entre en totale résonance avec le contenu de *La Flûte enchantée* que l'Abbé Carl de Nys qualifiait "d'œuvre profondément théologique⁽⁴¹⁾". L'instrumentation, marquée par l'omniprésence des trombones et des cors de basset, comme dans le *Requiem*, apporte cette tonalité profonde, sacrée, mystérieuse, qui donne le sentiment de vivre une expérience mystique (le choral des deux Hommes d'armes à l'acte I, scène 28), de découvrir des régions jusqu'alors inconnues, libérées des passions humaines.

L'approche de Richard Wagner n'en est pas moins sublime mais elle s'avère beaucoup plus cérébrale, conceptuelle. Dans un ultime effort de synthèse, qui tourne au syncrétisme, il ré-



unit dans *Parsifal* les éléments essentiels de sa pensée religieuse. C'est une sorte de "foi philosophique" qui s'y exprime, pour reprendre l'expression utilisée par Carl Dalhaus en 1971⁽⁴²⁾.

Dans le *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Fabrice Malkani écrit : « Par opposition à un Dieu créateur extérieur au monde, Wagner croit à un principe divin qui habite chaque être et qu'il assimile à la volonté de rédemption et de négation de soi telle que l'a incarnée Jésus⁽⁴³⁾. » Et en effet, le christianisme était pour lui comme une branche du bouddhisme qui aurait perdu sa pureté primitive.

Son "festival scénique sacré" est l'aboutissement de près de quarante années de réflexion sur le christianisme, l'hindouisme, le bouddhisme, le brahmanisme, etc. Nourrie par de nombreuses lectures (Luther, Feuerbach, Schopenhauer, etc.), elle se matérialisa également par la rédaction d'un certain nombre d'écrits théoriques, comme par exemple, *Religion et art* (1880), ou encore *Héroïsme et christianisme* (1881).

Ce travail théorique approfondi a débouché sur une conviction profonde : la grâce divine est avant tout une conquête intérieure ; la compassion, la pitié, le renoncement mènent à la véritable sainteté et à la régénération⁽⁴⁴⁾. Tel est l'enseignement majeur de *Parsifal*.

Le paradoxe tient au fait que, comme nous l'avons déjà souligné, son jeune héros ressent beaucoup plus les choses qu'il ne les analyse. Il y a là comme une dissonance dans un monde qui se veut ordonné et en quête d'harmonie. Mais celle-ci, finalement, n'est peut-être qu'apparence et un moyen de nous faire comprendre que, supérieurs à toute théorie, l'intuition, le ressenti, l'introspection, sont des voies d'accès au divin d'autant plus directes et exaltantes qu'elles sont sublimées par la musique.

L'Enchantement du *Vendredi saint* en constitue la plus belle des illustrations. Cette musique est « plutôt l'expression d'un sentiment qu'une peinture », comme l'avait écrit Beethoven à propos de sa *Symphonie Pastorale*. Il n'est plus question ici de réflexion ou d'analyse mais de pure émotion, celle que Gurnemanz et Parsifal ressentent au plus profond de leur être au spectacle merveilleux de la nature qui s'éveille, en ce jour de commémoration du sacrifice du Christ sur la croix.

Conclusion

« L'art des sons est certainement le mystère ultime de la foi, la mystique, la religion entièrement révélée. »

Ludwig Tieck, Wilhelm Wackenroder

Au terme de cet article, nous mesurons à quel point aucune analyse comparative ne saurait percer le mystère profond de chacune de ces deux œuvres et la vanité même qu'il y aurait à tenter de le faire. Nous avons simplement fait ressortir un certain nombre de ressemblances et de divergences, qui peuvent nous aider à mieux en saisir la substance.

Mozart a écrit sa *Zauberflöte* en connaissant parfaitement les intentions de son librettiste et ami, Emanuel Schikaneder, qui souhaitait s'adresser à un large public, celui des faubourgs de Vienne, et tout faire pour le séduire, le surprendre, l'amuser mais aussi, peut-être, l'émouvoir. On mesure ici l'énorme différence avec le public de connaisseurs, tout acquis à la cause de Wagner, qui s'est rendu, à l'été 1882, à Bayreuth, pour assister aux premières représentations de *Parsifal*, comme s'ils participaient (déjà...) à un pèlerinage. Une telle différence de "destination" suffirait à elle seule à justifier la plus extrême prudence dans toute tentative de rapprochement entre ces deux opéras.

Il n'est pas nécessaire également d'insister sur le gouffre qui sépare les vies et les personnalités respectives de ces deux compositeurs, ni sur le contexte très différent qui a vu naître ces deux opéras. Cela pourrait expliquer les deux conceptions philosophiques distinctes, voire opposées, qui s'y trouvent.

Mozart n'était en rien un intellectuel, au sens où on l'entend aujourd'hui, et si sa bibliothèque contenait bien quelques livres, elle n'avait rien à voir avec celle que l'on peut encore contempler à la villa Wahnfried. Mais il croyait au progrès et partageait les idées des Lumières. Sa *Flûte enchantée* en reflète aussi l'esprit et mérite bien son qualificatif de *Bildungssoper* (opéra de formation). Son message, en la matière, pourrait te-

nir en une formule : agir pour se construire. Dans Parsifal, le message est tout autre et porte la marque de l'esprit bouddhiste : renoncer pour mieux aimer⁽⁴⁵⁾. Ce n'est plus tant une philosophie du progrès qu'une quête de régénération.

Alors que Richard Wagner, vieillissant, utilise le drame pour développer une ultime méditation sur la religion de l'art, Mozart, encore plein de vie, propose une vision de l'homme stimulante parce que laissant des espaces libres et écartant tout jugement.

Mais finalement, l'essentiel n'est peut être pas là, d'autant que le fil conducteur de l'action dramatique de chacune de ces deux œuvres ne brille pas toujours par sa logique et sa cohérence interne. C'est la raison pour laquelle de grands metteurs en scène, comme par exemple Patrice Chéreau (décédé en 2013), ont refusé l'idée même d'y réfléchir.

Claude Debussy évoquait, à propos de la musique de *Parsifal*, un orchestre transparent et fluide qui lui semblait "éclairé par derrière". Une telle approche est très stimulante car elle nous incite à écouter de façon plus attentive et plus fine des œuvres que nous croyons bien connaître. Nous découvrons alors que, chacune d'elles, porte en elle sa propre métaphore.

Dans *La Flûte enchantée*, qui s'inspire en cela du mythe d'Orphée, il s'agit du pouvoir magique de la musique. « Cette flûte a plus de prix que l'or et les couronnes, car elle accroît la joie et le bonheur des hommes » (acte I, scène 8). Cette flûte magique ainsi que le carillon vont en effet montrer toute leur puissance tout au long de l'action : ces instruments vont charmer des animaux sauvages, neutraliser des ennemis, faire apparaître l'être aimé, permettre de traverser sans encombre des épreuves terrifiantes. « Par la magie de la musique, nous traversons sans peur les ténèbres de la mort ! » (Tamino et Pamina, avant l'épreuve du feu et de l'eau). Ne serait-ce pas là le message ultime de Mozart, deux mois avant qu'il ne quitte prématurément cette terre ?

Dans *Parsifal*, c'est le pouvoir hautement spirituel de l'art qui se trouve célébré. Pour Wagner, la religion de l'art ne se substitue pas à la religion mais elle la dépasse. « On pourrait dire que, là où la religion devient artificielle, il échoit à l'art de sauver le cœur même de la religion en saisissant dans leur valeur allégorique les symboles mythiques que cette dernière considère comme vrais pour permettre de reconnaître la vérité profonde qu'ils recèlent au fond d'eux. » écrit-il, en 1880, dans son *Essai Religion et art*. Le compositeur croyait à la supériorité de la musique sur les autres arts; comparant sa mission à celle du Christ, il était convaincu qu'elle seule pouvait amener les hommes à la contemplation de la Vérité. Son *Parsifal* en constitue la plus belle des démonstrations. Ces deux métaphores, sur le pouvoir magique de la musique pour l'une, et sur la religion de l'art pour l'autre, ne sont pas antinomiques, bien au contraire ; elles paraissent même plutôt complémentaires.

Relisons, pour conclure, un dernier extrait du *Journal de Cosima*, dans lequel les références à *La Flûte enchantée* abondent. Nous sommes le Samedi 16 novembre 1878 et le couple Wagner se trouve dans un café : « Au café, Richard chante *Drei Knäblein fein jung und weise (trois jeunes garçons beaux et sages, les trois Dames, acte I, scène 8)* et admire la manière dont Mozart a composé sa mélodie sur ce texte, « il n'a jamais rien composé de sot », dit-il. (...)»⁽⁴⁶⁾. ■

NOTES

- 1 Wagner à Bayreuth, article paru dans *The English Illustrated Magazine*, octobre 1889. Cet article figure dans le livre: Bernard Shaw, *Écrits sur la musique, 1876-1950*, Robert Laffont, Paris, 1994, p. 382. Le musicologue anglais Edward J. Dent (1876-1957), professeur à Cambridge et auteur d'un remarquable livre, *Mozart's Operas*, publié en 1913, n'hésitait pas lui non plus à comparer *La Flûte enchantée* aux drames lyriques wagnériens.
- 2 Dès 1791, année de sa création au Theater auf der Wieden, à Vienne, *La Flûte enchantée* rencontra un immense succès populaire en Autriche et dans tous les territoires de langue allemande. Une lettre de la mère de Goethe, datée de 1793, nous renseigne sur cet engouement dans la ville de Francfort : « Il n'y a rien de nouveau ici, sinon que *La Flûte enchantée* y a été donnée 18 fois, et que le théâtre était toujours bondé. Personne ne supporterait qu'on dise de lui qu'il ne l'a pas vue. Tous les ouvriers, tous les jardiniers y vont, et jusqu'aux braves gens de Sachsenhausen (faubourg de la ville) dont les enfants tiennent le rôle de lions et de singes dans l'opéra. On n'avait encore jamais rien vu de pareil ici. On est obligé d'ouvrir le théâtre dès 4 heures et, avec tout cela, il y a chaque fois plusieurs centaines de personnes obligées de s'en retourner sans avoir pu trouver de places (...) ».
- 3 L'enfant joua également une variation tirée du *Freischütz* (chœur de l'acte III) de Carl Maria von Weber, qu'il entendit pour la première fois à Dresde à l'âge de 7 ans et qui demeura son opéra fétiche. « A 9 ans, rien ne me plaisait autant que le *Freischütz* », déclarera-t-il plus tard, ajoutant qu'il était devenu musicien grâce à ce compositeur.
- 4 Il s'agit du bavarois Emanuel Schikaneder (1751-1812) qui, après avoir dirigé pendant de nombreuses années une troupe de théâtre itinérante, prit la location-gérance du « Wiedner Theater im hochfürstlichen Starhembergischen Freyhau », appelé communément « Freihaustheater » et construit en 1787. A la fois auteur, acteur et metteur en scène, l'homme, talentueux et imaginatif, proposait au public un large éventail de spectacles (théâtre classique, pièces comiques, concerts, Singspiele, opérettes, etc.). Pour fidéliser sa clientèle, il aménageait de superbes décors et utilisait une machinerie complexe qui permettait des effets spéciaux (coups de tonnerre, éclairs, trappes, nacelles, etc.). Mozart était un habitué des lieux (théâtre en bois de 900 places) et s'était lié d'amitié avec Emanuel Schikaneder. C'est dans le courant de l'année 1791 qu'ils commencèrent à travailler ensemble à la réalisation de *Die Zauberflöte*. voir le livre de Anke Sonnek : Emanuel Schikaneder, Theaterprinzpal, Schauspieler und Stückeschreiber, Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Band 11, Bärenreiter, 1999.
- 5 Dans son livre *Les opéras de Mozart*, E.J. Dent écrit : « Si nous voulons connaître les sentiments religieux de Mozart sous leur forme la plus saine et la plus élevée, c'est vers *La Flûte enchantée* que nous devons nous tourner. » (p. 332). Il souligne par ailleurs le rôle important tenu par les trombones et les cors de basset, deux instruments qui n'étaient ni l'un ni l'autre d'un usage orchestral courant, mais que Mozart utilise largement dans son *Requiem*. (p.330-331). *Les opéras de Mozart*, E.J. Dent, Librairie Gallimard, 1958 (1ère édition en 1913, *Mozart's Operas*, GB).
- 6 Au Festival de Pâques 2013 de Baden-Baden, la forêt allemande sert de décor unique dans la mise en scène inventive de Robert Carsen (direction musicale : Simon Rattle, Orchestre philharmonique de Berlin). Au fil des saisons, elle semble refléter l'évolution psychologique du couple Tamino - Pamina.
- 7 Ouvrage précité en note numéro 4, p. 326-327.
- 8 *La Flûte enchantée*, opéra maçonnique, Jacques Chailley, Robert Laffont, Paris, 1968.
- 9 Transmutation signifie changement d'une substance en une autre. Les alchimistes cherchaient à réussir la transformation des métaux. L'engouement pour l'alchimie fut tel au VIIIe siècle que nombre de francs-maçons furent souvent alchimistes.
- 10 Phrase citée dans le livre de Jacques Chailley (p.34), extraite du Dictionnaire des symboles, J. Chevalier et A. Gheerbrant, Robert Laffont, p. 274.
- 11 Les trois couleurs de l'Œuvre alchimiste sont le noir, le blanc et le rouge. Le noir symbolise la mort, le blanc le chaos indifférencié, et le rouge la libération spirituelle. Jacques Chailley précise bien que seuls le noir de l'armure de Parsifal ainsi que le rouge du calice (in leuchtender Purpurfarbe) sont clairement mentionnés dans le livret de Wagner. Il rappelle toutefois qu'il est de tradition constante, dans la plupart des mises en scène, de faire apparaître le jeune rédempteur dans des vêtements blancs à la fin de l'acte II. Cette pratique dériverait des indications du maître

- lui-même à son metteur en scène, données au Festspielhaus, en 1882.
- 12 Ses deux beaux-pères, l'acteur Ludwig Geyer et le compositeur Franz Liszt, appartenaient à une loge maçonnique ainsi que son beau-frère, le professeur Oswald Marbach (mari de Rosalie). Quant à Friedrich Feustel, grand ami de Wagner et son conseiller financier, membre du conseil d'administration du Festival de Bayreuth dès 1872, député libéral au Reichstag de 1870 à 1880, il fut Grand Maître de la loge Eleusis zur Verschwiegenheit (Eleusis à la discrétion) de Bayreuth. Il tint le cordon du poêle lors de ses obsèques.
- 13 Mozart fut initié, le 14 décembre 1784, au grade d'apprenti au sein de la loge viennoise Zur Wohlthätigkeit (A la Bienfaisance). Il a vécu intensivement son entrée dans la franc-maçonnerie et en a très vite franchi les échelons: en effet, ce n'est que dix jours plus tard qu'il obtint le grade de compagnon et il devint maître entre janvier et février 1785 (la date n'est pas connue avec précision). Il demeura un franc-maçon assidu et convaincu jusqu'à l'extrême fin de sa vie. Voir le livre *Bruder Mozart, Freimaurerei im Wien des 18. Jahrhunderts*, Guy Wagner, Amalthea Verlag, Wien, 1996, p. 83 à 91.
- Quant à Emanuel Schikaneder, l'auteur du livret de *La Flûte enchantée* et le créateur du rôle de Papageno, ses liens avec l'Ordre maçonnique furent beaucoup plus brefs et distendus. S'il intégra, en 1788, à Regensburg, la loge *Zu den drei Schlüsseln* (Aux Trois clés), il en fut renvoyé neuf mois plus tard à cause de mœurs considérées par ses "frères" comme trop dissolues... Voir le livre de Eva Gesine Baur : *Emanuel Schikaneder, Der Man für Mozart*, Verlag C.H. Beck, München, 2012.
- 14 A peine installé à Bayreuth, en 1872, Richard Wagner aurait demandé son affiliation à la loge " Eleusis " de cette ville mais son admission lui aurait été refusée pour des raisons politiques. C'est le fils de Friedrich Feustel, ami et trésorier du compositeur, et à l'époque grand maître de la loge, qui relata les faits dans une lettre écrite en 1905 et publiée, quelques mois plus tard, dans la revue *Bayreuther Bundersblatt*.
- Voir le livre de Jacques Chaille, *Parsifal de Richard Wagner, Opéra initiatique*, Buchet/Chastel, Paris, 1979, p.190.
- 15 *Voyage au cœur du Ring*, Bruno Lussato, Fayard, 2005, 1er volume (Encyclopédie), p.15.
- Dans les séminaires qu'il animait au Centre des Capucins, à Montfort-L'amaury, Bruno Lussato traitait de ses thèmes favoris: la peinture de Picasso, la forme sonate, La Neuvième Symphonie de Beethoven, le Ring de Wagner et aussi *La Flûte enchantée*, qui figurait parmi ses œuvres préférées.
- 16 Alité à partir du 19 novembre 1791, le compositeur ne cesse de penser à ce qu'il appelait lui-même son "grand opéra" (c'est sous cette dénomination qu'il inscrivit *Die Zauberflöte* sur le catalogue de ses œuvres). Chaque soir, il suit en imagination, scène par scène, la représentation au Theater auf der Wieden : « Il gardait sa montre à la main, la suivait des yeux, et disait, après que le temps de l'Ouverture fût écoulé : « Maintenant, c'est le premier acte. » ou bien : « Maintenant, c'est le moment : A toi, grande Reine de la nuit ! » (*Allgemeine Musikalische Zeitung*).
- « La veille de sa mort, il disait encore à sa femme : « Je voudrais bien entendre encore une fois ma *Zauberflöte*. » Et il fredonna d'une voix presque imperceptible : « Der Vogelfänger bin ich ja ! » - Feu M. le Kapellmeister Roser, qui était à son chevet, se leva, se mit au piano et chanta le Lied; et Mozart en manifesta une joie visible. » (Souvenirs de Constance, la veuve de Mozart, recueillis dans le *Monatsschrift für Theater und Musik*, 1857, et cités dans le livre de Jean et Brigitte Massin : *Wolfgang Amadeus Mozart*, Fayard, 1990, p.572-573).
- 17 Au cours du dernier acte, Wagner descendit dans la fosse d'orchestre, et prit la baguette d'Hermann Levi à la vingt-troisième mesure de la musique du changement de tableau. Il dirigea alors l'œuvre jusqu'à la fin. Cet épisode est évoqué plus en détail dans le livre de Martin Gregor-Dellin, p. 809.
- 18 cité dans : Richard Wagner, sa vie, son œuvre, son siècle, Martin Gregor- Dellin, Fayard, 1981, p. 808-809.
- 19 « Nous jouons *Parsifal*, deuxième acte, depuis l'entrée au château jusqu'à la fin ; Richard a dit hier ce qu'il avait déjà dit auparavant : l'orchestration sera toute différente de celle du Ring, il n'y aura pas de figures du même genre ; cela fera penser à des strates nuageuses qui s'ouvrent et se reforment. » Un peu plus loin, le compositeur évoque « la chose la plus merveilleuse dans cette œuvre, cette simplicité divine, comparable à celle des Evangiles, "le fol pur" qui domine tout... ». Cosima ajoute : Richard dit lui-même : « Tout est direct ! »...
- Journal de Cosima Wagner*, 27 avril 1879, tome III, 1878-1880, Gallimard, p.358.
- 20 Après avoir dirigé les deux premières représentations de *Die Zauberflöte* et laissé lui succéder le jeune Kapellmeister Johann Baptist Henneberg, chef en titre du Theater auf der Wieden, Mozart se rendit fréquemment sur place, au cours du mois d'octobre 1791, pour assister au triomphe de son dernier opéra. On le vit notamment accompagné de son fils Carl (7 ans), de ses amis Leutgeb ou encore d' Antonio Salieri et de sa maîtresse, Caterina Kavalier (appelée Cavalieri).
- Le soir du 8 octobre 1791, il écrit à sa femme Constance, qui suivait alors une cure à Baden, à une quarantaine de kilomètres de Vienne : « Je reviens à l'instant de l'opéra ; - il était plein comme toujours. - Le duo *Mann und Weib*, etc., et le *glockenspiel* du premier acte ont été bissés comme d'habitude. - De même que le trio des jeunes garçons, au deuxième acte - mais ce qui me fait le plus plaisir, c'est le succès silencieux! - On sent que la cote de cet opéra ne cesse de monter. (...) ».
- Lettre citée dans : W.A. Mozart, *Correspondance*, Edition française traduite de l'allemand par Geneviève Geffray, bibliothécaire du Mozarteum de Salzbourg, Flammarion, 1992, p.251.
- 21 *L'Avant-Scène Opéra* no 213, p.46.
- 22 Claude Debussy (*Monsieur Croche*, 1903) considérait *Klingsor* comme « le plus beau caractère dans *Parsifal* ». « Celui-ci, ajoute-t-il, est merveilleux de haine rancuneuse ; il sait ce que valent les hommes et pèse la solidité de leurs vœux de chasteté avec de méprisantes balances. (...) ce magicien retors, ce vieux cheval de retour, est non seulement le seul personnage "humain", mais l'unique personnage "moral" de ce drame ou se proclament les idées morales et religieuses les plus fausses ; (...) ».
- Dans le *Journal de Cosima* du Samedi 2 mars 1878, il est question de l'opinion de Richard Wagner sur son magicien : « Comparaison entre Alberich et *Klingsor*; Richard me raconte qu'il a éprouvé autrefois une grande sympathie pour Alberich qui représenterait l'aspiration de la laideur à la beauté. Dans *Alberich*, il y a la naïveté du monde non chrétien, dans *Klingsor*, toute la nouveauté apportée au monde par le christianisme ; *Klingsor* ne croit pas au "Bon", tout comme les Jésuites, c'est là sa force, mais aussi l'origine de sa ruine, (...) ».
- in *Cosima Wagner, Journal*, tome III, 1878-1880, Gallimard, 1979, p. 57.
- 23 Au cours du premier acte, une prophétie (appelée parfois "l'oracle du Graal") est répétée à trois reprises, prophétisant le salut par la pitié envers les autres: « La pitié instruit le Pur, l'Innocent. Attends celui que j'ai choisi. » Elle apparaît d'abord, de façon incomplète et sous une forme interrogative, dans la bouche d'Amfortas, puis par l'intermédiaire de Gurnemanz, et enfin chanté par les chœurs dans la coupole du temple, reprise à la fin de l'acte par une voix d'alto.
- 24 Richard Wagner, Poète et penseur, Henri Lichtenberger, Claude Tchou éditeur pour la Bibliothèque des Introuvables, 2000, p.351.
- 25 Le chiffre 3 a une haute signification pour les francs-maçons ; il est en effet un symbole de divinité (La Sainte Trinité) et de perfection (Force-Sagesse-Beauté). Le triangle maçonnique incarne quant à lui le ternaire cosmique (Temps-Ténèbres-Lumières). Un certain nombre de principes maçonniques tiennent par ailleurs en trois points : « Entendre-Voir-Se taire », ou encore : « Bien penser-Bien dire-Bien faire ». Les trois accords que l'on entend au début de l'Ouverture de *La Flûte enchantée* pourraient être la transcription rythmique de batteries maçonniques rituelles, tirées à l'ouverture et à la fermeture des travaux de la loge. La batterie de l'apprenti est de 3 coups, celle du compagnon de 5, celle du maître de 9. Il est à noter que le chœur final s'achève sur les paroles suivantes :
- « La force qui triomphe couronne en récompense la sagesse et la beauté pour l'éternité ! ».
- L'œuvre s'achève dans la même tonalité que celle choisie pour l'Ouverture : Mi bémol majeur, avec trois bémols à la clé...
- 26 Il semble que Mozart ait mis beaucoup de lui-même dans le personnage de Papageno. D'un caractère enjoué, il aimait se déguiser lors de bals costumés, adorait faire des farces et des jeux de mots, aimait le bon vin et les plaisirs de la table, était d'une nature sensuelle. Fait révélateur : Il lui arrivait de signer ses lettres par "Hanswurst"!
- 27 Mozart a bien quelques soucis d'argent et il est préoccupé par la scolarité de son fils aîné Carl ; toutefois la tonalité de ses lettres, au printemps/été 1791, est plutôt gaie et enjouée. Rien ne laisse penser, à cette période qui correspond à la composition de *La Flûte enchantée*, qu'il aurait eu le pressentiment de sa disparition prochaine.
- 28 Article publié dans *Le Monde de la Musique* no 251 (février 2001), intitulé : " Parsifal et après... ", p.53.

- 29 A l'été 1891, Romain Rolland se rendit au festival de Bayreuth et assista à une représentation de Parsifal. Il écrit : « (...) Aujourd'hui, j'ai été si ému que j'ai pleuré pendant une partie du troisième acte. Ce troisième acte, c'est le cinquième évangile ou plutôt le premier, le plus grand de tous... Ce n'est vraiment plus du théâtre, ce n'est plus de l'art, c'est de la religion, et comme Dieu même. » cité dans : Le Festival de Bayreuth, histoire, mythologie, renseignements pratiques, Pierre Flinois, éditions Sand, Paris, 1989, p. 98.
- 30 Propos rapportés dans le livre : Oper, sinnlich, Die Opernwelten des Nikolaus Harnoncourt, Johanna Fürstauer, Anna Mika, Residenz Verlag, Salzburg, 2009, p.300.
- 31 W.A. Mozart, Hermann Abert, translated by Stewart Spencer, edited by Cliff Eisen, Yale University Press, New Haven and London, 2007, p.738.
- 32 Au début de son air "Der Vogelfänger bin ich ja" (acte I, scène 2), Papageno joue les machos (« Je voudrais un filet à prendre les filles, j'en attraperais à la douzaine, etc. »). En réalité, il aspire à l'amour et à la tendresse : « celle que je préférerais, (...) elle serait ma femme et moi son mari. Elle s'endormirait à mes côtés, je la bercerais comme un enfant. ».
- 33 Les derniers vers du Second Faust (publié en 1832) s'achèvent sur les paroles suivantes : « L'Eternel féminin / nous attire vers le haut » (Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan). Dans son préambule de la dernière œuvre de Goethe, Jean Lacoste se livre à une analyse fort intéressante qui entre en résonance avec le cheminement de Tamino. Il écrit : « Goethe donne in fine ce qui est à ses yeux la vraie leçon et l'avertissement ultime de Faust: c'est l'amour qui ouvre à Faust la voie de la connaissance et qui le sauve, c'est la passion qu'il éprouve pour Marguerite et ensuite pour Hélène - pour l'Eternel féminin - qui arrache Faust à la mélancolie de la connaissance théorique et qui lui révèle un rapport au monde autre que la maîtrise technologique du monde. C'est une forme d'amour qui lui fait prendre conscience, comme il le dit dans la scène " Forêt et caverne", du lien intime entre relation à autrui et vraie connaissance. (...) ».
- cité dans : Faust, Urfaust, Faust I, Faust II, éditions Bartillat, Paris, 2009, p.19.
- 34 Les opéras de Mozart, E.J. Dent, traduit de l'anglais par René Duchac, Gallimard, Paris, 1958, p.341.
- 35 Wagner et le wagnérisme, Marcel Beaufils, Aubier, Paris, 1980 (2eme éd.), p.307.
- 36 Richard Wagner, Poète et penseur, Henri Lichtenberger, Claude Tchou pour la Bibliothèque des Introuvables, 2000 (1ère éd. 1898), p.347.
- 37 traduit par Christophe Looten dans son livre Dans la tête de Richard Wagner, Archéologie d'un génie, Fayard, 2011, p.245.
- 38 Ibid., p.350-351.
- 39 Mozart, L'homme et l'œuvre, Alfred Einstein, Gallimard, 1991, p.407 (1ère éd. 1953, Mozart, sein Charakter, sein Werk, éd. Pan, Zurich).
- 40 Ibid., p.114.
- 41 La musique religieuse de Mozart, Carl de Nys, PUF, coll. Que Sais je, 1982, p.55.
- 42 Les Drames musicaux de Richard Wagner, Carl Dalhaus, trad. de l'allemand (Richard Wagners Musikdramen, 1971) par M. Rénier, Mardaga, Liège, 1994.
- 43 Dictionnaire encyclopédique Wagner, ouvrage collectif sous la direction de Timothée Picard, Actes Sud / Cité de la Musique, 2010, p. 1601.
- 44 Il est à noter, que dans sa déclaration conclusive, Parsifal évoque "la force suprême de la compassion" (das Mitleid höchste Kraft).
- 45 « Au petit déjeuner avec moi, il parle du livre sur Bouddha et me dit que s'occuper beaucoup de Bouddha aide à comprendre le christianisme et que les gens commencent à comprendre maintenant que la plus haute force réside dans le renoncement.(...) » / Journal de Cosima, 19 septembre 1882, Ouvrage cité note n° 18, tome IV, p.389.
- 46 Ibid., tome III, p. 246.

Table des illustrations

- Page de couverture : Christopher Ventris (Parsifal) dans la mise en scène de Nikolaus Lehnhoff, Festspielhaus Baden-Baden, 2014, dir. : Kent Nagano. Photo : Dan Rest.
- p.1 : Maquette de décor pour La Flûte enchantée, réalisée par le peintre Josef Hoffmann, pour le Hofoper de Vienne, en 1869. Österreichisches Theatermuseum, Vienne.
- p.2 : " O Isis und Osiris, welche Wone" (Acte II, scène 20), Die Zauberflöte, Festival de Salzbourg 1967, mise en scène: Oscar Fritz Schuh, décors: Teo Otto, dir. : Wolfgang Sawallisch. Archiv der Salzburger Festspiele.
- p.3 : Page de couverture du livre de Jacques Chailley, publié en 1979, éd. Buchet/Chastel (épuisé).
- p.4 : Les derniers jours de Mozart, Anonyme, vers 1850.
- p.5 : Diana Damrau (La Reine de la nuit) dans la mise en scène de David Mc Vicar, The Royal Opera Covent Garden, 2003, dir. : Sir Colin Davis. Photo : Catherine Ashmore.
- p.7 : Raimo Sirkiä (Parsifal) et Matti Salminen (Gurnemanz) dans la mise en scène d'Harry Kupfer, Opéra National de Finlande, Helsinki, dir. : Hans Schavernach. Photo: Stefan Bremer.
- p.8 : Michael Nagy (Papageno), Annick Massis-Magdalena Kozena-Nathalie Stuzmann (Les trois Dames) et Pavol Breslik (Tamino) dans la mise en scène de Robert Carsen, Festspielhaus Baden-Baden, Festival de Pâques 2013, dir. : Sir Simon Rattle. Photo: Andrea Kemper.
- p.10 : Pamina dans le costume dessiné par Josef Hoffmann pour le Hofoper de Vienne, en 1869. Österreichisches Theatermuseum, Vienne.
- p.11 : Parsifal, Acte III, scène finale. Lithographie de Ferdinand Leeke, collection privée.
- p.12 : Tamino charme les animaux sauvages (Acte I, scène 15). Silhouette de Christl von Schwind (1913-2002). Österreichische Kunst-und Kulturverlag, 1991.



GRAZIE MAESTRO

In memoriam Claudio ABBADO, 26/06/1933 – 20/01/2014

par Philippe GODART,
licencié AESS en philologie germanique.

C'est en conduisant la voiture que j'ai appris la nouvelle du décès de Claudio Abbado, annoncé par la speakerine de Musiq3. Tout de suite, c'est l'image de son élégance intérieure qui m'est venue à l'esprit.

La biographie :

Né à Milan dans une famille musicienne, il est fasciné par une exécution des Nocturnes de Debussy, dirigée par Antonio Guarnieri. Il étudie la musique, d'abord au Conservatoire Verdi de sa ville natale, puis à Vienne, où les prestigieux maîtres Friedrich Gulda et Hans Swarowski lui enseignent respectivement le piano et la direction.

En 1963 ⁽¹⁾, il remporte le prestigieux prix Mitropoulos et est invité au festival de Salzbourg par Herbert von Karajan pour y diriger la 2e symphonie de Gustav Mahler, compositeur alors peu connu du grand public. Il devient l'assistant de Leonard Bernstein à New York.

Sa nomination au poste de directeur de la Scala à l'âge de 35 ans fut remarquée : un chef jeune et peu connu, qui va collaborer notamment avec des metteurs en scène d'une nouvelle génération : Giorgio Strehler et Jean-Pierre Ponnelle.

En 1986, il quitte Milan et est à la tête du prestigieux philharmonique de Vienne, après avoir dirigé le London Symphony Orchestra. Il est alors un des chefs les plus brillants de sa génération. Sa nomination à la tête du philharmonique de Berlin en 1991 est plutôt inattendue, mais s'inscrit dans sa démarche de chef intègre et intelligent. Puis, il promeut les jeunes musiciens avec le Gustav Mahler Jugendorchester, appelé par la suite Mahler Chamber Orchestra. Après sa carrière berlinoise, terminée en 2002, il part à Lucerne, où à la tête d'une phalange de musiciens d'exceptions (S. Meyer, R. Capuçon, N. Gutman, les Hagen) il revisite les grands chefs-d'œuvre (notamment les grands Mahler). Inlassable malgré la maladie, il retourne aux « fondamentaux » en créant un orchestre classique à Bologne (orchestre Mozart) pour rejouer Bach et Mozart dans un esprit chambriste.

Son concert en automne 2013 au Palais des Beaux-Arts est annulé pour des raisons de mauvaise santé et le chef italien ne reviendra plus jamais en Belgique.

Le style :

Si Abbado est fasciné par la rigueur de Toscanini, il n'en adopte pas l'autoritarisme. Également influencé par le fondateur de Furtwängler, il développe un style sincère, objectif (sans être froid), respectueux de la partition. Il n'adopte pas la posture d'une star ou d'une diva et n'exprime pas un ego surdimensionné dans sa direction : pas d'exhibitionnisme intempestif ; la musique avant tout, comme pour un chambriste. Dans un interview donné à la Cité de la Musique le 27 mai 2002 ⁽²⁾, il confie : « *J'ai toujours estimé que des relations humaines devaient s'établir avec les instrumentistes. Quand j'ai été désigné par les musiciens du Philharmonique de Berlin pour succéder à Karajan, j'ai fait comprendre à mes nouveaux partenaires que ma conception du travail collectif reposait sur un concept d'accord tacite. Si l'on partage la même passion, il suffit de peu de mots pour se comprendre ? Tout doit se passer comme si nous faisons de la musique de chambre dans un cercle restreint au cœur duquel les participants trouveraient l'équilibre parfait des sonorités, sans hésiter sur les détails. Cet idéal de travail artistique se traduit en allemand par le verbe *zusammenmusizieren* (faire de la musique ensemble) : les instrumentistes peuvent s'écouter mutuellement et jouer au même niveau de connaissance et de sensibilité.* » Une gestique sobre, un tempo giusto, des commentaires laconiques, mais une écoute toujours présente. Une lisibilité parfaite des pupitres. Il allie le cœur à l'intellect.

Quand il dirige le Barbier pour DG en 1971, à la suite des représentations scéniques au Festival de Salzbourg, c'est avec une partition révisée par Alberto Zedda et la tonalité originale de l'air de Rosine (la mezzo Teresa Berganza). Alan Blyth écrit dans le livret du coffret ⁽³⁾ : « *Puis, en 1971, Claudio Abbado arriva pour faire table rase, et sa restauration de cette œuvre si prisée suscita surprise et ravissement chez la plupart des auditeurs.* » De même pour Boris Godounov, c'est la partition originale de Moussorgsky que choisit le maître milanais, bafouant une tradition privilégiant celle révisée par Rimsky-Korsakov.

À l'avant-garde de la musique, il dirige ses compatriotes Luigi Nono et Luciano Berio, mais aussi Stockhausen, souvent avec la collaboration de son complice Maurizio Pollini, également modèle d'objectivité musicale.



Dans le répertoire italien, il dirige évidemment Verdi et remet à l'honneur un drame oublié : Simon Boccanegra. Evitant le sentimentalisme, il y préfère la sincérité et l'émotion vraie. Les *ppp* tenus par les cordes à l'extrême fin de l'opéra ont quelque chose d'irréel. Apparemment ⁽¹⁾, il n'a pas dirigé Puccini. Il aborde avec le même bonheur le XXe siècle (Stravinsky, Debussy, Berg, Prokofiev...), où la transparence et l'élégance font mouche. Le répertoire viennois est évidemment exalté avec plusieurs visions de l'intégrale des symphonies de Beethoven (celle de Vienne, et celle de Berlin, moins étoffée). Mahler est un phare dans sa programmation. Il est un des rares chefs qui ne font pas montre d'hystérie expressionniste, mais qui privilégient la tenue et la beauté sonore. Citons quelques fidèles solistes en accord avec son esthétique : Pollini, bien sûr, Martha Argerich, Rudolf Serkin, Salvatore Accardo...

Quand il aborde le répertoire classique et pré-classique, voire baroque, avec l'orchestre Mozart, c'est dans un esprit de redécouverte et de retour aux sources, mais sans le maniérisme de certains « Baroqueux ».

Il forme plusieurs assistants célèbres (Riccardo Chailly, Daniel Harding...) et passe ainsi le relai à la génération suivante.

Wagner :

Si Abbado a peu dirigé Wagner, il en est pourtant un interprète hors norme. D'après mes recherches ⁽¹⁾, il n'a dirigé que *Lohengrin* (1981 à la Scala et 1990 à Vienne), *Tristan* (Berlin, 1997-8) et *Parsifal* (Salzbourg 2001). Seul le *Lohengrin* (l'opéra de Wagner le plus « italien ») a été enregistré (avec Siegfried Jerusalem dans la version CD et Plácido Domingo dans la version vidéo). Ces documents sonores témoignent de la grande classe du chef. On ne peut que regretter qu'il n'ait pas enregistré les autres opéras du maître de Bayreuth et qu'il n'ait pas dirigé dans l'« abîme mystique » de la « Colline verte ».

Le citoyen :

Né dans une famille résolument anti-fasciste qui a pris ses responsabilités pour sauver des Juifs pendant le régime mussolinien, Abbado est presque naturellement devenu un artiste engagé, notamment pour l'accessibilité de toutes les classes à la culture. Nommé Sénateur à vie en 2013 par le Président Napolitano, il renonce à son traitement pour financer des jeunes musiciens. Un musicien « *humaniste* » ⁽⁴⁾. Je dirais : un « chic type ».

La discographie :

Il me paraît impossible de citer tous les enregistrements de Claudio Abbado. La marque au label jaune a publié tant de titres, sans oublier la marque Sony (dans la période berlinoise). Impossible de citer tous les « awards ». Retenons toutefois que certains enregistrements sont encore aujourd'hui la référence suprême : les Rossini, *Wozzeck*, *Elektra*, les Moussorgsky, les Mozart, *Lohengrin*, *Szenen aus Goethes Faust*, les deux cycles Beethoven. Le dernier en date doit être *Fidelio* avec l'orchestre du Festival de Lucerne, chez Decca. Nul doute que Deutsche Grammophon va publier un « coffret souvenir » de l'excellent chef milanais. Je terminerai par vous recommander le dernier concerto de Mozart en si *b* majeur avec Rudolf Serkin, baigné dans une lumière magique et paradisiaque. ■

1) Les dates et éléments biographiques ont été vérifiés sur le site Wikipedia

2) La symphonie des chefs, Robert Parienté, Éditions de la Martinière, 2004 p. 250-1

3) Il Barbiere di Siviglia, DG, 457 733-2 p. 17

4) Nicolas Blanmont dans La Libre, 21/01/2014

DES CYCLES GERMANIQUES ET SCANDINAVES dans

LA TÉTRALOGIE de RICHARD WAGNER

par Edmond BARTHELEMY

Le 1er octobre 1893.

Sommaire

I. - *Chapitre publié dans la revue n° 46*

II. - Le Nibelunge-nôt et les Eddas ; leur substance historique ; élaboration qui ont fixé ces poèmes.

III. - Traces de Panthéisme scandinave laissées en Allemagne par le Nibelunge-nôt et par les Eddas.

IV. - Wagner parmi ce Panthéisme. Il en prend, pour les mettre dans son œuvre, les deux grands aspects : Chute et Rédemption. Etude critique de la Tétralogie, à ce point de vue.

Psychologie de l'œuvre.

II

On a sur les auteurs des Eddas, ou plus exactement sur leurs rédacteurs, leurs compilateurs, des données beaucoup plus précises que sur le compilateur du Nibelunge-nôt. Nous résumerons brièvement ces données. Les chants qui composent la première Edda furent recueillis et coordonnés, en Islande, vers la fin du XIe siècle, par un prêtre du nom de Soemund Sigfusson (1057 ?-1132). Ce Soemund, après avoir étudié dans les universités d'Allemagne et de France, *gallicana eloquentia in septentrionali viro*, de retour dans sa patrie, s'appliqua à rassembler les traditions du Paganisme scandinave. Ces traditions, il fut le seul à ne les point répudier. L'île était convertie au Christianisme. On le taxa de sorcellerie. Cette lugubre Islande aspirait, elle aussi, vers l'Orient ; l'Evangile, depuis peu, l'en entretenait. Elle voulait effacer les douloureux souvenirs du culte scandinave, culte dont les mystères allaient si bien pourtant avec cette terre de limbes, où déjà plane la stupeur du pôle. Les mélancoliques légendes scandinaves la racontaient si bien ! Les flammes de ses volcans luisaient sur ses neiges, comme les flammes de la montagne d'Hindarfiall sur le comueil de Brünnhilde. Les rougeurs et les lividités de la fin du monde scandinave, un hiver épouvantable suivi d'un embrasement universel, - semblent envelopper cette terre où les volcans surgissent de la glace. Ces affinités, cette poésie, Soemund la sentit peut-être ; il la respecta dans les légendes qu'il recueillit et qui, très probablement, ne perdirent, entre ses mains, rien de leur caractère primitif. Lorsqu'il veut exprimer des idées plus récentes, personnelles, au lieu de remanier dans le sens de ces idées la manière dont il dispose (comme les *Nibelungen*, les moines), il intercale, franchement, des passages de sa façon, et dont il n'atténue nullement les disparates. Tel est, dans son recueil, le *Chant-du-Soleil*, exposé d'une morale toute chrétienne.

Snorri-Sturluson (1178-1241), compilateur de la seconde *Edda*, recueillit et augmenta l'héritage des travaux de Soemund. On lui doit le *Gylfaginning* (*la Vision de Gylfi*), écrit capital pour la connaissance de la mythologie scandinave. Certes, il ne tient que de seconde main les notions qu'il y coordonne, et que l'on retrouve, éparées, dans les principales sagas de Soemund, telles que : La *Prédiction de Wola-la-Savante*, les *Chants solennels d'Odin*, le *poème du Corbeau d'Odin*, le poème de *Vegtam*, etc. Mais ces notions, on pourrait les considérer, après leur reproduction par Snorri, comme dûment contrôlées, car il les serait allé vérifier aux sources mêmes, en Suède et en Norvège. - L'œuvre de Snorri (y compris le *Bragarodur*, ou *Entretiens de Bragi, fils d'Odin*) est plus didactique que celle de Soemund. On y démêle l'expression d'idées propres au Moyen-Age, notamment cette préoccupation de ressortir à la tradition troyenne tous les cycles connus depuis, surtout





les cycles scandinaves. Comme le premier roi franc, dans les Chroniques dans les *Chroniques de Saint-Denis*, le premier roi scandinave, Odin, est, dans Snorri, un des fils de Priam, échappé de la ruine de Troie. Le Ragnaroecker, la fin du monde scandinave, n'est autre que l'embrasement d'Illion. Négligeons des rapprochements plus subtils, je veux dire naïfs ; l'importance de ces fables c'est de confirmer en somme, ce que l'on sait des origines orientales des théogonies scandinaves. Ajoutons que Snorri, comme Soemund, n'a fort heureusement pas infiltré ses lubies dans le corps même des sagas. Il les expose à part. Et voilà pourquoi les compilations de deux pauvres prêtres islandais, en butte à l'hostilité de leurs contemporains (c'est peut-être pour cela qu'ils se complurent si fort dans le passé), sont bien autrement importantes, pour la connaissance des antiquités scandinaves, que le *Nibelunge-nôt* allemand. Après ces quelques mots sur la recension islandaise des *Eddas*, il nous faut parler de la rédaction *originale* des poèmes mythologiques qu'elles contiennent.

On a fort peu de choses sur les Skaldes norvégiens qui, les premiers, célébrèrent les traditions religieuses du Nord. Snorri, dont le travail offrirait pourtant plus de ressources critiques que celui de Soemund, cite, çà et là, quelques très vagues autorités, dont ce qu'il dit de plus explicite se trouve dans le *Skaldskaparmal*, recueil de règles poétiques, conçues d'après les Skaldes, et qu'on peut lire à la suite des sagas. Or, ces indications sont tout à fait insuffisantes. D'après les opinions les plus autorisées (Lachmann, Grimm, etc.), ces sagas mythologiques ne seraient point postérieures au VIII^e siècle.

Qu'étaient les Skaldes de ce temps-là ? – Disciples des prêtres, prêtres, eux-mêmes, d'un rang inférieur, ils tenaient d'eux les traditions mythologiques, les antiques légendes, dont ils reportaient, ensuite la grandeur sur un roi, qu'ils célébraient, lui prêtant la gloire des héros mythiques, lui arrangeant de divines généalogies⁽¹⁶⁾. Et c'est par ainsi que les symboles théologiques entrèrent si profondément dans la vie, dont ils purent accueillir les fastes. Le rêve et l'action se confondirent.

Communs, d'abord, *oralement*, à tout le monde germanico-scandinave, ces symboles, après la conversion de l'Allemagne au Christianisme, étaient remontés vers la Scandinavie, où les Skaldes les avaient recueillis. Or, les légendes historiques du cycle des *Nibelungen* se propagèrent, également, dans le Nord, en Danemark et en Norvège. Appuyées, là, sur les traditions religieuses, qui s'y étaient conservées intactes, elles y gardèrent ce caractère primordial, que les idées du moyen âge devaient en Allemagne, défigurer. Elles y furent à l'abri des influences latines, les Danois et les Norvégiens s'étant déclarés les ennemis des Allemands, dès ceux-ci convertis ;

et Charlemagne, en décimant les Saxons, éleva plus haut cette barrière.

Ainsi c'est en Scandinavie que les traditions épiques de la Germanie se combinèrent avec les traditions religieuses du Nord, et acquirent, par ainsi, une ampleur, une portée symbolique.

Le cycle des héros burgundes, francs et goths fut comme raccordé aux anciennes mythologies. L'invasion d'Attila, la chute du premier royaume de Bourgogne, les exploits de Siegfried, tout cela se trouva cadrer, pour ainsi dire, avec des dogmes préétablis, avec des prédispositions d'âme, et qui auraient trouvé, dans ces événements, d'harmoniques résultats.

Par la voix des Skaldes, chez des peuples qui avaient gardé leur caractère natif, ces événements furent proclamés avec une sorte de faste sacerdotal.

Tandis que dans l'Occident latin, les Moines retraçaient, à leur façon, ce passé légendaire, ici il s'évoquait, vivant.

A cette force que prenait l'évocation, dans un milieu d'ingénuité, vinrent s'ajouter les rehauts des formes mythiques : les traditions humaines se prolongèrent dans l'éternité ; les colonnes de Walhall se superposèrent aux portiques des villes, et les héros ne moururent que pour renaître auprès de Wotan.

Il faut le redire ici, très utilement : La religion scandinave contenait, mythes ou légendes, des formes toutes prêtes à exprimer, symboliquement, la chute de l'empire romain, le renouvellement historique du monde (*Ragnaroecker*). – C'est pour cela que le cycle des *Nibelungen*, écho de cet événement, conserva, dans l'extrême Nord, toute sa véritable signification, toute son ampleur fatidique. Il est plus épique chez les Allemands, plus religieux chez les Scandinaves : ici, glorification des hommes ; là, volition de Dieu. Si c'est de l'Allemagne que le fait est parti, c'est dans le Nord scandinave que le symbole s'est produit.

Il y eut une autre chose encore pour ajouter à ces chants. A l'époque où ils se répandirent, oralement, dans le Nord, une Barbarie s'y agitait, aussi formidable que celle des premières invasions. Elle se préparait, celle-là, à conquérir l'empire de Charlemagne. Poussant leurs barques loin des livides fjords scandinaves, les Vikings cinglaient vers l'Orient, vers le vieil empourement romain, les Vikings s'y ruaient, au tonnerre des chants qui célébraient la conquête de l'Or. Jamais, probablement, les fables scandinaves n'eurent tant de nouvelles consistances qu'à ce moment. Elles se grossirent du merveilleux





de ces aventures. La chute de l'empire carolingien prolongea le fracas de la ruine de l'empire romain. La tradition de la Déesse des Nibelungen, l'idée d'une grande puissance écroulée, n'aurait-elle pas commencé de prendre, sous l'action de ces circonstances, sa seconde forme, cette forme, définitivement fixée dans l'*Edda Soemundar* ?

Ces figures, à la fois flamboyantes et glauques, des Rois-de-Mer, sont comme si elles réincarnaient les vieux Héros, des grandes invasions. Les Attila, les Siegfried, les Gunther s'agitent derrière les Ragnar Lodbrog, les Hastings, les Bjoern Côte-de-Fer. Aussi terribles que leurs prédécesseurs, ces Nothmanns ! Du fond du Nord, ils apportaient une fatalité aussi inexorable que celle d'Attila. Sur eux, la même lueur d'en haut ; cette fulguration, ils la traînent sur les cathédrales et sur les manoirs, comme autrefois les Huns sur les temples et sur les villas. Un pirate veut aller à Rome coiffer le laurier des empereurs.

Et c'est de cet effrénement que s'emplirent les chants eddiques ; les symboles, conservés par les Skaldes, enveloppent toute cette vie orageuse. Le cycle des invasions danoises transparait dans l'*Edda*. Plusieurs sagas de ce recueil, absolument postérieures à l'inspiration germanique, chantent même, nommément, des Rois-de-Mer.

Résumons les deux chapitres qu'on vient de lire : - Les traditions épiques de la Germanie ayant pris consistance, peu après les grandes invasions du Ve siècle, dans les chants qui constituent le fonds du poème des *Nibelungen*, et laissé, dans le centre de l'Europe, les éléments, bientôt défigurés, de ce poème, remontèrent vers l'extrême-Nord, lorsque, partout ailleurs, le monde barbare eut été régularisé par le Christianisme. Là, ces traditions se combinèrent avec les symboles religieux, qui grâce aux Skaldes, y étaient restés vivaces. Elles s'y trouvèrent, de plus, mêlées à de nouvelles vitalités barbares, dont elles furent animées et augmentées : d'où les *Eddas*. Des pages qui précèdent, nous tirerons donc ce principe : - Si c'est au monde germanique qu'appartient le fait historique, c'est le Nord scandinave qui, de ce fait, soit qu'il ait ajusté la symbolique à l'histoire ou l'histoire à la symbolique, a dégagé le sens religieux. C'est par l'effort de l'âme du Nord que ces choses du monde acquièrent un développement d'éternité. Il faudra donc examiner le sens symbolique de la Tétralogie en se plaçant au point de vue des *Eddas* ; puis nous verrons ces symboles aboutir à l'Humanité des *Nibelungen*.

III

Nous avons vu le cycle des *Nibelungen* se dessiner dans le sens des idées du Moyen-Age, se projeter définitivement dans le Moyen-Age, étude du Moine ou du Baron ⁽¹⁷⁾. Il devint pour l'Allemagne, ce qu'était, pour la France, la *Chanson de Roland*. Il est, en sa formalité

dernière, le produit de cette activité littéraire qui aboutit, d'autre part, à la *Table-Ronde*, à la *Brut d'Angleterre*, aux *Faux-Gildas*, à *Garain-le-Loherain* et, surtout, au *Roman du Reinhart*. Le *Nibelungen-nôt* reflète l'esprit chevaleresque du temps, comme le *Reinhart* en répète l'esprit satirique ; comédie dans le *Reinhart*, tragédie dans le *Nibelungen-nôt*, le premier est l'envers du second ⁽¹⁸⁾. C'est apparemment, en Saxe, Brême, Munster, Soest (l'ancienne Saxe), que le poème définitif fut le plus répandu ; c'était là que les légendes constitutives s'étaient le plus abondamment concentrées. - Il y eut, très probablement, d'autres chants appartenant au cycle des *Nibelungen* qui ne furent pas attirés dans la rédaction écrite au commencement du XIIIe siècle. Le poète Marner indique quelques-uns de ces chants.

Nous n'avons ni l'intention, ni la faculté de relever, une à une, tout le long de l'époque féodale, les vicissitudes de l'épopée germanique. Nous voulons seulement suivre, à travers le Moyen-Age, la trace générale du poème, mais du poème considéré, maintenant, dans son caractère païen, scandinave. Pour cela, ayant vu l'action du Moyen-Age sur l'œuvre, il faut examiner la réaction de l'œuvre sur le Moyen-Age ⁽¹⁹⁾ ; Le Moyen-Age a teinté le poème des couleurs de l'idéal latin et chevaleresque ; à son tour le poème incorpore dans le Moyen-Age le vivant souvenir des Mythologies et des Barbaries ; il y suscite comme des palingénésies de religions et d'épopées.

Comme nous venons de l'indiquer, la tradition des *Nibelungen* ne donna pas seulement naissance au poème de ce nom. A un degré de formation moins « parfaite », elle se résolut en une pluralité de légendes, de contes, de *Märchen*, qui descendirent dans le peuple. La Chevalerie avait pour elle la grande épopée ruisselante de durandals et d'oriflammes. Le peuple eut mieux : l'âme même de l'épopée, son âme naïve, primitive, mystérieuse, pleine de l'étoilement des anciens dieux. Qu'on ne nous objecte pas la prétendue « grossièreté » de ces légendes : nous savons bien que l'une d'elles, le *Hoerner syfrid*, fait du Héros du Nord, un apprenti forgeron (mais il tranche l'enclume avec l'Épée forgée !), un bouvier (mais il est le prodigieux bouvier d'un monstrueux bétail de Dragons !). Lorsqu'elles aboutissent si bas, ou plutôt si loin, les traditions épiques sont bien près de revenir à l'élémentaire réalité de leur origine ; et c'est encore à travers l'âme des peuples ⁽²⁰⁾ que ces traditions s'identifient le mieux à elles-mêmes. Tout le légendaire de la vieille Allemagne tient dans l'ensemble de ces contes ; non ce légendaire historique, officiel, en quelque sorte, qui dérobe sous la naïveté de la forme d'immanentes conceptions politiques ⁽²¹⁾ ; mais ce légendaire composé de l'émerveillement que met au cœur de l'homme le spectacle de la vie, de la nature et du ciel. Cette irradiation de l'ingénuité absorbe, dissout toutes les idées de temps, de mesure, de relativité, et elle colore tout du même rayon éternel. Après le poète, où trouver ce don de contemplation mieux développé que dans le peuple ? - C'est pour cela que ce qu'il y avait d'intimement agissant, d'invité, de domestique, pour ainsi dire, dans les vieux cycles du Nord, alla si droit, sous la forme de pauvres contes, aux peuples germaniques.

Et ainsi les vieilles mythologies, les vieilles croyances, les vieux fastes sublimes roulaient confusément du fond du Passé ténébreux jusqu'à l'âme naïve du Moyen-Age, dans l'humble et profonde lueur de cette âme. L'ancien panthéisme scandinave se modelait, peu à peu, dans les clartés du Christianisme. La lumière de la grâce se levait sur un monde renouvelé, sans doute, mais dont les matériaux, pour être autrement agencés n'en étaient pas moins païens de provenance, n'en représentaient pas moins comme tout ce que le Ragnaroecker scandinave avait laissé de vestiges de l'antique Nord. - C'étaient, comme dit symboliquement le *Gylfaginning*, c'étaient, retrouvées dans les herbes de la ruine, les tablettes d'or jadis possédées par les Ases ; et l'on pourrait dire du peuple allemand du Moyen-Age ce que l'*Edda* du Snorri rapporte des nouveaux Dieux qui naquirent après la fin du monde : « Ils parlent de la poussière puissante laissée par le Passé, des preuves de force données dans ces temps, et des Runes antiques de Fimbul-Tyr.



Dans cette « poussière puissante » flottait, crépusculairement, l'immense palingénésie, la myriade des légendes païennes, des apparitions qui, du fond des ruines paternelles, lentement, se tournaient vers le Moyen-Age, et, en imploration au seuil de ses porches, au rebord de ses ogives, lui demandaient asile. Et les peuples accueillirent cet essaim qui se répandit par les villes et par les campagnes, par les cathédrales et par les castels.

La création en fleur des mythologies festonna de rinceaux la rigidité pieuse des architectures.

Il faut, pour l'Allemagne, examiner de plus près le légendaire, le panthéisme qui, du fond de l'immense tradition des *Nibelungen* (22) et des *Eddas*, s'épancha sur elle, comme d'une corne d'abondance. Le Christianisme vint par-dessus, mais sous cette Allemagne chrétienne, le merveilleux, le fabuleux transparait magiquement ; il forme le fond de superstition de toutes les coutumes ; et, comme la vie à quoi il se mêle n'est plus la vie exclusivement militaire des temps barbares, comme, à côté de l'Homme d'armes, voici venir le Bourgeois, le Paysan, l'Ecolier, ce merveilleux prend comme quelque aspect familier, immédiat, pratique. L'impression qu'il dégage aurait quelque chose d'analogue à l'effet de la *Cuisine des Anges* de Murillo.

Cette bonhomie dans le fantastique, j'en trouve d'abord les traits dans le cycle des Nains, des Männlein. Ils ont quitté les montagnes de la Norvège et de l'Islande pour les montagnes de la Germanie : le Wunderberg, le Taunus, l'Erz-Gebirge, le Thuringerwald. Dans les idées chrétiennes de l'Allemagne, Dieu les a créés pour cultiver le sol, comme ils étaient, vers l'extrême-nord scandinave, dans ces terres de geysers et de volcans, les formidables forces géologiques. Maintenant, adoucis, les voilà retirés dans des montagnes plus tranquilles, cou-



ronnées de chalets et festonnées de vignes. De leur ancien labeur, ils ont gardé comme une industrie, une diligence de fourmis. Leurs femmes filent le lin. Et sur cette vie d'ordre et de travail, la douceur de sentiments chrétiens. Les Nains du Wunderberg vont à l'église de Salzbourg. Leurs distractions : la musique et la danse. Au crépuscule, par toutes les fissures des rochers, vite, dans la campagne. Tous ces petits yeux convoiteurs laissent, un moment, le spectacle

des trésors édifés en sombres vermeilles, sous la montagne, pour la douce nuance infinie du ciel du soir. Ils s'entretiennent, sur la colline, avec les étudiants qui passent, tandis que d'en bas, de tous les clochers de la grand'ville universitaire, Goettingue, Iena, Heidelberg, montent les carillons des angelus et des rumeurs d'activités latines. Puis ce sont les voisinages chez les burgraves de la Contrée ; maint haut Electeur les prie à dîner. Et, vidrecome au poing, ils boivent au Saint-Empire de la nation allemande, à la prospérité de l'Empereur, à la conquête de l'Italie.

Moins insignes sont les Koboldes. Le Kobolde c'est le nain domestique. Il n'habite pas la montagne ; le paysan, dans la plaine, l'emploie comme garçon de ferme. Il couche, l'été, dans la grange ; l'hiver, au coin de l'âtre. Il ne demande pour salaire ; qu'une écuelle de lait tous les jours. Complaisant, modeste, gai. Par les soirs de moisson c'est lui qui mène la joie des travailleurs ; il est le dernier à quitter la danse, et, quand tout s'est endormi, sa gaité solitaire persiste bien avant dans la nuit, comme une veille de grillon.

Mais d'autres ébats, dans la campagne, sous le clair de lune, succèdent à la rougeoyante danse des moissonneurs pailletée d'épis. Fondus au vague de l'azur lunaire, voici voltiger les Elfes en farandoles argentées. Ils sont l'âme de l'apaisement de la nuit, et leur rythme est comme le déroulement d'un soupir de béatitude. Tels, impondérables dans l'ampleur de l'éther, par les collines et par les clairières, ils décrivent leurs volutes. Et, à ce frôlement, un éveillé fantôme a frémi dans la campagne ; alors, tout le panthéisme possible à la Nature se lève, s'esquisse. En essors innombrables, voici les esprits des eaux, des forêts, des montagnes. Les Nixes chantent au bord des cascades, que ce chant active, auprès des moulins qui en tourment au plus vite, ou bien, vagabondes, elles s'en vont conter des histoires aux bergers assemblés autour d'un feu, dans la prairie. C'est une immense églogue nocturne et fantastique. De la nappe lumineuse de l'étang le Wassermann émerge, sous son chapeau vert ; il barbotte tel qu'une énorme grenouille, et les ondes, en fuites ondulées autour de ses ébats, semblent se propager, par delà les rives, dans l'ondulation de la forêt remuée de myriades de hantises. Là, dans un rayon de lune, les Vierges-cygnés s'essorrent en aspirations de lys ; ou bien, espérantes au bord du lac, en la magnifique candeur de leurs ailes, elles attendent le Chevalier qu'elles mèneront vers d'ineffables exploits. Mais voici vers ce rêve, en bercements infinis, lents, voici, du fond des ondes, émaner de magiques symphonies. Dans les lointains de limpidités, on entend des tintements de cloches, des modulations d'orgues, comme si l'abîme entier était une cathédrale toute grondante de vèpres. Les eaux semblent s'approfondir en basilique de cristal ; et des chœurs harmonieux d'ondines peuplent ces architectures transparentes. Ce sont de savantes musiciennes ; les séductions de leurs concerts sont faites, n'en doutez pas, de toutes les ressources d'un orchestre varié ; saquebute, trombone, harpe, guiterne, viole, chalumeau... Soudain les sons défontent, le silence s'étend, la lune étale plus largement le miroir de l'eau ; et, dans ce recueillement, une voix, une voix solitaire s'élève, lente, pure, extasiée comme un essor d'ange. C'est Lore-Ley, la belle fée du Rhin, l'éternelle fiancée ; elle chante la venue prochaine du bien-aimé, de l'unique Amant. Que de bons chevaliers ont péri dans les flots ! Nul ne fut le Prédestiné. Celui-là viendra-t-il jamais ? Combien de nuits couleront encore,

semblables à cette nuit, pleines de l'appel langoureux et stérile. Combien de nuées rouleront encore sous le clair de lune, avant les nuées d'assomption qui emporteront vers l'éternité le beau couple enfin réuni. Elle est pourtant bien belle. L'évêque qui la cita comme magicienne n'eut pas la force de la condamner : « - La douceur du regard, le frais incarnat du visage, la suave mélodie de la voix, voilà ma magie. »

La légende de Lore-Ley, c'est presque le mythe de Brünnhild. Elle aussi attend un héros, un autre Siegfried. Mais Lore-Ley, par sa mélancolie, appartient trop encore au Moyen-Age. Viendra-t-il jamais, l'amant espéré ? Elle est bien de cette époque qui ne put réaliser qu'à travers tant de douleurs et d'incertitudes le plus magnifique idéal.



C'est dans une autre légende, celle de Kunégonde, qu'il faut chercher l'immédiate transposition du mythe de Brünnhild. Kunégonde, voilà, distincte du Moyen-Age, la Walküre des Eddas. Couchée au sommet d'un roc escarpé, il fallait que celui qui la voulait conquérir gravit à cheval cette pente vertigineuse. Bien des Chevaliers périrent. Enfin, il parut, le Héros. Mais, comme Siegfried, il méprisa le prix de son exploit ; et la Dédaignée se précipita dans le gouffre. Cette légende nous semble plus précise que celle de Lore-Ley ; La fée du Rhin invoque la venue de l'amant, à la manière des jeunes filles dont le fiancé était à la croisade. Tout autre, tout à fait en dehors du Moyen-Age, est la conception de l'amour dans la légende de Kunégonde : l'amour est, là, sauvage, hautain. Ce n'est plus la fée mélancolique, vague dans la sérénité bleuâtre des nuits d'été, la fée vagabonde qui voudrait fixer et reposer sur un cœur pur son cœur éternellement incertain ; mais c'est la guerrière violente, vermeille en la clarté des sommets qui lui font un piédestal, la guerrière dont il faut, pour en être aimé, ployer l'orgueil primordial. Et n'est-ce pas comme la tristesse d'un Ragnarœcker, d'une fin du monde, cette irréalisation du secret et suprême Désir qui couvait pourtant au cœur farouche de la vierge ?

Mais, dominant la confusion de ces contes, que l'on pourrait appeler la menue monnaie panthéistique des palingénésies, dominant le tourbillon des nains, des koboldes, des sylphes, des ondines, des femmes-cygnés, des fées et chevaliers errants, voici des contours plus vastes, des légendes plus profondes et qu'anime l'âme même des anciens mythes. L'immense symbole de l'Anneau, après avoir signifié, pour les peuples de l'invasion, la puissance de l'Empire Romain, exprime, maintenant, pour les peuples du Moyen-Age, la puissance de l'Empire Karlovingien. A cet Anneau sont liées les destinées de la

nouvelle Capitale de l'Occident, Aix-la-Chapelle. La légende raconte que l'Anneau fut découvert, par l'archevêque Turpin, sous la langue d'une vieille femme, de qui Charlemagne, par l'attrance d'un tel trésor sur elle, s'était rendu amoureux. Quelle serait la signification de cette figure de vieille femme ? Volontiers verrions-nous en elle comme l'emblème du Passé Barbare et Scandinave, une sorte de Erda, de Mère, de Sapience des anciens âges. Par elle, Charlemagne est encore lié à ce Passé. Mais l'archevêque Turpin, qui représente ici les temps nouveaux, la Latinité civilisatrice, dépouille la vieille femme de son artifice ; il lui enlève l'Anneau, qu'il garde. Et dès lors, Charlemagne, en raison de la même fascination occulte de l'Anneau, se laisse dominer par l'influence du Prêlat ; il se tourne vers l'Avenir. Mais, ajoute la tradition, l'archevêque, prévoyant les malheurs qui pourraient arriver si ce talisman tombait entre les mains d'un méchant homme, le jeta dans le lac d'Aix-la-Chapelle ; et c'est ainsi que cette ville recéla le palladium du nouvel empire d'Occident.

Non moins immédiate est la transposition populaire et chrétienne du mythe des Géants édifiant Walhall, Freya devant être leur salaire. – « Les Ases ayant élevé Midgörd, dit le Gylfaginning, un architecte, de la race des Géants, vint les trouver et offrit de construire, en trois ans, un château tellement fort qu'il serait impossible aux Géants des Montagnes et aux Hrimthursars de s'en emparer. Il demanda, pour récompense, Freya, Déesse de l'Amour. Les Ases consentirent. Mais au moment de s'exécuter, ils hésitèrent, rejetèrent la responsabilité de ce marché sur Loke, qui, à les entendre, les avait perfidement conseillés. Loke, pris de peur, use d'un subterfuge pour empêcher le Géant de finir son ouvrage dans les délais promis. Et Thor, survenant, surprend le Géant dans son dépit, et, de sa massue, il lui fracasse le crâne. »

Ce mythe scandinave, c'est l'Amour sacrifié (presque) à la Puissance. Identique est le sens de la légende allemande du Moyen-Age. Avec le ton de l'époque, le ton intime et rustique d'un Téniers, elle marmotte que Richesse ne fait pas Bonheur, et l'empêche souvent, - Il y avait, une fois, un paysan de la Hesse si pauvre qu'il n'avait pas de quoi se bâtir une grange. Il s'adresse au Diable, lequel se charge de bâtir la grange du jour au lendemain, avant le premier chant du coq, si le paysan s'engage à lui donner « un bien qu'il possède mais qu'il ne connaît pas encore ». Accepté. Or la femme du malheureux était enceinte, et l'enfant sera le salaire du démiurge. Déjà la grange est bâtie ; il n'y a plus qu'une tuile à poser, et, il est encore nuit. Mais la femme du paysan s'en va incontinent dans la basse-cour, et elle fait si bien le coq que tous les cocoricos des fermes environnantes répondirent. Et le Diable s'enfuit, penaud, sous cette moqueuse fanfare matinale, qui est comme l'éclat de rire de l'aube du bon Dieu.

Nous pourrions multiplier ces exemples. Mais ceux que nous venons de rapporter constatent suffisamment la trace des traditions mythologiques et épiques du Nord à travers le Moyen-Age allemand. Plus tard, loin que l'Art chrétien fût impropre à exprimer ces traditions, elles bénéficièrent, au contraire, de toutes ses ressources. Jamais le légendaire ne fut plus vivace, plus nombreux, plus fouillé que dans l'Allemagne du XVe siècle, à la veille d'Albert Dürer et d'Holbein. Il multipliait ses aspects par cela même qu'il avait plus de formes plastiques à son service. Ce sont les linéaments de ce pandoemonium qui saillaient, en angles si sauvages, dans l'*Apocalypse* d'Albert Dürer ; c'est de tout ce mystère qu'est faite la profondeur, la poésie terrible du grand artiste ; c'est la grande idée de Nécessité des dogmes du Nord, transposée dans la tristesse de son âme persécutée, qui fixe ces profils si stricts, qui bute ces fronts carrés, qui crispe ces sourcils dans une ombre soucieuse. Chez Holbein, le génie germanique aboutit plus touffu, et avec ce que le Moyen-Age lui a donné d'ingénuité et de bonhomie. L'idée même est dans Dürer ; dans Holbein, l'enveloppe, la vibration panthéistique de cette idée, ce merveilleux dont nous venons de noter quelques traits. Toutes les fantastiques morphes que le Moyen-Age allemand, en sa conception presque païenne de la

Nature, envoluta autour des symboles du Nord, toutes ces giroyan-tes créations fantômales de sylphes, de nains, de bêtes apocryphes, véritable grouillement nabot ou dégingandé d'un cauchemar de Callot, - s'épandent formidablement dans la *Danse-des-Morts* !⁽²³⁾. Mais, pour reprendre, ici, un point qui demande explication, et bien que ce que nous allons dire puisse paraître paradoxal, c'est précisément parce que ces artistes étaient chrétiens, qu'ils purent si bien exprimer l'ancien génie païen et idolâtre de leur patrie. En effet, le Christianisme positif d'alors développait, surtout en Allemagne un sens pratique de l'hyperbole, une vision raisonnable, ergoteuse, des choses les plus lointaines, bien experte à démêler le chaos des vieux symboles. Par cette aptitude à garder, dans les plus effarantes conceptions, ce sentiment de la réalité, l'habitude, le pli, en quelque sorte, de la vie courante, domestique, ces artistes purent animer leur rêve d'une activité immédiate, l'enrichir d'une infinité de motifs familiers, où l'âme se reposait, en toute intimité, et sans s'apercevoir qu'elle eût changé de sphère. Le chef-d'œuvre, dans la célèbre Madone d'Holbein, ce n'est pas la même Madone : c'est cette famille bourgeoise agenouillée devant elle, c'est ce Jacques Meyer, bourgeois-mestre de Bâle, avec sa femme, bonne poule allemande, ses deux garçons et ses deux filles, placidement campés, en leur inaltérable bonhomie, sur le bord de cette suprême apothéose. Et c'est de même sur ce sentiment profond de la vie que s'appuya, chez les Dürer et les Holbein, l'ancien génie germanique.

Ce que nous venons de dire achèverait d'expliquer pourquoi le panthéisme scandinave, transposé dans les légendes, dans les *Märchen*, fut si vivace en Allemagne. De ce panthéisme, l'Allemagne, tant au Moyen-Age que de nos jours, « a toujours admis le principe sans jamais le formuler » : le Christianisme n'y a rien changé ; au contraire, certains dogmes catholiques ont pu même être greffés sur d'anciens dogmes scandinaves (Apocalypse-Ragnaroecker). Un sentiment subjectif de la nature, voilà l'essence de ce Panthéisme. Or, le Christianisme, renforçant cet esprit d'abstraction, en lui enseignant, pour ainsi dire, une gymnastique sûre, ne put que confirmer le panthéisme qui en découle. C'est ce que semble constater Heine, lorsqu'il dit qu'en Allemagne « artistes et savants, philosophes et poètes tendent et aboutissent au panthéisme », seule doctrine qui lui paraisse d'accord avec les exigences du sentiment national.

« Nos premiers romantiques, dit-il, agirent par un instinct panthéistique qu'eux-mêmes ne comprirent pas. Le sentiment, qu'ils crurent une tendresse renaissante pour le bon temps du catholicisme, avait une origine plus profonde qu'ils ne soupçonnaient. Leur respect, leur prédilection pour les traditions du Moyen-Age, pour les croyances populaires, pour la diablerie, la magie et la sorcellerie, tout cela ne fut qu'un amour réveillé subitement, et à son insu, pour le panthéisme des vieux Germains ; et dans ces figures indignement barbouillées et méchamment mutilées, ils n'aimaient vraiment que la religion antichrétienne (point tant que cela antichrétienne !) de leurs pères. J'ai dit comment la Christianisme avait absorbé les éléments de la vieille religion germanique ; comment, après une outrageante transformation (ne serait-ce point beaucoup



dire ?), ces éléments s'étaient conservés dans les croyances populaires du Moyen-Age, de sorte que le vieux culte de la nature fut considéré comme impure et méchante magie, que les vieux dieux ne furent plus que de vilains diables, et les chastes prêtresses d'infâmes sorcières... Nos romantiques voulurent restaurer le Moyen-Age catholique, parce qu'ils sentaient qu'il y avait là beaucoup de souvenirs sacrés de leurs premiers ancêtres et de leurs nationalités primitives conservées sous d'autres formes. Ce furent ces reliques souillées et mutilées (?) qui éveillèrent dans leur âme une si vive sympathie, et ils détestèrent le protestantisme et le libéralisme qui s'efforçaient de détruire *les restes sacrés du germanisme avec tout le passé catholique*.

De ce « germanisme » nous venons de suivre les traces jusqu'à la Renaissance. Ces traces disparaissent à l'époque de la Réforme. On ne lit plus que la Bible. Les Luthériens vendent, dilapident les chefs-d'œuvre d'Albert Dürer comme « vieux tableaux papistes »⁽²⁴⁾

L'artiste choyé de l'époque, c'est Hans Sachs, le bon Meistersänger de Nuremberg, le poète de la Réforme, cordonnier de son état. Ce qui l'a sauvé de l'oubli, c'est d'avoir traduit des psaumes pour le culte réformé. La gloire ne coûtait pas cher, alors ! Wagner, dans ses *Maitres-Chanteurs*, a caressé le type de ce Hans Sachs, cela bien forcément. S'il l'eût pris tel que l'histoire nous le donne, solennel et pédant cordonnier-poète, personne n'eût supporté ce savetier de Pathmos.

La Réforme aboutit à la Guerre de Trente-Ans. L'Allemagne perdit tout dans cette guerre, son vieil esprit et son indépendance. Lorsqu'elle sortit, exténuée, de la lutte, lorsqu'elle voulut se ressaisir, ce fut une inexprimable stupeur ; elle se recoucha, désespérée, dans les ténèbres. Une lueur, pourtant, pointait au loin ; il y avait des splendeurs, là-bas ; le « soleil du grand siècle » se levait sur l'Europe. Un de ces rayons toucha la vieille Allemagne défaillante. L'Olympe auroral prêtait sa lueur au Walhall crépusculaire. L'Allemagne se ranima un peu dans cette clarté. Au bord de l'apothéose de Versailles elle s'assit, triste, oppressée de souvenirs qu'elle devait taire. Il lui fallut imiter, suivre le goût de ce siècle qui n'était pas son siècle. Elle eut aussi ses poètes à perruque, les Hagedorn, les Gellert, les Weiss ; mais son cœur ne les comprenait point ; son Louis XIV, à elle, son Frédéric, devait laisser dans cet exil le génie allemand, imposer à la patrie du mysticisme le scepticisme de Voltaire.

Mais ce délaissement même est favorable à la maturation de la véritable pensée germanique. Ignorée, elle n'en est que plus indépendante ; elle peut, sans entraves, se mettre à la recherche des sources perdues depuis la Renaissance, et, quand elle les a retrouvées y puiser à loisir les forces qui bientôt, s'épanouiront dans les grandes œuvres des Lessing, des Klopstock, des Goethe et des Schiller. C'est l'Angleterre qui la guide dans ces recherches : Georges II fonde l'université de Goettingue ; Bodmer pressent Shakespeare, Hamlet, c'est encore le Nord scandinave, c'est le Danemark qui avait pour Odin, un culte tout à fait spécial, distinct des ritualités générales, ce Danemark où le poète Ehlenschläger soulèvera bientôt tant d'enthousiasme en ressuscitant les Dieux du Walhall. Le XVIIIe siècle de Frédéric s'en va. Wieland en abrite les derniers violons dans la forêt enchantée d'Obéron, et, par-dessus ces mourants pizzicati, Klopstock fait retentir les vastes orgues de la *Messiede*.

Klopstock : il contribua beaucoup à la revivification du vieil esprit germanique. Chose singulière, à première vue, c'est le poète le plus chrétien de l'Allemagne qui prépara la renaissance du Panthéisme du Nord. Pourquoi ? Parce que la Messiede intronisa une sorte de romantisme théologique, qui donna du beau religieux une idée plus libérale, cependant que, d'autre part, conséquence assez inattendue, le Protestantisme, l'esprit d'examen, en limitant les dogmes classiques, facilitait le développement d'une autre catégorie d'idées, de notions religieuses ; et ce fut le vieux panthéisme du Nord qui d'abord poussa la porte ainsi déverrouillée.

Klopstock, en répandant une conception plus large du beau religieux (comme Châteaubriand, plus tard, en France), en orientant les âmes vers un mysticisme plus métaphysique que dogmatique, acheva ce que le Protestantisme avait préparé.

Alors la poésie d'Ehlerschläger fut comme le soleil qui vint illuminer, vivifier, préciser cette atmosphère de mysticisme éparse depuis Klopstock. Ce grand rêve de mélancolie, vague jusqu'alors, elle le dramatisa, elle le modela. Les symboles du Nord le sculptèrent ; il se formula sous l'enveloppe des traditions nationales ; il revêtit les plastiques véhémentes des volitions légendaires. Tel fut, en Danemark et en Allemagne, le rôle du théâtre et des poèmes d'Ehlerschläger : *La Mort de Balder*, *les Dieux du Nord*, *Staerkolder*, etc. Cette influence de son œuvre sur l'esprit allemand est bien incontestable, puisque c'est par l'Allemagne que le reste de l'Europe connut le poète danois.

Nous venons d'indiquer les principales circonstances intellectuelles qui précédèrent, entourèrent ou suivirent l'apparition de l'épopée des *Nibelungen*. Ces circonstances, ou préparaient cet événement, ou en frayaient la portée. Cependant, éditée pour la première fois, à Berlin, en 1782, par Chr. Muller, le poème demeura longtemps inconnu au-delà d'un certain cercle d'érudits⁽²⁵⁾. On peut même dire qu'il entra seulement dans une troisième et suprême phase d'élaboration, qu'il lui fallait passer par la Critique, avant d'être irrévocablement fixé. Le travail de Chr. Muller fut plutôt d'exhumation que d'édition ; restait à nettoyer cette vieille médaille dont on ne pouvait démêler les profils. L'aspect gothique des manuscrits pouvait faire penser à quelque roman de chevalerie. Mais bientôt, sous le *Minnesänger*, on retrouva le *Skalde* ; investigations premières qui aboutirent à l'édition de Von der Hagen (1810), puis à celle de Zeune (1815). Ces deux éditions semblent s'être fort répandues en Allemagne ; elle se réveillait d'Iéna. Plus heureuses qu'au lendemain des Trente Ans, elle put se ressaisir. C'est que, maintenant, elle s'affermissait en la vieille âme forte que lui avait révélée, en elle-même, l'époque des *Nibelungen* ; dans l'épopée, elle retrouvait sa gloire barbare, sa nationalité pure, tout le faisceau des armes ancestrales ; et c'est le souffle du vieux poème qui gonfla le cœur forcené de Théodore Körner. L'œuvre, désormais, était populaire.

La critique, toutefois, était loin d'avoir complété ses travaux à son égard (ils durent encore, je crois). Le texte dûment fixé, restait à établir les origines du poème. Auguste Schlegel, il me semble, donna l'exemple de ces nouvelles investigations (1818). Mais, à ce point de vue, les travaux de Lachmann restent les plus solides (1826)⁽²⁶⁾. La grande révélation avait, entre temps, jailli des *Eddas*. Mieux connues, grâce à la belle édition de Finn-Magnussen, elles fournirent une admirable base pour l'étude des *Nibelungen*. On retrouvait dans les sagas les éléments primordiaux du poème, les éléments que l'Islande avait recueillis, purs de toute influence latine. Mais qu'il nous suffise d'indiquer ce détail essentiel. Il n'entre pas dans notre sujet de faire un exposé total des travaux critiques qui mirent l'œuvre au point. Après Chr. Muller, Von der Hagen, Zeune, Schlegel et Lachmann, nous devons seulement citer encore : la belle édition de Karl Simrock (1827), à l'occasion de laquelle Goethe prononça qu'il n'était plus permis à personne d'ignorer le *Nibelung-nôt* ; et surtout la Mythologie allemande des frères Grimm (1835) qui, certainement, a ouvert de nouveaux points de vue à l'étude des éléments mythiques de l'épopée. Fragmentaires, incompréhensibles dans le poème, ces éléments, ces traces mythiques, désormais se complétaient, s'expliquaient par leurs développements ou leurs antécédents enfin dévoilés. L'évocation ne restait plus comme barrée. Du fond des temps légendaires, elle surgissait ; s'avancit ; et toujours grandissante, elle se déroulait, se compliquait ; se peuplait, suivant l'optique de plans toujours plus rapprochés ; des activités de plus en plus militantes, de plus en plus plastiques, magnifiaient les antiques symboles : le Mythe des temps barbares devenait le Légendaire du Moyen-Age, et ce Légendaire, le Panthéisme du dix-neuvième siècle.

On le sait : il y a toute une littérature des *Nibelungen* ; il y a tout un art des *Nibelungen* ; mais nous devons abréger ce regard rétrospectif. Qui ne connaît les fresques de Cornélius et la tragédie de Frédéric Hebbel ? Ces belles œuvres, définitives en leur temps, ne sont plus guère, aujourd'hui, qu'un vestibule au Saint des Saints, où nous allons enfin pénétrer, tout tremblant ; ou plutôt, pour rester dans la couleur du pays, elles sont comme le sentier que l'on suivrait, le long d'une montagne des bords du Rhin, pour arriver, là-bas, ébloui, à la gloire coronale d'un Burg dominateur.

IV

Wagner a dit une parole bien en rapport avec l'esprit subjectif des Allemands : « Le Germain aime l'action qui rêve⁽²⁷⁾. » Cette pensée nous apparaît, en quelque sorte, comme l'hygiène de la *Tétralogie* ; elle doit même avoir eu une part d'influence sur la conception des détails. Les données originales ne l'excluaient point, s'y ajoutant, elles-mêmes, curieusement : Les *Eddas*, c'est le Rêve, le Symbole ; le *Nibelungen-nôt*⁽²⁸⁾, c'est l'action. Ici, les Dieux ; là, les héros ; ceux-là perdant le Monde, ceux-ci le sauvant ; abstraction, puis action ; symbole et fait. A vrai dire ces deux termes : Chute, Rédemption sont totalement inclus dans la théogonie scandinave, telle qu'elle est exposée dans la partie mythologique, doctrinaire, des *Eddas*. Ni les chants héroïques dont se compose une bonne moitié de ce recueil, ni, le *Nibelungen-nôt*, tout entier, n'ajoutent à cette notion. Mais ainsi amoindri de toute sa substance épique, de toute sa mise en œuvre dans le monde, le mythe devient par trop abstrait ; virtualité couvant obscurément le fait, il sous-entend trop la possibilité d'activité humaine. Privé de vie vaillante, de lettre prestigieuse, reste l'esprit, de ce large remuement dont nous avons essayé tout d'abord et sommairement⁽²⁹⁾ de reconnaître les principaux rythmes historiques : Grandes invasions, chute de l'Empire romain ; invasions northmannes, chute de l'Empire carolingien. La grande synthèse de cette correspondance humaine du mythe, ce pourrait être, plausiblement : Siegfried. C'est pourquoi Wagner, dans son système essentiellement dramatique, fait, à côté de la figure de Wotan, la principale de l'œuvre, celle-là, et qui lui donne une admirable unité de pensée (sur quoi nous reviendrons), une si haute place à la figure de Siegfried. Par Siegfried, Wotan s'épanouit indéfiniment dans le monde⁽³⁰⁾, non à la façon du paganisme méridional, jouissance, mais vers une floraison toute spirituelle, en vue d'une fin morale, en vue de sa propre Rédemption. Contre cette expansion : la Fatalité. De là le Drame.

Chercher dans Wagner et dans les *Eddas* la double idée de Chute et de Rédemption ; comparer les deux expressions : ainsi procéderons-nous pour découvrir ce que Wagner doit aux sources, et, surtout, ce qu'il doit à lui-même.

La *Tétralogie*, ce résumé se dégage ; premièrement, en ce qui concerne l'idée de la Chute :

L'Orgueil divin, s'arrogeant d'exorbitants attributs, voulut se placer sur une cime inaccessible, dominer la Fatalité. Les Dieux firent donc édifier Walhall par les Géants. Mais lorsqu'il fallut payer les Démonstrateurs, ils ne purent trouver de quoi s'en acquitter⁽³¹⁾. Ils donneraient bien Freya, la Déesse de l'Amour, mais c'est elle qui fait mûrir les Pommes de Jeunesse, et, sans Elle, les Dieux mourraient. Cependant, il y a l'Or du Rhin... Cet Or sacré, que nul ne devait jamais voir, inoffensif jouet d'innocentes Ondines, un Gnome, Alberich, pour prix de son renoncement à l'Amour, a pu le ravir aux Filles du Fleuve, et c'est à ce voleur que les Dieux le volent à leur tour. Pour garder Freya, ils le livrent aux Géants. Mais l'Or, ainsi profané, doit porter malheur à quiconque y toucha et y touchera, sciemment, en vue de s'en servir. L'or est donc la première expression de la Fatalité, et, à ce résultat, les Dieux eux-mêmes, les Dieux, dans leur orgueil d'indépendance,

se trouvent avoir contribué, puisque l'Or ne fut arraché de sa virtualité que pour payer le Walhall, la citadelle des Dieux.

Les Dieux ont profané l'Or, les Dieux mourront ; telle est la faute, la Chute. Seule, pourrait les sauver la restitution de l'or aux Ondines. Mais comment ? L'Or est au pouvoir du géant Fafner, métamorphosé en Dragon. Les Dieux n'ont pas pouvoir sur les Géants. D'ailleurs, seul, un être exempt de tout péché, un être inconscient, pur, libre, ignorant la Richesse, et qui serait donc pauvre dans le plus vaste trésor du Monde, seul, un tel être peut toucher à l'Or sans en subir la fatalité. Par ces mains faites, sera valable la restitution aux Ondines du Rhin.

Wotan engendrera donc un tel Héros : qui tuera le Dragon ; qui, pour le retourner aux Ondines, s'emparera du Trésor, de l'Anneau, synthèse du Trésor. Et c'est, deuxièmement, l'idée de Rédemption. Ici, le Drame commence, complexe.

Ce Héros, Wotan pense l'avoir en Siegmund, issu de lui, origine glorieuse que cache une existence obscure, vagabonde, voulue par le Dieu pour son fils, Siegmund devant ignorer sa naissance divine, être absolument livré à lui-même, inconscient, libre enfin, ainsi que le veut la Fatalité. Mais, d'autre part, il n'est que l'incarnation du désir de Wotan, de sa spontanéité, de sa révolte contre le Destin. Il n'agit donc pas de lui-même ; il ne peut avoir la *personnelle* intuition de sa mission, qu'il faut qu'on lui révèle, et qui ? si ce n'est Wotan ? Cruelle perplexité ! - Siegmund n'est plus libre, puisque le Dieu le guide, le Destin s'accomplit aussitôt. Wotan a voulu que, du moins, la révélation fût indirecte, transmise à Siegmund, par Sieglinde, sœur du Héros, et dépositaire des intentions des Dieux. Séparée de son frère, dès l'enfance, celui-ci la retrouve mariée par contrainte à Hunding, l'ennemi de sa race. Siegmund devient l'amant de Sieglinde. Seuls divins parmi les hommes, ces deux êtres ont cédé à l'*inévitabile* attirance de leur commune origine. Ils se sont réunis en Wotan, retrouvés en lui, absolument, puisque c'est l'*intime* secret du dieu, qui *motive* leur ren-



contre. Venus de lui, ils retournent à lui. Logique. Mais Wotan, s'il accepte cet inceste, faillit à son devoir de Dieu-Régulateur ; car il ne doit pas agir que pour ses enfants, son cher rêve ! il doit agir pour les autres, pour le troupeau, pour la tourbe qui vit d'égalité, de niveau, d'aplatissement. Il y a deux fonctions en lui : Libre, spontané, il s'incarne, pour ainsi dire, en Siegmund-Sieglinde ; responsable, Fricka, son épouse, qu'il alla chercher dans la Fontaine-de-Sapience,

Fricka, la bonne ménagère de la Nécessité, personnifiée impérieusement, cette *autre* nature. A Wotan, enclin à pardonner, elle rappelle « son devoir ». Wotan, sous peine de se nier soi-même, ne peut aller contre ce qu'il a de plus précis, de plus actuel en son essence ; car ses enfants, hélas ! ne personnifient, de lui, rien de *probat*, - un lointain désir d'au-delà... Donc, Siegmund doit mourir. Mais l'Enfant que Sieglinde aura de lui, sera le Héros prédestiné.

Jusque-là, le Drame est demeuré presque mythique : il va devenir humain ; et c'est Brünnhilde, la fille de Wotan, autre forme de son secret concept, qui prépare cette transformation : la Vie est plus libre que le Rêve, le pauvre Rêve persécuté du Dieu, irréalisable en *lui-même* ; que la Vie, libre, lui soit donc « vaillamment sororale ». - Déchue de son rang de Walküre, pour avoir protégé Siegmund contre Hunding, malgré l'*apparente* volonté du dieu, Brünnhilde n'est plus que femme. Bannie des champs de bataille, l'orgueilleuse, la divine ; à l'Amour résignée... Et Wotan l'endort jusqu'au Héros, digne d'Elle, qui la réveillera.

Ce Héros, c'est Siegfried, l'enfant de Sigmund et de Sieglinde. Armé du Glaive, il tue Fafner, enlève l'Or, l'Anneau. Puis, suivant sa destinée, il va trouver Brünnhilde. Ainsi l'Anneau est presque redevenu la propriété des Dieux, puisque ce sont leurs enfants qui le possèdent : propriété où le Destin n'a rien à redire, puisque leurs enfants le possèdent, *innocemment*. Qu'il soit restitué aux Filles-du-Rhin, et la Rédemption est accomplie. Mais voici que l'Humanité, la Vie, dans le Drame introduite par l'amour de Siegfried et de Brünnhilde, éclate, indépendante, ire d'elle-même, insoucieuse de la Divine-Détresse ; et l'Anneau devient une bague de fiançailles. Ainsi le Rédempteur en *jouit*, lui aussi, de cet Or effroyable ; il en subira donc l'immanent pouvoir de malédiction. Le Destin rend impossible la Rédemption par les clauses mêmes qu'il avait stipulées pur la permettre : Un Héros libre, ignorant, ingénu, pauvre dans la Richesse. Voici ce Héros, tout en la candeur de son âme : son intuition ne va pas au sombre mystère, au ciel chancelant, aux Dieux qui se meurent (il faudrait encore une Révélation !) ; elle va à la Vie. Qu'importent les Dieux, L'Humanité veut vivre !

Et Siegfried, le Chevalier errant, va chercher aventure. Jouissance des deux côtés : puissance des aventures, et de se rendre, par ces exploits, plus digne encore de Brünnhilde. Mais il arrive à la cour de Gunther. Un philtre bu, pris des mains du traître Hagen, fils d'Alberich, et le Héros a oublié Brünnhilde. Le voici amoureux de la sœur de Gunther, Gutrune. Alors l'Humanité, déjà dégagée des Dieux, oscille, toute, à l'antique Ténèbre. Alberich l'étreint. Le maléfice du père, Hagen, non héritier, l'a largement répandu sur le Monde. Le Verbe de nuit a pris vie immédiate ; les haines ont éclaté ; les Armées se lèvent, les Royaumes s'écroulent ; et Siegfried, le pur, l'amant ineffable de la Déesse exilée, Siegfried, oublié maintenant, se perd au tournoiement de ces fastes désordonnées. Il veut Gutrune ; il l'aura, si Gunther, en retour, a Brünnhilde. Trahie, Brünnhilde se venge. Prompt à servir la haine de Brünnhilde, Hagen tue Siegfried. Brisée dans les Cieux, brisée dans la Vie, la Valkyrie se tue. Et la voilà gisante, la Race rédemptrice.

Mais de cette Rédemption l'espoir est-il à jamais détruit ? Non. Sans doute, les Dieux, dans leur formalité actuelle, sont bien perdus. Mais Brünnhilde, avant de mourir, - avant de suivre l'Amant que toujours elle adore, Brünnhilde parle, elle voit l'Avenir ; et c'est un grand espoir : - Oui, les Dieux actuels vont passer ; mais, par delà leur ruine et leurs rédempteurs morts, du moins subsistera ce que le Destin même a motivé : la Révolte contre le Destin, dont les Dieux laissent l'immortel exemple ; la *spontanéité* de Wotan, jaillie des nécessités mêmes de la lutte, et qui, transmise aux Hommes enseignés par Siegmund et Sieglinde, par Siegfried et Brünnhilde, incarnation de la Joie divine, - développée parmi eux, deviendra l'éternelle allégresse humaine dans l'Amour illimité. Et c'est la véritable Rédemption ; car il faudra de nouveaux Dieux pour symboliser, pro-

jeter dans l'infini cette nouvelle plénitude. Encore de l'extase, encore du Ciel : *Renaissance* des anciens Dieux.

Non moins nettement que du Drame se dégage des *Eddas* la double notion de Chute et de Salut. Cette idée est la base de la théogonie scandinave ; idée ancienne, primordiale à ce point, que les *Eddas*, ECRITES, dans la suite, à quelle distance ? l'expriment, en quelque sorte, inconsciemment : très antérieure à toutes les formalités de culte, de superstition, d'allégorie. Ame, Religiosité bien logiquement éclosé parmi la désolation d'une nature, où devait se faire si nette, dans les cœurs, l'aspiration vers le Mieux, - vers le Soleil.

Et pourtant ! que Wotan, lui, Régulateur eu Chaos, Dispensateur de toute Affirmation, soit voué à l'inquiétude, aux affres d'une douloureuse palingénésie possible, nécessaire... : dur à expliquer, si l'on veut, - comme il le faut, - chercher la réponse ailleurs que dans les symboles des *Eddas*, dans cette symbolisation construite après coup et qui est un résultat impassible s'ignorant lui-même, un total de valeurs inconnues, indécomposable. Où est l'enseignement primordial, instantané, immédiatement substantiel ? Rien n'est resté de ces flagrances, - inconcevablement anciennes ! - Cette *extérieure* fiction des Dieux voués à la Chute pour avoir prostitué l'Or, exprime, sans doute, quelque prodigieux Drame initial. Mais de *quoi* est fait ce Drame ? - Est-ce un état d'humanité, ou de cosmogonie, ou de géologie ? La fic-



tion de l'Or-du-Rhin s'accorde, avons-nous vu, avec certaines ritualités, avec certaines sacerdotalités des religions scandinaves (« germaniques » serait plus rigoureusement exact). Mais ceci constaté, nous n'en savons plus long. Pourquoi Wotan, ordonnateur, vivificateur, a-t-il en lui un principe de ruine, partant une fatalité de transformation ? Pourquoi ce non définitif de ce qui fut ; d'abord, si décisif ? - Ceci n'exprimerait-il pas (au point de vue le plus immédiat, historique ? pratique ? la pente éternelle du Nord vers le Midi, l'incoercible aspiration vers plus de soleil ; ceci n'annoncerait-il pas les Invasions, les Genséric, les Odoacre et les Ragnar Lodbrog ? - Odin n'avait pas assez de lumières, assez de chaleur ; volcans et geysers jaillissaient, mais sans pouvoir fondre les glaces environnantes. Prêtre, Guerrier, Législateur, dépensé en activités de Glaive, de Prière et de Code, Odin, malgré tant d'efforts, n'avait pu dompter à fond, ce terrible Nord. Il l'avait enchaîné ; - mais, dit le symbole, Fenris, le Loup

famélique, un jour s'évadera et détruira l'œuvre du dieu. Ailleurs simplement, de l'Ame, sans Actuel, son espoir aussi en l'Ailleurs, tel nous apparaît ce double dogme de Chute et de Rédemption, voilà surtout ce que nous semble exprimer Odin. - Qu'une « faute » ait été commise par les Dieux, peu nous importe, au fond : strict, muet symbole d'un état d'âme ; jeu de prêtres inconnus, repris par de naïfs compilateurs ; jeu merveilleusement sincère, certes ! vérifié sincère, puisque toutes les manifestations du Nord corroborèrent cette lettre du Dogme. Odoacre, Genséric, les Northmanns, qu'est-ce qui les pousse ? C'est cette angoisse de ne pouvoir plus bientôt vivre là où ils avaient d'abord leur établissement ; d'y sentir une fatalité de misère, d'écroulement, - et de « faute » et de « crime », peut-être ! Et c'est, aussi, cette divination des béatitudes futures, là-bas, Ailleurs, vers l'orient, vers cette ROMA qui s'est emparée de l'Or-du-Monde.

Nous reprendrons ces aperçus sur Odin, annoncés ici, non développés. Des choses moins générales maintenant nous sollicitent. Quelle est, strictement, la symbolique adaptée, dans les *Eddas*, à la double idée de Chute et de Rédemption ?

Cinq symboles paraissent exprimer la Chute. Les deux premiers ont trait à l'édification de Walhall et à l'enlèvement de Freya. Ils disent l'Orgueil des Dieux, l'hostilité des Géants ; les trois autres, qui se rapportent à la Recherche du Marteau-de-Thor, à la Perte du Glaive-de-Frey, et, surtout, à la Dilapidation de l'Or-du-Rhin, racontent la Détresse-des-Dieux, victimes de leurs passions, de leur orgueil, de leur avidité.

La Construction de Walhall par les Géants, tel est, avons-nous vu, le symbole de l'« orgueil » des Dieux. Mais, dans l'*Edda*, ce n'est point la nécessité de payer de cette œuvre les Géants, qui entraîne les Dieux à la faute mortelle, à profaner l'Or-du-Rhin. Ils ne risquent encore que Freya, Déesse de l'Amour, détail que Wagner a également utilisé, nous savons dans quel but : pour amener les Dieux à dilapider l'or ; car c'est contre l'abandon de l'Anneau, que, dans la *Tétralogie*, les Géants rendent Freya. Dans l'*Edda*, il n'est pas encore question de l'Or-du-Rhin. Le Mythe ne revêtra cet aspect qu'au bout de quatre transformations ; et même les Dieux finissent toujours par récupérer Freya sans autre dommage. Les symboles sont, dans l'*Edda*, exposés impassiblement, lentement, à d'immenses distances, les uns des autres, à travers toutes sortes d'aventures ; leur signification ne s'accuse qu'à la longue. Cela vient de ce que ces symboles, comme l'*Edda* les donne, baignent, en quelque sorte, dans une multiplicité de circonstances qui, souvent, ne découlent pas d'eux. Il a fallu à Wagner un puissant effort de concentration pour dégager leurs immédiates conséquences dramatiques.

Résumons le symbole du Walhall et de Freya. - Les Ases ayant élevé Midgard, un architecte, de la race des Géants, vint les trouver et offrit de construire, en trois ans, un Château tellement fort, qu'il serait impossible aux Géants des Montagnes et aux Hrimthursars de s'en emparer. Mais il demanda, pour récompense, Freya, Déesse de l'Amour. Les Ases consentirent. Au moment de s'exécuter, ils hésitèrent, rejetant la responsabilité de ce marché sur Loke, qui, à les entendre, les avait perfidement conseillés. Loke, pris de peur, use d'un subterfuge pour empêcher le Géant de finir son ouvrage dans le délai convenu. Et Thor, survenant, surprend le Géant dans son dépit, et, de sa massue, il lui fracasse le crâne.

Dans le symbole suivant, il n'est plus question de Walhall. Les Dieux sont toujours au moment de perdre Freya⁽³²⁾, mais, à vrai dire, on ne voit pas bien en punition de quelle faute. Il y a là, surtout, une embûche des Géants ; les Dieux semblent assez innocents de ce qui leur arrive. Voici ce symbole :

Trois Ases Odin, Loke et Hoener, voyagent. Un soir, au bivouac, ayant grand faim, ils mettent un bœuf à cuire, mais le bœuf ne cuit point ; et un aigle, perché sur un arbre, au-dessus, s'écrie : - C'est moi qui empêche de cuire le boeuf ! Si vous consentez à m'en donner une part, il cuira. Les Dieux consentent. Mais l'aigle prend les plus gros-



ses portions. Loke, irrité, lui assène un coup de perche. Cette perche se fixe, d'un bout, à l'aigle, de l'autre bout, à Loke. Alors l'aigle qui n'est autre qu'un Géant métamorphosé, enlève Loke, lui déclarant qu'il ne consentira à le délivrer que s'il lui livre Iduna (Freya) et les Pommes-de-Jeunesse. Iduna (Freya) est livrée, et les Pommes. Vieillesse, Agonie des Dieux. Ils contraignent Loke, le coupable, à récupérer Iduna (Freya). Métamorphosé en Faucon, il se rend à la demeure du Géant, trouve Iduna seule, la change en noix et l'enlève dans son bec, etc.

Dans l'autre symbole, la Recherche du Marteau-de-Thor, l'idée de Détresse s'accroît, encore qu'il n'y soit pas indiqué pourquoi les Dieux ont mérité de perdre le Marteau-de-Thor. Ce symbole offre de frappantes analogies avec celui de la Récupération-de-l'Anneau. Sans le Marteau-de-Thor, les Dieux sont fort menacés, de même qu'ils mourront si l'Anneau n'est pas reconquis. De même que le Géant Fafner détient l'Anneau, c'est le Géant Thrymer qui cache le Marteau. Mais la suite n'est plus conforme ; elle se rattache au mythe de Freya, et non à celui de Siegfried. Thrymer ; - J'ai caché le Marteau de Hloride à huit haltes de profondeur dans la Terre : pas un homme ne pourra l'en retirer, s'il ne m'amène Freya pour épouse. Loke dit à Thor : « - Les Géants bâtiront bientôt dans Asgard si tu ne vas point quérir ton Marteau. » Thor sous le déguisement de Freya, se rend chez Thrymer, et, dès le Marteau reconquis, il assomme le Géant.

En somme, les Dieux, jusqu'ici parviennent à éluder la Fatalité dont les Géants sont les opiniâtres instruments. Toujours la Lueur surmonte l'encombrement des Ténèbres. Du fond des ouragans les Dieux resurgissent, purs. - Sous leur impassibilité, leur inconscience, leur pauvre, exaspérante tranquillité d'expression, ces symboles se sentent d'on ne sait quelle bouillante époque de jeunesse. Ils instituent. La vaillance des Dieux dompte la Fatalité, l'étouffe sous l'abondance de la Création, comme ce Héros de la Völsunga-saga, qui, d'un bras infatigable, pétrit une pâte où grouille une vipère.

Wagner a surtout retenu de ces symboles les détails relatifs à Freya. Ils ne touchent guère que par Freya à la *Tétralogie* ; cela seul nous aurait obligé de les exposer, quelque fastidieux que cela soit, si, au surplus, ils n'étaient pas comme les divers aspects préparatoires de ce dogme scandinave de chute, non encore parvenu à sa forme définitive. Cette forme est déjà mieux accusée dans le symbole de la Perte du Glaive-de-Freya. Il y a là, tout à fait, l'idée de chute, mais, ici, l'amour cause cette chute. - « Oui, dit au dieu Freya l'inférial Loke, tu as acheté avec

de l'Or ta femme, la fille de Gymer, et tu as perdu ton Glaive. Lorsque les fils de Muspell (royaume de Surtur, Géant-du-Feu) arriveront à cheval par Markvold (à la fin du Monde), tu n'auras point d'armes pour les combattre. » Freya avait confié à son écuyer pour qu'il allât lui conquérir la femme qu'il aimait, et l'écuyer n'a point rapporté le Glaive.

Nous voici enfin arrivés à ce fameux symbole de l'Or-du-Rhin. Résumons-le d'après l'*Edda-Soemundar (Deuxième Chant de Sigurd vainqueur de Fafner)* : - Régin raconta à Sigurd l'histoire de ses aïeux et leurs aventures, et comment Odin, Högni et Loki arrivèrent à la cascade d'Andwari. Dans cette chute d'eau, il y avait grande quantité de poissons. Un Nain, qui s'appelait Andwari⁽³³⁾, vivait, depuis longtemps, près de cette chute, sous forme de brochet, et il y prenait sa nourriture. Notre frère s'appelait Ottur, dit Régin, et il nageait souvent dans la chute, sous forme d'une loutre. Un jour, il avait pris un saumon, et il le mangeait au bord de l'eau, les yeux à moitié fermés, lorsque Loki le tua d'un coup de pierre. Or, cet Ottur, frère Régin et de Fafnir, est le fils du géant Hreidmar, chez qui le soir même du meurtre, les Dieux demandent l'hospitalité. Hreidmar, lorsque les Dieux lui montrent la peau de la loutre, reconnaît son fils. Aidé de ses deux autres fils, Régin et Fafnir, il garrotte les Dieux, demande le pris du meurtre. Les Dieux ne seront pas libres, qu'ils n'aient rempli d'or et recouvert d'or la peau de la loutre. Les Dieux envoyèrent donc Loki pour aller chercher l'or. Loki se rendit auprès de Ran (femme d'Oegir, dieu de la Mer) et obtint d'elle son filet. Il jeta le filet devant le Brochet, qui s'y engagea - « Si tu veux sauver ta tête des rets de Hel, lui dit alors Loki, livre-moi la Flamme-des-Eaux, l'or brillant. » Andwari lui livre tout le Trésor, sauf un Anneau. Loki le lui enlève aussi. Le Nain se rendit au Burg et dit : « maintenant cet Or causera la mort de deux frères et de huit nobles guerriers. Nul ne jouira de mon Or. » - Les dieux se croyaient donc libres, ayant empli et recouvert d'or la peau de la loutre. Mais Hreidmar s'approcha et, voyant un poil du museau qui émergeait encore, il exigea qu'on le couvrit aussi. - Odin prit l'Anneau Andwara-neut et cacha le poil sous l'Anneau⁽³⁴⁾. La fatalité attachée à l'Or se vérifia aussitôt. Fafnir tua son père Hreidmar, qui lui demandait sa moitié d'héritage. Enfin, il se transforma en Dragon pour mieux défendre le trésor dont il était l'unique possesseur.

Wagner, en substituant à cet obscur symbole naturaliste d'une loutre dont les Dieux doivent payer le meurtre, les exquis symboles idéalistes de Walhall édifié et de Freya rachetée, a mis dans le Drame une abondance de vie auguste, humaine et sculpturale. Si l'on fouille les sources naturalistes du symbole de l'Edda, on arrive, bientôt, à de fastidieuses questions de cosmogonie, peut-être à des questions, pires, de géologie. C'est la Guerre des Dieux et des Géants, la lutte des éléments et de l'Intelligence, la révolte du Chaos contre l'Esprit qui le couvre et l'ordonne, toutes choses peu susceptibles de dramatisation, même abstraite. Nous répétons ce que nous croyons le plus plausible : le symbole de l'Or, dans l'Edda, se dégage d'insondables profondeurs de cosmogonie et de géologie mêlées. Cette loutre d'Ottur, morphe élémentaire et végétante d'un Géant, - que tuent les Dieux, ceci ne représenterait-il pas un certain état de nature, que nous ne nous soucions d'analyser, mais, entendons bien, un *certain état de Nature* où les Dieux, l'Idée aurait voulu apporter un changement, aurait voulu autrement se satisfaire. Préention vaine. Et il faut, au contraire, que tout aille sans eux, les Dieux, et, en réparation de leur tentative insultante, ils sont tenus d'investir la matière offensée, révoltée, d'on ne sait quelle redevance ; il leur faut composer avec la Matière, livrer l'Or aux Géants, dit simplement le symbole. Où, dans tout cela, des indications de sentiment de Drame ?

Mais à côté de cette incassable gangue, de cet inductile filon, Wagner, dans la riche mine des *Eddas*, avait découvert ces magnifiques symboles de Walhall et de Freya, et ceci, Fierté, Amour, laissait toutes les questions mathématiques et naturalistes de cosmogonie. Voilà le premier grand soulèvement du Drame, la Corne d'abondance de toutes

les floraisons et de tous les frémissements. Mais, d'autre part, il n'était pas possible de négliger, dans sa racine mythique, ce symbole de l'Or, qui doit emplir de ses développements humains tout le reste du Drame. C'est alors que Wagner le raccorde aux Symboles de Walhall et de Freya. L'Or sera le prix, non du sang d'un Géant, mais de Walhall édifié, en même temps que la rançon de Freya reconquise. Quel que soit l'objet en vue de quoi les Dieux font usage de l'Or, la faute est la même. Ils ont touché à l'Or, ils subiront sa fatalité. C'est le point essentiel.

Telle est, bien imparfaitement exposée, l'idée de chute dans les *Eddas*. En même temps, nous avons vu la mise en œuvre de cette idée dans Wagner. Wagner, jusqu'ici, combine les symboles ; - mais il n'y a pas encore création. C'est dans sa manière d'interpréter l'idée de Rédemption que s'atteste son originalité d'exégèse.

Cette idée de Rédemption est incluse, avons-nous vu, dans la partie doctrinaire, abstraite, de la théogonie scandinave, et qui ne pouvait fournir de matière au Drame ; sensible pourtant, cette idée, et vivante, oui, sous sa profonde enveloppe de théorie ; expression primordiale de la mysticité de l'Ame-du-Nord. Beaucoup plus précise, même, que l'idée de chute ; formulée d'un coup. Ceci est très explicable : la chute c'est l'angoisse, l'incertitude, la vie inconsciente, obscurément penchée à tous les gouffres. A reconnaître, démêler cette confusion immense de circonstances déroulées tout au long des vagues étendues vitales, il ne faut pas moins de cinq symboles. - Mais pour la Rédemption : précision, accord spontané. La Rédemption est un fait unique et qui absorbe tout. Dès les balbutiements du Chaos, rien, dans la théogonie scandinave, qui n'y tende. Les *Eddas* divines (Soemund), commencent ⁽³⁵⁾ par prédire la Fin-du-Monde, donc, implicitement, de nouvelles élaborations, une Résurrection.

La correspondance historique du Mythe, ce serait, répétons-le, (car nous devons tresser cette hypothèse à travers notre travail), ce serait la pente du Nord vers le Midi, la poussée vers plus de soleil, vers l'orientale certitude, ROME : Attila, Genséric, le Moyen-Age,) le Christianisme. - Le Christianisme : n'est-ce pas sur cette Lueur que s'ouvrent les immenses arcanes empourprés du Ragnaroecker ? Ce concept norse de la Rédemption, historiquement exprimé par les Invasions, lorsqu'il se fut essayé en Europe au Ve siècle, puis définitivement répandu, au IXe siècle, s'y trouva d'accord avec les dogmes chrétiens, avec le dogme de l'Espérance, eucharistique, dont ainsi il prépara, on peut le dire, l'épanouissement. Pour le Chrétien comme pour le Scandinave, elle luisait, cette Espérance, par delà les vertiges et les décombres d'une nécessaire Transformation : L'Apocalypse, pour

le Chrétien, le Ragnaroecker, pour le Scandinave. De l'union de ces deux concepts, l'un par l'autre affirmés (sans doute dès après les invasions danoises), sortit, d'abord, le douloureux et pur Rêve mystique de l'An Mil, résultat immédiat et passager, car la définitive suite séculaire, ce fut l'élan, le renouvellement du XIe siècle, le grand dogme de communion eucharistique, du Pardon, qui, du sein des sanglotantes âmes du Moyen-Age, fleurit, fleurit pieusement, pour s'épanouir, lys parfait, sur la Montagne-du-Purgatoire ⁽³⁶⁾.

Ce dogme scandinave de Rédemption, magnifique Chant d'espérance que toute une race jeta vers l'avenir, en voici donc, d'après le *Gyllaginning*, l'expression abrupte, précise et positive cependant en sa concentration symbolique.

Après le Ragnaroecker, il y aura un nouveau Ciel. Le Ciel contient *Gimle*, qui est le nouveau Walhall, puis Briner, un palais où ceux qui aiment boire trouveront à se satisfaire... Il sortira de la Mer une Terre Verte et belle, sur laquelle les Céréales croîtront sans avoir été semées. Vidarr (fils d'Odin et qui a vaincu Fenris) et Vale, sa femme, existent encore ; ils n'ont été blessés ni par la Mer, ni par les Flammes de Surtur, et ils habitent la plaine d'Ida, où était, autrefois, Asgörd. Les fils de Thor, Magne et Mode, les y rejoindront, apportant Mjœllner, le Marteau, Balder et Hœder reviendront aussi de chez Hel. Ces Dieux seront assis côte à côte ; ils s'entretiendront de ce qui leur est arrivé, des événements d'autrefois et du Loup de Fenris. Ils retrouveront dans l'herbe les tablettes d'or possédées par les Ases. Un couple, Lif et Lif-Thraser, se soustraira aux flammes-de-Surtur, dans le bois de Hroddmimer ; et sa postérité repeuplera le Monde entier. - Renaissance. - La grande idée morale par quoi vaut réellement cette Renaissance, c'est ce retour de BALDER, - Le Christ du Nord ! - du doux, du juste Balder, que les anciens Dieux méritèrent de ne pouvoir garder parmi eux, mais qui vient consoler le monde épuré.

Lumière sereine sur ces vieux dogmes de Rénovation, qui, sans cela, épouvantèrent, tant ils détruisent de vieilles joies ; souveraine justification : le Destin eut raison, puisque Balder renaît. Les fils de Hloride ont bien sauvé le Marteau, arme de la primordiale Intelligence ; Odin se perpétue bien en Vidarr, son fils ; mais, plus que tout cela, l'auguste certitude revivifiante, la Paix et l'Amour illimités, c'est Balder revenu ! Balder, l'Agneau pascal, espéré de tout ce douloureux Monde Scandinave, la Douceur qui expie tout, l'inépuisable pitié. Aucune témérité à ce rapprochement ! aucun sacrilège à irradier, autour d'une autre Hostie, la chaste aurore boréale de la Rédemption scandinave. Cette indication pascalle, indubitablement le mythe de Balder la donne. Qu'est-il allé faire aux Enfers, sinon expier la faute des Dieux et vaincre la Mort, comme l'Autre ! en arrachant au Destin le gage d'une Renaissance ?

Certes, il n'a point d'Evangile. - Les événements au canal desquels s'épandit cette source de compassion et de pitié, qui pourra jamais les dire, et qui dénombrera l'infinie vibration des cœurs qui, par ce Dieu-Agneau, vécurent en tout épanouissement, en toute possession de doux intérêts quotidiens, oui, vécurent tels, pourtant, au fond de ces âges sinistrement inconnus aujourd'hui. Mais, preuve intime du caractère rédempteur de Balder, il est déjà très satisfaisant de pouvoir reconnaître en Balder toute l'Ame du Nord, tout ce qui fait la jeunesse, la force de l'Ame du Nord, son *perpétuel renouvellement*, son *devenir illimité*. Espoir éperdu en l'Abstrait, sentiment vivace de l'Eternité, - n'est-ce pas là un état d'âme clairement exprimé par ce mythe de Balder descendu aux « Enfers », mort à la vie immédiate du Walhall, mais ressuscité dans le Mystère, restauré dans l'Inconnu, par delà les Nomes, par delà les circonstances du Ciel passager et de la Terre périssable. Et le Monde renouvelé n'est, semble-t-il, que l'expression de cette Toute-Science, de cette Toute-Bonté, sortie du Mystère exploré, revenue à elle-même, manifestée. Dieu-Holocauste, Hostie, oui, aussi, puisque, temporellement, il souffre, il perd le Walhall ; déchirement du départ vers le Mystère.



Dans la loi scandinave de bannissement, qui forçait les jeunes hommes à aller chercher fortune hors de leur patrie, je sens je ne sais quel souvenir de l'exil de Balder. Ces bannis conquièrent l'Europe ; et, par cette efflorescence qui leur fut donnée, au-dehors, vers le Midi, les races septentrionales, languissantes dans leurs solitudes de neiges, furent peut-être sauvées. Comme Balder, ils allaient vers l'Inconnu, avec, pour seul souvenir de leur patrie, quelques runes gravées sur l'étambot de leurs navires. Ils portaient la peine de toutes les misères paternelles. Ils erraient comme des loups ; eux-mêmes s'appelaient loups. Et ce fut d'eux, pourtant, que vint le salut ⁽³⁷⁾.

Nous n'espérons pas qu'on puisse se faire, sur cet exposé insuffisant, une idée complète de la Rédemption et du Rédempteur dans la théogonie scandinave. Toutefois, sommes-nous obligés de prier le lecteur de s'y tenir, s'il veut sentir, par comparaison, l'originalité de l'interprétation wagnérienne.

Wagner ne pouvait songer à faire de Balder la figure centrale de son œuvre. Cette figure reste, en quelque sorte, théorique ; elle se dérobe dans les ultimes profondeurs mythiques ; elle contemple son rêve, là-bas, par delà les temps : rien ne la relie à la partie héroïque, humaine des *Eddas*, à l'épopée des *Nibelungen* ; et ces développements humains importent en tant que reflets d'autres très importantes vitalités théogoniques. L'épopée des *Nibelungen* est plaquée, en quelque sorte, sur le Walhall, comme l'*Iliade* sur l'Olympe. Pour dramatiser donc l'idée de Rédemption, il fallait la transposer parmi toute cette humanité des *Eddas héroïques* et du *Nibelunge-nôt*, l'incarner dans la principale figure de ces cycles épiques : SIEGFRIED. Du jour où Wagner accomplit cette transposition, son Drame existait. Tout, en son œuvre, le Ciel et la Terre, était solidaire d'une même vie poignante.

Disons-le bien haut : ce fut là un coup d'audace, une inspiration de génie, que d'incohérents détails, des indices épars, dans la matière dont il disposait, semblaient pouvoir uniquement suggérer à Wagner. Je cherche, en vain, dans le Sigurd des *Eddas*, et, à plus forte raison, dans le Siegfried du *Nibelunge-nôt*, cette absolue identité rédemptrice dont Wagner magnifie le Héros. – Sans doute, disons-le vite en passant, toute cette histoire de Siegfried se pourrait prêter à quelque belle apparence de symbole solaire ; nombreuses sont les gloses qui opinèrent pour cette interprétation : Sigurd, Soleil du Printemps, victorieux de l'Hiver (Fafnir), et Brünnhild, la Nature, éveillée de son baiser. Mais il était impossible que Wagner prit au sérieux un rapprochement aussi banal. L'étrange aventure, que de partir d'une donnée cosmographique.

Examinons la *Völsunga-saga*, qui forme, dans les Cycles scandinaves, comme le point de contact des âges divins avec les âges héroïques. Là, le ciel s'ouvre sur la terre ; Walhall s'épanche en tourbillons de Dieux, et l'éblouissante Visitation laisse après elle, en traînées de gloire, les Postérités épiques, les Héros prédestinés. Eh ! bien, si Siegfried est un de ces héros prédestiné, le Héros de la Rédemption, l'attestation doit s'en trouver dans ce récit de la *Völsunga-saga*, où s'évoquent les circonstances qui précédèrent et entourèrent l'événement de sa naissance ⁽³⁸⁾.

Dès l'abord, en effet, la race de Siegfried paraît prédestinée. Le Glaive que Wotan, le Voyageur borgne au manteau bleu, a enfoncé dans un arbre le promettant à qui pouvait l'en retirer, Siegmund, descendant de Wotan et père de Siegfried, est seul à le pouvoir arracher. – Qu'est-ce que ce Glaive ? C'est l'Arme qui tuera le Dragon, qui reconquerra l'Or, l'Arme dévolue à Siegfried.

L'Or restitué par Siegfried au sanctuaire des Ondes antiques, les Dieux seront lavés de leur faute fatale. Mais qui dit cela ? – C'est Wagner, et, après lui, tout le monde. Eh bien, cela, il faudrait que ce fût l'*Edda* qui le dit, donnant ainsi, formellement, Siegfried comme un Héros rédempteur. Or l'*Edda* ne mentionne rien de pareil, ni d'approximatif. La fatalité de l'Or se perpétue, par delà Siegfried, pour amener cette catastrophe des Burgundes, qui fait le sujet du *Nibelunge-nôt*. De sorte que l'*Edda* lue, nous sommes obligés d'en revenir au

mythe de Balder, pour nous reposer sur une idée précise de Rédemption.

Certes, ce n'est pas à dire que cette figure splendidement vague de Siegfried ne se puisse, par l'effet de quelques rapprochements, préciser, ne puisse prendre un certain sens de rédemption ; voici : les Dieux ont prostitué l'Or-du-Rhin ⁽³⁹⁾. Parce qu'ils ont arraché l'Or de sa virtualité primordiale, - symbolisée par l'Eau, figure parfaite, en effet, d'inconscience, Léthé d'ingénuité, - parce qu'ils l'ont rendu pernicieux, le mal est déchaîné dans le Monde. Cette faute, ils doivent l'expier ; en vertu même de la fonction du principe d'équité, indépendant, qui règne irréductible, au plus pur de leur essence. Ils ne peuvent pas se sauver par leur propre industrie, ils ne peuvent toucher, derechef, à l'Or ⁽⁴⁰⁾. – Que faire ?... – Et voici que, d'aventure, au plus profond d'une des plus farouches légendes de l'*Edda* ⁽⁴¹⁾, un enfant, un pauvre enfant, éclôt, perle de pitié dans ce chaos dévorateur, vagissement mêlé au grondement des batailles. – Son père ? mort au combat. Par delà ce père, gisant, debout, une colossale figure d'aïeul, blême, inquiète, un pied dans la bataille, l'autre pied au bord de ce berceau, furtivement paternelle, comme à l'insu d'une fatalité de malédiction, paternelle dans un éclair d'amour persécuté. Et c'est, ensuite, un vieux Glaive magique au poing de cet Enfant : quelqu'un pour le conduire à la caverne du Dragon ; le Dragon égorgé ; l'Or aux mains de l'Enfant, de Siegfried, fils des Dieux. – Cet Enfant né dans le malheur, inconscient de son origine et de sa prédestination, cet Enfant, c'est le Rédempteur... Plausible. – Insistons encore ; nous pouvons préciser cette légende au moyen d'analogies trouvées dans l'histoire même des anciens Scandinaves, dans leur histoire écrite, non légendaire. – Ces Héros de la *Völsunga-saga*, bannis, errants, sous forme de loups et qui s'efforcent du fond de leur misère, vers on ne sait quelle œuvre victorieuse, ne sont-ils pas à l'image de ces outlaws, de ces « loups », comme ils s'appelaient eux-mêmes, qui, volontairement ou non, s'exilèrent de la lugubre patrie danoise pour conquérir les pays du soleil. – Sigurd, dans la *Völsunga*, aussi bien que Björn, dans l'Histoire, est un de ces fils de loups ; le fils de l'obscur, de l'inconnu ⁽⁴²⁾, des vieux mystères de deuil et de révolte, l'effrayant Orphelin, - bâtard, peut-être, aux yeux des hommes, - en qui surgissent les Représailles. – Insistons toujours : il y a un moment, dans la destinée du Sigurd des *Eddas*, l'évidence d'une direction divine. L'aïeul, entrevu auprès du berceau, apparaît encore une fois, au moment où, sans son intervention, pendant une tempête, la barque du Héros, voguant vers de vengeurs exploits, allait sombrer. Et cet aïeul, le Chant de l'*Edda* dit positivement que c'est Wotan ⁽⁴³⁾.

Très plausible d'inférer de tout cela la mission rédemptrice de Siegfried ; mais plausible *seulement* ; car, redisons-le, nulle part, Siegfried n'accomplit, ou, plutôt, ne doit accomplir l'acte qui, seul, au sens même des plus vieux dogmes germaniques, peut le révéler Rédempteur : la Restitution de l'Or au Tabernacle. Cet acte, qui camperait décidément Siegfried, c'est Wagner, et Wagner seul, qui en attribue au Héros la prédestination. Coup d'audace génial, qui transporte sur une inconsciente, passagère tête humaine, toute une profondeur divine, toute une stabilité d'éternité. Et ces rapprochements, où le visionnaire croit avoir touché le vrai sens de la figure de Siegfried, ont, dans les *Eddas*, leurs éléments tellement perdus, noyés, éparpillés parmi toutes sortes de perspectives ! – Le caractère propre des chants l'*Edda*, fait remarquer W. Grimm, c'est de supposer connue la totalité des événements dont ils ne relatent que des particularités. Ce cycle, dont Siegfried fut le Héros, est-il, en son ensemble, une rédemption ? Peut-être ; mais quelle raison de donner là, de préférence, l'affirmative, puisque, à côté de ces hypothèses, nous avons le mythe, si précis, de Balder ?

Cette raison, répétons-le, c'est que le mythe de Balder ne vaut qu'en tant que doctrine abstraite, et qu'il fallait, en quelque sorte, l'incarner, le relier à la tradition humaine ; il fallait, logiquement, dans cette atmosphère de rêve, faire remuer les épopées. Alors, dans l'imagination de Wagner, Siegfried surgit, environné de la double

vapeur, obscure et radieuse, des mystères divins et des gloires humaines. Expression vibrante des Mythes, il se rattachait, d'un côté, aux antiques oracles, de l'autre, aux réalisations fougueuses de la Vie. Il était à la fois, le rêve et l'acte ; et l'acte, par lui éclatait, fatidique ; comme longuement couvé par le rêve. L'action qui rêve palpait sous ce grand regard des Dieux ; par Siegfried, fils d'Odin, Prince des peuples du Nord, figure idéale de chef d'armée, les ultimes visions du Mythe se continuaient dans les primes apparitions de l'Histoire. L'humanité qu'il entraînait avait, vraiment, quelque chose de *divin à accomplir*. Sur lui brillait l'Arc-en-ciel de Walhall, comme le Labarum sur Constantin.

Que venaient-elles faire, toutes ces hordes dont le tourbillon emplit l'Europe, au Ve siècle ? – Réaliser le long Rêve, épancher le vaste Rêve, que les religions du Nord, depuis des ères immémoriales, avaient grossi dans ces âmes norse, en silence, en l'ennui d'une vie encore sans annales, inexprimée, - vaste rêve de Soleil et de Rénovation sous le ciel gris et sourd. Et dès que, par les suggestions de cette immense rêverie, les peuples du Nord eurent enfin trouvé un symbole capable de les guider, ce victorieux symbole de Siegfried, ils s'ébranlèrent, ils crièrent vers l'avenir jusqu'alors fermé. Large soupir d'un cœur long-temps oppressé ! C'est dans ce soupir que se dilatait le cœur, le sombre cœur des Odoacre et des Genséric. Et les invasions roulaient, les âmes roulaient sur la pente enfin trouvée ; l'atmosphère de songe accumulée éclatait en réalités fulgurantes. Siegfried ! Siegfried ! où était-il ? nulle part, - et partout, partout où il y avait un élan. Et, peu à peu, dégageant de ce vaste enthousiasme toutes les possibilités immédiates qu'il recelait, la réalité, la forte réalité prenait, frappait, dans cette lave, des effigies de gloire précise, des profils de conscience et de volonté. Les capitaines surgissaient : Euric, Ataulphe, Alaric ; les hordes devenaient peuples : Goths, Alains, Suèves ; les codes se constituaient ; loi salique, loi ripuaire, loi burgunde. Dans ces remous, jusqu'alors chaotiques, la lumière du Midi mettait des formes ; la poussière étouffante des migrations s'aérait ; la vision prenait de l'entourure : épanouissement formidable de glaives ! Il faut voir, dans Sidoine Apollinaire, l'effacement du temps, le vertige de l'automnal siècle gréco-romain, la toge chassée par le sayon, l'étalon par l'aurochs, le char par le chariot. En éclairs sur le bondissement des croupes, les carres, des casques, le soleil, le soir, était comme une tempête d'écarlate ; elles étaient finies, les veillées, où, doux, estival et blond, il tournait, moelleusement, de la pente des frontons à l'inclinaison des collines. Les frontons croulaient ; les collines épaulaient des camps barbares.

Et de fut alors, dans la pleine vie, dans la clameur, le total aboutissement de ce grand rêve du Nord ; tout ce qu'il impliquait eut lieu ; tout se décida ; faits précis, désormais, courants, pratiques ; l'âme norse entra dans le train du monde. Même, sous cette réalisation positive, sous ce vêtement de vie, sous ce maniement des choses, la pensée primordiale est-elle comme étouffée ; elle reste comme interdite en présence des faits qui l'équivalent ; on hésite à environner d'éternité des circonstances devenues si actuelles. – Et pourtant, entre le Goth brandissant sa framée et Wotan agitant sa lance, une correspondance s'établit, invincible. Il ne s'étend, du Guerrier au Dieu, que l'écart chronologique ; il y a le plain-pied d'un même frisson d'âme. – Frisson très inconscient, certes, chez le Barbare, mais qu'importe ?

L'histoire de Siegfried, c'est tout cela vu, en masse, dans un seul homme. En lui semble condensée toute l'énorme épopée germanique du Ve siècle. Amour-propre national, non, mais nécessité esthétique, Wagner a *accentué* cette figure, ainsi comprise, de cette idée scandinave de rédemption, *transposée, de Balder à elle*.

Et c'est beau cette évocation, à propos, en somme d'une pure entité, cette large évocation d'humanité, ces magnificences d'histoire, ce remuement héroïque dont croula le lourd portique romain. C'est beau de faire de la vie avec les dogmes, - de prendre tous ces peuples,

tous ces Burgundes, tous ces Franks, tous ces Goths, et de les agiter en vivaces réalisations de ce qui fut conçu avant le temps, avant la forme, avant le nombre. C'est, en quelque sorte, comme l'éternité mobilisée, temporifiée. Le Drame divin traîne sur la terre, y roule ses tourbillons en marches d'armées, ses lueurs en frémissements d'épées. – Lorsque, sur la montagne céleste, Wotan rêve, le regard vers Walhall, bientôt payé avec un or maudit, déjà, par delà cet horizon d'empyrée, dans les « mornes espaces des créations futures », de ces créations qui *seront* parce que le Drame divin *est*, déjà court le trépassement des tragédies héréditaires : Siegfried tue le Dragon, Héros de joie, insoucieux de l'épieu que lève Hagen. Gunther passe, vertigineux, dans un tumulte de hordes barbares. Gunther : - apparition vraiment humaine, vraiment historique, concrète, - où toute l'existence s'est trouvée pour commenter tout le rêve⁽⁴⁴⁾. Il est, - avec sa sœur Gutrune, amoureuse de Siegfried, - comme l'atmosphère d'épaisse vie ardente qui prend dans sa vibration cet à demi-mythique Siegfried, et lui communique l'effervescence d'être. Wotan, Gunther : les deux extrémités du Drame, l'un tout éternité, l'autre tout humanité. Gunther complète Siegfried. Figure positivement, crûment historique, il suggère tout ce qui n'a pu nommément trouver place dans l'œuvre, avant tout symbolique, de Wagner ; tout ce torrent de vie barbare du Ve siècle, qui bondit de toute la force de son courant dans les *Chants héroïques de l'Edda* et dans l'épopée des *Nibelungen*.

L'aboutissement humain du Mythe, considéré en son essence dans l'*Or-du-Rhin* et dans la *Walküre*, le Mythe corporifié, voilà le but qui, entrevu dès *Siegfried*, est réalisé dans le *Crépuscule-des-Dieux*. Il n'y a qu'à jeter un coup d'œil sur le plan de la Tétralogie pour sentir tout le souci qu'avait Wagner, de ménager, pour la fin du Drame, par des gradations habiles, ce grand épanouissement épique. L'épopée, il la rencontrait déjà, au moment de la *Walküre*, - alors que le Drame était loin d'être révolu, - dans la *Völsunga-saga*, où se trouve le sujet de la *Walküre*. L'histoire de Siegmund, comme la donne ce poème, est aussi épiquement développée que l'histoire de Siegfried ; c'est une suite non moins majestueuse de drames. Il y avait, dès lors, dans la richesse même de la matière offerte par la *Völsunga*, un écueil pour Wagner. De plus, en laissant intacts les éléments puisés dans la *Völsunga*, Wagner ne compromettait pas seulement la gradation de l'effet, il risquait un anachronisme. Ce poème de la *Völsunga*, évidemment d'origine norvégienne, s'il avait été incorporé intégralement, aurait jeté dans l'œuvre un coloris moins archaïque que celui propre à la saga germanique des *Nibelungen*, laquelle fournit le couronnement du drame. Wagner donc a imaginé, pour ces événements de la *Völsunga*, une allure primitive qu'ils n'ont pas dans l'original ; il les a simplifiés suivant les nécessités de la perspective de son œuvre. La *Völsunga* lui fournissait Siegmund, mais un Siegmund du IXe siècle, une manière de Roi-de-Mer, et il fallait un Siegmund, non pas même du Ve siècle, de l'époque des invasions, mais antérieur, un Siegmund de l'âge lacustre, pour ainsi dire, tout près des dieux. Toute cette longue épopée de la *Völsunga*, fourmillante de rois, de guerres et d'amours, Wagner l'a donc réduite à deux hommes se disputant une femme ; il l'a reculée jusqu'à l'extrême fond des temps barbares, dans des temps d'individualités immédiates, où tout se passait d'homme à homme, de glaive à glaive. Siegmund et Hunding se disputant Sieglinde, c'était le choc de deux épieux et non de deux armées. Par ainsi, les éléments de la *Walküre* étaient mis à leur plan, et les masses profondes du *Crépuscule-des-Dieux*, les armées, les rois, les conquérants, se déroulaient en une suite logiquement amplifiée, qui était comme la progression de la vie même.

On pourrait, peut-être, arrêter ici cet examen des cycles germaniques et scandinaves au triple point de vue de la Mythographie, - de l'Histoire - et du Drame de Wagner. Il nous faut pourtant insister encore, et définitivement, sur la figure de Wotan, source spirituelle de ces cycles, et qui réside au fond d'eux comme leur intime psychologie. Siegfried, c'est la trace de Wotan dans le monde, la militance du double dogme de chute et de rédemption. Cet aspect humain, dra-

matique, constaté, reste à considérer ce dogme en son essence, c'est-à-dire en Wotan, à remonter de Siegfried à Wotan, foyer de l'œuvre wagnérienne. Important : faire suffisamment ressortir cette figure de Wotan, ce serait dégager l'unité psychologique de la *Tétralogie*. A quoi nous bornons cette Étude.

Des diverses conceptions, émises à l'égard du grand dieu scandinave, aucune ne me semble résumer aussi complètement que celle de Wagner les caractéristiques des Religions du Nord. Gray nous a fait une manière de Walhall classique, dorique, « un palais construit de blocs de marbre noir », selon l'expression de Carlyle. - Carlyle, lui, réunit dans la figure d'Odin, prise en tant que prototype tout à fait primordial, les éléments d'une théorie de l'Héroïsme, du Héros « Enseigneur d'Hommes » ; - théorie non spécialement attachée à Odin, non inséparable de lui, mais émise à son occasion, réversible ailleurs, et réitérée, en effet, développée sur d'autres têtes, successivement ⁽⁴⁵⁾. Il y a assez loin de cet Odin systématique, préconçu, à l'Odin des *Eddas* et de la *Tétralogie*. « Une Consécration de la Valeur », tel est le sens d'Odin, selon Carlyle. Indiscutable. Mais c'est là un sens partiel, une croyance ne dépassant point les aspirations courantes de la Vie, - de la vie d'alors, il est vrai, de la vie forcée des Barbares du Ve siècle et des Northmanns du IXe siècle. Il nous semble, après Wagner, qu'on peut voir autre chose dans le dieu scandinave qu'on peut y voir, surtout, l'inquiétude de l'Âme du Nord, ou, simplement, de l'Âme, dans l'Actuel, son espoir aussi en Ailleurs.



L'Espoir ! Walhall n'en fut-il pas le symbole ? En Walhall, Wotan exprima l'aspiration de son âme, un besoin d'ordre et de tendresse au lendemain des tempêtes du chaos. Walhall : immense symbole, en vérité, non de l'orgueil des Dieux, mais de leur rêve de liberté. Liberté incomplètement conquise, sans doute, sur les tourbillons désordonnés du Mal, puisque Walhall *doit* périr. Souvenez-vous de cet incessant aheurtement des Géants contre la *citadelle* des Dieux. N'importe, Walhall est saint ; il est comme la première douloureuse épreuve de l'idéal, le premier essai vénérable qui prépare le plein épanouissement futur, le futur Walhall libéré de toute fatalité. Je remarque fort ceci que l'idée de Walhall faisait comme toute la Règle des Scandinaves ; le but suprême de leur vie était de le mériter ; et je remarque plus encore ceci que cette idée, pour eux, régirait même leur vie à venir, - puisqu'ils n'étaient appelés dans Walhall que comme jugés dignes de le défendre, à la fin du Monde, contre les Géants. Transposons un instant, pour la mieux sentir, cette conception dans le Christianisme : les Elus luttant pour le Paradis dans le Paradis même : Quel effort *démesuré* d'idéal ! quelle tension *interminable* vers l'Absolu ! Toujours plus haut ! - Et ainsi Wotan monte, monte dans les hauteurs de la Liberté harmonieuse, de cime en cime. - Walhall, du moins, est-il l'ultime sommet à jamais radieux ? - Hélas, les ténèbres recouvreront la Montagne divine ; l'*imperfection* déferlera jusque-là ; et Wotan lutte pour la lumière, inextinguiblement, et

tous les bons avec lui. Dans le Christianisme, Dieu, du moins, reste inaccessible au fond du saint-des-saints. L'effort ne s'impose qu'aux Elus, non à Celui qui élit. Ici le Ciel et la Terre sont solidaires : Idéal largement vécu ! - Ce large, violent Idéal perdu, cette inextinguible soif de l'Abstrait, voilà tout Wotan, ou, plus exactement, voilà sa face d'éternité, s'il est incontestable, d'autre part, que son côté d'humanité est une « Consécration de la Valeur ». Ces deux finalités, d'ailleurs, se complètent l'une l'autre.

Maintenant, pourquoi Wotan a-t-il mérité de *tomber* ? - Qu'est-ce que cette chute dont parlent symboliquement les *Eddas* ? Ce symbole de l'Or-du-Rhin, nous l'admettons comme jeu de prêtres ou de skaldes, non comme drame intime d'âme. - Peu nous importe que Wotan ait commis une « faute » ; est-il, au fond, responsable de l'inéluctable catastrophe où sombrera son rêve ? Mais la fatalité de cette catastrophe est ailleurs immanente ; oui, ailleurs, n'importe où, spontanément éparse, incréée comme le Chaos, indépendante comme le Mal. Dieu n'est pas responsable de Satan ; Odin ne voulait que la lumière, il est innocent de la nuit. - Un vieux désespoir d'être, vicissitude primordiale, antérieur à tous les événements, à toutes choses faites, antérieur à Walhall, qui, précisément, est une protestation, - un vieux, irrémédiable désespoir d'être, mine la création des Dieux et l'engloutira quelque jour. Wotan ne peut le fuir, ce Désespoir, ce loup qui le dévorera ⁽⁴⁶⁾. - Et pourtant il espère ! mélancolique espérance que symbolise Walhall ! protestation contre la Douleur ! ferveur d'âmes aimantes : lueurs héroïquement vivaces dans les profondeurs du Néant. - Oui, il y a, dans ce Walhall en proie aux tempêtes, une sublime affirmation de vie, quelque chose, en vérité, sur ces glorieuses architectures rayonnant dans le gouffre, comme l'épanouissement d'une conscience de « roseau-pensant. »

Wotan, - Walhall : l'Âme, - l'Espoir. - Et ici, je vois éclore Freya : Freya qui, elle aussi, est toute la Joie possible, hélas ! joie fugitive, été du Nord ; Freya par qui si douloureusement mûrissent, à travers tant d'orages, les Pommes-de-Jeunesse. Je voudrais, également, nommer Balder, la pâle Douceur du Ciel des Dieux, Balder, le « Bénigne » et le Résigné, voué à quelle Passion ! - Adonis et Jésus. Ils sont, avec Walhall, les signes visibles de l'essence de Wotan, de sa vaillance, de sa confiance en la vie, les formes palpitantes d'une Pensée d'harmonie, tout à fait les créations d'une large Cordialité. - Aussi, quel deuil à la Mort de Balder ! le plus jeune Sourire de Wotan, c'était lui ; c'était lui, la floraison la plus tendre de l'Âme du Nord. Car il ignorait, ce candide Balder, les implacables fatalités originelles ; une belle lueur de consolation le baignait tout ; il était tout en clarté ; rien de la nuit antique qui lui fût mêlé. Et à le voir si dégagé du Passé de Deuil, le Dieu, le Père soucieux, finissait par participer à cette suavité d'oubli ; il espérait.

Ames neuves, joyeuses, ignorantes, qui, dans leur sécurité d'ignorer, trouvent une force, une liberté que ne connaissent point les Dieux, - les sombres Dieux qui savent tout. - Ce sont aussi de ces âmes, Siegmund, Sieglinde, Siegfried, Brünnhilde. Si elles sont absolument, comme Balder et Freya, des hypostases de la Volonté divine, des tabernacles inviolables où se complait l'âme divine, l'*Edda* ne le dit pas du tout. Mais telle est leur fonction dans la *Tétralogie* : bel élan créateur de Wagner. L'amour de Siegmund et de Sieglinde, celui de Siegfried et de Brünnhilde, c'est comme un déploiement de Wotan dans la joie et dans la liberté, une échappée hors du Destin ; c'est l'Âme libérée de toute misère, en pleine extase. Siegmund et Sieglinde, Siegfried et Brünnhilde : je ne serais pas loin de considérer ces couples comme des manières de figures platoniciennes, des conceptions flagrantes du Désir ⁽⁴⁷⁾, des idées réalisées. Wagner, certes ! âme saxonne, scandinave, connaissait profondément cette Âme du Nord, si riche d'idéal, qu'elle trouve dans tout un reflet de son propre infini. Ces reflets, pour Wotan, ce sont ces êtres de lumière et d'amour, Siegmund-Sieglinde, Siegfried-Brünnhilde, reflets éblouissants projetés dans de limpides vibrations de vie extasiée. Prolongement de l'âme, là-bas, dans un clair avenir de félicités ; élan éperdu loin des

Ténèbres, du Destin, de l'Urgent. Toujours plus haut. Wotan, - Ame primitive, Désir, Mouvement⁽⁴⁸⁾. - Wotan complètement identifié avec son idéal, tout entier à contempler l'image de son rêve, oublierait les sombres nécessités qui l'enchaînent, la vieille fatalité de malveillance qui l'atterre. Se renouveler en son rêve ! Aussi, quel effort ! Quelle explosion d'éternité dans ces intenses figures d'amants : Siegmund-Sieglinde, Siegfried-Brünnhilde⁽⁴⁹⁾. Comme, dans leur amour, ils ont l'air de sentir qu'ils sont en vérité, l'écho de quelque éperdu cri divin.

Et ici éclate le drame psychique : Ces formes parfaites de son Désir, Wotan est obligé de les détruire. Il faut que l'Ame renonce à son rêve⁽⁵⁰⁾. Pourquoi ? - Mais laissons-là les linéaments, les explications du symbole ; sortons de toutes ces savantes constructions mythologiques. Il n'y a plus que ceci : Wotan, l'Ame en quête d'idéal, d'éternité ; Siegmund et Sieglinde, Siegfried et Brünnhilde représentant ces efforts. Leur amour, c'était la spontanéité de Wotan largement épanchée ; il donnait la pleine mesure de l'aspiration divine ; leur cœur contenait tout le ciel, absolument, expression hyperbolique ailleurs, positive ici. Oui, à travers les ténèbres de l'antique Désespoir, l'Ame, à force d'amour, avait ouvert des perspectives de consolation, de délivrance. Dégagée de l'anxiété première, de l'inertie originelle, elle s'était affermie en sa vaillance, elle avait eu foi en ses rêves. Et ces rêves s'évanouissent. La forme dramatique de ceci est exacte : un père qui voit mourir ses enfants ; exacte aussi la forme mythique ; un dieu qui tombe en cendres dans la déchéance de son incarnation. Mais c'est avant tout, essentiellement, la Chute d'une Ame, - la chute fatale d'une âme qui, cependant, avait tout tenté pour son salut. - C'est l'immense monde de l'Ame écroulé. Pourquoi ?

Il faut en revenir à la vie même, à aujourd'hui si l'on veut.

Peu importe, d'ailleurs, pourquoi l'Ame tombe, pourquoi Wotan doit périr. Considérer surtout ceci : - Cette fatalité de dissolution, dès qu'elle a pesé sur l'Ame, l'a mise dans l'obligation de réagir, de s'exprimer. Elle est, cette fatalité, l'occasion de toute vie de l'Ame, avant d'en être le tombeau. - « l'Homme ne vaut que par le malheur », dit un livre, déjà de jadis, - et d'aujourd'hui. *Memento* quia pulvis es. Et la vie, dans ses affirmations les plus passionnées, dans ses ferveurs les plus enthousiastes, n'est toute, au fond, que ce *memorandum*. Memorandum parfois même peu fardé, hautement reconnu pour ressort de vie : au Moyen Age, par exemple, et qui assumerait de dire que la vie du Moyen Age ne fut pas belle ? - Sans l'idée de rupture, le roseau ne serait que roseau ; dès qu'il *sait* qu'il rompt, il est le Roseau-Pensant ; c'est toute sa vie, cette conscience, sa forte vie. Je suis assez confus de ces raisons, point neuves ; mais ce symbole de Wotan, dont j'essaie d'inventorier la substance psychique, est, qu'on y songe, tellement élémentaire !

Donc le bondissement de l'Ame scandinave, cinglée par l'idée de néant, c'est Balder, nous disent les Mythologies, Siegfried, nous disent les Epopées, les Invasions, nous dit l'histoire. Puissant cri de conscience, en tous cas, puissante palpitation d'âme, qui a pu monter jusqu'à nous, à travers la triple profondeur des temps: Le Mythe, la Légende et l'Histoire. Que nous importe de voir, dans la Fable, Balder « mourir », - dans l'Epopée, Siegfried assassiné, dans l'Histoire, les Hordes de l'Invasion s'entr'égorgent pour les dépouilles de Rome ? - Balder renaîtra ; - la vénération de la mémoire de Siegfried fera surgir d'autres Héros ; - le désordre des Barbaries aboutira aux pieuses constitutions du Moyen Age. Et tout cela, c'est, prolongée, la vibration de l'Ame initiale, c'est la palingénésie des moissons nouvelles se levant de la « poussière puissante laissée par le Passé », c'est le souvenir fécond des « Runes antiques », c'est la vie perpétuée, - la Rédemption. ■

- (16) Comme les bardes calédoniens : - Voyez, à ce sujet, dans Ossian, les chants de Selma : - « Ainsi chantaient les bardes dans Selma : ils charmaient le repos de Fingal par les accords de leurs harpes et les récits des temps passés. Les chefs accouraient de leur colline pour entendre leurs concerts guerriers... »
- (17) Manuscrit de Saint-Gall. Manuscrit de Lassbergh, écrit dans une des salles du château.
- (18) On trouve dans le Reinhart allemand maintes allusions aux traditions épiques des Nibelungen.
- (19) Il s'agit, bien entendu, du Moyen-Age allemand.
- (20) ... des peuples... du Moyen-Age.
- (21) Dans la légende de Charlemagne mort, devant ressusciter lorsque le flot de sa barbe aura trois fois entouré la pierre où le vieil empereur repose, et ramener une ère de prospérité, n'y a-t-il pas comme le symbole d'une reconstitution de l'empire... d'Occident (germanique plutôt ?..)
- (22) J'entends le poème primitif des Nibelungen, alors qu'il contenait certainement les éléments que recueillirent les Eddas.
- (23) Sur la lignée de ces artistes plaçons Hoffmann et Weber.
- (24) Le protestantisme contribuera pourtant, involontairement, à fortifier l'ancien esprit germanique. Nous y reviendrons.
- (25) Voici ce qu'en dit Mme de Stael (1810), qui en sa qualité d'amie d'Auguste Schlegel, eût pu en savoir davantage. Il est vrai que Schlegel n'avait pas encore entrepris ses travaux sur l'épopée nationale des Allemands : « On vient de retrouver un poème épique intitulé les Nibelings (sic) et composé dans le XIIIe siècle. » - Mention précédée d'une phrase qui montre que l'auteur prend ce poème pour un roman de Chevalerie.
- (26) Traité sur l'origine et la signification des Nibelungen (1826).
- (27) Passage d'une conversation de Wagner, en date du 26 octobre 1879, recueillie par M. de Fourcaud, et reproduite par M. Ernst, dans la Revue contemporaine, 1886.
- (28) Nous rattachons au Nibelunge-nôt la saga des Nibelungen dans les Eddas.
- (29) Nous y reviendrons.
- (30) L'hypostase de Wotan en Brünnhilde est aussi très importante, ce que nous développerons.
- (31) Il y a là un point obscur peut-être de cosmogénie et qu'il faudrait élucider. En effet, on peut se demander pourquoi, tout-puissants, les Dieux, pourtant, ne pouvaient user légitimement de l'Or et furent maudits dès qu'ils se le furent approprié. C'est que, dans la théogonie scandinave, la Nature, Erda, antérieure aux Dieux, semble distincte et au-dessus d'eux. Ailleurs, Cybèle, Mère des Dieux, ne les passe point en pouvoir. Ici, la Nature, l'Infini, Erda, l'Incréée, les environne comme une fatalité. Aussi bien, cette profusion de Nains souterrains, de Géants souterrains, ce mythe du feu primordial (le Muspethem opérant la fonte du Givre accumulé dans le Chaos (le Ginnung), et faisant éclore ainsi le Père des Géants, Ymer, lequel est la matière première du Monde, tout cela révèle surtout des origines géologiques, une fatalité physique antérieure à l'Intelligence. De sorte que l'Or, substance planétaire, fruit premier de la Genèse, l'Or n'appartient pas aux Dieux : à personne. Il est libre des virtualités antiques. Ou'on se reporte à ce que nous avons dit du culte abstrait de l'Or chez les tribus gaéliques, de ce même culte, l'Or étant ici symbolisé par Erda, chez les premiers Germains. L'Or de Toulouse et le tabernacle d'Erda étaient coulés dans les lacs sacrés. Nul, à peine d'en mourir, ne devait violer le mystère de ces eaux, sanctuaire formidable ; et, sans doute, est-ce comme par l'effet de cette inexorable ritualité que les Dieux, ayant profané l'Or sacré, furent maudits, premiers qu'ils étaient à ruiner les dogmes dont ils avaient la conservation. C'était comme un suicide. Wagner a intitulé le premier tableau du Rheingold : Au fond du Rhin. Ce détail, tout de mise en scène à première vue, dénote plus d'étude qu'on ne pourrait croire.
- (32) A la lettre, ce n'est plus ici, nommément, Freya, mais une autre, Déesse, Iduna, Gardienne des Pommes-de-Jeunesse, absolument identique à Freya. Le sens reste donc le même.
- (33) Cet Andwari est le Alberich de Wagner, qu'on trouve dans les Nibelungen, mais non dans les Eddas. Il n'a pas, dans l'épopée allemande, l'importance que lui attribue Wagner. Mais cette figure mythologique de nain sous-marin se compliqua singulièrement, avons-nous vu, des imaginations du Moyen Age. Il devint alors le Wassermann, sorte d'Ondin maléfique très redouté qui habitait, dans les profondeurs des eaux, un palais plein de trésors (réminiscence évidente de l'Andwari des Eddas). Il est vrai que, dans les Nibelungen, Alberich garde aussi un trésor, mais c'est le trésor de Siegfried. Nous croyons que Wagner s'est surtout souvenu de la légende allemande du Moyen Age, dont il aurait combiné les données avec les renseignements de l'Edda sur les Alfes-Noirs.
- (34) Dans le Rheingold, c'est l'œil de Freya, entr'aperçu à travers une fissure de l'or en tas devant elle, que les Géants exigent de couvrir avec l'Anneau. Tant qu'ils verront ce regard, ils ne pourront pas renoncer à Elle ! - On voit la belle transposition imaginée par Wagner.
- (35) Edda-Soemundar - Chant premier : Prédiction de Wala-la-Savante.
- (36) DANTE. A chaque essor d'âme pardonnée, la Montagne-du-Purgatoire tressaille d'allégresse.
- (37) Dans la Völsunga-saga, des Héros bannis prennent la forme de loups. Ces héros sont la postérité humaine d'Odin. C'est d'eux que sort Siegfried. C'est dans le cadre fourni par la Völsunga-saga que Wagner place, tout d'abord l'idée de Rédemption.
- (38) Force nous est, pour l'intelligence de ces remarques, de donner ici le résumé de la partie de la Völsunga-saga qui se rapporte à la naissance de Siegfried. Pour l'analyse de cette saga, encore peu connue en France, nous devons beaucoup à l'obligeance de M. Alfred Ernst.
- Siegmund et sa sœur jumelle, Signy, sont issus d'un héros, Völsung, fils de Völse. Cependant, le fils de Völsung porte le nom de Sigi, fils, lui-même d'Odin. On ne distingue pas si le nom de Völse s'applique à Odin, à Sigi, son fils, ou à Rerir, son petit-fils. Siegmund a pour père Völsung, voilà tout. Signy est mariée, contre son gré, au roi Siggeir. Le jour de son mariage, un vieillard borgne (Wotan) est entré dans la demeure du Völsung, et a enfoncé un glaive dans l'énorme tronc du pommier, pilier central de la maison, promettant ce glaive à qui le pourrait arracher de l'arbre. Siegmund, seul, y réussit, sans effort : Siggeir, ayant vainement tenté de lui acheter l'arme, invite Völsung et les fils de Völsung en sa propre demeure. Signy avertit son père et ses frères que son mari leur tend un quel-apens. Ils n'en viennent pas moins au rendez-vous, méprisant le danger. A la suite d'un combat où est tué Völsung, ses fils, prisonniers de Siggeir, sont liés, exposés par lui dans la forêt. Là, un vieil élan vient, chaque nuit, étrangler et dévorer l'un des patients. Cet élan, c'est la propre mère de Siggeir, sorcière qui revêt cette forme pour perpétuer ses forfaits. Lorsqu'allait arriver le tour de Siegmund, Signy lui envoie secrètement un homme dévoué, qui lui enduit de miel le visage et lui en met un

rayon dans la bouche. L'élan vient, lèche le miel, plonge sa langue dans la bouche de Siegmund ; le héros la lui mord, l'arrache, le monstre meurt, après une lutte si violente, que les liens du captif se rompent.

Il s'enfuit, vit dans la forêt. Signy qui, seule, connaît sa retraite, lui envoie les fils qu'elle a eus de Siggeir, pour qu'il les associe à son œuvre de vengeance, ou qu'il les tue, s'ils ne sont pas assez braves. Comme ils se montrent sensibles à la peur (détail utilisé par Wagner), Siegmund les massacre bientôt.

Signy, alors, s'aide du pouvoir d'une jeune sorcière, dont la forme peut être échangée contre la sienne ; cette sorcière la remplace, la nuit, auprès de Siggeir, tandis qu'elle-même s'en va trouver Siegmund dans la forêt.

Le fils de cet inceste est le fort Sinfjötli (sur lequel il se trouve, dans l'Edda Soemundar, un chant héroïque, incompréhensible sans cette saga, et maintes allusions dans divers chants du même recueil) : sa mère l'envoie, dès qu'il a dix ans, à Siegmund, qui lui impose la même épreuve que jadis aux fils de Siggeir : pétrir une pâte où est cachée une vipère. Sinfjötli s'en tire, sans peur, et son père l'emmène avec lui dans son existence de guerre et de rapines, par les bois.

A la porte d'une maison où dorment deux fils de roi, ils aperçoivent, un jour, deux peaux de loups, appendues : il les prennent, s'en revêtent. Or, ceux qui se couvraient de ces peaux ne les pouvaient quitter de neuf jours, mués en loups durant ce laps. Ainsi, sous forme de loups, tous les deux errent, traqués.

Enfin, Sinfjötli devenu homme, son père et lui se rendent chez Siggeir : ils sont saisis, enterrés vifs. Mais Signy leur avait remis le glaive de Siegmund, à l'aide duquel ils creusent le sol et se font libres. Ils mettent le feu à la maison de Siggeir, avec qui Signy périt, volontairement, satisfaite d'être vengée de lui.

Siegmund regagne son ancien héritage : là, puissant, il épouse Borghild, laquelle lui donne un fils, Helgi (c'est un héros encore des Chants de l'Edda, Chant III, 2e partie). Plus tard, veuf, il épouse Hjördis, fille du roi Eylimi. Or, Helgi a tué un autre chef, Hunding ; et le fils de Hunding, Lyngwi, avait vainement aimé Hjördis ; Lyngwi déclare donc la guerre à Siegmund et à Eylimi : armé de son glaive mystérieux, le premier fait des exploits rares ; mais, enveloppé d'un manteau bleu et l'œil unique caché sous un large chapeau, un homme (Wotan) surgit devant lui, oppose son épieu au glaive de Siegmund, qu'avaient protégé, jusque-là, ses Déeses protectrices. Le glaive se brise, le héros désarmé est tué ; Eylimi aussi. Hjördis, la nuit tombée, vient sur le champ de bataille : elle trouve Siegmund encore vivant, veut panser ses plaies ; il l'arrête : « Odin ne veut plus que je brandisse mon Glaive ; gardes-en les tronçons avec soin : car tu vas mettre au monde un fils qui sera le plus glorieux héros de notre lignée ; il portera triomphalement le Glaive, - qu'on reforgera de ces débris et qui sera nommé Gram (Angoisse, fureur) » - Siegmund meurt, au point du jour. Hjördis enfante Sigurd, puis elle se remarie avec Alf, fils du roi de Danemark, Hjaprek. - La suite est conforme à l'Edda.

Wagner a étudié cette saga sur la traduction de Von der Hagen. On peut voir par quel procédé de concentration il est parvenu à établir le sujet de la Walküre, lequel est le pivot du Drame. - Dans la Volsunga, ce n'est que de sa troisième femme, Hjördis, que Siegmund a Siegfried, et cette naissance n'est point incestueuse. Wagner a transposé Hjördis en Borgny, sœur incestueuse de Siegmund, et dont il a fait Sieglinde. Hunding est substitué au roi Siggeir. Dans la Volsunga, Siegmund ne se rencontre pas avec Hunding ; seulement, les fils de celui-ci déclarent la guerre au Volsung, mais bien longtemps après son inceste avec Borgny (Sieglinde) et pour un tout autre motif. C'est dans cette guerre qu'il meurt, - par la volonté de Wotan. (Peut-être, au fond, est-ce de son inceste qu'il porte alors la peine ?) Wagner a donc résumé tout le cycle des drames de la Volsunga dans ces trois figures : Siegmund, Borgny (Sieglinde), et Hunding, figures éparées la, réunies ici. - Quant à l'intervention de la Walküre, la légende se borne à dire que les « Déeses protectrices » de Siegmund le protégeaient durant le combat contre les fils de Hunding. - Mais on lit ailleurs que la Walküre avait été endormie par Odin, pour avoir, malgré sa défense, protégé le jeune héros Agnar contre le farouche Hialmgunnar, et causé, ainsi, la mort de ce dernier. Ailleurs encore, une autre Walküre, Swawa, protège Helgi, fils de Siegmund et de sa seconde femme, Borghild, contre Hunding ; elle est, de même, endormie sur une montagne.

Cette Swawa qui s'appelle aussi Sigrune, paraît être, en somme, la même que Brunnhild, comme le fait supposer ce passage de la Prophétie de Grijp : « Elle dort encore (la Walküre) dans la montagne, depuis la mort de Helgi. Tu coupes sa cotte de mailles du tranchant de ta bonne épée qui a tué Fafnir. »

(39) Ceci encore, l'Edda ne le dit pas positivement : elle dit, tout juste, que cet Or porte malheur à quiconque le possède. Pourquoi ? Parce qu'il y a, sans doute, sacrilège à se l'approprier. Mais pour trouver ce motif, il faut quitter l'Edda proprement dite, et se reporter au Mythe de Erda (voy. note 31) tel qu'il fut connu des anciens Germains (plus spécialement connu d'eux, semble-t-il, que des Scandinaves eddiques) et qu'il exprime le culte abstrait de l'Or.

(40) Tout ceci n'est qu'implicitement indiqué dans l'Edda.

(41) Strictement, la Volsunga-saga ne fait pas partie des Eddas proprement dites. J'entends seulement qu'on peut l'incorporer dans la « littérature eddique ».

(42) FAFNIR, mourant : « - Compagnon, compagnon, quel compagnon t'a donné le jour ? De quel homme es-tu le fils, toi qui a osé teindre ton arme brillante dans le sang de Fafnir ? » SIGURD : « - Je m'appelle un prodige, et je marche ci et là, sans avoir connu de mère. Je n'ai point non plus connu de père, comme les autres hommes. Je m'avance solitaire. »

(43) Deuxième Chant de Sigurd, vainqueur de Fafnir.

(44) Gunther évoque Attila : Attila évoque la Chute de l'empire romain, pré-

(45) Dante, Shakespeare, Luther, Knox, Cromwell, Johnson, Rousseau, Burns, Napoléon.

(46) Mythe de Fenris enchaîné :

(47) « Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille. »

(47) Il y a, dans la théogonie scandinave, un Dieu peu connu, le Dieu Désir, que l'on voudrait bien pouvoir identifier avec Wotan. - « Peut-être le dieu le plus remarquable dont nous entendions parler est-il un de ceux dont Grimm trouve trace : le dieu Wunsch, ou Wish (to wish, désirer). Ceci n'est-il pas la plus sincère et pourtant la plus rudimentaire voix de l'esprit de l'homme ? le plus rudimentaire idéal que l'homme ait jamais formé. » - CARLYLE.

(48) « - Le mot Wotan, qui est la forme originelle d'Odin, mot répandu comme nom de leur principale divinité, d'un bout à l'autre des nations teutoniques, partout, ce mot, qui se rattache, d'après Grimm, au latin vadere, à l'anglais wade et autres semblables, - signifie, primitivement, Mouvement, source de mouvement, Puissance, et est le digne nom du plus haut dieu... Le mot signifie Divinité, dit-il, parmi les vieilles nations saxonnes, germaniques, et toutes les nations teutoniques : les adjectifs formés de lui signifient tous divin, suprême, ou quelque chose appartenant au principal Dieu. » - CARLYLE.

(49) Brunnhilde serait, dans le Drame, même avant Siegfried, la plus précise de ces « figures platoniciennes ». C'est elle qui est le plus nommément, le plus immédiatement, l'incarnation de la Volonté de Wotan : c'est en elle que cette

Volonté se satisfait le mieux ; en elle, victorieuse, un instant, du Destin. Elle est la plus large naissance de Wotan dans la vie concrète, - la plus profonde substance vitale où il s'hypostasie. - Ce n'est pas tout à fait ainsi que sont, que demeurent, les Walküres dans les Eddas. Certes, elles y accomplissent bien les volontés célestes, mais sans jamais se départir, elles-mêmes, de leur divinité, leur mission étant, en quelque sorte, d'absorber le concret dans l'abstrait, de transplanter la vie dans l'éternité (Héros conduits au Walhall). Ici, au contraire, la Walküre, penchée, de plus en plus, vers l'Humanité, s'y solidarise, enfin, y reste attachée par le lien de son amour pour Siegfried. C'est que Wagner a voulu une incarnation tout à fait humaine de Wotan, afin de mieux faire saisir les luttes de cette âme. D'où, à la place de Balder : Siegmund-Sieglinde, Siegfried, - et Brunnhilde. Je n'oublie point toutefois, malgré ce qui précède, que la Brunnhilde de la Tétralogie est, à peu de chose près, la Brunnhild des Eddas ; mais dans les Eddas Brunnhild agit beaucoup moins comme Walküre que comme amante de Siegfried, et cet amour détruit sa nature de Walkyrie. Elle est, justement, une exception parmi les Walküres. On voit bien d'autres Walküres aimer aussi des Héros ; mais tôt ou tard, les vierges-cygnés s'envolent et il faut, précisément, que, pour les fixer auprès d'eux, les Héros leur enlèvent leur symbolique plumage. Dans les chants eddiques, Brunnhild est endormie par Wotan, pour avoir, malgré la défense du dieu, protégé le jeune Agnar contre le farouche Hialmgunnar (voir la note relative à la Volsunga-saga). Mais, naturellement, la psychologie des Eddas n'atteint pas jusqu'à dire si, faisant cela, la Walküre accomplit un désir secretement cher au Dieu. L'idée est toute à Wagner : elle est belle.

(50) De même, Wotan est impuissant à sauver Balder.

RICHARD STRAUSS

1864 - 1949

