

La Tétralogie de Richard Wagner

Miroir de l'androgynie et de l'œuvre d'art totale

Jean-Jacques Nattiez

DANS **DIOGÈNE** 2004/4 n° 208 , PAGES 85 À 94
ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

ISSN 0419-1633

ISBN 9782130549697

DOI 10.3917/dio.208.0085

Date de mise en ligne : 01/12/2007

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-diogene-2004-4-page-85?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

LA TÉTRALOGIE DE RICHARD WAGNER MIROIR DE L'ANDROGYNE ET DE L'ŒUVRE D'ART TOTALE

par

JEAN-JACQUES NATTIEZ

Richard Wagner est reconnu depuis longtemps comme un des premiers compositeurs de l'âge moderne à avoir porté sur la scène des maisons d'opéra de véritables mythes. Quittant le domaine de l'histoire (*Rienzi*), puis celui de la légende (*Der fliegende Holländer* – *Le Vaisseau fantôme* –, *Tannhäuser*, *Lohengrin*), il aborde celui du mythe avec *Der Ring des Nibelungen* (*L'Anneau du Nibelung*), une Tétralogie en quatre journées¹ inspirée des *Chants de l'Edda* et du *Nibelungenlied*, auxquels il eut vraisemblablement d'abord accès par l'intermédiaire de *La Mythologie germanique* de Jakob Grimm². Ce lien avec l'univers mythique est si fort que Claude Lévi-Strauss n'a pas hésité à voir en Wagner « le père irrécusable de l'analyse structurale des mythes » : « il est hautement révélateur que cette analyse ait été d'abord faite *en musique*³. » Notre propos n'est pas de discuter cette assertion suggestive – et provocatrice – de l'anthropologue, mais d'examiner en quoi, au-delà du mythe que l'intrigue de la Tétralogie raconte au premier degré – la naissance du monde, la grandeur et l'effondrement des dieux, l'humanisation et le retour à l'état de nature –, ces quatre opéras contiennent aussi la présentation d'un mythe d'origine de la musique et du *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale à laquelle aspirait Wagner, fondée sur un mythe androgyne réunissant la poésie et la musique, considérées respectivement comme l'incarnation du principe masculin et du principe féminin⁴.

L'analyse proposée ici repose sur deux constatations.

1) Lorsqu'on regarde l'activité créatrice de Wagner entre octobre 1848 et novembre 1851, on constate qu'il a écrit deux sortes d'œuvres. D'un côté, les œuvres artistiques : les esquisses et le livret de la Tétralogie, mais aussi les projets inachevés de *Jesus von Nazareth* et de *Wieland der Schmiedt* (*Wieland le forgeron*). De

1. Rappelons que le *Ring* est constitué de quatre opéras : un prologue, *Das Rheingold* (*L'Or du Rhin*), et trois ouvrages en trois actes : *Die Walküre* (*La Walkyrie*), *Siegfried* et *Götterdämmerung* (*Crépuscule des dieux*).

2. Voir Jean-Claude BERTON, *Richard Wagner et la « Tétralogie »*, Paris, Presses Universitaires de France 1986, p. 14-19.

3. Claude LÉVI-STRAUSS, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon 1964, p. 23.

4. Dans le présent article, nous résumons l'argumentation développée dans notre livre *Wagner androgyne*, Paris, Christian Bourgois Éditeur 1990.

l'autre côté, des œuvres théoriques, depuis *Die Kunst und die Revolution (L'Art et la Révolution)* jusqu'à *Eine Mitteilung an meine Freunde (Une communication à mes amis)*. Mais il y a plus. Un examen attentif de la chronologie de cette courte période révèle que nous avons littéralement affaire à des « œuvres croisées ». Après le résumé du *Ring* (octobre 1848), le livret de *Siegfried's Tod* (octobre-novembre 1848) (*La Mort de Siegfried*, première version du *Götterdämmerung* à venir) et les brouillons de *Jesus von Nazareth* (janvier 1849), Wagner écrit *Die Kunst und die Revolution* (juillet 1849) puis *Das Kunstwerk der Zukunft (L'Œuvre d'art de l'avenir)*, septembre 1849, pour revenir immédiatement après, entre novembre 1849 et janvier 1850, au projet d'opéra de *Wieland der Schmiedt* dont il rédige deux esquisses. En août 1850, c'est à la fois la rédaction de son nauséabond *Das Judenthum in der Musik (Le Judaïsme dans la musique)* et l'esquisse musicale du début de *Siegfried's Tod*. En janvier 1851, il termine la rédaction de *Oper und Drama (Opéra et drame)*. Il revient au projet du *Ring* en écrivant le poème *Der junge Siegfried (Le Jeune Siegfried)* en mai-juin 1851, première version de ce qui deviendra *Siegfried*. Les deux mois suivants (juillet-août), c'est le dernier essai de cette période, *Eine Mitteilung an meine Freunde*, et en novembre de la même année, il entreprend les esquisses des livrets de la Tétralogie avec *Das Rheingold* et *Die Walküre*. Après en avoir rédigé les poèmes (juin-novembre 1852) et publié le livret complet des quatre opéras (février 1853), il entamera la composition musicale de l'ouvrage le 1^{er} novembre 1853.

Bien sûr, on savait déjà que les écrits théoriques de cette période avaient le *Ring* pour « illustration » de sa théorie de l'œuvre d'art totale, exprimée dans les importants essais de 1849-1851. Mais l'esprit de Wagner est si holiste et totalisant, qu'on est en droit de soupçonner une connexion plus intime entre les écrits théoriques et le contenu de la Tétralogie elle-même. Et les œuvres et textes que nous avons énumérés ne sont-ils pas intriqués dans une période de temps si courte qu'on puisse s'attendre à une abolition de la frontière entre l'écrit théorique et le texte poétique ?

2) Nous en avons une première illustration avec notre deuxième constatation. Que se passe-t-il à la fin de *Das Kunstwerk der Zukunft* ? Le discours théorique s'arrête et, sans transition ni explication, Wagner nous propose la narration d'un mythe, *Wieland der Schmiedt*. Quelle est la fonction de ce récit fictif après le discours théorique ? Un théoricien de la littérature n'hésiterait pas à répondre que nous sommes en présence de la forme la plus courte et la plus concentrée de la métaphore : la juxtaposition. Et n'est-ce pas Wagner lui-même qui nous invite à considérer l'intrigue de *Wieland* comme une métaphore du contenu de son essai lorsqu'il compare explicitement son héros au poète ? « O toi,

Peuple unique, excellent ! Voilà ce que tu as fait, poète ; ce Wieland, c'est toi-même ! Forge tes ailes et prends ton essor ! »⁵. Mais la comparaison ne s'arrête pas là. Wagner utilise, dans le livret de *Wieland*, pour caractériser Schwannhilde, le personnage féminin, des images analogues à celles qu'on retrouve dans *Oper und Drama* pour parler de la musique. Wieland le poète ? Schwannhilde la musique ? Mais si l'on ajoute que Wieland est de toute évidence la préfiguration du personnage de Siegfried, et Schwannhilde celle de Brünnhilde, alors une conclusion et une question s'imposent : 1) le projet de *Wieland der Schmiedt* constitue la passerelle entre les écrits théoriques et les œuvres artistiques, 2) qu'arrive-t-il si nous cédon à la tentation, par analogie transitive, de voir dans Siegfried le poète et Brünnhilde, la musique ?

À la vérité, il n'est pas aberrant de proposer une relecture du *Ring* sur la base de ces observations. D'abord, parce que la présence explicite de la préoccupation théorique au sein des opéras de Wagner n'est pas un fait isolé : *Tannhäuser* met en scène deux conceptions de la poésie lyrique, *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*) confrontent l'attitude des « anciens » et des « modernes » face à l'apparition d'un génie novateur. Et si l'on se réfère à *Eine Mitteilung an meine Freunde*, le personnage de Lohengrin peut aisément être compris comme une incarnation du poète solitaire. Wagner n'est d'ailleurs pas le seul créateur moderne à faire de la création artistique le sujet d'une œuvre d'art : pensons à certains poèmes de Baudelaire, à *la Recherche du Temps perdu* de Proust, qui nous raconte les difficultés du Narrateur à écrire le livre que nous avons entre les mains, ou, plus près de nous, le *Huit et demi* de Federico Fellini où l'alter ego du metteur en scène, Guido, n'arrive pas à terminer le film que nous voyons. Alors pourquoi ne pas réinterpréter Siegfried et Brünnhilde selon une perspective analogue ?

De fait, l'idée d'un Siegfried incarnation du poète et d'une Brünnhilde incarnation de la musique apparaît encore moins arbitraire lorsqu'on examine le contenu des écrits théoriques de la période qui nous occupe. En superposant paradigmatiquement ces écrits, on reconstitue une sorte d'histoire mythique de l'art occidental, en trois actes, que l'on pourrait résumer ainsi :

I – Dans les débuts, à l'époque des Grecs, règne l'unité originelle. Celle de l'homme et de la nature, de l'homme et de l'art. La tragédie témoigne de l'unité profonde qui unit le Dieu, le peuple, le poète et le théâtre. C'est le règne de l'homme total, à la fois acteur, chanteur, danseur, à une époque où l'on ne fait pas de différence entre le spectateur et l'exécutant. Et les composantes de

5. R. WAGNER, *L'œuvre d'art de l'avenir*, trad. Prod'homme, Paris, Plon s.d., tome III, p. 254.

la tragédie manifestent l'union intime de la danse, de la musique et de la poésie, ces sœurs qui dansent étroitement enlacées. Même unité au niveau des paramètres constitutifs de l'art, entre le geste, la prosodie et la musique.

II – Mais voici que des hordes barbares déferlent sur ce monde de liberté et d'amours. Il y a bien Jésus-Christ qui incarne des valeurs authentiques, mais bientôt les choses se gâtent, et la pensée chrétienne, avec son dédain pour le corps, enferme les femmes dans les couvents et sépare l'être humain de la nature. L'égoïsme supplante l'amour. La tragédie se morcelle et fait place à la comédie, à la spéculation philosophique ou aux jeux du cirque. Le mercantilisme juif s'installe, Mercure a remplacé Hermès. Seule la classe fortunée peut aller au théâtre. Les arts, eux aussi, se séparent les uns des autres : la danse, la poésie, la musique fonctionnent chacune de son côté. Les paramètres n'échappent pas à cette dissolution : parole et musique divorcent ; la musique est conçue indépendamment du vers. Seuls quelques génies apportent quelque lumière dans cette traversée du désert : Shakespeare, Bach, Goethe, Schiller, Beethoven...

III – Mais nous voyons poindre les conditions du retour à l'unité : la Révolution, qui nous débarrassera des servitudes de l'argent et rapprochera l'homme de la Nature. Le théâtre de demain célébrera la mort du Dieu, et après avoir pensé à Apollon puis Jésus-Christ, Wagner avance le nom de Siegfried. L'œuvre d'art de l'avenir, rendue possible par l'État nouveau, verra la réunification des trois sœurs – la danse, la poésie, la musique. *Oper und Drama* traite spécifiquement de l'unité retrouvée du poétique et du musical : la poésie emprunte à la musique avec des allitérations, la musique emprunte à la poésie en confiant à l'orchestre le soin de renforcer le mythe. Plus précisément, et dans une lettre à Uhlig de décembre 1850, Wagner insiste bien sûr le fait que c'est là l'idée essentielle de son essai : l'union de la poésie et de la musique signifie l'union du principe masculin et du principe féminin. Dans *Oper und Drama*, il écrit : « C'est l'amour qui pousse si irrésistiblement l'entendement poétique pendant qu'il crée – c'est l'amour de l'homme pour la femme. [...] Le germe qu'une nécessité le pousse à prodiguer [...], ce germe générateur, c'est l'intention poétique qui apporte à la femme magnifiquement aimante, la musique, le sujet à enfanter⁶. » Une question cruciale surgit alors : qui sera le poète ? Dans un premier temps (dans *Das Kunstwerk der Zukunft*), Wagner pense au Peuple. Dans *Oper und Drama*, il est naïvement plus explicite : « Devons-nous imaginer le poète et le musicien en deux personnes ou seulement en une seule ? » N'ayons pas d'illusions : le poète de l'avenir, ce sera lui-

6. R. WAGNER, *Opéra et drame*, trad. Prod'homme, Paris, Plon s.d., tome V, p. 79.

même, le poète rédempteur, mais, plus encore, le poète androgyne qui, à la fois poète et musicien, reconstituera l'unité perdue des origines, l'unité d'avant la cassure entre le masculin et le féminin⁷.

C'est ce mythe de l'œuvre d'art totale, fondé, nous le constatons, sur le schéma du mythe de l'androgyne (unité perdue des origines – unité retrouvée des temps eschatologiques futurs) et s'achevant par la réunion des deux composantes, sexualisées, de l'opéra – la musique et la poésie – grâce à un créateur androgyne à la fois poète et musicien, qui apparaît non seulement dans les écrits théoriques de Wagner, mais aussi, en filigrane, dans le livret du *Ring*. Mais insistons sur un point. Nous n'avons pas la prétention de vouloir rendre compte de l'intégralité du livret du *Ring* sur la base de cette proposition. Nous partons simplement de l'idée que Wagner le théoricien et Wagner le poète constituent une seule et même personne et que, pour cette raison, à certains moments particuliers, on peut établir des ponts entre sa théorie artistique et l'intrigue du *Ring*. D'ailleurs, en lisant notre reconstruction de la pensée théorique de Wagner, n'aura-t-on pas songé à ce même mouvement en arche qui traverse la Tétralogie, de l'anneau perdu à l'anneau restitué, de l'union perdue avec la nature à l'unité retrouvée ? Examinons les grands moments de ce mythe.

1. Au début du *Rheingold*, nous entendons un accord de *mi* bémol majeur se développer durant 136 mesures. D'abord l'octave, puis la quinte, puis la tierce, et finalement la seconde. Cette introduction, on le sait, s'achève avec la saturation de l'octave. L'analogie avec la résonance acoustique de la fondamentale est évidente. Le début du *Ring*, c'est aussi le début de la musique, comme Thomas Mann l'avait si bien compris dans un des textes les plus remarquables consacrés à la Tétralogie : « Les flots profonds du Rhin [...] représentent l'état initial d'un monde plein d'innocence, ignorant la cupidité et le blasphème, et ils représentent en même temps le commencement de la musique. Il ne s'agissait pas seulement pour Wagner d'écrire une musique mythique ; il lui appartenait, en tant que musicien-poète de créer *le mythe même de la musique*, de composer une philosophie mythique et une genèse

7. Nous ne traitons pas, dans cet article, de l'origine de l'idée androgyne chez Wagner. Si comme l'atteste l'ouvrage de Fritze GIESE, *Der romantische Charakter, I: die Entwicklung des Androgynenproblem in der Frühromantik* (Langensalza, Wendt und Klauwell 1919), l'androgynie appartient bien au « *Zeitgeist* » de la première moitié du XIX^e siècle, nous croyons que le mythe de l'androgyne dans le *Banquet* de Platon pourrait bien en constituer la source directe. Ce dialogue est souvent cité par Wagner, comme l'atteste le *Journal* de son épouse Cosima, surtout en référence aux propos esthétiques de Diotime. Mais il est caractéristique que dans *Mein Leben*, l'autobiographie qu'il lui dicte, ne l'oublions pas, Wagner cite ce dialogue alors qu'il vient juste de parler des comédies d'Aristophane (München, List Verlag 1963, p. 356). Or, dans le *Banquet*, c'est Aristophane qui expose le mythe de l'androgyne.

de la musique ; d'articuler sur l'accord de *mi* bémol évoquant les flots profonds du Rhin les innombrables parties d'un véritable monde de symboles musicaux⁸. »

2. Le rideau se lève. Qu'entendons-nous ? Woglinde chante, mais pas n'importe quoi : elle chante en pentatonique (*Fa-mib-do-sib-lab-mib-lab-sib-lab-do-lab-do-fa-mib-do-lab...*).

Or, dans l'ethnomusicologie encore primitive du XIX^e siècle, le pentatonique est comme l'emblème de la musique des *Naturvölker*. Après la naissance de la musique, nous assistons à celle du chant. Et il faut souligner le fait qu'Alberich désigne la voix d'une des filles du Rhin comme une voix chantante : « *Holder Sang / singt zu mir her.* » (Doux chant me vient de là). Dans un opéra, si l'on veut faire comprendre que quelqu'un chante, il faut le dire, et ici, le libretto est particulièrement explicite.

3. Les éléments de l'unité artistique originelle, sur fond de nature vierge, sont donc réunis. Les trois filles du Rhin dansent ensemble, allégories de la poésie, de la danse et de la musique, comme les trois sœurs de *Das Kunstwerk der Zukunft*. Pour la démonstration de cette analogie, nous renvoyons ici à un brillant article de Tibor Kneif⁹ qui en apporte la preuve philologique par une étroite comparaison des textes. Replacée dans le cadre général de notre proposition, elle prend encore plus de relief.

4. Mais tout comme dans les écrits théoriques, les choses vont bientôt se gâter. Le mal, le voleur, l'esprit mercantile, c'est Alberich, et nous savons au moins depuis Adorno qu'il incarne le juif¹⁰. Il suffit de comparer les qualificatifs utilisés par les filles du Rhin à propos d'Alberich et la description du juif dans *Das Judentum in der Musik*. On nous permettra de ne pas les reproduire ici. Dans cet essai, Wagner cite avec une certaine sympathie Mendelssohn, mais on comprend plus loin que la véritable cible de l'essai est Meyerbeer : « Un compositeur juif contemporain, universellement connu, s'est adressé, dans ses productions, à une partie de notre public dont le goût n'était plus à corrompre, mais seulement à exploiter¹¹. » Ainsi, Alberich-Meyerbeer vient-il perturber la belle harmonie qui règne entre les filles du Rhin. En arrachant l'anneau au fleuve, le personnage ne détruit pas seulement l'état de nature originel, il introduit le mercantilisme dans l'art. De ce point de vue, le duo entre Alberich et Flosshilde, cette Flosshilde dont il nous dit précisément qu'elle chante, est musicalement surprenant : c'est bien à une véritable rupture stylistique que nous sommes

8. Thomas MANN, « Richard Wagner et L'Anneau du Nibelung » (1937), dans *Wagner et notre temps*, Paris, Librairie générale française 1978, p. 161.

9. « Zur Deutung der Rheintöchter in Wagners Ring », *Archiv zur Musikwissenschaft*, 1969, n. 4, p. 297-306.

10. *Essai sur Wagner* (1962), Paris, Gallimard 1966, p. 23.

11. *Le judaïsme dans la musique*, trad. Prod'homme, Paris, Plon s.d., tome VII, p. 116-7.

confrontés pour quelques instants. Une citation explicite d'un opéra de Meyerbeer ne s'intégrerait pas au flux et au style musical du *Rheingold*, et Wagner est un compositeur trop subtil pour ne pas le savoir. Aussi, ce que nous pouvons reconnaître à ce moment-là, c'est une parodie du style « grand-opéra » meyerbeerien qui sévit à Paris dans les années 1840, comme on peut le constater si on compare ce passage du *Rheingold* avec le duo entre Valentine et Raoul dans *Les Huguenots* de Meyerbeer. Ainsi, Alberich-Meyerbeer essaie d'attirer la fille du Rhin musicienne dans la perversion de l'opéra accrocheur. Une fois l'or volé, c'est l'unité entre les trois sœurs, c'est-à-dire entre la poésie, la musique et la danse qui est maintenant détruite.

5. Sautons au deuxième acte de *Siegfried*. Le héros va accomplir deux meurtres qui, si l'on accepte le principe de notre lecture, nous paraissent étroitement reliés. D'abord, Siegfried tue Fafner, le dragon. Le dragon ? Relisons les textes et le livret de Wagner : des esquisses au poème final de la Tétralogie, le compositeur n'écrit jamais *der Drache* (le dragon), mais *der Wurm* (le ver). À l'occasion de la première représentation de *Siegfried* au théâtre de Munich, Wagner se plaignait de ce que le monstre avait été représenté comme un dragon et non comme un ver¹². Pourquoi Wagner a-t-il, sur ce point, explicitement modifié la tradition légendaire ? Biologiquement, le ver est un animal hermaphrodite. Il est caractéristique de voir que, dans la représentation du serpent de la Genèse, chez le peintre Hugo Van der Goes par exemple, il est explicitement représenté comme un androgyne.¹³ Siegfried tue Fafner parce que l'androgynie fait obstacle à l'accès à la femme. Siegfried doit être pleinement mâle pour pouvoir rencontrer Brünnhilde. De la même façon, Brünnhilde devra être dépouillée de tous ses attributs masculins, la cuirasse et le heaume, au moment de la rencontre avec Siegfried. Avant de tuer Fafner, Siegfried le poète a entendu le *Waldvogel*, l'oiseau de la forêt, mais il ne l'a pas compris. L'analogie entre la musique et le chant des oiseaux ne date pas d'hier, mais elle prend un sens particulier ici. C'est seulement après avoir trempé ses doigts dans le sang du monstre et les avoir portés à sa bouche, qu'il peut décoder le sens de cette mélodie. Nous assistons à sa *sémantisation* : au contact du langage humain, la musique instrumentale pure, incarnée par la flûte, se charge de signification. Le leitmotiv ne fonctionne pas autrement. Et c'est la voix d'une soprano qui permet à Siegfried le poète de comprendre la musique, principe féminin, de savoir comment découvrir Brünnhilde.

12. Cosima WAGNER, *Die Tagebücher*, Munich, Piper Verlag 1977, vol. II (1878-1883), p. 78 (3 avril 1878).

13. Voir la reproduction de ce tableau, par exemple, in E. LEACH, « Genesis as Myth », *Discovery*, vol. XXIII, mai 1962, p. 30-35.

6. Mais auparavant, Siegfried tue Mime. Pourquoi ? Mime est le frère d'Alberich, donc également un juif. Cela du reste, nous l'entendons aussi *dans la musique* : les appoggiatures qui marquent la plainte de Mime dans son numéro de marchandage sentimental – « *Das ist nun der Liebe / schlimmer Lohn ! / Das der Sorgen / Schmähhlicher Sold !* » (Voilà bien de l'amour la triste récompense, le salaire ignominieux de tant de soins) – parodient les caractéristiques de la musique juive telles que Wagner les décrit dans son essai antisémite : « le glissement des chants de synagogue ». Mime, au premier acte, a tenté de se faire passer pour un androgyne : « *Ich bin dir Vater / und Mutter zugleich.* » (Je suis ton père et ta mère tout à la fois). Mais Siegfried ne se laisse pas prendre : Mime n'est pas non plus son père. « *Dass der mein Vater nicht ist / wie fühl' ich mich drob so froh!* » (Comme je me sens heureux à la pensée que cet être-là n'est pas mon père.) Siegfried ne peut être juif. Quel lien entre cette scène, avec son déni de judaïté, et le mythe de l'œuvre d'art de l'avenir ? Nous y reviendrons tout à l'heure.

7. Pour l'instant, Siegfried découvre Brünnhilde. Brünnhilde, incarnation de la musique ? Ici encore, le livret spécifie que la Walkyrie chante : « *Deiner Stimme Singen hör' ich süß,* » dit Siegfried, « *doch was du singend mir sagst, staunend versteh' ich' nicht* » (J'écoute suavement le chant de ta voix, mais ce que tu me dis par ce chant, dans mon étonnement, je ne le comprends pas), car le langage de la musique n'est pas toujours accessible au poète.

Et c'est alors le grand moment de l'unité – provisoirement - retrouvée entre la poésie et la musique, entre le principe masculin et le principe féminin. Nous ne sommes d'ailleurs pas les premiers à interpréter cette scène dans le sens de l'androgynie¹⁴. Réveillant Brünnhilde, Siegfried la presse d'assumer sa féminité : « *Erwache, sei mir ein Weib !* » (Réveille-toi, sois pour moi une femme !) De son côté, elle veut le persuader qu'elle est son image féminine (tout comme elle était l'image féminine de Wotan au deuxième acte de *Die Walküre*) : « *Du selbst bin ich / wenn du mich Selige liebst* » (C'est toi-même que je suis si tu m'aimes dans ma béatitude.)

Des textes de Wagner lui-même confirment cette interprétation androgyne de la scène. Dans une lettre à Röckel du 25 janvier 1854, il écrit explicitement : « L'être humain véritable [der wirkliche Mensch] est à la fois homme et femme. » Et un peu plus loin : « Siegfried lui-même (l'homme isolé) n'est pas l'être humain [der Mensch] complet : il n'en est qu'une moitié ; ce n'est qu'avec Brünnhilde qu'il devient le Rédempteur ; *un seul* ne peut rien ». Le poète rédempteur sera à la fois poète et musicien. Et dans une

14. Voir R. DONINGTON, *Wagner's « Ring » and its Symbols*, New York, St. Martin's 1963, p. 207-216, ou encore J. AZOUVI, « Siegfried ou la quête de l'unité », dans *Siegfried, L'Avant-scène Opéra*, n. 12, nov.-déc. 1977, p. 116.

lettre antérieure du 24 août 1851 au même Röckel, il avait écrit, on ne peut plus clairement : « Siegfried traverse les flammes et réveille Brünnhilde – la femme – pour les plus délicieuses étreintes d’amour. [...] Dans nos discussions enflammées, nous avons déjà touché à sujet : nous ne sommes pas ce que nous pouvons et devons être avant que [...] la femme n’ait été éveillée¹⁵. » Le poète va féconder la musique, tenter de créer l’unité en elle. Mais...

8. Mais Siegfried tombe amoureux de Gutrune. Or, au cours des répétitions de la Tétralogie à Bayreuth, en 1856, Wagner avait fait explicitement le lien entre le rôle de Gutrune et « le style de l’opéra-comique français¹⁶ » que, par ailleurs, il décrit comme le type même de la musique frivole. Pierre Boulez avait parfaitement compris qu’il y avait là une allusion à Auber, le compositeur de *La Muette de Portici*¹⁷, et de fait, il est possible de montrer que, lorsque Gutrune rejoint Siegfried à la scène II de l’acte II du *Götterdämmerung*, le début de son rôle est une citation de la musique qui accompagne le cortège amoureux de Elvire et Alphonse dans la scène de la chapelle de *la Muette* (Acte I, No. 4). Une fois encore, Wagner fait référence au grand opéra parisien, le genre de musique avec lequel le poète peut tout faire, sauf créer une grande œuvre. Siegfried le poète, en effet, mourra. D’un point de vue domestique, il meurt d’infidélité. L’anthropologue avancerait sans doute qu’il meurt d’exogamie, alors que, dans le *Ring*, la seule forme positive d’amour est l’inceste – qui permet la naissance de Siegfried – c’est-à-dire le type de relation le plus étroit, structurellement parlant. De notre point de vue, Siegfried meurt d’oubli : le poète oublie la musique (Brünnhilde) avec laquelle il aurait pu construire l’œuvre d’art de l’avenir.

9. Et Brünnhilde rejoint son mari authentique dans les flammes du bûcher. À l’exception des *Meistersinger*, tous les drames wagnériens se terminent par le sacrifice de la femme. Car l’androgynie de Wagner n’est pas une androgynie de l’égalité, comme celle qui baigne notre époque sous l’influence du féminisme, mais une androgynie où le principe masculin absorbe et détruit le principe féminin, où le poète s’empare de la musique pour le bénéfice de son entreprise à lui. Dans le drame musical, la musique est la servante du drame.

Et c’est sans doute la véritable nature de l’androgynie wagnérienne, dominée en fait par l’homme, qui peut nous expliquer la curieuse concomitance de l’androgynie et de l’antisémitisme qu’on

15. R. WAGNER, *Lettres de Richard Wagner à Auguste Röckel*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, p. 44, 54, 20.

16. H. PORGES, *Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876*, Leipzig, Verlag von Siegismund und Volkening 1896, p. 84.

17. P. BOULEZ, « À partir du présent, le passé », *Histoire d’un Ring*, Paris, Laffont 1980, p. 35.

a relevée plus haut. Nous sommes en présence de deux formes exacerbées de pensée totalisante, pour ne pas dire totalitaire. Car la femme fait obstacle à l'unité de l'être humain, tout comme, pour Wagner, le juif fait obstacle à l'unité de la nation allemande et pour Marx, obstacle à l'universalité du prolétariat. Mime doit mourir : il a voulu, juif, se faire passer à la fois pour le père et la mère de Siegfried. Et Siegfried et Brünnhilde mourront aussi, parce qu'il est impossible à l'homme et à la femme de s'unir totalement, de retrouver, selon Platon, l'unité androgyne originelle.

Mais tout cela ne signifie pas l'échec de Wagner, au contraire. Car si l'androgynie biologique appartient au monde des utopies, le créateur a la possibilité d'engendrer magiquement une œuvre où fusionnent la poésie et la musique, le principe masculin et le principe féminin, une œuvre d'art totale qui assurera à son auteur une revanche contre la mort : une postérité éternelle. Si bien qu'un jour, Wagner pourra se dire à lui-même, comme Wotan à Fricka, « *Vollendet das ewige Werk* » : la voilà terminée, l'œuvre d'art totale, l'œuvre éternelle !

Jean-Jacques NATTIEZ.

(*Faculté de musique de l'Université de Montréal.*)