

Les figures du destin dans la Tétralogie

Erda et les Nornes

Gilles Remy

Poursuivant la réflexion entamée lors de deux conférences présentées dans le cadre des cercles Richard Wagner à Bruxelles et à Toulouse, cette contribution porte sur la question centrale du destin qui traverse la Tétralogie. Figures mythiques, Erda et ses filles, les Nornes, détiennent le pouvoir prophétique et le savoir absolu transmis de la mère originelle aux fileuses. Annonçant le futur et dévoilant les causes du drame, leurs révélations orientent l'intrigue de façon décisive malgré la mise en sommeil de leur puissance mémorielle.

Sources mythologiques

Depuis l'aube de l'humanité, le destin n'a cessé de préoccuper les hommes désireux de connaître leur avenir. Angoisse du futur et hantise de la mort se sont manifestées dans toute les sociétés accordant à la notion sacrée du destin une épaisseur sémantique très étendue. Chargé de contenus religieux, d'intuitions ou de superstitions populaires et de significations philosophiques, le destin est relié à des concepts voisins aussi divers que le sort, le déterminisme, le temps humain en sursis ou la providence. Il se définit comme l'ensemble des événements subis du fait des circonstances ou de la volonté divine tout au long de l'existence. D'après l'étymologie grecque, *moira*, il désigne littéralement «ce qui est attribué» à quelqu'un, comme une part de temps, émanant d'une autorité qui oriente la vie d'un individu, sa mission sur terre comme ses intérêts personnels.

A l'origine, il relève largement du mythe en assurant à la divinité la fixation de l'existence humaine délimitée d'avance par une tranche de durée appelée destinée qui est la succession des faits ou événements accumulés. L'impact destinal est cependant variable et graduel selon les époques et les cultures. Au sens fort du terme, la fatalité est avant tout perçue comme le poids maximum du destin à supporter, sans la moindre intervention possible de libre arbitre, anéantissant tout espoir car l'avenir est prédéterminé. Les plus fatalistes accordent un pouvoir suprême aux lois de l'univers et à un monde entièrement administré par la providence. Pour d'autres, le destin n'entraîne pas systématiquement l'obéissance, la soumission ou le renoncement mais entretient le sentiment tragique de la vie qui implique une volonté de se mesurer au temps, tout en sachant que celui-ci sera finalement vainqueur. C'est alors que l'homme se doit de défier le destin en imprimant sa propre volonté, son propre chemin en tentant l'impossible. Cette lutte acharnée contre sa condition de mortel s'incarne dans les tragédies grecques, à travers l'*hybris*, la démesure et l'orgueil transgressifs. Cet idéal héroïque aux conséquences catastrophiques irriguera toute la Tétralogie.

Dans la mythologie grecque et romaine, le destin est considéré comme le véritable maître de l'univers. Sans être une divinité incarnée à qui on rendrait un culte, la *moira* est la loi suprême du cosmos.

Issue de la Nuit et de Chaos, cette force aveugle et inexorable domine toutes les autres instances divines. Non seulement les hommes lui sont soumis mais Zeus la reconnaît en consentant au principe du partage des attributions et du sort des dieux. Chaque mortel qui l'éprouve se doit de la respecter : transgresser la mesure assignée par le destin, c'est commettre l'*hybris*, faute gravissime sanctionnée par le châtement des dieux.

Outre les Moires grecques ou Parques romaines (Clotho, Lachésis et Atropos), d'autres instances prophétiques transmettent les lois écrites du destin : oracles, devins, sibylles et pythie sont consultés pour répondre à des angoisses collectives, sentiments d'impuissance et pour avertir les mortels des futures catastrophes ou calamités.

Dans les récits homériques et les tragédies grecques, ces figures détiennent un pouvoir considérable sur l'intrigue : elles éveillent les consciences des protagonistes et orientent celles des spectateurs en déplaçant le suspens initial vers d'autres issues. Si leurs interventions réduisent l'amplitude de l'interrogation posée, elles ouvrent d'autres perspectives dramatiques en accordant des pronostics sans pouvoir prescrire nécessairement de remède. Détentrices d'un savoir et d'une connaissance intuitive qui échappe à l'homme, elles énoncent, non pas la nature du temps insaisissable qui passe à proprement parler, mais ce qu'on appelle la temporalité, en se souvenant du passé et en anticipant l'avenir, atout majeur de leurs prérogatives.

Dramaturgie du temps modernisée

La « dramaturgie du temps »¹ de *L'Anneau du Nibelung* se trame, à la fois, de manière linéaire et cyclique. Au fur et à mesure où l'on avance dans le récit en observant un fil continu, des interpolations ou parenthèses invitent l'auditeur à des plongées dans le passé. Eternel retour, errance perpétuelle et quête sans fin orientent le drame vers une dimension mythique, infinie ou indéterminée. Inspiré davantage des pratiques et procédés romanesques, Wagner libère le récit de ses chaînes narratives traditionnelles grâce à une dilatation temporelle des monologues par rapport aux actions extérieures plus contractées. Ce traitement du temps « re-configuré »² privilégiant les longs récits récapitulatifs d'un passé insoupçonné et lointain inaugure les voies qu'empruntera Proust dans *A la recherche du temps perdu*.

Cette subtile dramaturgie temporelle se tisse progressivement au cours de l'accomplissement des personnages. Tous ne sont pas égaux face à leur sort : Siegfried guidé, initié et manipulé suit malgré lui sa destinée tandis que Wotan, en connaissance de cause, bénéficie d'une marge de manœuvre plus étendue. Même s'il est fixé à l'avance, leur destin se dévoile par des flashbacks très fréquents. En marchant à reculons, Wagner préfère montrer d'abord les effets avant les causes en jetant des ponts à l'intérieur du temps linéaire pour revenir en arrière et, par conséquent, pour avancer, évidente analogie à la démarche proustienne. Cet itinéraire régressif est aussi bien celui des personnages que du spectateur. L'unité n'est obtenue que rétrospectivement comme si le passé était réactivé au sein du présent suspendu. « *Tout porte à croire que ce n'est pas vers la catastrophe que l'on tend dans ce drame mais plutôt vers l'origine* » (*Urzeit*), comme le dit Christian Merlin.

¹ Christian Merlin, « Dramaturgie du temps dans la Tétralogie », in *L'avant-scène opéra, La Walkyrie*, n°12/13, pp. 122-128

² Notion empruntée à Paul Ricœur, *Temps et récit*, I, Seuil, 1983

Erda : déesse de la sagesse

La prophétesse Erda qui dévoile la caducité du monde divin joue un rôle clé dans la révélation des destinées. Sans pratiquer la sorcellerie, elle fait rebondir l'intérêt vers les zones laissées volontairement (ou involontairement) dans l'ombre. Mère originelle, Erda est issue du monde de la nature, de la terre en particulier (Terre-Mère comme l'indique son nom allemand attribué par le compositeur). Inspirée de la déesse chtonienne Jörðh dans les sagas nordiques et de Gaïa dans la mythologie grecque, elle apparaît dans un chant de l'Edda, Völuspa, où Odinn ressuscite une prophétesse pour qu'elle lui enseigne le destin du monde. On raconte aussi qu'Odinn est descendu dans le royaume des morts pour l'interroger sur le sort de son fils préféré Baldr, dieu de la lumière. Quoiqu'issue des sagas de la mythologie scandinave, Erda est, en grande partie, une création wagnérienne. Bénéficiant dans la Tétralogie d'une aura sacrée sur un monde qui précède celui de la domination de la lance, elle est la génitrice des Nornes et deviendra la mère de Brünnhilde, suite à sa relation adultère avec Wotan. Apparentée aux filles du Rhin avec qui elle partage des prérogatives symboliques complémentaires, Erda fait sa première intervention dans la quatrième scène de *L'or du Rhin*. Celle-ci est minutieusement décrite par le compositeur dans les didascalies : « *l'apparition noble de la déesse émerge de l'anfractuosité d'un rocher, des profondeurs jusqu'à mi-corps avec une abondante chevelure noire flottante* ». Son apparition subite aussi surprenante qu'inattendue fait un effet foudroyant souligné par des accords massifs à l'orchestre. Pessimiste, elle surgit pour annoncer la fatalité. Comme une divinité de la mémoire omnisciente et immortelle, elle sait le passé et voit l'avenir en possédant le don de la connaissance du temps dans sa totalité : *je sais tout ce qui fut, tout ce qui sera*. Seul le présent se dérobe à ses paroles prophétiques, laissant une part de liberté d'action au protagoniste. Sa maîtrise des pôles extrêmes de la temporalité, sans en connaître l'entre-deux, laisse donc les prérogatives de l'agir dans le présent pour les acteurs du drame.

Dans cette scène capitale, elle implore Wotan de renoncer à l'anneau maudit et annonce la menace tout en prédisant le futur crépuscule. A l'image d'une figure surnaturelle du destin, sa prophétie implacable énonce l'advenu et l'advenir en précisant l'ultime sentence :

Cède Wotan, fuis la malédiction de l'anneau. Sa conquête te voue sans recours à ta perdition (...) Je sais tout ce qui fut, tout ce qui sera, tout ce qu'il adviendra, je le vois aussi : déesse originelle du monde éternel, Erda adjure ta conscience. Mon sein a conçu trois filles, créatures des origines: ce que je vois, les Nornes te le disent la nuit. Mais un péril extrême me mène aujourd'hui moi-même à toi : Ecoute ! Ecoute ! Ecoute ! Tout ce qui est a une fin. Le crépuscule arrive pour les dieux: je te le conseille : laisse l'anneau !³

Musicalement, le leitmotiv orchestral qui l'accompagne est issu directement de l'arpège initial du motif du Rhin, composé dès 1850, avec lequel il partage de grandes similitudes. Dans le mode mineur, observant une courbe ascendante, ce leitmotiv⁴ d'Erda arpégé est scandé par un rythme de trochée dans les tessitures graves des bassons et des cuivres (tuba) :

Leitmotiv d'Erda :



leitmotiv du Rhin :



³ Scène 4 in *L'Avant-scène opéra, L'Or du Rhin*, nouvelle traduction de Françoise Ferlan, 1988, n°6/7, pp.106-107

⁴ Bruno Lussato, avec la collaboration de Niggli Marina, *Voyage au cœur du ring, Wagner, L'Anneau du Nibelung, Encyclopédie*, Fayard, 2005, pp. 498-499

Déployant sa progression montante par vague successive, la ligne vocale de ce très beau lied sombre et serein se stabilise en mi majeur aux cordes. Lorsqu'Erda implore la cession de l'anneau, menace et, enfin, prédit, dans un moment paroxystique, le crépuscule, la courbe mélodique s'inverse de façon symétrique pour illustrer la destruction finale. Déclarant que tout s'achève un jour, elle poursuit sa prophétie engendrant le leitmotiv du *Crépuscule des Dieux* qui se présente comme le renversement de celui du Rhin lié à Erda symbolisant vie et croissance :

Leitmotiv du *Crépuscule des Dieux* :



En tant que motif du déclin et de la mort, sa récurrence au début du troisième acte de *Siegfried* (seconde confrontation entre le «voyageur» et Erda) signifie que le déclin des dieux a effectivement commencé.

Dès la prophétie achevée, Erda disparaît, comme les sorcières dans *Macbeth*, dans l'ancre de la terre et, avec elle, s'éteint progressivement la musique. Incité à suivre ses conseils par les dieux (Froh et Donner) qui l'entourent, Wotan se résigne à se séparer de l'anneau pour le remettre, avec le trésor, aux géants.

Après ce prologue, un long laps de temps s'écoule pour engendrer, suite à la liaison adultère entre Erda et Wotan, Brünnhilde et fort probablement aussi les Walkyries qui apparaissent lors de la première journée.

La seconde et ultime intervention d'Erda consultée par Wotan, sous les traits du Wanderer, se situe dans la première scène de l'acte III de *Siegfried*.

Erda et der Wanderer : une confrontation philosophique⁵

Ce dialogue frontal, échangé en tête-tête, s'inscrit dans la filiation graduelle des acquis du savoir et des connaissances des protagonistes (l'éducation de Siegfried, son rapport avec der Wanderer puis le réveil de Brünnhilde). Cette scène prend une tournure essentielle sur la question de la nature du pouvoir et de la domination du monde.

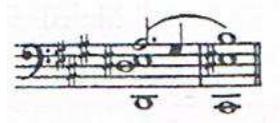
Elle est précédée par un prélude orchestral bref mais bouillonnant qui joue un rôle mémoriel exemplaire. Les allusions aux événements qui se sont déroulés trouvent un écho qui irrigue toute la matière orchestrale en rappelant que l'inversion du motif d'Erda forme celui du *Crépuscule*. Tout est dit et prédit par l'orchestre : passé, présent et futur forment une seule chaîne, tracent un seul destin. Prophétie et déclin s'associent avec les deux thèmes musicaux, celui d'Erda ascendant et celui du *Crépuscule* descendant. La rythmique obsessionnelle et énergique évoque irrésistiblement la fameuse chevauchée des Walkyries.

A la fin du prélude, émerge le mystérieux leitmotiv du destin⁶, déjà apparu précédemment pour évoquer le réveil de Brünnhilde, qui ouvre la scène. Dans un tempo lent et solennel approprié à son registre

⁵ Alain Satgé, « Les circuits du savoir », in *L'Avant-scène opéra, Siegfried*, n° 12, 1977, p. 16

grave, il s'étale chromatiquement dans une harmonie sombre de septième diminuée propice à l'expression plaintive. Aisément identifiable, ce leitmotiv marque de son sceau la menace qui pèse sur les protagonistes :

Leitmotiv du destin :



Le prélude terminé, der Wanderer convoque Erda en la réveillant avec brutalité. Sa ligne vocale énergique illustre sa détermination. Lorsqu'elle émerge des profondeurs dans un état de sommeil conscient proche du rêve (elle porte, selon les didascalies, « des vêtements scintillants » et « est couverte de givre »), on entend le leitmotiv du sommeil magique dont le ton calme et la douceur contrastent avec l'intervention précédente. Puis, le thème du Wanderer s'unit à celui d'Erda au début de la seconde réplique du Dieu déchu qui la décrit plus flatteusement.

Rivalité du savoir et de la volonté

Détentrice de la sagesse intimement liée au sommeil, Erda incarne la dimension du songe qu'elle transmet aux Nornes. En tant que source révélatrice de la vie intérieure la plus profonde, la puissance du rêve qu'elle dévoile est une voie essentielle de la créativité wagnérienne qui jalonne toute son œuvre⁷. Face à ces paroles incantatoires, se dresse la volonté d'un Dieu humanisé qui s'appuie sur une logique argumentaire rationnelle en quête de pouvoir. Cette confrontation entre la connaissance éternelle incarnée par Erda et la volonté absolue du Wanderer est un moment clé du drame dont la portée métaphysique ouvre à des lectures et interprétations plurielles. Ces deux figures archétypales antithétiques s'opposent aussi sur des registres sémantiques séparant le pouvoir (*willen*) du savoir (*wissen*). Le savoir paralysant n'est pas seulement coupé de l'action, il est incompatible avec elle. Alors que Siegfried agit sans connaître la peur et que Wotan est progressivement en proie au doute, Erda, extérieure à l'action, manifeste continuellement ses craintes.

Il est impératif de parcourir les étapes de ce tête-à-tête pour en saisir le sens et le point de basculement qui entraîne toute la Tétralogie vers une tentative ultime de rédemption. Au début, l'interrogation insistante et inquiète du Wanderer ne trouve aucun apaisement. Erda exprime ses refus réitérés de répondre à ses questions en lui recommandant de consulter les Nornes :

Mon sommeil est songe,

Mon songe ma pensée,

Mes pensées régissent le savoir.

Mais quand je dors, les Nornes veillent :

Elles tissent la corde et filent loyalement ce que je sais :

Pourquoi n'interrogues-tu pas les Nornes ?⁸

⁶ Bruno Lussato, *op.cit.*, p. 529

⁷ Voir le monologue de Sachs : *Wahn, wahn, iberall Wahn (rêve, rêve, tout n'est que rêve)* dans *Die Meistersinger von Nürnberg*

⁸ Traduction française d'Antoine Goléa in *L'Avant-scène opéra, Siegfried*, n° 12, 1977, p. 88

Surgit alors l'interrogation existentielle «*comment arrêter une roue qui tourne ?*» du Wanderer qui lui demande comment échapper à la fatalité. Symboliquement, cette roue implacable fait référence à la circularité du temps liée à la fatalité. Par extension, c'est la métaphore de l'anneau qui acquiert ici un sens élargi par la représentation allégorique de l'éternel retour du mythe. Impuissante, Erda esquive sa question avant de replonger dans le sommeil :

Depuis mon réveil, je suis troublée :

Le monde tourne, sauvage et confus !

(...)

*Que le sommeil ensevelisse mon savoir*⁹.

Cette amnésie n'est pas subie¹⁰ mais intentionnelle. Elle connaît sans doute la réponse mais ne souhaite pas la lui révéler : aspire-t-elle à ce que les Nornes le confrontent à son méfait ? Nous l'ignorons mais les fileuses révéleront la faute originelle, plus tard, lors du prologue du *Crépuscule des Dieux* uniquement au spectateur.

Erda s'efface alors progressivement et der Wanderer encore désespéré n'entrevoit aucune issue au drame des dieux, ni à leur disparition inéluctable. Elle renvoie son interlocuteur à lui-même, puis, très irritée, l'interrompt brusquement en le sommant de ne pas la harceler ainsi.

C'est le moment clé où se produit une inversion hiérarchique : le savoir touche lui-même à son terme. Les rôles se renversent : la déesse n'a plus ce don de voyance et son rival possède maintenant cette qualité qui fait corps avec sa volonté. Le couperet du dieu déchu est implacable d'autant qu'il est suivi d'un long silence dramatique, unique sans doute dans la Tétralogie, vu les circonstances. Mentionné spécifiquement par Wagner dans la partition, le point d'orgue trône au-dessus de la portée musicale :



Tu n'es pas ce que tu crois.

La sagesse des mères touche à sa fin :

*ton savoir s'efface devant ma volonté*¹¹.

Dans ce combat où se font face le savoir et la volonté, aucun ne vaincra, même si der Wanderer conserve l'espoir de léguer son héritage à la jeunesse. C'est en vain, car la volonté est impuissante. Intervient ici l'influence décisive de la lecture de Schopenhauer sur Wagner qui est convaincu des thèses pessimistes du philosophe pour qui le monde est illusion et la volonté ne peut que détruire les valeurs qu'elle a créées. Il n'est d'espoir que pour ceux qui renoncent au désir et à l'illusion. Selon les principes du philosophe inspirés en partie du Bouddhisme, il faut se défaire de cette volonté et y renoncer. Wanderer abdique et laisse l'héritage du monde (leitmotiv lumineux et triomphant) au héros qu'il a engendré. Il songe à l'héroïne Brünnhilde qui «*accomplira l'acte rédempteur du monde*» et à l' élu Siegfried (sublime Wälzung) à qui il lègue les espérances du futur, héros qui accomplira la rédemption du monde. Le vieux monde va

⁹ Traduction de Françoise Ferlan, in *L'avant-scène opéra, Siegfried*, n° 229, p. 81

¹⁰ Notons la différence avec Siegfried

¹¹ Traduction d'Antoine Goléa, in *L'Avant-scène opéra, Siegfried*, n° 12, 1977, p. 92

disparaître et un monde nouveau s'apprête à naître. Exit les dieux. Erda renvoyée dans son sommeil éternel, le monde est désormais aux mains des hommes. C'est la transition capitale du mythe à l'histoire qui se trame dans les épisodes suivants de la Tétralogie. Parenthèse dans la progression linéaire, l'incursion des Nornes dans le prologue du *Crépuscule des Dieux* permet de revenir au point de départ de l'action. Pour ce faire, Wagner puise dans l'univers mythique scandinave, lui-même relié aussi à la mythologie grecque.



Henri Fantin-Latour :
L'évocation d'Erda, lithographie (1885)



Francesco Salvati :

Les trois destinées, huile sur toile (1550)

Selon la mythologie nordique dont Wagner s'inspire, trône, au centre de l'Univers, le frêne du monde, Yggdrasill, axe structurel, protégeant les neuf mondes. Sous une de ses racines, se trouve aussi la source de la Science et de la Sagesse, Mimirbrunn, protégée par le géant Mimir, le sage. Près de cette source, trois vierges, appelées Nornes, filent tous les instants du destin de la vie des hommes dans une conception fortement fataliste portant des noms révélateurs en écho aux prophéties d'Erda : *Urd* (passé), *Verdandi* (présent) et *Skuld* (avenir). Décidant sans appel du sort des hommes et, notons le bien, des dieux aussi, elles règlent le cours de toute vie. Associées à l'obscurité et à la nuit, c'est-à-dire à une forme de connaissance intuitive et visionnaire, les Nornes qui incarnent cette sagesse matriarcale venue du fond des âges sont équivalentes aux Moires ou Parques de la mythologie gréco-romaine. Filles de Zeus et de Thémis (ou de la Nuit), ces trois sœurs maîtresses du destin, Clotho, Lachésis et Atropos sont des fileuses du temps humain jouant un rôle bien défini dans la fabrication du fil de la vie, de son enroulement sur le fuseau puis de sa rupture par un coup de ciseaux. Clotho fait tourner sa quenouille qui symbolise le cours de l'existence tandis que Lachésis, la répartitrice, dévide le même fil sur son fuseau dispensant ainsi le sort réservé à chacun alors qu'Atropos, l'implacable, tranche le fil de chaque vie. A Clotho appartient la naissance et les dispositions innées ou fatales, à Lachésis appartient le fait de vivre, l'existence liée au hasard et à Atropos la responsabilité de sceller le destin symbolisant l'irréversibilité du temps en rendant irrévocable l'issue fatidique.

Métaphore du temps tissé ou filé

Depuis les mythologies antiques, le symbolisme du fil est essentiellement un lien qui relie tous les états de l'existence à la destinée humaine, elle-même issue du principe créateur divin. Se déroulant depuis un centre principal, le fil de la vie s'enroule autour du fuseau, attribut des Parques et symbole de rotation. Ce fil symbolisant la trame destinale humaine peut être manipulé pour élaborer un tissage relié métaphoriquement à un acte créatif ou d'enfantement. Une fois l'œuvre tissée achevée, la tisserande coupe le dernier fil à l'image de l'accoucheuse qui sectionne le cordon ombilical. En tant que prérogative féminine depuis les temps les plus reculés, le tissage s'inscrit dans la mémoire collective comme actions de lier, d'entrelacer et d'unifier, à l'image d'un réseau social dont la toile est la métaphore actuelle par excellence. Au désordre des origines, de la ligne brute, se substitue un tissu entrelacé, ordonné où chaque fibre a sa place pour atteindre l'harmonie. Par extension symbolique, le mythe procède de récits oraux puis écrits qui se tissent au fur et à mesure les uns aux autres afin d'acquiescer une certaine cohérence.

Par extension, le sens symbolique du tissage, pratiqué souvent en chantant selon les témoignages ou récits d'aèdes anciens, est l'œuvre métaphorique du poète qui élabore ses récits à ramifications ou enchâssements multiples.

Fasciné par cette culture antique, Wagner y puise les ressources nécessaires dans son œuvre en introduisant déjà des fileuses dans un chœur du *Vaisseau fantôme* (au début de l'acte II) dont l'atmosphère évoque l'univers féminin rappelant le rouet du fameux lied de Schubert. Dans la Tétralogie, sous les ordres de leur mère, les Nornes filent (*spinnen*) et tissent (*weben*) en chantant inlassablement les destinées humaines et mêmes divines dans le prologue du *Crépuscule des Dieux*.

Le prologue : la scène des Nornes

La genèse du prologue qui remonte à la première esquisse de la Tétralogie (« Mort de Siegfried » dès 1850) fait l'objet d'un remaniement important lié à la tournure dramatique des événements. Présente dès la première ébauche, la scène des Nornes subit une modification en fonction du dénouement catastrophique du *Crépuscule* réexaminé à la suite de deux révisions majeures avant d'atteindre sa forme définitive. Réécrit en fonction du final qui, entretemps, a basculé dans l'embrasement généralisé, ce prologue délivre, uniquement au spectateur, un message pessimiste.

Apparaissant une seule fois, les Nornes remplissent une fonction narrative essentielle en vue de mettre au courant le spectateur qui ignore encore les causes initiales et profondes du drame. Le choix de l'emplacement dramaturgique, à un stade avancé de l'évolution de la Tétralogie, peut sans doute se justifier par la nécessité de raviver la mémoire de l'auditeur afin de remonter dans le passé le plus lointain. Voulant réagir (*Opéra et drame*) contre la linéarité d'enchaînement des événements qui est le propre du grand opéra historique traditionnel, Wagner renverse ces règles en montrant d'abord les effets avant les causes, ce qui motive et réanime l'intensité dramatique. C'est pourquoi, il introduit si tardivement leur intervention indispensable pour saisir rétrospectivement les causes du mal. Dictées peut-être par leur mère, leurs révélations établissent une évidente association avec l'univers de la tragédie grecque où le nœud destinal sert de trame.

Ce prologue contracte toute la dimension mythique de la Tétralogie comme un condensé rapportant quasi simultanément passé, présent et, dans une moindre mesure, le futur dans la même épaisseur synchronique. A tour de rôle, les trois sœurs relatent des événements depuis les temps les plus reculés, au-delà de l'origine du temps de la représentation, c'est-à-dire le « pré-Ring »¹², depuis l'épisode du frêne du monde jusqu'au brasier final avant d'être englouties dans l'oubli du sommeil. Le passé qui est évoqué dans toute son étendue, le présent occulté et l'avenir à peine esquissé sont énoncés en un point fixe du Temps qui est l'instant choisi de leurs révélations. Elles résument, en une quinzaine de minutes, l'éternité, disparaissant avant d'avoir pu énoncer leur prophétie.

Hans Toma : *Les Nornes*, aquarelle (1889)



Triple tiercé narratif

Au début, les Nornes filent la corde des destinées en chantant chacune une tranche de récit temporel : l'aînée, la plus mûre, se remémore le passé, dans une tessiture grave d'alto, la deuxième, plus jeune, prend le relais pour narrer les faits qui se sont déroulés plus récemment avec une tessiture intermédiaire de mezzo et la troisième, la cadette à la voix de soprano, poursuit en présageant le crépuscule sans fin avant de sombrer, avec ses sœurs, dans les brumes de l'oubli. Elles ne chantent jamais ensemble, sauf à la fin, mais interviennent à tour de rôle, en se renvoyant les questions relatives au destin. Trois récits d'ampleur

¹² La terminologie narratologique désigne ce type de flashback littéraire comme analepse dont Gérard Genette donne cette définition : « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve ».

décroissante et de clarté inégale enchaînés symboliquement par la transmission de la corde relatent les fautes commises par les dieux et les hommes (Wotan, Loge et Alberich) sans avoir d'emprise sur les faits à venir.

Le premier récit, ou plutôt rétro-récit, embrasse l'étendue temporelle la plus large en remontant à la faute originelle évoquée chacune à tour de rôle. L'aînée raconte que Wotan a taillé sa lance avec une branche du frêne cosmique qui se mit à dépérir et qu'il a bu à la source de la sagesse en sacrifiant un œil. La deuxième évoque Siegfried qui brisa la lance sur laquelle le dieu grava les runes de pactes et que Wotan ordonna d'abattre l'arbre. La cadette chante la chute du Walhalla voué au bûcher.

Plus bref, le second récit s'ouvre par une laborieuse remémoration du rôle de Loge par l'aînée que la suivante complète en évoquant les ordres de Wotan au Dieu du feu pour cercler Brünnhilde de flammes alors que la dernière raconte comment Wotan y plongea les éclats de sa lance.

C'est lors de l'évocation de l'achèvement de la nuit des premiers temps qu'aboutit l'ultime description brouillée par des visions de moins en moins claires à mesure que l'aube émerge progressivement. Traduisant symboliquement la transition des voix profondes de l'inconscience à la conscience humaine diurne, ce dernier récit distillé en pointillé est concentré autour du rapt d'Alberich et de la malédiction de l'anneau. De plus en plus relâchée et rongée par les méfaits, la corde qui s'emmêle se rompt au moment précis où l'on aurait pu apprendre l'avenir du monde, la malédiction provoquant des ruptures irrévocables dans la chaîne du savoir. Les fileuses clôturent en chœur sur les paroles : *fini le savoir éternel* pour signifier l'idée de la fin de la transmission du savoir absolu.

Quand le fil se rompt (lorsque retentit le thème du cor de Siegfried présageant sa mort), le temps touche à sa fin ; il n'est plus de passé, de présent ni d'avenir. Après avoir évoqué les événements qui se sont produits depuis la genèse du monde et en nous donnant bien des clés pour comprendre ce que Wagner n'avait dévoilé qu'avec omissions ou récits différés, les Nornes perdent la mémoire : elles ne possèdent plus la maîtrise du destin. A l'image de leur mère qu'elles rejoignent en disparaissant sous terre, les sœurs fatales ne détiennent plus le savoir prétendument éternel et absolu, celui-ci semble se dissiper dans l'oubli.



Bayreuth 1983

Dialectique de la mémoire et de l'oubli¹³

D'un point de vue symbolique, le frêne du monde est, dans une certaine mesure, l'équivalent statique et vertical du fil du temps horizontal que tissent les Nornes. Représentant l'ordre planétaire originel, l'arbre sacré dépérit, à cause de la transgression de Wotan, et avec lui, le cours du temps mythique se fracture et le flux mémoriel s'effiloche. C'est la fin d'un monde qui s'écroule, perceptible dans cette dissolution de la parole enfouie dans les ténèbres. Cette lente et progressive usure conduit à l'oubli dont la musique, où chaque instant nouveau se greffe sur le précédent, est la métaphore par excellence. Par analogie avec ces personnages féminins et Siegfried en proie à l'amnésie fatale, Wagner joue aussi sur la dialectique de la mémoire et de l'oubli de l'auditeur qui risque de sombrer dans des brumes sonores mythiques de plus en plus opaques face à une œuvre aussi monumentale. Pour ce faire, le compositeur ravive la flamme des souvenirs par des réminiscences du passé dans le présent de l'écoute, via les leitmotive qui remplissent une fonction essentielle en s'infiltrant dans la mémoire auditive pour contaminer la conscience du spectateur. Dans ce sens, la rupture du fil associée à la perte de mémoire des Nornes acquiert une signification plus large, celle de l'effondrement de tout l'édifice, l'univers n'obéissant pas aux lois de successions chronologiques propres à l'histoire mais à celles plus hautes du mythe fondé sur l'idée mémorielle de l'éternel retour. Cette rupture apparaît symboliquement comme un écho anticipé de l'oubli de Siegfried dont la destinée est aliénée par un philtre magique. L'effacement de la mémoire, c'est la fin du mythe puisque ce dernier se définit comme le surgissement d'un passé originel dans le présent fécondé par la remémoration d'événements fondateurs. Avec le philtre d'oubli, Siegfried perd son statut de héros libre et d'archétype mythique.

Analyse musicale des leitmotive du prologue

La scène du prologue combine une série de leitmotive dont l'emboîtement montre une volonté de maîtrise absolue sur l'orchestration et l'instrumentation. Ils sont condensés dans cet intermède où se succède une panoplie d'entre eux : les premiers accords assombris rappellent ceux du réveil de Brünnhilde, le leitmotiv d'Erda lié à celui du frêne, le fil du destin en miroir et le retour du leitmotiv du destin utilisé comme transition dans les différents récits, sans oublier tous ceux qui parcourent toute l'œuvre¹⁴.

En les analysant de façon plus approfondie, on s'aperçoit que Wagner a subtilement exploité leur dimension symbolique. Il est parfaitement logique que les accords qui accompagnaient le réveil de Brünnhilde, saluant le soleil à l'aube de sa vie nouvelle, se retrouvent dès le début du prélude qui annonce l'entrée des Nornes. Mais, dans la mesure où ces accords doivent s'harmoniser avec les fileuses qui incarnent les vestiges du passé, ils sont assombris d'une teinte tragique et moins éclatante. Contrairement au réveil de la fille de Wotan et d'Erda, les Nornes n'annoncent pas un temps nouveau ou à venir mais apportent les clés de compréhension du futur en fonction du passé, des temps révolus dont elles sont les dépositaires.

Le leitmotiv du fil ou de la corde qui tisse des mouvements contraires¹⁵ en miroir rappelle celui de l'anneau dont les courbes mélodiques entrelacées accentuent la même idée de circularité, renforçant l'idée de réminiscence, essentielle sur le plan musical dans ce prologue :

¹³ Jean-François Candoni, « Mémoire et oubli », in *L'avant-scène opéra, Le Crépuscule des Dieux*, n°230, pp. 134-139

¹⁴ Leitmotiv du Walhalla, de Loge, de l'appel du cor de Siegfried

¹⁵ Bruno Lussato, *op.cit.*, p. 565

Leitmotiv du fil du destin

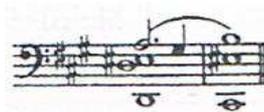


Le fil de la destinée incarne la continuité d'un réseau de motifs à l'orchestre dont on ne sait s'ils conditionnent le récit ou s'ils en dérivent. Musicalement, le fil est assimilé aux vagues avec toute l'ambiguïté et l'indétermination de la 7^{ème} diminuée.

Apparaissant déjà dans la *Walkyrie* pendant le sommeil de Brünnhilde, le leitmotiv du destin entendu préalablement dans le prologue réapparaît de plus belle avec ces deux accords menaçants et mystérieux dans les registres graves. Il est précédé systématiquement d'une phrase qui préfigure l'annonce de la mort :



et le leitmotiv du destin :



Associé aux tubas en sol mineur (générant l'annonce de la mort), ce leitmotiv retentit à chaque interrogation destinale ou tournant de situation comme pour accroître le suspens. Au fil du temps, sa portée prend le sens d'une interpellation plus abstraite d'autant que sa brièveté lui confère une plasticité tonale propice aux diverses adaptations contextuelles. A ce propos, il est intéressant de signaler qu'il est cité, à trois reprises, dans le largo de la 15^{ème} et dernière symphonie de Chostakovitch.achevée en 1971 et qualifiée par Franz Lemaire¹⁶ de «symphonie des adieux», cette œuvre truffée de clins d'œil laisse entrevoir des réminiscences du passé de la vie du compositeur russe et ses craintes de la mort.

Les figures du destin, une allégorie de la création

Les figures du destin qui échappent à la temporalité humaine incarnent la dimension mythique de la Tétralogie, par opposition à la dimension épique ou héroïque que détiennent les hommes. Visionnaires et prophétiques, elles se détachent du monde dont elles possèdent une connaissance quasi-divine aussi bien synthétique et simultanée que synchronique et diachronique. Assurant cette fonction mythique en remontant à la nuit des temps, elles énoncent davantage les vestiges d'un passé lointain bien plus que l'avenir comme si la marche du destin avançait à reculons, selon la formule de Christian Merlin. Le passé ainsi dévoilé est bien plus que l'antécédent du présent : il est la source du devenir.

¹⁶ Franz C. Lemaire, *Le destin russe et la musique, un siècle d'histoire de la révolution à nos jours*, Fayard, 2005, p. 423

Lié à l'éternité immuable de l'univers, leur pouvoir les rapproche de la notion grecque d'aiôn envisagée comme une continuité indivisible et illimitée, en opposition aux autres registres temporels de l'Antiquité, à savoir, le kairós ou l'instant opportun et le chronos ou le temps linéaire.

Les destinées qu'elles tissent soigneusement explorent un réseau métaphorique d'une extrême richesse, qui associe étroitement le fil et le chant, la toile et le texte, le destin et la création artistique. Interprétation renforcée par le fait, non anodin, qu'en chantant leurs récits, les Nornes, alter ego du compositeur, s'apparentent aux Muses, elles-mêmes filles de Mnémosyne, déesse de la mémoire.¹⁷ Dans ce prologue perçu comme une incise réflexive, Wagner use du procédé de la mise en abyme pour accentuer l'analogie entre ces figures destinales et sa position de poète-compositeur : « Le vrai poète est le poète qui annonce l'avenir ; le poète est un voyant¹⁸ ». Possédant une valeur messianique et un don de voyance, la mission du poète et celle du compositeur se rejoignent dans la Tétralogie où la musique comme métaphore du temps est souvent prophétique. Cette faculté visionnaire de « prédire » l'avenir ou de pressentir le futur est un des aspects les plus importants de l'œuvre créatrice de Richard Wagner qui se considère comme un missionnaire dans la société de son temps.



Alfred Stassen : *Les Nornes*, lithographie (1914/22)

¹⁷ Mnémosyne dont les paroles, dans *Théogonie* d'Hésiode, « tout ce qui a été, tout ce qui est, tout ce qui sera » retentissent dans la bouche d'Erda.

¹⁸ Richard Wagner cité dans Christophe Looten, *Dans la tête de Richard Wagner, archéologie d'un génie*, Fayard, 2011, p. 779



Arthur Rackham : *Erda*