



Anselm Kiefer, *Die Meistersinger*, 1981

L'actualité du mythe dans L'Anneau du Nibelung

Jean-François Candoni

Rappelons, en guise d'introduction, ce que Karl Marx écrivait à propos du mythe en 1858 :

La difficulté n'est pas de comprendre que l'art et l'épopée grecs sont liés à un stade donné de l'évolution d'une société. La difficulté est de comprendre pourquoi ils nous offrent aujourd'hui encore un plaisir artistique et, dans une certaine mesure, font encore figure de norme et de modèle inaccessible. (Karl Marx, Fondements de la critique de l'économie politique)

On a souvent défini le mythe comme un « récit des origines » (Mircea Eliade) ayant pour objectif de justifier et d'expliquer une réalité actuelle en remontant à ses origines, à la première fois où elle s'est manifestée : on peut se demander en quoi ce type de parole peut interpeller et intéresser l'homme du XXI^e siècle, qui vit dans un monde dont le système de valeurs est dominé par l'héritage des Lumières et du rationalisme scientifique. On peut se dire qu'après tout, une parole qui regarde sans cesse vers le passé, une parole qui tente sans relâche de réduire le présent au passé, et, qui plus est, une parole inscrite dans une vision du monde infrarationnelle, ou irrationnelle, ne peut être d'aucun secours à celui qui, aujourd'hui, tente de se comprendre soi-même et cherche des clés pour donner un sens au monde qui est le sien. Et d'ailleurs, cette interrogation ne fait que se renforcer lorsqu'il est question d'une œuvre comme celle de Richard Wagner : produit emblématique d'un XIX^e siècle irrémédiablement révolu, œuvre d'un siècle passé qui elle-même regardait vers un passé infiniment plus lointain encore, la Tétralogie pourrait n'être plus aujourd'hui qu'un objet d'étude archéologique ne suscitant un intérêt réel que pour quelques historiens de la culture occidentale.

Or, il n'en est rien : Wagner continue d'interpeller les artistes, et non les moindres : je pense à l'exemple magnifique d'Anselm Kiefer, sans doute l'un des peintres les plus importants de ce début de XXI^e siècle. Il continue d'obliger les intellectuels à prendre position (pensons au récent essai d'Alain Badiou, Cinq leçons sur le Cas Wagner) et d'attirer les spectateurs, tour à tour fascinés et scandalisés par les propositions du Regietheater et du théâtre postdramatique, lesquels trouvent dans la production théâtrale de Wagner, pour le meilleur et pour le pire, un lieu d'expérimentation privilégié – c'est un peu comme si tout metteur en scène important se devait de se confronter à l'œuvre du maître de Bayreuth.

Le fait que l'œuvre de Wagner ait été conçue et réalisée il y a plus d'un siècle et demi n'est pas en soi un obstacle à son actualité : comme le remarquait le philosophe Hans-Georg Gadamer, tout texte (qu'il soit littéraire ou musical), toute œuvre d'art appartiennent par définition au passé, même s'ils ont été conçus il y a quelques semaines seulement. À cela s'ajoute, concernant la musique, le fait que l'œuvre musicale se constitue et n'a d'existence que dans et par la mémoire de l'auditeur. L'actualité d'un texte ou d'une œuvre d'art ne dépend pas principalement du contexte dans lequel ils ont été conçus, mais plutôt de l'acte par lequel le spectateur se les approprie dans le moment présent. C'est particulièrement vrai dans le cas de Wagner, qui insistait sur le fait que l'œuvre n'existe en réalité que dans et par son actualisation dans le temps présent de la représentation. On peut donc admettre que l'actualité d'une œuvre dépend principalement de sa capacité à contraindre le spectateur d'aujourd'hui à se confronter à elle de manière active, à prendre position par rapport aux questions qu'elle soulève.

La façon la plus évidente et la plus répandue de justifier l'actualité de ce qui est montré et raconté dans le Ring consiste à partir du principe que cette saga opératique serait en réalité, derrière les costumes et décors mythiques dont l'auteur l'a affublée, une gigantesque allégorie, c'est-à-dire une succession d'images renvoyant à autre chose que ce qu'elle donne immédiatement à voir. Le véritable sujet de la Tétralogie ne serait pas la mythologie germanique, mais en réalité la société de l'industrialisation et du capitalisme triomphants de la seconde moitié du XIX^e siècle : le compositeur développerait ainsi la critique d'un monde à l'émergence duquel il assiste avec un sentiment d'horreur mêlé d'une pointe de fascination. Cette lecture est du reste parfaitement plausible quand on sait que Wagner était un lecteur des premiers socialistes français et était sans doute familier des analyses de Karl Marx.



Adolf Menzel (1815-1905), *Le Laminoir*, 1875, Nationalgalerie Berlin

La thèse du Ring comme allégorie a été exposée dès la fin du XIX^e siècle par George Bernard Shaw, qui voit dans l'œuvre « un drame d'aujourd'hui et pas du tout un drame d'une Antiquité reculée et fabuleuse » (*The perfect Wagnerite*, 1898). Cette interprétation a été reprise récemment de façon plus nuancée et étayée par des universitaires allemands comme Udo Bernbach, qui écrit :

Le Ring est une parabole politique, il raconte l'histoire d'un monde détruit par la politique, l'histoire d'hommes politiques obsédés par le pouvoir et la conquête du pouvoir, dont les pensées s'enivrent de rêves de domination et d'ordre, et qui acceptent de prendre tous les risques pour assouvir leur passion, y compris, s'il le faut, celui de leur propre anéantissement. (« Blühendes Leid ». Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen, 2003)

Mais, finalement, cette thèse, aussi stimulante et riche soit-elle, notamment pour les metteurs en scène, finit par se heurter à ses propres limites : faire d'une œuvre d'art une allégorie, c'est en sous-estimer la valeur poétique en cherchant à la réduire consciencieusement et systématiquement à un discours politique ou philosophique bien précis. Cela conduit finalement à donner raison à Baudelaire : l'écrivain se moquait

en effet de l'art allemand, dans lequel il voyait un art philosophique, un art « qui a la prétention de remplacer le livre, c'est-à-dire de rivaliser avec l'imprimerie pour enseigner l'histoire, la morale et la philosophie » (*L'Art philosophique*, 1868).

Le principal reproche que l'on pourrait formuler à l'égard de cette lecture « allégorique » est qu'elle tend à considérer que la mythologie ne serait rien de plus qu'une enveloppe chatoyante, un écran destiné à mieux faire comprendre un discours moral et politique qui en constituerait la véritable substance. L'interprétation allégorique qui, pour reprendre la formule du philosophe Hegel, privilégie la « clarté du sens » (*Cours d'esthétique*, 1835/1838) au détriment de la richesse poétique, ne rend qu'imparfaitement justice à la dimension poétique et artistique de la Tétralogie wagnérienne.

À cette vision allégorique du mythe wagnérien, on peut opposer une autre approche du mythe, dont Wagner était familier : celle qui consiste à dire que le mythe n'est pas allégorique, mais tautégorique (l'allégorie renvoie à autre chose, la tautégorie ne renvoie qu'à elle-même). Le philosophe romantique Friedrich Wilhelm Joseph Schelling affirme, dans son *Introduction à la philosophie de la mythologie* de 1842 :

La mythologie n'est pas allégorique, elle est tautégorique. Les dieux constituent la réalité de son existence, ils ne sont pas autre chose, ne signifient pas autre chose ; ils ne signifient que ce qu'ils sont.

Et Schelling demande qu'on ne dissocie pas le contenu et la forme de la mythologie, qu'on ne distingue pas, d'un côté, la lettre de ce qui est raconté (le récit des événements) et, d'un autre côté, la leçon philosophique (appelée « doctrine ») contenue dans ce récit.

On trouve certes dans les commentaires de Wagner des éléments permettant d'étayer une lecture allégorique de la mythologie mise en scène dans le Ring : dans l'essai *Connais-toi toi-même* (1881) notamment, il compare l'anneau d'Alberich à un « portefeuille boursier ». Mais il y a tout lieu de penser, si l'on observe de près les essais dans lesquels il aborde la question du mythe (notamment Opéra et Drame et Les Wibelungen, de la légende à l'histoire universelle), que le compositeur avait comme projet initial une véritable réhabilitation du mythe, qu'il voulait prendre au sérieux. Affirmer que Wagner rabaisse le mythe à une simple allégorie, c'est se placer dans une perspective antiromantique et purement rationaliste, c'est adopter un point de vue qui refuse de prendre le mythe au sérieux et affirme que la seule utilisation que l'on puisse faire dans le monde moderne de ces « fables à dormir debout » est d'en refuser la lettre pour n'y voir qu'une représentation sensible et éloquente de réalités dont l'appréhension réelle échoit cependant au concept.

Or, cette conception purement rationaliste du mythe a déjà été remise en cause par Goethe lui-même : l'auteur de *Faust* (dans lequel on a pu voir le mythe allemand par excellence) la trouvait incompatible avec la fonction poétique et créatrice qu'il voulait lui assigner. Et il apparaît évident que Wagner, imprégné de la lecture de Goethe et des premiers romantiques, ne pouvait se satisfaire d'une conception rationaliste du mythe-allégorie, qui était en tout état de cause complètement inactuelle à l'époque où il entreprenait d'écrire *Le Mythe des Nibelungen*, une esquisse de drame (1848). À dire vrai, le compositeur se situe bien plutôt dans le prolongement des théories des premiers romantiques allemands, qui plaidaient pour une réhabilitation du mythe, et voyaient en lui une réponse à la radicalisation du rationalisme des Lumières.

Cette volonté de réactualiser le mythe se manifeste non seulement dans les textes des grands penseurs du romantisme allemand (Friedrich Schlegel, Novalis, Schelling, Friedrich Creuzer) mais aussi dans les multiples tentatives qui parcourent le XIX^e siècle de remettre au goût du jour la Chanson des Nibelungen pour en faire un équivalent moderne et germanique de *l'Illiade et de l'Odyssée* (Ernst Raupach, Friedrich de la Motte Fouqué, Friedrich Theodor Vischer, Louise Otto-Peters).

Dans ses nombreux essais, le compositeur s'exprime longuement sur sa conception du mythe et sur les modalités de son actualisation. Ses spéculations, probablement inspirées plus ou moins directement de celles de Schelling et de Creuzer, annoncent de façon étonnante certaines grandes théories du XX^e siècle, celles en particulier de Mircea Eliade et de Kurt Hübner. Dans son essai sur *Les Wibelungen* (1848), le compositeur explique en effet que le mythe est l'actualisation permanente, dans le présent, d'un acte ou d'un événement fondateur et archétypal. Le mythe reposerait ainsi sur ce que le philosophe Kurt Hübner appelle des archaï :

Une arché est un récit des origines. À un moment donné, un être numineux a accompli un acte déterminé pour la première fois, et depuis, cet événement se répète toujours de façon identique. Cela vaut en premier lieu pour les phénomènes naturels. [...] Toute la vie sociale, dans la mesure où elle [est] déterminée par des règles, des normes ou des actions stéréotypées, [est] comprise, exactement comme les lois de la nature ou celles du psychisme humain, comme la réalisation d'un prototype numineux. (Die Wahrheit des Mythos, 1989)

Le mythe présuppose donc une conception du temps à la fois cyclique et bipolaire. Dans le présent s'actualisent des faits qui ont eu lieu aux origines du monde : c'est parce qu'un jour Alberich a volé l'or aux filles du Rhin que la cupidité et l'égoïsme règnent sur le monde d'aujourd'hui. Le temps est ici cyclique : c'est celui de l'éternel retour du même, de l'actualisation permanente d'événements immémoriaux. Mais il est également bipolaire dans la mesure où l'instant présent est sans cesse mis en relation avec son prototype situé dans le passé. Cette conception du temps qui fait des événements présents une actualisation d'actes fondateurs permet en outre de justifier la fonction des leitmotivs en tant qu'éléments constitutifs de la structure mythique et du tissu musical de l'œuvre : les « motifs fondamentaux » (dans Opéra et Drame, Wagner parle de « Grundmotive ») renvoient en effet à des événements fondateurs, qui ont eu lieu une première fois sous le regard du spectateur et se répètent ensuite de manière cyclique pour réactualiser l'événement premier.

Wagner donne dans son essai sur les *Wibelungen* un exemple particulièrement parlant de ce qu'est pour lui le mythe : le récit de la victoire remportée par Siegfried (qui est pour Wagner un autre nom d'Apollon) sur le chaos originel de la nuit, incarné par le dragon, est présenté comme un récit à valeur étimologique relatant la façon dont, pour la première fois, le jour a succédé à la nuit : « c'est nous qui continuons désormais le combat contre le dragon, et le changement entraîné par son succès n'est autre que la succession perpétuelle du jour et de la nuit, de l'été et de l'hiver » (*Les Wibelungen. De la légende à l'histoire universelle*, 1849).

En mettant en relation le moment actuel et le moment fondateur – qui est la cause première (Ursache) –, en reliant le monde profane aux archétypes sacrés, le mythe a pour fonction essentielle de légitimer l'ordre du monde, l'organisation de la société ou les rapports entre personnes auxquels il confère une valeur incontestable (est incontestable et intouchable ce qui est sacré). Cette volonté de réhabiliter le mythe est propre au romantisme, qui cherche à relégitimer une organisation de la vie publique plongée dans le doute et l'incertitude par les conséquences de la Révolution de 1789, par l'hégémonie napoléonienne, par l'abolition du Saint-Empire et par l'effondrement du système féodal.

Ces préoccupations sont au centre même d'un texte sur lequel nous voudrions nous arrêter brièvement ici, bien que Wagner n'en ait jamais eu directement connaissance, mais qui rejoint de façon étonnante ses positions idéologiques. Il s'agit d'un fragment intitulé, *Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand*. Ce texte fondamental pour la compréhension du romantisme allemand, retrouvé en 1913, a initialement été attribué à Hegel, mais il est en fait dû très probablement à Schelling. Nous n'en citerons qu'un bref extrait :

En mettant en avant l'idée d'humanité, je veux montrer qu'il n'y a pas d'idée [i.e. de justification] de l'État, parce que l'État est une mécanique, de la même manière qu'il ne peut y avoir d'idée d'une machine. Seul ce qui est objet de la liberté peut être appelé idée. Il nous faut donc dépasser l'État ! Car tout État ne peut traiter l'homme autrement que comme un rouage mécanique ; et il n'a pas le droit de le faire ; il doit donc cesser d'exister.

On relève dans ce fragment d'évidentes connotations anarchistes. Elles ne sont pas sans évoquer les remarques de Wagner à l'époque où il fréquentait l'anarchiste russe Mikhaïl Bakounine et où le Ring commençait à prendre forme dans son esprit.

Mais surtout, le texte de Schelling, qui appelle de ses vœux une « nouvelle mythologie », est une forme de réponse apportée au déficit de légitimité de l'État et de la société moderne : le rationalisme, qui s'appuie sur une approche analytique de ses objets, tend à disloquer et à anéantir toutes les totalités, ne laissant au final que des atomes isolés. D'où un éclatement de la vie publique, une atomisation des préoccupations de l'homme en sciences particulières et la séparation des différentes formes d'art. Ce rationalisme absolu, tout puissant et inflexible, est toutefois incapable de se justifier autrement que par lui-même, si bien qu'il devient au final une sorte de pseudo-mythe. La critique de l'atomisation d'une société qui s'est éloignée de ses origines et de la « belle totalité » de la communauté hellène est également un motif récurrent, quasi obsessionnel, des écrits de Wagner (*L'Œuvre d'art de l'avenir*, 1849). Pour Wagner comme pour l'auteur du Plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand, la reconstruction d'une communauté dans laquelle l'égoïsme propre à la société libérale et bourgeoise sera dépassé est totalement indissociable de la réinvention d'une œuvre d'art dans laquelle l'individu pourra communier avec la totalité des autres hommes (avec le peuple). Wagner – pas plus d'ailleurs que le fragment de 1797 – ne dit cependant pas clairement lequel de ces deux moments – l'œuvre d'art totale ou la communauté humaine harmonieuse – conditionne l'existence de l'autre. L'idée du Gesamtkunstwerk, de l'œuvre d'art totale que l'on trouve déjà chez les peintres romantiques et chez Schelling (le philosophe est le premier à demander que l'on réforme l'opéra pour en faire une véritable œuvre d'art totale), est la réponse apportée, au niveau artistique, à ce principe d'atomisation qui se trouve à l'origine de la délégitimation de l'œuvre d'art et du déclin du théâtre musical : c'est parce qu'il s'est dissocié de l'idée poétique synthétique totalisante et de la communauté des hommes que l'art moderne a sombré selon Wagner dans la recherche vaine de « l'effet sans cause » (*Opéra et Drame*, 1851).

Dans ses commentaires sur la fonction de l'État moderne – lequel est incarné dans le Ring par Wotan et par sa lance –, Wagner ne parle pas de machine, mais il met en lumière la façon dont cet État s'oppose au purement humain et est à l'origine de l'aliénation de l'homme moderne : l'État repose sur un ensemble de lois (les fameux contrats) qui ignorent la nature humaine, interdisent de manière inflexible à l'homme de se réaliser et s'opposent de façon quasi systématique à l'épanouissement de ce qui fait l'essence même de l'humanité en l'homme : c'est-à-dire l'amour.

Le terme « mécanique » réapparaît toutefois dans la prose de Wagner à propos d'un sujet connexe, lorsqu'il évoque le roman. Ce dernier est pour lui la forme d'expression littéraire la plus en phase avec l'éclatement du monde moderne. Au roman, qu'il condamne, il oppose le drame, forme d'art émanant directement du mythe. Le drame est pour lui le reflet autant que la condition d'une société en harmonie avec elle-même :

C'est ainsi que dans le drame, la création artistique est organique, tandis que dans le roman elle est mécanique ; car le drame nous donne l'homme, tandis que le roman explique ce qu'est le citoyen de l'État. (Opéra et Drame)

La nature du drame est synthétique, comme celle du mythe, l'essence du roman est analytique, comme celle de l'entendement.



La découverte et les bienfaits de l'éclairage au gaz, vitrail, Nuremberg 1864

La solution envisagée par Schelling pour remédier à cette aliénation de l'homme dans l'État moderne et à la crise de légitimité du collectif social ne consiste pas à regarder vers un passé mythique qui ne serait qu'un rêve inaccessible, mais plutôt à se tourner vers l'avenir en fondant une nouvelle mythologie : « Il nous faut une nouvelle mythologie, cette mythologie doit être au service des idées, elle doit devenir une mythologie de la raison », déclare l'auteur du Plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand. Et il ajoute que la raison est intimement liée à la beauté, car la poésie est destinée à être l'activité de l'esprit qui englobe toutes les sciences, y compris la philosophie. La nouvelle mythologie réalisera donc l'union du savoir et de la poésie. À cela s'ajoute l'idée que la poésie mythique est nécessairement l'œuvre du peuple, et non la création arbitraire d'un individu isolé : « La poésie authentique et universelle ne peut naître que de l'unité spirituelle d'un peuple, d'une vie publique authentique ». C'est une thèse qui est également au centre de la théorie wagnérienne du mythe. Dans Opéra et Drame, le compositeur parle en effet du mythe comme de « la force commune de création poétique du peuple » – et ce dernier est expressément désigné comme le « créateur de l'art ».

On sait que Wagner, en concevant L'Anneau du Nibelung, rêvait de faire renaître, tout en lui donnant une dimension plus universelle, l'idéal de la Grèce antique. L'idée d'œuvre d'art de l'avenir (le drame mythique) est donc pensée comme une quête de la belle unité perdue de l'âge d'or hellénique :

Le déclin de la tragédie est lié à la dissolution de l'État athénien. De même que l'esprit de la communauté a volé en éclats, prenant mille directions égoïstes, la grande œuvre d'art totale de la tragédie a vu se disloquer les différentes composantes artistiques qu'elle réunissait. (L'Art et la Révolution, 1849)

Wagner promet pour l'avenir un renouveau de ces temps heureux où religion, politique et vie sociale se rejoignaient dans ces grandes fêtes sacrées qu'étaient les représentations de tragédies (elles-mêmes émanation du mythe), et dans lesquelles le peuple se réunissait dans l'amphithéâtre pour « se comprendre lui-même, pour accéder à une fusion intime avec son essence, avec ses semblables, avec son dieu » (*L'Art et la Révolution*). L'art donne son sens à la communauté et la légitime, mais réciproquement, le principe d'une œuvre d'art émanant de cette communauté garantit l'authenticité et la valeur de cette œuvre. D'où la dimension sacrée de l'art selon Wagner, d'où également la notion de *Gesamtkunstwerk*, dont on oublie trop souvent la dimension politique et sociale : « Le véritable drame n'est pensable que comme résultat d'un mouvement de tous les arts qui cherchent à s'adresser le plus immédiatement possible à une communauté publique ». L'œuvre d'art totale selon Wagner est une réponse à la théorie d'un art absolu enfermé dans les particularismes esthétiques, et cette réponse est éminemment politique, au sens premier du terme : le drame s'adresse à l'ensemble des citoyens qui se retrouvent et se reconnaissent en lui (la polis), mais il n'est pas politique au sens partisan du terme. Ce qui fascine et interpelle dans l'œuvre de Wagner, c'est bien cette réflexion sur la place de l'art dans la Cité, cette volonté de ne pas penser séparément l'art et la société humaine et de chercher à prouver qu'aucun des deux moments ne saurait avoir de légitimité indépendamment de l'autre.



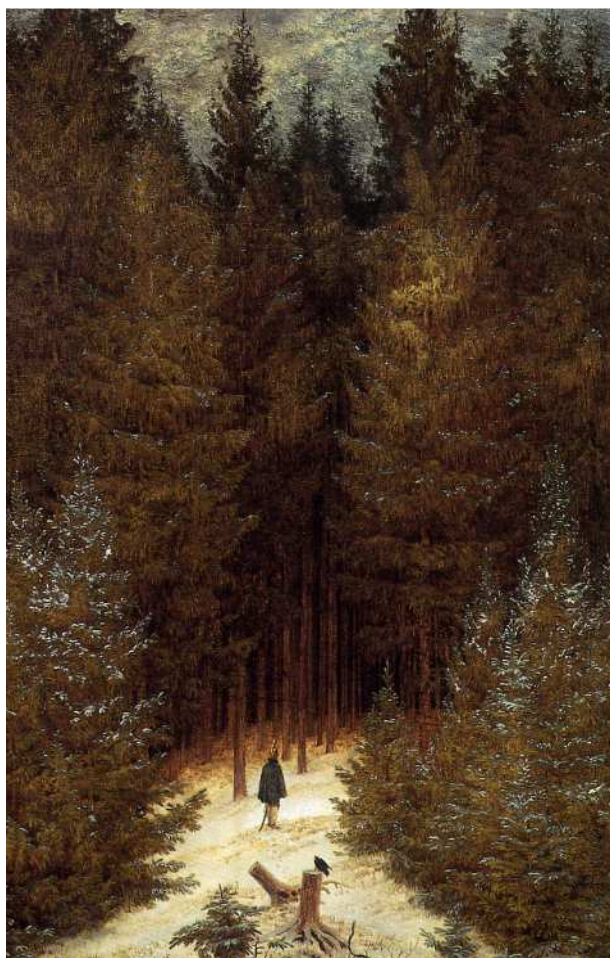
La découverte et les bienfaits de l'éclairage au gaz, vitrail, Nuremberg 1864

On relève donc une étonnante proximité entre le projet de restauration du mythe par Wagner et le concept de « nouvelle mythologie » cher aux premiers romantiques, à ceci près que le compositeur ne cherche pas tant à fonder une nouvelle mythologie de la raison (dans laquelle se réaliserait la synthèse du mythe et des Lumières) qu'une mythologie dans laquelle la société tiendrait sa légitimité de la nature. Car si le mythe affirme traditionnellement le bien-fondé et le caractère intangible d'un système de valeurs ou d'un type d'organisation sociale en établissant un lien entre le réel et le sacré, le compositeur, lecteur du philosophe Ludwig Feuerbach, pour qui toute manifestation du divin transcendant est suspecte, cherche le sacré non pas dans la transcendance, mais dans la nature. Et l'expression de celle-ci dans l'homme, ce qu'il

appelle le « purement humain », c'est l'amour. L'amour est la seule valeur sacrée qui reste lorsque toutes les autres valeurs se sont effondrées. Le triomphe de l'amour, c'est en quelque sorte la restauration des origines mythiques de la nature humaine, la restitution de l'unité perdue. On pourra objecter que les dieux du Walhall n'incarnent pas vraiment cet idéal de l'amour dans la Tétralogie. Il convient ici d'établir une distinction, trop souvent négligée par les exégètes du Ring, entre d'une part les dieux du Walhall, c'est-à-dire les dieux personnels qui incarnent le politique et dont le pouvoir repose sur un sacrilège originel commis contre la nature et, d'autre part, les dieux élémentaires qui incarnent la nature originelle. Le savoir des premiers est une forme de savoir rationnel et conscient (il repose sur l'entendement), la sagesse des seconds est intuitive et infrarationnelle.

Une utopie sociale fondée sur le caractère sacré de la nature peut certes paraître extrêmement séduisante et actuelle aux yeux du public du XXI^e siècle, tout préoccupé qu'il est de questions écologiques. On n'oubliera toutefois pas que cette sacralisation de la nature, utilisée depuis la fin du XVIII^e siècle pour légitimer l'authenticité présumée du peuple allemand, est une constante dans la littérature et la pensée allemandes, au moins depuis les guerres napoléoniennes. (L'opposition entre une culture de cour française raffinée mais artificielle et l'authenticité d'une culture allemande puisant sa créativité dans la nature est présente dès la fin du XVIII^e siècle : elle est reprise ad nauseam dans les textes de Wagner). Mais on sait également quels égarements ce mythe a permis de légitimer – souvenons-nous, en guise de garde-fou, de ce qu'écrivait Elias Canetti à propos de cette forêt allemande, montrée dans Siegfried comme le symbole d'une innocence non encore corrompue par la civilisation moderne :

Pour les Allemands, le symbole de la masse, c'était l'armée. Mais l'armée était plus que l'armée : c'était la forêt en marche. Dans aucun autre pays moderne du monde, le sentiment de la forêt n'est resté aussi vivant qu'en Allemagne. La rigidité et le parallélisme des arbres qui se dressent à la verticale remplit le cœur des Allemands d'une joie profonde et mystérieuse. [L'écorce d'un arbre] finit par ressembler, dans une forêt où sont assemblés de nombreux arbres de la même espèce, aux uniformes d'une division d'infanterie. (Masse et Pouvoir, 1960)



Il suffit de penser à un célèbre tableau peint par Caspar David Friedrich au beau milieu des guerres antinapoléoniennes, Le Chasseur dans la forêt (1814), pour s'en convaincre : on y voit un soldat de l'armée française, seul, sur le point d'entrer dans une sombre forêt de sapins comme on en trouve tant en Allemagne : il est vraisemblablement voué à la mort.

La foi du compositeur dans le mythe et dans sa restauration va s'effriter au fil des ans et de ses désillusions politiques – c'est ce par quoi Wagner est bien plus proche de nous que ne le sont les premiers romantiques. La conversion du compositeur à la philosophie schopenhauerienne n'est sans doute pas étrangère à cette évolution. La Tétralogie wagnérienne ne se contente pas de restaurer le mythe, elle en met également en scène l'effondrement et la catastrophe. C'est le cas plus particulièrement du Crépuscule des

dieux, dans lequel on quitte définitivement l'univers des dieux de la mythologie germanique pour assister au retour en force d'une société qui ressemble à s'y méprendre à la société moderne, que seul un lien ténu paraît encore relier aux origines mythiques du monde. Le mythe se réduit, après le retrait des Nornes à l'issue du prologue, à une convention, à un décor, à une mythologie, avec ses dieux lointains que l'on honore comme des idoles, au deuxième acte, dans un cérémonial vide de sens, célébré par cette foule indistincte dont la principale caractéristique est d'être manipulée par Hagen.

Si le mythe, comme nous l'avons dit, délivre du sens et de la légitimité, la société politique corrompue par l'anneau s'éloigne progressivement du mythe et tend à brouiller tous les signes, à confondre et à inverser toutes les valeurs. L'aliénation de Siegfried lorsqu'il procède à un échange de rôles avec Gunther est au fond le symptôme théâtral de l'aliénation du monde contemporain (historique) dans lequel les symboles, même les plus forts, ont perdu toute fiabilité et toute consistance : le mythe a fait place à l'idéologie et aux pseudo-mythes dont la fonction est de transformer indûment l'histoire en nature et donc, de faire passer ce qui est accidentel ou arbitraire pour l'absolu ou le sacré.



Götterdämmerung, scène du serment sur les lances, Bayreuth 1995

La scène capitale du serment sur la lance au deuxième acte du Crépuscule des dieux est le point où se noue toute la problématique de l'œuvre. Wagner fait ici appel – ce n'est pas un hasard – à un vieux motif, maintes fois employé à l'opéra et au théâtre depuis le début du XIX^e siècle, notamment dans le Grand Opéra cher à Meyerbeer ou dans les tragédies de Schiller. Pour les héros du Guillaume Tell de Schiller ou pour les révolutionnaires de 1789, qui avaient fait du Serment des Horaces de Jacques-Louis David une image culte de la Révolution, le serment est une figuration théâtralisée du contrat social, il est l'acte

fondateur d'une nouvelle société qui se libère du joug de la tyrannie en proclamant l'égalité des contractants, mais aussi leur absolue fidélité à un idéal politique.



Jacques Louis David,
le Serment des Horaces



Jacques Louis David,
*le Serment
du Jeu de Paume*

Dans le Crépuscule des dieux à l'inverse, le serment sur la lance de Hagen n'instaure pas un nouvel ordre social, il met au jour la fausseté et la perversion des valeurs sur lesquelles repose la société moderne, il dénonce cette société matérialiste et bourgeoise qui croit trouver dans l'extériorité pompeuse et vide du Grand Opéra la consécration ses propres valeurs, au lieu d'y percevoir les prémices de son crépuscule.

Dans le parjure auquel Siegfried est poussé par les intrigues de Hagen, on perçoit comme un écho amplifié de tous ces contrats rompus ou piétinés, de toutes ces mystifications et hypocrisies sur lesquels est fondé, dans la Tétralogie, un univers politique en pleine déliquescence. Le serment prêté par Siegfried est tout aussi mensonger que ces symboles trompeurs qui parcourent la Tétralogie et mènent à leur

perte ceux qui ont la naïveté et l'aveuglement de s'y fier, qu'il s'agisse du heaume magique derrière lequel on se croit invisible et en sûreté, mais qui n'a pas plus permis à Alberich d'échapper au piège de Loge qu'il n'a permis à Siegfried de duper Brünnhilde, de Nothung, cette épée censée assurer l'invincibilité de Siegmund, mais qui précipite sa mort, du Walhall, symbole de l'éclat éternel des dieux qui surgit de terre au moment même où s'annonce leur déclin ou enfin de l'anneau, qui, loin de donner le pouvoir à celui qui le possède, provoque inéluctablement sa déchéance... Tous les accessoires du mythe sont devenus des instruments de mystification. Le faux serment est à la fois la péripétie qui provoque la catastrophe ultime, et le point de non-retour d'un processus de corruption et d'aliénation engagé au moment où Wotan a voulu se rendre maître de la nature. Un processus qui gagne peu à peu tous les symboles et signes présents dans la cosmologie wagnérienne. On peut sans doute voir, dans cette faillite généralisée du langage des symboles, les symptômes d'une crise du mythe qui est en même temps une crise de légitimité de nos sociétés occidentales contemporaines.



Josef Hofmann, illustration du *Götterdämmerung* pour le roi Louis II

Wagner expose dans *L'Anneau du Nibelung* son désir d'actualiser le mythe, dans lequel il pense trouver une promesse de sens et de légitimité pour une communauté humaine rongée par l'individualisme, l'utilitarisme et l'atomisation des valeurs ; mais en même temps et dans un même geste, il met en scène la catastrophe par laquelle le mythe s'anéantit lui-même, et montre l'impossibilité pour l'époque moderne de fonder cette « nouvelle mythologie » que les premiers romantiques appelaient de leurs vœux. D'où la fin ouverte du cycle, qui interpelle le spectateur d'aujourd'hui à la façon d'un immense point d'interrogation : le Ring soulève des problèmes qu'il ne peut entièrement résoudre, et invite chacun des spectateurs à prendre position.