

L'ORGANISATION DE L'ACTION DANS LES DRAMES WAGNERIENS

Jessica DESBROSSES

Au XIX^e siècle, l'opéra connaît un essor important en Europe, et tout particulièrement en France et en Italie : Rossini, Bellini ou encore Meyerbeer triomphent. En Allemagne cependant, son développement semble plus complexe, et des compositeurs comme Weber, tentent de créer un véritable opéra allemand, avec ses caractéristiques propres. Ce n'est qu'au milieu du XIX^e siècle que Wagner se penche précisément sur cette question en publiant de nombreux écrits tels que *L'œuvre d'art de l'avenir* ou *Opéra et Drame*, dans lesquels il théorise son propre drame. Bien que cette notion de drame soit absolument essentielle pour le compositeur allemand, nous pouvons remarquer qu'aucune de ses œuvres ne porte ce sous-titre. Alors que *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* et *Lohengrin* sont des « opéras romantiques », *Parsifal* est un « Festival scénique sacré ». Wagner substitue également la notion d'action à la notion de drame : ainsi, *Tristan* se pose comme une « Action en trois actes ». Le mot action prend ici tout son sens, et comme le souligne Carl Dahlhaus : « En remplaçant et en traduisant le mot «drame» par le mot «action», Wagner nous surprend et nous fait prendre conscience du sens premier du mot «drame» »¹

A travers la création de son drame, c'est en réalité une action que le compositeur allemand met en évidence. En définissant ainsi le drame tel qu'il l'était dans l'antiquité, notamment dans *La Poétique* d'Aristote, le compositeur s'oppose à la vision qu'en donnent ses contemporains, ces derniers l'assimilant directement à l'opéra. Afin d'élaborer ce drame de l'avenir, Wagner fait donc paradoxalement référence au passé et à la conception grecque du théâtre. Il puise en effet dans *La Poétique* une vision de l'action en mouvement, caractérisée par une logique d'enchaînement des événements. Il semble dès lors intéressant d'observer dans quelle mesure le compositeur allemand s'inspire des idées de l'antiquité, ce qu'il revendique clairement dans ses écrits et si nous pouvons déceler un réel modèle théorique et pratique dans ses œuvres.

Afin de comprendre comment a été créé ce nouveau drame, il est alors nécessaire de s'intéresser de façon détaillée à l'agencement des différentes actions des œuvres wagnériennes, à l'importance de la cohérence entre ces actions, ainsi qu'à l'objectif de ce drame, en lien avec les théories antiques.

I – Analyse des scénarios

1 – Premier modèle : une structure tripartite

a – Action/pré-action/réaction

« Il est possible d'attribuer à chacun des trois actes wagnériens une fonction dramatique qui reprendrait l'une des trois phases de la tragédie antique »². Christian Merlin associe ainsi directement l'organisation de l'action dans les drames wagnériens à une structure issue de l'antiquité : l'acte I correspond à l'exposition, l'acte II au revirement de l'action et l'acte III au dénouement. Ceci est particulièrement visible dans *Lohengrin* : Alors que l'acte I expose les causes de la discorde, l'acte II effectue un revirement de l'action par le doute d'Elsa avant de résoudre les conflits dans l'acte III avec le retour de Gottfried.

Nous avons choisi d'approfondir le point de vue de Christian Merlin selon lequel chaque drame est divisible en trois parties issues de l'antiquité, en proposant un découpage plus précis et détaillé de l'action. Il est en effet possible de généraliser ce schéma à l'œuvre tout entière et de l'appliquer à

1 Carl DAHLHAUS, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, Liège : Mardaga, 1994, p. 58.

2 Christian MERLIN, *Le temps dans la dramaturgie wagnérienne : Contribution à une étude dramaturgique des opéras de Richard Wagner*.

chaque événement du drame. Cette configuration, organisée en pré-action/action/réaction³ témoigne d'un enchaînement très logique au sein de chaque moment de l'œuvre. Ainsi, le rêve d'Elsa se présente à lui seul comme une pré-action :



« Dans l'éclat de ses armes étincelantes, un chevalier s'approcha, plus vertueusement pur que je n'en eusse jamais vu : un cor doré à la taille, appuyé sur son épée, ainsi, surgi des airs, vers moi le vaillant héros s'avança; et de ses gestes vertueux il sut me consoler; De ce chevalier je veux la protection, qu'il soit mon défenseur »

Le monologue d'Elsa annonce clairement l'arrivée du héros, Lohengrin et crée une grande cohérence de l'action.

b – Lien réaction/pré-action

Afin de créer une logique implacable, la réaction se transforme parfois en pré-action, comme nous pouvons le remarquer dans le scellement du mariage entre le Hollandais et Senta dans *Der Fliegende Holländer* :

Senta : Voici ma main, et sans crainte d'engager mon âme, je jure fidélité jusque dans la mort. Jusque dans la mort je jure fidélité! Oui, sans crainte d'engager mon âme.

Le Hollandais : Elle offre sa main! Que sa fidélité, Enfer, prononce ta déchéance! La honte soit sur toi, Enfer! Par sa fidélité.

Cette réaction découle de la rencontre entre les deux personnages principaux, mais se pose également en pré-action du duo d'amour qui lui succède. Cette organisation, crée un lien très fort entre chaque événement en provoquant une relation de dépendance entre chaque phase de l'action.

c – Action/réaction différée

Alors qu'une pré-action agit dans l'entourage qui lui succède, elle peut également annoncer une action davantage éloignée. La logique ainsi mise en place est alors infaillible, comme nous pouvons le percevoir lors de la mort de Siegfried dans *Götterdämmerung* : l'assassinat du héros est une action différée. Il provient des actes I et II du drame, durant lesquels Hagen établit son plan pour récupérer l'anneau. L'action qui en découle n'intervient alors qu'au troisième acte, durant la partie de chasse. Un intervalle assez long sépare donc la pré-action de son action, obligeant l'auditeur à une concentration très importante.

De la même façon, une réaction peut-être différée, de manière encore plus lointaine. Dans l'acte II de *Siegfried*, la dispute qui oppose Mime et Alberich provient en réalité du premier drame, *Das Rheingold*, lorsqu'Alberich revendique la possession de l'or, affrontant déjà Mime. Cette altercation dans le troisième drame n'est donc pas un effet de surprise, elle se pose au contraire comme une résolution tardive de la première action. Cependant, la perception de cet événement par l'auditeur nécessite une grande connaissance des livrets ainsi qu'une mémorisation importante des actions précédentes.

3 Ces termes ont été choisis afin de montrer la logique d'enchaînement des actions. Ils correspondent à une « exposition », à une « péripétie » et à un « dénouement » au sein d'une seule action. De plus, nous symboliserons les pré-actions par la couleur bleue, les actions par le rouge et les réactions par le vert.

d – Un drame miniature

Afin de renforcer encore la cohérence des événements, certaines pré-actions sont elles-mêmes construites de façon tripartite, telle la rencontre entre Le Hollandais et Daland, dans l'acte I :

PRE-ACTION : *“J’erre de par les eaux de l’univers -depuis combien de temps je ne saurais le dire en vrai : je n’en suis déjà plus à compter les années”*

ACTION : *Daland : “Tu donnes des bijoux, des perles inestimables, mais le plus grand trésor, une femme fidèle-” Le Hollandais : “Tu me le donnes” Daland : “Tu as ma parole.”*

REACTION : *“Aurais-je atteint le terme désiré des tortures qui enténébrent mon esprit ?”*

Élaboré en drame miniature, ce dialogue annonce clairement l'action principale, la rencontre entre Senta et le Hollandais, et évoque même la totalité de l'œuvre, préfigurant déjà la rédemption du héros. Par ce procédé, le lien de nécessité entre les événements se trouve renforcé.

e – Des pré-actions imperceptibles

Wagner développe un dernier type de pré-actions, souvent difficiles à percevoir à l'écoute, sans le support du livret. Dès le tout début de *Tristan*, le dialogue entre Isolde et Brangäne annonce déjà une grande partie du drame.

« Isolde : “Et pour la suprême souffrance elle a donné le philtre de la mort. Que la mort donc la remercie”.

Brangäne : “Oh douleur extrême!”

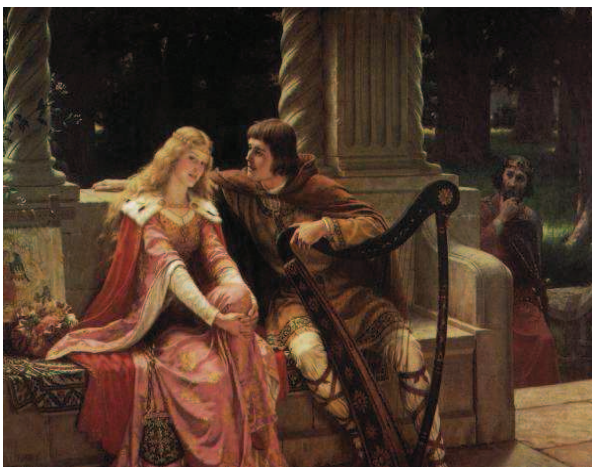
Isolde : “Vas-tu donc m'obéir?”

Brangäne : “Oh souffrance infinie!”

Isolde : “Me seras-tu fidèle?”

Brangäne : Le philtre ? »

Alors qu'Isolde demande à sa servante de préparer le philtre de mort et s'assure de sa loyauté, la réponse interrogative de Brangäne préfigure l'infidélité de cette dernière à sa maîtresse.



Il n'y a donc en réalité aucun coup de théâtre dans ce drame, même si certaines actions en prennent la forme : l'irruption de Melot et Marke dans le deuxième acte possède une dimension accidentelle très proche de la surprise. Cette arrivée crée une confusion dans l'ordre établi et renverse la situation en place. La construction musicale confirme ce point de bascule : en effet, alors qu'une résolution de la tension est attendue à la fin du duo d'amour, une modulation violente exclut en revanche tout repos. Cependant, malgré tous ces éléments qui prennent la forme d'un coup de théâtre, ce dernier n'a jamais lieu : tout est annoncé, et le spectateur s'attend déjà à l'arrivée du roi dès le duo d'amour.

L'organisation très cohérente en pré-action/action/réaction empêche finalement tout effet de surprise au profit de la plus grande logique possible entre les événements. Il est cependant nécessaire de porter une très grande attention au livret car ces pré-actions sont la plupart du temps difficilement perceptibles, et prennent l'apparence d'une surprise. En définitive, en évitant le coup

de théâtre, Wagner s'assure de la plus grande vraisemblance⁴ par le biais de la tripartition. Cela lui permet de créer l'illusion de la réalité et de provoquer un impact plus important sur le public⁵.

2 – Deuxième modèle : élargissement central

a – La multiplication des actions

Au centre de tous ses drames, Wagner propose un second modèle d'organisation, toujours associé à la tripartition : un élargissement central se crée par la multiplication des actions. Dans sa forme la plus élémentaire, le drame se complexifie dès le rêve d'Erik dans *Der Fliegende Holländer*.

Erik : “Malheur à moi! Mon rêve funeste renouvelle son adjuration! Dieu te protège! Satan t'a circonvenue!”

Ce rêve engendre deux actions très différentes et développe deux événements du drame : il annonce la rencontre entre Senta et le Hollandais et préfigure aussi leur duo d'amour.

Acte II Scène 1

Ballade de Senta

Scène 2

Rêve d'Erik

Scène 3

Rencontre entre Senta
et le Hollandais

Duo d'amour

Acte III

Scène 2

Duo d'Erik et
de Senta

Explications du Hollandais
qui se pense perdu



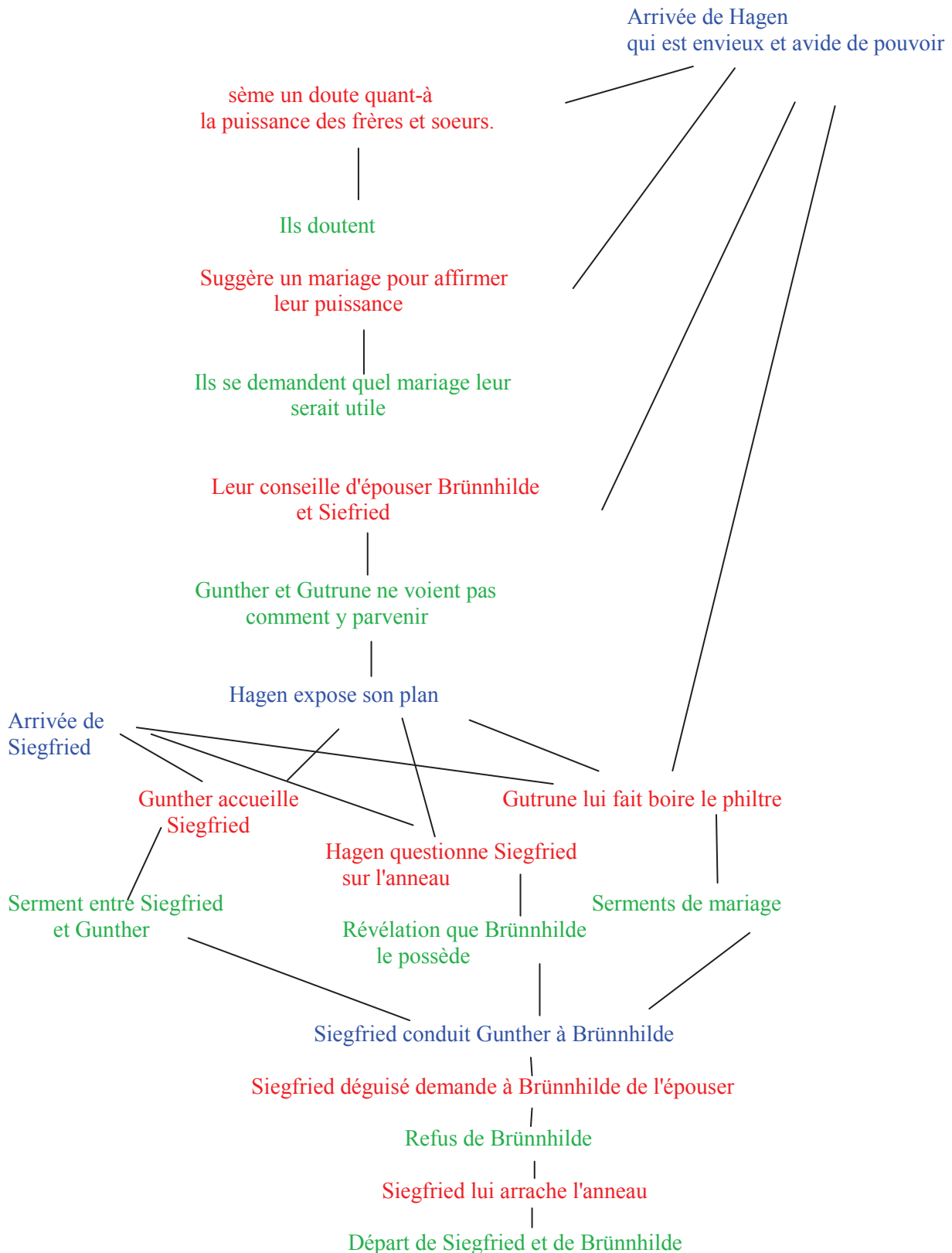
4 Cette notion ne sera pas approfondie ici en raison de sa relativité : « il est vraisemblable qu'il arrive bien des choses contraires à la vraisemblance » Aristote – *Poétique*.

5 La question de l'impact sur le public et par la même la notion de « catharsis » seront abordées dans la dernière partie.

Cet élargissement atteint son apogée dans *Götterdämmerung*. L'acte I de ce drame possède déjà à lui seul la structure d'un drame complet qui s'épaissit après le prologue linéaire. Son élargissement singulier est construit dans de vastes proportions :

ACTE I
scène 1

Gunther et Gutrune sont des
Seigneurs encore célibataires



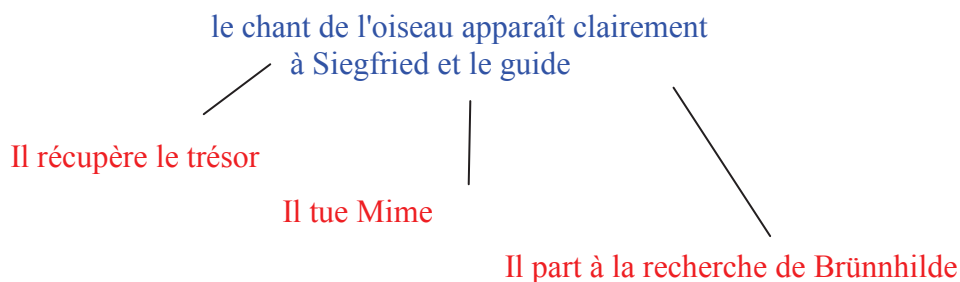
Le personnage d'Hagen se trouve à l'origine de cette multiplication des actions assez complexe qui respecte toujours cependant la tripartition issue de l'antiquité. La cohérence issue de cette organisation spécifique s'en trouve renforcée et sera à la source d'une structure organique du drame.

Dans chaque drame, cette complexification des actions résulte d'un élément récurrent : la présence de personnages particuliers, les personnages dits « extérieurs ».

b – Les personnages extérieurs

Ces personnages particuliers provoquent des « actions extérieures »⁶, rapides, événementielles et immédiates. Ces agissements perturbent l'action principale : ainsi, Ortrud induit le doute chez Elsa; de la même manière, Melot informe Marke de l'amour entre Tristan et Isolde. Ces agissements sont alors à l'origine de la multiplication des actions au centre du drame ailleurs. Ce sont donc généralement des personnages malfaisants qui agissent et s'opposent au bonheur des protagonistes principaux.⁷

Cependant, *Siegfried* se pose ici comme un cas particulier. En effet, dans ce drame, un personnage extérieur ne s'oppose pas à l'action du héros et au contraire le guide dans ses agissements : l'oiseau apparaît donc comme un adjuvant qui permet à Siegfried d'accomplir diverses tâches.



c – La résolution du « ventre central »

Afin d'apporter une conclusion logique à chaque drame dans le troisième acte, Wagner met en œuvre deux procédés coexistants : un resserrement du « ventre » associé à une accélération finale. Ainsi, deux pré-actions n'engendrent quelquefois qu'une seule action. Cela permet de revenir à une structure plus linéaire comme cela se produit dans l'acte III de *Götterdämmerung* :

Entendant la voix de Hagen, elle demeure un certain temps immobile, paralysée par la peur.[...]
Hagen : *Salve Siegfried! Le fort héros est de retour*

Gutrune : *(saisie d'angoisse) Qu'est-il arrivé Hagen?*

Le retour de Hagen et le pressentiment de Gutrune constituent ici deux pré-actions qui annoncent une seule action, la mort de Siegfried. *Götterdämmerung* comprenant une large multiplication des actions, ce procédé est associé à une accélération finale spectaculaire afin de conclure le drame. Ainsi, dans les quarante dernières minutes de l'œuvre, se produisent nombre d'actions fondamentales pour le drame : la mort de Siegfried est annoncée, Gunther est assassinée, Brünnhilde arrive, érige le bûcher et s'y jette, Hagen meurt et les filles du Rhin récupèrent l'or. Cette accumulation d'événements crée une tension très importante qui permet la réalisation d'une catharsis : le public se trouve uni par cette représentation à laquelle il assiste sans jamais pouvoir intervenir.

3 – Troisième modèle : le parallélisme

Alors que de, *Der Fliegende Holländer* à *Parsifal*, la tripartition repérée est récurrente, l'organisation des actions n'est pas pour autant identique. Rappelons que *Der Fliegende Holländer* porte encore le sous-titre d' « opéra romantique » en 1843. Aussi, de ce premier grand opéra de Wagner à *Parsifal*, dernière œuvre scénique du compositeur en 1882, l'organisation dramatique se transforme et évolue.

6 Nous reviendrons sur cette notion développée par Carl Dahlhaus dans la deuxième partie.

7 Nous pouvons rapprocher ce choix d'une vision pessimiste de la vie où l'humanité s'agitait avec « le mal ». Il est probable que ces idées proviennent des lectures qu'a fait Wagner de Schopenhauer. Aussi lorsqu'à la fin des drames, le bien triomphe sur le mal (le Hollandais obtient sa rédemption, Tannhäuser est absout) cela favorise une catharsis notion issue des drames antiques.

L'intrigue se complexifie au niveau des actions (parfois différées) et la multiplication des événements s'avère de plus en plus importante. Cependant, ce développement central n'est pas la seule évolution qui apparaît entre les différents drames wagnériens et *Parsifal* se présente comme un drame singulier.

Dernier drame du compositeur, il possède une structure tout à fait originale, fruit d'une évolution dans la construction de l'action. Ce drame ne présente pas de ventre central et la multiplication ne se produit pas au niveau des actions mais au niveau des histoires du drame. Apparaît alors la notion de parallélisme.

Dans *Parsifal* trois histoires se développent de façon simultanée. Gurnemanz, raconte ces trois récits en tant que narrateur. L'histoire d'Amfortas qui a fauté et qui se trouve dans l'attente de sa guérison, côtoie l'histoire de Parsifal, à la recherche de ses origines. Cela cohabite avec l'histoire de Kundry, personnage ambigu qui d'une part tente d'aider les chevaliers du Graal en partant à la recherche de baumes pour soigner Amfortas, et d'autre part se trouve au service de Klingsor, face à qui elle essaie toutefois de lutter. Ces trois récits constamment superposés, deviennent indissociables, du début à la fin du drame. Aussi, lorsque nous assistons à l'une des histoires, l'évolution des deux autres se poursuit. Seul le personnage de *Parsifal* évolue d'un récit à l'autre et malgré ces passages entre les histoires par le biais du personnage principal, ces trois récits se trouvent continuellement mis en parallèle.

La notion de « ventre central » disconvient donc ici, et nous assistons à l'émergence d'un parallélisme :

Histoire d'Amfortas

Histoire de Kundry

Histoire de Parsifal

Acte I Souffrance et attente

Double asservissement

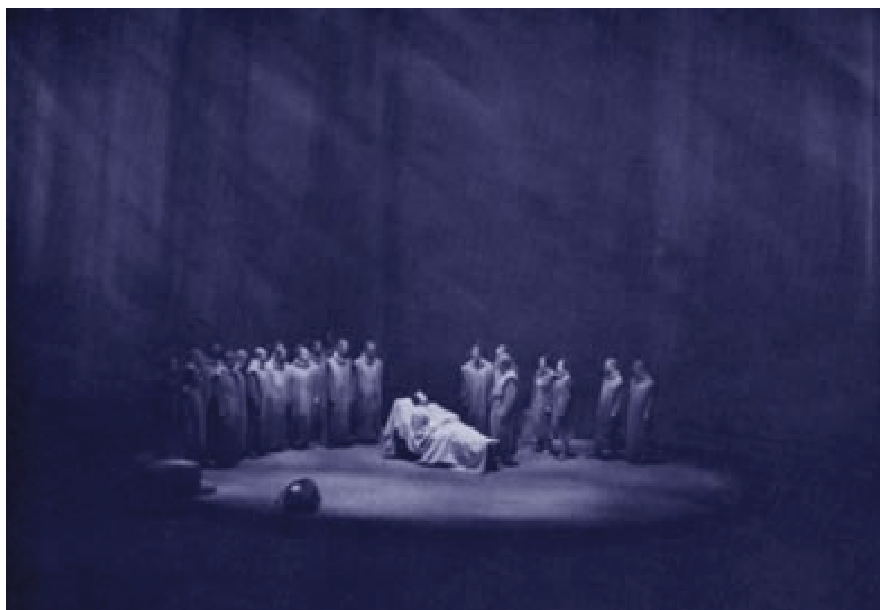
Innocence



Acte III Guérison

Baptême

Sauveur



Amfortas passe de l'attente du sauveur et de la souffrance au premier acte à la guérison au troisième acte. Kundry qui était errante et qui subissait « son double asservissement, celui de son maître

Klingsor [...] et celui de sa destinée (la punition d'avoir ri à la face du sauveur traîné au supplice) »⁸ se voit baptisée à la fin du drame. Quant à Parsifal, celui-ci passe d'un statut d'innocent à celui de sauveur célébrant le Graal.

Ce parallélisme très manifeste crée une complexité dans l'agencement des actions. Nous passons très rapidement d'une histoire à l'autre : dans le premier acte Kundry révèle son innocence en expliquant que « *sa force abattit des brigands, des géants : ils craignent tous le terrible enfant* ». Puis elle ajoute que « *sa mère est morte. [...] Elle m'a dit de te saluer, toi, le fol* »⁹. Gurnemanz pense alors reconnaître en lui le sauveur évoqué quelques minutes avant, lorsqu'il narrait l'histoire d'Amfortas :

*« Amfortas gisait, priant avec ferveur, implorant ardemment un signe de salut; un céleste reflet alors coula du calice; une sainte apparition, comme en songe, s'adressa à lui en termes clairs, traçant des signes qu'il put voir distinctement : « Par la pitié devenu sage, le pur et le fol, attends celui que j'ai élu » »*¹⁰

L'organisation de l'action s'avère donc très différente des autres drames. Afin que l'œuvre soit clairement intelligible, malgré cette complexité, la tripartition se montre très logique durant tout le drame. L'enchaînement en pré-action, action et réaction est implacable et apparaît très rapidement. Cela crée une cohérence nécessaire à la compréhension du drame, ce dernier étant plus complexe que les précédents par l'utilisation du parallélisme.

Dans ces trois histoires parallèles, Wagner propose une étude de trois personnages en attente de trois rédemptions différentes : Parsifal connaîtra ses origines et s'imposera comme sauveur. Il prend les péchés du monde sur lui : « *J'ai vu saigner la plaie, elle saigne en moi à présent* »¹¹. Kundry sera libérée par la mort, Amfortas obtiendra le pardon par la guérison.

Nous pouvons remarquer que, d'une manière un peu moins nette, cette structure parallèle est déjà apparue chez Wagner dans *Tannhäuser*. Le personnage principal oscille sans cesse entre deux mondes, le monde terrestre d'Élisabeth, et le monde de Vénus.

Si Tannhäuser se trouve physiquement au Venusberg dans la première moitié du premier acte, il reste cependant présent dans son esprit dans la totalité de l'opéra comme en témoigne son hymne à vénus dans le deuxième acte lors du concours de chant.

Par le biais de sa malédiction, la déesse se place de façon parallèle au personnage d'Élisabeth, le protagoniste principal passant de l'une à l'autre. Cependant, cette structure est moins apparente que dans *Parsifal*, car le spectateur n'est pas supposé voir les deux personnages sur scène en même temps¹². Lorsque Tannhäuser est en présence de la première prétendante ou pense à elle, la seconde disparaît. Pourtant, le choix de Tannhäuser implique les existences concomitantes de Vénus et Elisabeth : l'autre est toujours suggérée. Bien que l'une exclut toujours la présence de l'autre, elle l'inclut aussi paradoxalement. Ainsi, nous pouvons citer l'exemple de la soprano Gwyneth Jones, qui le même soir interpréta en 1978, à la fois le rôle de Vénus et celui d'Elisabeth!¹³ Au-delà de la performance vocale de cette chanteuse, nous remarquons donc que les deux personnages ne peuvent pas être présents simultanément sur scène. Cela est clairement visible lorsque le nom d'Élisabeth est prononcé par Wolfram dans le troisième acte. Il fait aussitôt disparaître le personnage de Vénus, et inversement, lorsque Vénus tente de convaincre le personnage principal de venir à elle.

Le procédé du parallélisme, bien qu'il ne soit pas aussi visible que dans *Parsifal*, commence donc à se mettre en place dès ce deuxième drame bien qu'il soit exploité de façon moins accomplie que dans *Parsifal*.

Dans ce dernier drame, ce parallélisme s'associe à une autre nouvelle structure : la symétrie.

8 Fernand LECLERCQ, « Commentaire de *Parsifal* », *Guide des opéras de Wagner*, Paris : Fayard, 1988, p. 862

9 Richard WAGNER, « *Parsifal* », *Guide des opéras de Wagner*, traduit par Sila, Dominique, Paris : Fayard, 1988, p. 825.

10 Ibid. : p. 821.

11 Ibid. : p. 843.

12 Il est important de noter qu'à Bayreuth en 2012, le personnage de Venus était sur scène pendant le concours de chant et côtoyait donc Elisabeth.

13 Festival de Bayreuth, 1978, mise en scène de Götz Friedrich, dirigé par Sir Colin Davis.

4 – Quatrième modèle : la symétrie

Ce dernier modèle correspond à une répétition formelle entre deux actes. Cependant, le sujet évolue et il s'approfondit dans la seconde itération. Christian Merlin s'est déjà intéressé à cette organisation, notamment dans *Lohengrin* :

« Cette symétrie apparaît avec une évidence particulière dans les deux opéras du Graal, *Lohengrin* et *Parsifal*. [...] On trouve, en effet, au premier et au troisième acte de *Lohengrin* des scènes qui se répondent parfaitement : deux discours du roi Henri, deux mises en accusation d'Elsa, deux dialogues entre Elsa et Lohengrin, deux combats entre Lohengrin et Telramund.»¹⁴

Une notion de symétrie formelle apparaît donc entre le premier et le troisième acte tout en respectant la tripartition de l'action. Mais c'est dans *Parsifal* que cette nouvelle structure est la plus aboutie : non seulement, une correspondance existe entre les lieux et les personnages mis en action entre le premier et le dernier acte, mais un rapport de symétrie apparaît également entre les événements qui se produisent dans les premiers et deuxièmes actes par la coexistence des trois histoires. Dans ces deux actes, les trois récits apparaissent dans le même ordre ce qui leur permet d'évoluer :

Acte I	Gurnemanz défend Kundry et raconte son histoire.	Gurnemanz raconte l'histoire d'Amfortas.	Parsifal arrive et ne connaît rien de lui même. Kundry lui apprend la mort de sa mère.
Acte II	Klingsor aborde le personnage de Kundry d'une manière nouvelle pour le spectateur.	Klingsor raconte à sa façon l'histoire d'Amfortas.	Kundry révèle à Parsifal son identité, et son importance pour Amfortas.



Cette organisation permet une double lecture de chaque personnage qui offre une nouvelle compréhension de l'action. Ainsi, dans le premier acte, Amfortas évoque le personnage de Kundry :

Amfortas : « Quand dans le danger il faut quelque secours, le dévouement l'emporte presque dans les airs et jamais elle ne cherche la gratitude »

Alors que Kundry apparaît fidèle aux chevaliers et serviable, son personnage évolue au deuxième acte par la description qu'en fait Klingsor :

Klingsor : « Emerge! Apparais! Monte vers moi! Ton seigneur appelle l'innomée, démonte primordiale! Rose d'enfer! [...] Te voici aujourd'hui retombée à temps au pouvoir de mon sortilège. Dis-moi, en quels lieux rôdais-tu encore? Pouah! Là, près de la clique des chevaliers où tu te laisses entretenir comme une bête? N'es-tu pas mieux chez moi? Après m'avoir capturé leur maître, ha ha! Le gardien du Graal – quel désir t'a chassée de nouveau en ces lieux? »

Cette double lecture éclaire le public sur le passé de Kundry et propose une nouvelle orientation de l'action. Ces trois histoires sont donc à la fois simultanées et juxtaposées dans ce drame. Parsifal présente donc une nouvelle structure dramatique très aboutie, associant le parallélisme, la symétrie et la tripartition de l'action. Ceci confère une cohérence fondamentale au drame, crée une logique interne implacable et renforce l'intelligibilité de l'œuvre au service d'une catharsis, véritable objectif du drame wagnérien.

¹⁴ Christian MERLIN, *Le temps dans la dramaturgie wagnérienne : Contribution à une étude dramaturgique des opéras de Richard Wagner*.

II – Une nouvelle vision de l'action

1 – Deux types d'actions

Cette étude met en évidence deux types d'actions, déjà définis par Carl Dahlhaus¹⁵ : « On peut [...] distinguer musicalement et dramatiquement deux actions : une « intérieure » et une « extérieure » ». Chacune de ces actions possède un rôle spécifique que l'on peut comparer avec la tradition opératique :

« Le contraste entre l'action « intérieure » et l'action « extérieure » cache un élément de la tradition de l'opéra, bien qu'il soit transformé : le contraste entre le récitatif, qui sert à l'avancement dramatique, et l'air, dans lequel l'action reste en repos, laissant la réflexion lyrique se développer.»¹⁶

Ainsi, les actions extérieures sont rapides et font avancer l'action en provoquant leur multiplication. Les actions intérieures sont plus lentes et commentent l'action. Les analyses menées permettent maintenant d'associer chaque type d'action à un type de personnage.

a) Actions extérieures

Les actions extérieures sont provoquées par des personnages qui semblent secondaires : Melot, Erik, Ortud. Ils sont cependant, nous l'avons vu, absolument indispensables au déroulement du drame. La *Tétralogie* étant une œuvre particulière, car composée de quatre drames, l'analyse doit s'adapter à cette singularité. Aussi, ce type d'action est ici accompli par d'autres personnages, les personnages terrestres. C'est le cas de Hagen, d'Alberich qui dérobe l'or ou encore de Siegfried qui tue le dragon, et justement nommé « réalisateur d'actes » par Wagner dans *Une communication à mes amis*. Cette humanité qui semble s'agiter rappelle les écrits de Bernard Shaw dans *Le parfait wagnérien* : « Le monde attend l'homme pour être délivré du gouvernement imparfait et étroit des dieux ». En effet, Wagner attribue aux humains les actions rapides et événementielles et nous verrons que les dieux sont davantage passifs et subissent ces agissements.

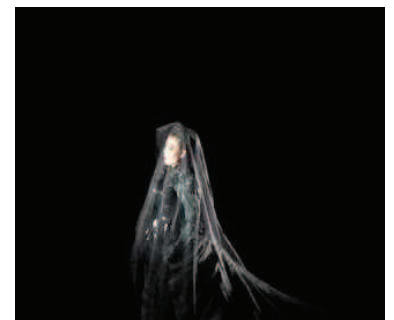
Nous signalons cependant un paradoxe dans *Der Fliegende Holländer*, comme l'indique Carl Dahlhaus :

« Ce sont les protagonistes de l'action « extérieure », de l'intrigue de l'opéra au sens traditionnel, qui tendent à user de la convention de l'air, tandis que le langage musical de l'action « intérieure », celui de Senta et du Hollandais, est développé à partir de la déclamation expressive du récitatif accompagné.»

L'association entre l'action extérieure et l'avancement de l'action tel qu'il se produit à l'opéra traditionnellement, disconvient ici. En effet, les protagonistes extérieurs, Erik et Daland utilisent l'air alors que nous attendrions habituellement un récitatif. De la même façon, les récits, chantés par Senta et le Hollandais usent davantage de la technique du récitatif alors que leur rôle de commentateur laisserait attendre un air. Ceci se trouve justifié par les personnages eux mêmes. Erik et Daland sont tournés vers le passé et développent donc un langage ancien, alors que Senta, personnage tournée vers l'avenir, utilise un discours novateur, annonçant déjà la mélodie continue. Ceci ne se produit que dans cet opéra car les cavatines, airs, duos disparaissent dès *Tannhäuser*, qui commence à se poser réellement comme drame de l'avenir.

b) Actions intérieures

Les analyses effectuées mettent en évidence deux catégories d'actions intérieures : les récits et les actions par la parole. Elles se déroulent en temps réel. Lors des récits, les personnages racontent le passé. Dans la *Tétralogie*, ce sont les dieux qui usent de ce type d'action : Erda rappelle par exemple la malédiction de l'anneau et annonce la chute des Dieux; Fricka raconte l'infidélité de Wotan afin de concevoir les Wälsungen. Dans les drames précédents, ce sont les personnages principaux, au caractère spirituel, qui développent ce type d'actions



¹⁵Carl DAHLHAUS, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, Liège : Mardaga, 1994

¹⁶ Ibid.

intérieures : ainsi, le Hollandais raconte son errance. Cependant, nous pouvons remarquer que ces personnages oscillent souvent entre humanité et divinité. Le Hollandais, prisonnier d'une malédiction, est éloigné de toute humanité. De la même manière, Lohengrin provient d'un monde inaccessible aux hommes et Tannhäuser a vécu aux côtés de Vénus.

Ces personnages effectuent également un nouveau type d'actions intérieures, les actions par la parole. Elles se passent toujours en temps réel et permettent d'accomplir différents objectifs. C'est ainsi par la parole que se réalisent les scènes d'amour, tels la rencontre en Senta et le Hollandais ou le duo d'amour de l'acte II de Tristan. Les scènes de reconnaissance s'opèrent également par la parole: elles prennent nécessairement du temps afin de donner une nouvelle dimension au personnage et une nouvelle information au spectateur. Ainsi, la question posée par Elsa ou le chant de Tannhäuser à Vénus révèlent la nature profonde des personnages. Les scènes de révélation nécessitent pareillement ce type d'action, à l'image de Brünnhilde qui annonce à Sieglinde qu'elle attend un enfant. Pour finir les scènes de confrontations orales exigent ces actions intérieures : l'opposition entre Wotan et Brünnhilde dans *Die Walküre* quant à la décision d'éliminer Siegmund en est caractéristique.

Le passage d'une forme d'action intérieure à l'autre est fréquent. Ainsi, quand Waltraute rencontre Brünnhilde dans l'acte I de *Götterdämmerung* elle use tout d'abord du récit en racontant comment Wotan a fait abattre le frêne du monde. Ceci aboutit à une action parlée : Waltraute demande à Brünnhilde de lui remettre l'anneau. Passer par le récit justifie l'action parlée et intervient comme un argument. La seconde action se trouve alors renforcée.

2 – Cas de Parsifal

Parsifal se pose ici encore comme un drame singulier qui ne comporte quasiment pas d'actions extérieures, mise à part la mort du cygne au premier acte. Cependant, comme le signale Carl Dahlhaus, « *cette scène du cygne, secondaire pour l'action extérieure, est capitale pour l'action intérieure* ». Elle révèle en effet l'innocence de Parsifal, fondement de l'action principale. Nous

assistons dans ce drame, à une succession d'actions intérieures, récits et dialogues : une discussion entre les chevaliers, Gurnemanz et Kundry parlent d'Amfortas, puis le narrateur raconte le passé de Kundry. Cependant, la plupart des actes réalisés sont des échecs, à l'image des tentatives de Kundry pour soulager Amfortas :

« *De plus loin que tu ne peux penser, si ce baume n'est d'aucun secours, sache que l'Arabie ne cache plus rien qui puisse le guérir. Ne demande rien d'autre! Je suis lasse.* »



Parsifal semble en fait être un drame de la non-action. En effet, Parsifal n'a pas de réponse aux questions de Gurnemanz, qui se trouve dans une situation d'attente, tout comme Amfortas. De la même manière, dans l'acte II, Parsifal ne cède pas à Kundry. Le monde semble figé et cette absence d'agissements sert en réalité à mettre en valeur la seule véritable action du drame, la cérémonie finale.

Ainsi, les différents drames wagnériens semblent suivre un modèle qui évolue au fil des œuvres. Cette organisation récurrente est au service d'une cohérence profonde des drames. La logique instaurée par l'utilisation des Leitmotifs existe également dans la structure du livret, créant ainsi une structure organique, favorisant l'intelligibilité de l'œuvre.

III – La cohérence de l'action : une nécessité.

1 – L'unité d'action

La notion de cohérence de l'action, très chère à Wagner provient des théories antiques. Dès les tragédies grecques, la logique d'enchaînement des événements se pose comme une nécessité :

«La plus importante de ces parties est l'agencement des faits, puisque la tragédie imite, non pas les hommes mais l'action, la vie, le bonheur et le malheur»¹⁷

La cohérence, qui place la poésie au centre de la tragédie est appelée unité d'action par Aristote. Cette notion est essentielle dans l'œuvre wagnérienne et le compositeur allemand parle à ce propos d'intention poétique. La *Poétique* d'Aristote a eu une influence considérable sur les théories de Wagner et elle insiste sur la logique des épisodes, unis par un lien de nécessité. L'action « *forme un tout, ce qui a un commencement, un milieu et une fin* ». Pour le poète grec, comme pour le compositeur allemand, cette cohérence est le moyen de créer une intelligibilité du drame : il est nécessaire de « porter cette action dramatique à la perception intelligible de la vue et de l'ouïe des spectateurs »¹⁸. Le passage de l'entendement au sentiment par le biais d'une action cohérente crée une émotion partagée qui favorise la catharsis tant recherchée.

2 – Un développement organique

Dans cette organisation logique, tous les événements proviennent donc d'éléments pré-existants, ce qui favorise un développement organique du drame. Pour Jean-Jacques Roubine, cette organicité existe déjà dans les tragédies antiques : « *il est clair, dès Aristote, que l'unité d'action ne se définit pas tant par l'unicité que par la cohérence organique* ». Wagner suit ce concept et le théorise dans *Opéra et Drame* : « *C'est ainsi que le véritable drame n'est plus influencé par rien venant du dehors, mais qu'il constitue un être et un devenir organique évoluant et se formant selon ses conditions intérieures* ». Tout comme les Leitmotifs qui posent à la fois en réminiscence et en pressentiment, le livret annonce et rappelle les événements. L'œuvre wagnérienne suit donc une double organicité favorisant l'intelligibilité et par là même la création de la catharsis.

3 – Finalité du drame

a) Rejet de la virtuosité

Le drame de l'avenir, Wagner apparaît également comme une critique l'opéra contemporain et notamment du développement de la virtuosité chez des compositeurs comme Rossini. Il juge très sévèrement ces opéras et cette mise en valeur « gratuite » de la voix :

« *Quand on consent à adapter le timbre de voix d'une actrice de ces misérables colifichets musicaux destinés à lui procurer les bravos frénétiques d'un parterre frivole, on est digne d'être rangé dans la classe des coiffeurs ou des fabricants de corsets, mais il ne faut pas aspirer au titre de compositeur* ».¹⁹

Cette virtuosité non justifiée par une intention poétique était déjà rejetée dans l'antiquité : elle procure un plaisir non légitime qui nuit à l'intelligibilité totale de l'œuvre.

b) Refus des formes figées

L'intelligibilité passe également par une structure qui dépend de l'action représentée et non une action qui s'adapte à la structure. Le refus des formes traditionnelles de l'opéra (airs, récitatifs, duos...) par le compositeur allemand exclut toute fragmentation de l'action : Wagner « s'efforce d'en

17 ARISTOTE, *Poétique*

18 Richard WAGNER, « L'œuvre d'art de l'avenir »

19 Richard WAGNER, « Une visite à Beethoven »

finir autant que possible avec la dispersion du temps qu'implique l'enchaînement sans logique des airs, en construisant de préférence de grandes scènes puissamment architecturées et permettant d'instaurer la tension dramatique sur une plus grande échelle »²⁰. En créant une forme continue, qui suit totalement l'action représentée, le compositeur allemand insiste sur le développement logique du drame. Aristote développe déjà sur cette notion dans la *Poétique* : « Parmi les histoires et les actions simples, les plus mauvaises sont celles à épisodes. J'appelle « histoires à épisodes » celles où les épisodes se succèdent sans vraisemblance ni nécessité ». Ce rejet d'une fragmentation de l'œuvre (tant dans l'antiquité que dans les drames wagnériens), crée ainsi une grande cohérence qui permet la réalisation d'une forme de catharsis.

c) Réalisation de la catharsis

Wagner puise cette notion dans les théories antiques. La catharsis agit comme une purification de l'âme provoquée par l'émotion suite aux événements représentés sur scène : le spectacle, « en suscitant la pitié et la crainte, opère la purgation (catharsis) propre à de telles émotions ». Dès l'antiquité, Aristote pense que cette émotion naît des situations et de leur organisation :

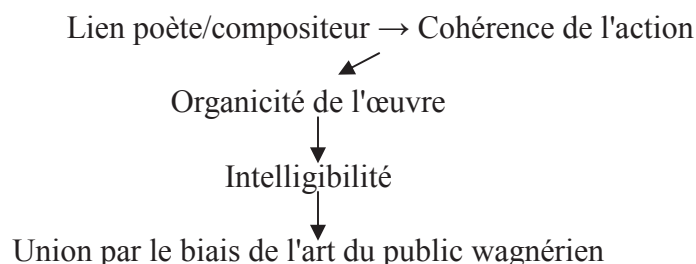
« La crainte et la pitié [...] peuvent naître aussi de l'agencement des situations, ce qui est préférable et d'un meilleur poète. Il faut en effet composer l'histoire de telle sorte que, même sans les voir, celui qui entend simplement raconter les faits en frémit et en soit pris de pitié »

Le plaisir commun ressenti unit le public face à l'œuvre d'art. S'opère alors une « guérison de l'âme ». Wagner adapte cette notion aux possibilités du XIX^e siècle et organise ses drames de manière à réaliser une catharsis plus actuelle. Le public doit se trouver uni par l'œuvre d'art qui possède alors une vraie valeur sociale. Les spectateurs quittent les artifices de la mode et des besoins non naturels pour aboutir une purification symbolisée par leur regroupement en communauté, par le biais du drame :

*« Le Peuple ne sera plus quelque chose de particulier, de différent ; car dans l'œuvre d'art nous serons un »*²¹

Conclusion

Ainsi, Wagner puise dans les théories d'Aristote les notions fondamentales de son drame de l'avenir. Les démarches des deux auteurs sont communes et Wagner applique ces théories dans ses œuvres, créant de cette manière un modèle récurrent d'organisation de l'action des drames. Nous pourrions schématiser ainsi cette démarche :



L'union totale du public semble être un objectif assez utopique, mais il est indéniable qu'après une représentation à Bayreuth, l'enthousiasme du public est général et une forme d'union face à l'art se développe alors.

20 Christian MERLIN, Le temps dans la dramaturgie wagnérienne

21 Richard WAGNER, L'œuvre d'art de l'avenir